

la rivista di **engramma**  
novembre **2021**

**186**

**Per insufficienza  
di prove.  
Arte, storia, metodi**

La Rivista di Engramma  
**186**

La Rivista di  
Engramma

**186**

novembre 2021

# Per insufficienza di prove. Arte, storia, metodi

a cura di

Maria Bergamo, Giacomo Confortin  
e Fabrizio Lollini



edizioni**engramma**

*direttore*

monica centanni

*redazione*

sara agnoletto, maddalena bassani,  
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla  
bovino, giacomo calandra di roccolino,  
olivia sara carli, giacomo confortin,  
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,  
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,  
laura leuzzi, vittoria magnoler,  
michela maguolo, francesco monticini,  
ada naval, alessandra pedersoli,  
marina pellanda, daniele pisani,  
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,  
antonella sbrilli, massimo stella,  
ianick takaes de oliveira, elizabeth enrica  
thomson, christian toson, chiara velicogna,  
giulia zanon

*comitato scientifico*

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,  
victoria cirlot, fernanda de maio,  
georges didi-huberman, alberto ferlenga,  
kurt w. forster, fabrizio lollini, natalia mazour,  
sergio polano, oliver taplin, mario torelli

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**186 novembre 2021**

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

*sede legale*

Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2022 edizioni**engramma**

Tutti i diritti riservati

ISSN 1826-901X

ISBN carta 978-88-31494-70-0

ISBN digitale 978-88-31494-73-1

finito di stampare febbraio 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=186> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

- 7 *Per insufficienza di prove. Arte, storia, metodi. Editoriale*  
a cura di Maria Bergamo, Giacomo Confortin, Fabrizio Lollini
- 15 *Le prove degli altri. A dialogo con Peppe Nanni*  
*e Umberto Santino*  
Maria Bergamo, Giacomo Confortin, Fabrizio Lollini
- 27 *Searching for Evidence in Late Antique Visual*  
*and Material Studies*  
Klára Doležalová, Ivan Foletti
- 49 *Da spazio liminale a spazio estetico. La Porta dei Leoni*  
*di San Pietro a Bologna*  
Luca Capriotti
- 73 *“Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti?”.*  
*Piccole mani e un pezzo di volto*  
Fabrizio Lollini
- 85 *I vestiti della principessa. Laura Dianti fra Tiziano*  
*e qualche xilografia*  
Lorenzo Gigante
- 109 *La prova e il perdono. Il sacramento della Riconciliazione*  
*nel ciclo veronesiano per San Nicolò dei Frari:*  
*una lettura iconologica*  
Maria Bergamo  
L'evidenza in questione.
- 145 *L'arte alla prova del gioco sociale*  
Francesco Trentini
- 165 *Lü Peng e il Rinascimento. Caso di studio sui limiti*  
*e le difficoltà della traducibilità culturale*  
Veronica Di Geronimo
- 185 *Pratiche di display nell'epoca della Truthiness*  
Antonella Huber

# La prova e il perdono

## Il sacramento della Riconciliazione nel ciclo veronesiano per San Nicolò dei Frari: una lettura iconologica

Maria Bergamo

Ἡ θλίψις ὑπομονὴν κατεργάζεται,  
ἡ δὲ ὑπομονὴ δοκιμὴν, ἡ δὲ δοκιμὴ ἐλπίδα.

La tribolazione produce pazienza,  
la pazienza produce una provata virtù,  
e la provata virtù produce speranza.  
San Paolo, *Lettera ai Romani* 5, 3-4

### Introduzione

Il *Battesimo e Tentazioni di Cristo*, eseguito da Paolo Veronese intorno al 1582 e parte dell'importante ciclo della perduta chiesa di San Nicolò della Lattuga ai Frari è un'opera molto conosciuta nel catalogo del *pictor celeberrimus*, ma in realtà poco studiata (Aikema 2014, 250). Il dipinto presenta un *hapax* iconografico nella produzione della bottega veronesiana e, in senso più lato, nella pittura veneziana del Cinquecento. L'analisi proposta in questo contributo non affronta questioni di stile veronesiano, ma propone invece un'interpretazione iconologica incentrata sul significato religioso e catechetico dell'opera.

I due episodi della vita di Cristo rappresentati nel grande telero sono narrati nei Vangeli sinottici come consequenziali e pertanto la loro presenza congiunta potrebbe sembrare una semplice e logica illustrazione del testo (*Mt* 3, 13-17; 4, 1-11; *Mc* 1, 9-13; *Lc* 3, 21-22; 4, 1-13). Il tema del Battesimo e della salvezza erano d'altra parte estremamente attuali in quegli anni in cui l'arte aveva il compito di diffondere e istruire i fedeli sui dettami del Concilio di Trento da poco conclusosi.



1 | Paolo Caliari detto Veronese, *Battesimo e Tentazioni di Cristo*, ex Venezia, San Nicolò della Lattuga, 1582, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera.

Tuttavia, dalle discrepanze iconografiche con la tradizione figurativa e dal confronto con i testi biblici emerge un più profondo valore ermeneutico. Se poi si inserisce il dipinto nel contesto originale e lo si pone in relazione con il telerò che gli era immediatamente soprastante e con cui era collocato *en pendant*, la *Lavanda dei piedi e Ultima cena* di Benedetto Caliari, il significato del quadro - di entrambi i quadri - esce dalla dimensione della mera narrazione per coinvolgere il campo esegetico, catechetico e liturgico. Perché, in secondo piano, nascosto tra i due episodi del Battesimo e della Cena eucaristica, che corrispondono ai due sacramenti principali della Chiesa cristiana, vi è un terzo sacramento, rifiutato dai riformati luterani e in difesa del quale il Concilio aveva ingaggiato una dura battaglia: il sacramento della Riconciliazione dei peccati, comunemente detto Confessione.

La mia tesi è che, in una dimensione catechetica di *imitatio Christi*, tra la Tentazione subita da Gesù e la Lavanda dei piedi, il fedele potesse 'vedere' il sacramento della Riconciliazione, e di conseguenza ammettere la propria caduta nel peccato e la necessità di essere purificato, cioè di confessarsi e di ricevere il perdono.



2 | Benedetto Caliari, *Ultima cena e Lavanda dei piedi*, ex Venezia, San Nicolò della Lattuga, 1582, olio su tela, Venezia, Santi Giovanni e Paolo, Cappella del Rosario.

Come provare questa ipotesi? Non certo andando in caccia di un documento nel quale sia esplicitato che Veronese volesse dipingere esattamente questo tema: com'è noto, i casi in cui abbiamo fonti scritte sui progetti iconografici, ma anche soltanto sui *desiderata* dei committenti o sulle intenzioni dell'artista, sono rarissimi. Siamo pertanto in una condizione di "assenza di prove"; condizione che, sarà bene ricordarlo, è spesso l'argomento critico principe addotto come critica metodologica alla disciplina dell'Iconologia e alla teoria ermeneutica dell'immagine. In questo caso, dunque, non si possono invocare prove certe, e neppure un paradigma indiziario (secondo la nota definizione di Carlo Ginzburg): siamo davanti a una costruzione retorica, all'utilizzo dell'immagine nel suo valore più specificatamente referenziale e comunicativo, al dispiegarsi del potere della sua sintesi iconica. La "prova" pertanto coincide con la correttezza dell'argomentazione dello studioso, con l'utilizzo sorvegliato degli strumenti metodologici che possono smentire o garantire la plausibilità della tesi.

### **La Prova: breve esegesi biblica**

La "virtù provata" della citazione in esergo (*Rm* 5, 3-4), contenuta nell'epistola che tradizionalmente apre il *corpus* di san Paolo – la *Lettera ai Romani* è lo scritto paolino più lungo e strutturato, quasi certamente

composto come ultimo e come sintesi della teologia dell’Apostolo – viene ritradotta nella nuova versione in italiano della Bibbia (CEI 2020) con “esperienza”. Nemmeno questa nuova versione riesce però a restituire il doppio valore del greco δοκιμή, ‘prova’, che ha la stessa radice dell’aggettivo δοκιμός, che significa ‘approvato’, ‘in evidenza’, e perciò ‘famoso, illustre’: etimo e significato del termine greco sono sovrapponibili al termine che in lingua inglese designa la prova: *evidence*. La fede esperita, ‘provata’, è quella del giusto “saggiato come oro nel crogiuolo” (*Sap* 3, 5) e pertanto degno di Dio.

Diversa, anche se radicata agli eventi della vita di un uomo, è invece la prova intesa come tentazione (in greco si utilizza il verbo ἐκπειράομαι ‘tentare, mettere alla prova’) del Diavolo accusatore che fin dalle origini “come leone ruggente va in giro cercando chi divorare” (*1Pt* 5,8): l’esperienza della prova-tentazione nella vita del fedele non è semplicemente di ordine morale, ma è “dramma religioso e storico, perché fa giocare la nostra libertà nel tempo, di fronte a Dio e a Satana” (Léon-Dufour [1970] 1980, 939). Ancora san Paolo parla della strenua battaglia che l’uomo deve intraprendere in difesa della sua fede, che “non è contro creature di sangue e di carne, ma contro gli spiriti del male che abitano questo mondo di tenebra” (*Ef* 6, 12).



3 | *Le tre tentazioni di Cristo*, XII secolo, mosaico, Venezia, Basilica di San Marco, archivolto del transetto sud.

Un terzo tipo di prova è quella chiesta dal Diavolo a Gesù sul pinnacolo più alto del Tempio, nell'episodio delle Tentazioni: la dimostrazione evidente e inequivocabile della sua divinità con un atto plateale, come gettarsi e planare miracolosamente sopra ali di angelo sulla spianata del Tempio di Gerusalemme. Sottintesa a questa provocazione è evidentemente la tentazione più grande: la sfiducia nel Padre, il rigetto del piano di salvezza che passa per il Calvario, e – secondo la Patristica – il rifiuto della sofferenza, della vera prova. Per questo Gesù risponde: “Non tentare il Signore tuo Dio”, utilizzando la stessa locuzione che nell'Antico testamento ricorre come accusa all'atteggiamento di sfiducia e ricatto verso Dio del popolo di Israele nel suo vagabondaggio nel deserto.

