



Istituto Veneto
di Scienze, Lettere
ed Arti



Scuola Grande di San Rocco
in Venezia

Convegno internazionale / International Meeting

TINTORETTO E IL PAESAGGIO

TEMI E CONTESTI

SUNTI DEGLI INTERVENTI

La formazione del paesaggio veneto nella pittura rinascimentale

Tiziano Tempesta

Come noto, a partire dalla fine del Trecento, la politica della Serenissima subì un radicale mutamento che la portò nel giro di pochi anni ad estendere i suoi domini all'entroterra, creando un vasto dominio che si estendeva nel Veneto, nel Friuli e in parte della Lombardia (Lane, 1991). La nobiltà veneziana acquisì gradatamente vasti possedimenti e investì ingenti capitali nell'agricoltura e nella realizzazione di ville e fabbricati rurali.

Andrea Palladio che nei suoi "Quattro libri di architettura" sintetizza in modo chiaro questo nuovo paradigma culturale e paesaggistico della nobiltà veneta. Innanzitutto, Palladio pone in evidenza lo stretto legame che sussiste tra agricoltura e villa. Egli afferma infatti che la villa dovrà sorgere in "*luogo quanto sia possibile comodo alle possessioni e nel mezzo di quelle, acciocchè il padrone senza molta fatica possa scoprire e migliorare i suoi luoghi d'intorno, e i frutti di quelli possano acconciamente alla casa dominicale esser dal lavoratore portati?*" (Libro II – Capitolo XII). D'altro canto la villa dovrà essere un elemento integrante del paesaggio, e, a tale scopo, in pianura il piano nobile della villa dovrà essere opportunamente sopraelevato poiché in questo modo *«avrà più bella gratia ad esser ueduto, & al ueder fuori.»* (Libro II, cap. II). Infine, con riferimento al progetto della Rotonda, introdusse un ulteriore fondamentale elemento necessario a comprendere l'evoluzione della rappresentazione del paesaggio nella pittura rinascimentale del Veneto: *«Il sito è de gli ameni, e diletteuoli che si possano ritrouare: perche è sopra un monticello di ascesa facilissima, è da vna parte bagnato dal Bacchiglione fiume nauigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro, e sono tutti coltiuati, e abundant di frutti eccellentissimi, e di buonissime viti: Onde perche gode da ogni parte di bellissime uiste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, e altre, che terminano con l'Orizonte; ui sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie.»* (Libro II, cap. III). Il paesaggio secondo la concezione palladiana è una sorta di teatro che coinvolge parimenti sia chi vive nella villa, sia chi con il suo lavoro contribuisce alla costruzione del paesaggio; tutti sono attori in questo nuovo paradigma paesaggistico.

Questo mutamento nella percezione sociale della campagna trova un preciso riscontro in molte opere dei pittori veneti. Le prime rappresentazioni estremamente realistiche delle campagne venete nel '400 si trovano nei disegni di Jacopo Bellini. Nella Natività, in San Giorgio e il drago, nel San Cristoforo e nel San Francesco si possono chiaramente individuare gli elementi che caratterizzeranno la campagna veneta fino al secondo dopoguerra del '900: le piantate di viti, le siepi poste a chiusura dei campi, le alberature poste lungo le

strade, i terrazzamenti collinari. Descrizioni molto dettagliate di altri elementi della campagna si possono trovare in numerosi dipinti di Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Cima da Conegliano, Bartolomeo Veneto, Andrea Previtali, Francesco Benaglio, Vittore Carpaccio, Giorgione, Tiziano, Domenico Campagnola, Jacopo e Leandro Bassano (per non citarne che alcuni). In essi si possono vedere le principali sistemazioni idraulico-agrarie della collina veneta, l'organizzazione delle aree di nuova bonifica, i canali irrigui, le principali tipologie di fabbricati tradizionali. Ad esempio, in modo per certi versi sorprendente, nella "Madonna del Prato" (1505) Giovanni Bellini ha collocato la scena in un allevamento zootecnico di cui si possono chiaramente distinguere le staccionate che delimitavano le aree a stabulazione libera e le principali razze bovine allevate. Nella "Madonna col Bambino benedicente" di Brera (1515) è rappresentata l'organizzazione spaziale di un'azienda agricola in una bonifica pedecollinare con il grande fabbricato padronale posto a sinistra, l'ordito regolare dei campi coltivati, e il casone dove abitavano gli agricoltori e le loro famiglie sulla destra.

Il paesaggio agrario del veneto è presente anche in alcune opere di Jacopo Tintoretto (ad esempio nella Santa Maria egiziaca in meditazione, nella Santa Maria Maddalena leggente, nella Fuga in Egitto, nel Peccato originale, nel Mosè salvato dalle acque).

Un dato che va però posto in rilievo è che la rappresentazione del paesaggio non è mai una pura descrizione della scena in cui è collocato un evento. Al contrario, i pittori del rinascimento, nel realizzare le loro opere, utilizzano coerentemente le modalità con cui il cervello umano decodifica gli elementi costitutivi del paesaggio e la loro disposizione spaziale al fine di attribuire loro un significato, nonché le emozioni che lo spettatore associa al paesaggio rappresentato. Si pensi, ad esempio, al senso di raccoglimento e di serenità che il paesaggio produce nella "Santa Maria egiziaca in meditazione" e nella "Santa Maria Maddalena" di Jacopo Tintoretto o al senso di desolazione che si prova di fronte all'Orazione nell'orto di Giovanni Bellini. Oppure alla capacità di Jacopo Tintoretto di coinvolgere lo spettatore nella scena modificando l'organizzazione spaziale degli elementi paesaggistici rappresentati. Ciò è particolarmente evidente nella Fuga in Egitto in cui, l'organizzazione dello spazio è tale da far sentire lo spettatore come parte integrante del paesaggio, non più solo spettatore, ma attore egli stesso. La Sacra Famiglia sembra venire verso chi guarda coinvolgendolo emotivamente nell'evento. È come se Tintoretto avesse teatralmente abbattuto la quarta parete; è per molti versi il tradursi in un'opera pittorica del concetto palladiano di paesaggio come grande teatro in cui nessuno è solo spettatore o solo protagonista, ma tutti sono parte dell'evento storico o religioso rappresentato sulla tela.

Reminiscenze lagunari e di terraferma nei paesaggi dipinti da Jacopo Tintoretto

Margherita Azzi Visentini

Durante la lunga vita di Jacopo Tintoretto fondamentali interventi di ingegneria idraulica, avviati a partire dalla seconda metà del Cinquecento, affidati a tecnici di altissimo profilo da magistrature all'uopo rinnovate o istituite ex novo, hanno interessato la città di Venezia, la laguna e l'intera Terraferma, modificandone radicalmente l'originario assetto idrogeologico. La definizione dei contorni della città di Venezia, proposta da Cristoforo Sabbadino nell'unico "atto pianificatorio d'insieme per la città" (come lo definisce Ennio Concina), risalente al 1557, oltre a prevedere l'urbanizzazione delle fasce periferiche ampliandone l'area, ne ha fissato una volta per tutte l'estensione mediante la costruzione di un contorno in muratura in luogo delle instabili "velme", in continuo precario equilibrio tra terra ed acqua. Tintoretto, che aveva casa e bottega nel sestiere di Cannaregio, deve aver seguito con soddisfazione la costruzione delle attuali Fondamenta Nuove.

Negli stessi anni è iniziato l'impegnativo progetto di deviazione dei fiumi Brenta, Sile e Piave, che fino ad allora si versavano in laguna minacciandone l'interramento. La mancata affluenza di acqua dolce ha certo alterato la vegetazione e la fauna lagunari. Mi chiedo se le frequenti raffigurazioni di informi aree acquatiche popolate da una variegata flora e fauna nelle opere del Tintoretto (dalla Fuga in Egitto di San Rocco alla Raccolta della manna di San Giorgio, etc.), rispecchi lo stato della laguna precedente detta deviazione, e se è possibile identificare le specie botaniche raffigurate tramite contemporanei erbari.

Ricordo per tutti i Cinque libri di piante del nobile veneziano Pier Antonio Michiel, con tavole dipinte da Domenico Dalle Greche.

