

ECCE HOMICIDA

L'immagine di Giuda nelle *Ultime Cene* del Tintoretto a S. Marcuola, S. Trovaso, S. Polo e nella Scuola Grande di San Rocco¹ (Fig. 1)

«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 malvagità² (Fig. 2). Anzi ha acquisito un profilo diabolico durante le lotte religiose durante la rivolta degli Ussiti e dei Riformatori.

Albigesi, Valdesi e Wycliffiani prima e poi Luterani e Protestanti diventavano i traditori ed eretici delle verità del cattolicesimo. A Venezia, meno favorevole ai dettati del papato, 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 quæstio 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* con effetti minori nelle rappresentazioni delle *nozze di Cana*, nella *Conversione della Maddalena in Casa di Simone Fariseo*³, 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 cristianità⁴ (Fig. 3).

L'inquisizione dei Domenicani e delle autorità come il nunzio Giovanni della Casa⁵, 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 tridentini⁶ che portarono al processo inquisitorio contro Veronese costringendolo, nel 1573, a ribattezzare la sua *Ultima Cena* per il refettorio domenicano con il titolo di *Cena in Casa di Levi*.

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 esprimano 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', perché già troppe individuazioni contrarie si sono polemicamente incrociate nel recente passato.

Sappiamo⁷ già che Jacomo utilizzava come fonte principale per le sue illustrazioni bibliche, oltre alla *Legenda Aurea* in volgare di Varagine⁸, la *Bibbia* volgarizzata del domenicano Sante Marmochino, del 1538⁹ (**Fig. 4**) e proibita già nel 1546 dalla Chiesa. L'autore era un fervido savonaroliano¹⁰ 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 Aretino¹¹, anche dopo l'allontanamento provocato da Tiziano e la morte del libellista¹². 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.

La repubblica di Venezia perseguitava solo blandamente gli autori e i loro scritti dopo l'indice ecclesiastico del 1559 e gli artisti continuavano ad utilizzarli come fonte di edificazione ed orientamento iconologico. Era più facile seguire un racconto sinottico-poetico che scavare idee nuove nei vangeli canonici, differenti fra di loro e poco illustrativi.

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*.¹³

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 agli 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)¹⁴ (**Fig. 5**) con arcaica, rigorosa ed innalzata prospettiva centrale fu una prima meta per il giovane Maestro nel procacciarsi le commesse provenienti dalle diverse confraternite del Santissimo Sacramento¹⁵ (fra 1500 e 1539 si contavano circa 78 Scuole!). La tela seguiva un canone formale tradizionale per un refettorio, con un allineamento frontale, rettangolare o ovale tipico del convivio quattrocentesco toscano¹⁶ o dell'oriente ortodosso¹⁷, con un Cristo Pantocrator iconico centralizzato¹⁸ (**Fig. 6**). Ma la turba degli Apostoli si agita in un doppio addensamento vorticoso con mimiche dramatizzate, estranee agli esempi tradizionali di un Girolamo da Santacroce (a San Martino), di un Bonifacio de' Pitati (a S. Alvise¹⁹, in S. M. Mater Domini, o a Edimburgo) o di un Giuseppe Porta alla Salute²⁰ (**Fig. 7**).

Anche l'esistenza di un'allegoria su ogni lato, *Fides* e *Caritas*²¹, aggiunte arcaiche dall'eloquenza medievale, non stupirebbe troppo in una scena assai tradizionale. Solo 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 eucaristico²² 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, supplementare a quello già servito a tavola (o meglio superfluo²³ - davvero non molto idoneo al tenero fanciullo!) per assumere il ruolo di inserviente nella cena. Anche il gatto²⁴, comunemente portatore di sfortuna, si trasforma così in domestico felino e il portico a colonne sullo sfondo fu sostituito da una tenda in un ambiente fumoso e meno solenne²⁵.

La 'profanazione' fu forse imposta dalla confraternita²⁶, 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), discusse già dai tempi di Tomaso d'Aquino, ma rifiutate allora violentemente in quanto si riteneva che fossero avvelenate da convinzioni oltramontane e luterane.

Le allegorie come tali invece derivano già dalla *Passione di Christo* di Pietro Aretino²⁷, 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 bizantini²⁸) **(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 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 profilo²⁹, non come avviene spesso a partire dall'occipite, 'senza viso'³⁰, 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» (Aretino³¹). Giuda si dà dell'ignaro e solo la borsa seminasosta, il gatto girato verso di lui e il dito puntato del bambino - solo 'putti e matti dicono la verità' - svelano il traditore.

Gli apostoli sono scalzi, segnalando la loro 'povertà' (Aretino) o la *Lavanda dei piedi* avvenuta precedentemente. Giuda porta un nimbo (quantunque sbiadito, cioè di santità limitata): il tradimento fu annunciato, ma non ancora realizzato. 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. Gli attori Gesù, Giuda, Pietro e Giovanni (non solo a partire dal *Cenacolo* di Leonardo (**Fig. 11 e 12**)) sono per sempre i protagonisti e i magneti di addensamento drammatico del tema. Gli ultimi due³², in più, sono da considerare come personificazioni della *vita attiva e contemplativa*.

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.

Che il giovane Tintoretto si orientasse su modelli della chiesa d'oriente lo prova una *Cena* ("ho deipnos ho mystikos") di un maestro cretese del 1517 (**Fig. 13**), oggi integrata nell'iconostasi della chiesa di San Giorgio dei Greci (in costruzione dal 1539), ma in precedenza icona principale della congregazione greca di San Biagio, presso l'Arsenale. Ai lati della tavola³³ (54x122 cm) sono inseriti il santo arcidiacono Stefano, che ostenta una Bibbia e, sulla destra, l'arcangelo Michele armato, che rappresentano le virtù cristiane antagonistiche alla *Tolleranza* e al *Combattimento giusto*. (**Fig. 14 e 15**) Nel dipinto Giuda allunga il braccio verso il piatto centrale³⁴ mentre nasconde la borsa dietro la schiena. Il commensale a sinistra è l'unico che guarda verso lo spettatore, come per invitare il fedele ad assistere al dramma. Un telo rosso volteggia sopra lo scenario e il pittore cerca di raccontare l'emozione dei discepoli sul verdetto del tradimento (ricordato nell'iscrizione di una banderuola bianca e svolazzante). Banconi e sgabelli dei presenti sono sagomati come a San Marcuola. La forma delle caraffe, il cartiglio mediano, il gesto benedicente del Cristo 'pantocratore' e certe fisionomie non sono lontane dal canone tintoretiano. La frontalità di questo genere d'icona potrebbe aver ispirato la creazione della nostra grande tela da *banco*.

Jacomo coltivò stretti contatti con la comunità greca e serba (oltre l'amicizia con Andrea Meldola, lo "Schiavone" e la paternità artistica verso Antonio Vassilacchi, "l'Aliense") e particolarmente col pittore di affreschi ed icone cretese Michele Damasceno (1530-1593, maestro di Domenico Teotocopuli, "el Greco")³⁵, chi lo ammirava e copiava (*Le nozze di Cana*) e gli domandava consigli per la decorazione della cupola di San Giorgio dei Greci. Il didascalismo, la spiritualità e la densità del canone pittorico bizantino può aver influenzato un giovane artigiano, privo dell'aiuto di un maestro eminente, come il Nostro. La sua curiosità trovava in questo ambiente sicurezza formale, precisione di interpretazione biblica, ispirazione esegetica e conoscenze tecniche a profusione³⁶.

La ricorrenza di modelli iconici orientali forniva al precoce pittore di "cassoni" e madonne pseudobizantine un paradigma narrativo e cristologico ragguardevole (anche col rischio di naufragare in senso stilistico, come fanno pensare alcune figurazioni giovanili poco convincenti³⁷). Il salto di qualità gli riusciva poco dopo nella sua *Lavanda dei piedi* di Madrid rivoluzionaria e unica, impostata per una visione laterale e spettacolare e per la quale l'amico Sebastiano Serlio, grazie al suo trattato sulla prospettiva, gli prestava gli strumenti didattici per forzare il corsaletto del bizantinismo.

La *Lavanda dei piedi* del **Prado**, (e la sua copia fedele se non autografa di Newcastle) (**Fig. 16**) una pietra miliare paragonabile all'*Ultima Cena* e al *Miracolo dello Schiavo*, fu un tentativo di teatralizzare la narrazione con una composizione figurativa classicheggiante e diversificata in raggruppamenti più concentrati nel tempo e nel luogo.

Comunemente la presenza di Giuda in una *Lavanda* non aveva finora interessato gli studiosi, anche se, al contrario, riveste una notevole importanza³⁸. È forse quell' apostolo isolato, l'unico con un copricapo (a ghianda rosso), melanconico, appoggiato a una colonna lontana fra il 'portico' e la 'laguna', posizionato fra 'l'interno' e 'l'esterno' del cenacolo, e pronto a tradire il suo maestro?³⁹ **(Fig. 17)** Ma la sua aureola prominente non conferma una simile ipotesi.⁴⁰

Molto più convincente per il ruolo di Giuda si rivela quell' apostolo steso a terra, nell'atto di farsi togliere le braghe, visto di spalle, girato in modo provocatorio rispetto alla scena sacrale, posto all'estrema destra, dove comparvono Gesù, Giovanni e Pietro, che conferma le parole dell'Aretino in quanto manca di «riverenza» (*Humanità*⁴¹) verso l'atto sacrale. (Fig. 18) L'assenza del nimbo⁴², la presenza di un cappello o turbante (che inibisce solitamente un'aureola) - confermata dalla copia di Newcastle upon Tyne, come le versioni preparatorie di Wilton House e Toronto⁴³ (Fig. 19) - individuano chiaramente la persona di Giuda.(Fig. 20) Anche la brocca di vino insolitamente posata sulla panca (!)⁴⁴ (Fig. 21) e la solitaria pagnotta morsicata sul tavolo, a portata di mano dell' accovacciato e irreverente bevitore, segnalano una 'bassezza' fisica⁴⁵ e morale, preannunciando i tipi 'senza visi' dei Giuda a San Trovaso e nella Scuola grande di San Rocco. Riflettendo quello svolgimento di movimento di questo uomo che scivola violentemente per terra, ci chiediamo subito se, dietro quel 'cadere', non si ravvisi un motivo etico del 'cadere in disonore', un procedere che Giacomo descriverà a San Trovaso con filmica drammaticità! Nella *Lavanda* quest'uomo *moralmente svestito*, è l'unico che guarda dal mistico e povero "interno", verso il lontano e profano 'esterno' lagunare, soleggiato e ricco, dove l' investimento dei trenta denari gli farà perdere la vita. Il movimento della caduta⁴⁶ brutale dello Scariota fa capire la sua situazione psicologica incomoda, e il suo sguardo, rivolto 'al di fuori' della scena, lo separa, 'profanandolo', dalla comunità degli eletti.

Il gruppetto dei due 'scalzatori' non è un motivo 'volgare' o dozzinale di colore aretinesco o di sceneggiatura iperrealistica fra "high style and low manners" (Hills) lungo la scia di Jacob Burckhardt, che fustigò la *Cena* di San Trovaso nel suo *Cicerone* come "zum gemeinsten Schmaus entwürdig" ('disonorata a volgarissima pappatoria').

Il fatto che Giuda, nella *Cena* (con prospettiva centrale) di San Marcuola non assomigli, né coloristicamente né nel vestiario, al Giuda della *Lavanda* di Madrid 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!) 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. 22)**

Una piccola sorpresa é stata presentata da Roland Krischel nell' autunno 2017, in occasione della mostra sul giovane Tintoretto a Colonia e replicata a Parigi⁴⁷ **(Fig. 23)**, 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. 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 barbuto⁴⁸ nel mezzo, che protende un piede su uno sgabello con protome leonina - elementi tratti da altre composizioni di epoca giovanile⁴⁹. Rimarcabile il *Jacobus minor*, sosia di Gesù⁵⁰ (secondo dalla sinistra), con identico profilo di questi e il

motivo della fuga di Giuda⁵¹ 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**⁵² (ca.1562) (**Fig. 24**) hanno proposto che nella figura nimbata (!) seduta nella penombra del bordo a destra con braghe rosse, che tiene una scodella in grembo e mangia con un *cucchiaio* una minestra o poltiglia, sia il traditore, che secondo Giovanni (13,26⁵³) divide il recipiente eucaristico con Gesù, e che dice: «'Quello è a chi io porgerò il pane intinto'. Et intinto il pane lo da à Iuda di Simon Scarioth. Et dopo il pane entrò in quello Satana.» o con le parole di Pietro Aretino nella *Passione di Gesù* del 1535 (c. 9): «che quello mi tradirà, che intinge la mano nel vaso [1534 "catino"] meco». 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 cucchiariate non è pensabile, mancando di ogni logica compositiva, e perché toglie al pittore la competenza di interpretare seriamente la scrittura. Di più non aveva senso nascondere davanti allo spettatore il traditore nei panni di un commensale taciturno, come se si trattasse di un rebus⁵⁴! 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.