Allora il popolo protestò contro Mosè e disse: “Dacci dell'acqua da bere”. Mosè rispose loro: “Perché protestate contro di me? Perché tentate il Signore?” [...]. Così a quel luogo mise il nome di Massa e Meriba a causa della protesta dei figli d'Israele, e perché avevano tentato il Signore, dicendo: “Il Signore è in mezzo a noi, sì o no?” (Es 17, 2-7).

Il vero peccato è la richiesta del miracolo, della prova, dell'evidenza, del segno concreto e inoppugnabile che l'uomo infedele, o il Diavolo in persona, chiede a Dio. Ma Cristo risponde duramente a chi esige questo da lui: “Una generazione incredula e perversa chiede un segno, ma nessun segno le sarà dato tranne il segno di Giona” (Lc 11, 29; Mt 16, 4) (che è prefigurazione della morte e resurrezione di Cristo). La mera attestazione materiale, il segno (in ebraico *'ot*) è infatti poca cosa rispetto a ciò che viene davvero chiesto dal messaggio evangelico: la *metanoia*, la conversione, come atto attivo di trasformazione ermeneutica, gnoseologica e ontologica. “Perché mi hai visto, tu hai creduto; beati quelli che non hanno visto e hanno creduto!”, dice Gesù all'incredulo Tommaso (Gv 20, 29).

Nella vita di un fedele cristiano – o meglio, dell'*homo religiosus* in generale – la prova è uno degli elementi costitutivi della fede stessa. In una prospettiva metafisica e teleologica, immerso nel “tempo che resta” (di agambiana definizione), l'uomo concepisce la vita come un cammino per conoscere se stesso e entrare in relazione con Dio. È – leggendo le parole dei mistici – una dimensione esistenziale, profonda, fatta di incontri e allontanamenti, dubbi e consolazioni, che parte dal riconoscimento della

propria bassezza per lasciarsi poi sollevare dalla grazia (Weil [1948] 2014). L'oscurità della "notte" di san Giovanni della Croce è esperienza necessaria perché prodromica alla teofania, alla visione luminosa (Bergamo 2012). Il fedele deve avere quindi uno spirito puro, occhi che sappiano leggere e interpretare i simboli e i fatti della realtà per costruire il proprio personale discorso con Dio. E le immagini, in questo procedimento, sono assolutamente importanti.

### La variante iconografica: il *Battesimo e le Tentazioni di Cristo* di Paolo Veronese

Ma torniamo all'opera di Veronese: come abbiamo evidenziato in premessa, la presenza in una stessa tela dei due episodi della vita di Cristo è desueta, ma consequenziale al testo originante. Dal punto di vista visivo, tuttavia, nella tela veronesiana sono presenti alcune discrepanze iconografiche, scarti retorici che appaiono molto significativi.

Ciò che appare immediatamente evidente è la totale alterazione compositiva della scena del Battesimo, sia se confrontata con l'immagine canonicamente codificata – come nei mosaici della Basilica di San Marco – sia se collocata nel catalogo dell'autore stesso, che del medesimo soggetto ha realizzato molti esemplari (Aikema 2014, 250; Pilo 1990).



4 | *Battesimo di Cristo*, XIV secolo, mosaico, Venezia, Basilica di San Marco, Battistero.

5 | Veronese *Battesimo di Cristo*, 1580 ca., olio su tela, Firenze, Palazzo Pitti.

6 | Veronese, *Battesimo di Cristo*, 1561, olio su tela, Venezia, Redentore, dettaglio.

Il primo elemento discordante con la tradizione è innanzitutto la perdita dell'assialità verticale, che è la trasposizione figurativa del legame Cielo-Terra del Figlio, della discesa della natura divina incarnata nella umana. L'asse Padre > Spirito-Colomba > Figlio del Battesimo inteso come Epifania, e come tale festeggiato il 6 gennaio dalla Chiesa ortodossa, è il fondamentale innesco della processione trinitaria: qui tradotta in complicate prospettive oblique e voli d'angelo tra le fronde.

Sempre in questo senso, anche la postura di Giovanni è una variante importante: inginocchiato, risulta più in basso di Cristo, deviando dalla tradizione che pone sempre Gesù nel punto più profondo del Giordano, a rievocare simbolicamente la concordanza tra Battesimo e Discesa agli Inferi. Come dicono i Padri: "Colui che è nella notte più non vede e chi, invece, è nel giorno vive la luce, così nella immersione, come nella notte, nulla vedete, ma nella emersione di nuovo vi trovate come nel giorno. Nello stesso tempo siete morti e rigenerati. Quest'acqua salutare fu la vostra tomba e la vostra madre" (Cirillo da Gerusalemme, *Catechesi mistagogiche* 2, 4). Il Battesimo introduce Cristo alla sua vita pubblica ed è la sua prima manifestazione teofanica, ma prelude già al suo sacrificio; è la *kenosi* che vede Dio abbassarsi e scendere attraverso l'acqua-Morte fino al punto infimo dell'umanità (*Fil* 2, 5-11). Il Battista inoltre non sta versando l'acqua sul Messia, ma sembra stia sollevando la coppa, nell'attimo immediatamente precedente o seguente l'azione, mentre Gesù è colto probabilmente nell'atto di benedire l'acqua stessa (Passarelli 2000, 123-146).

A questo punto emerge la discrepanza più grande, ovvero lo sguardo che Cristo alza verso la visione dei cieli aperti e verso la colomba divina: tradizionalmente Gesù è mostrato stante, immerso nell'acqua, con il volto iconicamente e teofanicamente frontale, oppure umilmente inchinato verso Giovanni, in atto di riverente penitenza. Alcune interpretazioni ritengono che Veronese non voglia rappresentare il Battesimo, bensì l'attimo dopo, la Teofania, seguendo testualmente i Vangeli che concordano nel raccontare che i momenti dell'azione sono due (Cope 1979, 172; Cocke 2001, 129; Rosand 2012, 405).

E, uscendo dall'acqua, vide aprirsi i cieli e lo Spirito discendere su di lui come una colomba. E si sentì una voce dal cielo: "Tu sei il Figlio mio

prediletto, in te mi sono compiaciuto” (*Mc* 1, 10-11; e paralleli *Mt* 13, 16; *Lc* 3, 21).

Quello che conta in ogni caso è l’accentuazione della dimensione spirituale del Sacramento: se sembrava perduta con lo spostamento dell’asse verticale, è invece sottolineata dall’espressione estatica di Gesù che enfatizza proprio l’apparizione numinosa e la discesa dello Spirito in forma di colomba. La necessaria unione tra battesimo per acqua e per spirito profetizzata dal Battista – “Io vi battezzo con acqua, ma verrà Colui che battezza con Spirito santo e fuoco” (*Mt* 3, 11) – si è finalmente compiuta.

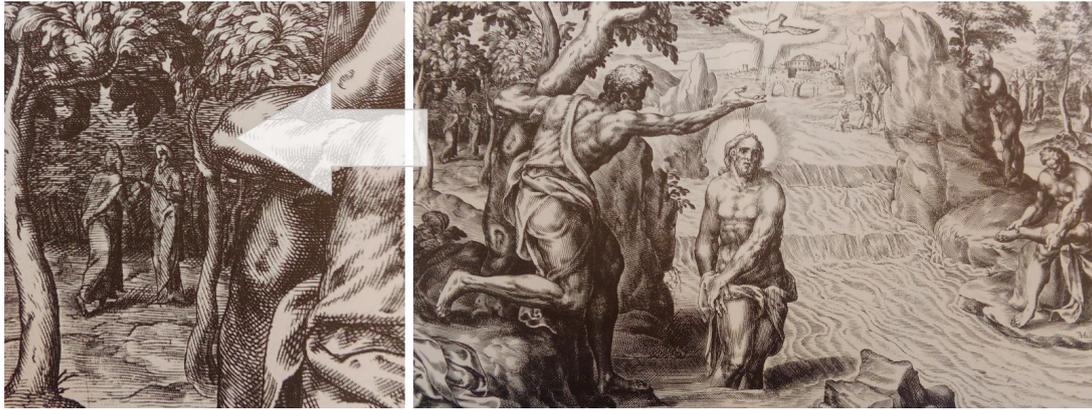
Oltre ai valori del sacramento del Battesimo come lavacro lustrale di purificazione e pentimento, si evidenzia la rinascita spirituale e l’unione con Cristo: sempre secondo le parole di san Paolo, la discesa dello Spirito santo è il pegno della salvezza eterna, ed è sigillo della fratellanza con Gesù Cristo: “Non sapete che quanti siamo stati battezzati in Cristo Gesù siamo battezzati nella sua morte? Per mezzo del battesimo siamo dunque stati sepolti insieme a lui nella morte, perché come Cristo fu risuscitato dai morti, così anche noi possiamo camminare in una vita nuova” (*Rm* 6, 3-4). Il Battesimo, suggello simbolico della fede, crea una “nuova creatura”, un “uomo nuovo” che vive secondo lo Spirito e non secondo la carne.

La predicazione degli Apostoli procede nei secoli, fino alla contemporaneità: “Pentitevi e ciascuno di voi si faccia battezzare nel nome di Gesù Cristo, per la remissione dei vostri peccati, dopo riceverete il dono dello Spirito santo” (*At* 2, 38). E bellissime sono le descrizioni di Cirillo da Gerusalemme degli antichi riti dei neofiti cristiani:

Battezzáti nel Cristo e di Lui rivestíti siete divenuti conformi al Figlio di Dio. Infatti Dio che ci ha predestinati all’adozione a figli, ci ha resi conformi al corpo glorioso di Cristo. Ormai divenuti partecipi di Cristo, siete naturalmente chiamati Cristi. Di voi dice il Signore: “Non toccate i miei Cristi”. Siete divenuti Cristi ricevendo il sigillo dello Spirito santo. Tutto si è compiuto in voi figuratamente, poiché siete le immagini di Cristo (Cirillo, *Catechesi mistagogiche* 3, 1).