Nel 1556 viene inoltre avviata, con il represso di Monselice, l'impegnativa bonifica delle vaste distese di terre paludose della Terraferma, recuperandole all'agricoltura. Anche in questo caso l'opera di Tintoretto potrebbe fornire interessanti testimonianze su quanto si veniva facendo.

Svariati dipinti del Tintoretto sono ambientati in luoghi a cielo aperto, ora paesaggi naturali più o meno vasti (in qualche caso collegabili a particolari siti, come nel caso della laguna nella Fuga in Egitto di San Rocco, ora raffinati spazi costruiti a cielo aperto, parte in muratura e parte di verzura: cioè corti e giardini.

Tra questi ultimi è sorprendente il sito in cui è ambientato il giovanile San

Marco libera lo schiavo (uno dei teleri dipinti per la Scuola di San Marco, oggi all'Accademia), che rievoca chiaramente le eleganti corti pavimentate, generalmente situate sul retro dei palazzi veneziani, accessibili dall'estremità opposta dell'androne passante rispetto all'ingresso principale, lungo l'asse mediano del complesso, un'uscita che nel dipinto di Tintoretto è sormontata da un rettilineo pergolato coperto da folta vegetazione. Corti analoghe, da tempo presenti a Venezia, assumono un carattere architettonico meglio definito dal Quattrocento inoltrato. La loro funzione primaria era quella di coprire la sottostante cisterna per la raccolta dell'acqua piovana, ivi convogliata da una vera in pietra dall'elegante decorazione, che nel dipinto però non appare. Il dipinto attesta invece esplicitamente una funzione che la corte pavimentata aveva fin dal Quattrocento, quella di luogo teatrale dove usavano esibirsi le varie compagnie della calza. Analoghe corti pavimentate, con pozzo, figurano in primo piano lungo le rive della Giudecca nella xilografia di Jacopo de Barbari. Il telero di Tintoretto ha infatti tutta l'aria di una rappresentazione teatrale, con tanto di spettatori, com'è il caso del gruppo di orientali che assistono attoniti all'evento miracoloso da un terrazzino all'apice di un'ala sul retro della residenza. La corte raffigurata nel citato dipinto è delimitata, nel versante opposto all'accesso dall'androne, da un importante portale in muratura ornato di statue e erme, che immette in un pergolato voltato a botte. Ai due lati del portale si estende, simmetricamente, un recinto in treillage che permette di intravedere il retrostante giardino, rispettando l'ormai consueta sequenza, ben evidenziata nella citata xilografia, di palazzo, corte e giardino. Nella xilografia del De Barbari (1500) i giardini si stemperano, nel versante verso la laguna, nelle velme, dai contorni indefiniti, in precario equilibrio tra terra ed acqua, delimitate da provvisorie palizzate in legno o in altri materiali. Ma proprio durante la vita di Tintoretto, con l'avvio della realizzazione del piano regolatore ideato dal Sabadino, approvato nel 1557, quelli che fino ad allora erano stati gli instabili contorni della città acquisiscono, con la costruzione di solide fondamenta in pietra, una forma definita, permettendo l'accesso alle residenze situate in aree periferiche, o delimitate sul retro da un canale, anche da questo versante, tramite eleganti porte d'acqua. Mi chiedo quanto tali interventi sono stati recepiti dal Tintoretto.

Tintoretto nella Laguna di Venezia

Heiner Krellig

Il contributo per il convegno mira a contestualizzare le visioni lagunari dei Tintoretto nelle narrazioni e discorsi del mito di Venezia di quell'epoca, nella quale i dipinti sono stati creati.

I paesaggi di Tintoretto sono quasi sempre paesaggi montuosi. In nessuna delle sue “madonne” compare un motivo lagunare nello sfondo a differenza di alcuni quadri di suoi contemporanei e predecessori. Solo in alcuni dei “quadri votivi” dei Dogi nel Palazzo Ducale e alcuni ritratti, nella fase tarda della sua carriera, nei quali alcuni sospettano la collaborazione della bottega, appaiono vedute lagunari più di frequente. Pure le scene della leggenda della vita di San Marco, così importante per la città lagunare, sono ambientate in siti urbani, che non hanno alcun carattere vedutistico.

Nonostante tutto ciò Tintoretto (e la sua bottega) furono incaricati, dopo il rogo del 1574 che distrusse le decorazioni precedenti, di dipingere nella Sala delle Quattro Porte la scena con la personificazione della “Venezia che viene mandata nella Laguna per fondarci la città di Venezia”. Si tratta di una proclamazione politica di grande importanza: ogni visitatore ufficiale del governo della Repubblica, ogni ambasciatore si trovava qui confrontato con la proclamazione che la città di Venezia fosse fondata nelle acque della Laguna secondo il volere di Dio. Eppure qui Tintoretto dipinse il paesaggio lagunare solo a margine.

Forse l'immagine di Jacopo Tintoretto a cui l'artista conferì il carattere lagunare in modo più esplicito, è il quadro, dipinto verso il 1750-55 per il ciclo decorativo della Scuola della Santissima Trinità, che ha come soggetto la “Creazione degli animali”. Al di là dell'unicorno che entra nello spazio dell'immagine a destra e la preziosa scenetta dei coniglietti nel centro del primo piano, i pesci e gli animali del mare, come gli uccelli dei mondi delle acque che volano nel cielo, dominano la direzione di tutti i movimenti, nel quadro, come è sottolineato dal contrasto delle luci. Nella sua “Liberazione di Arsinoë”, invece, il carattere lagunare del paesaggio acquatico si rivela essere solo della Laguna veneziana dal fatto che il battello, dove viene imbarcata la prigioniera liberata, è una gondola veneziana di forma tipica di quell'epoca.

Sia i quadri con fondi vedutistici e i “finestrini” con vedute lagunari e della città di Venezia nei ritratti e nei quadri votivi dei Dogi, che tutti appaiono solo tardi nel lavoro di Tintoretto, oltre alla grande allegoria della “Fondazione” della città nella Laguna, sono stati creati su commissioni statali o semi- statali. La loro presenza nella raffigurazione pittorica rappresentativa della

Repubblica, può essere collocata non solo nel contesto dei narrativi del “mito” di Venezia, ma anche nel contesto dei discorsi molto più attuali a quell’epoca che accompagnavano le grandi misure idrologiche per la “conservazione” della Laguna che venivano attuate a quel tempo. I quadri, a loro modo, anche sono testimoni della formazione umana del paesaggio culturale della Laguna di Venezia in epoca pre- antropocenica.

Unica e incomparabile invece rimane la visione storica della fase della colonizzazione della Laguna che (secondo le attuali condivisibili attribuzioni) Domenico Tintoretto dà, dopo essersi emancipato da suo padre, nel suo stupendo quadro con l’episodio del “Sogno di San Marco”, dipinto per la Scuola Grande di San Marco, ambientato in una ricostruzione fantastica di una Venezia “delle origini primitive”. Qui viene presentata un’altra versione della fondazione mitica della città, secondo la quale l’angelo, apparso al Santo sul luogo chiamato Rivo Alto, pronuncia la profezia “Pax tibi, Marce, Evangelista meus, hic requiescat corpus tuum”.

Tintoretto and the Liber Chronicarum

Ayşe Aldemir

Following its destruction in the devastating fire at the Palazzo Ducale in 1577, Jacopo Tintoretto and his young contemporaries began working on paintings for the new Sala del Maggiore Consiglio. The iconographic program of the painting cycle, depicting significant events from the Fourth Crusade of 1202-1204, was determined by a committee of three members, consisting of the Florentine monk Girolamo Bardi (d. 1594) and two Venetian noblemen. Among the painters working alongside Jacopo was his son, Domenico Tintoretto. The commission, preparations, and completion of the paintings in the hall took place between approximately 1578 and 1582.

There is no doubt that the pictorial composition of the painting depicting the siege of Constantinople during the Fourth Crusade was the result of Jacopo's preparations. As was customary, he must have conducted research on these events before embarking on their depiction. Carlo Ridolfi described in his book *Vita del Tintoretto* the great curiosity and meticulousness with which Jacopo generally approached his preparations. Certainly, there would have been a comprehensive preparatory phase for this important commission as well. One of the written sources consulted, according to the committee member Girolamo Bardi, was the chronicle *De la Conquête de Constantinople*, written by the French knight Geoffreoy de Villehardouin, who participated in the Fourth Crusade himself. Thanks to Bardi, we know that Jacopo made use of this first-hand account for at least one of the subjects he depicted.