Nel passato si era cercato con pena di capire le reminiscenze delle allegorie cristiane nella scena di San Marcuola; di nuovo stupiscono le speculazioni di alcuni studiosi, che identificano, a San Trovaso nel fondo illuminato, una *Sibilla* e un *Profeta*, o un *Elia* e la *Vedova* (G. Caputo) o altri '*typoi*' rappresentati nel Vecchio Testamento e del Nuovo⁵⁵. Più convincente mi sembra la prefigurazione dell'eucaristia con Melchisedek e la sua offerta di pane e vino (!) ad Abramo, davanti alla porta di Salem (*Genesi* 14,18-20)⁵⁶. All' intima pensosità religiosa del pittore è dovuta l'aggiunta di una *Parca* che regge il filo inesorabile del fato⁵⁷, del gatto malizioso che gioca col coperchio di un calderone, motivo da identificare eventualmente con il vaso di Pandora da scoperchiare, che emana irrecuperabilmente il male, salvo la speranza⁵⁸.

Come *incipit* e *captatio* visuale Jacomo forse ha aggiunto per ultimo un giovane 'servo', in abiti contemporanei⁵⁹, per attirare l'attenzione dello spettatore verso l'asse spirituale dell'evento, che inizia nello spazio reale, a sinistra⁶⁰, e sale in alto nel 'sopra reale', accentuato dal punto focale inondato di luce celeste, sopra l'atto dell'eucaristia. Nel ragazzo non vedo un riferimento a un committente o, come ultimamente proposto, a un familiare del pittore⁶¹, ma piuttosto un'allusione alla realtà e attualità dell' evento biblico nel proprio tempo. Nella *Cena 'pseudo-laterale'* di San Polo vedremo accentuata la tendenza a rendere visibile la *comunione attuale*, cioè l'evento che si realizza nel presente quotidiano.

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. 25**): la linea mediana di divisione verticale⁶² 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 simbolica⁶³, un bicchiere vuoto e un altro, bevuto a metà, tenuto dalla mano sacrilega di quell' apostolo che chiamo Giuda, e infine lo sgabello impagliato⁶⁴, rovesciato sotto l'angolo del tavolo obliquo⁶⁵. 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 fiasco⁶⁶ 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 calcagno⁶⁷ suo contra di me»⁶⁸. Segue l'obbligo del verdetto (*Giov.* 13,27) di Gesù: «Quello che tu fai, fallo prestamente!». Giuda e nessun altro⁶⁹ - 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 Bassano⁷⁰ 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*⁷¹. Tintoretto invece elabora il suo tema nel senso del verdetto tridentino dell' 11 ottobre 1551⁷², nel quale si prescrive l'eucaristia solo sotto *l'unica specie del pane*⁷³, 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»⁷⁴), 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 un capriccio naturalistico del pittore⁷⁵.

L'isolamento e la posa instabile di Giuda fu già sperimentato nella *Cena* di San Felice, del 1559 (**Fig. 26**) (oggi a Saint François Xavier di Parigi) pur confinato in uno schema rigido e antiquato⁷⁶ 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*⁷⁷ della *Cena* di San Trovaso richiama il paragone con la sua *Lavanda*, oggi a Londra⁷⁸ (**Fig. 27**). Come per la *Lavanda* di Madrid nessun studioso si è preoccupato dell' apostolo traditore. Solo la figura sulla destra, in veste gialla (!) *alla tedesca*⁷⁹, che si asciuga il piede⁸⁰, 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 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. 28**) 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. 29**). 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»⁸¹, un bisognoso forse paralizzato e un'orfanello⁸². Di nuovo gli apostoli sono ancora scalzi, per ricordare la precedente *lavanda*⁸³ 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 diafana⁸⁴ nella cinta del cassiere 'elemosinario'⁸⁵. 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 lungo⁸⁶, scaltro, magro e avaro⁸⁷, 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 Jacomo, 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.⁸⁸

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!⁸⁹ 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 elemosine⁹⁰.

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.

Pietro e il 'nostro' Giuda furono - come a San Trovaso - i veri antagonisti⁹¹ degli eventi futuri: Rinneazione/Grazia, Tradimento/Dannazione. Alla confraternita Jacomo 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' antitipico 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'!

Anche il servo gigantesco, all'estrema sinistra, si trova giustificato nell' enigmatico verbo evangelico di Giovanni, appena prima del tradimento annunciato: «Ricordate quel che vi ho detto: un servo non è più importante del suo padrone» (*Giov.15, 20*)⁹²; nella vistosità del servitore (del cibo terreno) e dei discepoli in piedi che ricevono la carità soprannaturale sembra di ravvisare un rapporto linguistico-pittorico, affine ai giochi arcani di parole del Nostro.

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 Lione⁹³)

Nella **Scuola grande di San Rocco**⁹⁴, 1578 ca. (**Fig. 30**), 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.

L'asse visivo dello scalone di accesso⁹⁵ della Scuola attraverso cascate di scale reali e finte, degni dei *Carceri* di Piranesi, finisce in un ambiente simile a una cantina popolata da 'fraticelli' poveri, scalzi e senza sedie. L'opulenza di una cucina arredata da argenteria festiva si trova posta in lontananza con riferimento alla ricchezza sovrabbondante e reale della scuola stessa; la critica di un Caravia⁹⁶ si fa di nuovo sentire. L'esortazione del pittore all'*humilitas* paleocristiana è evidente.

La raffinata prospettiva⁹⁷ 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. Davanti all'altare (futuro) della *Glorificazione di San Rocco*, le statue dei santi taumaturghi, le scale⁹⁸ e le ringhiere di marmo, i candelabri e i baldacchini erano progettati per turbare le menti dei pellegrini devoti che sentivano il *mélange* e la contraddizione fra realtà pomposa e la povertà degli apostoli dipinti.

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 ambigua⁹⁹ 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*»¹⁰⁰), 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 monumentale¹⁰¹, 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 tralice¹⁰², rozzo, basso¹⁰³ 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.

Mentre Tintoretto, che si distingue come predicatore e 'notorio giocatore di parole', pone Gesù nel più lontano angolo del tavolo, accanto a Giuda che lo ascolta attentamente, scostandosi quasi timidamente e inclinandosi sul tavolo. 'Pietro'¹⁰⁴, anche se posto nel centro assoluto della tela¹⁰⁵, si gira disputando e gesticolando verso un discepolo inginocchiato, il più vicino allo spettatore, 'troneggia' scomodamente sul bordo di uno sgabello rovesciato. Certo la sua figura non incarna la rupe 'petros' dell'appellativo con il quale Simone fu ribattezzato da Gesù per essere il fondamento della futura Chiesa. Mi chiedo se lo sgabello girato sul fianco sia una sottile critica al papismo romano o al contrario un simbolo della caduta del Giudaismo sulla quale si ergerà il nuovo trono pontificale.

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? Nella scena seguente, *l'agonia nell'orto*, Giuda punta col dito sul ricercato come segno per gli aguzzini, ma non osa guardarlo. Giuda diventa il fatidico esecutore dell'assassinio di Gesù, *necessario* per la salvezza cristiana? Fu il Tintoretto stesso, che riconoscendo la propria colpevolezza in tanti situazioni di lavoro, famiglia e morale, un pentito e si auto-identificò con Giuda? Il Tintoretto ormai vecchio sembra umanizzare, relativizzare la propria immagine e interpretazione di Giuda.

Pictor doctus et docens

La meditazione di Tintoretto sul tema dell' *Ultima Cena* parte da **San Marcuola**, passa per **San Trovaso** e **San Polo** e dimostra una evoluzione lineare, di crescente complicatezza (non contando quelle più deboli di San Felice (1559; a Parigi¹⁰⁶) e San Simeone Grande (1561-63, anni 70, o 1548-53 ?)¹⁰⁷ fino a quella non più interamente autografa di Santo Stefano (per Santa Margherita, 1576)¹⁰⁸. Dopo il teatrale allestimento orchestrale da "embedded report", di un cristianesimo sociocritico avvisabile nella **Scuola grande di San Rocco** (1578-81), termina la serie nella apoteosi spiritualizzata, se non dottrinale, dell' eucaristia di **San Giorgio Maggiore** (1592-94), ideata e concepita forse da Giacomo, ma realizzata da Domenico (**Fig. 31**).

Solo le quattro prime *Cene* designano Giacomo come un'esegetico motivato nella quaestio escatologica di Giuda.¹⁰⁹

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 piano¹¹⁰ 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 (alla 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"¹¹¹. 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 varianti¹¹²) 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 Polo¹¹³! Un asse di estrema eloquenza (paragonabile solo con il concetto ortogonale di San Trovaso), dove uno spettatore reale¹¹⁴ 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 altare¹¹⁵, al contrario è *incipit*, culmine ed *exodus*¹¹⁶ virtuale della *Sala superiore* verso uno spettacolo programmatico aperto in una visione esegetica, a una vita di povertà cristiana. È davvero l'apogeo della *Sistina* di Jacomo 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 (**Figg. 32 e 33**).

L'iscariota sicario o vicario?

Il Giuda della *Cena* di **San Marcuola** 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**, Jacomo 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**, il protagonista è disegnato con acribia fisiognomico-psicologica, come indemoniato delittuoso (nel 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.»¹¹⁷

Almeno nello scenario teatrale della **Scuola Grande di San Rocco** 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 salvezza¹¹⁸?

La miseria e l'isolamento di Giuda in una tavola senza fine di un cenacolo fantasmagorico e notturno si celebra nell'ultima delle *Ultime Cene* di **San Giorgio Maggiore**, nella quale il protestare dell'Isariotta 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 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.

Ecce Homo, 'auto-incontro' con Giuda?

Torniamo agli inizi di Giacomo, quando si confrontò, nel 1543 con l'*Ecce Homo* di Tiziano (oggi a Vienna), dipinto per Jan van Haanen, (**Fig. 34**) il cui palazzo sul Canale Grande fu affrescato dal Pordenone. La versione del giovane Robusti del 1546 ca. (a **Sao Paolo**; la cui autenticità di recente è stata vivamente discussa), (**Figg. 35 e 36**) inverte forse ironicamente la composizione del Vecellio e contiene una figura gesticolante che sale lo scalone semirotondo¹¹⁹ verso il palazzo di Pilato, nella quale si potrebbe vedere un Giuda vestito con una toga gialla (!) e corpetto nero, che litiga col suo destino. Proprio lui, pentito - richiama la libertà di Gesù!

L'ipotesi sembra inaudita ma potrebbe risultare accettabile se leggiamo nella *Umanità del figliol di Dio*, dell' Aretino, che fornì già numerosi spunti al pittore; la fonte, dopo l'esposizione al popolo di Gesù flagellato, e prima del suo fatale rilascio da parte di Pilato, recita così:

«Giuda che, se ben si ravide tardi, a tempo si saria salvato, se egli con la bocca del cor pentito fosse corso a bere alla fonte della pietà, standosi di furia in compagnia di se stesso, pensando alla opra ch'egli aveva fatto e, come traditore, temendo ogni cosa, *ascese le scale di Pilato e incontrando il suo sguardo in quel di Gesù...*[corsivo nostro]; che non pur se gli arricciano i peli adosso, ma dileguatosegli il sangue, con le labbra asciutte e col viso bianco si trasforma in quello, che lo fa diventar così fatto.»¹²⁰

Segue la tremenda se non sadica descrizione del suicidio dell' Isariotta: «il quale non fù men tormentato per essersi disperato della misericordia di Christo, che per haverlo tradito».

L'albero 'boia' avrebbe fiorito di gioia sull' auto-justizia del reo e gli uccelli sarebbero fuggiti dal puzzo della sua colpa¹²¹.