Nel quadro di Veronese è molto forte la componente imitativa, ovvero di contestualizzazione nella liturgia del tempo, ben riconoscibile dal pubblico dei suoi contemporanei. Infatti, la benedizione di Gesù all'acqua lustrale fa immediatamente pensare al rito celebrato nella Chiesa, che attraverso i segni sacramentali lega indissolubilmente il cristiano al suo Dio. "Un solo corpo, un solo spirito, una sola speranza, un solo Signore, una sola fede, un solo battesimo" (Ef 4, 4-5). In un procedimento di *imitatio Christi*, il fedele rivive il battesimo, l'eucarestia, la morte e resurrezione di Gesù per il tramite dei gesti simbolici perpetuati nella liturgia - liturgia che, contrariamente a quanto accusavano i riformati protestanti, poteva davvero "aprire i cieli".

Inoltre, lo sguardo verso l'alto, l'espressione estatica e dolente, la dimensione ascensionale, lo squarcio dei cieli, la luce e la visione quasi personale, sono le caratteristiche di tutte le opere tardocinquecentesche che rappresentano i martirii dei santi: è la rappresentazione della "morte bella" nella quale il santo durante il supplizio vede già la sua vittoria (Di Monte 2000; Stoichita 2002). Queste erano fortemente patetiche, e coinvolgevano lo spettatore perché rappresentavano insieme la morte e la resurrezione, la fine e l'inizio, la speranza nel dolore, e quindi avevano un grande valore catechetico. Questo dato di contesto religioso e culturale, dal punto di vista retorico, aggiunge ancora qualcosa al telero di Veronese, ovvero il carattere, appunto, imitativo, che lo disloca dalla semplice narrazione verso la precisa tipologia di quadro esortativo diffuso proprio in ambito post-tridentino (sul rapporto tra le immagini e il Concilio di Trento si veda la bibliografia tematica in calce, in particolare gli importanti contributi presentati all'ultimo convegno sul tema in Lydia Salviucci Insolera 2016).



7 | Herman Jansz Müller, *Battesimo di Cristo*, 1567-1570 ca., bulino (da: *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700: Gerard van Groeningen*, 1, 1997, 98, n. 65).

Anche la rappresentazione delle Tentazioni si inserisce in questa dinamica, rendendo esplicita la correlazione tra la redenzione battesimale e la possibilità di perderla con la tentazione e il peccato. E sono probabilmente tale istanza teologica e tale necessità ermeneutica che spingono Veronese – con una scelta compositiva per lui inusuale – alla ripetizione del soggetto (Cristo) in un unico dipinto. La scena è posta in piano arretrato, in lontananza e minor dimensione, allineandosi con il tipo iconografico contemporaneo (particolarmente interessante e da approfondire è la somiglianza con un'incisione di Herman Jansz Müller datata tra il 1567 e 1560, in Germani 2009). In una radura boschiva da cui si domina la città con i suoi templi e edifici 'all'antica', una figura incappucciata sembra fermare Gesù diretto verso Gerusalemme per offrirgli un pane. L'ambiguo personaggio solo da vicino svela, per il dettaglio della mano artigliata, la sua natura inequivocabilmente diabolica. Il testo evangelico parla in effetti di un deserto, ma è ben noto il parallelismo simbolico dei due luoghi: "La foresta nell'Occidente medievale è l'equivalente di quello che in Oriente significa il deserto" (Le Goff 1985). Le tre tentazioni, come ormai era uso nelle immagini cinquecentesche, sono metonimicamente contratte nella prima, quella del pane, anche se le altre due sono evocate con raffinatezza nell'alto panorama – "e portatolo in un alto luogo" – e nel pinnacolo del Tempio che si staglia netto contro lo sfondo.

Appare evidente la rappresentazione *in figura* della lotta che ogni cristiano, rinnovato dal battesimo, deve intraprendere per mantenere lo Spirito e difendere la fede ricevuta, sempre minacciata dagli attacchi della

carne, del mondo e del demonio. La battaglia per la difesa dello Spirito e per la salvezza della propria anima è accesa: “Rivestitevi dell’armatura di Dio, per poter resistere alle insidie del diavolo” (Ef 6, 11); e segna la vita di ogni fedele, da Evagrio Pontico del IV secolo al *best seller* tardo cinquecentesco di Lorenzo Scupoli, *Il combattimento spirituale*:

Necessariamente conviene che con ogni prontezza d’animo ti prepari a questa battaglia: infatti la corona non si dà se non a quelli che combattono valorosamente (Scupoli 1589, 1).

Questa tensione spirituale, questa carica patetica con cui il messaggio cristiano – insieme mistico e didascalico – viene trasmesso, è direttamente proporzionale all’urgenza con cui la Chiesa sente la necessità di esplicitare la propria rinnovata dottrina attraverso le immagini.



8 | Veronese, *Conversione di san Pantalon*, 1587, olio su tela, Venezia, San Pantalon, dettaglio.

9 | Veronese, *Sacrificio di Marco Curzio*, 1550, olio su tela, Vienna, Kunsthistorisches Museum, dettaglio..

10 | Veronese, *Agonia di Cristo nell’Orto*, 1583, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, dettaglio.

11 | Veronese, *Battesimo e Tentazioni di Cristo*, 1582, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, dettaglio.

12 | Veronese, *Maddalena penitente*, 1583, olio su tela, Parigi, musée du Louvre, dettaglio.

### **Il *pendant*: la *Lavanda dei piedi* e *Ultima cena* di Benedetto Caliari**

Nella descrizione del grandioso ciclo di pitture di San Nicolò della Lattuga tutte le fonti definiscono i due quadri come correlati, posti alla destra dell’altare, il *Battesimo e Tentazioni* di Paolo sotto, e sopra l’*Ultima Cena* e *Lavanda dei piedi* di Benedetto (Ridolfi 1648, 332; Sansovino, Martinoni 1663, 194-195; Boschini 1664, 314-317; Zanetti 1771, 185; 266). Gli studi critici dedicati alla serie della distrutta chiesetta sono pochi: i quadri dispersi nei vari musei e istituzioni internazionali sono stati oggetto di attente analisi, ma è stata trascurata la ricomposizione e visione dell’intero

complesso, che offre invece uno straordinario esempio di programma decorativo unitario (importante è l'attenta analisi documentaria del fondo conservato all'Archivio di Stato di Venezia svolta da Andrea Erbosio nel 2014; si vedano inoltre Augusti Ruggeri 2011; Cocke 2001; Cope 1977; Schulz 1968).

Il ciclo comprendeva tele per il soffitto, altare, presbiterio e cappelle laterali: si parla di un'ottantina di dipinti realizzati da Paolo con la collaborazione di tutta la sua bottega, dalla famiglia Caliarì con Benedetto, Carlo e – secondo alcuni – Gabriele, fino a Jacopo Palma il Giovane, Alvise Dal Friso, Marco Vecellio e Paolo Fiammingo. Scriveva Rodolfo Pallucchini: “Rispetto all'ultima attività veronesiana tale complesso decorativo corrispondeva a quella che era stata la decorazione della chiesa di San Sebastiano nella giovinezza, ma a San Nicolò era presente anche tutta la scuola” (Pallucchini 1984, 146). Non appare pertinente affrontare qui il tema del sistema di lavoro delle grandi botteghe veneziane del Cinquecento, anche se il loro studio, proprio nel comprendere la capacità di gestione, controllo e suddivisione del lavoro tra il maestro e i suoi collaboratori, ha permesso di rovesciare e innovare tanta parte della storiografia critica sui sacri maestri come Tiziano, Tintoretto e Veronese, persa tra attribuzionismi e stilismi (si vedano come esempi Tagliaferro 2009; Dalla Costa 2014 e 2016). Ma è importante capire anche come nella creazione di un ciclo come questo si doveva pensare a un programma iconografico unitario, suddiviso tra i diversi spazi della chiesa, che rispondesse alle esigenze liturgiche, alle diverse devozioni e committenze che animavano la comunità. Michel Matile nello studio sui cosiddetti *pendant* o “quadri compagni” chiarisce come la collocazione museale, che annulla ogni rapporto concettuale con il contesto in cui e per cui i quadri erano creati, influisce moltissimo anche sulla percezione e comprensione dell'opera stessa da parte nostra. Nell'estetica cinquecentesca nessuna regola imponeva a un'unica mano la realizzazione di un ciclo, perché l'unitarietà non stava tanto nella totale omogeneità formale quanto nella relazione tra spazio-funzione: “Due pareti contrapposte da decorare richiedevano rigide norme di simmetria, formato, tecnica, personaggi, corrispondenze di contenuti e composizione” (Matile 1996, 185). In questo senso si comprende la relazione tra i due dipinti in analisi, l'uno vero *pendant* dell'altro.

Il quadro di Benedetto Caliari è dal punto di vista compositivo simile a quello del fratello, e se inverte la relazione tra primo e secondo piano è – ancora una volta – corretto dal punto di vista narrativo: la *Lavanda* che compare a sinistra più arretrata è un episodio antecedente la scena principale, l’*Ultima cena*. L’episodio è narrato solo nel Vangelo di Giovanni ed è l’inizio della Passione: quando si ritrovano per festeggiare la *Pesach* ebraica, “Gesù si alzò da tavola, depose le vesti e, preso un asciugatoio, se lo cinse attorno alla vita. Poi versò dell’acqua nel catino e cominciò a lavare i piedi dei discepoli e ad asciugarli con l’asciugatoio di cui si era cinto (Gv 13, 1-18)”.

