

Dalla parola scritta all'immagine. *Le Nozze di Cana*

Pasquale Tunzi

Abstract

Nell'ambito della raffigurazione delle scene evangeliche, il panorama artistico offre numerose opere, tra le quali si annoverano *Le Nozze di Cana*, interpretazione del testo di Giovanni. Avvenuta sin dal Medioevo, la trasformazione in immagine di questo soggetto ha avuto un elevato numero di raffigurazioni, ma si riscontrano sporadiche analisi iconografiche, peraltro solo di quelle opere eseguite da illustri autori. Nel saggio che segue si propone una breve rassegna di queste opere sino al 1563, anno in cui Paolo Veronese realizzò una grande tela per il refettorio del convento palladiano di San Giorgio Maggiore a Venezia. Il capolavoro esposto oggi al Louvre, è la più significativa rappresentazione architettonica mai eseguita del banchetto evangelico. Si è notato, nelle diverse opere, in relazione alla cultura delle epoche, una crescente enfasi compositiva, in cui l'architettura ha assunto, progressivamente, un ruolo determinante per l'ambientazione. Sotto questo aspetto la grande tela del Veronese è stata presa in considerazione dal regista britannico Peter Greenaway, per una interessante performance svolta nel suddetto refettorio palladiano alcuni anni orsono (2009). La tela, riprodotta tre anni prima in grandezza reale attraverso sistemi digitali, ha consentito una nuova interpretazione del testo evangelico, divenendo un prodotto vitale e particolarmente coinvolgente.

Parole chiave

Testo evangelico, raffigurazione, Nozze di Cana, Veronese, performance.



Les Noces de Cana, 1563
(Paolo Caliari, detto
Veronese, Musée du
Louvre, Denon, salle 711,
Paris).

"Il terzo giorno vi fu una festa di nozze a Cana di Galilea
e c'era la madre di Gesù. Fu invitato alle nozze
anche Gesù con i suoi discepoli."
Giovanni 2, 1-11

Introduzione

"Gran parte dell'arte figurativa europea dalla tarda antichità al Settecento rappresenta soggetti presi da testi scritti: pittori e scultori avevano il compito di tradurre la parola (religiosa, storica o poetica) in immagine visiva". Così scriveva Meyer Schapiro nel 1973 [2002, p. 120], evidenziando nel suo saggio la libertà espressiva degli artisti, la quale si rivelava spesso poco attinente alla consultazione del testo di riferimento, e maggiormente incline a ispirarsi a "illustrazioni esistenti" del medesimo genere, attingendo elementi distintivi del soggetto e della scena emblematicamente legati alla riconoscibilità simbolica di forme e azioni.

Questo comportamento imitativo, il cui fondamento era comunque connesso a un testo scritto certamente noto, si sviluppò soprattutto per quei temi considerati esemplari, e dotati di significato specifico. Le narrazioni delle sacre scritture costituiscono un fertile terreno per le raffigurazioni, inizialmente realizzate sui muri di edifici sacri, e successivamente su tele commissionate da committenti autorevoli. In entrambi i casi si è trattato di dar corpo all'*èkphrasis*, ovvero, visualizzare "un discorso descrittivo che pone l'oggetto, con tutta chiarezza, davanti agli occhi", secondo quanto definito dalla retorica alessandrina [Faedo 1985, p. 5]. Ma il caso che presentiamo non riguarda la descrizione accurata e virtuosistica di un'opera d'arte, bensì il racconto di un avvenimento eccezionale trasmesso nella sua essenzialità. Uno dei compiti principali della descrizione scritta e orale è quello di stimolare l'immaginazione. Tuttavia, quando la descrizione si presenta particolarmente accurata e piuttosto estesa, essa tende a limitare lo spazio del pensiero immaginativo nel fruitore, riducendo l'attività mentale personale a favore di stereotipi predefiniti.

Nel caso delle sacre scritture, nonostante siano specificamente istruttive e allegoriche, non si riscontra un'eccessiva abbondanza di dettagli. Ciò porta, in base ai temi trattati e al linguaggio utilizzato in senso anagogico, a promuovere il pensiero visivo. Già nei secoli XII e XIII, infatti, diversi studiosi si concentrarono sull'analisi degli elementi simbolici contenuti del brano evangelico di Giovanni (2, 1-11), offrendo i propri contributi [Leclercq 1976]. Il testo relativo a *Le nozze di Cana* è piuttosto conciso e privo di dettagli; tale caratteristica potrebbe spiegare perché abbia stimolato l'immaginazione degli artisti, i quali hanno fornito una vasta gamma di interpretazioni personali. Tuttavia non si può escludere un certo impatto generato da tale narrazione sul pubblico, essendo la trasmutazione dell'acqua in vino il primo miracolo compiuto dal Messia – peraltro non menzionato da altri evangelisti – e veicolato proprio dall'immagine dipinta.

Un breve excursus sui dipinti delle Nozze

Allo stesso modo dell'Ultima cena, le Nozze di Cana è uno dei soggetti più raffigurati, a partire dalle miniature nei manoscritti sino a tutto il Settecento e oltre. Tra affreschi e dipinti su tela o tavola se ne contano, in un primo rapido regesto, non meno di sessanta, senza prendere in considerazione le numerose incisioni a stampa. È facile pensare che la meraviglia suscitata dal primo dei sette segni col quale Gesù rivelò la sua grandezza, non doveva essere sottaciuta ma diffusa insieme ai tanti significati connessi.