Jacomo avrebbe avuto in mente questa scena del letterato così sconvolgente, immaginando un incontro finale fra Giuda e Gesù, quando lanciava in faccia all'avversario "TITIANUS EQUES CES(areus)" la sua versione dell'*Ecce Homo* umanizzata? Il cadorino aveva esplicitamente dipinto l'Aretino nei panni di Pilato come mite e giusto («la bontà di Ponzio»), nonostante la posa da principe malizioso. Il popolo accusatore dei giudei¹²² appare piuttosto impaurito se non turbato nella *persiflage* di Jacomo («il tormento preparato ai rei, move a pietà molti») e si distanzia dal tizianesco tumulto degli statisti aristocratici! L'*Umanità* di Jacomo è rimarcabile e prova quanto rispettava la sua fonte: ancora nel sublime *Ecce homo* della Scuola grande di San Rocco (1565) Jacomo si attiene alle parole della trascrizione aretinesca dell'evento (*Gio.*19, 5): «Ed egli, spogliatosi il manto, *disteselo* in terra, ce lo fece passar sopra». È lo stesso manto rosso tenuto nel braccio da Gesù nella tela di Sao Paolo!

Uscendo dall'Albergo della Scuola uno spettatore si trasformava virtualmente nello stesso Giuda di Sao Paolo, che guarda atterrito le scene terribili del tormento di Gesù, delle quali fu l'origine: un ammonimento al viandante che, in ognuno di noi, potrebbe essere nascosto il traditore (condannato) o un rinnegatore come Pietro (perdonato). Fu Jacomo stesso un sartriano «Tintoret séquestré de son double», Giuda?

O lui, autoritrattista egotista si vede tradito come Gesù, ma nei panni di un *Jacobus minor* fratello e, secondo Varagine, sosia del Signore¹²³, con un bacio di Giuda dagli interpreti ingannati e trovati sul piede sbagliato?

Lo sbigottimento di Jacomo davanti alla figura di Giuda è forse radicato nel suo narcisismo. Prima di Rembrandt egli fu l'artista al quale si attribuirono un grande numero di autoritratti, malgrado i pochi superstiti. Sono attendibili le diverse biografie, descrivendolo notoriamente infedele – la amata figlia Marietta sarebbe nata da relazione extraconiugale - la sua condotta nel gestire i suoi affari era tutt'altro che leale, quando si trattava di attirare committenti; la sua oscillazione fra sperpero e avarizia, insistenza e conciliazione, negligenza e acribia, scherzo e malizia, rudezza e simpatia; la sua bravura mimetica che tendeva a essere un furto di forme ed idee, la mania di compensare la sua piccola statura con gesti e prestazioni da Sisifo, Ercole o Mose, tutto questo poteva averlo costretto a nutrire un sentimento latente di colpevolezza, che lo portò a meditare sulla figura di Giuda rappresentandola in diversi modi. In primo luogo, egli misurava le sue interpretazioni su se stesso, vedendo nell' antitipo biblico un riflesso della sua immagine, irritabile e iridescente? Il 'pentimento', artistico e morale, fu forse il suo destino. La certezza di rompere ogni norma creava una volontà di sciogliersi e di affondare nell'annientamento, di liberarsi dalla fatica di essere diverso (come accade nella psiche infantile), Giuda all'incontro assassinava se stesso, cioè raccorciava la sua *vita brevis*; Jacomo, in vista di una vita longa coltivava la sua *ars longa*.

Jacomo si interessava non solo alla colpevolezza di Giuda; quasi tutte le donne rappresentate nella sua quadreria esprimano un interrogativo: l'Adultera, Eva, Maddalena, la moglie di Putifarre, Onfale/Dalila, Venere, Leda, Danae o Elena, perfino le eroine come Ester, Giuditta, Lucrezia o Susanna sono fatalmente coinvolte in tentazioni, tradimenti, astuzie e assassini e non sono oscurate da Giuda Iscariota. Manca solo fra l'apoteosi epicurea, ironica, ammirativa o funesta delle donne di Tintoretto, nell' oscillare fra frivolezza e pudicizia delle tante, che financo nei panni della sacrosanta Madonna si troverebbe un *granello dubitativo o ereticale!* Invece sembra che Jacomo non si allontani mai dalla santa

purezza della 'Panagia' ortodossa e "l'Immacolata ab initio" di Agostino, vista la toccante *Visione del San Gerolamo* di San Fantin. Ella porta sempre la maschera della bellezza virginale, inavvicinabile e mite, con un bagliore di melanconia. Fu l'immagine della propria madre, finora mai rintracciata dagli storici?

Tintoretto regista

Nella variegata qualità spirituale delle rappresentazioni di Giuda di Tintoretto si potrebbe forse misurare l'autenticità o la collaborazione di terzi in alcune tele. Ogni ritorno a norme o banalità della tradizione indebolirebbe la paternità sicura del *terribile cervello*. Solo nelle opere religiose, pretenziose e richiedenti una partecipazione esegetica di Jacomo, egli è presente con il proprio pennello e cuore. Nel gergo dell'Aretino, Jacomo firmava con la mano della sincerità del devoto, ma non senza un mercantile *do ut des* spirituale, prossimo a una pratica di penitenza auto-salvatoria. La teoria delle *opere*, conducendo all'indulgenza, sembra essere fermamente radicata nella sua anima, malgrado un Lutero *ante portas* e la quantità di dissidenti, nicodemiti e sospetti di eresia nella cerchia delle sue conoscenze intellettuali.

Facit del confronto fra le *Cene* diverse e progressive nel significato di *emulazione*, *bravura* e *approfondimento* fino all'*allontanamento* è la constatazione che Tintoretto trattava il tema dell'immagine di Giuda non nel senso statico-iconico o apodittico come i pittori di icone (Madonneri), di rappresentazione sacra o decorativa, ma lo integrava in modo dinamico ed evolutivo, se non come un catalizzatore del racconto biblico. Dal *principium* al *climax*, egli adattava il suo antieroe a specifiche situazioni. Come scrittore o musicista che ascolta il carattere dei statisti o suoi interpreti per dargli il via adeguato nel tempo e spazio dell'opera, Giuda è una pedina sulla scacchiera del racconto.

Jacomo è l'unico artista che osserva coscientemente il suo tempo, e che percepiva la diffamazione crescente della figura del traditore evangelico fra Marco e Giovanni e cercava, attraverso la sua autoconoscenza psicologica, di aggiustare¹²⁴ o frenare l'illustrazione dell'Iscriota sempre più monocroma e anti giudaica, in un clima di tendenza alla ghettizzazione degli ebrei veneziani e di persecuzione da parte dell'inquisizione.¹²⁵ Il pubblico vedeva nel reo la personificazione dell'eb-reo abietto e malizioso, senza rendersi conto che Gesù stesso era altrettanto giudeo, come gli apostoli o la venerata Madonna.

Dobbiamo vedere nel Tintoretto maturo una specie di Giuda-pittore, un'immagine visionario di quell'evangelista anonimo copto, sepolto dalla innervosita chiesa cattolica post-niceana, volontariamente e scrupolosamente per la sua originale visione di uno strumento logico, necessario ed essenziale alla salvezza cristiana?

Fu "Jacomo Tentor" il Giuda tentatore, (si veda Boerio, voce *tentar* !) provocatorio, della comunità dei pittori del Cinquecento veneziano?

Sulla *figura serpentinata* del "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. Carlo Ridolfi lo ha collocato sullo zoccolo di Suetonio, Marco Boschini ne cantava la sua cronaca. Henry Thode auscultava il suo diapason artistico. I galleristi E. von der Bercken e A. L. Mayer battevano i loro martelli banditori, Detlev. v. Hadeln e Mary Pittaluga ne scavavano i fondamenti storici. Il poetone Hauptmann lo modellava come una figura espressionistica. I professori di Vienna scrutavano le sue dimensioni iconiche; i Tietze l'abbellivano di colore e

Sartre lo vide attraverso occhiali esistenzialistici. Charles de Tolnay e Eduard Hüttinger lo hanno contemplato con le misure ottiche di pedagoghi, Il *tandem* Pallucchini-Rossi erigeva il Gran Sasso delle sue *opera omnia*; Antonio Manno si è addentrato nelle fauci della religiosità complessiva; Augusto Gentili lo ha sorvegliato con occhi di Argo aretineschi, o di Savonarola od Ochino. Roland Krischel lo ha illustrato con i pennelli minuti dell'artigiano. I 'Dioscuratori' Fred Ilchman e Bob Echols hanno giudicato le sue qualità con pugnale e bilancia. Vittorio Sgarbi lo ha illuminato con i riflettori dell'impresario di spettacoli e Melania Mazzucco ha prestato al "vecchio assassino" il suo cuore di Elettra. Il compianto Lionello Puppi ne ha formato la falange dei futuri pupilli della sua *storia artistica*. Attraverso la mia lente guarda un solitario restauratore in pensione. Molti altri l'anno 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 biografati 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.

**all'amico Augusto Gentili
Erasmus Weddigen**

¹ Testo creato nel 2009 come *Tintoretto und die Judasfrage*, pdf nella Homepage: 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. A Antonio Manno devo con somma gratitudine la laboriosa revisione della mia traduzione dal tedesco.

² Nel *Giudizio* della cattedrale di Torcello (sec. XI-XII) Giuda è seduto nel grembo di Lucifero, come antitipo di Lazzaro (*Luca XVI, 19-31*) nel grembo di Abramo, mentre le due fauci di Cerbero divorano Bruto e Cassio. (si veda NILGEN 1995 p. 275)

³ La tela precoce all'Escorial e quella ridotta a Padova, trattano il tema dell'avarizia, e necessariamente implicano Giuda come cassiere degli apostoli. Infatti il discepolo al tavolo con le braccia incrociate, significa irreverenza, (Aretino: «il gomito insu la mensa») che guarda sospettoso dall'alto sul comportamento della 'peccatrice' in ginocchio, dovrebbe essere Giuda, puntato inoltre dal cane nella versione dell'Escorial. *Grazia e perdono* di Gesù verso la donna e implicitamente anche verso il traditore futuro sono concentrati nel pane, esposto proprio lungo la *sezione aurea* verticale, incrociata dalla divisione mediana orizzontale. Anche a Padova la *pagnotta* è all'incrocio centrale della scena (motivo del sacrificio?!). Questa supposizione viene provata dalla sequenza nella *Humanità* dell'Aretino nella quale il racconto della conversione di Maddalena (ed. 1628, p. 301 e sgg.) si focalizza (immediatamente dopo la protesta gelosa della "brigata" di Gesù) su un Giuda corrotto dal demonio: («Dico che il varco del Demonio era Scariotte...»). Il suddetto motivo si mantiene fino nella tela di *Cristo, Marta e Maddalena*, a Monaco di Baviera in forma di un 'critico osservatore'.

Si veda anche la tesi di laurea *L'Unzione di Betania*, di Carrara Michele (Univ. Cà Foscari, Venezia, rel. Augusto Gentili) autunnale 2013/14, Nota 5, pag.7.

⁴ Si vedano i testi e le ill. per il tema: A. VECA, *Simposio*; Gall. Lorenzelli, Bergamo 1983, e <http://www.lorenzelli.org/wp-content/uploads/cataloghi/Lorenzelli-Simposio.pdf>.

⁵ Arcivescovo di Benevento e, dal 1544 nunzio apostolico a Venezia, nonché autore del *Galateo* (ed. postuma 1558) e precettore morale del rinascimento, e infine nel 1548 autore dell' *indice dei libri proibiti*.

⁶ Numerosi autori si sono pronunciati su questi argomenti. Un panorama è fornito da BÜHLER 1989; di seguito anche PERIA 1997 e PERIA 1998.

⁷ GENTILI 2009. Contributi ulteriori in: *Art et Dossier* Nr. 228 e 285: *Tintoretto. I temi religiosi e Tintoretto. Ritratti, miti, storie*.

⁸ Jacopo da Varagine, *Leggendario delle vite de' Santi*, tradotto da Niccolò Manerbio, Venezia dal 1475 (VE: 1502-5, 1509, 1516, 1518, 1525, 1533, 1535...). L'orribile "Vita" di Giuda sospetta di edipodismo, che lo caratterizza come malfattore predestinato, fu introdotta da Varagine nella *legenda* dell'apostolo Mattia (24. febbraio, ed. VE 1503, c. 52v).