Molto interessante è la soluzione spaziale che Benedetto trova per rappresentare la doppia presenza dei personaggi in un unico ambiente chiuso: una sorta di monumentale portico a L, nel quale i due gruppi ruotano di 90°. Cristo e i suoi apostoli sono raffigurati frontalmente intorno alla tavola a destra, ma la stessa compare di scorcio a sinistra, visibile nello spigolo a cui si appoggia lo scalzo e intimorito Pietro (Erboso 2014, 95).

L’iconografia tardo cinquecentesca della *coena Christi* è – come ampiamente studiato – legata al dibattito religioso sul sacramento dell’Eucarestia attivato dai Riformisti, proseguito nelle sessioni conciliari, e poi diffuso capillarmente nella pratica e devozione popolare tramite un’educazione catechetica, liturgica, e pure visiva. La consapevolezza delle forme e delle strategie del linguaggio artistico e simbolico, della forza persuasiva, fascinatrice e comunicativa dell’immagine, è in questo periodo ai massimi livelli: con straordinari artifici di retorica visiva (Gentili 2006) gli episodi salienti dei Vangeli vengono riassunti in strane crasi narrative, mascherati in affollati conviti, o evocati come esegesi da episodi veterotestamentari (Peria 1997; Mason Rinaldi 1990; Prodi 1965). Benedetto dipinge centralmente l’Istituzione dell’Eucarestia, dove Gesù benedice il pane assistito da due discepoli oranti. Ma le posture – vere e proprie *Pathosformeln* – degli altri apostoli rimandano evidentemente a diversi momenti e passi del racconto evangelico: lo sconvolgimento per l’annuncio del tradimento, l’autoaccusa, il dibattito tra di loro, e addirittura il solito Giuda che scompostamente cade dal tavolo e prende il vino, riferimento iconografico polemico alla comunione eretica *sub utraque species*.

Il gesto di Gesù, con il pane nella mano sinistra mentre con la destra fa un gesto di benedizione, e i due apostoli a mani giunte dietro di lui, ha una chiara matrice liturgica, con evidente riferimento all'*actio* che il celebrante doveva ripetere proprio davanti al telero. Come accade per il sottostante *Battesimo* in cui è l'acqua della coppa lustrale a essere benedetta, il partecipante alla Messa riconosceva, vedeva e viveva gli stessi gesti. Il messaggio era sempre lo stesso, "riguardare et imitare", come - ad esempio - suggeriva un altro libro devozionale di grande diffusione, le *Meditationi* di Vincenzo Bruni (Bruni 1589).



13 | Gesti e segni simbolici nei dettagli delle Figg. 1 e 2.

Fondamentale è - nella pratica religiosa - la partecipazione totale, immersiva, al mistero che il fedele vive nel rito, attivata grazie a procedimenti multisensoriali e sinestetici: vedere i gesti nei quadri in rapporto ai gesti del celebrante, essere circondato da bellezza, da profumi di incenso, ascoltare la predicazione e la musica, cantare, ripetere le preghiere e, infine, ricevere i sacramenti nel proprio corpo. Mangiare il pane che è corpo di Cristo, essere bagnati dall'acqua, essere unti dall'olio profumato del Crisma, inginocchiarsi a ricevere la benedizione (sulla sinestesia liturgica - già prassi antica - si veda a titolo di esempio Palazzo [2014] 2017). Il procedimento di *imitatio* è totale, come d'altronde Gesù stesso aveva ordinato: "Voi certo berrete il calice che io bevo e sarete battezzati del battesimo del quale io sono battezzato" (Mc 10, 39).

Anche la *Lavanda dei piedi* rientra in questa dimensione: l'atto che Gesù compie prima della Cena viene interpretato come gesto di umiltà assoluta, prefigurazione del sacrificio finale del Cristo, "Colui che ci ama e ci ha liberati dai nostri peccati con il suo sangue" (Ap 1, 5). Pietro rimane scandalizzato, come già lo era stato il Battista sulle rive del Giordano, ma il Cristo-uomo ha il costante compito di dimostrare la sua incarnazione come pegno di amore, e i suoi gesti di sottomissione diventano *exempla*

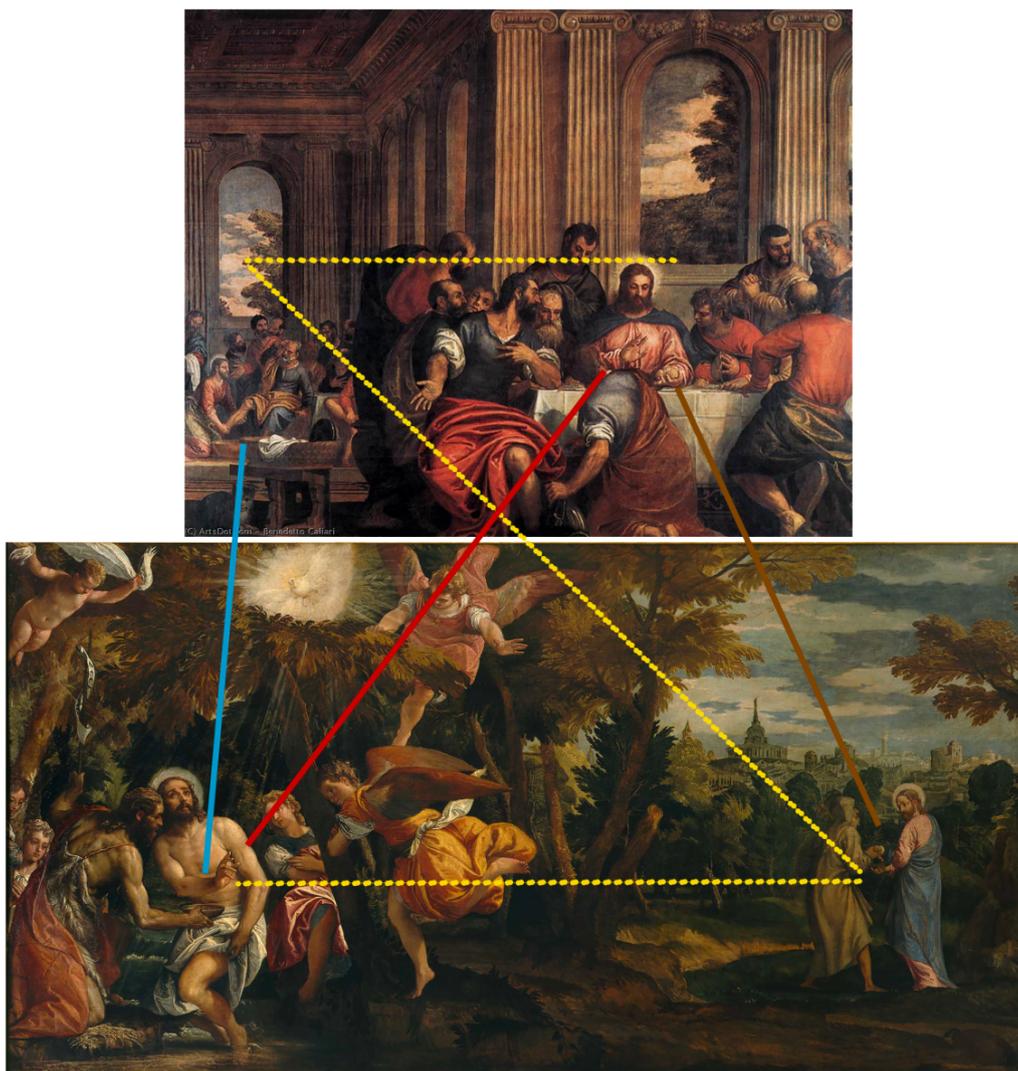
per gli uomini stessi che devono reiterare le sue azioni per continuare la sua missione e mettere in pratica l'amore che lui ha donato.

Capite quello che vi ho fatto? Voi mi chiamate Maestro e Signore; e dite bene, perché lo sono. Se dunque io, che sono il Signore e il Maestro, vi ho lavato i piedi, anche voi dovete lavare i piedi gli uni agli altri. Infatti vi ho dato un esempio, affinché anche voi facciate come vi ho fatto io (Gv 13, 12-15).

La *Lavanda dei piedi* è certo la rappresentazione del secondo comandamento, "Amerai il prossimo tuo come te stesso", ma nella pittura veneziana, dove compare frequentemente e declinato in diverse varianti, viene associato all'episodio eucaristico e alla liturgia (Peria 1997) e la chiave imitativa prende un'altra declinazione, perché sottolinea l'atto di umiliazione. Nel *Preambolo* di un altro dei *best seller* devozionali dell'epoca, la *Pratica dell'oratione mentale* del frate cappuccino Mattia Bellinzani da Salò, scritta nel 1573 e edita a Venezia nel 1584, nell'accostarsi all'Eucarestia Gesù dice:

Hora si bisogna che tu ti humili insino nel profondo, anima, che vieni innanzi a me per contemplare i miei sacri misteri; perché quello dell'Institution del Sacramento del mio corpo è altissimo, & io in quello ho dato essemplio d'umiltà ineffabile, però per la indegnità tua e per l'obbligo d'imitarmi abbassati (Bellinzani 1584, § 32, 301).

Lavarsi, purificarsi dal proprio peccato, è necessario prima di ricevere il corpo di Cristo. L'anima ha perduto la grazia ottenuta dal battesimo e deve ritrovarla per partecipare del banchetto sacramentale.



14 | Schema delle linee di lettura del complesso delle Figg. 1 e 2.

