

Effetto Tintoretto: Longhi, Sartre, Bernhard

Stefania Rutigliano

Molti hanno scritto dell'opera e della personalità artistica di Jacopo Robusti detto Tintoretto: da Ruskin (1843) a Fontane (1882), per citare solo due di quanti segnalano nell'artista veneziano un primo sconfinamento, dalla critica d'arte all'investimento letterario. Dal secondo dopoguerra il pittore veneziano è oggetto di un rinnovato interesse diffuso in opere molto diverse tra loro, fino ai saggi di Jean Paul Sartre raccolti in *Tintoretto o il sequestrato di Venezia* (2005) e *Alte Meister* (1985) di Thomas Bernhard, che scoprono nell'artista cinquecentesco questioni di rilievo per l'estetica contemporanea. Quali siano i nuclei del pensiero 'moderno' su Tintoretto, quali le forze di attrazione da lui esercitate sono quesiti ai quali si può cominciare a rispondere con le pagine di Roberto Longhi nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*.

Il *Viatico*, compilato in occasione della mostra allestita a Venezia nel 1946, presenta Tintoretto come uno degli ottanta maestri delle circa duecento tele veneziane esposte. Longhi ricorda che Ruskin ne aveva rilanciato il nome quasi un secolo prima, inaugurando quella fama che dagli inizi del Novecento, per motivi diversi, accompagna con toni sempre più entusiastici l'artista veneziano. Se l'autore di *Modern Painters* (1843) loda Tintoretto in virtù della corrispondenza di segno romantico tra intenzioni e realizzazioni, in Italia lo si ammirerebbe più per la bravura che per la fantasia, elogiandone il titanismo tecnico che lo innalza a modello di «gran capitano dell'industria pittorica» (Longhi 1997: 656). Una pittura che Longhi definisce «astuta» e «sbrigativa», rimproverando il «macchinista Tintoretto» che «si sporge un po' troppo oltre le quinte, ciò che» – dice – «non è mai buon teatro» (*ibid.*).

Tra le opere esposte (*San Demetrio*, *la Cena*, *i Quattro Evangelisti*, *la Cattura di San Rocco a Montpellier*) mancano gli esempi della ritrattistica del maestro – «per eccellenza effimera, non durevole nella memoria» (*ibid.*: 659): Longhi, pur avendo presente «il fiotto d'ombra sotto ogni naso e molte barbe bianche e farinose; la solita tenda a spegazzoni, le solite mani spioventi» (*ibid.*), tra quei ritratti lamenta di ricordare a stento un uomo.

I temi della fama e della ricezione che aprono il suo discorso su Tintoretto rimandano al ruolo decisivo dell'interazione fra l'artista e il pubblico e indicano un'analisi condotta dal critico d'arte oltre il piano contenutistico dell'opera: interrogandosi sui motivi della recente riscoperta dell'artista, Longhi privilegia il rapporto con Venezia e vede nell'avvicinarsi dei giudizi segni e caratteri distintivi delle diverse epoche. I quadri rappresentano dunque, oltre alle immagini che riproducono, coloro che le hanno guardate e valutate. Venezia sta dentro e fuori le opere, come tradizione di tecniche e temi della pittura, ma anche come attesa del pubblico e mercato dell'arte: è qui che Robusti intervenne forzando le regole e provocando le tensioni che lo isolarono dai concittadini.

Siamo già alla prospettiva approfondita da Sartre. *Le séquestré de Venise* (1957) – primo studio sistematico dopo gli appunti raccolti in *La Reine Albermarle ou le dernier touriste* (1951) – valorizza gli elementi di rottura della concezione artistica di Tintoretto, amplificandoli fino farne indici del rapporto conflittuale dell'artista con la città dei Dogi. Recuperando l'aneddoto riportato da Vasari nel 1567, relativo alla cacciata (1530) per gelosia del giovane Jacopo dalla bottega di Tiziano, Sartre ne ripercorre il destino di esclusione che, apparentemente scampato nel 1539, quando Robusti diventa maestro in una città minacciata dalla crisi economica, torna prepotentemente a imporsi nel 1548, l'anno del *San Marco libera lo schiavo*. In proposito leggiamo che «Venezia e il suo pittore si guardano e non si comprendono più» (Sartre 2005: 51).