⁹ *La Bibbia nuovamente tradotta dalla hebraica verità in lingua thoscana* (Venezia, eredi L. Giunti, 1538, di nuovo 1545 e una ed. di seguito). La prova ci dà la citazione pittorica di questa Bibbia nella *Assunta* di Bamberg si vd. WEDDIGEN 1988, pp. 61-112. L'esemplare della Bayr. Staatsbibliothek 2° Th.B.N *Biblia italica* 1538 si trova in: (Le pagine correlate ai nr¹. 515, 694 e 695).

http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11203235_00694.html.

¹⁰ Si veda SARACCO 2008.

¹¹ Viene spesso dimenticato che anche l'Aretino si riferiva ai testi di meditazione popolari come le *Meditationes* del (Pseudo) Bonaventura (ed. volgare 1512; si vd. citazioni da PERIA 1998) o la *Pratica dell'oration mentale* (1573) del Mattia Bellintani da Salò, richiamati convincentemente da Antonio Manno come modelli diretti per i Cicli della Passione di Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco e San Cassiano in: MANNO 1996. Valentina Sapienza ritrovava le tracce del variopinto Guillaume Postel (s. v. in: SAPIENZA 2007). Si veda anche il saggio di Augusto Gentili, *Percorsi di retorica figurativa nelle opere religiose di Pietro Aretino* gennaio/febbraio 2017 (prossimamente in inglese: *a Companion to Pietro Aretino*). Prezioso anche BOILLET 2007, con altri rinvii.

¹² Ancora, nella *Crocifissione* della Scuola grande di San Rocco (1564), Jacomo propone nella figura di un 'Pilato' nicodemiticamente mitigato un ritratto postumo del passato protettore: un passaggio della sua *Passione di Gesù* del 1535 (assorbita dalla *Humanità*, Venezia, presso Marcolini) si legge: «Pilato, che con altera pompa si stava in mezzo delle sue armi e della moltitudine che gli ubidiva in nome di Cesare, fece porre sopra il capo di Christo il titolo...» (pp. 94; più breve 1534: "Pilato che pomposamente si stava in mezzo della sua militia").

¹³ Nel 1551 l'Aretino intendeva riscrivere la *Legenda Aurea* (lettera a Carlo Serpa agosto 1551 *Lettere* vol. VI, c.7: «intanto comincio a metter la penna in tutto il gran Leggendario de Santi...») per dedicarla al Sultano Solimano! La sua speranza di essere candidato al cardinalato non era ancora svanita (lettera al Serlio in dicembre 1550, dopo un messaggio di Tiziano da Augusta).

¹⁴ Concepito per una parete d'altare o un dossale centrale di un *banco* di confraternita, senza riferimento alla *Lavanda dei piedi* creata in seguito. Si veda MATILE 1996 pp.153 segg.

¹⁵ COPE 1979 e HILLS 1983.

¹⁶ p.e. Castagno, Ghirlandaio e.a., ma una vera rivoluzione nei gesti psicologizzanti dei discepoli creava solo Leonardo nel suo *Cenacolo* di Milano. Si veda fra altri: MONSTADT 1995.

¹⁷ Dal *Codice Rossanense* alla *Pala d'Oro*, fino alla pittura delle icone, nonché la *Cena* di El Greco, del 1568 a Bologna, il canone tradizionale è esplicito: Giuda avanza il braccio attraverso il tavolo per servirsi nel piatto pasquale.

¹⁸ Originalmente il gesto deriva verosimilmente da un tipo del *Pantocrator*: perfino la linea blu del mantello sulla spalle coperta dalla tunica rossa si è conservata e la mano sinistra stranamente immobile, manca del volume canonico, chiuso o aperto. L'isolamento centrale e simmetrico di Gesù sostituisce, in un certo senso, una icona 'miracolosa' integrata precedentemente nell'altare (forse un antico possesso della Scuola come quella della Misericordia. La fraternità di San Marcuola possedeva dal 1516 una tavola-stendardo o "pennello" di un Cristo su legno! Anche il Cristo iconico di Rocco Marconi a San Trovaso è un prototipo di carattere devozionale che si riflette nelle sue *Adultere*. Il *Pantocrator* più eminente di Venezia (accanto a quello dell'abside nel presbiterio di San Marco e l'altro nell'abside del diaconico di Torcello) fu il mosaico della porta centrale della basilica (già scomparso ai tempi di Bellini - e visibile nella riproduzione del 13°sec. della *Translatio Marci* (portale di Sant'Alipio), ultima conca rimasta del decoro musivo della facciata).

Di pretendere che la testa immobile di Gesù nella *Cena* sia opera di un collaboratore come suggeriscono i promotori di un "Giovanni Galizzi" è da respingere. In tempi nei quali le immagini del Redentore come quella di Tiziano furono ancora venerate come sacre e miracolose, è impensabile che il maestro deleghi l'icona centrale a un aiutante di bottega, per quanto fosse abile. L'isolamento e la direzionalità iconica è dovuta a modelli della chiesa d'oriente, presente sugli altari e mosaici di tutta Venezia e ritenute taumaturgiche fino al presente. Quanto bizantinismo sopravviveva nella pittura 'riformata' veneziana, si vede nella *Cena* del polittico di Santa Chiara di Paolo Veneziano (Accademia).

¹⁹ Eventualmente da collaboratore; unico esempio con titolatura "JVDA". La gran parte di questi e simili rappresentazioni sono emulazioni dell' incisione di Marcantonio Raimondi dopo Raffaello.

²⁰ A. CROSATO pubblicava nel 2003 un' *Ultima Cena* di *banco* del Santissimo Sacramento a Meduna di Livenza, nel 1545 (?) offerta dalla famiglia Michiel nella chiesa di San Giovanni Battista, della cui attribuzione a Tintoretto o bottega, assieme alla Pala della Madonna non si è ancora discusso a fondo. La *Cena* dimostra influssi toscani e fu avvicinata a quella di San Marcuola e a un'altra privata, pubblicata nel compendio PALLUCCHINI/ROSSI, nel 1982 (cat. 113, ill. 142). Sembra un trattamento convenzionale, nel quale Giuda non si fa rimarcare, per la agitata turba di commensali, un 'circolo cospirativo di birbanti' per i quali infine un Giovanni Galizzi si sarebbe astenuto.

²¹ vd. A. BULLO in *Arte*, 2017 e <https://www.venicecafe.it/tintoretto-ultima-cena-san-marcuola-interpretazione/>

²² *Luca* 22,10-13. (Aretino 1535: "un vaso d'acqua") e *Marco* 14,13 (vd. Marmochino *Bibbia volgare* 1538 Cap. XIII, c.17): l' uomo che porta un "vaso di terra pieno di acqua" fa miracolosamente trovare la casa del cenacolo ai due apostoli Giovanni e Pietro, mandati per preparare la Pasqua. Il vaso d'acqua dell'*Ultima Cena* viene letteralmente trasformato da Giacomo in caraffa di vino! Come *brocca d'acqua* riappare lo stesso recipiente nella *Lavanda dei piedi* (Prado).

²³ L'agnello pasquale è già servito, forse accompagnato da un pesce comunemente presente nelle scene della chiesa d'oriente.

²⁴ Nella *Lavanda*, il cane, dal simbolismo ibrido, funge qui come rappresentante della fede solidale di Pietro (*Luc.*22,32-33), nonostante del triplice rinnegamento del maestro.

²⁵ Fino a oggi mancano le radiografie di questo quadro così spesso dato in prestito per mostre! I bordi tagliati non sono stati tuttora analizzati (si vedono le ultime considerazioni di C. GAMBA nel 1920!).

²⁶ La cosiddetta 'Copia' di San Fernando (Cat. MADRID 2007, Nr.13, pp. 42) di quasi identiche dimensioni figurative conteneva, già prima della ridipintura la serva col piatto di arrosto, ma gli mancava, come sembra, il bambino. Di più mostrava delle basi di colonne laterali. La benedizione di Cristo e il suo sguardo, diretto unicamente sul pane, costituiscono un cambiamento non senza conseguenze contenutistiche!

²⁷ Ed. Marcolini con dedica a Francesco I di Francia; la seconda ed. del 1535, la *Passione di Gesù* è solo corretta in alcune parole e fu integrata nella *Humanità del figliuolo di Dio*, rieditata nel 1628.

²⁸ Si pensa alla *Hetoimasia* dell' *Ultimo Giudizio* di Santa Maria Assunta a Torcello. Il più imponente *Trono vuoto* si trova nella cupola mediana *delle Pentecoste* di San Marco, un altro nel centro della *Pala d'Oro* e, come rilievo marmoreo sulla parete esterna nord della Basilica.

²⁹ Dal medioevo (in mosaici, affreschi, icone) la testa di Giuda appare come nell'*Ultima Cena* della fine del XII. sec. nell' arcone meridionale della Basilica marciana, a pieno profilo (ma in posizione centrale rispetto al tavolo longitudinale!), cioè deforme e 'abietta', o spesso altrove con naso aquilino e capigliatura disordinata o ricciuta, rossa o nera.

³⁰ L'amorfismo del viso è tradizionale: il Giuda di Dante perde la testa nel vortice del Dis (*Inf.* XXXIV, 63).

³¹ ARETINO *op. cit.* 1535, c. 9 segg.: «Giuda che si mosse à cotal detto men, che non si muove un Colosso (1534 "una piramide") al respirar del vento, posato il gombito in sù la mensa, presa la barba con la mano, in cui posava il mento, raccogliendo le ciglia con le crespie della fronte, alzando il viso, ch'era smorto de la sua invidia (1534: "più smorto che non è il livido della sua invidia"), affissando gli occhi altrove (1534: "che non mirar mai veruno in volto"), con sicurezza di temeratio disse: son'io Signore? -Tu l'hai detto (rispose egli).» La posa del gomito appoggiato rimanda forse alla silografia dell'*Ultima Cena* di Dürer del 1523! (Anche Tintoretto si stupiva forse della strana 'assenza' di Giuda nella stampa). A partire dal *Cenacolo* di Leonardo, il gomito sul tavolo diventa *topos* dell' irriverenza di Giuda. La sconvenienza del gomito a tavola è trattata da Della Casa nel suo *Galateo*.

³² Pietro e Giovanni, incaricati da Gesù di esplorare il locale del cenacolo (*Luca* 22,7) sono ambedue testimoni della tomba vuota. Sono i protagonisti della *Lavanda* di San Marcuola (Prado) e Newcastle, dove Giovanni tiene la brocca d'acqua precedentemente indicatrice del locale della *Cena* (*Luca* 22,10) e attributo della "Fede" originale. Pietro è protagonista nella *Lavanda* e del nucleo drammatico della confusione intorno alla *quaestio* "son io?!"

³³ Donazione dello stampatore e editore serbo di libri liturgici Božidar Vuković (alias Dionisio della Vecchia, 1460-1539, membro della fraternità greca, reso nobile nel 1533 da Carlo V) proprietario della stamperia Vucović a Venezia, tramandata al figlio Vincenzo, in seguito fusasi con la officina di Giorgio Rampazetto.

³⁴ Forse segno della Trinità, alludendo all'alimento dell'ICHTHYS nella chiesa tardoromana. Anche i mazzetti di erbe amari del *Passah* da intingere nella salsa sono presenti, come i recipienti per mescolare vino e acqua e i cinque pani azzimi (Mazzen) secondo l'uso ebraico.

³⁵ Il suo *Mystikos Deipnos*, del 1585 circa, mescola elementi bizantini con altri occidentali. Nel mercato antiquario è apparsa recentemente un'opera simile: <http://www.artnet.com/artists/michele-damasceno/past-auction-results>.

³⁶ s.v. USTYUZHANINOVA 2019

³⁷ Le scenette con figurine allungate e diafane del tema *Salomone/Regina di Saba* o dell' *Adultera* sono forse sperimentazioni da modelli bizantini, anche per il fatto che Tintoretto, per decenni, è ricorso a motivi della chiesa d'oriente (ad esempio la *Discesa di Cristo agli inferi*, di San Cassiano, *l'Unio mistica* di Bamberg, ecc.). Per tali ragioni, sarebbe meglio non porre la cruciale questione dei presunti collaboratori esterni.