To create a realistic representation of Constantinople, Tintoretto would have needed to reference previous depictions of the city. Despite never setting foot in this distant land, he would undoubtedly have noticed that the most prominent feature in such portrayals was the triangular arrangement of the consecutive land and sea walls encircling the city. Constantinople was surrounded by water on two sides, along the Golden Horn and the Marmara Sea, and on the third side by its Theodosian land walls. Visual representations of cities became widely known thanks to fifteenth-century mapmakers, and this held true for Constantinople as well.

Consequently, Tintoretto adopted this established topographical image of Constantinople, resulting in the sea walls and their towers along the coast of the Golden Horn becoming defining and distinctive features of the city in his painting.

One of the visual sources that Tintoretto likely consulted is a map-like depiction of Constantinople found in the *Liber insularium Archipelagi* by Cristoforo Buondelmonti. Manuscript copies of Buondelmonti's book were prepared around 1420-1430, a remarkable number of which have survived, providing insight into how the city was viewed and represented in Western Europe during the fifteenth and sixteenth centuries. Many of these copies were produced in the second half of the fifteenth century, indicating that the book reached a wide audience for the time.

Consequently, the depiction of Constantinople within the book also became a recognizable, established representation, a copy of which Jacopo Tintoretto may have had the opportunity to see. Furthermore, Jacopo would have certainly been familiar with the bird's-eye view of Constantinople by the Venetian cartographer Giovanni Andrea Vavassore dating to around 1520-1530. The Vavassore view represented Constantinople in Georg Braun and Frans Hogenberg's *Civitates Orbis Terrarum*, the widely popular atlas of cities, the first edition of which was published in 1572.

Tintoretto must have seen numerous images of Constantinople in volumes that were either printed in or reached Venice during his lifetime. One of these would have been the perspectival depiction of the city in the *Liber Chronicarum*, one of the most popular books of its age. A pictorial history of the world based on Biblical stories and completed in 1493, it was the first world history to be published in print and was quickly disseminated and widely read throughout Europe.

Despite its considerable price, it was reprinted three times within a decade, and its illustrations were also reproduced and circulated separately. It would be apt to describe these as "traveling illustrations" and "recycled images". There is no doubt that the images within the *Liber Chronicarum* reached and were "recycled" in Tintoretto's workshop in Venice.

It also seems that Tintoretto made use of the double-page illustration within the *Liber Chronicarum* for his depiction of Constantinople, featuring the sea flowing like a channel in front of the city's walls, lines of towers, and the rocky topography of the coastline. The Hagia Sophia, prominently visible in the illustration just adjacent to the city walls, is similarly portrayed in Tintoretto's painting as a domed structure at the base of the fortifications. The gate depicted in Tintoretto's painting, on the other hand, likely represents the Petron Gate. In his description of the Venetian crusader attack on Constantinople, Venetian chronicler Martin Da Canal focuses on the Virgriot Tower near the Petron Gate in the sea walls.

Indeed, this pictorial depiction of Constantinople appears to have been extremely potent. The depictions of Constantinople in the *Liber Insularum Archipelagi*, and in the *Liber Chronicarum* both exude an uninhabited and static atmosphere. Tintoretto's rendition, however, transforms this into a dynamic and dramatic scene, filled with triumphant Venetian soldiers. Jacopo Palma il Giovane's painting of the same subject in the Sala del Maggiore Consiglio replicates Tintoretto's composition. Thus, the image of Constantinople crafted by fifteenth-century mapmakers transitioned from the pages of books to canvasses.

Tintoretto, Bassano, and the Rural Image

Tom Nichols

This paper examines the often overlooked artistic relationship between Jacopo Tintoretto (1518/9-94) and Jacopo Bassano (ca. 1510-92). The two painters probably first became aware of each other in the humdrum context of the workshop of Bonifacio de' Pitati (1487-1553) in the 1530s, and there is some evidence of the latter's influence, as also of an exchange of ideas between the two younger painters, in this period. My discussion will identify some specific formal exchanges between the two painters, especially via religious subjects such as the 'Adoration of the Shepherds' and 'the Flight into Egypt', seeking to establish these painters' comparable use of imagery drawn from the world of the countryside to promote the values of labour, as well as of spiritual humility and purity. As early as the 1540s, in a key formative stage of his artistic career, Tintoretto showed a particular interest in the 'rural' works of Bassano, some of which had already begun to appear in Venice in the collections of patrician collectors. One such painting, showing *Two Hunting Dogs*, was apparently displayed in Antonio Zentani's Venetian palazzo, where Tintoretto must have seen it, immediately co-opting the seated animal into a large-scale sacred work showing *Christ Washing His Disciples Feet* (1548-9). Here it appeared in the centre foreground in a position where one might have expected to find Christ himself. As Christ's surrogate, this Bassanesque dog could symbolise God's essential humility and the faithfulness required to follow Him. Bassano's original painting may also have contained hidden moralistic meanings. But we should not overlook the naturalistic power of his image, in which emblematic meanings are very thoroughly disguised. Indeed, Bassano's work can stand as an early example of his 'rural painting', given its reference to Zentani's alternative life as a country landowner on the *terra ferma*, and that it very likely features portraits of two of his favourite hunting dogs kept on his estate near Cittadella. It has much in common, in this regard, with other works, often with sacred subjects, that offered the burgeoning culture of the local countryside a new visual profile in Venetian painting. And these creatures, traditionally understood as of little or low significance, were now ascribed a powerful visual authority. Tintoretto's adoption of such imagery in his paintings was certainly more selective and occasional, and not always based closely on Bassano's example. But it nonetheless formed a recurrent theme in his sacred art, serving to pin his reforming version of Christianity to commonplace everyday realities.

Influence between the two painters was, however, soon to run in the opposite direction, given that the impact of Tintoretto's evolving style in sacred narrative painting can be discerned in a number of Bassano's religious works from the 1550s. It would be easy to frame this influence in terms of the more

general spread of *maniera* style from Venice into the Veneto in this period. But closer attention reveals that Bassano was particularly interested in the often fallen or reclining nude or semi-nude figures that Tintoretto placed towards the margins of his paintings: figures whose angled, partially back-turned, positions facing into the composition lent them added expressive and semantic power. Bassano typically showed these compositionally marginal figures as social marginals. They are granted a new importance, sometimes appearing like our surrogates within the painting, or as guides to our emotional or moral response (as in his *Dives and Lazarus*). In works such as the *Annunciation to the Shepherds*, Bassano further developed Tintoretto's penchant for reclining Michelangelesque figures placed in the foreground of his paintings, showing a humble local peasant in this guise, apparently offering to monumentalise and heroize the appearances and meanings of local rural life in the process.

In several paintings from the 1560s, and especially in his repeated versions of the Adoration of the Shepherds (e.g. Rome, Galleria Nazionale) from this decade, Bassano also developed back-turned, kneeling peasant figures who enjoy particularly close proximity to the Christ Child. The viewer's eye makes its way into the space of the painting towards the sacred figure by moving through the ragged, dirty and smelly and unidealized body of an uneducated local rustic. When Tintoretto came to paint this subject in the Sala Superiore of the Scuola Grande di San Rocco (c. 1578-9), he responded again to Bassano's example, including similar kneeling peasants with their backs turned towards us, and supporting this imagery with a low viewpoint that means that our eye must follow the upward gaze of these rustics in its search for the Christ Child. They become, in effect, our proxies within the painting, their humility and innocent faith serving as a model for our own response.

Tintoretto's adoption of such figures from Bassano's 'low' mode of rural painting in such monumental works was one means by which the metropolitan painter defined his style against the more exclusive, poetic, and visually selective, *all'antica* modes of certain other leading painters in the city. In further late paintings showing the *Flight into Egypt* and the *Annunciation* for the Sala Terrena at the Scuola Grande di San Rocco, Tintoretto might again have had Bassano in mind. In the *Flight*, Tintoretto notably abandoned the visual convention that showed the Holy Family advancing across the picture space in horizontal fashion, one that Bassano himself had followed in his repeated versions of the subject. But if this might appear to distance the sacred actors from the peasants glimpsed in the landscape beyond, then it is also true that the sacred protagonists move decisively away from the city glimpsed on the horizon beyond, and that they appear, in part, to take on a (perhaps disguised) peasant appearance themselves. Tintoretto's tiny rustics working

in the landscape beyond, briefly picked out in light with one or two strokes of the brush, are certainly different to Bassano's more detailed figures. But their forms and actions nonetheless recall certain figures in the background of the provincial painter's works.

