Terribilis ingenio

L'eresia di Tintoretto nello spazio sacro dell'Ultima Cena

#tintoretto
#last supper
#sacred space
#perspective restitution
#3d modelling

testo di/*text by* Gabriella Liva

Terribilis Ingenio: Tintoretto's Heresy in the Sacred Space of the Last Supper

"I know they don't ask you for them because it is now forbidden to paint unseemly, lewd and dishonest figures." (1)

Erminio Perocco's recent documentary (2), focusing on the directorial approach of Tintoretto (1518\9-1594), makes us reflect on the painted scene composition and especially on the communication power that Mannerist painting had in one of the most critical periods for the city of Venice. From his earliest works it is right to consider Jacopo Robusti a heretical painter in the sense of one who deviates from established practice, diverges from common feeling and from submitting to the locally accepted conventions of his contemporaries, demonstrating a restless and tormented nature, susceptible to multiple criticisms (3). A brilliant and daring executor of extremely dynamic works, Tintoretto appears a revolutionary in constant struggle with his time and his rivals, first and foremost the master Titian. Acutely, Sartre considers him the first cursed painter, an artist who killed painting (4) by breaking with the compositional balance and technical control handed down by the Roman and Tuscan schools, rapidly painting scenes dense with movement, unbalanced bodies in precarious positions, heavy saints and angels subject to the force of gravity and, generally, exhibiting a dramatic collectivity in which he replicates the malaise of coeval society. If Titian adapts to the ruling classes, glorifying the decadence of the Serenissima, Tintoretto embodies the figure of the rebellious cantor of reality, "...he sums up instead its intermittencies, its uncertainties; he mirrors the tremors of the Venetian soul threatened by the Turks, the poverty of the fondachi together with the splendors" (Bernari 1970, 6). During the lifetime of the "most terrible brain that ever had painting" (Vasari 1550) crucial events changed the Italian cultural-historical scenario; above all, Luther's

"*Lo so che non te le chiedono perché adesso è proibito dipingere figure sconvenienti, lascive e disoneste*" (1)

Il recente documentario di Erminio Perocco (2), incentrato sull'approccio registico del Tintoretto (1518\9-1594), ci fa riflettere sulla composizione della scena dipinta e soprattutto sul potere della comunicazione che aveva la pittura manierista in uno dei periodi più critici per la città di Venezia. Fin dalle prime opere è lecito considerare Jacopo Robusti un pittore eretico nel significato di colui che si discosta da una pratica consolidata, diverge dal sentire comune e dal sottomettersi alle convenzioni localmente accettate dai suoi contemporanei, dimostrando un'indole irrequieta e tormentata, suscettibile di molteplici critiche (3). Geniale e audace esecutore di opere estremamente dinamiche, Tintoretto appare un rivoluzionario in continua lotta col suo tempo e con i suoi rivali, prima di tutti il maestro Tiziano. Acutamente Sartre parla del primo pittore maledetto, di un artista che uccise la pittura (4) rompendo con l'equilibrio compositivo e il controllo tecnico tramandato dalla scuola romana e toscana, dipingendo rapidamente scene dense di movimento, corpi sbilanciati in posizioni precarie, santi e angeli pesanti soggetti alla forza di gravità e, in generale, esibendo una collettività drammatica, in cui replica il malessere della società coeva. Se Tiziano si adatta alle classi dominanti, glorificando la decadenza della Serenissima, Tintoretto incarna la figura del ribelle cantore della realtà, "...ne riassume invece le intermittenze, le incertezze; rispecchia i sussulti dell'anima veneziana minacciata dai turchi, la povertà dei fondachi insieme agli splendori" (Bernari 1970, 6). Durante l'arco di vita del "più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura" (Vasari 1550) eventi cruciali cambiarono lo scenario storico-culturale italiano; soprattutto il gesto di Lutero con l'affissione delle sue 95 tesi sulla porta della chiesa di Wittenberg inflisse un duro colpo alla sovranità della chiesa cattolica. La risposta del Papa alla Riforma promossa dal teologo tedesco, si concentrò nell'attività del Concilio di Trento (1545-63) volta a fissare il dogma cattolico nei punti in cui il protestantesimo aveva rinnegato i principi tradizionali o interpretato in modo nuovo la Sacra Scrittura e i Padri della Chiesa (5). Alla base delle delibere del Concilio in materia di opere d'arte, il decreto sulle immagini sacre - *De invocatione et veneratione et reliquis sanctorum et sacris imaginibus* del 1563 - auspicava l'istruzione del popolo attraverso raffigurazioni pittoriche incardinate sui misteri della redenzione e sulla memorizzazione dei principi della fede. Le produzioni artistiche furono pertanto sottoposte al controllo delle autorità religiose locali e tra le pubblicazioni più note, per aiutare l'interpretazione e l'applicazione del decreto, si distinsero le *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577; 6) dell'arcivescovo di Milano, Carlo Borromeo (1538-1584) e il *Discorso intorno le immagini sacre e profane* (1582; 7) dell'arcivescovo di Bologna, Gabriele Paleotti (1522-1597). Fondamentale era condannare e reprimere lo spirito licenzioso e disinibito precedente al concilio tridentino che sancì l'avvio della Controriforma e dunque la liceità dell'uso delle immagini in campo religioso. Era buona norma che i pittori si attenessero esclusivamente a soggetti religiosi con riferimento ai testi sacri, eliminando eventuali scene o posture sconvenienti riscontrate nel Quattrocento e inizi del Cinquecento. Sicuramente a Venezia l'azione della Controriforma fu meno pressante rispetto ad altre città proprio in virtù della subordinazione della Chiesa al potere politico della Repubblica, legata dalla necessità di conservare relazioni diplomatiche ed economiche con gli stati protestanti. Nonostante la maggiore libertà e tolleranza in materia artistica il Veronese fu processato per alcune sue licenze nella rappresentazione degli episodi sacri. Il pungente interrogatorio (Venezia 1573) scagionerà il Cagliari, che sarà