³⁸ Nel racconto di Aretino della *Lavanda*, Giuda partecipa espressamente all'atto dell'abluzione con «il piè di colui, che tosto lo haveva a dare in preda à i Cani.»: ma l'acqua rifiuta l'azione purificatoria imperandolo! «(...) essi [le acque] la schifono, come la schifano le cose unte» (1628, c.315).

³⁹ Si veda Dario Mastromattei in *arteworld* 17 Dic. 2018 con una ricerca riccamente illustrata. L'identificazione di Giuda si veda file: <https://www.arteworld.it/lavanda-dei-piedi-tintoretto-analisi/>

⁴⁰ una copia anonima della *Lavanda* madrilena cerca proprio di identificare Giuda togliendogli l'aureola e applicandola al "nostro" Giuda scivolato per terra.

⁴¹ Aretino, *Humanità di Cristo*, ed.1628, c.315.

⁴² Le radiografie e la ripresa all' infrarosso di Ana Gonzàles Mozo, negli *Actas del congreso* di MADRID 2009, p.172, ill. 13, provano l'assenza del nimbo.

⁴³ Nella *Cena* di Toronto Giuda (seduto) porta già la borsa appesa alla cintura e come unico degli apostoli, un copricapo. Nella precedente *Lavanda* di Wilton House Tancred Borenius (in *Burlington Mag.*, Vol.61, Sett. 1932 p. 99) vedeva Giuda nella figura isolata in piedi presso l'uscita nel habitat urbano.

⁴⁴ Il manico della brocca è diretto verso il braccio di Giuda e alla pagnotta manca la parte a lui vicina! L'assenza di bicchiere insinua che l' 'abbassato' abbia bevuto, nella sua insolenza, direttamente dalla brocca.

⁴⁵ Il mosaico della *Lavanda* a San Marco del sec. XII isola Giuda nell' estremo bordo destro. Egli sembra portare un berretto e non avere il nimbo! È visto di profilo, cioè 'diminuito di personalità', come nella *Cena* annessa. Impressionanti i gesti coreografici dell'atto di togliere i sandali. Tintoretto, osservatore attento, potrebbe aver studiato queste scene poiché curò di persona la pianificazione dei rifacimenti musivi dell'*Ultima Cena* nella Basilica.

⁴⁶ Roland KRISCHEL richiama con ragione i disegni graficamente tramandati da Michelangelo per la *Battaglia di Cascina*. Giacomo li rielabora non senza ironia: il 'Vestimento' precipitoso fu sostituito da uno 'Svestirsi' penoso. Questo allude forse ai diversi significati del veneziano „spogio“, „spogiar“ („spogliare“, vd. BOERIO 1886) grazie al quale la *verità* (del tradimento) viene 'svelata'.

⁴⁷ Catalogo della mostra, *Tintoretto, a star was born*, KÖLN 2017/2018, (di seguito a Parigi, Musée du Luxembourg) Nr. Cat.7, p. 86, Musée de Grenoble, tela.149 x 264cm, inv. 406 del 1539 circa.

⁴⁸ rifiuto la tesi di Roland Krischel (vd. nota precedente) che si tratti di un autoritratto del Nostro: né la barba, né l'età e fisionomia combaciano con i presunti autoritratti. vd. WEDDIGEN 2018, Cap. IX, pp. 117-128 e relative immagini.

⁴⁹ Ciclo Ovidiano di Modena; *Disputa* di Milano; *Presentazione al Tempio* (Carmini); *Assunta* di Bamberg, ecc.

⁵⁰ Si veda Varagine, *Legenda Aurea, Vita Jacobi minoris*. L'apostolo Jacobo il Minore appare spesso nelle *Cene* del Robusti con il viso identico a quello di Gesù, il presunto gemello; forse un'auto-identificazione con Giacomo (però maggiore e pellegrino), venerato nella sua chiesa patronimica di San Giacomo dall'Orio, vicino a San Cassan, dove Giacomo abitò da giovane!

⁵¹ Paris Bordone si ricorda del motivo nella sua *Cena* di San Giovanni in Bragora del tardo 1566! Forse i molteplici significati della parola "scaricarsi" per il nostro 'motteggiatore' sottointendevano nel suo *Giuda "Iscaiota"*, un Giuda che infine si *auto-sublima*?

⁵² p.e.: ECHOLS/ILCHMANN Catalogo MADRID 2007 pp. 304 segg. Più convincente CAPUTO 2012, pp. 67 segg. e la scheda 9 di Margaret BINOTTO.

⁵³ Marmochino, *Bibbia volgare* 1538, Cap. CXIII, c. 34 verso.

⁵⁴ Solo verso la fine del secolo e sotto il clima di incertezza religiosa controriformistica si argomentava che un Giuda non solo si nasconde fra i discepoli ma fosse onnipresente e difficilmente identificabile. Dürer rinuncia programmaticamente nella sua stampa silografica del 1523 del *Cenacolo* alla figura di Giuda: egli ha già lasciato gli undici compagni, ma l'assenza di una porta fa concludere che lo spettatore stesso sia un virtuale peccatore!

⁵⁵ I *Typoi* di Giuda erano Abschalom (ucciso fuggendo) o Ahitofel (presso Marmochino: Achitophel che si impicca, *Re II*, Cap. XVII), quelli di Gesù Abele, Mose, Davide, ecc.

⁵⁶ Melchisedek, *Re di (Geru)Salem(me)* e sommo sacerdote, offre ad Abramo l' eucaristia raffigurata tipologicamente tramite il vino e il pane, preannunciando *l'Ultima Cena*. Le rappresentazioni non mancano, cominciando con la *Genesi* di Vienna, i mosaici di San Marco del XIII. sec., le illustrazioni gemellate (Vecchio e Nuovo Testamento) della *Biblia Pauperum*, le tappezzerie di Bruxelles di *Abramo* a Hampton Court con i prestiti formali da Raffaello e Giulio Romano, un'incisione di Battista Franco del 1540 circa, ecc. Nel palco della Sala Grande della Scuola Gr. di San Rocco appare un

rombo monocromo di *Abramo e Melchisedek* (1577-78 ridipinto nel '700) in dialogo ideale con il vicino *Manna* e il *Passah giudeo* del soffitto, l'*Ultima Cena* e il *Miracolo dei pesci e pani* sulle pareti laterali. vd. THODE 1901 e DE VECCHI 1970, HÜTTINGER 1962, e nuovamente: LINKE 2014. Infine vd. MATILE 1997, Cap. *Laterali im Dienst des Eucharistiekults* p.70 e segg.

⁵⁷ Una *Klotho* con il fuso venne incisa da Giorgio Ghisi (1520-82) citando l'affresco delle tre Parche di Giulio Romano, nel Palazzo Tè. Lavora il filo dell'inevitabilità (vd. Cartari 1571, p. 301) dell'avvenimento della passione: Gesù e il suo antagonista Giuda non eviteranno la loro morte sicura. Pietro Aretino scrive (*Umanità* ed. 1628, *Miracolo di Lazzaro risvegliato*, p. 277): «Parmi anco vedere la *Parca*, che fila lo stame della vita, ecc.» Nella chiesa patronale di Giacomo Robusti di San Giacomo dall'Orio, non si trova solo la presunta colonna miracolosa del tempio Salomonico, modello per il portico ionico dell'*Adultera Chigi*, ma anche una *Madonna annunziata* bizantina con puleggia o fuso, che potrebbe aver ispirato il giovane pittore.

⁵⁸ Il tema Vanitas-Pandora era caro a Tiziano vd. mostra *Tiziano, Vanitas; Il poeta dell'immagine e l'ombra della bellezza* (a cura di Puppi/ Baccaglini) 2015/2016, al Castello di Praga.

⁵⁹ Ispirazione probabile dalla tela delle *Nozze di Cana* di Bonifacio de' Pitati (1550) in S. Giacomo dall'Orio, dove una *Madonna con Jacobus maior*, e altri Santi del 1546 di Lorenzo Lotto attirava i pellegrini dell'entroterra e la laguna.

⁶⁰ Michael MATILE ha provato la posizione originaria della *Cena* posta a *sinistra* della cappella, mentre la *Lavanda*, a destra, aveva il suo *incipit* con Giuda che si sveste. vd. MATILE 1996 pp. 151-206, fotomontaggi tavv. 5 & 6.

⁶¹ MAZZUCCO 2009 (2015³). La sedicenne Marietta non combacia col ragazzino parecchio più giovane, che veste il tipico giaccone spagnolo degli adolescenti e un pantalone a brachetta (!). La figliolina a San Polo col pomo invece potrebbe davvero fisiognomicamente appartenere al clan dei Robusti, come tutti i putti nell' Albergo della Scuola Grande di San Rocco. Le copie stampate da Egidio Sadeler (c. 1570-1629) eliminano il ragazzo della *Cena* come superfluo o fuoritempo, mentre Andrea Zucchi (1679-1740) lo cita.

⁶² Rispetta la posizione originale sulla sinistra della cappella e avanza di poco verso lo spettatore. vd. MATILE, *op.cit.* montaggio digitale ill. 5. L'asse verticale della prospettiva invece fu costruito nel mezzo dell'arco del portico, intersecando il bottone della camicia di Gesù, il collo del Giuda (!) e la punta del rombo della tavola di scorcio. Una disposizione fra lo spazio e il suo significato, la più raffinata del vero Tintoretto!

⁶³ Secondo *Mat. 5,13* (Marmochino, *Bibbia volgare* 1538 Cap. V, c. 2) del *discorso della montagna* ai discepoli «Voi siate il sale della terra. Et se il sale fia insipido: in che cosa si insalera? A'niente è più buono: se non da esser gittato fuori, & calpestato da gli huomini.», una allusione a Giuda? A San Marcuola la saliera trova, dopo la sua prima apparizione nella *Cena di Emmaus* di Budapest del 1543 circa, un posto eminente nel rapporto con Giuda ed accompagna quasi tutte *Cene*, sulla scia di Leonardo dove Giuda la ribalta di spavento col manrovescio, afferrando ansiosamente la borsa. Secondo credenze antichissime, il rovesciare il sale (pregiatissimo nel passato!) portava sfortuna.

⁶⁴ Allusione alla *sedia Petri* (virtualmente il futuro *trono* episcopale di Pietro) precisamente di sopra? Una dialettica fra le due sedie? *Salmo 89,45*. canta: «acesti cessare la monditia di quello, & la sedia di quello cadere facesti in terra.» BOERIO 1886, *Diz. del Dial. ven.* raccoglie sotto il verbo "revoltar" = "rovesciar" una quantità di significati squalificanti; vd. anche sotto voce "roverso". Il motivo della sedia rovesciata viene iterato dalla bottega di Paris Bordone nella *Cena* (dopo 1566) di San Giovanni in Bragora con un Giuda che si affretta verso la porta (vd. ill.. MATILE 1997, Cat.15, tav. 86). Benedetto Cagliari combina intorno al 1581 lo sgabello con un gatto e un cestino di viveri (ibidem tav. 101), non curandosi del Giuda con il fiasco del geniale Robusti.

La caduta di uno sgabello per emozione fu illustrata di precedenza da Pieter Coecke van Aelst con il suo Giuda nell'*Ultima Cena* del 1527/31, riprodotta circa 40 volte (!). Il manierismo fiammingo turbolento di Coecke fu ispirato certamente da Leonardo e può aver lasciato una traccia nel giovane Robusti, vista la larga divulgazione della composizione di Aelst, che visse dal 1521 al 1525 in Italia, viaggiò nel 1533 da Venezia a Costantinopoli e stampò già nel 1539 il *terzo libro dell'architettura* di Sebastiano Serlio (con i monumenti romani), tradotto in fiammingo ad Anversa. Il Centralismo della *Cena* di San Marcuola nonostante il suo bizantinismo non è lontano dal nordico compagno, fra altro dissidente religioso che nascondeva le sue idee nel paniere e nella brocca di vino, come pilastri laterali della sua fede utraquistica.

⁶⁵ vd. le ricostruzioni spaziali in digitale di Gabriella LIVA in: GROSSO & GUIDARELLI 2018, pp. 152-157, fig. 2-5. Nella fig.1 si vede che le diverse rette prospettive non convergono sempre nello stesso punto di fuga, un fatto che spiega delle fasi prolungate di lavoro del pittore che creano delle imprecisioni trascurabili nel insieme del concetto spaziale.