John Ruskin identified the unusual setting for Tintoretto's *Annunciation* as urban, but a strip of blurry landscape at the background left might suggest otherwise. It may be better to understand the environment depicted as ambiguous, or perhaps even as bridging the usually distinct cultural domains of town and country, especially given the way that the sacred figures in other paintings in the Sala Terrena cycle are at least partially ruralized. The world of work common to both city and countryside underwrites Tintoretto's imagery in the *Annunciation*, where Mary has only just laid down her spinning wheel, and Joseph labours in his workshop. Indeed, there are visual parallels to be drawn between Tintoretto's depiction of his workshop and near-contemporary Bassano paintings such as the *Sacrifice of Noah* in which carefully observed details of the material culture of contemporary woodworking are featured. Tintoretto and Bassano shared an analogous attitude to manual labour that refused simply to patronize it from non-working elite perspectives, establishing social 'lowliness' -whether we see urban artisans or rural peasants- as especially proximate to sacredness.

On one level the ready exchange of rustic imagery between Bassano and Tintoretto discussed in this paper served as a vehicle to symbolise the core Christian value of humbleness in the context of their promotion of a reformed version of religious painting in later sixteenth century Venice. But it also gave new acknowledgment to the ongoing culture of the silent social majority of the period. This is, in part, to return to the great David Rosand's key recognition of the extended social reach of Tintoretto's art: what he described as its fundamental appeal to the 'popular imagination'. The imagery of both artists to some extent elided the traditional differences between urban and rural domains. Bassano remodelled local appearances in accordance with figural types drawn from metropolitan artistic culture, even as he presented his imagery of peasant life as local. Tintoretto was similarly connective in his use of rural imagery, even if his rustic imagery often appears to be less detailed or specific. The imagery of both painters signified in an urban context, despite Bassano's apparent parochialism. In that metropolitan and cosmopolitan context it was, perhaps surprisingly, Tintoretto's use of Bassanesque rural motifs in large-scale painting that most effectively reached a wider audience of the faithful via its display on the walls of the public institutions of Venice. Bassano's always more trenchantly rural vision was paradoxically also more socially exclusive in its cultural diffusion, targeted primarily at distanced and high-ranking private patrons and connoisseurs.

Dalla Genesi del mondo alle origini del paesaggio tintoretto: la Creazione degli animali tra zoologia e mercato ittico

Fulvio Ragusa

Tra il 1550 ed il 1552-53, Jacopo Tintoretto dipinse a Venezia cinque tele raffiguranti Storie della Genesi per la Scuola della SS. Trinità alla Salute. Il ciclo si colloca cronologicamente all'inizio di quella variegata fase produttiva del Tintoretto in cui la Pittaluga (1925) prima, e il Pallucchini (1950) poi, riconobbero un nuovo interesse per l'ambiente paesistico, «un nuovo senso panico della natura che alimenta l'ispirazione figurativa»¹.

La Creazione degli animali, probabilmente il primo dei dipinti ad essere stati realizzati per la Scuola della SS. Trinità, non ha però particolarmente attratto l'attenzione della critica.

Dopo la demolizione della Scuola, avvenuta tra il 1652 ed il 1661 per dare spazio al cantiere della Basilica della Salute, il telero fu spostato nella chiesa della Trinità e lì conservato fino al 1663 per poi essere collocato nella nuova sede del sodalizio. A seguito delle soppressioni napoleoniche, avvenute tra il 1805 e il 1807, la Creazione degli animali, insieme ad altri due episodi del ciclo, divenne di proprietà del Demanio e fu lasciato per diversi anni nei depositi finché, nel 1846, fu inviato a Padova nella chiesa di San Giorgio delle Pertiche, per poi essere ritirato e ricondotto a Venezia in un momento non meglio precisato. Nel 1922 l'opera era custodita nei depositi demaniali di Palazzo Ducale e, infine, nel 1928 fu portato definitivamente alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ricongiunto agli altri dipinti (Adamo ed Eva e Caino e Abele).

Il Pallucchini (1982), in linea con le osservazioni di Hauser (1965) che aveva definito questa fase pittorica dominata da criteri prevalentemente decorativi, sottolinea la totale assenza di un intento descrittivo nella raffigurazione degli animali, evidenziando anzi la volontà del Tintoretto di evocarli e trasformarli quasi fossero «arabeschi, d'eleganza araldica»². Pignatti (1985), tuttavia, definì la Creazione degli animali un vero capolavoro, un instabile movimento vorticoso, «una furiosa ventata di luci e di colori, trascinati dal gesto del Padre Eterno lampeggiante nel cielo ancora tempestoso della Genesi». Krischel (2000), poi, notò la realistica descrizione che Tintoretto realizza dei molteplici pesci rappresentati³, mentre Gentili (2002) sottolineò l'attenzione particolare riservata dal pittore alla tassonomia zoologica delle coloratissime creature raffigurate, soprattutto quelle acquatiche, immerse in un clima sospeso tra «illustrazione scientifica e camera di meraviglie»⁴.

L'elemento distintivo del telero, infatti, risiede proprio nel risalto conferito dal pittore ai pesci, e in parte agli uccelli, attraverso una resa fortemente naturalistica delle figure e dei dettagli tipici delle diverse specie. Il gusto per il meraviglioso, o meglio, per il mostruoso è di fatto assente nell'inventio tintoretiana. Eccezion fatta per il liocorno, creatura assai convenzionale nelle rappresentazioni delle Creazioni del mondo, tutti gli animali, tutti i pesci e gli uccelli rimandano a specie realmente esistenti e sorprendono per la loro semplicità, testimoniando un approccio al dato naturale vicino ad un'impostazione scientifica tipicamente rinascimentale. Tintoretto sceglie inoltre per la sua narrazione la laguna di Venezia. I dettagli dell'acqua cheta e torbida, leggermente increspata dal vento e dal moto dei pesci, a contatto diretto con le sponde tondeggianti della terraferma – la cosiddetta gronda lagunare – e la vegetazione boschiva a ridosso delle rive, ben visibile sullo sfondo, permettono una facile identificazione del luogo. Gli stessi pesci di cui il pittore ci restituisce una fedele descrizione⁵ sono per oltre l'80% specie tipiche della laguna di Venezia e dell'Alto Adriatico.

Ciò che si presenta in questa sede è una completa rilettura del dipinto basata su un'indagine puntuale che prende le mosse da due prospettive fondamentali. Da un lato il panorama scientifico europeo che, negli anni '50 del XVI sec., si distinse per una copiosa pubblicazione di trattati di ittiologia realizzati da grandi naturalisti – Pierre Belon, Guillaume Rondelet, Pierre Gilles, Ippolito Salviani, Conrad Gessner, Ulisse Aldrovandi – e corredati da dettagliate incisioni, alcune delle quali riconducibili ad artisti attivi a Venezia come, ad esempio, Plinio Scarpelli. Dall'altro, il contesto che influenzò in modo ancor più diretto l'elaborazione iconografica del Tintoretto, nella fattispecie la Scuola della SS. Trinità insieme alla Gastaldia nicolotta e all'Arte dei Compravendi pesce, considerando i legami tra queste istituzioni.

¹ Rodolfo Pallucchini, *La giovinezza di Tintoretto*, Milano, Edizioni Daria Guarnati, 1950, cit. p. 131.

² Rodolfo Pallucchini, Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto. Opere sacre e profane, tomo primo*, Milano, Alfieri-Electa, 1982, cit. p. 43.

³ Roland Krischel, *Jacopo Robusti detto Tintoretto: 1519-1594*, Konemann, Colonia, 2000, cit. p. 41

⁴ Giovanna Nepi Scire (a cura di), *I dipinti di Venezia*, Udine, Magnus, 2002, pp. 272 e 275.

