



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Analisi del ciclo degli apostoli nelle chiese di Venezia

**Relatore**

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

**Correlatore**

Ch. Prof. Giulio Zavatta

**Laureanda**

Annamaria Epifani

Matricola 868483

**Anno Accademico**

2023/ 2024

## Indice

Introduzione.....	1
I: Storia della tradizione dei cicli pittorici a tema apostolico.....	3
1.1: Le immagini e il loro valore.....	6
1.2: Caratteristiche iconografiche degli apostoli.....	10
1.3: Descrizione dei mosaici della Basilica di San Marco a tema apostolico: l'archetipo della tradizione.....	28
II: Analisi e descrizione delle chiese veneziane contenenti i cicli apostolici.....	40
2.1: La chiesa di San Sebastiano.....	40
2.2: La chiesa dell'Ospedaletto.....	44
2.3: La chiesa di San Stae.....	54
2.4: La chiesa di San Pantalon.....	67
III: Venezia e la sua pittura nel Settecento.....	75
Conclusioni.....	90
Bibliografia.....	95

## Introduzione

Dal punto di vista artistico la città di Venezia nel corso del Settecento si caratterizza per un'impareggiabile vitalità artistica che primeggia mettendo in secondo piano il ruolo politico, economico e militare della Serenissima, per gareggiare con altre importanti città europee come Parigi e Londra. Vi è un fiorire di discipline, dall'editoria al teatro, gli artisti veneziani viaggiano in tutta Europa e sono soprattutto i pittori a portare le loro opere dalla Russia degli zar alla Scandinavia, dall'Olanda all'Inghilterra. Sono in grado di comprendere i mutamenti artistici che stanno avvenendo e li fanno propri sviluppandoli al massimo delle loro potenzialità. I pittori veneziani eccellono nella pittura di storia e di figura, nel paesaggio, nel ritratto, nella veduta e utilizzano nuove tecniche, in alcuni casi sfruttando le esperienze altrui, ma riuscendo a migliorarle, come per esempio l'uso della camera ottica con i vedutisti.

Nel Settecento la committenza dello Stato viene quasi a cessare, in quanto le casse sono vuote a causa delle lunghe guerre contro i Turchi e alla perdita del primato commerciale e politico in Europa. Allo Stato si sostituiscono i grandi ordini religiosi che provvedono a rinnovare le proprie chiese, conventi, le scuole grandi e piccole e le grandi famiglie entrate da poco nel patriziato veneziano, come i Labia, i Manin ed i Rezzonico. Molte commissioni arrivano dai viaggiatori stranieri che visitano la città, soprattutto opere da cavalletto, desiderosi di avere un ricordo del luogo.

Le committenze religiose erano numerose in quanto vi era la necessità di raffigurare la storia della salvezza cristiana, la sua creazione, l'Alleanza degli uomini con il loro creatore, di trasmettere esempi ed insegnamenti che potessero arrivare facilmente a tutti gli uomini<sup>1</sup>.

Tra le numerose opere che troviamo nelle chiese di San Sebastiano, Santa Maria dei Derelitti o dell'Ospedaletto, San Stae, San Pantalon, San Marziale, San Samuele, San Moisè, San Beneto sono presenti anche i cicli degli apostoli, dove vengono solitamente rappresentati in coppia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> F. Pedrocco 2012, pp. 7-9.

<sup>2</sup> B. Aikema, 1989, p. 174.

A Venezia vi erano anche altre chiese che presentavano il ciclo degli apostoli, come la Chiesa degli Incurabili, edificata nel 1517 e distrutta nel 1831, con i dodici apostoli dipinti da Giovanna Garzoni, Andrea Micheli, Palma il Giovane, Maffeo da Verona, Domenico Tintoretto e Andrea Vicentino<sup>3</sup>; e la Chiesa di San Basegio, costruita nell'870 e demolita nel 1824, con i dodici apostoli dipinti da Leonardo Corona<sup>4</sup>.

In questo elaborato si procederà ad analizzare le opere del ciclo degli apostoli nelle chiese veneziane, partendo dai mosaici della Basilica di San Marco che presentano i dodici apostoli, a seguire la chiesa di San Sebastiano, modello canonico per tutti i cicli dipinti fra il Sei e il Settecento nelle chiese della città lagunare, e in ordine cronologico di realizzazione dei cicli la chiesa dell'Ospedaletto, di San Stae e di San Pantalon.

