

Tintoretto autoritrattista

Jacomo in dialogo con sé, Dio e i suoi

Che Jacomo Tintoretto sia stato uomo un profondamente religioso, nessuno può negarlo. Ma in che rapporto fosse con la sua religiosità, divide oggi molti animi. Quale fosse la sua idea di divinità, di destino, di determinazione, di fortuna, di salvezza, di spiritualità o autocontemplazione possiamo ricavarlo unicamente dal suo particolare modo di fare immagini. Le diverse generazioni che si sono succedute hanno apportato diverse risposte a queste questioni: dal punto di vista dello storico, dell'artista o del letterato, si sono creati di conseguenza poli opposti, costituiti per lo più da posizioni chiaramente adulatorie e cattoliche, da altre puramente filologiche e materialistiche o ancora da una posizione oppositiva o agnostica.

Tra le numerose ricerche fatte sulle opere e la vita di Tintoretto fino ad oggi, diversi sono stati le angolazioni prese in considerazione, passando da un approccio più storico e artistico, come quello di Pallucchini e Rossi (1982), ad un approccio più biografico, con un'attenzione particolare al contesto sociale, come nel caso di Melania Mazzucco (2004). Negli anni Ottanta, Pallucchini-Rossi cercavano di revisionare l'eredità lasciata da Tintoretto. Un'"opera completa", i cui elementi risultavano difficili da differenziare per forma, colore, storia e contenuto. L'analisi di questo "mucchio di cocci" autografi, attribuizionistici e biografici, perfino psicoanalitici, non è riuscito a far emergere né il personaggio egocentrico di Tintoretto né i suoi "modi di funzionare" sui livelli socioeconomici. D'altro canto, la nota e dotta scrittrice Melania Mazzucco, ha dedicato più di dieci anni della sua vita per comporre un testo di più di duemila pagine sul figlio rivoluzionario di un tintore, evitando qualsiasi forma di mistificazione e adulazione del personaggio. Quest'opera e tante ricerche di studiosi di diverse discipline¹ contribuiscono tuttora a dar forma a un'immagine nuova e attuale del maestro, soprattutto in occasione del cinquecentenario della nascita di Tintoretto, che come di consueto ha dato origine a mostre, pubblicazioni e conferenze. Ma dov'è e chi è questo personaggio così fuori dal comune?

È proprio lui quel fosco e solitario "vecchio assassino" descritto da Melania Mazzucco o è quel genio di cui parlano il duo Pallucchini-Rossi, dopo un laborioso lavoro di raccolta filologica culminato nell'opera degli anni Ottanta? È lui il compare gioviale, il "bel umor" del comico Andrea Calmo o l'eroe locale e popolare di Boschini? È l'accanito e "pasticcioso" bastian contrario del saccente Vasari o il genio romantico di Ruskin? Il Double secreto di Sartre o la macchia cieca di Longhi? Era un innovatore o un distruttore? Un solitario o un uomo di famiglia? Un uomo generoso o tirchio? Bohémien o ambizioso? Schietto o astuto? Bonario o maligno? O tutto quanto insieme?

Cerchiamo di avvicinarci a lui dal manufatto più intimo per un artista: l'autoritratto.

Secondo le informazioni ottenute dai cataloghi dell'opera del Tintoretto e le notizie biografiche, sembra che il nostro personaggio sia stato, accanto a Rembrandt, uno dei più prolifici autori di autoritratti "à la lettre" o almeno "dietro le quinte" delle sue tele narrative, malgrado dei primi pochi siano giunti fino a noi e diversi siano soltanto presunti o spuri e difficilmente identificabili. Promuovere ricerche approfondite sul suo mondo religioso e profano attraverso l'autoritratto nascosto, è

¹ s. ATTARDI 2012 e KRISCHEL 2017/18, Cat.48, p.176 & bibl.

utile in quanto ci permette di rintracciare una sorta di psicogramma della sua complessa persona.

A parte i ben noti *Autoritratti* di Philadelphia² e di Londra³, e l'impressionante immagine della sua vecchiaia del Louvre⁴ (incisa da Gysbert van Veen nel 1588)⁵ o ancora dell'ibrido dipinto degli Uffizi⁶, possiamo ritrovare copie di copie fino all'epoca di Ingres e Monet. Inoltre è rimasta irrisolta l'ipotesi di quel presunto "omaggio" di Palma il Giovane a Tiziano e Tintoretto nei panni dei santi Lanfranco e Liberio nella *Decapitazione del Battista* della sacrestia dei Gesuiti⁷.

Tuttavia, negli ultimi anni sembra che in diverse opere Tintoretto abbia voluto lasciare traccia della sua autoriflessione, tenendo conto del carattere polivalente e scintillante della sua persona, spirituale e profana. Infatti, si manifesta in certi momenti della sua carriera e in certi punti nevralgici del tessuto urbano veneziano, al fine di manifestare la sua presenza autocelebrativa e strategica.

Il fatto che il Nostro sembra immedesimarsi nella rappresentazione di "eroi" sacri o profani, per dare loro vigoria e attualità – ad esempio Ercole, Mosè, Gesù, *triumphans* anche nella più umile passione, o ancora santi come Marco, Rocco o il san Gerolamo, suo santo prediletto. Per il quale, non si limita ad un'autoidentificazione puramente fisica, ma si crea un "Wunschbild", una rappresentazione ideale di sé stesso che possa superare la deludente, umiliante e triviale realtà quotidiana.

L'opera più precoce e significativa, che testimonia le sue concezioni artistiche, è senza dubbio la *Disputa di Gesù fra i Dottori a Milano*⁸, dipinta intorno a 1540, nella quale Giacomo, con volontaria presunzione e irreverente audacia si pone fra i ritratti di Tiziano e Michelangelo, illustrando quasi il motto tradito del 'Colorito del Cadorino e Disegno del Buonarroti', meta sublime di perfezione nell'arte. Non a caso, il capo velato di Tiziano si volta in direzione opposta dei due giovani che si interpongono fra lui e Buonarroti, identificabili nell'amico Schiavone – quello con la testa ricciuta – e lo stesso Giacomo⁹. Michelangelo invece rimane pensieroso, imparziale, sibillino, mentre studia un volumetto in ottava, che potrebbe far riferimento alle sue poesie.

² olio/tela, 45,7x38,1cm, Philadelphia Museum of Art (già Collezione Ascoli New York) ca.1546.

³ olio/tavola, 45,7x36,8cm, Victoria and Albert Museum Londra, ca.1548.