⁵ Roland Krischel, *Jacopo Robusti detto Tintoretto: 1519-1594*, Konemann, Colonia, 2000, cit. p. 41

An “immoral” landscape for Pietro Aretino? Tintoretto’s newly discovered Susanna and the Elders

Roland Krischel

Only recently, a monumental and highly ambitious garden landscape by Tintoretto turned up in a private collection. The rather huge canvas shows Susanna in her garden, spied upon by the Elders. As to chronology, composition and artistic development, it prepares the famous Vienna Susanna of c. 1555. The left foreground of the hitherto unknown *Susanna and the Elders* features a gold-coloured textile with a very specific net-like pattern, which reappears in the *Miracle of the Slave* (1547/48). In the background, a highly original garden wall refers to the design of a ceiling in the refectory of San Salvador, decorated by Fermo Ghisoni in the summer of 1545. A dating c. 1546/47 is therefore plausible.

1545 saw the birth of the *Provveditori sopra beni inculti*, a new Venetian magistrate, reconfirmed in 1549 and 1556 and responsible for the supervision of land reclamation. Since Tintoretto’s ‘timeliness’ (i.e. his sensitivity to changes in the political and/or religious climate of his habitat) is notorious, it seems more than tempting to interpret his rediscovered *Susanna* as the reflection of a recent, fundamental shift in Venetian economic policy. In an allegorical way, comparison seems to be made between two gestures of appropriation: “conquest” of the female body and colonization of the Venetian *Hinterland*. Accordingly, the crouching elder’s ‘male gaze’, shamelessly directed between Susanna’s legs, becomes for the beholder of the painting a perspective view into the background arbour as emblem of domesticated nature.

There are several references in this painting to the pornographic writings of Pietro Aretino. As is well known, Tintoretto was in close contact with the author during the 1540’s, when the latter was living at Ca’ Bollani, not far from Rialto. Early in 1545 Jacopo had painted two mythological pictures for the ceiling of Aretino’s bedroom. They were paid off by a letter in which Aretino publicly praised these works. Did Jacopo present him with another picture in late 1546 or early 1547, systematically preparing the ground for the critical acclaim of his monumental *Miracle of the Slave*? As an allusion both to the infamous Modi and to the corresponding sonnets by Aretino, the *Susanna* painting would have been a perfect present for Giulio Romano’s most fervent supporter in Venice. Apparently, Tintoretto provided a garden view for Aretino’s Venetian flat, while at the same time paying homage to its resident both as a prolific author of religious writings and a virtuoso pornographer. Being a satirical combination of Biblical story, pornographic imagination and deconstruction of *villeggiatura* life style, Tintoretto’s painting would have been a whimsical “conversation piece” for Aretino and his illustrious guests.

Le tempeste di mare nella produzione sacra di Tintoretto

Laura de Fuccia Lederer

Si tende attualmente a rivalutare il ruolo assunto dal pensiero teologico nell'evoluzione della rappresentazione del rapporto tra uomo e natura nella pittura di paesaggio (Denis Ribouillaut, 2011) e nelle considerazioni che portano alla “nascita” del paesaggio moderno (Kenneth Clark, 1949). Questo intervento vorrebbe concentrarsi più particolarmente sul motivo iconografico del mare in tempesta nella produzione sacra di Tintoretto, a partire da un'analisi del *San Marco che salva un Saraceno durante un naufragio* (1562-1566, Venezia, Gallerie dell'Accademia). Seppur poco frequente nella sua produzione, questo genere di rappresentazioni di una “fortuna di mare”, permette all'artista di offrire un'articolazione semantica complessa, intrisa di effetti luministici, introducendo un tema iconografico che sarà poi ripreso, nell'ambito della cerchia dell'artista, nel *Cristo sul mare di Galilea* (Washington, National Gallery) e nel *Sogno di San Marco* (Venezia, Gallerie dell'Accademia).

Nonostante la particolare configurazione della città, fondata tra terra e mare, la rappresentazione di scene marittime non è frequente nell'iconografia della pittura veneziana del Rinascimento, persino nella produzione di artisti che hanno manifestato una sensibilità spiccata per la pittura di paesaggio come Giorgione, Domenico Campagnola, Tiziano o Cima da Conegliano. Per quanto la scuola veneziana si sia nel tempo affermata come modello privilegiato per la rappresentazione della pittura di paesaggio, è in effetti soprattutto il paesaggio pastorale o campestre – secondo la definizione proposta da Roger de Piles nel *Cours de peinture par principe* (1708) – che si è imposto nella letteratura artistica all'epoca moderna come modello esemplare per una rappresentazione paesistica di ascendenza veneta. Si tratta di scene campestri, collinari, intrise di tinte armoniose in atmosfere idilliche che rievocano più naturalmente la Terraferma veneta e visioni arcadiche di ascendenza letteraria classiche, ispirate all'ideale del *locus amoenus*. “Stravagante, capriccioso, presto e risoluto e il più terribile cervello che abbia mai avuto la pittura” nei ricordi di Giorgio Vasari, Jacopo Tintoretto rivela il suo approccio innovativo anche nell'originale sensibilità nella rappresentazione dell'elemento paesistico. Il telero che rappresenta il *San Marco che salva un Saraceno durante un naufragio* ne è un esempio significativo. Di grande qualità esecutiva, il dipinto accorda infatti un'attenzione insolitamente rilevante, se si guarda all'insieme della produzione dell'artista, ad una vasta ambientazione marittima, associata all'ancora meno ricorrente tema della tempesta, cui l'artista conferisce intensi

effetti drammatici e luministici. Come vedremo, sarebbe probabilmente riduttivo considerare l'attenzione che Tintoretto porta al motivo del mare in tempesta riconducendola a un mero interesse per un motivo iconografico specifico, anche se è probabile che esso gli fosse congeniale. Nel *San Marco che salva un saraceno*, destinata alla Sala Capitolare della Scuola Grande di San Marco, così come nella *Burrasca di mare (I santi Marco, Giorgio e Nicola liberano Venezia dai demoni)*, dipinta per l'attigua Sala dell'Albergo da Palma Il Vecchio e Paris Bordon (1528-1534, Venezia, Gallerie dell'Accademia), le rappresentazioni di fortune di mare sono in effetti strettamente associate, da un punto di vista narrativo e simbolico, ad un evento miracoloso legato alla figura di san Marco e ad episodi fondamentali della storia di Venezia, di cui il santo era il patrono.

Se il modello paesaggistico del locus amoenus è quindi saldamente documentato nella tradizione paesistica veneziana, Tintoretto si fa interprete in alcune tele di un'iconografia che si affranca dal modello arcadico e virgiliano per rinnovarla, impiegando motivi iconografici per la cui autorevolezza si poteva guardare a leggende fondatrici del mito della Repubblica di Venezia. Nel rievocare scene di tempeste straordinarie associate al culto di san Marco – dove le tenebre demoniache e le tempeste spirituali sono dissolte per volontà divina – Tintoretto contribuisce quindi allo sviluppo di elementi narrativi che si affrancano dai modelli elegiaci e idilliaci classici, costruendo la propria legittimità nell'agiografia marciana e nei miti legati alla fondazione e alla salvezza della città. Apre così la via ad altre rappresentazioni che fanno eco a queste composizioni, come il *Sogno di San Marco* di mano di Domenico Tintoretto (1585, destinato alla cappella della Sala Capitolare, oggi a Venezia, Gallerie dell'Accademia) o il *Cristo sul mare di Galilea* (c. 1570, Washington, National Gallery), ora attribuito a Lambert Sustris.

Un'isola vicina: per una lettura “geografica” del San Giorgio di Londra

Camilla Pietrabissa, Università IUAV di Venezia

Nella *Leggenda Aurea*, la storia del soldato romano originario della Cappadocia che diverrà San Giorgio si svolge nella provincia di Libia, nella città di Silena dove, «vi era un lago vasto come il mare, nel quale si nascondeva un terribile drago». La tela *San Giorgio uccide il Drago* della National Gallery di Londra, che presenta problemi tuttora irrisolti di datazione e committenza, si presta a un'analisi iconografica e strutturale che metta in luce il tentativo di traslare l'uccisione del drago da una campagna desertificata – che tradizionalmente rappresentava la devastazione operata dal drago nel territorio attorno alla città – a una zona costiera verdeggiante, forse un'isola. L'elemento acquatico unifica e mette in movimento tutta la composizione. L'uccisione del drago che è tradizionalmente il fulcro iconografico dell'opera viene spostato in secondo piano, su un terreno separato da una corrente impetuosa dal lembo di terra dove sorge la città. L'elemento acquatico domina la composizione non solo per la presenza di acque che scorrono in modi differenti e dipinte con accuratezza, ma anche perché il paesaggio evoca la potenza vivificante dell'acqua. Il luogo dove si svolge la scena costituirebbe quindi un'isola non nel senso prettamente geografico, ma piuttosto, secondo la teoria dell'utopia di Louis Marin, nel senso di un un luogo che è anche un non-luogo, potendo esistere solo come utopia politica.