Queste opere sono il frutto di autori appartenenti a diverse correnti pittoriche della fine del Seicento e del Settecento.

Scrive Zanetti:

Non è agevol cosa formare una compendiosa idea universale della Pittura Veneziana verso la fine del passato secolo, e nel principio di questo fino a' nostri giorni; poichè troppo varia si vide esser ella nelle opere degli artefici di que' tempi. Cagione di ciò fu che non solamente parte di essi seguirono le scuole de' forestieri accasati in Venezia, e parte assecondando la libertà del genio uno stile proprio si formarono; ma vi fu chi uscendo di Patria e portandosi a fare i maggiori suoi studii nelle altre scuole d'Italia, ne riportò con le apprese dottrine, le immagini che vedute avea, e costantemente seguille; onde per tutto ciò si può conchiudere, che si videro allora in Venezia tante maniere quali erano quelli che dipingevano<sup>5</sup>.

Nello specifico, verrà intrapreso un percorso di analisi delle caratteristiche iconografiche delle singole figure degli apostoli nell'arte sacra, per poi procedere allo studio dei cicli degli apostoli all'interno di alcuni edifici di culto a Venezia, concludendo con un capitolo dedicato all'analisi della fortuna critica dei vari autori delle opere prese in esame.

---

<sup>3</sup> A. Gaggiato 2019, pp. 53-58.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 91-94.

<sup>5</sup> A.M Zanetti 1771, pp. 515-516.

## I. Storia della tradizione dei cicli pittorici a tema apostolico.

Nel corso del tempo i dodici Apostoli di sono stati raffigurati con iconografie differenziate sia in immagini singole, sia in rappresentazioni di gruppo denominate il *Collegio degli Apostoli – Collegium Apostolorum*<sup>6</sup>.

Esse trovavano posto soprattutto nelle zone più in vista e privilegiate delle chiese, in modo da ricordare la missione apostolica della Chiesa.

Grande importanza rivestono queste figure, lo testimoniano il gran numero di opere d'arte eseguite nelle tecniche e materiali più diversi che si sono conservate fino ai nostri tempi; a conferma della loro importanza la chiesa bizantina e siriana aveva introdotto la festa dedicata a tutti gli Apostoli, *Festum omnium Apostolorum*, poi ripresa nel calendario romano con papa Gregorio Magno (590-604)<sup>7</sup>. Questa festa in alcuni calendari liturgici si è mantenuta fino alla fine del XVIII secolo.

I criteri tipologici e fisionomici per rappresentare gli Apostoli erano abbastanza convenzionali e generici, caratterizzati da attributi universali.

L'apostolo veniva raffigurato mentre indossava una tunica e un mantello, a piedi nudi e con in mano un rotolo o un libro; talvolta la rappresentazione riportava anche il nome inciso o iscritto sullo sfondo a lato delle figure.

A partire dal XII secolo si nota una trasformazione nel modo di concepire la raffigurazione dei vari personaggi: si passa da una composizione altamente geometrica ad una maniera di dipingere molto più dinamica, attraverso l'espressione di stati d'animo e sensazioni. Grazie a questo la pittura diventa quel tramite che permette di raffigurare vere e proprie scene narrative: da ciò si può dire che nascono i cicli pittorici. Di fronte ad un popolo composto per lo più da gente umile che vedeva nella vita religiosa l'essenza della propria vita umana, nasce anche l'esigenza di istruire i fedeli attraverso le illustrazioni delle letture evangeliche. È in questo momento che nascono i cicli pittorici a scopo divulgativo ed informativo.

Tuttavia, vi è anche una motivazione pratica e funzionale: si concepisce l'idea di arredare lo spazio della cattedrale utilizzando delle tecniche immediate ed espressive come

---

<sup>6</sup> R. Knapinski 1991-92, pp. 49-71.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 261-64. La festa veniva celebrata a seconda delle tradizioni locali fra il 29 giugno e il 9 luglio.

quelle pittoriche, di sicuro con un impatto più immediato e funzionale dei vecchi mosaici bizantini e ravennati.