⁶⁶ Per cambiare, non si tratta di una caraffa di vetro ma di un *fiasco* (impagliato; s. BOERIO 1886, *Diz.*) con il significato secondario del *fallimento*; per lo spiritoso Tintoretto un altro *motteggiare*?! Il fiasco della congiura dei Fieschi a Genova avveniva proprio nel gennaio del 1547!

⁶⁷ "menare" o "mostrare le calcagna" significa "darsela a gambe", "svignarsela", "tagliar la corda".

⁶⁸ ibidem vd. sopra, Cap. XIII, c. 34r.

⁶⁹ Con fiuto esegetico già inteso da Max Dvořák! vd. in: *Studien zur Kunstgeschichte* Kap. *Tintoretto* (ed. Irma Emmrich, ed. Reclam j. Leipzig 1989, p. 140).

⁷⁰ Galleria Borghese, Roma 168 x 270cm. Giuda nel primo piano a destra, con la borsa, fu solo definitivamente identificato dopo un restauro (vd. A. GENTILI 2009 si veda nota seg.).

⁷¹ Si veda Augusto GENTILI, *La borsa di Giuda e il dito di Tommaso* in *La bilancia dell'arcangelo*, Roma 2009, pp. 155 e sgg. (già in *Venezia 500*, 1999, IX, 18, pp. 173-181).

⁷² *Decretum de Sanctissimo Eucharistiae Sacramento; de reali praesentia Domini ...* vd. anche la *Sessio XXI* del 16.luglio 1562 sulla *Doctrina de Communionem sub utraque species* in: *Sacrosancti Concilii Tridentini Canones et Decreta* etc...; Neapoli, Apud De Bonis, 1705, p. 130 e seg. vd. anche MANNO 1994, scheda 9.1.

⁷³ Sul tavolo della Cena si trovano sette pagnotte. Quella di Giuda è morsicata: si è servito da solo del pane e del vino (sub utraque specie) senza aspettare il gesto simbolico del frazionamento e della distribuzione del cibo santificato da Gesù. vd. COSMA 2015.

⁷⁴ Aretino, *op.cit.*, 1534, c. 24. L'adulatore del clero simonitico non aborrisce l'olocausto degli eretici!

⁷⁵ La *sedia impagliata* forse allude semanticamente al *pagliaccio* o al falso *uomo di paglia*?

⁷⁶ Il bicchiere solitario, accanto al pane, davanti al *Christus docens* nella tela a Parigi rimanda a *Luca* 22, 17-22, dove si cita la mano del traditore sul tavolo: «ecco la mano di quello che mi tradisce è meco ne la mensa» (Marmochino, *bibbia volgare* 1538, c.27v.).

⁷⁷ vd. Ricostruzione in MATILE 1997, ill. 50.

⁷⁸ I cambiamenti avventurosi dell'originale, della copia e delle riproduzioni grafiche sono descritte in PLESTERS 1979, p.11-19. Il trattamento della tela con rappezature multiple consigliano una datazione leggermente arretrata.

⁷⁹ Le divergenze coloristiche provano forse un ritardo nell' esecuzione. Mentre il disegno toccava a Giacomo, la finitura fu assegnata ai collaboratori.

⁸⁰ Il motivo ritorna nella *Lavanda* di San Moisé: nella figura accovacciata all'estrema destra, con berretto e senza nimbo, e la schiena girata mentre si asciuga i piedi si deve identificare senz'altro Giuda.

⁸¹ Sembra di entrare dalla porta reale della chiesa (è stata spostata successivamente) e ha la stessa funzione di ponte spirituale fra esterno reale e interno immaginario, analogo al ragazzo di San Trovaso. Sul concetto spaziale in dipendenza dell' illuminazione vd. MATILE 1997, pp. 93 eseg. e l'ill. 75.

⁸² Il discepolo che dispensa un pomo, invece del pane, rimanda ai decretali del Tridentino del 16 luglio 1562, secondo quali la comunione dei bambini non è obbligatoria; vd. anche MANNO 1994.

⁸³ Secondo Aretino la *Lavanda* segue la *Cena*. Nella *Lavanda* di Madrid la tavola non è apparecchiata ma la *Cena* si svolge in una piccola immagine sullo sfondo, a destra.

⁸⁴ vd. MANIERI ELIA 2012, p. 41 e seg. Già Andrea Zucchi si vedeva costretto di rendere più visibile la borsa nella sua ristampa del 1740.

⁸⁵ Infatti, cinta e borsa riappaiono nella *Cena* della Scuola di San Rocco, dove Giuda può essere identificato per tali attributi e per la mancanza del nimbo.

⁸⁶ vd. BOERIO 1886, *Dizionario*: "muso da giudeo".

⁸⁷ Nell'indagine psicologica Giacomo eguaglia l'Aretino: questi illustra la fellonia di Giuda in occasione della corruzione da parte del demonio, di Procula, moglie di Pilato: «(...) si trasformò in una persona, proprio come saria la fraude, se ella avesse corpo: e tutto compunto stringendosi in se medesimo, con la testa bassa, col collo torto, con le palme al petto, con gli occhi molli, con la lingua dolce, tutto umile, e tutto soave (...)»(c. 18) e non basta, nella comparazione col demonio si legge: «(...) si trasformò nel livore, et fattosi pallido, et sozzo, con gli occhi traversi, e oscuri, simigliava uno huomo pure allhora rihavutosi dalla infermitade.»(c. 7v)

⁸⁸ Nella *Cena* della Bibbia miniata di Ottheinrich di Baviera verso al 1430, Giuda siede alla destra di Gesù per ricevere il sacramento, mentre nella tradizione ortodossa allunga la mano verso il piatto pasquale (si veda il mosaico nella Basilica di San Marco). Per la distribuzione del pane a Giuda esistono molti esempi: vd. MONSTADT 1995.

⁸⁹ Il calice toccava appena le labbra di "Giuda" ritrovato, mentre la mano di Gesù, che tiene maldestramente il pane, oggi sporge nel vuoto.

⁹⁰ Nella *Cena* di Santo Stefano (precedentemente a Santa Margherita, 1576) Gesù tiene due bocconcini in ogni mano mentre l'unico calice rimane vuoto. La testa senza nimbo di Giuda è nascosta

dietro quella del vicino apostolo. Giuda perde così 'la faccia', è 'annientato', e solo la borsa consente di riconoscerlo.

⁹¹ Ambedue le figure sono circoscritte da archi di cerchio lungo la verticale del Cristo, proprio a metà. Poiché la tela mantiene il suo formato originale (ca. 16 x 7 piedi) molti assi e relazioni geometriche della composizione rimangono facilmente individuabili. La pagnotta sacrale per esempio si trova all'incrocio di due divisioni di sezione aurea, verticale e orizzontale, ricevendo l'illuminazione più marcante sull'angolo del tavolo, coperto da tovaglia bianchissima: quasi un ostensorio virtuale!

⁹² accanto *Gio.* 15,20 vd. *Mat.* 10,24 e *Luca* 10,16. come *Luca* 22,27, nel litigio per la precedenza fra servo e padrone.

⁹³ Ireneo di Lione attacca gli Eretici in *Contra Haereses*, testo relativo al vangelo perso di Giuda. Il *Mistero del tradimento* presuppone un consenso fra Gesù e Giuda. (vd.: <http://www.biblia.org/documenti-tabella/approfondimenti-culturali/77-39/file.html>).

⁹⁴ L'interpretazione più densa e spiegata del ciclo Tintoretiano nella Scuola di San Rocco: vd. HÜTTINGER 2001 basata sulla sua dissertazione del 1952 (ed. 1962), *Die Bilderzyklen Tintoretos in der Scuola di San Rocco*. Essay Neue Züricher Zeitung 3.3.1963, Nr. 819), pp. 131-148.

⁹⁵ Le relazioni ottiche-architettoniche sono trattate mirabilmente in: ZENKERT 2003, p.97e seg. (vd. ill. 176 e 177). Ultimamente: M.GROSSO, G.GUIDARELLI in *Tintoretto e l'Architettura* Venezia 2018 (Sc. Gr. di S. Rocco).

⁹⁶ Alessandro Caravia (Venezia 1503-1568), ritrattato da Jacomo, fu gioielliere-scrittore e, come Andrea Calmo, poeta dialettale molto amato, amico del patriarca di Aquileia Giovanni Grimani (collezionista e mecenate, 1506-93), sospettato di eresia dall'Inquisizione e, nel 1563, chiamato in tribunale a Trento. Caravia fu processato come riformista e costretto a rinnegare. Aretino - ancora coraggioso - lodava il *Sogno di Caravia* il 12.marzo 1542 col passaggio sibillino («Chi dice ver [= Luterani], chi mente per la gola [= sfacciatamente = Papisti]») interpretate dall'inquisizione a sfavore del Caravia, cioè di minimizzare il luteranesimo se non osannarlo.

per Caravia: si veda Celeste Mc Namara, *Sacred Profanity: Disseminating Religious Reform through Carnavalesque Poetry*, 2007/2015.

⁹⁷ Tipico per i giochi di parole del Nostro è la convergenza delle linee della prospettiva nel fuoco (punto focale) della cucina (il *focolaio*), trucco esplorato già nella *Lavanda* di San Trovaso!

⁹⁸ Il motivo di scale rinvia a *Luca* 22,12 dove il cenacolo è situato nel piano superiore della casa prescelta per il convivio. L'arredamento neo-testamentario, con tappeti o materassi fu sostituito in pittura di tanto in tanto con tappeti parietali (Cosimo Rosselli nella Sistina, Fra Angelico, Leonardo); il tavolo della Cena sovente si copre con un tappeto protetto da un lenzuolo bianco.

⁹⁹ Ricordiamoci del cane espulso - come Giuda - nella *Rivelazione di Giovanni*, 22,15 (secondo Marmochino, *Bibbia volgare* 1538, Cap. XXII, c. 85): «Et di fuori gli **cani**, & gli venefici, & gli impudici homicidi, & gli idolatri, & ciascuno che ama, et fa la falsità.» Un cane fu spesso accoppiato al traditore in tante *Cene*. Al contrario, la sua connotazione negativa cambia all'apparire di un gatto (per esempio nella *Cena* di San Felice) diventando una 'spezies fidei' (vd. Alciatus: *catulus lusitat ante pedes*). Probabilmente Jacomo aveva un rapporto ambiguo con i cani: il loro simbolismo canonico era in conflitto con la loro natura. Nelle sue tele le diverse razze hanno un diverso peso, abbracciando la gamma dal cagnolino da salotto fino al bracco lupino. Rearick non sapeva svelare le circostanze e il significato del ritratto di cane nella *Lavanda* del Prado, imitazione da Jacopo Bassano. Nonostante la presenza di un cane nell'iconografia cristiana del *Cenacolo*, l'animale quasi sempre annuncia la presenza di Giuda e il suo compito varia presso Tintoretto che non si cura l'aggressività dell' Aretino che, nella sua *Humanità*, lamenta esplicitamente come nella *Lavanda*, Giuda non solo mancherebbe di "riverenza", ma preferirebbe «che tosto lo haveva à dare in preda à i cani.» (ed. 1628, pp. 315). Se Tintoretto, nel citare un cane, si orienta alla *Legenda Aurea* del Varagine, dove San Pietro, nel capitolo 'suo', scaccia con del pane benedetto i "angeli canini" di Simone Mago, la demonizzazione di Giuda riceve con Simone una nuova connotazione magica. Sia come sia, il cane evidentemente mite nella *Cena* della Scuola di San Rocco sta esattamente sotto l'asse verticale principale, che traguarda la testa di San Pietro, l'altro mago della cristianità. Grottesca la svista di John MOFFIT in *Arte Cristiana* LXXV, 1987, p. 403-408, che vede nel "barking dog" la personificazione di Giuda senza accorgersi del Giovanni sonnolente sul seno di Gesù! Ma anche Ruskin non distingueva quel Giovanni e notava con riferimento al discepolo 'mancante' che «Judas having but just gone out» si veda in *A venetian index of Tintoretto* (XI. 415) in: SDEGNO 2018, p.121. Si veda anche COSMA 2015 o PERIA 1997 pp. 65-73, e 198 per *Mat.* 5,21-28 e *Mat.* 7,6, Vd. note 61-73, ecc. Per il tema del cane vd. Simona Cohen 2018.