⁴ olio/tela, 62,5x52cm, Louvre Parigi, ca. 1588

⁵ NICHOLS 1999, tav.9, Gysbert van Veen 1588.

⁶ olio/tela, 72,5x57,5cm, Galleria degli Uffizi Firenze v. J.T.; *il grande collezionismo mediceo*. Mostra 1994 Palazzo Pitti, Cat. no.36.

⁷ prodotto per l'oratorio dei Crociferi: il San Lanfranco vescovo fu identificato dal Ridolfi come abate Giuliano Ceono, ma il profilo impressionante di Brera (olio/cartone; 38x28cm, ca.1590) come modelletto riutilizzato sembra piuttosto un ritratto postumo del Tiziano idealizzato, al quale si oppone sulla destra del detto quadro d'altare quello del Tintoretto come omaggio ai defunti maestri. La magnificenza vescovile si distanzia dalla povertà monacale come parabola dei due pittori. Si vede la *disputata questio* in: MASON RINALDI 1984, Cat. 432, pag.127 con datazione "1610c." e Cat.149, pag 93.

⁸ olio/tela, 197x319cm, Milano, ven. Fabbrica del Duomo, ca.1542.

L'ambizione dell'appena ventenne Robusti, che vuol prendere la parola nella disputa degli arcipreti divini dell'arte, testimonia una scintilla di megalomania!¹⁰

Meno evidente sembra il ruolo del Marsia nella *Contesa musicale* fra l'aristocratico Apollo e il dionisiaco "villano" di Hartford¹¹, quadro che, nonostante qualche critica, è stato comunemente accettato come uno dei due temi musicali concepiti per abbellire la dimora dell'Aretino in Cà Bolani¹² sul Canal Grande, descritti nella lettera di Pietro al Robusti del febbraio 1545¹³. Dato che da tanto tempo si vuole identificare un Aretino (accanto a un Tiziano in profilo) fra i giudici della contesa - lui primo sostenitore dell'ambizioso novizio - ovviamente, si potrebbe supporre che fra i protagonisti debba celarsi anche uno Jacomo nei panni di Marsia: quel creatore di una meno disciplinata e più naturale intesa artistica, ingiustamente perseguitato dal prepotente Apollo. La testa ricciuta e spettinata del Marsia imberbe non sarebbe lontana dagli autoritratti giovanili¹⁴. La sua apparizione - se è sostenibile - sarebbe anche in questo caso programmatica? L'assenza di Tiziano da Venezia a quelle date offriva all'ambizioso cucullo la possibilità di usurpare il nido dell'onnipresente triade Tiziano/Sansovino/Aretino sul mercato artistico veneziano: Il "flagello dei principi" riceveva un dono "ut des" amicale al vile prezzo di una garanzia letteraria e pubblicitaria; Jacomo entrava in punta dei piedi per la prima volta nella classe dell'intelligenza e dei committenti intenditori e benestanti.

Nonostante l'opposizione recente di certi storici, una *Punizione di Marsia* pubblicata da Pallucchini nel 1982¹⁵ meriterebbe una discussione più approfondita. Essa sembra infatti corrispondere in maggior misura alla lettera di Pietro Aretino, in cui si loda il "chiaroscuro" e si evocano gli "ignudi", assenti nel quadro di Hartford dove inoltre, ci saremmo aspettati una prospettiva più moderna di "vista in sù" adatta ad una decorazione "nel palco".

Nel Marsia che si contorce in modo innaturale, si potrebbe riconoscere facilmente Tintoretto che si autodenuncia come vittima ingiusta, bendato all'albore, che si

⁹ La *sezione aurea* verticale taglia esattamente l'occhio del Marsia, presunto autoritratto!

¹⁰ La *sezione aurea* orizzontale taglia prontamente la linea d'occhio del autoritratto e quella dei altri pittori: Tiziano, Schiavone, Michelangelo!

¹¹ olio/tela, 137x236cm, Hartford Wadsworth Atheneum; ca.1544.

¹² v. WEDDIGEN 2018 (in stampa), *Die Cà Bolani und Aretins "Marsyas*.

¹³ Pietro Aretino, Ed.Naz. III,III, *Lettere*, Roma 1999, nr.162, p.167f.

¹⁴ La *sezione aurea* verticale taglia prontamente il viso di Marsia, come vedremo una strategia geometrica abituale del maestro per mettere in scena personaggi preminenti e nel nostro caso, se stesso.

¹⁵ olio/tela 148x200cm, Roma, Palazzo Altieri, v. PALLUCCHINI 1982², p. 124-126 respinta non convincentemente da Echols 2007, cat.4, nota 3; la più debole variante nel Museo civico di Padova appartenente al ciclo ovidiano di Palazzo Pisani-Moretto, ultimamente stranamente reintegrata da SGARBI 2016 negli autografi, rimane senz'altro eclettica e di bottega (vedi ROMANI 1991 p.183-187).

salva dall'atroce scorticamento, tragicamente raccontato da Tiziano qualche lustro dopo. La sua posa rimanda, come quella del *Tantalo* di Tiziano (perduto ma tramandato dall'incisione del Sanudo) al '*Galata cadente*' *Grimani*¹⁶, eredità museale alessandrina del cardinale per la Serenissima nel 1523 e simbolo dell'eroicità del perdente'. Motivo di "masochistica dialettica" per un Tintoretto che stava progettando il suo *Miracolo dello schiavo* proprio nel 1547.

Infatti quell' opera chiave di Giacomo che stupiva tanto il mondo artistico quanto il pubblico, fu promossa di nuovo dall' Aretino nella celebre lettera del 1548.¹⁷

Il *Miracolo* non presentava un "incontro ritrattistico" di confratelli vanitosi dell'opulenta Scuola Grande di San Marco - che si auto-contemplavano fino alla noia nelle scene belliniane di inizio Cinquecento concepite per l'Albergo. Si tratta invece di un'"apodittica denuncia", una criptica resa dei conti, un'immagine suggestiva della comunità culturale ed artigianale dell'élite: fra gli architetti antagonisti dello stato come Jacopo Sansovino (sotto la sua *Loggetta* ≈ simboleggiante la Grazia) e Michele Sammicheli (che trona sui massi della Difesa marittima ≈ Potenza) sono messi in scena i rappresentanti delle diverse discipline culturali: un "eques" (Tiziano) corazzato ed armato di un martello pronto a precipitarsi sullo schiavo inerme; un Michelangelo riverentemente alzando il cappello, un turchese Aretino in posa tizianesca (*Assunta*) ma anche conciliatore di gusti toscani e veneziani che alza gli inutili mezzi di tortura; un Tommaso Rangone che in quanto fisico, testimonia la veridicità materiale del miracolo; forse un Sebastiano Serlio che mira il punto focale e ascensionale dell'evento soprannaturale, e ancora altri personaggi tra cui alcuni spettatori stupiti come Alessandro Vittoria o l'editore Marcolini ecc.¹⁸ Ogni movimento è diretto verso l'azion centrale del quadro, che mette in scena una vittima moralmente vincitrice sugli aguzzini, critici, nemici o solo spettatori incuriositi.