Si tratta di vagliare l'ipotesi che il *San Giorgio* di Londra faccia riferimento alle vicende geopolitiche del Mediterraneo, che giustificerebbe la potenza evocativa di un luogo «altro» – luogo

«isolato» – che rende possibile la redenzione e quindi la salvezza. Se il senso antropologico della figura di San Giorgio è solitamente legato alla conquista del territorio e alla fondazione delle città – così come si ritrova nell'arte fiorentina – a Venezia la lotta tra San Giorgio e il drago assume solitamente un valore geopolitico più ampio legato al conflitto con i Turchi. Tintoretto ribalta questa tradizione: come in altre occasioni, l'artista sposta la localizzazione delle vicende religiose in luoghi meno connotati architettonicamente, inventando paesaggi naturali difficili da localizzare. Il paesaggio totale della tela di Londra è un non-luogo in cui l'acqua diviene l'elemento dominante e unificante, mentre gli elementi geografici vengono posti in secondo piano, così come il duello. La principessa che fugge impaurita in primissimo piano diviene una figura mediatrice del processo di salvezza reso possibile dall'intervento divino, che racchiude la composizione sotto quella che sembra una cupola celeste. Dal punto di vista della temporalità, il dipinto coglie il momento in cui il mostro

viene ricacciato nel mare e il paesaggio diviene nuovamente verdeggiante sotto gli occhi della principessa in fuga.

La possibile presenza del dipinto nel capitolo dei padri domenicani della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, concesso nel 1566 come cappella per la confraternita di San Giorgio della nazione genovese, potrebbe avvalorare questa lettura. Da una parte, la rilettura delle fonti suggerisce l'importanza della figura della principessa e del rapporto con spettatori eruditi. D'altra parte, il confronto con alcuni dipinti di Tiziano mostrano come Tintoretto tenta di spostare l'attenzione sull'intervento divino e sul paesaggio. L'opera si configura pertanto come un capolavoro che chiude una serie di varianti che si erano susseguite in ambito veneto per due secoli, spostandone il significato politico. Il luogo dove si svolge l'episodio non è più una terra di conquista ma una terra da redimere.

L'aspetto naturalistico diviene qui centrale rispetto a quello urbano, e l'intervento divino pervade la composizione.

Il paesaggio della Creazione nel ciclo tintoretiano per la Scuola della Trinità: possibili fonti e una lettura teologica

Ester Brunet

Per comprendere l'impianto teologico espresso da Tintoretto nel ciclo da lui dipinto verso la metà del XVI secolo per la sede della Scuola veneziana della Trinità occorre partire dalla figura chiave del priore dei Teutonici Andrea Lippomano. Proveniente da una influente famiglia patrizia veneziana di dichiarato orientamento papalista, Andrea fu al tempo stesso profondamente impregnato delle genuine istanze di riforma cattolica provenienti dai fermenti degli anni Venti e Trenta del Cinquecento, fiorite attorno alla fondazione di nuovi ordini e congregazioni quali i Teatini, i Somaschi, i Gesuiti. Silvia Marchiori ha recentemente ricostruito le sue relazioni con i grandi animatori della riforma cattolica a Venezia: Gaetano Thiene, di cui era caro amico ed estimatore, nonché per alcuni anni vicino di casa; Girolami Miani, che prestava servizio agli Incurabili; Ignazio di Loyola, del quale divenne tra i più fedeli ed entusiasti sostenitori. La Scuola della Trinità non poteva non essere coinvolta dal fervore religioso e dalla spiritualità di questi uomini, che rappresentavano la crema della riforma cattolica. Univa queste diverse sensibilità la comune aspirazione a forme di pietà e vita religiosa rinnovate, lontane certo da una concezione dicotomica di grazia e opere, di matrice protestante, ma al tempo stesso sensibili a un ritorno a forme di sobrietà e carità genuinamente evangeliche, veicolate dalla "riscoperta" degli eventi della storia della salvezza come luogo di rivelazione della paternità e della misericordia di Dio.

Più nello specifico, il tema della carità, centrale nell'azione di riforma di Andrea e perfettamente consono alla sede di una confraternita, si rintraccia, in radice, nella scelta stessa di associare alla Trinità un ciclo di dipinti incentrati sulla creazione del mondo. Lo specifica la delibera con cui il 2 gennaio 1547 si registra il contratto con il pittore Francesco Torbido: per essere graditi a Dio – si legge – i confratelli intendono glorificare la Trinità e farne la sua «istoria», ovvero «la creation del mondo». Fin dalle premesse all'elaborazione del programma iconografico, i confratelli esprimono dunque l'intenzione di raccontare l'azione trinitaria nel quadro dell'orizzonte biblico, secondo una sensibilità che essi condividono con il clima di ritorno delle Sacre Scritture da parte delle avanguardie più avanzate della riforma cattolica. L'evento fondante della Pasqua redentrice di Cristo era scaturigine di una rilettura delle Sacre Scritture in chiave radicalmente cristologica, che recuperasse con nuovo vigore l'antica lezione dell'esegesi patristica di impianto tipologico. A questo riguardo, gli spunti certamente non mancavano ai committenti: infatti, Luigi

Lippomano, che era fratello germano di Andrea e vescovo di Verona all'epoca del coinvolgimento di Tintoretto nella realizzazione del ciclo della Trinità, pochi anni prima (1546) aveva dato alle stampe una *Catena in Genesim*, corposissimo volume di commenti al Libro di Genesi tratti per la maggior parte dagli scritti dei Padri della Chiesa latina e greca. Va anche ricordato che un anno prima Luigi aveva pubblicato un altro volume, di commento al Credo, al Padre Nostro e “*ai due precetti della Carità*”, dedicando a questa virtù un ampio sviluppo.

La carità e la creazione del mondo sono esattamente i due cardini su cui si impernia il racconto in immagini del Dio-Trinità voluto dai confratelli della Scuola. Se Dio è carità, ovvero scambio d'amore continuo che lega le tre persone della Trinità e le rende unità, questo stesso amore intratrinitario si riversa nella creazione: secondo una lettura creazionale già di impianto scotista, Dio infatti crea non per necessità ma per amore, e di nuovo non per necessità ma per amore salverà l'uomo incarnandosi. La creazione del mondo è dunque l'evento che rivela al massimo grado la carità di Dio, portata a sublime compimento nell'incarnazione e dunque nella redenzione. Questo impianto teologico riecheggia potentemente fin dalla prima tela del ciclo tintoretiano, dove Dio irrompe da destra verso sinistra, non solo creando gli animali, ma mettendoli letteralmente *in moto*. Come è già stato notato da più di uno studioso, questo movimento è l'elemento di maggior originalità del dipinto, che lo distingue da eminenti modelli più o meno recenti. Come spiega Luigi Lippomano nella sua digressione sulla carità, l'uomo è messo nelle condizioni di amare solo perchè preceduto nell'amore di Dio. È il Padre che precede, che anticipa l'uomo nella carità: è lui che ama e amando crea il mondo, mediante un *dinamismo vitale* che comunica alla materia; ed è lui che di nuovo, per amore, ri-crea il mondo, lo redime, andando oltre l'atto creativo: ovvero assumendo quella carne che egli stesso ha creato. L'uomo a questo sommo atto d'amore può solo corrispondere: all'amore gratuito di dio, risponde con gratitudine, imparando ad amare a sua volta e riversando questo amore nei confronti del prossimo. Insomma, la dinamica agapica della Trinità è un *moto a luogo* di Dio, perfettamente tradotta in immagine da Tintoretto, che dispone il Creatore in movimento, e con lui il creato che lui stesso ha posto in essere. Il paesaggio partecipa di questo *moto a luogo*, entra in questa dinamica amorosa: la *pericòresi* – termine con cui la teologia individua il movimento circolare di compenetrazione reciproca delle tre persone divine – diventa movimento ad extra, con cui Dio “esce da sé” e dà vita al mondo che di questo amore gioiosamente prende parte.