La fluidità del discorso retorico che si dipana tra i due teleri è attivata da segni simbolici evidenti, che creano un discorso unitario. Come si vede dallo schema qui sopra (Fig. 14), le direzioni del senso sono molteplici, e si svolgono su piani semantici diversi. Materiale, come l'*acqua* del Battesimo e l'*acqua* della Lavanda dei Piedi, il *pane* offerto dal demonio nelle Tentazioni e il *pane* eucaristico della *Coena Domini*; gestuale, nella *benedizione* impartita da Cristo nei due sacramenti principali; testuale, perché come nel Battesimo dai cieli aperti la voce del Padre proclama "Questo è mio Figlio", così Gesù spezzando il pane dichiara "Questo è il mio corpo". Infine vi è il nesso, l'allacciamento ermeneutico tra i due dipinti dato dalle scene minori, che come un sottotesto, un controcanto, procede dall'uno verso l'altro, connettendo e rivelando un terzo

argomento, necessariamente posto tra i due sacramenti maggiori e perfettamente riconoscibile agli occhi di un fedele: il sacramento della Confessione.

Maurice Cope è il primo, nel suo studio del 1979, a proporre una lettura simbolica e interpretativa dei due teleri in chiave sacramentale. Sottolinea i riferimenti tra pane e vino e della rilevanza dei due più importanti segni liturgici: il Battesimo e l'Eucarestia. Nell'interrelazione tra le due scene in secondo piano individua il nesso legato alla purificazione, ma non arriva alla visione del terzo sacramento:

In the Washing of the feet Christ purified the apostoles before the taking of the Sacrament; in the Temptation, Christ purifies Himself by rejecting the temptations of the devil (Cope 1979, 172).

In *Paolo Veronese: Piety and Display in Age of Religious Reform*, Richard Cocke riprende la relazione ermeneutica tra i due dipinti in modo simile (Cocke 2001, 129), collocandoli in un più ampio discorso sulla produzione pubblica e religiosa di Veronese, a cui – se pur in maniera non esaustiva – vale la pena fare un breve accenno.

### **Il contesto: l'artista e la committenza**

Augusto Gentili e la sua scuola hanno dedicato importanti ricerche (una su tutte il libro di Maria Elena Massimi sul *Convito in Casa di Levi* dell'Accademia di Venezia: Massimi 2011) proprio per contestare il doppio stereotipo che pesa sul pittore, definendolo “né sacro né profano” (Gentili 20005). Infatti, se da un lato la storiografia ripete ancora l'immagine dell'artista superficiale ed esornativo, dedito solo a celebrare i fasti di una Venezia aurea e spendacciona con grazia stilistica e “felice ingenuità”, dall'altro pesa un pregiudizio contrario, il “*cliché* di un Veronese ‘tardo’, più notturno e introspettivo, magari persino drammaticamente presago, ancorché deceduto in età tutt'altro che venerabile” (Di Monte 2005, 9). Bernard Aikema giustamente ribadisce questa posizione: “Partiamo dall'ovvio. La maggior parte della produzione artistica di Paolo Veronese consiste di opere dalla tematica religiosa” dall'inizio alla fine della sua carriera, con committenze di diverso genere. Veronese è perfettamente inserito nella società a lui contemporanea, conosce il panorama religioso e soprattutto sa come utilizzare il linguaggio pittorico nelle sue opere

“commissionate ed eseguite con l’intento di trasmettere un significato edificante-formativo teologico o spirituale a un pubblico di credenti pronto a recepire un tale messaggio” (Aikema 2014, 241). Non c’è da sorprendersi o da dubitare del fatto che Veronese e i suoi fossero in grado di concepire e realizzare opere con tale afflato religioso. Tanto più che la committenza era particolarmente prestigiosa.



15 | Jacopo De' Barbari, *Venetie MD*, xilografia, Venezia, Museo Correr.

16 | *Inventario delli libri esistenti nella libreria del Monastero di San Nicolò della Latvca* (ASVe, Procuratori).

Il piccolo convento di San Nicolò (detto anche “San Nicoletto”), infatti, era una sorta di istituto per frati francescani benemeriti, spesso li trasferiti dalla Provincia dopo essersi distinti sul piano culturale e aver raggiunto la tarda età. Il convento aveva la peculiarità di essere adiacente alla Ca’ Granda dei Francescani a Venezia, i Frari, ma di non dipendere dall’ordine, bensì – come da disposizioni del fondatore, guarito da una miracolosa “lattuga” dei frati – dai Procuratori di San Marco: questo garantiva maggiore libertà ai dotti ospiti del convento, libertà personale, intellettuale ed economica.

Non è possibile ricostruire precisamente chi sia stato all’origine di un progetto di decorazione della chiesa tanto grandioso e costoso, ma dai documenti emerge il nome di Andrea Michiel di Bergamo, guardiano del convento dal 1571 al 1579, di grande intraprendenza e dotato di potere politico e capacità di gestione finanziaria. Non vedrà la riconsacrazione della chiesetta nel 1582 con le splendide pitture di Veronese, ma ne aveva evidentemente garantito la realizzazione, nominando un suo successore fidato, e lasciando grandi fondi “a frutto del luogho” (sulla ricostruzione storica e documentaria si veda Erbosio 2014). Scopo primario della piccola

comunità, composta da una decina di frati, era quindi lo studio, la predicazione erudita e la cura della ricchissima biblioteca che ne costituì nei secoli il vanto. In chiesa si tenevano lezioni di Sacra scrittura, Logica e Filosofia aperte a giovani studiosi, nobili o cittadini “a beneficio publico di ridur quel luoco in forma di collegio, dove li auditori se habbino ad esercitare in dispute, lettioni et altri atti soliti a farsi nelle buone Accademie” (ASVe, *San Nicolò*, b. 2, c. 18r-v; contestualizzata in Erboso 2014, 79).

Presso l'Archivio di Stato di Venezia si conserva uno straordinario inventario della biblioteca del convento, redatto nel 1628, che restituisce uno spaccato della vita culturale e delle conoscenze a disposizione degli intellettuali del tempo: scorrendo la lista di titoli si incontrano autori classici, Seneca, Cicerone, Tito Livio, manoscritti e aldine in lingua greca e traduzioni di Plutarco, Appiano, Omero; opere di filosofia da Averroè, Boezio, Aristotele fino a Marsilio Ficino; Retorica, Grammatica, Geografia e ovviamente i testi dei grandi padri e molti libri di devozione e studio delle scritture (ASVe, *Procuratori*, b. 328). Per il tema qui in esame è utile sapere che i frati possedevano la *Bulla contra errores Martini Luteri* (1521), il *Discorso intorno le immagini sacre et profane* di Paleotti (1582), vari volumi dei Concili, e in particolare le due grandi pubblicazioni post conciliari in volgare, il *Concilio tridentino* (1564) e il *Catechismo* (1566).

Che nel Cinquecento tra gli argomenti oggetto di lezioni e prediche ci fossero i temi discussi nel contemporaneo Concilio di Trento sembra ovvio: i nuovi dettami di Teologia, Morale, Liturgia e Sacramenti dovevano per forza essere conosciuti e studiati dai letterati di San Nicolò, e magari insegnati e diffusi. E quale luogo migliore vi poteva essere di una chiesa con immagini in cui ritrovare quanto veniva detto dal predicatore? Ecco allora come risulta non del tutto peregrina l'ipotesi che davvero ci potesse essere un interesse a rappresentare, tra i due Sacramenti maggiori, quello della Riconciliazione, dibattuto proprio in quel periodo.

### **Il sacramento nascosto: la Penitenza nel Concilio di Trento**

In effetti, lo sviluppo della dottrina penitenziale è lungo e complesso, perché non corrisponde a una liturgia antica: come spiegano i liturgisti, la penitenza non dà inizialmente luogo a un rito ma a una condotta (si veda qui il breve regesto bibliografico sul tema, in particolare Nocent 1986;

Sesbroué 1998; Saraco, Sodi 2015). Nelle piccole comunità della Chiesa primitiva il peccato corrispondeva alla perdita della grazia battesimale, un ritorno ‘al mondo’ da cui il cristiano si era distaccato per entrare nella Chiesa. Il legame tra liturgia penitenziale e eucaristica è del tutto primordiale, e la restaurazione della grazia prevedeva lunghi periodi di penitenza, allontanamento dai sacramenti per poi essere rinnovata con pratiche rituali. Nella *Didaché* (testo del I-II secolo) si parla di un rito particolare, l'*exomologesis*, una sorta di confessione pubblica prima di accedere all'Eucarestia; si sa che nel tempo quaresimale vi erano liturgie penitenziali, che si concludevano in previsione della Pasqua con il rito della riconciliazione, la Lavanda dei piedi, il Giovedì santo. Già dal VI secolo, per la diffusione del Cristianesimo a grandi masse, per la durezza dell'antica disciplina penitenziale e per il fatto che molto spesso era necessario reiterare il percorso, permanendo a lungo in un vuoto sacramentale, si assiste a un cambiamento. Seguendo l'esempio della pratica di vita monastica, la confessione diviene sempre più comunemente privata, e reiterabile. Sono già presenti i termini necessari che poi diverranno canonici.



17 | Mathieu le Vasseur, *Utilità della Confessione*, 1313-1330 ca., miniatura, Chantilly, musée Condé, ms 26, I, c. 242.

18 | Giotto (Maestro di Santa Cecilia), *Miracoli di San Francesco: Confessione della donna resuscitata*, 1295-1299 ca., Assisi, Basilica superiore, dettaglio.

19 | *Confessione*, xilografia, in Antonio fiorentino, *Defecerunt* (confessionale), Firenze 1496.