Il testo dell'evangelista Giovanni racconta del prodigio senza offrire alcuna indicazione sul luogo in cui si svolse la festa, né tantomeno sui dettagli della scena. Sinteticamente è trasmesso un evento materiale e sensibile attraverso il *medium* immateriale del linguaggio. Sono forniti gli elementi principali dal valore simbolico e iconico, trascurando lo spazio fisico ritenuto non necessario, per lasciare libera immaginazione nel lettore.

Così i tanti artisti succedutesi nel tempo hanno interpretato il testo cimentandosi con una personale ambientazione dell'evento, ipotizzando e riproducendo luoghi diversi, talvolta

con composizioni fuori dal comune. E non è peregrina l'idea che alcuni di essi si siano fatti condizionare dalla memoria erudita, o da luoghi reali particolarmente suggestivi. Nell'osservare le diverse figurazioni, a partire dal basso Medioevo, rileviamo una costante: l'ambientazione di questo racconto ha sostanzialmente sempre la stessa raffigurazione, quella di un luogo costruito, molto spesso dotato di aperture verso l'esterno. Rare sono le scene di luoghi all'aperto.

Fu Giotto, nel 1303, a dipingere nella Cappella degli Scrovegni, la scena del banchetto nuziale in un luogo aperto in alto, forse una piccola corte in cui sono radunati pochi commensali e i servi (fig. 1). Il piccolo luogo, dagli angoli smussati, reca in alto una sorta di balconata con balaustra traforata, oltre la quale l'azzurro intenso lascia immaginare una giornata dal cielo terso.



Fig. 1. *Le nozze di Cana*, 1303 (Giotto, Padova, Cappella degli Scrovegni).

La prima scena architettonica, con elementi decorativi, si può vedere nell'affresco del Battistero di Padova, realizzata da Giustino de Menabuoi nel 1376: una lunga serie di archi a tutto sesto sorretti da pilastri, è posta su parapetto alludendo a un chiostro. Dell'ambiente viene presentato un angolo con la lunga tavola ad elle e un bel gruppo di invitati e di camerieri. Come in Giotto, Cristo è posto a sinistra della composizione, in primo piano, pronto alla benedizione delle anfore.

Il carattere rinascimentale dell'ambiente viene proposto da Pietro Perugino nel 1512 in una formella del *Polittico di Sant'Agostino*, oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia (fig. 2). Il luogo raffigurato è un ampio portico coperto da una infilata di volte e archi a tutto sesto poggianti su pilastri, presentato in prospettiva centrale. In questo spazio a contatto con la campagna sullo sfondo, è imbandita una lunga tavola alla quale sono seduti pochi commensali, molti ospiti in piedi, e a sinistra i servi che versano acqua in due grandi orci. L'impostazione prospettica ricorda l'*Ultima cena* di Leonardo, realizzata alla fine del Quattrocento in Santa Maria delle Grazie a Milano.

Le raffigurazioni che seguono, di Alessandro Araldi, Hieronymus Bosch, Marco d'Oggiono non sono così ariose e ricche di figure come le precedenti. Si presentano ambienti interni, a volte molto piccoli e privi di aperture verso l'esterno. Benvenuto Tisi

Fig. 2. *Le nozze di Cana*, 1512 (Pietro Perugino, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria).



da Garofalo, invece, prima nel 1520 e poi nel 1531, pose la festa in un ampio spazio interno ornato da colonne. Il primo dipinto ospita sullo sfondo della scena ornamenti vegetali, e la tavola longitudinale è al centro della stanza; mentre nel secondo dipinto, impostato in modo simile, un basamento posto dietro la tavola e i convitati, reca al di sopra un'articolazione architettonica che si apre centralmente all'esterno, accogliendo musicisti, domestici e curiosi. In entrambi i dipinti Gesù è in primo piano a sinistra nell'atto di benedire le anfore.

Con Jacopo Tintoretto si torna, nel 1545, a una scena ampia, articolata architettonicamente e ricca di figure (fig. 3). In una sorta di prospettiva centrale è posto il tavolo degli sposi in primo piano con Gesù al centro insieme a sua Madre, e alle loro spalle lo spazio accoglie a sinistra un secondo tavolo con ospiti, e a destra una scalinata che porta a un pianerottolo in cui vi è un terzo tavolo. Il fondale si apre con tre alti archi a tutto sesto verso una folla di spettatori. Una seconda raffigurazione delle *Nozze di Cana* Tintoretto la realizzò nel 1561, con una scena meno imponente ma comunque molto interessante. In una grande sala interna coperta da un pesante cassettonato, con finestre alte a sinistra e



Fig. 3. *Le nozze di Cana*, 1545 (Jacopo Tintoretto, Venezia, Santa Maria della Salute).

tre archi aperti nella parete di fondo, la lunga tavola è disposta longitudinalmente, con Cristo in testa attorniato da molte figure. La prospettiva frontale con punto di vista spostato a sinistra, in corrispondenza di Cristo, lascia a destra ampio spazio per la preparazione delle portate e la sistemazione delle anfore.