Decisivo, il tema dello sguardo registra il possibile attraversamento delle frontiere, dall'individualità dell'artista allo spazio in cui la sua arte si esprime e trova accoglienza, anche se spesso

non benevola. Dal tipo di committenza a cui Tintoretto si rivolge e ancor più dai mezzi con cui recluta gli acquirenti si evince un tratto di modernità che può aver inciso nella riscoperta del pittore (anche Longhi ne parla come di un tratto precipuo). Obbedendo alla legge della produttività Tintoretto scorge una nuova risorsa nel mercato secondario della pittura, quello delle copie di bottega: l'artista elimina i modelli e vieta di imitare le sue tele che i collaboratori potranno tuttavia usare come ispirazione. Certo, se basta cambiare qualcosa per produrre degli originali al prezzo di una copia, si sta preannunciando l'epoca di riproducibilità tecnica dell'opera d'arte. È un aspetto di quell'astuzia di cui Sartre ricorda altre dirompenti attestazioni nella carriera di Tintoretto: nel 1564, quando trucca un concorso di bozzetti alla Scuola grande di San Rocco donando una tela – certo che le regole della Confraternita impedissero di rifiutare i doni dei fedeli – o nel 1571, quando ritenta il colpo al Palazzo dei Dogi.

Fin qui il mercato, o meglio l'estensione del mercato dell'arte, come funzione del rapporto che l'artista stabilisce con l'esterno, una città che – si è detto – è anche pubblico e mura da riempire.

Nel «[...] privilegio di trasformare la città in se stesso [...]» (*ibid.*: 60) che Tintoretto crede di avere ricevuto per nascita, i quadri rappresentano la soglia tra Venezia e l'artista che, dipingendo, pensa alla reazione dello spettatore attirato nell'incanto dei suoi dipinti, e dunque ambisce a progettare e realizzare da solo l'intero processo creativo.

Sartre si spinge oltre l'insistito rapporto dell'artista con la città e i suoi abitanti. La descrizione del *San Marco libera lo schiavo* (1547-48) condotta in *Saint Marc et son double* (1981) dimostra la centralità assunta dalle opere come luogo di una nuova gestione dello spazio attraverso la rappresentazione. Lo scandalo che suscitò la tela sarebbe infatti provocato dalla caduta del santo che, contro ogni convenzione, precipita dal cielo per salvare uno schiavo dal martirio.

Il quadro liquida la teoria dei luoghi naturali condivisa da gentiluomini e artisti, che restituiva nell'ordine profano della materia la gerarchia dei valori sacri. Ecco l'immediata indignazione dei committenti, poiché non si dovrebbe raffigurare la materia se il

contratto prevede l'esposizione di un tema tratto dalla storia sacra. Il loro sdegno prova che hanno compreso l'intenzione di Tintoretto ma non vogliono vedere il disordine di quella pittura "compatta e pigiata di materia" – scrive Sartre, rilevando, insieme all'intensità del rapporto tra l'artista e il pubblico, le minacce di un'arte che travolge gli assetti sociali.

Sartre è tanto colpito dal fatto che il pittore conti sulla partecipazione dello spettatore a seguire il movimento rappresentato sulla tela, che ritiene lo sguardo una componente del quadro: «[...] la pittura divenne una scuola di visione» (*ibid.*: 208). Visione che senz'altro è quella di Tintoretto, dell'artista, ma vuole essere anche quella dello spettatore di fronte alla rappresentazione: lo sguardo crea una profondità che accoglie anche chi sta fuori dal dipinto, come se il quadro guardasse a sua volta chi lo osserva assumendo una terza dimensione. In *San Giorgio uccide il drago* (1558) – analizzato in *Saint Georges et le dragon* (1976) – l'azione che dà il titolo al dipinto si trova sullo sfondo e viene vista solo quando l'osservatore ha ripercorso la via di fuga fino alla vittima. Responsabilizzato a esaminare il quadro, lo spettatore incarnerebbe il sistema di riferimento per stabilire la distanza tra gli oggetti, mostrando un aspetto del cosiddetto 'soggettivismo' di Tintoretto: termine improprio a detta di Sartre, impiegato come se Robusti avesse inventato la partecipazione del pubblico alla risurrezione permanente di un dipinto.