Il Concilio di Trento è quindi il primo luogo in cui trova discussione e istituzione ufficiale il sacramento della Penitenza, o Riconciliazione. La VI Sessione del Concilio *Sulla Giustificazione* è il documento più importante: essa si aprì il 22 giugno 1546 e si chiuse con l'approvazione del decreto il 13 gennaio 1547; furono creati 33 canoni e un lungo testo di dottrina in 16 capitoli. Fu il lavoro più lento e approfondito di tutto il Concilio: era necessaria infatti una risposta alle rigorose obiezioni dei Riformatori, dal momento che negli scritti di Lutero la materia della Giustificazione era preminente. Indignati dall'abuso della vendita delle indulgenze, dal senso di colpa indotto dalla Chiesa e dalla remissione dei peccati come atto di autorità, i Protestanti affermarono con decisione la giustificazione "per sola grazia", convinti che *iustus ex fide vivit*, come proclamato nella massima paolina (*Eb 10, 38*) che divenne il pilastro delle professioni di fede riformate e finanche dell'intero Luteranesimo. Fu conseguente il rifiuto del fatto che il perdono divino dovesse passare attraverso la confessione a un altro uomo, e infine della Riconciliazione come sacramento (Coggi 2004, 11; Sesbroüé 1998, 152; McGrath [1988] 1995; Delumeau [1984] 1987). Il Concilio decise quindi di replicare che la Penitenza era necessaria come sacramento vero e proprio, e ben distinto dal Battesimo. Nella Sessione XIV del 25 novembre 1551 sulla *Dottrina dei santissimi sacramenti della penitenza e dell'estrema unzione* si legge:

Se in tutti i rigenerati la gratitudine verso Dio fosse tale, da conservare per sempre la giustizia ricevuta, per suo beneficio e grazia, nel battesimo, non sarebbe stato necessario che fosse istituito un altro sacramento diverso dal battesimo stesso, per la remissione dei peccati. Ma Dio, "ricco di misericordia" [*Ef 2,4*], "conosce la nostra debolezza" [*Rm 8, 26*], ha trovato il rimedio della vita anche per quelli che si fossero, poi, consegnati alla schiavitù del peccato e al potere dei demoni, e cioè il sacramento della penitenza, con cui a chi cade dopo il battesimo, è applicato il beneficio della morte di Cristo (*Conciliarum decreta* 14, 1).

Il Battesimo e la Penitenza sono considerati profondamente differenti l'uno dall'altro. Il Battesimo è la nascita alla vita di Dio, e significa la rinuncia alla vita precedente, la novità radicale di chi si unisce a Cristo, ricevendo il lavacro della salvezza. La situazione del battezzato ripiombato nel peccato è differente, è una "riparazione", un "recupero" e quindi è reiterabile con una celebrazione diversa. La penitenza viene chiamata dai Padri un

“battesimo laborioso”, e già nel II secolo, nel *Pastore*, Erma affermava che se il battesimo è una rinascita, la penitenza è come una guarigione (Erma, *Il pastore* 31 [3], 1):

Per conto di quegli che dopo il battesimo cadono in peccati, Cristo gli ordinò il sacramento della penitenza quando disse: “Pigliate lo Spirito Santo: di chiunque rimetterete i peccati, sono rimessi loro: et di chiunque gli ritenete, sono ritenuti”. La onde si dee insegnare che la penitenza dell’uomo cristiano dopo la caduta è molto diversa da quella del Battesimo; et che ella contiene non solamente il cessar dei peccati, et la detestazione di quelli, overo il cuor contrito, et umiliato; ma eziandio contiene la sacramentale confessione d’essi, almeno in voto, et da farsi al tempo suo; et la sacerdotale assoluzione; et oltre a ciò la soddisfazione per digiuni, limosine, orazioni, et altre pie essercitationi della vita spirituale (*Decreto justificatione* 1548, 6, 14).

Il Canone 29 poi è molto esplicito: se qualcuno afferma che può recuperare la grazia perduta per la sola fede, senza il sacramento della penitenza, “sia anatema” (*Conciliarum decreta* 14). Il legame del Sacramento della Penitenza con la liturgia eucaristica – come detto – è fondamentale fin dalle origini. Viene raccomandato da san Paolo in persona alla comunità di Corinto (*1Cor* 11, 26-29) e viene ribadita esplicitamente nella Sessione XIII dell’11 ottobre 1511, *Decreto sul santissimo sacramento dell’eucarestia*:

Se non è lecito ad alcuno partecipare a qualsiasi sacra funzione, se non santamente: certo, quanto più il cristiano percepisce la santità e la divinità di questo celeste sacramento, tanto più diligentemente deve guardarsi dall’avvicinarsi a riceverlo senza una grande riverenza e santità, specie quando leggiamo presso l’apostolo quelle parole, piene di timore: *Chi mangia e beve indegnamente, mangia e beve il proprio giudizio, non distinguendo il corpo del Signore* [*1Cor* 11, 29]. Chi, quindi, intende comunicarsi, deve richiamare alla memoria il suo precetto: *L’uomo esamini se stesso* [*1Cor* 11, 28]. E la consuetudine della chiesa dichiara che quell’esame è necessario così che nessuno, consapevole di peccato mortale, per quanto possa credere di esser contrito, debba accostarsi alla santa eucarestia senza aver premesso la confessione sacramentale. Il santo sinodo stabilisce che questa norma si debba sempre osservare da tutti i cristiani,

anche da quei sacerdoti che sono tenuti per il loro ufficio a celebrare, a meno che non manchino di un confessore. Se poi, per necessità, il sacerdote celebrasse senza essersi prima confessato, si confessi al più presto (*Conciliarum decreta* 13, 7).

Tuttavia permane la difficoltà di rappresentare, o quantomeno identificare, tale sacramento con un'immagine o un simbolo, come per altro aveva osservato Lutero stesso, che condanna proprio l'assenza di segni (McGrath [1985] 1995, 229). Nel trattato *La cattività babilonese della Chiesa* del 1520 attacca i sacramenti della Chiesa cattolica, e considera come sacramenti solamente il Battesimo e l'Eucaristia:

È parso opportuno chiamare sacramenti solo le promesse unite ai simboli. Le altre, non unite ai simboli, sono semplici promesse. Ne segue, se vogliamo parlare con proprietà, che ci sono solo due sacramenti nella Chiesa: il Battesimo e il Pane, perché solo in questi vediamo un simbolo istituito da Dio e la promessa della remissione dei peccati. Il sacramento della penitenza, che io avevo aggiunto a questi due, manca di un segno visibile istituito da Dio, e non è altro, come ho detto, che una via per il ritorno al battesimo (Lutero, *La cattività babilonese*, 345).

La Penitenza dunque non ha *status* sacramentale perché il sacramento è dato dall'unione della Parola di Dio con un segno materiale: l'acqua per il Battesimo, il pane e il vino per l'Eucarestia. Ecco che il nostro quadro assume quindi un grande valore: non solo perché seguendo i dettami conciliari innalza il sacramento della Penitenza allo stesso livello degli altri due, ma perché cerca di renderlo visibile, rappresentabile.

Esistevano già nel Medioevo delle rappresentazioni dell'atto della confessione auricolare; nel periodo della Controriforma l'immagine del perdono dei peccati era affidata a alcuni soggetti devozionali particolari, che conoscono una grande fortuna: Maddalena penitente; san Pietro in lacrime con il gallo simbolo del suo tradimento; altri santi in atteggiamento di contrizione e meditazione; nuovi culti particolari, come san Giovanni Nepomuceno o gli Angeli custodi introdotti dai Gesuiti; nei secoli si aggiungono episodi biblici (Mâle [1932] 1984; Réau 1955; Kirschbaum 1972; Rusconi 1996), merita di essere citato – anche se posteriore – il *Ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt, in cui l'abbraccio e

il dettaglio delle mani maschile/femminile sintetizza in modo meraviglioso il tema del pentimento e del perdono (Nouwen [1992] 1994). A Venezia molta parte della rappresentazione del perdono dei peccati era affidato ai passi evangelici delle guarigioni miracolose (Niero 1984), come manifestazioni visibili del risanamento interiore che Gesù fa delle anime, come dice Cristo stesso nell'episodio della guarigione del paralitico:

Che cosa è più facile, dire al paralitico: "I tuoi peccati ti sono perdonati", oppure dirgli: "Alzati, prendi il tuo lettuccio e cammina"? Ma, affinché sappiate che il Figlio dell'uomo ha sulla terra autorità di perdonare i peccati, io ti dico", disse al paralitico, "Alzati, prendi il tuo lettuccio, e vattene a casa tua". Ed egli si alzò e, preso subito il lettuccio, se ne andò via in presenza di tutti, e tutti si stupivano glorificando Dio (Mc 11, 9-12).



20 | Rembrandt, *Ritorno del Figliol prodigo*, 1668, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

21 | Paolo Veronese, *Miracolo di Cristo alla piscina probatica*, 1558-1560 ca., portelle dell'organo aperto, Venezia, San Sebastiano.

A San Nicoletto però l'opera di Veronese e della sua bottega riesce a creare un discorso molto più complesso sui sacramenti: innanzitutto riesce a storicizzare il tema, a trovare il momento in cui viene istituito all'interno della vita di Cristo; inoltre cerca di rendere visibile l'atto liturgico. Ovviamente le scene dipinte non corrispondono letteralmente a un'oggettiva istituzione del sacramento da parte di Cristo, né i significati propri degli episodi evangelici rappresentati introducono a questo, ma la forza del contenuto è resa inequivocabilmente. Il nesso *Battesimo-Tentazioni*, *Lavanda-Eucarestia* inizia a emergere sempre più chiaramente anche nei testi.

