

ECCE HOMICIDA

(Fig. 1)

L'immagine di Giuda nelle *Ultime Cene* del Tintoretto¹ a S. Marcuola, S. Trovaso, S. Polo e nella Scuola Grande di San Rocco

«'Quell'anima lassù c'ha maggior pena'
disse 'l maestro, 'è Giuda Scariotto,
che l'capo ha dentro e fuor le gambe mena'.»
Inferno, XXXIV, 61-63

Da quando Dante nel canto XXXIV dell'*Inferno*, cioè nel cerchio nono del Cocito della Giudecca, destinava Giuda Iscariota, accanto a Bruto e Cassio, alla più alta condanna dell'inferno, quella dei traditori capitali, di essere divorati dalle tre fauci di Cerbero-Lucifero, l'arcinemico e deicida Giuda è rimasto l'incarnazione della malvagità (**Fig. 2**).

Albigesi, Valdesi e Wycliffiani prima e poi Luterani e Protestanti diventavano i traditori ed eretici delle verità del cattolicesimo. A Venezia, capitale della stampa e della volgarizzazione dei testi sacri ed umanisti, s'incontrarono e si confrontavano scrittori, poligrafi e filologi di ogni tendenza con le sfumature più varie nell'interpretazione e nel dialogo aperto dei teologi. Con conseguenze visibili nel repertorio iconografico e iconologico di artigiani, pittori e scultori.

L'esasperata quaestio sul calice ai laici fra utraquisti e chiesa cattolica nei concili e nelle scritture polemiche si rifletteva in prima linea attraverso le immagini dell'*Ultima Cena* e della *Lavanda* e con effetti minori nelle rappresentazioni delle *nozze di Cana*, nella *Conversione della Maddalena in Casa di Simone Fariseo*, nella festa in *Casa di Levi*, l'esattore, nella *cena di Emmaus*, ecc. L'apparecchiatura o l'imbanditura della tavola pasquale aveva un ruolo teologico importante già nei primi affreschi paleocristiani delle catacombe o nei mosaici ravennati, ma altrettanto nel corso del Cinquecento, sotto l'ingerenza dell'inquisizione. La presenza di carne d'agnello o pesce, acqua o vino, la qualità e l'aspetto del pane, la funzione della saliera, dei dolci pasquali o delle erbe amare ("maror") sono tanto importanti quanto l'ordine degli apostoli a tavola, in relazione alla figura dominante di Gesù che non solo benedice ma predice il tradimento, spezza il pane, offre il calice o l'eucaristia secondo i vangeli (tra loro divergenti in diversi dettagli). Da sempre, la posizione, il comportamento e la fisionomia di Giuda come *dramatis persona* fu preponderante perché protagonista decisivo per il destino della cristianità (**Fig. 3**).

L'inquisizione dei Domenicani e delle autorità come il nunzio Giovanni della Casa, il severo datario Gian Maria Giberti o un polemico bigotto come Giovanni Andrea Gilio, vigilavano sulla correttezza e sull'interpretazione delle immagini a Venezia, ancora prima dei regolamenti tridentini. Nell'opera di Jacomo Tintoretto vale la pena di occuparsi da vicino dell'interpretazione delle *Ultime Cene* e delle *Lavande dei piedi degli apostoli* e delle loro ovvie differenze, e di indagare sul ruolo di "Giuda Iscariota", in quanto illustrano la posizione del pittore di fronte alle fonti iconografiche, ed esprimono la sua religiosità e la sua fedeltà alle sacre scritture.

Ci interessano principalmente quattro varianti della *Cena* che permettono di illuminare la figura di Giuda 'sotto un lume inquisitorio'

Sappiamo già che Jacomo utilizzava come fonte principale per le sue illustrazioni bibliche, oltre alla *Legenda Aurea* in volgare di Varagine, la *Bibbia* volgarizzata del domenicano Sante Marmochino, del 1538 (**Fig. 4**) e proibita già nel 1546 dalla Chiesa. L'autore era un fervido savonaroliano e si orientava sulla ri-latinizzazione biblica dell'ebraista Santi Pagnini (Lione 1527), fonte di riferimento della contemporanea *Bibbia* volgare di Antonio Brucioli, anch'essa all'indice, e ambedue differenti in dettagli essenziali rispetto alla *Vulgata* di San Girolamo.

Come provato da tempo, il Tintoretto consultava con intima dedizione le *Vite dei Santi* e le sacre scritture vetero e neotestamentarie reinterpretate da Pietro Aretino. Lo stile prezioso, esaltato e fantasioso dello scrittore, elevatosi a "quinto evangelista", fu congeniale all'operare del pittore che non si curò della condanna di tutte le opere di Pietro dopo la sua morte, nel 1556.

Tra l'altro, nessun autore, salvo l'Aretino, si era occupato così tanto dell'*eroe negativo* di Giuda, attribuendogli in pagine intere tutte le caratteristiche diaboliche di convinzione antiggiudaica ed antiluterana, principalmente nei racconti della *Passione di Gesù*, del 1534/35, e nella *Humanità di Cristo*.