È vero che egli fa entrare il pubblico nei suoi quadri, ma non nel modo in cui il prestigiatore chiede a uno spettatore di salire sul palco. Non vuole convincere e ancora meno ingannare sottolineando le componenti reali della finzione: mostra un'immagine e ci obbliga ad approfondirla modificandoci con determinazioni immaginarie – in altre parole: sviluppando le componenti fittizie delle nostre percezioni reali. (*Ibid.*: 248)

L'accento batte non sulla realtà ma sulla finzione. In questo senso l'artista supera l'innovazione prospettica scoperta dai fiorentini perché

«ha sfruttato le nostre risorse e fatto di noi i suoi aiutanti. Ma non ha mai confuso il reale e l'immaginario» (*ibid.*).

Nell'epoca del trionfo dell'imitazione Tintoretto offre quindi una più moderna declinazione del rapporto con la natura, riconoscendo all'arte una concretezza autonoma. È in gioco la definizione di realismo della pittura veneziana del Cinquecento – vale a dire «[...] l'altezza e la larghezza vera della tela forniscono ai personaggi immaginari le loro dimensioni fittizie» (*ibid.*: 222) –, su cui Sartre misura l'eccentricità di Tintoretto che «pretende di rimodellare la Creazione nello spessore delle sue tele e che lo spazio infinito vi si incontri [...]» (*ibid.*: 243). Nella novità sta indicando la contrapposizione ai maestri antichi: «Il primo ad avere denunciato l'impostura dei suoi maestri è il Tintoretto. Masaccio, Uccello, e persino Mantegna credevano di rendere la cosa stessa, mentre non ne davano che il segno» (*ibid.*: 207). Lo scossone che Tintoretto ha inferto alle convenzioni implica dunque una ridefinizione dei confini dell'opera e della sua fruizione. Discorso che ovviamente può valere anche oltre l'ambito dell'arte visuale.

Infatti, nelle riflessioni sul *Sequestrato di Venezia* Sartre incanala le linee principali della propria estetica: basti pensare alle teorie sullo sguardo delineate ne *L'Être et le Néant* e al peso del *milieu* nella valutazione della consapevolezza di un artista e del suo grado di libertà in *Qu'est-ce que la Littérature*. In tal senso l'incontro con Tintoretto sembra appunto eletto da Sartre a esemplificare l'applicabilità del proprio metodo.

Il filosofo francese vede gli argomenti a lui cari relativi alla responsabilità dell'artista e al *milieu* dell'opera rispecchiati nell'intera attività del pittore veneziano, che espone il problema delle possibilità espressive dell'artista di fronte a ricettori che non ne condividono le opinioni. Uno dei punti di disaccordo indicati da Sartre riguarda proprio ciò che può entrare in una tela: se per Tintoretto «certamente il quadro si presenta come un'apertura sul mondo: dall'altra parte della finestra non ci si può rifiutare nulla [...]» (*ibid.*: 219), l'opposizione dei contemporanei rimanda alla questione definita da Lotman¹ a proposito

¹ Lotman 1975: 145-81.

dell'orientamento, una delle caratteristiche fondamentali dei modelli della cultura.

I motivi dello sguardo e della ricezione rilevati da Sartre tornano in *Alte Meister* con modalità diffuse e incisive. Quasi l'intero romanzo di Bernhard si svolge in presenza dell'*Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto (1568-1578, periodo tardo; 92,4 x 59,5), osservato dal protagonista, l'ottantaduenne critico musicale Reger, e da Atzbacher il quale, guardando entrambi da un angolo nascosto della galleria adiacente alla Sala Bordone², riporta i monologhi dell'amico. Non gli altri dipinti del Tintoretto custoditi nel Kunsthistorisches Museum ma il ritratto di un vecchio senza nome, simbolo di saggezza e di declino, diventa lo sfondo e quasi il pretesto del romanzo. La scelta cade su una sezione dell'opera non molto apprezzata dalla critica – lo abbiamo appreso da Longhi –, per la scarsa individualità della ritrattistica di Tintoretto. I burocrati della Serenissima immortalati dal pittore, rimandando soprattutto il segno della loro funzione sociale, appaiono, più che come individui, come parti di un tutto anonimo; specie con i ritratti dei vecchi Tintoretto trasmette stanchezza e delusione, rendendoli quasi una topografia del vissuto³. Ed è forse proprio per questo tratto unanimemente umano che *L'uomo dalla barba bianca* è chiamato a esprimere una universale *Weltanschauung*.