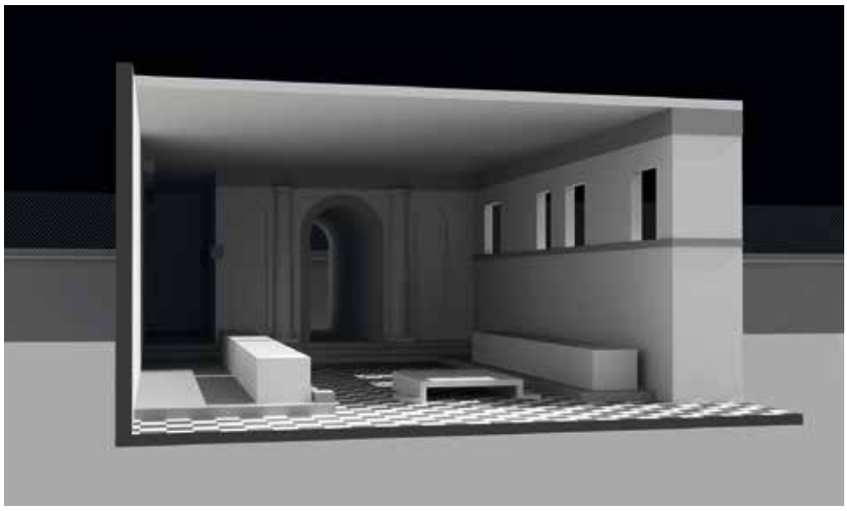
in copertina/*on the cover*: Ultima Cena, San Giorgio Maggiore, vista prospettica del modello 3D, dettaglio (elaborazione grafica G. Liva, 2022) / *Last Supper, San Giorgio Maggiore, perspective view of the 3D model, detail (graphic elaboration G. Liva, 2022)*

a destra/*on the right:* Miracolo dello schiavo, vista prospettica del modello 3D (elaborazione grafica G. Liva, 2018) / *The Miracle of the Slave, perspective view of the 3D model (graphic elaboration G. Liva, 2018)*