Non sfugge all'occhio attento del lettore che a Giuda fu dedicato spazio e onori smisurati incoronandolo, psicologicamente e moralmente, come vero Anti-Cristo, delineando una figura dal profilo quasi manicheo. Nella *Cattura di Gesù nell'orto*, Aretino lo veste di un'aura da condottiere e la morte del suicida e la sua discesa agl'inferi diventa la ballata di uno spettacolo teatrale medievale (*theatrum mundi*, 'Welttheater') nella lotta fra Bene e Male.

«...vivande cotte al fuoco della carità ... e administrate per mano della fede...» (Aretino)

L'*Ultima Cena* di **San Marcuola** (1547) (**Fig. 5**) seguiva un canone formale tradizionale per un refettorio, con un allineamento frontale, rettangolare o ovale tipico del convivio quattrocentesco toscano o dell'oriente ortodosso, con un Cristo Pantocrator iconico centralizzato (**Fig. 6**). Ma la turba degli Apostoli si agita in un doppio addensamento vorticoso con mimiche drammatizzate, estranee agli esempi tradizionali di un Girolamo da Santacroce (a San Martino), di un Bonifacio de' Pitati (a S. Alvise, in S. M. Mater Domini, o a Edimburgo) o di un Giuseppe Porta (**Fig. 7**).

Anche l'esistenza di un'allegoria su ogni lato, *Fides* e *Caritas*, aggiunte arcaiche dall'eloquenza medievale, non stupirebbe troppo in una scena assai tradizionale. La scoperta dello scrivente, comunicata in occasione della mostra del Tintoretto a Madrid, nel 2007, grazie a un'occasionale illuminazione radente, ha rivelato che il maestro, solo all'ultimo, trasformò le due figure laterali in serve profane. La portatrice del calice di cristallo non presentava più sul bordo del bicchiere una grande ostia perpendicolare, e la caraffa per terra perdeva il suo significato eucaristico e narrativo (come anticipazione della *Lavanda dei piedi*) per diventare un comune recipiente. (**Fig. 8**) Al lato opposto, la "Carità" tenendo uno dei bambini in braccio, sorregge un piatto di carne caldo.

La 'profanazione' fu forse imposta dalla confraternita sotto la guida di Giuseppe Morandello al quale non piacevano le allegorie troppo scolastiche o temeva argomentazioni teologiche intorno alle teorie sospette di riforma di "sola fide" (*Rom.* 3,28) e "sola grazia" (*Eph.* 2,8-10)-

Le allegorie come tali invece derivano già dalla *Passione di Christo* di Pietro Aretino, stampata nel 1534 presso l'officina di Francesco Marcolini a Venezia (come tutte sue opere messe all'indice a partire dal 1559). Nel suo *Cenacolo* (1535 c. 9) si racconta:

«E posti seco a mensa con lo affetto, che i confessi e contritti si humiliano al Sacerdote ricevendo il Sacramento, standosi alla cena, *le cui vivande fur cotte al fuoco della carità, condite (dal sudor) della povertà, e [ad]ministrare per man della fede*, Giesù gli mostrava, quale e quanta fusse la sua gloria in Cielo [1535: "del Paradiso"].»

La segnalazione del sacramento sacerdotale e le allegorie della fede cristiana, che esorta all'altruismo caritativo, sono comuni per una cappella di devozione intitolata al Santissimo Sacramento. Tuttavia manca l'allusione esplicita alla 'povertà'. Oltre ai miseri abiti degli apostoli, Tintoretto vi allude con i due rustici sgabelli vuoti, dei quali uno riporta l'epigrafe che menziona la confraternita. La sedia vuota potrebbe significare un'originale 'etoimasia' interpretativa ed allusiva alla 'dama Povertà' francescana (invece del trono dell'invisibile Eterno nei mosaici bizantini) **(Fig. 9)** per invitare alla comunione eucaristica di Gesù fra i miseri apostoli, identificabili virtualmente con i confratelli della scuola.**(Fig. 10)**

L'iscrizione dello sgabello destro esorta i confratelli, *hic et nunc*, a dedicarsi alla carità, mentre la sedia a sinistra, fra il Discepolo e Giuda (fra *fede* e *colpa*) induce lo spettatore a scegliere il suo proprio destino, fra salvezza e dannazione.

Giuda, in modo tradizionale, è situato all'opposto della mensa perpendicolare e guarda nel vuoto (Aretino: «affissando gli occhi altrove»). Afferrando la borsa nella schiena ricorda il mercimonio dei trenta denari. È visto solo di profilo, 'senza viso', abbruttito, con un copricapo, senza aureola, vestito di giallo o, come nel Trecento, con nimbo nero o con un diavoleto sulla nuca. Meno provocatorio sembra «il gombito insù la mensa» (Aretino). Giuda si dà dell'ignaro e solo la borsa seminascosta, il gatto girato verso di lui e il dito puntato del bambino svelano il traditore.