Lo spazio architettonico a cui si fa riferimento è quello della grande cattedrale romanica, nella quale era possibile avere grandi pareti affrescate in cui lo spazio dell'edificio diventava funzionale a narrare le storie del Vangelo.

In esso il *Verbum* prende non solo forma ma anche colore, arrivando a superare la sua dimensione testuale e ricoprendo una dimensione temporale: esso partecipa alla vita degli uomini divenendo parte della loro stessa esistenza.

L'illustrazione pittorica, nel suo permanere nel tempo, sembra quasi voler mostrare che la verità teologica contenuta nelle Sacre Scritture è perenne: ogni uomo ogni giorno della sua vita e nelle generazioni successive apprende i fatti sacri osservando la loro illustrazione pittorica.

Tra le rappresentazioni maggiormente preferite nell'iconografia medievale vi sono scene tratte dal Nuovo Testamento, in particolare quelle legate alla passione di Cristo e agli Atti degli Apostoli<sup>8</sup>.

La rappresentazione degli Apostoli serviva soprattutto a dimostrare la loro forza protettiva sulla chiesa e ricordare a tutti i fedeli il compito evangelizzatore della Chiesa Universale e Apostolica<sup>9</sup>.

Verso la fine del XIII secolo cominciano a notarsi delle differenziazioni dal punto di vista fisionomico, san Giovanni viene rappresentato come un giovane, mentre Pietro, per esempio, come un anziano e vengono attribuite ad ogni figura delle caratteristiche individuali legate alle modalità del loro martirio.

Dal XV secolo in tutta Europa si diffondono modelli grafici caratterizzati da fisionomia e attributi standardizzati, riportati in tutte le botteghe degli artisti come possiamo vedere, per esempio, nelle incisioni eseguite da Martin Schongauer<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> S. Castri 2009, p. 93.

<sup>9</sup> Mar, 6, 7-9, 13: "Chiamati a sé i Dodici, incominciò Na inviarli a due a due, dando loro il potere sopra gli spiriti immondi. Comandò loro che, ad eccezione di un bastone, non prendessero nulla per il viaggio: né pane né bisaccia né danaro nella cintura; che calzassero i sandali, ma non indossassero due tuniche [...] Essi partirono, predicando che si convertissero; scacciavano molti demoni, ungevano con olio molti malati e li guarivano".

<sup>10</sup> F. Winzinger 1976, pp. 120-26.

Alcune volte l'iconografia apostolica è raffigurata con rotoli svolti e messi sullo sfondo della composizione, oppure come un fregio riportante le frasi del *Symbolo Apostolico*, ma il più delle volte le figure degli Apostoli ne sono prive.

Ciò deriva sia da un'evoluzione iconografica, ma anche da altre cause come il deterioramento dovuto al tempo, dai cattivi restauri dove per ignoranza del significato o per cattiva conduzione del restauro sono stati eliminati indizi e tracce iconografiche; quindi, spesso non appaiono i nomi alla base della figura e c'è come segno distintivo solo un attributo<sup>11</sup>.

Quando il Collegio degli Apostoli è rappresentato con gli articoli della fede, lo si considera come *Allegoria della Fede*, virtù necessaria per la salvezza dell'uomo.

Secondo alcuni, tutte le rappresentazioni degli Apostoli nell'arte, anche quelle prive di iscrizioni, vanno considerate come raffigurazioni del *Credo* nell'arte, il *Credo* nascosto.

La raffigurazione del *Credo* può essere infatti elemento principale o parte del programma di decoro artistico di una chiesa; le figure si possono trovare sulle facciate esterne, oppure come decorazione dei battisteri, sugli altari e sui cibori, sulle torri, sulle colonne o sui pilastri delle navate<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> S. Castri 2009, p. 85.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 85-93.

## 1.1 Le immagini e il loro valore

Le immagini degli Apostoli, santi della Chiesa, ad eccezione di Giuda Iscariota, parlano degli uomini che vissero con Gesù durante la sua vita terrena. Da lui ricevettero la santità in quanto partecipi della sua vita, avvenimento che può realizzarsi per tutti gli uomini. Ma l'essere santo non è uguale per tutti, alcuni fatti attribuiscono la santità, altri no; infatti, fin dall'inizio la Chiesa ha redatto degli elenchi dei santi per averne memoria, per essere di esempio a tutti e per poterne invocare la loro intercessione.