Paolo Caliari, detto il Veronese

I racconti evangelici interessarono anche l'artista veneto Paolo Caliari (1528-1588), tanto da soddisfare ben otto commesse con opere dedicate ai banchetti, tra il 1556 e il 1573. Un primo dipinto eseguito su tela per il refettorio dei monaci della chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Verona è la *Cena in casa di Simone il Fariseo*, oggi alla Galleria Sabauda di Torino. La raffigurazione, desunta del testo evangelico di Luca (7,36-50), mostra un banchetto in esterno attorniato da architetture classiche affollate di gente, com'era in voga raffigurare al tempo.

La seconda opera, dalle dimensioni riguardevoli (cm 677 x 990), fu commissionata nel 1563 dai benedettini del monastero palladiano di San Giorgio Maggiore a Venezia per il refettorio, e trafugata nel 1797 da Napoleone. La grande tavola gremita di commensali che festeggiano *Le Nozze di Cana* venne raffigurata dal Veronese tra due quinte architettoniche simmetriche di gusto classico, tenute insieme da una balconata rialzata rispetto al pavimento sottostante. L'ampio spazio aperto sul fondo, in cui si staglia una torre campanaria contro il cielo, accoglie il lussuoso banchetto rinascimentale ripreso in prospettiva centrale con ben centotrenta individui.

La terza opera è la *Cena in casa di Simone* del 1567, esposta alla Pinacoteca di Brera, dipinto per il convento di san Sebastiano a Venezia. Il contesto della scena è l'atrio definito da eleganti elementi architettonici simmetrici di una villa di campagna, con scorcio esterno centrale. La prospettiva frontale è sottolineata da un doppio tavolo speculare brulicante di ospiti e domestici, tra i quali s'intravede al centro un piccolo portale lapideo d'ingresso al giardino.

Impostazione simile è nella seconda versione della *Cena in casa di Simone*, del 1570, oggi presente nella Sala d'Ercole alla Reggia di Versailles (fig. 4). La tela fu dipinta per il convento dei frati Serviti a Venezia, e rappresenta il suddetto racconto di Luca, ambientato in una sala curva cinquecentesca scandita da colonne corinzie che aprono viste sulle architetture della città, al di là dei due tavoli simmetrici.

Tutt'altra ambientazione è nella terza versione della *Cena in casa di Simone* del 1571, collezione del Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda. Il dipinto mostra un banchetto all'aperto con diverse figure, inquadrato sullo sfondo da due architetture, una a sinistra molto scorciata e poco visibile, l'altra a destra posta quasi frontalmente, simile a un arco di trionfo inquadrato da doppie colonne corinzie.



Fig. 4. *Cena in casa di Simone*, 1570 (Paolo Veronese, Versailles, Reggia, sala d'Ercole).

Menzioniamo poi la *Cena di san Gregorio Magno* del 1572, nel Santuario della Madonna di Monte Berico a Vicenza, organizzata su una terrazza porticata, accessibile da una scala a doppia rampa, aperta su architetture rinascimentali rivolte alla campagna. Il dipinto, diversamente dagli altri, attinge al testo medievale *Legenda Aurea*, in cui si narra dell'invito del santo a dodici pellegrini, tra i quali c'era Gesù.

Si aggiunge nel 1573 il *Convito in casa di Levi*, esposto alla Galleria dell'Accademia di Venezia, con impostazione simile al precedente dipinto. Si differenzia da questo per l'adozione di archi e di un fondale in cui si ha una vista su architetture urbane. Il dipinto, commissionato dai Domenicani per il refettorio del convento dei santi Giovanni e Paolo a Venezia, ebbe a riferimento, dopo un cambio di soggetto in corso d'opera, il testo del vangelo di Luca precedentemente indicato.

Infine ricordiamo la tela delle *Nozze di Cana* esposta alla Camera dei Deputati e proveniente dalla Pinacoteca di Brera, realizzata per la chiesa di san Teonisto a Treviso nel 1580. Ritratto in prospettiva centrale vi è un portico, sorretto da colonne, con accesso al paesaggio agreste. Gesù è al centro di una singolare composizione in lunetta formata da tre scene accostate, di cui la prima a sinistra contiene le anfore poste davanti alla tavola. Tutte queste raffigurazioni dei brani evangelici furono l'opportunità per Veronese di presentare l'architettura imponente ed elegante del 16° secolo, immaginata per ampi spazi articolati tra costruito e campagna. L'artista fu attento a non trascurare gli elementi simbolici delle narrazioni e i personaggi principali, aggiungendo il fasto della vita dei nobili veneziani.

Se questi testi sacri furono tali da stimolare un gran numero di artisti nella raffigurazione dei temi religiosi, è certamente l'ampia e diversificata produzione artistica a testimoniare. Veronese, tra i tanti, diede enfasi a quelle parole, offrendo momenti di festa e di mondanità particolarmente piacevoli e unici. Con questo artista si compie il passaggio dall'iconografia evangelica a quella della secolarità: una perfetta commistione tra sacro e profano in cui parola e immagine sono indivisibili ed entrambi nobilitati.