I pani e l'agnello sono ancora intatti, ma il dettaglio di due bicchieri accusa l'empio: quello di Giuda sotto lo sguardo abbassato di Gesù è vuotato, l'altro del commensale accanto è ancora pieno. Il gesto benedicente di Gesù è diretto sia verso Giovanni, come antitesi a Giuda, sia verso Pietro gesticolante, nel gruppo dei quattro apostoli.

La cena del *Passah*, la benedizione dell'agnello, di pane e vino, l'annuncio del tradimento, il tumulto dei discepoli spaventati sono atti simultanei; lo spezzettamento del pane nel senso della *comunio sub una* tridentina, non è ancora legge canonica.

Il fatto che Giuda, nella *Cena* (con prospettiva centrale) di San Marcuola non assomigli, né coloristicamente né nel vestiario, al Giuda della *Lavanda* ora a Madrid **(Fig.11)** spiega la non-affinità delle due tele né nel tempo né nella collocazione originaria, essendo la seconda un tipico telero *laterale*. Nelle *Lavande* l'idea di far cadere o appoggiare Giuda sul suo manto (in un caso di colore giallo!) **(Fig.12)** allude al Cristo dell'*Incoronazione di Spine* seduto sul manto purpureo nel telero soprapporta dell'albergo della Scuola di San Rocco. Giuda diventa così antitipo dell' *Ecce homo*: un *Ecce Giuda* o, nel senso del nostro titolo, un *Ecce Homicida*. **(Fig. 1143)**

Una piccola sorpresa è stata presentata da Roland Krischel nell' autunno 2017, in occasione della mostra sul giovane Tintoretto a Colonia e replicata a Parigi **(Fig. 1244)**, relativa alla tela di una *Lavanda* conservata a Grenoble, rovinata da restauri ma autentica anticipazione della *Lavanda* madrilena. I richiami michelangioleschi sono evidenti. La *sezione aurea* verticale definisce la prospettiva finendo sulla linea del viso; l'apostolo 'asciugapiede' è la posa invertita nelle figure relative di Toronto e Madrid. **(Fig. 15)** Dal quartetto di Gesù, Giovanni e Pietro, il Giuda si dilegua nel buio del fondo in una fuga precipitosa, mentre gli altri apostoli

formano un caotico brulichio con un barbuto nel mezzo, che protende un piede su uno sgabello con protome leonina - elementi tratti da altre composizioni di epoca giovanile. Rimarcabile il *Jacobus minor*, sosia di Gesù (secondo dalla sinistra), con identico profilo di questi e il motivo della fuga di Giuda che preannuncia la 'scivolata' illustrata nella tela a Madrid e il 'sussulto' di San Trovaso.

«e chi lo avesse rivisto in viso, gli avrebbe scorto quella pessima intenzione...»P.A.

Recenti interpretazioni iconologiche, assai superficiali, dell'*Ultima Cena* di **San Trovaso** (ca.1562) (**Fig. 16**) hanno proposto che nella figura nimбата (!) seduta nella penombra del bordo a destra con braghe rosse, che tiene una scodella in grembo e mangia con un *cucchiaino* una minestra o poltiglia, sia il traditore, che secondo Giovanni (13,26) divide il recipiente eucaristico con Gesù, Supporre che il Robusti trattasse il più importante motivo di tutti i racconti evangelici e eucaristici in modo così negligente, e che un Giuda vuoterebbe la scodella del pane intinto insieme con Gesù a cucchiainate non è pensabile, mancando di ogni logica compositiva, e perché toglie al pittore la competenza di interpretare seriamente la scrittura. Inoltre non avrebbe avuto senso nascondere davanti allo spettatore il traditore nei panni di un commensale taciturno, come se si trattasse di un rebus! Anche un 'Giuda alternativo', che si cura distrattamente di una pentola sulla sinistra, non sarebbe sufficiente per fare da contrappeso a Gesù. A ragion veduta Augusto Gentili ha posto a tutte queste ipotesi dei punti interrogativi.

L'*Ultima Cena* di **San Trovaso** è la più elaborata *narratio* evangelica del Nostro sul tema. Già la sua geometria tende a un climax drammaturgico (**Fig. 17**): la linea mediana di divisione verticale attraversa in modo eloquente la fronte di Pietro, vicario di Cristo, e la mano benedicente di Gesù, il pane azzimo, non ancora spezzato, la saliera simbolica, un bicchiere vuoto e un altro, bevuto a metà, tenuto dalla mano sacrilega di quell' apostolo che chiamo Giuda, e infine lo sgabello impagliato, rovesciato sotto l'angolo del tavolo obliquo. Già questo asse significativo ci fornisce il reo ricercato. Mentre un bicchiere *pars pro toto*, rimane vuoto, solo il recipiente nella mano dell' apostolo di fronte è stato bevuto precocemente a metà. Smascherato dalle parole di Gesù, egli cerca di rimettere il fiasco dietro di sé, non raggiungendo più la sedia rovesciata per l'emozione: ha perso sedia e assistenza nella comunità degli eletti. Il suo piede scalzo ammortizza la caduta, ma è pronto al salto secondo le parole del *salmo* 41,10 pronunciate durante la lavanda: (*Giov. 13,18*): «Quello che mangia meco il pane, ha *levato il calcagno* suo contra di me». Segue l'obbligo del verdetto (*Giov. 13,27*) di Gesù: «Quello che tu fai, fallo prestamente!». Giuda e nessun altro - senza o con nimbo apocrifo - prenderà il manto dallo sgabello accanto e il volumetto aperto della sua presumibile 'contabilità falsificata', per dileguarsi nella notte entrante, per recarsi nel Sinedrio, ancora in sessione.