Che Giacomo si sentisse rappresentato dall'impotente, ma intangibile e integra figura del perseguitato dalla comunità, sarebbe psicologicamente (e anche inconsciamente) comprensibile, considerando la posizione che occupava in quel periodo e in quel particolare contesto sociale. La nudità dell'arrivista sfida un muro di potere corazzato e di prepotenza associativa, fra mentori e avversari, e solo nella parte inferiore del dipinto, viene rappresentata la protezione del Levitico Marco, che lo cresima per volontà divina: lo schiavo viene alzato sopra il livello morale del padrone e dei suoi accoliti, senza che ciò sia visibile agli spettatori.

Tintoretto "contendendo per la permanenza" (Aretino al Sansovino nella lettera di aprile 1548) si trova ormai "presso al palio". Ma il contendente riceve in ritorno ogni sorta di furore oppositivo, fino al "gran rifiuto" da parte della confraternita stessa. Solo la sua maestria e la protezione di certi fratelli, famigliari e amici, gli ha permesso di riportare la grandiosa tela-capolavoro sulla parete della Sala Capitolare

¹⁶ copia in marmo romana da originale ellenistico; un'eco del *Galata* si individua nel *Caino ed Abele* di Giacomo per la Scuola della Trinità 1552 ca. e i raggruppamenti simili dello Schiavone e di seguito di Palma il giovane.

¹⁷ Pietro Aretino op.cit. IV, IV, 1999; nr.429, p.266

¹⁸ Si veda WEDDIGEN 2000, Cap. *Zum Publikum in Tintoretto's Sklavenwunder*, p.79-114.

Se un pittore si presenta raramente al pubblico con una firma, è altrettanto raro vederlo incarnarsi in un autoritratto, senza che vi sia dietro una strategia, uno scopo personale preciso, sia esso religioso, social-comunicativo o commerciale.

Nella tela "di esportazione", dipinta intorno nel 1549/51¹⁹ per la Chiesa di San Michele di Vicenza, *Sant'Agostino guarisce gli sciancati* scopriamo nel centro della tela, uno storpio, seppure muscoloso e vigoroso, che si solleva appoggiandosi sugli scanni, fissandoci con occhi incavati e spalancati²⁰. Sta proprio a piombo sotto la chiesa e il Santo svolazzante, cioè in posizione privilegiata, topografica e narrativa, paragonabile all'"ipsius" nel *Miracolo dello Schiavo* o le *Nozze di Cana* della Salute (vedi più oltre). Quel ghiribizzo di un paralitico che si alza dalla polvere, potrebbe raffigurare un'ironica auto-rappresentazione, come se lo storpio chiedesse un'azione di plauso allo spettatore, mentre sullo sfondo, Sant'Agostino volteggia proteggendolo.

Inutile ricordare, che intorno al 1550 Giacomo concorreva nella commissione per la tela d'altare principale dei Crociferi (l'odierna Chiesa di Santa Maria Assunta dei Gesuiti), raffigurante una *Assunzione della Vergine*. Questo grande quadro, che fu rifiutato per ragioni contenutistiche (mi riferisco al riferimento al culto di origine bizantina della 'Unio Mistica', non più accettabile in Occidente dopo gli ultimi esempi reperibili nel Quattrocento fiorentino) fu trasportato in seguito presso uno degli altari principali del Duomo di Bamberg e poi in deposito in una chiesa secondaria, la Obere Pfarre²¹.

Tintoretto cambiò la prima tela con una di misura identica, ma di stile più veronesiano, più solenne e soleggiata, sorprendendo i contemporanei con un mimetismo leggiadro e vivacissimo del concorrente Paolo. La tela di Bamberg si fa notare non solo per un autoritratto dell'autore nelle vesti di Giacomo maggiore col bastone da pellegrino (unico attributo del santo apostolo presente nella turba di coloro che assistono al miracolo) - ma anche con la citazione "verista" di una bibbia posata ai piedi della tomba-altare. Quest'ultima è aperta proprio nella cesura fra la fine del Vecchio e l'inizio del Nuovo Testamento, alludendo, con il *colophon*, al "di dell'advento di Christo", mentre sulla pagina successiva, non ritroviamo il contenuto originale, ma un testo che rimanda il lettore alle sentenze dell'*Ecclesiastico*, e in particolare alla descrizione minuziosa di un buon Cristiano *ante litteram*, che sembra rievocare la sagoma caratteriale di un Tintoretto, taciturno, sincero e moderato. Un autoritratto letterale dissimulato nella paginatura di una Bibbia!

Nella tela di scambio il pittore rinuncia a una autorappresentazione esplicita, ma almeno un discepolo estatico con le braccia aperte assomiglia non poco al sostituto.

Le somiglianze con il "servo" del *Miracolo dello Schiavo* del 1547/48 le possiamo ritrovare anche in un altro quadro di alto significato "strategico": *Le Nozze di*

¹⁹ olio/tela 255x175cm, Vicenza, Museo Civico. La linea verticale della *sezione aurea* taglia esattamente a metà lo storpio (e l'occhio spalancato) più il portale della Chiesa. L'orizzonte corrisponde alla metà della tela.

²⁰ "...alquanti di questi istrascinandosi piegati in terra con gli scanni", *Legenda Aurea*, Jacobus da Voragine, *Di Santo Agostino*. Ed.Venezia G.Polo 1571 in volgare da Nicolò Manerbio, c.162v.

²¹ olio/tela, 452x278cm, Bamberg, chiesa parrocchiale Obere Pfarre; ca.1550. veda WEDDIGEN 1993, pp.263-284 e idem 1988, pp.61-112, infine idem 2000 pp.197-216.