Una nuova lettura de *Le Nozze di Cana*

Nel 2006 la Fondazione Giorgio Cini, per volere di Pasquale Gagliardi [2010], segretario generale dell'istituzione veneziana, dispose la riproduzione digitale dell'opera di Veronese, in dimensioni reali e di elevata risoluzione.

La Factum Arte di Madrid eseguì al Musée du Louvre una sofisticata scansione del dipinto, ottenendo 1591 file raster, in seguito assemblati, poi stampati e applicati su tela [Scott 2018].

Con questo eccezionale prodotto riposizionato nel refettorio, tre anni dopo il regista britannico Peter Greenaway realizzò la terza dei *Nine classic paintings revisited* della storia dell'arte. La forza teatrale di quella raffigurazione fu tale da richiedere una forma comunicativa particolarmente coinvolgente e attuale.

Con il contributo del fotografo olandese Reiner van Brummelen, attraverso eccezionali giochi di luci e ombre generati da effetti digitali, è stata data nuova vita alla bidimensionalità dell'opera. La scena, seppur per poche settimane, ha vissuto un nuovo realismo supportato dalla tridimensionalità visuale, in cui lo spettatore si è potuto muovere liberamente nelle proiezioni, avvolto anche da suoni e parole per cinquanta minuti circa (figg. 5-7).

In tal modo la compresenza dei diversi linguaggi ha sostanziato una implicazione comunicativa unica, multisensoriale e immersiva.

L'attenta lettura e interpretazione del testo evangelico, connessa alla scrupolosa osservazione del dipinto ha permesso di mettere in evidenza ulteriori elementi simbolici non del tutto evidenti nell'estesa superficie pittorica carica di dettagli e di figure.

Il sapiente uso delle luci ha evidenziato la simmetria della composizione, la prospettiva della scena, i colori e i singoli personaggi producendo una nuova percezione dell'opera che si potrebbe ritenere come una sorta di rinascita emotiva e sensoriale. La registrazione della performance *The Marriage* è stata presentata alla sezione *Orizzonti* della 66° Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

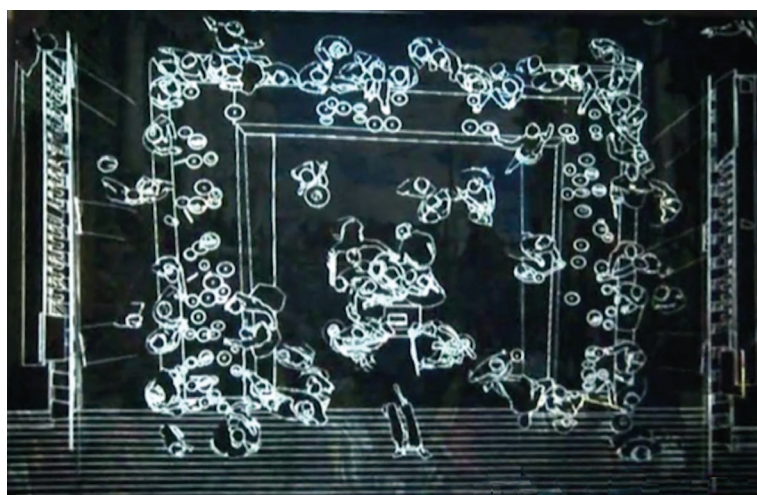
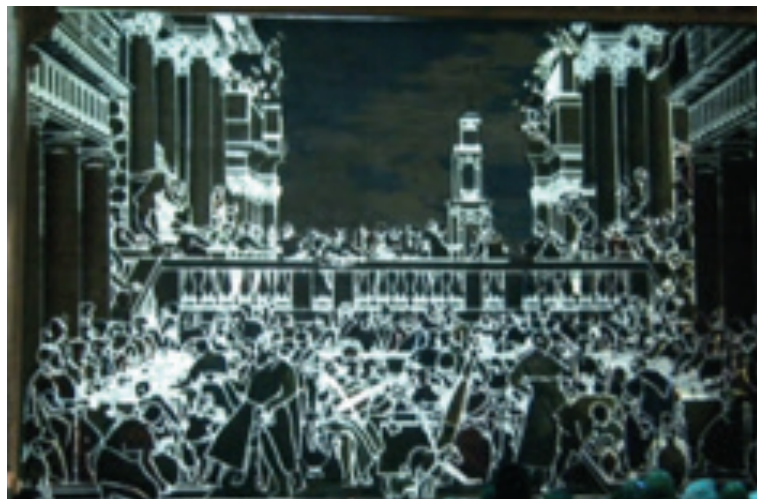


Fig. 5, 6. Peter Greenaway, due frame della performance digitale *The Wedding*, 6 giugno -13 settembre 2009, Cenacolo palladiano del convento nell'Isola di San Giorgio, Venezia (Alan Clark, <https://www.youtube.com/watch?v=5cdsLPpWXk>).



Fig. 7. Peter Greenaway, frame della performance digitale del 6 giugno-13 settembre 2009 (Alan Clark, <https://www.youtube.com/watch?v=5cdsLPpWXk>).