Quanti si sono sbagliati nel vedere in quel accumulo di vestimenti e suppellettili solamente un motivo realistico e decorativo di bella natura morta! Invece è un preannuncio narrativo dei futuri avvenimenti pasquali, che iniziano proprio con la partenza di Giuda dal cenacolo!

Jacomo conosceva l'*Ultima Cena* del suo concorrente Jacopo Bassano del 1546 circa e cercava di superarla negli aspetti interpretativi. Augusto Gentili ha rilevato con ragione l'indeterminismo eucaristico del bassanese di fronte all'*utraque speciae*. Tintoretto invece elabora il suo tema nel senso del verdetto tridentino dell'11 ottobre 1551, nel quale si prescrive l'eucaristia solo sotto l'*unica specie del pane*, escludendo il calice ai laici. Il suo Giuda merita l'anatema degli Utraquisti, Ussiti, Luterani, Valdesi e Protestanti, che l'Aretino,

con un insulto pungente sulle opere di Lutero («per le quali Christo accende un fuoco, che le risolverà in cenere insieme con i suoi seguaci»), integra prontamente nel suo racconto passionale. Il congeniale trattamento dello stato psicotico di Giuda 'sotto stress' si legge come un *analogon* di Tintoretto:

«Giuda, che voleva separarsi dal Collegio, stimolato dalla fellonia che muove lo animo di un traditore, et non teneva punto fermo la persona in se stesso. Et mutandola hora suso un piede, hora suso l'altro, hor ponendosi i ditti in capo et hora in bocca, dimostrava le molestie interne. E chi lo avesse rivisto (1534 "rimirato") in viso, gli haverebbe scorto nel sembiante quella pessima intentione, che scorgeno i giusti nelle opere di Lutero...»

Nella *Cena* di San **Trovaso** Jacomo impedisce allo spettatore - come l'Aretino al lettore - di vedere il viso del traditore: il suo piegarsi rispecchia la sua emozione davanti al verdetto scaraventandolo a terra. Il motivo della sedia caduta metaforicamente allude al *salmo* 89, 45 (il trono/sedia rovesciato) e sembra ripreso nell'ira di Gesù nel tempio contro i mercanti (*Mat.* 21,12 e *Mar.* 11,15) e non sembra essere solamente un capriccio naturalistico del pittore.

L'isolamento e la posa instabile di Giuda fu già sperimentato nella *Cena* di San Felice, del 1559 (**Fig. 18**) (oggi a Saint François Xavier di Parigi) pur confinato in uno schema rigido e antiquato come quello di San Marcuola e alquanto maldestro. Solo la posizione obliqua del tavolo e la caduta dalla sedia a San Trovaso portavano ad una dinamizzazione della scena e all'isolamento psicologico di Giuda dai convitati.

Il *laterale* della *Cena* di San Trovaso richiama il paragone con la sua *Lavanda*, oggi a Londra (**Fig. 19**). Come per la *Lavanda* di Madrid nessun studioso si è preoccupato dell' apostolo traditore. Solo la figura sulla destra, in veste gialla (!) *alla tedesca*, che si asciuga il piede, può essere identificata con Giuda: infatti, volge la schiena all' evento sacro, porta un berretto e non ha nimbo, un gatto lo sorveglia con diffidenza. La fuga delle piastrelle con il punto di vista ('focale') nelle fiamme "infernali" del camino situato nel fondo cucina (analogo alla *Cena* della Scuola di San Rocco), separa Giuda dagli altri discepoli. Giubbotto e braghe lo distinguono dagli altri e il manto piegato sullo sgabello allude all'imminente partenza. La posizione iniziale della tela sulla destra della cappella suggeriva una comunicazione con lo spazio reale esterno (si veda Matile): Giuda spariva virtualmente al di fuori, cioè verso il Sinedrio. La distanza temporale fra *Cena* e *Lavanda* segnala un cambiamento di temperamento nell'esecuzione: il tempestoso tumulto della *Cena* cambia per una più calma atmosfera nella *Lavanda*. Giuda si è tranquillizzato e sembra quasi riflessivo.

L'*Ultima Cena* di **San Trovaso** influenzava negli ultimi anni di vita il vecchio maestro che abitava nel vicino sestiere, Paris Bordone: la sua *Cena* di San Giovanni in Bragora (**Fig. 1320**) prosegue 'l'immagine in movimento' di Tintoretto, malgrado una certa rigidità formale, forse dovuta ai canoni tradizionali; un servo con pani e il raggruppamento dei discepoli sulla sinistra, lo sgabello rovesciato, riflettono le idee del più giovane.