*Cana*²², oggi in deposito presso la sagrestia di S. Maria della Salute. In seguito a una pulitura da ridipinture nel 2017, è stata rinvenuta la firma e la data "1561/ JACOMO/ TENTOR/F.", identica perciò a quella del *Miracolo dello schiavo* (dopo cancellazione "understatement" della precedente versione latina). Lodato per la sua spettacolare prospettiva, il dipinto in questione fu ideato per il refettorio dei Crociferi, non lontano dalla Scuola di San Marco. Esso precede i 'teatri' prospettici del Veronese, e si ispira alla dottrina di Leonardo nel *Cenacolo* di Milano, capace di "raddoppiare" (Zanetti 1771) la profondità di un interno e di apportare un gioco d'illuminazione di grandissimo realismo. Jacomo fa conferire i raggi prospettici verso il punto d'incrocio della linea oculare orizzontale con la sezione aurea verticale, sulla quale pone la testa di Gesù (più in basso, senza 'disturbarla' con il dimezzamento orizzontale, liberandolo così da una visione forzata e conferendogli una modestia sacramentale smaterializzata). Nel centro assoluto della tela invece posiziona una testa isolata, un poco più grande rispetto agli altri convivi²³ e servienti - che fissa lo spazio esterno dello spettatore con la sagoma verosimilmente di se stesso. Il suo volto lo riconosciamo dallo schiavo del *Miracolo*: "JACOMO TENTOR" sembra quasi si stia autoinvitando al banchetto nuziale, nel quale grazie al "vinificante mago Tintoretto", l'acqua della tintoria si trasforma miracolosamente in vino pittorico d'annata "1561".

Nel 1970, Pierluigi DE VECCHI, ipotizzava che nel *Salvataggio della salma di San Marco dal rogo* (Gallerie dell'Accademia, ca.1563), Jacomo si sia potuto rappresentare come "cammelliere", con Tomaso Rangone come guida, accanto al dromedario nel gruppo di Cristiani,. Il ciclo di Miracoli Mariani ebbe un'importanza fondamentale nella carriera del pittore e sembra che solo nella scena suddetta, si sia posto in un luogo appropriato e che si sia voluto inserire discretamente nella *historia*. Peraltro in questo dipinto, ha voluto scherzosamente rappresentare il dromedario - presente nel rilievo medievale unico sulla facciata di Palazzo Mastelli, di fronte allo studio dei Robusti [Abb.XXVI,23]-, un segno autobiografico non privo di umorismo! Infine, possiamo notare che gli sguardi dei protagonisti, il Filologo Rangone e il suo ritrattista, s'incrociano sulla linea approssimativa mediana del quadro. Probabilmente a simboleggiare l'interdipendenza del mecenate e del suo pittore di scelta.

Nel 1565 trionfa davvero come "JACOBUS TINCTORRECTUS" firmando la sua monumentale *Crocifissione* nell' Albergo della Scuola Grande di San Rocco²⁴. Si fregia a suo profitto del diminutivo, adoperandolo positivamente. Non commenteremo in quest'occasione la geniale disposizione della tela gigante²⁵, nella

²² olio e sguazzo/tela, 435x545cm Sagrestia della S.M.della Salute, Venezia; punto focale prospettico sulla linea d'orizzonte, incrociato dalla sezione aurea verticale a piombo del capo di Gesù. Restauro estate 2017 da Valentina PIOVAN che mi confermava l'esistenza del autoritratto.

²³ sulla destra di Gesù e della mensa eucaristica una comunità apostolico-monacale, sulla sua sinistra la turba di femmine-spose del salvatore; fra di loro sul tavolo la *grazia* in ambedue forma di pane-manna-carne e vino-sangue. Alla festa simbolica Jacomo partecipa come oste-guida esegetico...

²⁴ olio/tela, 536x1224cm, Albergo della Scuola Grande di San Rocco dat.1565.

²⁵ L'analisi grafica dimostra che le croci dei ladroni sono situate, nel loro punto di origine, proprio sulle linee delle divisioni in quattro verticali, e che l'inchiodatura dei piedi di Cristo è centralissima e attraversata dalle linee prospettiche triple. L'inchiodatura si trova esattamente sulla linea della *sezione aurea* orizzontale.

quale si ritrovano, come è stato recentemente supposto, personalità significative quali Enrico II²⁶ di Francia cavalcando le armi turchesi²⁷ o l'Aretino come cavaliere²⁸, omaggio postumo del pittore al suo protettore degli anni giovanili. Davanti proprio a costui, un personaggio di profilo, guarda la croce e il piede inchiodato di Gesù seguendo la linea d'orizzonte²⁹. La sagoma e la direzione dello sguardo così insistente di questo spettatore che, quasi rapito dalla tragedia della Passione, sembra ispezionare la perfezione della propria composizione³⁰, potrebbero costituire gli indizi per identificare un altro autoritratto di un Jacomo, immerso in una solitaria devozione e contemplazione: un altro *ipsius*?

Che mai si era fatto caso di questo ritratto è sicuramente dovuto all'errore di aver tenuto per autoritratto durante decenni l'immagine di Guardiano della Scuola³¹, causando un blocco di ricerche identificatorie. Il poco significativo devoto ha niente in comune con l'intensità e l'energia vulcanica del carattere di Jacomo.

Nella Sala Capitolare della detta Scuola, Jacomo ha lasciato un altro segno di devozione, fin adesso ignorato dalla storia. L'arredamento della sala culmina a est con l'altare sul quale è rappresentata l'apoteosi di San Rocco, dove si procede all'eucaristia e vengono dispensate le offerte di grazia della congregazione. Il santissimo è fiancheggiato dalle scene tipologiche del VT (nel palco) e dalle neotestamentari (sulle pareti) trattanti il tema dell'eucaristia, malgrado un andamento a ritroso delle scene bibliche: a sinistra *L'ultima Cena* e sulla destra *La moltiplicazione dei pani e pesci*.³² Il fatto che il pittore proprio nello spazio più sacrale della storia della salvezza si sia aggiunto supplicante e grato a Dio di essere stato risparmiato insieme alla sua famiglia dalla appena passata peste³³, sembra una conseguenza logica. Nell'*Ultima Cena* invece, Tintoretto non si autoritrae nella scena principale sacralissima (evitando 'un'intrusione' laicistica

²⁶ Valentina SAPIENZA 2016, pp.205f.

²⁷ altra identificazione come autoritratto di Tintoretto a cavallo (!) ma non convincente da Weigel 2007, pp. 163-198 (ringrazio R.KRISCHEL).