Conclusioni

Le tante e diverse rappresentazioni de *Le Nozze di Cana* mostrano come gli artisti abbiano sentito la necessità di andare oltre le parole, per offrire una sorta di tangibilità visiva della narrazione data dalle immagini. Superare il testo e giungere alla vivida composizione figurata, ossia rendere presente e visibile ciò che è assente e immaginabile come parte del reale, ha avuto lo scopo di dare concretezza all'ecfrasi. Ciò che emerge dai dipinti, sospendendo l'intento educativo, è una sorta di magnificazione del racconto evangelico, con cui si è mirato a dare molta enfasi al luogo piuttosto che all'azione. Dalla fine del Quattrocento si compie una sorta di distrazione dalle parole, dall'immagine mnemonica associata alle parole, per suscitare nell'osservatore le emozioni più profonde con nuove raffigurazioni.

Per Veronese la traduzione della sacra scrittura in immagini è stato un modo per illustrare il futuro deducendolo dal passato. L'applicazione del modello figurativo, con la prospettiva frontale da ricondursi a Leon Battista Alberti, ha avuto, come si è visto, dal Perugino in poi, la sua motivazione nella presentazione della spazialità architettonica anche di narrazioni che ne erano prive. Quella convenzione rappresentativa, imperniata sull'organizzazione di una scena teatrale ricca di attori, resta per più di tre secoli sempre la stessa, con rare eccezioni per altre composizioni. Solo con Peter Greenaway, dopo quasi cinquecento anni, il dipinto de *Le Nozze di Cana* torna alla parola scritta e orale con un'operazione che egli stesso ha definito "alfabetizzazione visiva".

Riferimenti bibliografici

Faedo, L. (1985). *L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione*. In *Biblioteca di storia dell'arte. Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*. Torino: Einaudi.

Gagliardi, P. (2010). Prologue. The "return" of the *Wedding at Cana* to the Monastery of San Giorgio Maggiore. In P. Gagliardi, B. Latour, P. Memelsdorff (a cura di), *Coping with the past*. Firenze: Olschki.

Leclercq, J. (1976). Textes et images dans l'explication d'un symbole. In G. Cambier (a cura di), *Hommages à André Boutemy*. Bruxelles: Latomus, Revue d'études latines.

Schapiro, M. (2002). *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi (eng. ed. *Words, script, and pictures: semiotics of visual language*, New York 1996).

Scott, D. A. (2018). The replication of Veronese's *Wedding at Cana* and Duchamp's *Bicycle Wheel*: Two iconic works as their surrogates. In *Studies in Conservation*, vol. 63, n. 3. <https://doi.org/10.1080/00393630.2017.1298692>.

Autore

Pasquale Tunzi, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, tunzi@unich.it

Per citare questo capitolo: Pasquale Tunzi, (2025). Dalla parola scritta all'immagine. *Le Nozze di Cana*. In L. Carlevaris et al. (a cura di), *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 2035-2050. DOI: 10.3280/oa-I 430-c861.

From the Written Word to the Image. *The Wedding at Cana*

Pasquale Tunzi

Abstract

In the context of the representation of evangelical scenes, the artistic panorama offers numerous works, among which we can mention *The Wedding at Cana*, an interpretation of the text of John. Occurring since the Middle Ages, the transformation of this subject into an image has had a high number of representations, but sporadic iconographic analyses are found, however only of those works carried out by illustrious authors. The following essay offers a brief review of these works up to 1563, the year in which Paolo Veronese created a large canvas for the refectory of the Palladian convent of San Giorgio Maggiore in Venice. The masterpiece exhibited today at the Louvre is the most significant architectural representation ever made of the evangelical banquet. It has been noted, in the various works, in relation to the culture of the eras, a growing compositional emphasis, in which architecture has progressively assumed a determining role for the setting. In this respect, the large canvas by Veronese was taken into consideration by the British director Peter Greenaway, for an interesting performance held in the aforementioned Palladian refectory a few years ago (2009). The canvas, reproduced three years earlier in real size through digital systems, allowed a new interpretation of the evangelical text, becoming a vital and particularly engaging product.

Keywords

Gospel text, depiction, *Wedding at Cana*, Veronese, performance.



Les Noces de Cana, 1563
(Paolo Caliari, known
as Veronese, Musée du
Louvre, Denon, salle 711,
Paris).

"On the third day there was a wedding in Cana of Galilee and the mother of Jesus was there. Jesus and his disciples were also invited to the wedding."
John 2, 1-11

Introduction

"A large part of European figurative art from late antiquity to the eighteenth century represents subjects taken from written texts: painters and sculptors had the task of translating the word (religious, historical or poetic) into a visual image". This is what Meyer Schapiro wrote in 1973 [2002, p. 120], highlighting in his essay the artists' expressive freedom, which often proved to be little relevant to the consultation of the reference text, and more inclined to draw inspiration from "existing illustrations" of the same genre, drawing on distinctive elements of the subject and the scene emblematically linked to the symbolic recognisability of forms and actions.