gesture, with the posting of his 95 theses on the door of the church of Wittenberg, inflicted a severe blow to the sovereignty of the Catholic Church. The Pope's response to the Reformation promoted by the German theologian was concentrated in the activity of the Council of Trent (1545-63) aimed at fixing Catholic dogma where Protestantism had repudiated traditional principles or interpreted Holy Scripture and the Church Fathers in new ways (5). Underlying the Council's deliberations on the subject of art works was the decree on sacred images - De invocatione et veneratione et reliquis sanctorum et sacris imaginibus (1563) - which advocated the instruction of the people through pictorial representations hinging on the redemption mysteries and the memorization of the faith principles. Artistic productions were therefore subject to the control of local religious authorities, and among the best-known publications, to aid interpretation and application of the decree, were the Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae (1577; 6) by the archbishop of Milan, Carlo Borromeo (1538-1584) and the Discorso intorno le immagini sacre e profane (1582; 7) by the archbishop of Bologna, Gabriele Paleotti (1522-1597). It was fundamental to condemn and repress the licentious and uninhibited spirit previous to the Tridentine Council that sanctioned the start of the Counter-Reformation and thus the permission of the use of images in the religious field. It was good practice for painters to stick exclusively to religious subjects with reference to sacred texts, eliminating any unseemly scenes or postures found in the 15th and early 16th centuries. Certainly, in Venice the action of the Counter-Reformation was less pressing than in other cities precisely because of the Church's subordination to the political power of the Republic, bound by the need to preserve diplomatic and economic relations with Protestant states. Despite greater freedom and tolerance in artistic matters, Veronese was prosecuted for some of his licenses in the depiction of sacred episodes. The stinging interrogation (Venice 1573) exonerated Cagliari, who was nevertheless condemned to correct and amend a famous work by changing its title, from Last Supper to The Supper in the House of Levi (8). The theme of the Last Supper is also addressed several times by Robusti, who introduces the motif of the Easter banquet, the institution of the sacrament and communion to the apostles in sub specie panis (9), thus redefining an iconographic representation traditionally set on the Judas betrayal. In accordance with the directives of the Tridentine Council, Tintoretto accepts this thematic shift "not as an imposition, but as an enrichment of a motif that allows him to impart a deeper and more dramatic presence to

comunque condannato a correggere ed emendare una celebre opera cambiandone il titolo, da "Ultima Cena" a "La cena in casa Levi" (8). La tematica dell'"Ultima Cena" viene affrontata più volte anche dal Robusti che introduce il motivo del banchetto pasquale, dell'istituzione del sacramento e della comunione agli apostoli in *sub specie panis* (9), ridefinendo pertanto una rappresentazione iconografica tradizionalmente impostata sul tradimento di Giuda. In accordo con le direttive del concilio tridentino, Tintoretto accetta tale mutamento tematico "non come un'imposizione, bensì come un arricchimento di un motivo che gli permette di imprimere una più profonda e drammatica presenza al Cristo fra gli apostoli" (Pallucchini, Rossi 1982, 77). In effetti il pittore veneziano dimostra devozione e attenzione ai soggetti dipinti, avendo anche fatto tesoro del clamore suscitato dal telero il "Miracolo dello schiavo" (1548), che venne inizialmente rifiutato dalla Scuola Grande di San Marco per la posizione del santo, arditamente rovesciato, e per la calca caotica dei curiosi in pose forzate, innaturali e soprattutto così lontane dalla grazia ed eleganza del Vecellio. Nonostante la narrazione sia immersa in uno spazio solenne, il cui richiamo al portico classico nello sfondo e soprattutto il tributo alla Loggetta del Sansovino nobilitino tutta la scena, la postura dei personaggi incide negativamente sull'opinione dei committenti. Se dunque la rappresentazione dei corpi, nella loro complessa articolazione o scandalosa nudità, suscita interesse e diventa oggetto di accettazione o meno da parte della Chiesa, viceversa la natura dell'ambientazione appare secondaria ed è proprio nella sua sovversiva immagine che Tintoretto imprimerà il suo tratto distintivo. Nelle "Ultime Cene" il Robusti osa e, con audacia e consapevolezza, prima di dipingere le figure, imposta uno spazio sacro come un palcoscenico riconducibile a un'inaspettata realtà veneziana, ignorando il noto disappunto della Chiesa verso le rappresentazioni teatrali (10). L'insistenza dell'architettura dipinta, basata su un'attenta conoscenza del costruito e su una profonda ammirazione per la pratica scenografica, appresa dalla frequentazione di Angelo Beolco, Pietro Aretino e Andrea Calmo, diventa un elemento disciplinante della composizione e della dimensione narrativa della scena (11). Il controllo della configurazione spaziale avviene mediante l'utilizzo di modellini in cartapesta in cui il pittore colloca statuine di cera e creta, ricoperte di stracci, per verificare la posizione dei corpi, che in alcuni casi aumenta di scala e sospende con dei fili alle travi per controllarne lo scorcio. Costruisce "piccole case, e prospettive composte di asse, e di cartoni, accomodandovi lumicini per le finestre" (Ridolfi 1648, 7) e si serve di candele per simulare le diverse fonti di luce da riprodurre nel dipinto. "Con la messa in scena, non inizia direttamente con la superficie del quadro e la tela incorniciata, o con la pittura, la carta o la matita: inizia con una scatola […] Tintoretto si propone di ricreare le sensazioni dello spazio teatrale. Sembrerebbe che non gli interessi solo l'aspetto della scenografia, ma il dramma come esperienza che coinvolge i sensi oltre la vista, e una qualità performativa che attraversa la messa in scena teatrale di mondi illusori" (Vellodi 2019, 48). Eppure non si tratta di luoghi utopistici, simbolici o fastosi come quelli del Veronese, ma di locande e ambienti la cui esperienza visiva sia riscontrabile nella realtà veneziana. Spesso la critica giustifica la scelta iconografia con il grado sociale della committenza, afferente alle confraternite, ma è sufficiente calare lo sguardo sugli ambienti conosciuti e frequen-