«...**Giuda simigliava uno huomo pure allhora rihavutosi dalla infermitade...**» (Aretino)

Esaminando le diverse *Cene* di Jacomo, la presenza e l'identità di Giuda non consentono più dubbi fondamentali, salvo quella del 'banco' di **San Polo** di 1574 ca. (**Fig. 1422**). Jacomo sperimenta una nuova regia con comparse laici: un servo prominente come figura o *incipit*, il gastaldo(?) devoto della Scuola sulla destra, nominato dall'Aretino nella sua *Passione* del 1535 come «padron di quell'albergo», un bisognoso forse paralizzato e un'orfanello. Di nuovo gli apostoli sono ancora scalzi, per ricordare la precedente *lavanda* o per attestare la

loro povertà; i nimbi sono spariti, forse per avvicinare i discepoli ai confratelli della scuola del Santissimo: la Caritas e l'Eucaristia si attualizzano *hic et nunc*; il '*dramma Cristi*' si recita sullo stesso palcoscenico della circostante quotidianità della chiesa.

Che Giuda nutra un mendicante o un infermo, come vogliono quasi tutti gli storici, mi sembra illogico e una conclusione di 'soccorso iconografico', malgrado una borsa esplicita ma alquanto diafana nella cinta del cassiere 'elemosinario'. Se la sua aggiunta fu frutto di un ripensamento, siamo costretti a chiederci chi altro era Giuda prima del presunto intervento e per quali ragioni fu sostituito; forse da connettere alla problematica del calice?

Nella prima versione Giuda non era quella figura leggermente inclinata in piedi, con il naso lungo, scaltro, magro e avaro, vestito di un manto scuro, pronto a separarsi dal gruppo dei convitati, pronto a recarsi in lontananza, dove l'aspettano i palazzi del Sinedrio e di Pilato, immersi nel tramonto - metafora della Giudaicità decadente - «dove i Prencipi, i Sacerdoti, gli Scribi, i Pharisei, et i vecchi del popolo facevano consiglio» (Aretino 1534)?

Con gesto fellonesco («Et dopo il pane entrò in quello Satana» *Giov.13,27*) porta la destra al suo cuore falso, o come l'Aretino descrive il bacio fraterno di Giuda nell'orto (c.330): «E l'empio *toccando* tuttavia lo argento ripostosi *in seno*; acciocché il suo *core* godesse del premio della sua nequitia», con la sinistra piega il manto indietro, dove nel buio dell'ombra del corpo, potrebbe trovarsi una borsa nascosta...

Che Giuda riceve la comunione secondo il vangelo di Giovanni, e come vedremo nella versione originale di Giacomo, perfino il calice secondo *Luc.22, 20-21*, («Questo è il calice, nuovo testamento nel sangue mio che per voi si sparge», al quale detto segue immediatamente il rimando alla mano del traditore sul tavolo), dimostra il coraggio non-conformistico del pittore di seguire cammini iconologici asconditi o poco frequentati, infine non-ortodossi.

Il gesto eucaristico di Gesù con le braccia spalancate - strutturalmente quasi una 'auto-crocifissione' - di offrire simultaneamente due pezzi di pane intinto nel brodo dell'agnello pasquale a due discepoli - è già cosa rara. Dopo l'ultimo restauro si può invece notare, che la sinistra tendeva un calice di vetro i cui riflessi sono di nuovo visibili! Che uno dei comunicandi sia Pietro è evidente, ma l'altro, servito con la mano sinistra (un simbolo piuttosto nefasto) può essere solo Giuda, non degno di essere guardato in faccia da Gesù, poiché le parole del tradimento sono state appena pronunciate e nessuno dei convitati le ha intese, essendo due apostoli ancora distratti nel distribuire elemosine.

La sparizione del calice e la sua sostituzione con un boccone di pane - troppo lontano e basso dalla bocca del servito - significa che il vino perdeva il suo peso sotto il verdetto del concilio tridentino: i pochi bicchieri sono vuoti, manca una caraffa. Al posto di quella torna la saliera col sale della comunità apostolica, dimostrata così insistente da Leonardo (**Fig. 22**).

Pietro e il 'nostro' Giuda furono - come a San Trovaso - i veri antagonisti degli eventi futuri: Rinneazione/Grazia, Tradimento/Dannazione. Alla confraternita Giacomo aveva proposto la contrapposizione tra la fedeltà confessata e l'infedeltà egoistica. Nell'immagine di Gesù si fondava l'eucaristia e l'auto-sacrificio, pesando a braccia aperte la futura salvezza di un peccatore come Pietro e il rifiuto dell' antipico peccatore Giuda. Un'idea di un vero predicatore! Ma quel Giuda fu scambiato per un qualsiasi apostolo, aggiungendo la borsa rivelatrice alla cinta di un terzo. Che peccato 'icono-illogico'!