Il concetto di santità è parte della storia del cristianesimo, «fantasia di Dio che si realizza fra gli uomini»<sup>13</sup>, perfetta imitazione di Cristo e della sua volontà.

Ai santi ci si rivolge per averne soccorso, per la richiesta di grazia che è segno di fede e soprattutto per sentirsi parte della chiesa e della santità.

La parola santo è il participio passato del verbo latino *sancire*, significa conferire realtà e validità, riconoscere la reale esistenza di qualcosa; nel vocabolario giuridico significa conferire validità ad un'istituzione, dare realtà. Quindi, tutte le parole di origine indoeuropea con la radice *sak-* si riferiscono al fondamento del reale.

Il santo è l'uomo vero, quello che aderisce al Cristo fino alle ultime conseguenze, ne fa il centro della sua vita e tutti gli altri uomini lo riconoscono per tali caratteristiche. Nell'incontro con Gesù i santi hanno trovato il modello della pienezza dell'umanità e vivere osservando questo modello è stato il loro compito, l'azione con la quale hanno contribuito a costruire il regno di Dio. Sono tornati al padre per mezzo del figlio grazie alla loro obbedienza e riconoscenza.

Tutto questo spiega la necessità dei cristiani di raffigurare attraverso le immagini, la vita e gli episodi più importanti dei santi, affinché suscitassero devozione, fossero di esempio, modelli a cui conformarsi per imitare Cristo. All'inizio cominciarono ad utilizzare le immagini nelle sepolture, dove di fronte alla morte e al passaggio nell'aldilà si sentiva di più la necessità di confermare la partecipazione alla vita divina, di fortificarsi con la dottrina e con l'esempio<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> G. Biffi 1989, p. IX.

<sup>14</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 5.



I primi cristiani vivendo nel mondo ebraico e romano sentirono fortemente l'influenza culturale di quella società che era ricca di immagini in generale e sentirono la necessità di costruire delle proprie immagini, non per adorarli come idoli, ma per creare una memoria; fecero questo utilizzando il patrimonio iconografico e simbolico precristiano. Le prime immagini che troviamo sono nei sarcofagi e nelle pitture catacombali, sono assai semplici e le possiamo dividere in due categorie: quelle che rappresentano i sacramenti e quelle che rappresentano interventi divini.

Nel primo gruppo vi sono immagini che affermano che a salvare il defunto è l'appartenenza alla Chiesa, mentre nel secondo vi sono immagini che hanno valore di aspettativa, di desiderio, di *commendatio animae*, e invocano Dio affinché salvi il defunto come ha salvato i santi.

Nel tempo le immagini si arricchirono, furono aggiunte le figure dei martiri e con l'arrivo di Costantino e il riconoscimento della libertà di culto compaiono le pitture descrittive che rappresentano i dogmi, come le scene della maestà di Cristo, dove si affiancano gli Apostoli e in particolare Pietro e Paolo, le scene della *traditio legis* e della *traditio clavis*. Compaiono, quindi, anche i primi 'ritratti' dei santi, vengono fissati i loro lineamenti e questo dà origine ad una considerazione sul valore e sulla liceità delle stesse.

Secondo alcuni, come Gregorio di Nissa, la pittura rende gradevoli le tombe e la narrazione delle gesta del martire, la descrizione dei tormenti e la fine beata invitano i fedeli ad avvicinarsi al reliquiario, a guardare al santo martire e implicitamente imitarlo<sup>15</sup>.

Il santo papa Gregorio Magno, nel 600, identificò le immagini come la scrittura degli illetterati, mezzo per conoscere le cose della fede, per insegnare la religione ed i suoi misteri.