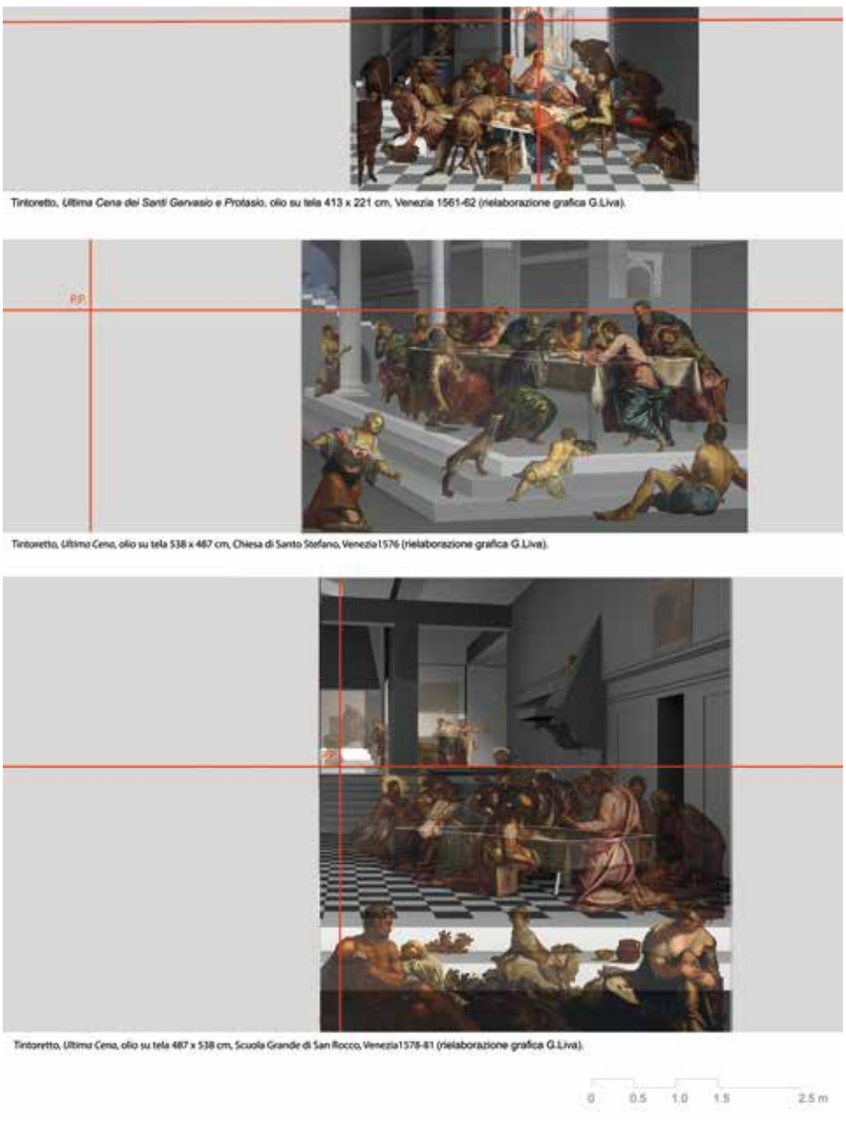
sotto/*below*: San Rocco risana gli appestati, viste prospettiche del modello 3D (elaborazione grafica G. Liva, 2018) / *St Roch Healing the Plague-Stricken, perspective views of the 3D model (graphic elaboration G. Liva, 2018)*