Il rapporto tra la *Lavanda dei piedi* e la confessione dei peccati è dato non solo dalla prassi antica, come visto in precedenza, ma dalla tradizione della Chiesa. Scrive Agostino in un'omelia di commento proprio al passo evangelico di Giovanni:

[L]’uomo nel santo battesimo è lavato tutto intero compresi i piedi, tutto completamente; ma siccome poi deve vivere nella condizione umana, non può fare a meno di calcare con i piedi la terra. Gli stessi affetti umani, di cui non si può fare a meno in questa vita mortale, sono come i piedi con cui ci mescoliamo alle cose terrene; talmente che, se ci dicessimo immuni dal peccato, inganneremmo noi stessi e la verità non sarebbe in noi [1Gv 1, 8]. Ogni giorno ci lava i piedi colui che intercede per noi [Rm 8, 34]; e ogni giorno noi abbiamo bisogno di lavarci i piedi, cioè di raddrizzare i nostri passi sulla via dello spirito, come confessiamo quando nell’orazione del Signore diciamo: Rimetti a noi i nostri debiti, come noi li rimettiamo ai nostri debitori [Mt 6, 12]. Se infatti – come sta scritto – confessiamo i nostri peccati, colui che lavò i piedi ai suoi discepoli senza dubbio è fedele e giusto da rimetterceli e purificarci da ogni iniquità [1Gv 1, 9], cioè da purificarci anche i piedi con cui camminiamo sulla terra (Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni*, [omelia] n. 56, 4).

Questo legame appare anche in uno degli strumenti più potenti della Chiesa per la diffusione e applicazione pratica dei dettami conciliari, il *Catechismo*, scritto in volgare “ad uso dei parroci, teologi, predicatori, insegnanti di religione”, pubblicato da papa Pio V nel 1566 per Decreto del Concilio di Trento, e di cui la biblioteca del convento di San Nicolò della Lattuga aveva una copia (ASVe, *Procuratori*). Scritto in risposta alla diffusione dei vari libelli e catechismi protestanti in volgare tedesco (l’*Enchiridion* sarà tradotto in italiano nel 1546), il *Catechismo* diventa un testo di riferimento fondamentale. La semplicità del lessico e delle argomentazioni lo rendono davvero uno strumento utile, più dei decreti conciliari stessi. Al sacramento della Penitenza dedica lunghe pagine, ma il titolo del capitolo già esprime la sua importanza:

*Si deve sovente inculcare la dottrina intorno alla Penitenza. Essendo notissime la debolezza e la fragilità della natura umana, come ciascuno può facilmente sperimentare in se stesso, nessuno può disconoscere la grande necessità del sacramento della Penitenza. Che se lo zelo dei pastori si deve*

misurare dall'importanza della materia da loro trattata, bisogna concludere che essi non saranno mai abbastanza zelanti nello spiegare questo argomento. Anzi, con tanta maggior diligenza si dovrà trattare di questo in confronto con il Battesimo, in quanto il Battesimo si somministra una sola volta, né si può reiterare, mentre la Penitenza si può ricevere ed è necessario riceverla ogni volta che ci avvenga di ricadere nel peccato dopo il Battesimo. Perciò il Concilio di Trento [sess. 14, cap. 2] ha detto che il sacramento della Penitenza è così necessario per la salvezza di coloro che sono caduti in peccato dopo il Battesimo, come questo è necessario a quelli che non sono ancora rigenerati alla fede (*Catechismo* 1566, 239).

Ma il passaggio fondamentale – e finale – per la nostra lettura iconologica si ritrova nell'introduzione al capitolo riguardante l'Eucarestia, perché lega alla Confessione l'episodio della Lavanda dei Piedi: così il rapporto tra il sacramento della Penitenza con l'Eucarestia trova una sua precipitazione iconografica chiara:

*Preparazione per ben ricevere l'Eucaristia.* È tempo di dire come si debbano preparare i fedeli a ricevere il sacramento dell'Eucaristia. Prima di tutto, a rilevare la necessità di questa preparazione, giova l'esempio del nostro Salvatore che, prima di dare agli Apostoli il sacramento del suo corpo e del suo sangue prezioso, sebbene già fossero mondi, pure lavò loro i piedi, per mostrare che si deve adoperare ogni diligenza perché siano in noi una somma integrità e innocenza d'animo, quando ci appressiamo a ricevere questo sacramento. [Si farà quindi preparazione con] l'esaminare diligentemente la nostra coscienza, per vedere se sia macchiata di qualche peccato mortale, di cui pentirci e mondarci mediante la contrizione e la Confessione. Il sacro Concilio di Trento [sess. 13, cap. 7, can. 11] ha dichiarato non essere lecito a chi ha sulla coscienza un peccato mortale e può avvicinare un confessore, di ricevere la Comunione, anche se pentito nella maniera più profonda, prima di essersi purificato mediante la Confessione (*Catechismo* 1566, 230).

## **Conclusioni**

Il legame tra Battesimo, Confessione e Eucarestia risultava chiaramente agli occhi di chi, davanti all'altare di San Nicolò, si accostava ai Sacramenti. Si tratta infatti della rappresentazione della vita quotidiana, spirituale e liturgica di un cristiano, in cui il percorso di *imitatio Christi* è definito nella

scansione sacramentale: seguendo Cristo, ricevuto il Battesimo, si subiscono le tentazioni del demonio, e data la debolezza umana si pecca inequivocabilmente; ma poi, mediante la Confessione, c'è la possibilità di purificarsi dai peccati prima di accedere all'Eucarestia.

Saper vedere, saper leggere le immagini: il compito dello studioso di Storia dell'arte non è solo l'analisi della loro forma ma anche, e soprattutto, del loro contenuto e del contesto storico-culturale (e in questo caso anche teologico, liturgico e *lato sensu* religioso) in cui l'artista pensa l'opera e la realizza. Il presupposto è che la lettura ermeneutica possa ampliare anche la percezione estetica, come nel caso degli splendidi teleri veronesiani; e come ci insegna Edgar Wind:

C'è una prova sola – e soltanto una – dell'importanza artistica di una data interpretazione: essa deve intensificare la nostra percezione dell'oggetto e in questo modo accrescere il nostro piacere estetico. Se l'oggetto continua a presentare lo stesso aspetto di prima, salvo il fatto che ad esso è stata aggiunta una sovrastruttura ingombrante, quella data interpretazione è inutile dal punto di vista estetico, per quanto grandi possano essere i suoi meriti storici o di altro tipo (Wind [1963] 1986, 91).

---

## Bibliografia

### Fonti

ASVe, *San Nicolò*

Archivio di Stato Venezia, *San Nicolò della Lattuga*, b. 2.

ASVe, *Procuratori*

Archivio di Stato Venezia *Procuratori di San Marco. De Ultra*, b. 328.

*Conciliarum decreta*

CEI, *Conciliarum oecumenicorum decreta*, a cur. di G. Alberigo, Bologna 1991.

Bellinzani 1584

Mattia Bellinzani da Salò *Pratica dell'oratione mentale*, Venezia 1584.

Benaglio 1846

G. Benaglio, *Dell'attrizione quasi materia e parte del Sacramento della Penitenza secondo la dottrina del Concilio di Trento*, 1-2, Milano 1846.

Bruni 1586

Vincenzo Bruni, *Meditationi sopra i misteri della passione et resuretiene di Christo N.S.*, Venezia 1586.

Bibbia CEI

CEI, *La Nuova Bibbia riveduta*, Bologna 2020.

Boschini 1664

M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1664.

Catechismo 1566

*Catechismo, cioe istruttione, secondo il decreto del Concilio di Trento, a' parochi, publicato per comandamento del santiss. S.N. Papa Pio 5. et tradotto poi per ordine di S. Santità in lingua volgare dal Reuerendo Padre frate Alesso Figliucci, de l'ordine de' Predicatori*, Roma 1566.

Cirillo, *Catechesi mistagogiche*

Cirillo di Gerusalemme, *Le Catechesi*, a cur. di C. Riggi, Roma 1993.

Concilio di Trento 1564

*Parte sostantiale delli decreti del sacro et general Concilio di Trento, che furono publicati nella Sinodo diocesana di Venetia il di 17 di Settembre 1564*, Venezia 1564.

Decreto giustificazione 1548

*Il Decreto del sacrosanto uniuersale Concilio di Trento, sopra la materia della giustificazione tradotto dal latino in lingua italiana*, Venezia 1548.

Erma, *Il pastore*

Erma, *Il pastore*, Ποιμήν, in *Seguendo Gesù. Testi cristiani delle origini*, a cur. di E. Prinzivalli e M. Simonetti, 1-2, Milano 2010-2015, 2 (2015), 176-490.

Léon-Dufour [1970] 1980

X. Léon-Dufour (cur.), *Dizionario di teologia biblica [Vocabulaire de théologie biblique]*, Paris 1970], Genova 1980.

Lutero, *La cattività babilonese*

M. Lutero, *La cattività babilonese della Chiesa*, 1520, in *Lutero. Opere scelte*, a cur. di F. Ferrario e G. Quartino, Torino 2006, [vol.] 12.

Ridolfi 1648

C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Venezia 1648.

Sansovino, Martinoni 1663

F. Sansovino, G. Martinoni, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1663.

Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni*

Agostino *Commento al Vangelo di Giovanni*, in *Opere di Sant'Agostino. I Discorsi*, a cur. di A. Vita, E. Gandolfo, V. Tarulli, F. Monteverde, Roma 1968, 24/2, [omelia] n. 56.

Scupoli 1589

L. Scupoli, *Combattimento spirituale*, Venezia 1589.

Zanetti 1771

A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771.

Studi

Su Paolo Veronese, la bottega e l'arte del Cinquecento a Venezia

Aikema 1990

B. Aikema, *L'immagine devozionale nell'opera di Paolo Veronese*, in Gemin 1990, 191-203.

Aikema 2014

B. Aikema, *Pictor religiosus*, in Cat. Verona 2014, 241-254.

Aikema, Marini 2016

B. Aikema, P. Marini (cur.) *Paolo Veronese: giornate di studio*, Atti del convegno (Verona 2014), Venezia 2016.

Cat. Verona 2014

B. Aikema, P. Marini (cur.), *Paolo Veronese: l'illusione della realtà*, Catalogo della mostra (Verona 2014), Milano 2014.