La supposizione comune di un Giuda 'generoso' che offre elemosine e attraversa lo spazio fra il racconto biblico e la zona reale dei bisognosi fuori *banco* della confraternita non può convincere, malgrado le citazioni teologiche sapienti, come 'il male fra di noi', il 'nicodemismo nascosto', la 'corruttibilità pseudoreligiosa' o il 'viso benigno della malizia', ecc. Nell'ambiente di una cappella del Santissimo Sacramento non troverebbe una giustificazione. Una 'benevolenza finta' toglierebbe a Giuda la sua cattiveria evidente, da dimostrare a un pubblico ingenuo, che mai comprenderebbe la simultaneità di due apostoli benefattori dei quali uno gode di una fama di malvagità.

Il Giuda 'caritatevole' è definitivamente un sosia inadatto dell'apostolo comunicando, l'Ex-Giuda letteralmente 'respinto' dalla sinistra di Gesù. Il 'Giuda-soccorso' invece è nato dal verdetto del calice ai laici. La borsa nella sua cinta è un aggiuntivo di scampo per una idea formale ormai eretica.

Alors ne cherchez plus l'homme.

«...et haec ludam proditorem diligenter cognovisse dicunt.» (Ireneo di Lione)

Nella **Scuola grande di San Rocco**, 1578 ca. (**Fig. 23**), l'*Ultima Cena* fu integrata in un locale domestico di una sala terrena in una prospettiva teatrale iper-diagonale. La tela fu piazzata nell'ultimo angolo sinistro della Sala superiore, in diretta e sacralissima vicinanza all'altare del santo titolare, luogo della grazia eucaristica e dell'offerta caritatevole ai veri bisognosi. La carità apostolica è rappresentata nel palcoscenico pittorico della tela tramite un uomo e una donna mendicanti, in attesa del dono sulle scale del cenacolo.

La raffinata prospettiva è coordinata con l'offerta del pane benedetto - questa volta in forma di ostia, e la cui *custodia* reale si trova in diretta vicinanza dell'altare stesso! - e l'*incipit* dei finti mendicanti collocati nello spazio immediato dei reali ricevitori di regali materiali e spirituali della confraternita, è un'invenzione teatrale insuperabile. Un cane in posizione centrale e posto vicino alla pagnotta del povero, forse non ha più la funzione esegetica e allegorica presente altrove (e già ambigua in altre *Cene* di Tintoretto), come in *Mat.7, 6* («*il sacrale non gettare ai cani*» o, ivi, 15, 26 di «*non nutrire i cani con quello che è stato privato ai bambini*»), ma è piuttosto riferibile al cane compagno fedele di San Rocco, che lo nutre nella solitudine del bosco. L'animale rimanda infine agli statuti e alle mariegole sull'alimentazione dei bisognosi, che competeva ai confratelli di San Rocco, simili ai frati *domini-cani* dell'ordine mendicante dei predicatori.

L'ambientazione della *Cena* nello spazio di una cantina *terrena*, rustica ma con un camino monumentale, separata da una cucina aristocratica con suppellettili di lusso, evoca la critica acida di Alessandro Caravia nel *Sogno di Caravia* del 1541 dove fustigava il lusso architettonico e decorativo delle sei scuole grandi. La povertà di Gesù e dei suoi compagni - il primo appena riconoscibile nella profondità prospettica - e gli apostoli lungo il tavolo in tralice, rozzo, basso e senza sedili, salvo quello ribaltato di 'Pietro', è evidente. Mi sembra in più una critica sottovoce alla curia sontuosa di Roma: una sedia episcopale in negativo, visto che il capo illuminato e nimbo del successore di Cristo è situato nel centro assoluto della tela. Tutta la composizione tende a mettere in scena l'*humilitas Christi*, assecondata dai vestiti logori e dalla nudità dei piedi degli apostoli, che evoca il loro umile stato secondo l'accezione di *humus*, che evoca la vicinanza di terra e terriccio.

Giuda, per la prima volta, non porta i segni del malfattore ferino e abietto. Il suo distanziarsi è pensoso, quasi a osservare attentamente l'atto eucaristico che avviene fra Gesù e un devoto

discepolo inchinato, mentre Giovanni dorme annidato sotto il petto del maestro. Una sciarpa gialla (!) serve appena a nascondere la borsa dietro la schiena, e l'assenza del nimbo rende difficile identificarlo. Ha forse finito di rivestire il suo ruolo di malfattore? In confronto all'abbondante oro del decoro della Sala superiore della scuola, i suoi trenta danari son diventati moneta minuta. Fu Il *reo* di una volta, scambiato seriamente in *dubio*? Forse Giacomo ha visto in questo Giuda un'opzione più mite del pentimento ben diverso dal tradizionale suicidio finale?

Pictor doctus et docens

L'evoluzione delle cinque varianti della *Cena* chiarisce le intenzioni interpretative del pittore e anche quelle costruttive, strutturali e grafiche. Mentre a **San Marcuola** la *narratio* si sviluppa parallelamente al piano e in direzione di un lettore bustrofedico, conducendo infine a Pietro (sotto il segno della servitù spirituale di *Gio.13,5* e segg.) come protagonista vincente che riceve nella *Lavanda* madrilena l'acqua sacrale nella brocca (all'estrema destra) tramite Giovanni. La *Fides* della *Cena* la portava (sia in forma di acqua o trasformata in vino non sappiamo!) dalla estrema sinistra. La 'secolarizzazione' forzata delle due allegorie finiva in una più concentrata unità temporale e locale della rappresentazione, diventata oramai 'occidentale'.