Christ among the apostles" (Pallucchini, Rossi 1982, 77). Indeed, the Venetian painter demonstrates devotion and attention to the painted subjects, having also treasured the clamour caused by the telero the Miracle of the Slave (1548), which was initially rejected by the Scuola Grande di San Marco because of the position of the saint, bravely upturned, and the chaotic crowd of onlookers in forced, unnatural poses, and above all so far removed from Vecellio's grace and elegance. Although the narrative is immersed in a solemn space, whose reference to the classical portico in the background and especially the tribute to Sansovino's Loggetta ennoble the whole scene, the posture of the characters negatively affects the opinion of the customers. If therefore the depiction of bodies, in their complex articulation or scandalous nudity, arouses interest and becomes the object of acceptance or non-acceptance by the Church, conversely, the nature of the setting appears secondary, and it is precisely in its subversive imagery that Tintoretto will imprint his distinctive trait. In Last Suppers, Robusti dares and, with boldness and awareness, before painting the figures, sets a sacred space as a stage ascribable to an unexpected Venetian reality, ignoring the Church's well-known displeasure with theatrical representations (10). The insistence of painted architecture, based on a careful knowledge of the built environment and a deep admiration for scenographic practice, learned from frequenting Angelo Beolco, Pietro Aretino and Andrea Calmo, becomes a disciplining element of the composition and narrative dimension of the scene (11). The spatial configuration is controlled through the use