This imitative behavior, whose foundation was however connected to a written text that was certainly known, developed above all for those themes considered exemplary, and endowed with specific meaning. The narratives of the sacred scriptures constituted a fertile ground for the representations, initially made on the walls of sacred buildings, and subsequently on canvases commissioned by authoritative clients. In both cases it was a question of giving substance to the *èkphrasis*, or of visualizing "a descriptive discourse that places the object, with complete clarity, before the eyes", as defined by Alexandrian rhetoric [Faedo 1985, p. 5]. But the case we present does not concern the accurate and virtuosic description of a work of art, but rather the story of an exceptional event transmitted in its essentiality. One of the main tasks of written and oral description is to stimulate the imagination. However, when the description is particularly accurate and rather extensive, it tends to limit the space for imaginative thought in the user, reducing personal mental activity in favor of predefined stereotypes.

In the case of the sacred scriptures, although they are specifically instructive and allegorical, there is no excessive abundance of detail. This leads, based on the themes treated and the language used in an anagogical sense, to promote visual thinking. In fact, already in the 12th and 13th centuries, several scholars concentrated on the analysis of the symbolic elements contained in the Gospel passage of John (2, 1-11), offering their own contributions [Leclercq 1976]. The text relating to *The Wedding at Cana* is rather concise and devoid of detail; this characteristic could explain why it stimulated the imagination of artists, who provided a wide range of personal interpretations. However, a certain impact generated by this narrative on the public cannot be excluded, since the transmutation of water into wine is the first miracle performed by the Messiah – although not mentioned by other evangelists – and conveyed precisely by the painted image.

A brief excursus on the paintings of the Wedding

Like *The Last Supper*, the Wedding at Cana is one of the most depicted subjects, starting from the miniatures in manuscripts up to the eighteenth century and beyond. Between frescoes and paintings on canvas or wood, in a first rapid list, there are no less than sixty, without taking into consideration the numerous printed engravings. It is easy to think that the wonder aroused by the first of the seven signs with which Jesus revealed his greatness, should not have been silenced but spread together with the many connected meanings.

The text of the evangelist John tells of the miracle without offering any indication of the place where the celebration took place, nor of the details of the scene. A material and sensitive event is synthetically transmitted through the immaterial medium of language. The main elements of symbolic and iconic value are provided, neglecting the physical space deemed unnecessary, to leave the reader's imagination free.

Thus, the many artists who succeeded one another over time have interpreted the text by experimenting with a personal setting of the event, hypothesizing and reproducing

different places, sometimes with compositions out of the ordinary. And it is not far-fetched to think that some of them were influenced by erudite memory, or by particularly suggestive real places.

In observing the different representations, starting from the late Middle Ages, we note a constant: the setting of this story has substantially always the same representation, that of a built place, very often equipped with openings towards the outside. Scenes of open-air places are rare.

It was Giotto, in 1303, who painted in the Scrovegni Chapel, the scene of the wedding banquet in an open space high up, perhaps a small courtyard where a few guests and servants were gathered (fig. 1). The small space, with angled walls, has a sort of balcony with a perforated balustrade at the top, beyond which the intense blue suggests a day with a clear sky.



Fig. 1. *The Wedding at Cana*, 1303 (Giotto, Padua, Scrovegni Chapel).

The first architectural scene, with decorative elements, can be seen in the fresco of the Baptistery of Padua, created by Giustino de Menabuoi in 1376: a long series of round arches supported by small pillars, is placed on a parapet alluding to a cloister. A corner of the room is presented with the long L-shaped table and a beautiful group of guests and waiters. As in Giotto, Christ is placed on the left of the composition, in the foreground, ready to bless the amphorae.

The Renaissance character of the environment is proposed by Pietro Perugino in 1512 in a panel of the *Polyptych of Sant'Agostino*, today in the Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia (fig. 2). The place depicted is a large portico covered by a series of vaults and round arches resting on pillars, presented in central perspective. In this space in contact with the countryside in the background, a long table is set at which a few guests are seated, many guests are standing, and on the left the servants are pouring water into two large amphorae. The perspective setting recalls Leonardo's *Last Supper*, painted at the end of the fifteenth century in Santa Maria delle Grazie in Milan.

The following depictions, by Alessandro Araldi, Hieronymus Bosch, Marco d'Oggiono are not as airy and full of figures as the previous ones. They present internal environments, sometimes very small and without openings to the outside. Benvenuto Tisi da Garofalo,

Fig. 2. *The Wedding at Cana*, 1512 (Pietro Perugino, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria).



on the other hand, first in 1520 and then in 1531, placed the feast in a large internal space decorated with columns. The first painting features plant ornaments in the background of the scene, and the longitudinal table is in the center of the room; while in the second painting, set up in a similar way, a base placed behind the table and the guests, has an architectural articulation above it that opens centrally to the outside, welcoming musicians, servants and onlookers. In both paintings Jesus is in the foreground on the left in the act of blessing the amphorae.

With Jacopo Tintoretto, in 1545, we return to a large scene, architecturally articulated and rich in figures (fig. 3). In a sort of central perspective, the table of the spouses is placed in the foreground with Jesus in the center together with his Mother; and behind them the space welcomes on the left a second table with guests, and on the right a staircase that leads to a landing where there is a third table. The backdrop opens with three high round arches towards a crowd of spectators.