Cocke 2001

R. Cocke, *Paolo Veronese: Piety and Display in Age of Religious Reform*, Aldershot-Burlington 2001.

Dalla Costa 2016

T. Dalla Costa, *Sul ruolo della bottega: ripensando Benedetto Caliari*, in Aikema, Marini 2016, 191-203.

Dalla Costa 2014

T. Dalla Costa, *Paolo Veronese e la bottega: le botteghe dei Caliari*, in Cat. Verona 2014, 314-326.

Di Monte 2000

M. Di Monte, *La morte bella. Il martirio nella pittura di Tiziano, Tintoretto e Veronese*, "Venezia Cinquecento" 17 (2000), 91-179.

Di Monte 2005

M. Di Monte, *Problemi di "iconologia": specialmente veronesiani*, "Venezia Cinquecento" 29 (2005), 5-39.

Gemin 1990

M. Gemin (cur.), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990.

Gentili 2005

A. Gentili, *L'altro Veronese: né sacro né profano (quasi una recensione, quasi una postfazione)*, "Venezia Cinquecento" 30 (2005), 215-233.

Gentili 2006

A. Gentili, *Elementi di retorica nella pittura veneziana del secondo Cinquecento*, in M.G. Di Monte (cur.), *Immagine e scrittura*, Roma 2006, 156-186.

Gentili 2016

A. Gentili, *Invenzioni del linguaggio, ragioni di significato*, in Aikema, Marini 2016, 91-99.

Matile 1996

M. Matile, *"Quadri laterali" ovvero conseguenze di una collocazione ingrata: sui dipinti di storie sacre nell'opera di Tintoretto*, "Venezia Cinquecento" 12 (1996), 151-206.

Massimi 2011

M.E. Massimi, *La Cena in casa Levi di Paolo Veronese. Il processo riaperto*, Venezia 2011.

Pallucchini 1984

R. Pallucchini, *Veronese*, Milano 1984.

Pilo 1990

G. M. Pilo, *Paolo Veronese e il tema del battesimo di Gesù Cristo*, in Gemin 1990, 400-411.

Rosand 2012

D. Rosand, *Véronèse*, Paris 2012.

Rearick 1998

W. Rearick, *The Art of Paolo Veronese, 1528-1588*, Cambridge 1988.

Tagliaferro 2009

G. Tagliaferro, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.

Su San Nicolò della Lattuga

Augusti Ruggeri 1988

A. Augusti Ruggeri, *La chiesa di San Nicolò della Lattuga*, in *Paolo Veronese: restauri*, Catalogo della mostra (Venezia 1988), Mirano (Venezia) 1988 (Quaderni della Soprintendenza ai Beni artistici e storici di Venezia, 15).

Cope 1979

M. Cope, *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteen Century*, London 1979.

Erboso 2014

A. Erboso, *Veronese e la sua bottega a San Nicolò della Lattuga*, "Venezia Cinquecento" 46 (2014), 71-141.

Schultz 1968

J. Schultz, *Venetian Painted Ceilings*, Los Angeles 1968.

Zorzi 1977

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1977.

### Sul Concilio di Trento e l'uso delle immagini

Cozzi 1990

G. Cozzi (cur.) *La Chiesa di Venezia tra Riforma protestante e Riforma cattolica*, Venezia 1990.

Jedin 1972

H. Jedin, *Venezia e il Concilio di Trento*, "Studi veneziani" 14 (1972), 137-157.

Mason Rinaldi 1990

S. Mason Rinaldi, *Un percorso nella religiosità veneziana del Cinquecento attraverso le immagini eucaristiche*, in Cozzi 1990, 45-62.

Niero 1984

A. Niero, *Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia*, in V. Branca, C. Ossola (cur.), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Firenze 1984, 77-96.

Peria 1997

B. Peria, *Tintoretto e l'Ultima Cena*, in "Venezia Cinquecento" 13 (1997), 79-139.

Plazaola [1996] 2002

J. Plazaola, *Arte cristiana nel tempo. Storia e significato [Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid 1996], a cur. di M.A. Crippa, 1-2, Cinisello Balsamo (Milano) 2002.

Prodi 1965

P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bologna 1965.

Prodi 1990

P. Prodi, *La Chiesa di Venezia nell'età delle riforme*, in Cozzi 1990, 63-75.

Prosperi 1988

A. Prosperi, *Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano*, in G. Briganti (cur.) *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, 2, 581-592.

Salviucci Insolera 2016

L. Salviucci Insolera (cur.), *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento. "Per istruire, ricordare, meditare e trarre frutti"*, Roma 2016.

Stoichita [1995] 2002

V.I. Stoichita, *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola [Visionary Experience*, London 1995], trad. di B. Sforza, Milano 2002.

Verdon 2001

T. Verdon, *L'arte sacra in Italia*, Milano 2001.

## Sull'iconografia del Battesimo, delle Tentazioni e dei Sacramenti

Basilico 2010

G. Basilico, *La raffigurazione della Penitenza nelle stampe del XVI e XVII secolo*, "Grafica d'arte" 83 (2010), 8-13.

Kirschbaum 1972

B. von Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der Christlichen iconographie*, Roma-Freiburg-Basel-Wien 1972.

Freedberg [1991] 1993

D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* [*The Power of Images*, Chicago-London 1991], trad. di G. Perini, Torino 1993.

Germani 2009

B. Germani, *Le Tentazioni di Cristo nelle stampe del XV e XVI secolo*, "Grafica d'arte" 77 (2009), 9-15.

Le Goff 1985

J. Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Paris 1985.

Mâle [1932] 1984

E. Mâle, *Arte religiosa nel Seicento* [*L'Art religieux du XVII siècle*, Paris 1932], trad. di M. Donvito, Milano 1984.

Nichols 1997

A.E. Nichols, *Seeable Signs: The Iconography of the Seven Sacraments (1350-1544)*, Woodbridge 1997.

Nouwen [1992] 1994

H. Nouwen, *L'abbraccio benedicente. Meditazione sul Ritorno del figliol prodigo* [*The Return of the Prodigal Son*, New York 1992], a cur. di G. Cestari, trad. di M.C. Bricchi, Brescia 1994.

Palazzo [2016] 2017

E. Palazzo, *L'invenzione cristiana dei cinque sensi* [*L'Invention chrétienne*, Paris 2014], trad. di G. Piccinno, Napoli 2017.

Passarelli 2000

G. Passarelli, *Le icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 2000.

Réau 1955

L. Réau, *Iconographie del l'art chrétien*, 1-3, Paris 1955.

Rusconi 1996

R. Rusconi, *Immagini della confessione sacramentale (secoli XII-XVI)*, in Società internazionale di studi francescani (cur.) *Dalla penitenza all'ascolto delle confessioni*, Atti del XXIII convegno internazionale di Studi francescani (Assisi 1995), Spoleto 1996, 265-285.

Wind [1963] 1986

E. Wind, *Arte e anarchia* [*Art and Anarchy*, London 1963], trad. di R. Wilcock, Milano 1986.

Sui temi religiosi e teologici intorno alla Penitenza e di storia della Chiesa

Abbate 2018

V. Abbate, *Peste, peccato, penitenza*, in V. Abbate, G. Bongiovanni, M. De Luca (cur.) *Rosalia eris in peste patrona*, Catalogo della mostra (Palermo 2019), Palermo 2018, 14-29.

Bergamo 2010

M. Bergamo, *Nutrirsi di luce. Note per un dinamismo della visione orientata*, "La Rivista di Engramma" 84 (2010), 53-56.

Chupungco 1999

*Sacramenti e sacramentali*, in A.J. Chupungco (cur.), *Scientia liturgica: manuale di liturgia*, 1-5, Casale Monferrato 1999.

Coggi 2004

R. Coggi, *La riforma protestante*, Bologna 2004.

Daniélou [1951] 1958

J. Daniélou, *Bibbia e liturgia. La teologia biblica dei sacramenti e delle feste secondo i Padri della Chiesa* [*Bible et liturgie*, Paris 1951], Milano 1958.

Delumeau [1984] 1987

J. Delumeau, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo* [*Le Péché et la peur*, Paris 1984], Bologna 1987.

Frangi 2013

F. Frangi, *Esercizi di penitenza nella Milano di Federico Borromeo*, in F. Gonzales (cur.) *Le frontiere dell'arte. Una raccolta di testi di Marco Rosci con saggi in suo onore*, Novara 2013, 41-48.

Grossi 1998

V. Grossi, *L'uomo e la sua salvezza. Grazia e giustificazione dal Concilio di Trento all'epoca contemporanea*, in Sesboüé [1994-1996] 1998, 2, 237-326.

McGrath [1988] 1995

A. McGrath, *Il pensiero della Riforma. Una introduzione* [*Reformation Thought*, Oxford 1988], trad. di A. Comba e N. Papini, Torino 1995.

Nocent 1986

A. Nocent, *Il sacramento della penitenza e della riconciliazione in Anàmnesis. La liturgia, i sacramenti: teologia e storia della celebrazione*, Genova 1986, 138-188.

Saraco, Sodi 201

M. Sodi, A. Saraco (cur.), *Penitenza e Penitenzieria nel "secolo" del Concilio di*



la rivista di **engramma**

novembre **2021**

**186 • Per insufficienza di prove. Arte, storia, metodi**

**Editoriale**

Maria Bergamo, Giacomo Confortin, Fabrizio Lollini

**Le prove degli altri**

Maria Bergamo, Giacomo Confortin, Fabrizio Lollini

**Searching for Evidence in Late Antique Visual and Material Studies**

Klára Doležalová, Ivan Foletti

**Da spazio liminale a spazio estetico**

Luca Capriotti

**“Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti?”**

Fabrizio Lollini

**I vestiti della principessa**

Lorenzo Gigante

**La prova e il perdono**

Maria Bergamo

**L'evidenza in questione**

Francesco Trentini

**Lü Peng e il Rinascimento**

Veronica Di Geronimo

**Pratiche di display nell'epoca della Truthiness**

Antonella Huber