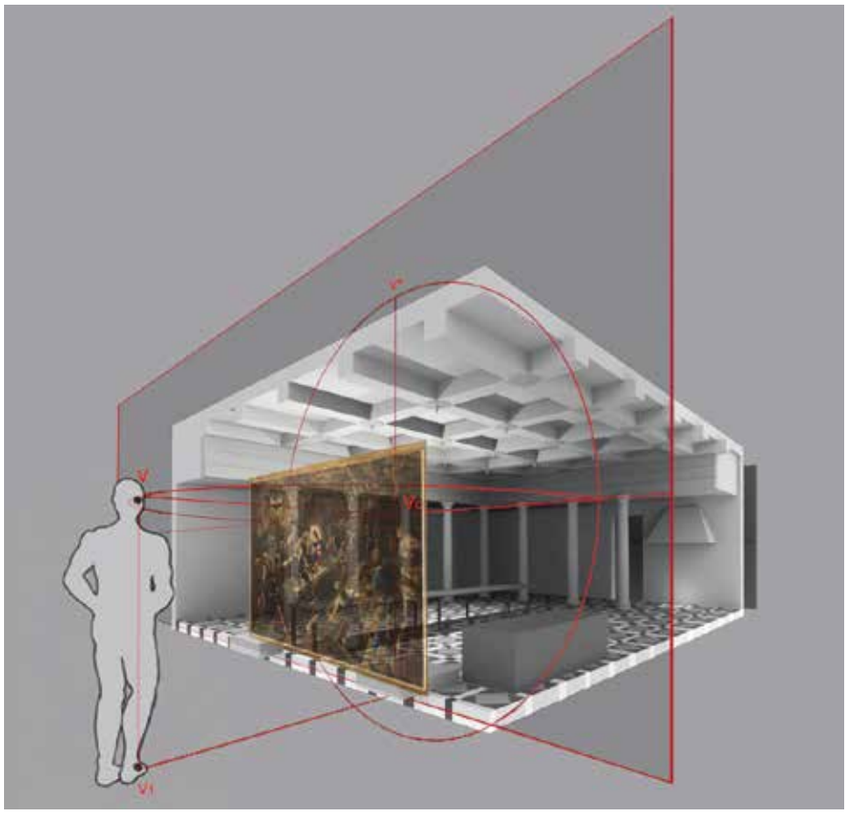
tati dal figlio di un umile tintore, in quelle taverne dal vissuto quotidiano così distante dalla magnificenza dei palazzi nobiliari. Confrontando gli esempi studiati si comprende come Tintoretto utilizzi entrambi i registri - popolare e solenne - ma adottando un'inversione rappresentativa: compaiono elementi architettonici di impostazione classica soprattutto negli spazi "germinali" o nei fondali associati alla quotidianità; viceversa dominano elementi più dimessi negli spazi deputati alla sacra cena. Presenze ricorrenti - il camino, le sedie in paglia o semplici sgabelli, le travi, i pilastri e le murature malamente intonacate o a mattoni a faccia a vista - restituiscono un'immagine dallo status sociale povero da esibire e nobilitare con la figura di Cristo. Le cene dipinte non furono oggetto di censura, ma certamente discordanti dalla tradizione precedente e guardate con sospetto, accettate probabilmente proprio per i personaggi ritratti nella loro coreografia esistenziale intenti a portare il messaggio evangelico nei luoghi - osterie ma, in altri casi, anche carceri, mercati - affini alle classi più disagiate. Nella disamina dei quattro teleri (12), la tecnica della restituzione prospettica ha fornito le proiezioni ortogonali e i cloni 3D degli spazi dipinti necessari a verificare la coerenza dell'impianto geometrico, la posizione ottimale e il ruolo cinetico dell'osser-

sotto/*below*: Ricostruzione digitale delle architetture dipinte di tre Ultime Cene (elaborazione grafica G. Liva, 2022) / *Digital reconstruction of the painted architecture of three Last Suppers (graphic elaboration G. Liva, 2022)*



of papier-mâché models in which the painter places wax and clay figurines, covered with rags, to verify the position of the bodies, which in some cases he increases in scale and suspends with wires from the rafters to control their foreshortening. He builds "small houses, and perspectives composed of board, and cartoons, accommodating little lights for the windows" (Ridolfi 1648, 7) and uses candles to simulate the different sources of light to be reproduced in the painting. "With staging, he does not start directly with the picture surface and the framed canvas, or with paint, paper, or pencil: he begins with a box [...] Tintoretto sets out to recreate the sensations of theatrical space. It would seem that it is not only the look of the set with which he is concerned, but drama as an experience that involves senses beyond sight, and a performative quality that traverses the theatrical staging of illusory worlds" (Vellodi 2019, 48). Yet these are not utopian, symbolic, or pompous places like Veronese's, but inns and settings whose visual experience can be found in Venetian reality. Often critics justify the iconographic choice