Più che essere descritto, il dipinto esemplifica l'arte come metafora di specifici modelli culturali. Non a caso *Alte Meister* è ambientato in un museo, luogo di consistenza dell'identità nazionale austriaca, intimamente legata al passato asburgico: «diese ganze Österreich ist ja nichts anderes, als ein Kunsthistorisches Museum»

² All'epoca della pubblicazione del romanzo, la Sala Tiziano o Sebastiano si trovava come oggi all'inizio della parte italiana della galleria di pittura ed era contrassegnata come sala I; la sala in origine indicata come II, cioè la Sala Bordone, fu successivamente scambiata con la Sala Veronese, sicché oggi *L'uomo dalla barba bianca* si trova nella sala III, insieme alle altre opere di Tintoretto e di Bordone che Reger o Atzbacher usarono per dare il nome alla sala. Seipel 1999: 201-207.

³ Cfr. Ferino-Pagden 1994: III-IV.

(Bernhard 1985), esclama polemicamente Reger, per poi contestare, con la sola eccezione dell'*Uomo* di Tintoretto, l'intoccabilità dei capolavori, e la qualità della collezione del museo, simbolo della scadente politica culturale degli Asburgo.

Giustapponendo artisti di varie epoche e vari generi, il discorso di Reger rappresenta un'antitesi all'organizzazione dei musei in generale e del Kunsthistorisches Museum in particolare, dove i dipinti sono raggruppati in base all'epoca. I suoi monologhi trasformano il museo, scardinandone l'organizzazione fondata sulle nozioni di progressione e periodizzazione, cioè la cornice entro cui l'arte è fruibile all'interpretazione del pubblico. Il modo di ricezione di Reger è infatti una celebrazione della discontinuità.

L'agilità con cui passa da un quadro al racconto di una tradizione trova corrispondenza nella concezione di un costante scambio tra critica e arte che Reger avanza definendosi un *kritischer Künstler*, con riferimento all'idea romantica di *Kunstkritik* ripercorsa da Benjamin in *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*⁴. La tesi benjaminiana, che la critica dissolva la forma finita ed empirica dell'opera d'arte, riaffiora in Reger il quale, seguendo le teorie di Friedrich Schlegel, in effetti elimina ogni barriera tra arte e critica e smantella le differenze tra le arti: scrivendo per il *Times* afferma di sentirsi pittore, musicista e scrittore in uno. Antichi maestri, antiche sorelle quindi, per citare la bella lettura di Michele Cometa.

E infatti la possibilità di superare nel discorso critico le frontiere tra i generi artistici è implicata nella denominazione complessiva di "Antichi maestri", comprendente non soltanto pittori e scultori, ma i protagonisti di un'intera tradizione personificata dagli esempi più prominenti della cultura tedesca. Con l'esercizio dell'attività critica attraverso il metodo dell'osservazione approfondita e della ricerca dell'errore, rintracciabile a suo dire in qualsiasi capolavoro, Reger mette in discussione l'arte canonizzata nei musei perché ne confuta l'idea di perfezione. Il fatto poi che da anni si concentri esclusivamente su una sola opera e per giunta minore del pittore veneziano risponde a

⁴ Per quanto affermato cfr. Kaufmann 1998: 105 e segg.

un'estetica del frammento che accomuna pittura e scultura: osservare *L'uomo dalla barba bianca* equivale a leggere fino in fondo poche righe di un testo. È la lettura praticata da Reger che, per comprendere il vero significato dei libri, afferma di sfogliarli anziché leggerli. Lo stesso Bernhard forza la narrazione verso un'espressione non verbale, assimilando al testo scritto un modo di vedere dominante nella percezione dell'arte visuale che estende il campo della significazione testuale e concepisce il testo come un'entità spaziale⁵.