Tintoretto painted a second depiction of *the Wedding at Cana* in 1561, with a less imposing but still very interesting scene. In a large internal room covered by a heavy coffered ceiling, with



Fig. 3. *The Wedding at Cana*, 1545 (Jacopo Tintoretto, Venice, Santa Maria della Salute).

high windows on the left and three open arches in the back wall, the long table is arranged longitudinally, with Christ at the head surrounded by many figures. The frontal perspective with the point of view shifted to the left, in correspondence with Christ, leaves ample space on the right for the preparation of the dishes and the arrangement of the amphorae.

Paolo Caliari, known as Veronese

The evangelical stories also interested the Venetian artist Paolo Caliari (1528-1588), so much so that he fulfilled eight works dedicated to banquets, between 1556 and 1573. An early painting executed on canvas for the refectory of the monks of the church of Saints Nazaro and Celso in Verona is the *Supper in the House of Simon the Pharisee*, today in the Galleria Sabauda in Turin. The depiction, taken from the evangelical text of Luke (7, 36-50), shows an outdoor banquet surrounded by classical architecture crowded with people, as was the fashion to depict at the time.

The second work, of considerable dimensions (677 x 990 cm), was commissioned in 1563 by the Benedictines of the Palladian monastery of San Giorgio Maggiore in Venice for the refectory, and stolen in 1797 by Napoleon. The large table crowded with guests celebrating *The Wedding at Cana* was depicted by Veronese between two symmetrical architectural wings in classical style, held together by a balcony raised above the floor below. The large open space in the background, in which a bell tower stands out against the sky, hosts the luxurious Renaissance banquet depicted in central perspective with no less than one hundred and thirty individuals.

The third work is the *Supper at the House of Simone* from 1567, exhibited at the Pinacoteca di Brera, painted for the convent of San Sebastiano in Venice. The context of the scene is the atrium defined by elegant symmetrical architectural elements of a country villa, with a central external view. The frontal perspective is underlined by a double table teeming with guests and servants, among which a small stone portal can be glimpsed in the center, leading to the garden.

A similar setting is found in the second version of the *Supper at the House of Simon*, from 1570, now in the Hall of Hercules at the Palace of Versailles (fig. 4). The canvas was painted for the convent of the Servite friars in Venice, and represents the aforementioned story by Luke, set in a curved sixteenth-century room punctuated by Corinthian columns that open onto views of the city's architecture, beyond the two symmetrical tables.

A completely different setting is found in the third version of the *Supper in the House of Simon* from 1571, collection of the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. The painting shows an outdoor banquet with several figures, framed in the background by two architectures, one on the left very foreshortened and barely visible, the other on the right placed almost frontally, similar to a triumphal arch framed by double Corinthian columns.



Fig. 4. *Feast at the House of Simon*, 1570 (Paolo Veronese, Versailles, Palace, Hall of Hercules).

We also mention the *Supper of Saint Gregory the Great* from 1572, in the sanctuary of the Madonna di Monte Berico in Vicenza, organized on a porticoed terrace, accessible by a double-flight staircase, open onto Renaissance architecture facing the countryside. The painting, unlike the others, draws on the medieval text *Legenda Aurea*, which tells of the saint's invitation to twelve pilgrims, among whom was Jesus.

The Feast in the House of Levi was added in 1573, exhibited at the Galleria dell'Accademia in Venice, with a similar setting to the previous painting. It differs from this one in the use of arches and a backdrop with a view of urban architecture. The painting, commissioned by the Dominicans for the refectory of the convent of Saints John and Paul in Venice, had as its reference, after a change of subject during the work, the text of the Gospel of Luke previously indicated.

Finally, we recall the canvas of *The Wedding at Cana* exhibited in the Chamber of Deputies and coming from the Pinacoteca di Brera, made for the church of San Teonisto in Treviso in 1580. Portrayed in central perspective, there is a portico supported by columns, with access to the rural landscape. Jesus is at the center of a singular composition in a lunette formed by three juxtaposed scenes, of which the first on the left contains the amphorae placed in front of the table.

All these depictions of the Gospel passages were an opportunity for Veronese to present the imposing and elegant architecture of the 16th century, imagined for large spaces articulated between built and countryside. The artist was careful not to neglect the symbolic elements of the narratives and the main characters, adding the splendor of the life of the Venetian nobles.

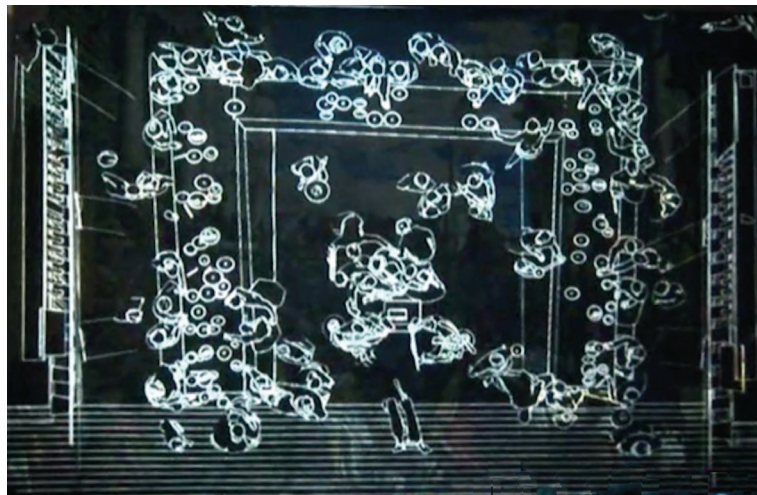
If these sacred texts were such as to stimulate a large number of artists in the representation of religious themes, it is certainly the wide and diversified artistic production that bears witness to it. Veronese, among many, gave emphasis to those words, offering moments of celebration and worldliness particularly pleasant and unique. With this artist the transition from evangelical iconography to that of secularity is accomplished: a perfect blend of sacred and profane in which word and image are indivisible and both ennobled.