with the patron social rank, afferent to the confraternities, but it is enough to drop our gaze on the environments known and frequented by the son of a humble dyer, in those taverns of daily life so distant from the magnificence of the noble palaces. Comparing the examples studied, it's evident how Tintoretto uses both registers - popular and solemn -but adopting a representational inversion: architectural elements of classical setting appear mainly in the "germinal" spaces or backdrops associated with everyday life; conversely, more subdued elements dominate in the spaces devoted to the sacred supper. Recurring presences - the fireplace, the thatched chairs or simple stools, the beams, pillars, and poorly plastered or face brick masonry - return an image from the poor social status to be exhibited and ennobled with the Christ figure. The painted dinners were not subject to censorship, but certainly discordant from the earlier tradition and looked upon with suspicion, accepted probably precisely because of the characters portrayed in their existential choreography intent on bringing the gospel message to places-taverns but, in other cases, also prisons, markets-affiliated with the underprivileged classes. In the examination of the four canvases (12), the technique of perspective restitution provided the orthogonal projections and 3-D clones of the painted spaces necessary to verify the consistency of the geometric layout, the optimal position and kinetic role of the observer, the management of the lights, and in some cases hypotheses about where the canvases were originally placed. Common elements such as an off-center main point - responsivatore, la gestione delle luci e in alcuni casi ipotesi sul luogo dove i teleri erano originariamente collocati. Elementi comuni come un punto principale decentrato - responsabile di un audace scorcio prospettico - un'architettura dipinta degradata, una messa in scena teatrale dei personaggi e delle luci in triplice cadenza, definiscono un'eresia rappresentativa in grado di riconfigurare lo spazio sacro dell'"Ultima Cena", superando le regole comunemente accettate o imposte dalla Chiesa. Soffermandosi sull'"Ultima Cena" della Chiesa di San Giorgio (13), raro esempio custodito nella sua posizione originale dalla fine del Cinquecento, Tintoretto conferma, come già ipotizzato per il telero presso la Chiesa di San Trovaso (14), un rapporto simbiotico tra spazio dipinto e spazio reale che si concretizza nel prolungamento ideale del tavolo della mensa con l'altare fisico nel presbiterio palladiano e con uno sfondamento dello spazio rinascimentale nella realtà quotidiana veneziana nel tentativo di introdurre lo spirito evangelico e caritatevole in ogni luogo, sia sacro che laico, e attuando una vera e propria democratizzazione del cenacolo.