²⁸ letteralmente come vedremo: "Vorreiter" "precavalcante" = promotore di Jacomo. La figura dell'Aretino sta sotto l'ultima divisione verticale in otto parti.

²⁹ Nel *Miracolo dello schiavo* sembra un presunto Sebastiano Serlio visare il punto centrale prospettico dello scenario - lui l'origine degli studi della prospettiva degli anni precoci (p.e. *Adultera Chigi*).

³⁰ Il palo appuntito della croce di destra è allineato sull'altezza della sua testa ("presso il pal[i]o..." corrompendo la lettera di Sansovino del 1548 al Aretino). Attraversando la linea di viso del profilo, non sembra dissimile al al segno simbolico del palo nel occhio dello schiavo nel *Miracolo*. La lesione degli organi visivi è il massimo trauma di un artista! Analogamente attraversa una lancia la testa del cavaliere sull'estrema sinistra della Crocifissione, nel quale Valentina SAPIENZA 2016 vede un allusione alla morte violenta del re Enrico III di Francia.

³¹ olio/tela, 72x57cm con la scritta "RELIGIONI / 1573", nel 1937 da Rodolfo PALLUCCHINI trattato come autoritratto e solo identificato come ritratto devozionale del Guardian Grande Marco Balbiani v. MASSIMI 1997.

³² Dall'importanza sacrale delle due *Eucaristie* riprodotte si deduce l'andamento irregolare del sistema illustrativo di tutta la Sala Capitolare.

³³ La terribile epidemia del 1575-77 iniziava proprio quasi sotto casa dei Robusti. Ringraziare il Santo della peste per la salvezza ricevuta era un intimo desiderio di Jacomo.

come in diversi altre *Ultime Cene*) bensì nel margine della folla dei credenti del *miracolo* eucaristico opposto, similmente ricevitore devoto della salvezza reale in sala e virtuale nel dipinto. Una scoperta fino ad oggi³⁴ stranamente tralasciata. Il suo sguardo è diretto primariamente sul altare dell'Eucaristia *coram publico* con gli stessi occhi incavati e gravi del *ritratto* parigino.

Una simile svista è presente anche nel *Battesimo di Gesù dal Battista*, collocato nel mezzo della stessa Sala, già visibile dallo scalone di accesso, su cui lato destro appare il ritratto³⁵ di un giovane melanconico vestito in veste contemporanea. Il fatto che nessun confratello sia stato introdotto nel programma iconico del insieme capitolare, fa intuire che un collaboratore vicinissimo al pittore fu "ammesso all'opera". Leggendo il testo biblico appartenente alla scena, salta à l'occhio la sentenza di Marco I, 9 - 11 con la voce divina (*Vulgata*: "Et Vox facta est de caelis: "Tu es filius meus dilectus, in te complacui."³⁶) che designa il figlio al servizio sacrificale futuro³⁷.

Le somiglianze del ritratto con delle immagini certe di Domenico (v. ill. Ridolfi 1548)³⁸ di epoca successiva e i tratti fisici del padre, sono molto convincenti, inoltre la chiarezza della circostanza e il posizionamento del personaggio, tenendo conto della spiritosa abitudine del gioco di parole del Nostro, sono elementi che ci portano a confermare la nostra ipotesi. Non è da escludere che Giacomo cercasse di accreditare con un atto di legittimazione il suo collaboratore più intimo e successore Domenico - appena "tenuto a battesimo" artistico - nella Scuola Grande, anche se raffigurato in modo votivo e marginale³⁹.

³⁴ Solo Lucas Kilian riproduceva nell'incisione del 1602-3 la testa prospiciente e leggermente ingrandita, si come conosceva ancora il suo significato!

³⁵ L'introduzione del ritratto non è casuale malgrado sia prospettivamente e proporzionalmente erronea, invece si trova esattamente sulla linea significativa "energetica" del dimezzamento orizzontale che si incrocia con la partizione in quarto della nuca di Gesù e sotto la colomba che emana la parola sacra: si tratta letteralmente di un "bendaggio ottico" al suo salvatore! Le figure in primo piano sono piuttosto di debole fattura artistica (visto già da EIKEMEIER 1969) e forse tollerate dal padre severo perché primizie scusabili del figlio.

³⁶ nella dizione della Bibbia volgare personale di Giacomo (Marmochino 1538): "Et subito uscendo de l'acqua, vide aprirsi i cieli, et lo spirito come colomba discendendo sopra di lui: Et fecesi una voce da cieli. **Tu sei il figliuolo mio diletto, nel quale io mi sono bene compiaciuto**" (Marco I,10-11).

³⁷ Ester BRUNET 2012 p.73 sovraccarica forse con troppa spinta esegetica questa scena con una Madre di Dio svanita nel presentimento della passione del figlio e le *virtù teologali* nel primo piano. Si tratta di mio parere nella 'donna svanita' piuttosto di una partorente e nel primo piano di una allattante in vista del sacramento del battesimo dei bambini stabilito nella quinta sessio Tridentina del 17. giugno 1546 ("Baptismi Sacramentum... tam adultis quam parvulis applicari." e di seguito il battesimo "ab uteris matrum") e i decreti I-XIV *De Baptismo*).

³⁸ Di Domenico esistono diversi ritratti - ultimamente evocati da Melania MAZZUCCO nella sua *Famiglia del Tintoretto*. Aggiungo l'ipotesi che nel famoso "collezionista" del Palma trattato da Stefania MASON RINALDI 1990 nel suo *Palma il Giovane*,(no.86,p.200) come "Bartolomeo della Nave(?)" si tratta piuttosto di Domenico Tintoretto, collaboratore ed amico del Palma. Il camiciotto vile del ritrattato non è di un collezionista di fama, ma di un artigiano, e i presunti cimeli di collezione sono (apparte la statua bronzea di un *Sebastiano/Marsia* del Vittoria) calchi unicolori di uno studio artistico come quello di Domenico, ereditato dal padre nel disegno di farne un ritrovo accademico. Il gesto familiare e casuale tenendo una carta da disegno vuota e il disordine dei calchi parlano chiaro, anche se il ritrattato leggermente inchinato dimostra una calvità progressiva di fronte a ritratti anteriori...