A New Reading of *The Wedding at Cana*

In 2006, the Giorgio Cini Foundation, at the request of Pasquale Gagliardi [2010], secretary general of the Venetian institution, arranged for the digital reproduction of Veronese's work, in real size and with high resolution. The Factum Arte of Madrid performed a sophisticated scan of the painting at the Musée du Louvre, obtaining 1591 raster files, which were subsequently assembled, printed and applied to canvas [Scott 2018].

With this exceptional product repositioned in the refectory, three years later the British director Peter Greenaway created the third of the *Nine classic paintings revisited* of the history of art. The theatrical force of that representation was such that it required a particularly engaging and current communicative form. With the contribution of the Dutch photographer Reiner van Brummelen, through exceptional plays of light and shadow generated by digital effects, the two-dimensionality of the work was given new life. The scene, albeit for a few weeks, lived a new realism supported by visual three-dimensionality, in which the spectator was able to move freely in the projections, also enveloped by sounds and words for about fifty minutes (figs. 5-7). In this way, the coexistence of different languages substantiated a unique, multisensorial and immersive communicative implication.

The careful reading and interpretation of the evangelical text, connected to the scrupulous observation of the painting, has allowed us to highlight further symbolic elements that were not entirely evident in the extensive pictorial surface full of details and figures. The clever use of lights highlighted the symmetry of the composition, the perspective of the scene, the colors and the individual characters, producing a new perception of the work that could be considered as a sort of emotional and sensorial rebirth. The recording of the performance *The Marriage* was presented at the Orizzonti section of the 66th Venice International Film Festival.



Figs. 5, 6. Peter Greenaway, two frames from the digital performance *The Wedding*, June 6-September 13, 2009, Palladian cenacle of the convent on the Island of San Giorgio, Venice (Alan Clark, <https://www.youtube.com/watch?v=5cdislPpWXk>).



Fig. 7. Peter Greenaway, frame of the digital performance of June 6-September 13, 2009 (Alan Clark, <https://www.youtube.com/watch?v=5cdislPpWXk>).

Conclusions

The many and diverse representations of *The Wedding at Cana* show how artists felt the need to go beyond words, to offer a sort of visual tangibility of the narration given by the images. Going beyond the text and arriving at the vivid figurative composition, that is, making present and visible what is absent and imaginable as part of reality, had the aim of giving concreteness to the *èkphrasis*. What emerges from the paintings, suspending the educational intent, is a sort of magnification of the evangelical story, with which it was aimed to give much emphasis to the place rather than to the action. From the end of the fifteenth century, a sort of distraction from the words, from the mnemonic image associated with the words, was carried out to arouse the deepest emotions in the observer with new representations. For Veronese, the translation of the sacred scripture into images was a way to illustrate the future by deducing it from the past. The application of the figurative model, with the frontal perspective that can be traced back to Leon Battista Alberti, had, as we have seen, from Perugino onwards, its motivation in the presentation of architectural spatiality even in narratives that lacked it.

That representative convention, based on the organization of a theatrical scene full of actors, remained the same for more than three centuries, with rare exceptions for other compositions. Only with Peter Greenaway, after almost five hundred years, did the painting of *The Wedding at Cana* return to the written and oral word with an operation that he himself defined as “visual literacy”.

Reference List

- Faedo, L. (1985). *L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione*. In *Biblioteca di storia dell'arte. Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*. Torino: Einaudi.
- Gagliardi, P. (2010). Prologue. The “return” of the *Wedding at Cana* to the Monastery of San Giorgio Maggiore. In P. Gagliardi, B. Latour, P. Memelsdorff (a cura di), *Coping with the past*. Firenze: Olschki.
- Leclercq, J. (1976). Textes et images dans l'explication d'un symbole. In G. Cambier (a cura di), *Hommages à André Boutemy*. Bruxelles: Latomus, Revue d'études latines.
- Schapiro, M. (2002). *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi (eng. ed. *Words, script, and pictures: semiotics of visual language*, New York 1996).
- Scott, D. A. (2018). The replication of Veronese's *Wedding at Cana* and Duchamp's *Bicycle Wheel*: Two iconic works as their surrogates. In *Studies in Conservation*, vol. 63, n. 3. <https://doi.org/10.1080/00393630.2017.1298692>.

Author

Pasquale Tunzi, Università degli Studi “G. d'Annunzio” Chieti-Pescara, tunzi@unich.it

To cite this chapter: Pasquale Tunzi, (2025). From the Written Word to the Image. *The Wedding at Cana*. L. Carlevaris et al. (Eds.), *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 2035-2050. DOI: 10.3280/oa-1430-c861.