(in alto) Ultima Cena, San Giorgio Maggiore, vista prospettica del modello 3D; (in basso) Modello 3D con i riferimenti prospettici (elaborazione grafica G. Liva, 2022) / *(top) Last Supper, San Giorgio Maggiore, perspective view of the 3D model; (down)* Perspective view of the 3D model with perspective references *(graphic elaboration G. Liva, 2022)*



ble for a bold perspective foreshortening - a degraded painted architecture, a theatrical staging of characters and lights in triple cadence, define a representational heresy capable of reconfiguring the sacred space of the Last Supper, going beyond the commonly accepted or imposed rules of the Church. Dwelling on the Last Supper at the St George's Church (13), a rare example preserved in its original position since the late sixteenth century, Tintoretto confirms, as already hypothesized for the telero at the St. Trovaso Church (14), a symbiotic relationship between painted and real space that is realized in the ideal extension of the table with the physical altar in the Palladian presbytery and with a breakthrough of Renaissance space into everyday Venetian reality in an attempt to introduce the evangelical and charitable spirit into every place, both sacred and secular, and by implementing a true democratization of the cenacle.

NOTE
(1) Mazzucco, 2021, p. 358.
(2) "Tintoretto. L'artista che uccise la pittura", regia di Erminio Perocco, Kublai Film con Videe, ZetaGroup, Gebrueder Beetz Filmproduktion e con la collaborazione della tv franco-tedesca ARTE, 2022. / *'Tintoretto. The artist who killed painting', directed by Erminio Perocco, Kublai Film with Videe, ZetaGroup, Gebrueder Beetz Filmproduktion and with the collaboration of the Franco-German TV channel ARTE, 2022.*
(3) Cfr. Lepschy, 1998.
(4) Sartre, pp. 110-111.
(5) Cfr. Canosa, 1987, pp. 136 -147; Calimani, 2002.
(6) www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_borromeo.pdf
(7) www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf
(8) Moriani, 2014.
(9) Nel 1551 il concilio di Trento sancisce che «sotto una sola specie si contiene tanto, quanto sotto l'una e l'altra. Cristo, infatti, è tutto e intero sotto la specie del pane e sotto qualsiasi parte di questa specie; e similmente è tutto sotto la specie del vino e sotto le sue parti», Cosma 2015, pp. 1357-1382. / *In 1551 the Council of Trent sanctioned that 'under one species is contained as much as under the one and the other. For Christ is all and entire under the species of bread and under any part of this species; and similarly he is all under the species of wine and under its parts', Cosmas 2015, pp. 1357-1382.*
(10) Ciammaichella, 2021, pp. 54-58.
(11) In occasione del Cinquecentenario Tintorettiano del 2018-2019, promosso dalla Scuola Grande di San Rocco di Venezia, la ricerca, condotta presso l'Università degli Studi di Padova, ha prodotto una monografia edita da Marsilio editrice in italiano e in inglese (Grosso, Guidarelli 2018). L'analisi di undici opere di Jacopo Tintoretto, in cui è significativo l'apporto dell'architettura, ha permesso di ricostruire sia il rapporto tra lo spazio dipinto e lo spazio fisico reale, sia di verificare le parole del Ridolfi in merito all'utilizzo di maquette di studio per verificare la correttezza delle composizioni. / *On the occasion of the Cinquecentenario Tintorettiano of 2018-2019, promoted by the Scuola Grande di San Rocco in Venice, research conducted at the University of Padua has produced a monograph published by Marsilio editrice in Italian and English (Grosso, Guidarelli 2018). The analysis of eleven works by Jacopo Tintoretto, in which the contribution of architecture is significant, made it possible, to reconstruct both the relationship between the painted space and the real physical space, and to verify Ridolfi's words regarding the use of maquettes to verify the correctness of the compositions.*
(12) Ultima Cena dei Santi Gervasio e Protasio 1561-62, Ultima Cena, Chiesa di Santo Stefano, Venezia 1576; Ultima Cena, Scuola Grande di San Rocco, 1578-81, Ultima Cena, Chiesa di San Giorgio Maggiore, 1592-94. / *Last Supper of Saints Gervasius and Protasius 1561-62, Last Supper, Church of Santo Stefano, Venice 1576; Last Supper, Scuola Grande di San Rocco, 1578-81, Last Supper, Church of San Giorgio Maggiore, 1592-94.*
(13) Grosso, 2019, pp. 78-99.
(14) Guidarelli, Liva, 2020, pp. 314-323.

References
- Bernari, C., De Vecchi P. (1970). L'opera completa del Tintoretto. Milano: Rizzoli.
- Canosa, R. (1986). Storia dell'Inquisizione in Italia: dalla metà del Cinquecento alla fine del Settecento, vol2: Venezia. Roma: Sapere 2000 Edizioni Multimediali.
- Calimani, R. (2002). L'inquisizione a Venezia: eretici e processi 1548-1674. Milano: Mondadori.
- Ciammaichella, M. (2021). Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. Premesse e sviluppi del teatro barocco. Roma: La scuola di Pitagora editrice.
- Cosma, A. (2015). Sub specie panis: l'Ultima Cena a Venezia nel Cinquecento in La civiltà del pane. Storia, tecniche e simboli dal Mediterraneo all'Atlantico, Atti del convegno internazionale di studio (Brescia, 1-6 dicembre 2014), Archetti, G., Spoleto 2015, pp. 1357-1382.
- Grosso, M. (2019). Abbazia di San Giorgio Maggiore, Padova: Edizioni Scritti Monastici.
- Grosso, M., Guidarelli, G. (2018). Tintoretto e l'architettura. Marsilio: Venezia.
- Guidarelli, G., Liva, G. (2020). Jacopo Tintoretto e la rappresentazione digitale dell'architettura dipinta. In Bertocci, S., Farnesi, F. L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, pp. 316-325. Firenze: didapress.
- Lepschy, A.L. (1998). Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli. Venezia: Marsilio.
- Mazzucco M. G. (2021). La lunga attesa dell'angelo. Torino: Einaudi.
- Moriani, G. (2014). Le fastose cene di Paolo Veronese nella Venezia del Cinquecento. Treviso: Terra Ferma.
- Pallucchini, R., Rossi, P. (1982). Tintoretto, le opere sacre e profane. Milano: Electa.
- Ridolfi, C. (1994). Vite dei Tintoretto in Le Meraviglie dell'arte. Venezia: Filippe Editore.
- Sartre, J-P. (2005). Tintoretto o il sequestrato di Venezia. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Vasari, G. (1984). Le vite de'piú eccelenti pittori scultori e architetti nelle redazioni del 1550, vol. V. Firenze.
- Vellodi, K. (2019). Tintoretto's difference. Deleuze, Diagrammatics and Art History. London: Bloomsbury Academic.