Ci saremmo immaginati che Jacomo, nei due teloni: la cosiddetta *Adorazione del vitello d'oro* e il *Giudizio Universale* della Madonna dell'Orto, la sua opera più ambiziosa e monumentale, avrebbe scelto di rappresentarsi come comparsa, un come devoto o ricevitore della grazia eterna. Innanzitutto la scena dell'"Adorazione" raffigura i preparativi per la fusione del modello del vitello, ancora in argilla, in presenza del costruttore, dell'architetto, dei fonditori, portatori e altri artigiani. Non escludiamo che fra questi ultimi ci possa essere anche Tintoretto, visto che certi personaggi sono vestiti alla moda degli artigiani contemporanei.⁴⁰ Il fatto che diversi dettagli della composizione del *Giudizio* siano identici ad elementi presenti nell'*Assunta* di Bamberg⁴¹ (arcangeli, il "bozzetto" dell'anima salvata dalle acque), nella quale si può notare l'autocelebrazione di Jacomo come apostolo, ci fa pensare che lui si possa anche trovare nella turba di assistenti e artigiani del *Vitello d'Oro*. Addirittura, sembra che si consideri come *poverello* nel coro degli artisti veneziani. Critica, come Caravia, lo spreco del Mammone, la messa in dubbio del decoro sovrabbondante delle scuole grandi, il mercato d'arte, la speculazione, la concorrenza fra colleghi (che lo coinvolge in quanto peccatore). Per questi motivi, possiamo ben pensare che si possa raffigurarsi quale "co-portatore" del vitello incriminato. Data l'evidenza, se non lo si può identificare facilmente negli autoritratti, , dobbiamo necessariamente cercarlo e trovarlo tramite ragioni morali intrinseche. Anche nel secondo telone del "*Giudizio*", parla chiaro: metterà palesemente i buoni sostenitori o fautori della munificenza (la coppia Grimani o Contarini) fra i salvati e santi. Invece, chi viene finalmente salvato dall' abisso, sarà posto in ultimo, nel angolo infimo a destra del quadrone, salvato da un angelo rappresentato in un volo precipitoso?⁴² A proposito di quest'ultimo Boschini canta:

"Quel Anzolo, che scurza grazioso,
Che vuol portar in Cielo quel Beato,
Xe'l più dificultoso e nobil ato
Che l'arte in tela possa meter zoso..."⁴³

Tintoretto *ipsius*? E da intuire, visto le somiglianze con lo schiavo del *Miracolo*, lo scorticato di Apollo, l'ospite alle *Nozze di Cana*...

L'ultima manifestazione comune di Jacomo e di suo figlio Domenico, fu verosimilmente la *Deposizione di Cristo*, che si trova nella chiesa di San Giorgio Maggiore. In quest'ultima Jacomo, come Giuseppe di Arimathia⁴⁴ (raffigurato con

³⁹ Il rilascio testamentario dello studio al figlio in atto di morte procedeva 1594 stabilendo che preferisce Domenico come continuatore della bottega al secondogenito Marco.

⁴⁰ Jacopo Sansovino potrebbe identificarsi fisiognomicamente e come maestro col compasso nel Bezaleel disputando con Aronne nel davanti. Gli aiutanti sono vestiti e con barbe alla contemporanea e sembrano volutamente riconoscibili. Uno fra i portatori del modello potrebbe essere Robusti.

⁴¹ v. nota 20.

⁴² ipotesi evocata già da Susanne RICHTER 2000. La posizione del salvato da un angelo in extremis nel angolo più vicino all' altare e alla tomba dei Episcopi/Robusti nel coro suggerisce l'intenzione del pittore di autosalvarsi *per imaginem* come già provato nella *Assunta* di Bamberg e altrove. Anche la concorrenza con Michelangelo quale si rappresentava nella pelle di San Bartolomeo nel *Giudizio* della Sistina ci convince di cercare un autoritratto nella tela.

⁴³ Marco BOSCHINI, *La Carta del navigar pittoresco* 1660.

una barba bianca e un sontuoso manto senatoriale) o piuttosto Nicodemo⁴⁵, sostiene il Cristo morto. Accanto a quest'ultimo possiamo notare, un po' nell'ombra, il presunto Domenico, raffigurato con il berretto dell'artigiano e una camicia collare, simile al suo ritratto presente nel Battesimo di Gesù, nella Scuola Grande di San Rocco. Un secondo portatore inchinato, che si trova sotto la salma di Gesù, potrebbe essere il secondogenito Marco, rappresentato con sembianze assai individuali e tratti contemporanei⁴⁶. Anche qui la composizione è sottomessa a severi principi strutturali, che sottolineano la gravità e la serietà del tema. Potrebbe trattarsi di un ultimo atto concorrenziale di ribellione indirizzato a Tiziano, del quale la Pietà dell'Accademia e la *Deposizione* del Prado⁴⁷ celebravano la raccomandazione del vecchio maestro in vicinanza della morte? La presenza di un presentimento della sua fine terrestre, sembra anche presente nella tela dei Robusti. In quest'ultima, Giacomo depone ai piedi dello spettatore, la corona di spine del Cristo morto come se fosse una sua corona del dolore. I suoi discepoli ed eredi, la guardano con melanconia, quasi fosse il presentimento di un declino familiare inevitabile.

Alla ricerca di un Facit.

Domandiamoci le ragioni intime del pittore, riguardo al perché si autorappresenti in una scena taumaturgica come il *Miracolo dello schiavo*, in una scena mitologica come *Apollo e Marsia* o in una scena biblica come la *Disputa fra i dottori*. In tutti i casi, la spinta primordiale sembra un Ego dominante, che lotta contro degli avversari. Un'altra motivazione potrebbe essere di natura psicogenetica: un piacere dell'autovulnerazione o mortificazione, connesso con una mania di autoguarigione o di autosalvazione. Possiamo ipotizzare che per via della sua statura, abbia sofferto lo scherno dei coetanei e che ciò lo abbia portato a sforzi e compensazioni "napoleonici". La sua prima vita di gnomo⁴⁸ finirà con i primi successi del suo pennello magico, coadiutato dalla credenza ferma nelle consolazioni e nei soccorsi spirituali e religiosi.

Le autocitazioni, raramente puntavano sul riconoscimento immediato da parte dello spettatore non preparato. Erano piuttosto dialoghi spirituali con un Eroe, un Santo, il Redentore o i loro pendant femminili. Mentre il suo pubblico si contenta con penitenza, confessione e preghiera, il pittore cerca invece la salvezza in una produttività iconica massima, sperando che la qualità creativa possa concedergli un effetto salvifico maggiore: una conversione in moneta di indulgenza e un modo comodo di liquidazione dei debiti morali.