A **San Trovaso** Giacomo ruota la scena in senso obliquo e piramidale con una base a losanga. Dispone la tavola con lo spigolo rivolto all'osservatore. Crea così una piramide visiva con in lontananza il fondale storiografico del Vecchio Testamento, e tramite la testa spiritualizzata di Gesù, incrocia la tavola dell' eucaristia, finendo nello spazio iperrealistico e psicanalitico della sedia rovesciata in primo piano. Visto dall'alto verso il basso il 'fiasco' suggerisce l'emozione del traditore: quasi una 'volgarizzazione del sacrale', congeniale alla scrittura se non 'riscrittura' dell'Aretino, il "quinto evangelista". Così Tintoretto traduce letteralmente l'aretinesca 'docenza di Gesù sul Paradiso', che nella parte superiore del fondale delle *Cene* di San Trovaso, San Polo e della *Lavanda* madrilena (e le loro varianti) esprimono una realtà di sogno paradisiaco, di pace ed età dell'oro, nonostante la minaccia della catastrofe annunciata nel 'passato prossimo', in prossimità del pavimento reale sul quale poggia lo spettatore.

A **San Polo** Giacomo sperimenta una terza variante ancora più complicata: la diagonale nello spazio-tempo. Il tema neo-testamentario della servitù subordinata inizia nel calcagno del *servo* occupato nella preparazione del cibo reale; il vettore spirituale attraversa un san Pietro lucente, e la tovaglia imbandita porta al punto 'cruciale' dell'eucaristia del 'attuale' Gesù, attraversa il 'Giuda (originario)' fino all'apertura paesistica (Getsemani, Golgota) e agli edifici urbani in lontananza, che esprimono il futuro (Sinedrio), dove si separano le imminenti azioni dei due protagonisti. Questo vettore virtuale sembra correlarsi infine con il portale e dunque l'uscita principale della chiesa originalmente posta nella controfacciata della chiesa di San Polo! Un asse di estrema eloquenza (paragonabile solo con il concetto ortogonale di San Trovaso), dove uno spettatore reale si avvicina al tavolo del cenacolo per ritrovarsi nel 'fatale' futuro e soprannaturale.

Che peccato imperdonabile il fallimento di un'idea geniale davanti alla nuova ortodossia del Tridentino, ossia la figura di Giuda che rasenta l'anatema e che rinasce come discutibile 'elemosinario'!

Nella **Scuola Grande di San Rocco** l'*Ultima Cena* diventa l'*agora* degli scrupoli morali e religiosi del maestro, ormai sessantenne e membro dal 1565 della confraternita, che esorta

alla carità paleocristiana, ma al cospetto di apparati decorativi inauditi. Come si poteva far rivivere adeguatamente la povertà neo-testamentaria? Paragonando l'aspetto di Gesù, per la prima volta marginalizzato e rimpiccolito all'estremità della tavola, con gli eroi atletici degli antitipi del Vecchio Testamento, gli evangelisti e i santi taumaturghi della Sala tutt'intorno, siamo costernati fino all'estremo. Solo il suo nimbo risplende in una magica solitudine. Il concerto di spazi, lumi e ombre sembra offuscare sottovoce la *narratio* e i suoi significati. Questa 'misera' tela alla sinistra del sontuoso altare, al contrario è *incipit*, culmine ed *exodus* virtuale della *Sala superiore* verso uno spettacolo programmatico aperto in una visione esegetica, a una vita di povertà cristiana. **(Fig.24)** È davvero l'apogeo della *Sistina* di Giacomo Tintoretto autoritrattandosi nella opposta tela del *Miracolo dei pani e pesci*. Non senza giustificazione, lo scultore Francesco Pianta creava proprio qui il caricaturale ma veridico ritratto ligneo del maestro, nelle vesti della cariatide portante della pittura **(Fig. 25)**.

L'iscariota sicario o vicario?

Il Giuda della *Cena* di **San Marcuola (Fig.26)** rientra nella tradizione agiografica e iconografica del primo quarto del Cinquecento veneziano e risente degli influssi dell'oriente ortodosso, ma con coraggiose varianti occidentali, che richiamano l'individualizzazione e l'enunciazione più veritiera del malfattore.

Nella *Cena* di **San Trovaso (Fig.27)**, Giacomo si concentra sulla descrizione dell'agire psicologico della *dramatis personae*. Il contenuto teologico viene sovraccaricato di prestiti linguistici allusivi, di simbolismi e tipologie.

A **San Polo (Fig.28)**, il protagonista è disegnato con acribia fisiognomico-psicologica, come indemoniato delittuoso (nell'accezione di Aretino, ma sotto norme quasi gnostiche della 'non-evincibilità' del suo fare); infine è 're-etichettato', quasi anonimo, fra i Dodici al suo posto, per ragioni teo-politologiche.