Il discorso si articola poi nei teleri successivi. Purtroppo abbiamo perduto la *Creazione di Eva*, mentre la *Proibizione del pomo* degli Uffizi, presumibilmente decurtata, ha subito pesanti reintegrazioni nel corso del tempo. Il paesaggio

torna ad essere protagonista nella *Tentazione dei progenitori* ora alle Gallerie dell'Accademia. Adamo sta per ricevere la mela che Eva gli porge sullo sfondo di uno spazio aperto di paesaggio incontaminato e primordiale. In questa ambientazione naturale colpisce allora, per contrasto, la presenza di un unico elemento artificiale, ovvero le pedane costituite da pietre squadrate su cui siedono i progenitori. Quella di Adamo, in particolare, è l'esito di una sorta di progressione che da roccia naturale la trasforma in basamento costruito dall'uomo: un passaggio graduale ma ineluttabile dalla natura alla cultura, che sta ad anticipare il destino dell'uomo dopo il peccato, costretto a passare dal godimento spontaneo della natura al duro lavoro. Ma la forma della struttura, più precisamente, riecheggia già quella che si ritrova nel telero successivo, ara sacrificale su cui Abele soccombe sotto i colpi di Caino. Si tratta dell'altare del sacrificio su cui si consuma il fratricidio, secondo Agostino (citato nella *Catena* del Lippomano) prefigurazione della morte di Gesù, «l'uno nel campo, l'altro sul Calvario». Tintoretto in questo modo suggerisce di leggere assieme Adamo e Abele, come tipi cristologici che anticipano l'iniziativa salvifica del Figlio di Dio.

Infine, il *Caino e Abele*, posto a conclusione della serie: qui il paesaggio naturale ospita la figuretta di Caino, già proletticamente descritto come viandante, «ramingo e fuggiasco sulla terra» (Gn 4,14). Non è scontato trovare l'inserimento di questo passaggio narrativo nei dipinti che illustrano questo episodio biblico. Confrontando il dipinto di Tintoretto con l'incisione che ne fece Andrea Zucchi, appare chiaro che il dipinto è stato decurtato di qualche centimetro sulla destra, col risultato di estromettere la figura del Padre Eterno che si librava in cielo sopra Caino. Ora, la scena non rappresenta, come è stato scritto, la “fuga” di Caino dalla scena del delitto, né tantomeno il suo “inseguimento” da parte di Dio, che pare piuttosto accompagnarlo a braccia aperte. In realtà, Caino si mette in viaggio dopo aver ricevuto la promessa di protezione da parte di Dio. Certo Dio lo condanna ma al tempo stesso lo marchia con un segno per proteggerlo, ponendo un argine alla legge del taglione che ne avrebbe decretato la morte. Dio applica perciò una giustizia misericordiosa, non rinunciando al suo piano salvifico e rimarcando, così, il primato soverchiante del perdono rispetto alla condanna. Per chi entrava nella Scuola, il Caino posto a conclusione dell'intero ciclo era esempio estremo della misericordia divina, che non abbandonava il peccatore nella sua disperazione ma lo accompagnava in un sempre possibile cammino di salvezza.

In and out of the Canon. Tintoretto's changing position in early art theory

Sabine Peinelt-Schmidt

In my lecture, I would like to pursue the thesis of whether the negligence of Tintoretto's capacities in the field of landscape painting does not have its origins much earlier than in the 19th century. My lecture examines two factors with regard to the artist: Firstly art theoretical writings and secondly prints after paintings by Tintoretto. These factors have proven to be central for assessing processes of canon formation from the 16th century on.

It is precisely the publication of graphic reproductions after early Italian landscapes that plays an outstanding role in locating Tintoretto in the canon of the best landscape painters. Here, especially in the early period of the formation of the canon, subtle reassessments occurred, which will be the focus of my lecture. The landscape prints are to be placed in relation to Tintoretto's classification in early art theory - and to his achievements in the field of landscape painting.

The importance of landscape in Tintoretto's overall oeuvre may at first seem marginal. It is above all the human body, its emotional charge and the deep understanding of its mobility that constitute Tintoretto's art. His innovative power in the depiction of religious subjects in particular is added to this. Furthermore, it is his handling of the material of colour, with its free brushstroke, that was soon to become the quintessence of Venetian colourismo. Tintoretto consciously used landscape as a compositional element. However, it is not a unique feature or a part of his art to which special attention was paid in early art theory.

The first to deal with the Venetian painter was, of all people, Giorgio Vasari. But he did not mention any landscapes by Tintoretto.

Tintoretto was first explicitly assigned to the landscape topic in art theory north of the Alps by Karel van Mander, in his *Schilder-Boeck*. There, Tintoretto is praised in various contexts. Karel van Mander recommends studying Tintoretto, Muziano and Titian. In doing so, he explicitly refers to Titian's woodcuts and only prints AFTER Titian can be meant by this. It is possible to narrow down what landscapes Karel van Mander knew of Titian. In the case of Tintoretto, the situation is quite different. Hardly any of the prints after paintings by Tintoretto that appeared until 1604 contain a significant proportion of landscape. So it does not really seem surprising that in Italian art theory, which had the painted originals before it, the landscape was less in focus.

Much of what van Mander wrote about the landscape found its way into Joachim von Sandrart's "Teutsche Academie". The latter based his biography of Tintoretto to a very large extent on van Manders' biography. Sandrart names Girolamo Muziano and Titian as the best Italian landscape painters. However, he also makes a change in relation to van Mander: The latter had not placed Muziano but Tintoretto next to Titian, which can be explained in various ways.

Already Vasari's mentions of Tintoretto, to which van Mander also referred, leave the impression of a particularly talented and nimble all-rounder rather than that of a specialised professional landscape painter. It is not clear which of Tintoretto's works van Mander saw during his trip to Italy, for he was not in Venice. It is possible, however, that he knew the etchings of the Carracci after Tintoretto's works.

Sandrart must have found the naming of this Venetian by van Mander strange. His change is an understandable correction, especially against the background of what Sandrart and his readers might have known about prints after works by the two artists. Muziano, unlike Tintoretto, had taken up landscape early in his career. The majority of his altarpieces, however, are thoroughly conventional religious histories. The reason for Muziano's early reception as a landscape painter must therefore lie essentially outside the structure of his painterly oeuvre and its reception - namely in Muziano's collaboration with the Dutch engraver Cornelis Cort.

But Sandrart goes beyond van Mander and introduces Claude Gellé, called le Lorrain - into the discourse for the next centuries. Interestingly, he changes the criterion here. Instead of composition he assesses the capture of atmospheric elements, pictorially interesting circumstances such as thunderstorms or the special mood after a rain shower, as well as cloud formations. Later in his book, Sandrart once again gives his selection of the most famous landscape painters, referring once more to Claude Lorrain, who is now in first place. In his wake are Jan and Andries Both as well as Jacques Fouquier; Muziano and Titian are mentioned again, although they are already assigned to a higher level of tradition with the addition of the words "by the ancients". The lecture will develop a thesis as to how it came about that there is no longer any mention of Tintoretto at this point.

Storms, Shipwrecks, and the Art of the Sublime in the Scuola Grande di San Marco

April Oettinger

“His brush was, so to speak, a thunderbolt that terrified everyone with its lighting.” Thus, Carlo Ridolfi not only likened Tintoretto’s explosive brushwork – and the wonder of beholding it – to the power of a violent storm, but also pronounced him the flame-thrower of his generation.

Tintoretto’s lightning assault had stopped his rivals in their tracks, silencing them with its deafening thunder. In a poetic nod to Pliny’s story of Apelles’ Alexander the Great wielding thunderbolts, “where the lightning seems to be darting from the picture,” Ridolfi alluded to Tintoretto as a modern-day Apelles, a virtuoso who had eclipsed Titian – a modern-day Protogenes – through his economic use of color and his dazzling illusionism. Just as Pliny’s Apelles had employed only four colors to effect lightning, which seemed to “project from the surface and stand out from the picture,” so Ridolfi’s Tintoretto had captured and harnessed the fleeting and wondrous effects of natural phenomena with lighting speed and astonishing efficiency. Invested with the power to animate Nature, Tintoretto conjured what could not be fully grasped by eye or ear: flashing mortars, streaks of lightning, deafening claps of thunder; or, as Pliny famously put it, “things which in reality do not admit of being portrayed: thunder, lightning, and thunderbolts.”