⁴⁴ Un auto-rappresentazione di Giacomo fu proposta già da POPE-HENNESSY 1966 e approvata da altri autori. v. M. FALOMIR in: Cat. MADRID 2007, p.383, nota 3.

⁴⁵ Probabilmente i Robusti erano a conoscenza del fatto che Michelangelo si autorappresentava nella *Pietà* di ca. 1550 (oggi nel Duomo di Firenze), destinata a ornare la sua tomba, come un Nicodemo semivelato (dalla leggenda considerato primo *scultore* cristiano di un crocifisso) .

⁴⁶ Forse sarebbe troppo osato riconoscere nel viso del defunto i tratti androgini di Marietta e nelle donne assistenti altri membri di famiglia; una prova ci porterebbe solo l' *Adultera* di Copenhagen con il suo ritratto di famiglia v. WEDDIGEN 1985, S.69--82.(versione ital. in: *Case d'artista*,Torino 1992 pagg.61-74.

⁴⁷ v. GENTILI 1993.

⁴⁸ "granelo de pevere" e "un corpeto d'homo" caratterizza amichevolmente Andrea Calmo l'amico nella sua lettera del 1548 (*Lettere*, Ed.Rossi Torino 1888,p.132-33)..

Le testimonianze di un 'autoritrattismo' nascosto non furono portate nel pubblico comune. Solo le conoscenze dei patronimi, i visi di noti magistrati, illustrissimi politici e persone chiavi della storia ecclesiastica o profana si tradivano a malapena nel tempo, nei repertori delle guide artistiche o turistiche, per finalmente perdere il loro credito negli infiniti "anonimi" della storia dell'arte.

D'altra parte, quel genere di autografi nascosti, non tendevano a rappresentare una sembianza realistica e attuale: venivano idealizzati, generalizzati, ringiovaniti. Diversamente, Tintoretto non intende autoritrarsi dettagliatamente nel contesto narrativo delle sue "historie". Infatti, è la sua posizione nella struttura grafica, geometrica e la sua integrazione nel racconto iconico e iconografico, che ci aiuta ad individuarlo. Se fosse stato un egomane patogeno, avrebbe firmato più spesso e reso più riconoscibili le sue apparizioni.

La sua rara firma "Jacommo tentor" era piuttosto un grido combattivo di "understatement" verso l'onnipresente Vecellio e il suo ben calcolato "Titianus eques", con l'intento di provocare l'establishment artistico veneziano intero.

Analizzando i profili caratteriali di Tomaso Rangone⁴⁹, il suo promotore, e Jacomo stesso, è possibile asserire che avessero avuto per molti anni un buon rapporto. Ciononostante sembra che al ravennate mancasse ogni sensibilità, modestia e autocontrollo, mentre Jacomo Tentor doveva compensare vita durante un sentimento d'inferiorità, con una mentalità concorrenziale di vincita a tutti i costi, col rischio di mai godere di un benessere materiale adeguato.

Ambedue furono perseguitati da una sete, una presunzione del sapere e una volontà di perfezione: l'uno si perdeva nelle sofisticerie delle scienze speculative, l'altro nelle curiosità esegetiche e la passione per le fonti e controversie religiose. Al contrario, ambedue si contraddistinguono per una sorprendente mania del dettaglio. Rangone nei suoi scritti e il Robusti in certi suoi dipinti.

Le autorappresentazioni tintoretiane sono sempre strategiche e rare, ma oltre al loro valore pubblicitario, danno importanti indicazioni sulla sua vita e la sua operatività.

Le sue opere autografe, si distinguevano a tal punto in genere dai prodotti di bottega che poteva esimersi dal firmarle. Con l'aumento di produttività dell'officina di Tintoretto, la verità sull'autenticità dell'autore divenne relativa, inutile e non era più un predicato per una qualità superiore alla media. Morto Domenico, la straordinarietà del maestro si confondeva infine nel vortice della mediocrità dei collaboratori, dannata nell'abisso stigio del *Giudizio finale* del casato Robusti-Casser.

I suoi autoritratti sono diversi dagli autoritratti di un Rembrandt o di un Van Gogh, in quanto questi ultimi sono ricerche psicologiche di introspezione sul loro invecchiare, patire, sui loro sentimenti e pensieri. Si distinguono ancor di più dai ritratti rinascimentali di un Ghirlandaio, Lippi o Raffaello, i quali inserivano i loro ritratti come ricordi o omaggi alla posterità, come documenti o istantanee idealizzate basate sulla riconoscibilità perenne. Le autorappresentazioni del Tintoretto invece rimangono criptiche, sono dialoghi fra *Io* e *Sé*, in relazione stretta con le circostanze

⁴⁹ v..WEDDIGEN, 1974, p11-172. und idem. 1997, p.113-132. sowie idem 2000, p.175-196. idem 2018 in Myzelen II (in stampa) *Ecce Homicida; Glossen zu Tintoretto's Judasbild ecc.* in: *erasmusweddigen.jimdo.com* rubrica *Tintoretto* (immagini con didascalie italiane). Neu auch: Sabine HERRMANN 2017.

e gli scopi della loro produzione: potendo essere ricordi famigliari, promozioni mercantili, doni amichevoli o scambi speculativi.

Al contrario delle rare firme, le sembianze di Jacomo non tendevano a essere riconosciute o esposte pubblicamente, e nemmeno intese come manifestazioni provocatorie, ma erano piuttosto monologhi autosufficienti. Nel loro fare si esauriva lo scopo teleologico. La soddisfazione di vincita rimaneva muta e discreta fino alla perdita del sapere pubblico dell'esistenza di un tale documento coscienziologico-strategico.

Questa mancanza di tramando, non deve impedirci di indagare sulle loro ombre, anche se le somiglianze sono relative e la loro realtà è solo interpolabile attraverso analisi strutturali e contenutistiche.

Il fatto che Jacomo si è consacrato in modo particolare al personaggio complesso di Giuda Iscariota e la sua problematica di peccatore ed espiatore nel racconto della Passione⁵⁰, ci interroga sul perché la sua testa rimanga spesso senza viso, e ci suggerisce che le chiome ricciute possano nascondere un Giuda/Jacomo (*Ultime Cene e le Lavande* di San Marcuola, San Trovaso). Il Giuda mite e osservatore sincero dell'*Ultima Cena* della Scuola Grande di San Rocco, ci dà indizi di una potenziale conversione mentale e spirituale da vero cristiano, cosciente della complessità religiosa fuori dogma e del monolitismo della fede.