Nelle tre ricerche e approfondimenti crescenti del suo Giuda, Tintoretto ha arricchito di caratteri umani la figura dell'antitipo, tanto odiato quanto necessario per definire il ruolo del suo Cristo, eroe di sempre. Un cristiano professo come Tintoretto era debitore a una figura di ispirazione creativa come Giuda. Ma non poteva parvenire all'immagine gnostica del 'conoscente intimo' e 'ausiliario', se non 'complice', del Salvatore, dove il *tradimentum* fu rovesciato in *traditio* determinata dal volere divino. Malgrado il clima spirituale più liberale della Venezia anti-tridentina e l'amicizia e conoscenza di molti dissidenti sospetti della società intellettuale, Giacomo non poteva né accettare né sognare una sua aperta opinione su questioni teologiche. Financo un critico moralista come Caravia rimase «Giuda Scariotta d'ogni fraude pieno / Per malitia peccò si come è scritto.»

Almeno nello scenario teatrale della **Scuola Grande di San Rocco (Fig.29)** Giuda compare sorprendentemente mite nella nuova *sacra rappresentazione* dell'eucaristia in forma di ostia. È isolato dalla comunione e comunicazione sia dai discepoli agitati che dallo spettatore. Rispetto a quest'ultimo rimane quasi inosservato e solo un gnostico avrebbe avuto misericordia per lui. La psiche egocentrica di Giacomo lo punisce con l'onta di essere dimenticato? Non degno di essere visibile? L'assassino di Gesù si è trasformato così nel funzionario del suo destino, nel sostituto del fato? O il pittore fu in sintonia con gli scritti di Mattia da Salò, che lasciava perfino al traditore un'ultima via d'uscita verso la salvezza?

La miseria e l'isolamento di Giuda in una tavola senza fine di un cenacolo fantasmagorico e notturno si celebrano nell'ultima delle *Ultime Cene* di **San Giorgio Maggiore, (Fig.30)** nella

quale il protestare dell'Iscriota solitario che reclama l'*utraque* con un gioco delle sue dita che contano. La sua caratterizzazione mi sembra una regressione nel medioevo, troppo radicale, troppo apodittica, troppo semplicistica per essere originata dal cervello e dalla mano di Giacomo. Il berretto rosso dei riformatori nordici non dissimula la polemica aperta verso la controriforma annidata nella bottega dei Robusti e la condanna dell'ebreo accentuatasi dopo gli olocausti delle stampe talmudiche e bibliche dopo gli anni cinquanta. Le figurazioni di Domenico (**Fig.31**) sono più patriarcali rispetto a quelle paterne: manca l'ambivalenza poetica, il relativismo ironico, la *verve* spiritosa, il riso di Democrito, ma anche la profondità abissale, la ricerca del senso vitale e la melanconia del solitario.

Sulla *figura serpentinata* di Giacomo, "corpeto d'huomo" (Calmo), piccolo di statura ma utopistico e napoleonico nelle sue ambizioni, di natura granitica o di cera da modellare, molti storici si sono affaticati e continueranno a congetturare sulla sua personalità all'infinito. Molti altri l'hanno scolpito, levigato, decorato o svelato, demistificato e smontato. Nessun genio del passato si è guadagnato una simile polifonia nel concerto di opinioni, valorizzazioni, analisi e diagnosi. Come è doveroso verso ogni *outsider*, ogni tanto si devono deporre le armi dialettiche, perché nell'interiorità non si scruta mai fino in fondo; anima solitaria, oscillante fra megalomania e senso d'inferiorità, genio e arrivismo, generosità e meschinità lui è mago, egli si sottrae a qualsiasi misurazione.

Il meditare sul solo Giuda è già una storia senza fine...

Dalle lezioni derivanti dalla dinamica creatività non-ortodossa del Nostro rimangono molte domande senza risposta. Il caleidoscopio di biografi è d'accordo che i grandi pittori come El Greco, Rubens, Tiepolo, Goya, Füssli, Delacroix o Cézanne abbiano iterato il messaggio di *Jacomo Tentor*. Perfino la vista simultanea dei cubisti è debitrice delle sue anticipazioni spirituali. Oggi il Tintoretto sarebbe diventato un grande regista cinematografico. (**Fig. 32**)

all'amico Augusto Gentili
Erasmus Weddigen

¹ Testo intero creato nel 2009 come *Tintoretto und die Judasfrage*, pdf erasmusweddigen.jimdo.com. rubrica *Tintoretto*. Ripubblicato e aggiornato 2018 in: E. WEDDIGEN, *Jacomo Tentor f., Myzelien II zur Tintorettoforschung*, München, Scaneg, 2018, pp.129-156. Tutti i rimandi bibliografici sono decodificati nella chiavetta informatica aggiuntiva al suddetto libro. Ad Antonio Manno devo con somma gratitudine la laboriosa correzione della mia traduzione dal tedesco e a Valentina Sapienza la riduzione del testo di due terzi ai 20 minuti richiesti.