¹⁰⁰ COSMA 2015 raccomanda la sequenza liturgica del *Corpus Domini*: «ecce panis angelorum [...] non mittendibus canis.» vd. anche NIERO 1978 e scheda 3,2 in MANNO 1994 (Chiesa di Santo Stefano protomartire).

¹⁰¹ A destra del massiccio camino con figurina femminile sulla mensola, sale una tipica scala secondaria veneziana dall' androne del *Cenacolo* aperto (verso un giardino?). Più sopra, appare un rilievo paragonabile alle scenette di *Cena* nella *Lavanda* del Prado, di Newcastle e una cucina a Toronto che ci ricorda che nel ciclo pittorico della scuola manca una *Lavanda dei piedi*! Silvestro Manaigo, nella sua edizione grafica del *Gran Teatro* di Lovisa (1717), disegnava nel detto quadretto un *San Giorgio a cavallo col drago*.

¹⁰² Si veda la ricostruzione elaborata in digitale di Gabriella LIVA, in GROSSO e GUIDARELLI 2018, pp. 198-203, figg. 2 e 4.

¹⁰³ La tavola del cenacolo BÜHLER 1989 descriveva "stranamente bassa (merkwürdig nieder)"; in effetti è insolita: un apostolo (Pietro) è stato costretto a distendere giù il proprio sgabello per sedersi in una posizione più bassa. Per quale motivo? Nella *Fontana della Crusca* (1718) o nella *Reggia Oratoria* (G. Margini 1721 segg.) "stare a tavola bassa" significa essere ignorante. Nel Cinquecento, l'espressione aveva significati più attenuati, come 'non istruito, incolto, povero di mente, ignaro'. "Ignorantelli" nel XVII. sec. erano - come i *poverelli* di San Francesco - i "frati della scuola italiana", o "membri di una congregazione religiosa di laici" (La Salle). Ignoranti erano gli Apostoli dopo il verdetto del tradimento; altrettanto ignoranti i confratelli della Scuola che dovevano sfamare persone ancora più povere di mente. Si veda, per la "tavola bassa", PERIA 1997, nota59.

¹⁰⁴ Pietro viene nominato dalla maggior parte degli autori l'apostolo che riceve, in lontananza, l'ostia dell'eucaristia da Gesù; iconograficamente corretto, ma non spiega i tratti più tipici del 'nostro' 'Petrus pontifex futurus' in posizione così volutamente mediana. Anche un disorientamento voluto da un 'nicodemita' come Tintoretto è da mettere in discussione!

¹⁰⁵ Solo un'analisi grafica è adatta a svelare significati nascosti in una arcana composizione come la *Cena* della Scuola Gr. di San Rocco. E non è l'unica del ciclo! Di utilità sarebbe nel futuro, di poter sceverare con mezzi rivelatori (radiografici e geometriche) il grano dei invenzioni originali dalla pula degli imitatori!

¹⁰⁶ Giuda retrocede nell'emozione. Gli antagonisti morali cane e gatto, si battono per la preda del vincente fra il bene e il male. L'asse verticale della *sezione aurea* come a San Marcuola, definisce la posizione di Giuda: la sua pagnotta è morsicata, il bicchiere, nel mezzo del tavolo, quasi vuoto.

¹⁰⁷ Giuda, a capo coperto e in posizione centrale, tiene la borsa dietro la schiena. Gesù benedice vino, sale, pane e agnello pasquale. Come nella *Cena* di San Felice (Parigi) i soliti quattro protagonisti comunicano fra di loro. Nella *Lavanda* di San Moisè è il presunto Giuda, colui che si toglie le calze, con la cappa e senza nimbo, (isolato sulla destra in primo piano, ricorda lo 'scalzatore' della *Lavanda* di San Marcuola, malgrado l'ipotesi MANNO 1994, che il discepolo, incurvato e con il nimbo, ma coperto da un *foulard*, sia l'Isariota, anche se gli manca ogni azionismo. Si veda anche BULLO 2018, attribuendo la *Cena* di San Simeone Gr. a Giovanni Galizzi con una datazione fra 1548 e 1453.

¹⁰⁸ Giuda è 'senza viso', 'sfigurato' da un apostolo chinato all'indietro e verso un bicchiere vuoto (erroneamente individuato come Giuda da PERIA, *op.cit.*, nota 4 'in forse'). Nella *Lavanda* corrispondente Giuda è l'unico discepolo coperto dal manto, dietro Gesù che ne copre così la sua destra dove si indovinerebbe la sua borsa. Il piano geometrico sembra di essere ideato dal maestro. Vd. WORTHEN 1996.

¹⁰⁹ I mosaici di Domenico Bianchini nella Basilica di San Marco (fra il 1568 e il 1571), sono creazioni di un compromesso fra la versione di San Marcuola e quella di San Felice, con un Giuda all'estrema destra del tavolo, *alla bizantina* e diretto verso il piatto pasquale). Infine la *Cena* in formato verticale della cattedrale di Lucca (prima del 1592) dipinta interamente dalla bottega è un assemblaggio di motivi anteriori. Giuda, nella tela lucchese, è la figura più grande ed eretta davanti al tavolo riccamente imbandito e prospetticamente corrispondente al Cristo centrale; non porta segni specifici di malignità. I quattro protagonisti Gesù/Pietro/Giovanni/Giuda formano un rombo.

¹¹⁰ Secondo uno schema diventato canonico nel *Cenacolo* di Leonardo, a sua volta sulla scia delle rappresentazioni tre- e quattrocentesche toscane.

¹¹¹ Forse nutriva la seria convinzione di poter creare una sinossi semplice, popolare e poetica dei quattro vangeli (così pieni di contraddizioni e differenze), quasi a voler ambire al titolo di "quinto evangelista". Nella sua *Passione*, strutturata in modo davvero inusuale, scrive che «(...) leggendo a parte a parte quelli [Vangeli] che dicono la passion di Cristo, scorsi alcuni lumi *non visti ancora*, che apertomi molti sensi di cotale istoria, tutto acceso dal fervore e dal zelo, venni in desiderio di manifestargli (...)» Aretino giustificava così la sua ambizione di scrittore religioso facendosi di seguito portavoce della *romana verità* e aspirando a cariche ecclesiastiche e infine al cardinalato.

¹¹² La loro revoca dall'"opera completa" o il rifiuto delle loro autenticità dal 2007 è stato questionato con poca convinzione e seriosità.

¹¹³ L'attuale portale gotico, originalmente posta nella controfacciata è stato spostato sul fianco!

¹¹⁴ Nelle *Cene* di San Trovaso e San Polo appaiono ai margini ritratti di persone contemporanee, integrate per apparire come portatori del 'reale' nel 'sopra reale', mentre gli stessi, in tele di

collaborazione come quella di San Felice, San Simeone Grande, ecc. disturbano la sacrale momentaneità del dipinto.

¹¹⁵ Realizzato dopo la tela.

¹¹⁶ Nel racconto della passione si procede sulle pareti in modo antiorario: sulla sinistra segue l'*Agonia nell'orto*, dove in mezzo agli armati Giuda segnala il ricercato. Il *bacio di Giuda* non è rappresentato. Il Varagine, nel *Leggendario* lo riteneva un episodio necessario, perché *Jacobus minor* assomigliava così tanto a Gesù che una confusione era inevitabile e minacciava la cattura di Gesù.

¹¹⁷ Alessandro Caravia, *Il sogno di Caravia* in *Riforma Religiosa e Poesia Popolare a Venezia nel Cinquecento*, Firenze 1999) p. 2018 e sgg. Solo i santi Pietro e Paolo meritano la salvezza.

¹¹⁸ Mattia da Salò, *Pratica*, XXXVII, ed. 1584, p. 304.

¹¹⁹ Si tratta dello stesso inaudito scalone, incurvato e ripido, della *Presentazione di Maria* nella Madonna dell'Orto, motivo tratto forse dalle Scritture, che descrivono l'accesso al tempio di Salomone (Flavio Gioseffo, *Bibbia, Cronica e Re*, ecc.), forse inteso come sostituto del *pretorio* nel *Ecce Homo* della Scuola di San Rocco. Le ricostruzioni digitali moderne del Tempio confermano l'esistenza della scalinata a l'est del portico centrale.

¹²⁰ Pietro Aretino, *Dell'umanità del figliuolo di Dio libri tre*. (Di Partenio Etiro), ed. Venezia 1645, pp. 355.

¹²¹ Pietro Aretino, *Humanità*, ed. 1628, p. 368 e sgg.

¹²² L'Aretino descrive Caifa e Annah basandosi sulle medaglie di Galba e Nerone, mentre per Pilato si riferisce al viso di Antonino Pio («più nello animo che nel volto»). Per il primo Tintoretto riproduce il busto del cosiddetto "Vitellio", mediante una copia in gesso usata spesso anche dalla bottega! Egli cita fedelmente l'Aretino che descrive la folla pigiata come «parvero uno sciame di api», la «turba corsa a furia dietro alle orme di Giuda», le "insegne" col "SPQR", il «tumulto al palagio di Anna»; all'estrema destra Tintoretto introduce perfino la testa di Pietro invecchiato incuriosito («Il vecchio, sbigottito...»). Da Tiziano prende a prestito invece i motivi del cavallo bianco, del soldato sulla scala e del "servo" clownesco, che nelle parole dell' Aretino si toglie scudo e lancia per tormentare Gesù più comodamente («gettava via e targa e lancia per essere più spedito»). Perfino la presenza del ragazzo col cane rimanda sia a Tiziano sia all'Aretino (soprattutto comparando la composizione di Tintoretto con quella invertita di Tiziano! Inoltre egli irride il cane allungato di Tiziano nella tela di *Diana e Callisto!*), dove Gesù è comparato con la cerva «in preda dei cani», cioè gli ebrei quali «con ringhi in gorgia e coi denti digrignati» aspettano in agguato per sbranare la preda. Le connotazioni negative del cane (vd. ALCIATO et alia) includono l'ingratitude, l'invidia, avidità, viltà, astuzia e frode, tutte riferite ai poveri ebrei. RIDOLFI (*Maraviglie*), nella sua descrizione dell'*Ecce Homo* di Tiziano, nota che i cani rappresenterebbero la "ferità" dei giudei. R. KRISCHEL ricorda il salmo 22,17: «Perché i cani mi hanno circondato, la congregazione di maligni mi hanno accerchiato...» (MARMOCHINO, *Bibbia volgare* 1538, *Salmi*, c. 196v.).

¹²³ Secondo l'ARETINO (ed. *Humanità* 1628, p.331) Giuda pianifica la cattura di Gesù davanti al Sinedrio: «Con lui è un discepolo che se gli simiglia più, che li animi vostri non si rassimigliano di volere l'uno à l'altro. Et perciò inchinandomi, basciarò quello, ch'è veramente Christo.» Tintoretto illustrava la somiglianza fra Gesù e *Jacobus minor* tramandata da Varagine (il "gemello uterino") già nella *Cena* di Grenoble, più tardi nella *Cena* e nell'*Orazione nell'Orto* di Santo Stefano, come nella *Cena* di San Giorgio Maggiore (MANNO: "Giacomo il Maggiore" secondo *Matt.* 26,37; la confusione con "Jacobus minor" non è rara se non volontaria). Solo il verdetto tridentino dichiara *Jacobus minor* (il giusto) come fratello del Signore e figlio di Alfeo). Giacomo si sentiva sicuramente affine sia all'uno che all'altro fratellastro spirituale secondo l'uso del patronimico religioso (Si veda l'autoritratto nell'*Assunta* di Bamberga! in WEDDIGEN 1988 e 2018).

¹²⁴ Si tratta di un mezzo millenario, prima della riscoperta del vangelo gnostico di Giuda!

¹²⁵ Nell'anno degli olocausti pubblici di *Bibbie e Talmud* ebrei in piazza S. Marco Jacomo dipinge un San Girolamo con un volume aperto di *Tenach* ben riconoscibile come tale. s.v. WEDDIGEN 2018, Cap. XI, p. 167 e sgg.).

Bibliografia selettiva

MADRID 2007.

Catalogo mostra Museo Nacional del Prado, "*Tintoretto*", (cura M. Falomir) Madrid 2007.

ROMA 2012

Catalogo mostra "Tintoretto", (a cura di V. Sgarbi) Scuderie del Quirinale, Roma, 25.2.-10.6.2012.