Alla assimilazione di lettura e pittura corrisponde la posizione di osservatore adottata dal personaggio principale e intensificata dalla figura di Atzbacher che fissa Reger seduto sulla sua panca e con lui il quadro di Tintoretto. La doppia visione di Atzbacher ribadisce la funzione trasversale attribuita al dipinto, pretesto – motivato dagli interventi di Tintoretto sul coinvolgimento del pubblico – per le riflessioni sul senso della fruizione artistica di cui si nutre il romanzo. La contemplazione incorpora nella lettura un atto del vedere che si estende al lettore, permettendogli di immaginare la scena e di identificarsi con l'osservatore. Così la partecipazione dinamica dello spettatore implicata da Tintoretto trova una trasposizione letteraria che sfrutta anche mezzi squisitamente narrativi: basti pensare all'uso dei deittici per disorientare il lettore e ricollocarlo consapevolmente di fronte agli oggetti estetici.

Una delle scene più lunghe del romanzo esplicitamente legate a Tintoretto è straordinariamente consonante all'aspetto rilevato da Sartre a proposito del nuovo mercato inventato dal pittore veneziano con la trasformazione delle copie di bottega in opere originali. Si tratta della fondamentale questione dell'originalità dell'opera d'arte affrontata nell'episodio dell'inglese che fa vacillare l'autenticità dell'*Uomo dalla barba bianca*, appeso nella sua camera da letto (si tratta di un inglese del Galles, quindi anche lui non un inglese originale) e nello stesso tempo nella Sala Bordone del museo di Vienna. «Es ist, als ob es nicht nur das gleiche, sondern absolut dasselbe wäre, sagte der

⁵ Per approfondimenti cfr. Long 2001.

Engländer, sagte Reger» (Bernhard 1985: 156)⁶. E oltre «*Eins von beiden muß eine Fälschung sein [...]*» (*ibid.*: 158)⁷, così l'inglese, «[...] und dann, daß es aber auch durchhaus möglich sei, daß beide *Weißbärtigen Männer* echt sind, also von Tintoretto und echt sind» (*ibid.*: 160)⁸.

Originale e falso qui non sono più contrapposti, ma l'eventuale mediazione non si dà se non fuori dal testo, poiché la possibilità che «entrambi gli *uomini con la barba bianca* siano di Tintoretto e siano autentici» non è una risposta: di originale nel caso di due uomini dalla barba bianca non si può propriamente parlare. La soluzione va cercata nella storia dell'arte, dove non ci sono originali nel senso di primi e ogni pittore può solo riferirsi a quello che c'era prima di lui.

Nell'accostamento tra originale e falso potrebbe nascondersi una critica al culto romantico del genio, che ha stilizzato i grandi dell'arte e della filosofia in 'antichi maestri': insieme ai concetti di originalità e di genio il romanzo colpisce anche la sopravvalutazione della soggettività ad essi sottesa. Che sia un genio a muovere queste obiezioni è coerente solo se alla fine Reger in quanto genio, così come è stato presentato all'inizio del romanzo, si elimina da sé⁹.

L'uomo dalla barba bianca, che segue l'osservatore per 16 metri, mostra la semplificazione reciproca dei ruoli di osservatore e osservato; e insieme è la rappresentazione del passato che rincorre il presente, della tradizione che si impossessa dell'originalità. Negare gli antichi maestri (senza poterne fare a meno) significa comprenderne la lezione nel momento attuale e partecipa dell'osservazione, liberando l'arte alla sua sopravvivenza: non i maestri nella solitudine dei capolavori, ma gli uomini che, considerando l'arte, ripensano se stessi. Allo stesso modo, come aveva detto Sartre «[...] un quadro cessa di essere una superficie

⁶ «È come se non solo fosse uguale, è come se fosse assolutamente lo stesso, disse l'inglese, diceva Reger» (trad. it.: 103).

⁷ «*Uno dei due deve essere un falso [...]*» (*ibid.*: 104).

⁸ «Ma poi disse anche che era possibilissimo che entrambi gli *Uomini dalla barba bianca* fossero autentici, ovvero entrambi di Tintoretto ed entrambi autentici» (*ibid.*: 104-105).