L'atto creativo di un artista, sia poeta, musicista o scultore è sempre lo rispecchiamento materializzato del suo Ego più intimo. Come un letterato scinde la sua visione di sé stesso in diversissimi personaggi di un suo romanzo, i multipli pezzi del gioco della pittura e scultura sono faccette dello stesso creatore. Esistenze artistiche dissociate si manifestano in altrettanti multipli riflessi iridescenti. Gli eroi e vittime del Tintoretto sono sì faccettati e pluriformi, ma riproducibili e hanno una stessa fonte creativa, una volontà vettoriale fondata nel suo egocentrismo.

Le nostre identificazioni certo minacciano di finire nel qualunque, se messi sotto il segno della pluralità possibilistica, e traversando le linee rosse della storicità. Ma le probabilità fanno parte della musa e quella è originatrice dell'arte.

per Valentina Sapienza
Berna nel luglio 2017
update maggio 2018

Bibliografia citata

- ATTARDI 2012
Luisa Attardi in "T", Mostra alle Scuderie del Quirinale Roma 2012, Cat.23, S.164f & Bibl. sowie Cat.35, S.192f.
BRUNET 2012
Ester Brunet, *La Bibbia secondo Tintoretto*, Venezia Marcianum 2012.
CASSERGRIN 2017
Guillaume Cassegrin in: '*Tintoretto*' wie gerufen, AK *Tintoretto*, Köln 2017, S.62-67.

⁵⁰ v. WEDDIGEN 2018 in Myzelien II (in stampa), *Ecce Homicida; Glossen zu Tintoretto's Judasbild ecc.* in: *erasmusweddigjen.jimdo.com* rubrica *Tintoretto*.

- ECHOLS 2007
Robert Echols in: AK "T", Madrid 2007 (Ed. M. Falomir).
- EIKEMEIER 1969
Peter Eikemeier, *Der Gonzagazyklus des Tintoretto in der Alten Pinakothek*, in: *Mü. Jhrb. d.bild.Kunst* 20, 1969, p.75-142.
- FALOMIR 2007
Miguel Falomir in: "T.", AK MADRID 2007; Essay I, p.17f, *Jacopo Comin ecc.*
- GENTILI 1993
A.Gentili, *Tiziano e la religione* in: *Titian 500 Studies in the hist. of Art* Washington 1993, pp.147-65.
- v.HADELN 1920
Detlev F. von Hadeln, *Über einige Bildnisse von Tintoretto*, in: *Jahrb. d. pr. K'sammlungen* XLI, 1920, p.36-37.
- HERRMANN 2017
Sabine Herrmann, *Tomaso Rangone, Arzt, Astrologe und Mäzen im Italien der Renaissance*, Göttingen 2017.
- KRISCHEL 2017/18
Roland Krischel in "T., a star was born" Ausstellung KÖLN/PARIS 2017/18 Kat.48, S.176 & Bibl.
- KRISCHEL 2000
Roland Krischel, *Jacopo Robusti, genannt Tintoretto*, Köln Könenmann 2000 (v.idem ed.italiana 2000).
- MASON RINALDI 1984
Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane, L'opera completa*, Milano 1984.
- MASSIMI 1997
Maria Elena Massimi, *Religioni 1573 Commitenza e contesto del ritratto virile ecc.* in: *Venezia 500 VII/14* (1997) p.141-162.
- MAZZUCCO 2015³
Melania Mazzucco, *Jacomo Tintoretto & i suoi figli*, Milano 2015³, Parte Prima, S.37ff. (1.Ed.2009).
- NICHOLS 1999
Tom Nichols, *Tintoretto, Tradition and Identity*, London 1999.
- PALLUCCHINI 1982²
Rodolfo Pallucchini, *Una nuova opera giovanile di J. Tintoretto*, in: *Arte Veneta*, 36, 1982, Abb, 1, S.125 u. 2, S.126.
- POPE-HENNESSY 1966
John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, London Phaidon 1966.
- RICHTER 2000
Susanne Richter, *J.Tintoretto und die Kirche der Madonna dell'Orto zu Venedig*, München scaneg, 2000, Bd.77.
- ROMANI 1991
Vittoria Romani, *Da Bellini a Tintoretto*, AK. PADOVA 1991.
- 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, p. 49-140.
- SAPIENZA 2016
Valentina Sapienza, *Entre songe et transmutation: les deux Vierges évanouies dans la Crucifixion de Tintoret à la Scuola Grande di San Rocco*, in: M. Demaules (dir.), *Expériences oniriques dans la littérature du Moyen-Âge au XVIIIe siècle*, 2016, Paris, Editions Champion, pp. 205-224.
- THODE 1901
Henry Thode, *Tintoretto* (Künstler-Monographien XLIX), Bielefeld - Leipzig 1901.
- WEDDIGEN 1985
Erasmus Weddigen, *Ein Blick aus Tintoretto's Werkstatt in Venedig, "Adultera sine studio"* in: *Künstlerhäuser* (Ed. E. Hüttinger), Zürich/München 1985, S.69-82 (versione ital.:v.1992).
- WEDDIGEN 1988
Erasmus Weddigen, *Zur Ikonographie der Bamberger Assunta von J. Tintoretto* in: *Die Bamberger 'Himmelfahrt Mariens'*, Arbeitsheft 42 d. Bayer. Landesamtes f. Denkmalpflege, München 1988, S.61-112.
- WEDDIGEN 1993
Erasmus Weddigen, *"Memoria purificata", ein Nachleben im Widerspruch*, in: *Il ritratto e la Memoria*, Materiali 2, Bibl. del 500, 1993. Roma (Bulzoni) 1994, S.263-284.
- WEDDIGEN 2000
Erasmus Weddigen, *Jacomo Tentor f. Myzelien zur Tintoretto-Forschung, Peripherie, Interpretation und Rekonstruktion*, München scaneg 2000.
- WEDDIGEN 2018
Erasmus Weddigen, *Die Cà Bolani und Aretins "Marsyas"* in: *Myzelien II* (in stampa) und: erasmusweddigen.jimdo.com Rubrica Tintoretto (didascalia italiana degli immagini).
- WEIGEL 2007
Thomas Weigel, *Ein Selbstbildnis Jacopo Tintoretto's hoch zu Ross. Zur Identifikation und Funktion einiger Kryptoporträts auf der 'Kreuzigung Christi' in der Scuola Grande di San Rocco in Venedig*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 34, 2007, S. 163-198.