PRAG 2015/16

catalogo mostra *Tiziano, Vanitas; Il poeta dell'immagine e l'ombra della bellezza* (a cura di Puppi/ Baccaglioni) 2015/2016, al Castello di Praga.

-
- KÖLN 2017/18
catalogo mostra Köln 2017/2018, Wallraf-Richartz-Museum "*Tintoretto; a star was born*"; (cura R. Krischel) div. Aut.; (Weddigen, essay pp.56-61).
- PARIS 2018
Catalogue de l'exposition *Tintoret. Naissance d'un génie*, Musée du Luxembourg Paris, Mars-Juillet 2018; (a cura di R. Krischel; div. Aut.
- BOERIO 1856
Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856.
- BOILLET 2007
Elise Boillet, *Aretin et la Bible*, Genève Droz 2007.
- BRUNET 2012
Ester Brunet, *La Bibbia secondo Tintoretto*, Venezia Marcianum 2012.
- BÜHLER 1989
Claudia Bühler, *Ikongraphie u. Entwicklung der Abendmahlsdarstellungen im Oeuvre Tintoretts*, B'Gladbach/Köln 1989.
- BULLO 2017
Alessandro Bullo in *Arte*, 2017 e <https://www.venicecafe.it/tintoretto-ultima-cena-san-marcuola-interpretazione/>
- BULLO 2018
Alessandro Bullo in *Arte*, 2018 e <https://www.venicecafe.it/jacopo-tintoretto-ultima-cena-chiesa-san-simeone-grande/>
- BURCKHARDT 1929
Jacob Burckhardt am 2.Februar 1886 über "Format und Bild" in den "*Kulturgeschichtlichen Vorträgen*", Leipzig 1929, p.248 e segg.
- CAMESASCA & PERTILE 1957
Lettere sull'arte di Pietro Aretino, commentate da Fidenzio Pertile, a cura di Ettore Camesasca, Mailand 1957.
- CAPUTO 2012
Gianmatteo Caputo in *Tintoretto*, Cat. d. Mostra; ROMA 2012.
- COHEN 2018
Simona Cohen, *Changing Functions of the Canine Image in ven. Relig. Paintings of the 16.c.* in: *Journ. of Iconographic Studies* vd. <https://doi.org/10.1484/J.IKON.3.50>.
- COPE 1979
Maurice E. Cope, *The Venetian chapel of the Sacrement in the 16.Century*, NY/London 1979.
- COSMA 2015
Alessandro Cosma, *Sub specie panis; L'Ultima Cena a Venezia nel 500*; Atti: *La civiltà del Pane*; Brescia 2014, ed. Spoleto 2015 pp.1357-1382.
- CROSATO 2003
Alessandra Crosato, tesi: "L'Ultima Cena di Jacopo Tintoretto a Meduna di Livenza", in *Meduna. Storia e immagini*, ottobre 2003.
- DE VECCHI 1970
Pierluigi De Vecchi, *L'opera completa del Tintoretto* in: *Classici dell'Arte* Rizzoli, Vol. 36, (Pres. di C. Bernari) Apparati crit. e filol. di Pierluigi De Vecchi, Rizzoli ed. Milano 1970.
- ECHOLS 2007
Robert Echols in: *Catalogo Mostra "T"*, Madrid 2007 (cura di M. Falomir).
- ECHOLS & ILCHMANN 2009
Robert Echols & Frederick Ilchmann, *Actas del congreso zur Ausstellung Tintoretts in Madrid 2007 von 2009, Toward a new Tintoretto catalogue etc.* in: *Actas del Congreso int. J.T. 26. & 27.2. 2007*, (cura di M. Falomir), Prado 2009, pp.91-150.
- GENTILI 2009
Augusto Gentili in *Atti Madrid 2009, Tintoretto in contesto tra politica e religione*, in: Miguel Falomir (Hrg.), *Jacopo Tintoretto. Actas del Congreso internacional Jacopo Tintoretto / Proceedings of the International Symposium Jacopo Tintoretto*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 26 y 27 de febrero de 2007, Madrid 2009.
- GENTILI 2009²
Augusto Gentili, *La bilancia dell'arcangelo*, Biblioteca del 500, Bulzoni, Roma 2009.
- GENTILI 2009³
Augusto Gentili, *I temi religiosi e Tintoretto. Ritratti, miti, storie.* in: *Art et Dossier* 2009; nrr. 228 e 285.
- GENTILI 2017
Augusto Gentili, *Percorsi di retorica figurativa nelle opere religiose di P. Aretino* (Ms. gennaio/febbraio 2017 di pubbl. imm. in inglese).
- GROSSO & GUIDARELLI 2018
Marsel Grosso, Gianmaria Guidarelli, *Tintoretto e l'Architettura*, Venezia (Sc. Gr. di San Rocco) 2018.
- HAUPTMANN 1938
Gerhart Hauptmann, *Über Tintoretto, Bemerkungen vor seinen Bildern* in: Sonderdruck "*Neue Rundschau*", Sept. 1938.
- HILLS 1983
Paul Hills, *Piety and Patronage in 500 Ven., Tintoretto and the Scuole del Sacramento* in *Art History* VI, 1, 1983 pp.30-43
- HÜTTINGER 1962
Eduard Hüttinger, *Die Bilderzyklen Tintoretto's in der Scuola di San Rocco zu Venedig*, Zürich 1962. [titolo identico NZZ 3.3.1963, Nr.819 in: *Licht und Farbe* 2001. pp.131-148].
- KRISCHEL 2012
Roland Krischel, *Tintoretto religioso*, in: Cat. mostra (cura di V. Sgarbi), *Tintoretto*, ROMA 2012, Scuderie del Quirinale, Roma, 25.2.-10.6.2012, Milano 2012, pp.49-57, pag.56.
- LINKE 2014
Alexander Linke, *Typologie in der frühen Neuzeit*, Berlin 2014, (Kap. *Dynamische Typologie in der Scuola Grande di San Rocco*, p.193 e sgg.).
- MC NAMARA 2015

-
- Celeste Mc Namara, *Sacred Profanity: Disseminating Religious Reform through Carnavalesque Poetry*, 2007/2015.
- MANIERI ELIA 2012
Giulio Manieri Elia, *Restaurare Tintoretto* in: "T.", Cat. mostra ROMA 2012.
- MANNO 1994
Antonio Manno, *Tintoretto, Sacre Rappresentazioni ecc.*, Venezia 1994.
- MANNO 1996
Antonio Manno, *I vangeli del Tintoretto* in: *J. T. nel 4. Cent. della morte*, Padova 1996, pp.207-211.
- MASTROMATTEI 2018
Dario Mastromattei in *arteworld* 17 Dic. 2018: <https://www.arteworld.it/lavanda-dei-piedi-tintoretto-analisi/>
- MATILE 1997
Michael Matile, *'Quadri laterali' im sakralen Kontext*, München, scaneg 1997.
- MATILE 1997
Michael Matile, *"Quadri laterali" ovvero conseguenze di una collocazione ingrata. Sui dipinti di storie sacre nell'opera di Jacopo Tintoretto*, in: *Venezia 500*, VI n.12, pp.151-206.
- MAZZUCCO 2015³
Melania Mazzucco, *Jacopo Tintoretto & i suoi figli*, Milano 2015³, Parte Prima, p.37 e segg. (1.ed. 2009).
- MONSTADT 1995
Brigitte Monstadt, *Judas beim Abendmahl; Figurenkonstellation und Bedeutung in Darstellungen von Giotto bis Andrea del Sarto*, München scaneg 1995 (Beiträge zur K'wiss. Bd.57).
- NIERO 1990
Antonio Niero, *Tradizioni Popolari Veneziane e Venete*, Venezia 1990.
- NILGEN 1995
Ulrike Nilgen, *Le raffigurazioni dell'aldilà nelle fonti iconografiche* in: *Cieli e terre nei secoli XI e XII ecc.*, Atti d.13.a Settimana intern. di studio, Mendola, 22-26 agosto 1995, p. 275.
- PALLUCCHINI & ROSSI 1982; PALLUCCHINI/ROSSI 1982; [P/R 1982]
Rodolfo Pallucchini & Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto, Le Opere sacre e profane*, Milano 1982
- PERIA 1997
Beatrice Peria, *Tintoretto e l'Ultima Cena* in: *Venezia 500*, VII,13, 1997; pp.79-139.
- PERIA 1998
Ancora sull'iconografia dell'Ultima Cena, tra i Santacroce e Palma Giovane in: *Venezia 500*, VIII 1998, 16. pp.147-177.
- PULLAN 1971
Brian Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State etc*, Oxford 1971.
- PULLAN 1981
Brian Pullan, *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981.
- PUTTFARKEN 1971
Thomas Puttfarken, *Massstabfragen über die Unterschiede zwischen grossen und kleinen Bildern*, Diss. Hamburg 1971.
- PUTTFARKEN 1986
From Central Perspective to Central Composition: The Significance of the Centric Ray, S D M J XXI (Marburg 1986).
- RIDOLFI 1642
Carlo Ridolfi, *Vita del Tintoretto*, Venezia 1642.
- RIDOLFI 1648
Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte* (Venedig 1648), Hrsg. Detlev Freiherr Von Hadeln, Bd. II, Berlin 1914-1924, *Vita di Jacopo Robusti detto il Tintoretto* (1648). pp.69-70.
- ROMANELLI 1994
Giandomenico Romanelli, *Tintoretto, La Scuola Grande di San Rocco*, Milano 1994.
- SAPIENZA 2007
Valentina Sapienza, *Miti, Metafore e Profezie, Le Storie di Maria di Jacopo Tintoretto nella sala terrena della Scuola Grande di San Rocco*, in: *Venezia 500*, XVII (2007), 33, pp. 49-140.
- SARACCO 2003
Lisa Saracco, *Aspetti eterodossi della Bibbia nuovamente tradotta dalla hebraica verità in lingua thoscana di Santi Marmochino: risultati di una ricerca* in: *"Dimensioni e problemi della ricerca storica"*, VI, 2003.
- SARACCO 2008
Lisa Saracco, voce *Marmochino* in: *Diz. biogr. d. Italiani*. Vol.70, 2008 e:
<http://dprs.uniroma1.it/sites/default/files/380.html>.
- SDEGNO 2018
Emma Sdegno, *Looking at Tintoretto with John Ruskin*, Sc. Gr. di San Rocco, Marsilio, Venezia 2018.
- THODE 1901
Henry Thode, *Tintoretto* (Künstler-Monographien XLIX), Bielefeld - Leipzig 1901.
- USTYUZHANINOVA 2016
Maria Ustyuzhaninova, *Byzantinische und andere archaische Elemente in den religiösen Bildern Tintoretts* München, diss., pdf .ital. 2019.
- VECA 1983
Alberto Veca, *Simposio*; Gall. Lorenzelli, Bergamo 1983, e:
<http://www.lorenzelli.org/wp-content/uploads/cataloghi/Lorenzelli-Simposio.pdf>.
- WEDDIGEN 1988
Erasmus Weddigen, *Zur Ikonographie der Bamberger Assunta von J. Tintoretto* in: *Die Bamberger 'Himmelfahrt Mariens'*, Arbeitsheft 42 d. Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege, München 1988, pp.61-112.
- WEDDIGEN 2000
Erasmus Weddigen, *Jacomo Tentor f. Myzelien zur Tintoretto-Forschung, Peripherie, Interpretation und Rekonstruktion*, München scaneg 2000.
- WEDDIGEN 2009
Erasmus Weddigen *The works of Tintoretto: Sewn, Designed, Patched and Cut; The uncertainty of canvas measurements* in: "J.T.", actas del congreso int., Madrid 2009, pp.151-164 (idem. in tedesco: WEDDIGEN 2018 Cap.IV. pp.45-70).

WEDDIGEN 2018

Erasmus Weddigen, *Jacomo Tentor f., Myzelien II zur Tintoretto-Forschung, Rückblicke, Einblicke, Exkurse, Exkursionen*; München scaneg 2018; (432p.) (pubbl. anteriori in: *erasmusweddigen.jimdo.com*; *Rubrica Tintoretto*).

WORTHEN 1996

Thomas Worthen Thomas Worthen, *Tintoretto's Paintings for the Banco del S.S. in S.Margherita* in *Art Bull.* 1996.

ZENKERT 2003

Astrid Zenkert, *Tintoretto in der Scuola di S.Rocco*, Tübingen/Berlin 2003.