This paper foregrounds meteorological phenomena and turbulent seas as dramatic actors in Tintoretto’s *Rescue of the Saracen* and the *Removal of the Body of Saint Mark*, *teleri* that were once displayed side-by-side on the west wall of the Sala di Capitolare in the Scuola Grande di San Marco. Executed between 1562-1566, together with the *Rediscovery of the Body of San Marco*, the three canvases were conceived as companion pieces to the 1548 *Miracle of the Slave*. A vast scholarship has attempted to tease out the interlaced iconographies and compositional conceits that Tintoretto, the great aggregator and spinner of stories, wove through the four canvases, to trace their visual and iconographic contexts, and to elucidate the artist’s working methods and materials. Recent studies, taking into account Tintoretto’s proclivity for engaging his audiences in the dynamic, interrelated stories of his *istorie*, have made a compelling case for the performative role of Tintoretto’s paintings as active interlocutors in social, political, intellectual, and theological discourse in the post-Tridentine age. However, the dramatic role of Tintoretto’s stormy weather in sparking the imaginative interplay between ephemeral

Nature and the instantaneity of divine vision has not been fully appreciated. The following bypasses the open questions surrounding the making and meaning of the four teleri, and instead addresses Tintoretto's experiments with storms – powerful,

numinous, and shape-shifting mediators of the marvelous – in the Scuola Grande di San Marco. Specifically, this paper considers Tintoretto's atmospheric poetics in the Rescue of the Saracen and the Removal of the Body of San Marco, a virtuosic synthesis of the meteorological meraviglie of Giorgione's generation, and the contribution of illusionistic stormy weather to discussions of colorito in the latter half of the 16th century and after.

That Tintoretto was a master of atmospheric expressionism hardly bears repeating, yet it still remains to explore the ways in which the painter invoked lightning, churning seas, and turbulent cloud formations as dramatic actors in their own right. This cast of non-human characters—what 16th-century writers would have called paesi; landscape ornaments or vignettes—not only echo and amplify the expressive range of Tintoretto's principal human actors, but also function to induce sight and spiritual insight. My paper treats the theological and rhetorical dimensions of sublime Nature in Tintoretto's retelling of the miracles of San Marco, a culmination of experiments with storms and shipwrecks from the first half of the 16th century, and the role of Tintoretto's storms in shaping discussions of colorito as a catalyst of vision and painterly virtuosity in the writings of Vasari, Lomazzo, Ridolfi, and Boschini. More broadly, Tintoretto's stormy weather, the analogue of prestezza, not only anticipated the marvelous landscapes and seascapes that typify the painting of Nature in the age of Salvatore Rosa, but also the codification of stormy weather and shipwrecks as sublime subjects on the eve of the “modern” landscape.

After Ruskin : Tintoretto's Landscapes in Anglo-American Criticism

Emma Sdegno

The paper begins with a survey of Ruskin's criticism on Tintoretto, in particular by reviewing passages from the first two volumes of *Modern Painters* (1843, 1846) and the "Venetian Index" of the *Stones of Venice* (1853), one of the ten appendices to the *Stones of Venice*, which make up a true organic commentary on Tintoretto. The focus on Tintoretto's landscape is part of Ruskin's research into the painting of the Moderns in the 1840s and of Turner in particular. In the « Venetian Index », Ruskin pays attention to Tintoretto's depictions of landscape in the Scuola di San Rocco particularly; he makes several references to Turner's painting, pointing to Tintoretto as one of Turner's great masters, and providing what he considered to be evidence of an affinity, a consonance in their temperament as artists, and way of creating, as well as some 'theft'. A study of the notebooks of Turner's 1819 trip to Rome (Road to Rome, Tate) has highlighted the English painter's substantial interest in Tintoretto during his passage to Venice, with a singular focus on the cycle of canvases of the Scuola di San Rocco. Ruskin's later interest in Tintoretto's landscapes also emerges from the copies of Tintoretto paintings that Ruskin commissioned from Angelo Alessandri, a student at the Accademia di Belle Arti in Venice whom Ruskin met in 1877, in many of these paintings landscape plays an important part - i.e. *Visitation* 1880; *Flight into Egypt* 1885; *Saint Mary of Egypt* 1885; *Martyrdom of Saint Stephen* 1891; *Bacchus and Ariadne* (Doge's Palace); *Mercury and the Graces* (Doge's Palace).

In the second part, I consider the legacy Ruskin left in Tintoretto criticism and in the art literature of the later nineteenth and early twentieth centuries, also giving an account of how early criticism of Turner took up this legacy (Dutton Cook, *Art of England. Notes and Studies*, 1869). Massive is the reprise of Ruskin's judgments on Turner by quoting extended passages or providing extensive summaries, even with some reference to consonances with Turner generally pointed out by Ruskin – i.e. William Roscoe Osler, *Tintoretto* (1879), J.B. Stoughton Holborn, *J. Robusti, called Tintoretto* (1903), Gustave Soulier, *Le Tintoret* (1911), and F.P.B. Osmaston, *The Art and Genius of Tintoretto* (1910). All these works settle on the line drawn by Ruskin in an overt and extensive way, although the landscape theme tends to lose prominence. Ruskin is quoted extensively, especially through excerpts from the "Venetian Index", but also the *Guide to the Principal Pictures at the Academy of Fine Arts Venice* (1877) in the suggestive references to proto-expressionist landscape in *Cain and Abel* and *Adam and Eve*. Also significant on the American side is the reference to Ruskin as the foremost authority on Tintoretto criticism, in Frank Preston Stearns, *Life of Tintoretto* (1894) and *The Midsummer of Italian Art* (1895) and particularly in Eugene Benson, *Art and Nature in Italy* (1882), which updates Ruskin's insights on the Venetian painter's conception of Satan and on landscape in an original reading of *The Temptation of Christ* in the Scuola di San Rocco.

Il paesaggio che non c'è. Mario Pratesi di fronte a Tintoretto

Sofia Magnaguagno

Lo scrittore, poeta e saggista toscano Mario Pratesi (1842-1921), attorno al 1870, in occasione del viaggio a Venezia al seguito di Luigi Luzzatti, elabora *I ricordi veneziani* (1889, 1899, 1901), in cui dedica tre lunghi capitoli rispettivamente a Veronese, Tiziano e Tintoretto. All'interno dei tre lunghi capitoli di ispirazione ridolfiana Pratesi dimostra una marcata sensibilità al paesaggio nell'opera dei tre artisti veneti. Sono gli anni in cui Pratesi si esercita anche come scrittore paesaggista, inclinazione che sfocerà a breve nell'edizione di *Figure e Paesi d'Italia* (1905). L'intervento prenderà in considerazione le digressioni di Pratesi sul paesaggio e sul rapporto degli artisti con la natura. La marcata preferenza dell'autore per Tintoretto si riscontra già nella vita di Veronese, la prima che si incontra in *Ricordi Veneziani*. Tintoretto per Pratesi è l'artista delle passioni e dei sentimenti. Questi lo pongono in rapporto privilegiato con la "rude natura", di cui è capace di esprimere forza e veemenza nelle opere pittoriche. L'abilità di Tintoretto di creare un connubio tra personaggi ed elementi paesaggistici nelle sue opere più drammatiche (*Il Giudizio Universale* alla Madonna dell'Orto e *La Crocifissione* alla Scuola Grande di San Rocco) è alla base del giudizio estetico di Pratesi, che costruisce una sua propria teoria del paesaggio per i tre artisti veneti. Rispetto al paesaggio decorativo di Veronese e il regno naturalistico di Tiziano, sempre dominato da una soave e calma bellezza, davanti a Tintoretto Pratesi vede immagini catastrofiche. Per descriverle l'autore ricorre a fenomeni naturali e conformazioni naturalistiche, concedendosi degli intertesti con alcune opere di illustri esponenti della critica artistica inglese.