⁹ Cfr. Walitsch 1992.

piatta, abitata da uno spazio immaginario, e diventa un circuito installato dal pittore, che si richiude sull'amabile clientela e la obbliga a integrare gli oggetti nella realtà senza alterarne la natura. Non si serve più il cliente: si lascia che egli si serva da solo» (Sartre 2005: 155).

Bibliografia

- Bernhard, Thomas, *Alte Meister. Komödie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985, trad. it. di Anna Ruchat, *Antichi maestri*, Milano, Adelphi, 2007).
- Betz, Uwe, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe: Analysen des Werkes Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*, Würzburg, Ergon-Verlag, 1997.
- Cometa, Michele, "Antichi maestri, antiche sorelle: un'estinzione", *Thomas Bernhard e la musica*, Ed. Luigi Reitani, Roma, Carocci, 2006: 145-159.
- Ferino-Pagden, Sylvia, "Zur Ausstellung in Wien: Tintoretto und der Weissbärtige Mann im Bordone-Saal", *Jacopo Tintoretto – Portraits*, Milano, Electa, 1994: III-IV.
- Kaufmann, Sylvia, *The importance of Romantic Aesthetics for the interpretation of Thomas Bernhard's 'Auslöschung. Ein Zerfall' and 'Alte Meister'*. *Komödie*, Stuttgart, Heinz, 1998.
- Long, Jonathan James, *The Novels of Thomas Bernhard. Form and Functions*, New York, Camden House, 2001.
- Longhi, Roberto, "Viatico per cinque secoli di pittura veneziana", Id., *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1997.
- Lotman, Jurij M., "Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura", *Tipologia della cultura*, Eds. Jurij M. Lotman – Boris A. Uspenskij, trad. it. Milano, Bompiani, 1975: 145-81.
- Sartre, Jean Paul, *Tintoretto o Il sequestrato di Venezia*, trad. it. di Fabrizio Scanzio, Milano, Marinotti Edizioni, 2005.
- Seipel, W., "Die Alte Meister und das Kunsthistorisches Museum", *Der 'Heimatkdichter' Thomas Bernhard*, Eds. Ilija Dürhammer - Pia Janke, Wien, Verlag Holzhausen, 1999: 201-207.
- Walitsch, Herwig, *Thomas Bernhard und das Komische. Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhard anhand der Texte Alte Meister und Die Macht der Gewohnheit*, Erlangen, Verlag Palm & Emke, 1992.

L'autrice

Stefania Rutigliano

Stefania Rutigliano è ricercatore di Letterature comparate all'Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Autrice di una monografia sul Golem, ha studiato la tradizione ebraica e le sue espressioni moderne (Immanuel Romano, Carlo Michelstaedter, Isaac B. Singer, Cynthia Ozick, Amos Oz). Ha scritto sul Petrarchismo europeo, sulla traduzione inglese di Mary Sidney del *Triumphus Mortis* e ha tradotto i saggi di T.B. Macaulay su Dante e Petrarca. Si è occupata del rapporto tra la letteratura contemporanea e le arti figurative.

Il Golem. Mistica e letteratura, Bari, Graphis, 2006.

"Il modello dantesco nel Ha-Tofet ve-ha-Eden di Immanuel Romano", *La letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, Eds. Raffaele Cavalluzzi et alii, Lecce, Pensa Multimedia Editore, 2008: 223-31, I.

"La storia della Principesse de Clèves tra Petrarchismo e Giansenismo", *Raccontare la Storia. Realtà e finzione nella letteratura europea dal Rinascimento all'età contemporanea*, Ed. Stefano Bronzini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009: 59-70.

La natura illuminata. La favola secondo Lessing, Lessing, Gotthold Ephraim, *Favole*, traduzione e cura di Stefania Rutigliano, Bari, Palomar, 2010.

"Dal Cantico al romanzo: l'Autobiografia di Amos Oz", *Frontiere. La cultura letteraria, artistica, teatrale e musicale del métissage (17-18 dicembre 2009)*, Bari, Graphiservice, 2011: 220-227.

Email: s.rutigliano@lettere.uniba.it

L'articolo

Data invio: 30/09/2010

Data accettazione: 20/10/2010

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Rutigliano, Stefania, "Effetto Tintoretto: Longhi, Sartre, Bernhard", *Between*, I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>