A riguardo, nel tempo, vi sono state alcune correnti di pensiero, si discuteva se si potesse dipingere la persona di Cristo senza confondere o separare la natura umana e divina, senza mettere in discussione l'incarnazione stessa. Nei primi decenni del V secolo, Eusebio di Cesarea, vescovo e scrittore greco, rispondendo all'imperatrice Costanza che aveva chiesto una raffigurazione di Cristo, ritenne che fosse indegno rappresentare la

---

<sup>15</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 19-25.

natura umana, si doveva parlare solo di quella divina che però era irrapresentabile<sup>16</sup>; a sostegno di questo citava il dettato del libro dell'Esodo: «non ti farai idolo né immagine alcuna di quanto è lassù nel cielo né di quanto è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque e sotto terra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai»<sup>17</sup> e pertanto solo la Scrittura è l'unica e vera immagine di Gesù.

Diversamente, Teodoro Studita, monaco cristiano bizantino, nel VI secolo riteneva che le immagini fossero equivalenti alla Scrittura.

L'imperatore bizantino Leone III Isaurico, nel 730, ordinò la distruzione di tutte le icone con l'idea di eliminare un'idolatria, ma san Giovanni Damasceno, il 'teorico', fece una forte opposizione a questa idea, in quanto se Dio si è incarnato e ha assunto una forma umana che è diventata inseparabile da quella divina allora lo si può rappresentare, perché negarlo significa di fatto negare l'incarnazione.

Il Concilio Niceno II del 787 affermò la liceità delle immagini, sostenendo che «l'onore reso all'immagine, in realtà, appartiene a colui che vi è rappresentato e chi venera l'immagine venera la realtà di chi in essa è riprodotto»<sup>18</sup>.

Nell'869-879 il Canone III del Concilio Costantinopolitano IV accomuna il valore dell'arte a quello della scrittura<sup>19</sup>, l'icona si scrive come se si scrivesse un libro.

Una volta superata l'idea dell'illeceità delle immagini delle persone divine, le loro raffigurazioni hanno riempito le chiese, come sostegno alla devozione e alla professione della fede.

Il dettato del Concilio Niceno II fu interpretato in maniera diversa in Oriente ed in Occidente, nel primo caso si diffuse la teoria delle immagini che vede una presenza 'divina' nelle icone, presenza che si riconduce alla 'fedeltà' al prototipo, e solo dopo il riconoscimento da parte della Chiesa di questa fedeltà, l'icona può essere venerata ed esposta<sup>20</sup>. Nelle icone non è importante l'artista, ma l'opera che attesta la presenza, la manifestazione di Dio<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> H. Hennepf 1969, 42-45.

<sup>17</sup> Esodo, 20, 4.

<sup>18</sup> G. Alberigo 1991, p. 136.

<sup>19</sup> Ivi, p. 168: "Ciò che viene comunicato con le parole l'immagine ce lo annuncia e ce lo rende presente mediante i colori".

<sup>20</sup> M. Donadeo 1980, p. 19.

<sup>21</sup> P. Evdokimov 1971, p. 21.

In Occidente, invece, l'immagine che descrive le fattezze di una persona o racconta degli avvenimenti rimane solo un'opera materiale, e il suo valore viene riconosciuto nella capacità di insegnare, ma non è oggetto di culto. Anche l'Occidente conoscerà comunque un'arte fedele ai modelli legati ad un canone iconografico<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 19-25.

## 1.2 Caratteristiche iconografiche degli apostoli

Gli Apostoli, dal greco ἀπόστολος, 'inviati', 'messaggeri' del Cristo, hanno ricevuto come missione la testimonianza della fede in Gesù e di portare a tutti i popoli il messaggio di salvezza da lui proclamato.

I vescovi, in quanto custodi della parola, dell'ortodossia e con la funzione magisteriale sono i loro successori e le varie comunità ecclesiali hanno sempre cercato di far risalire ad uno degli Apostoli la loro origine, in quanto questa connessione era un chiaro indice dell'essere una comunità fondata in Cristo, attestando pertanto anche la loro connessione con la Sede Apostolica di Roma.

Andrea e Giovanni, discepoli del Battista, furono i primi a seguire Gesù dopo che Giovanni ebbe detto: «Ecco l'agnello di Dio!»<sup>23</sup>; e Gesù con le parole «venite e vedete»<sup>24</sup> li fece parte del suo magistero e della vita cristiana.

Simone, presentato dal fratello Andrea, dopo che Gesù gli diede il nome di Cefa, che vuol dire pietra, evidenzia il nesso con Cristo, pietra angolare profetizzata nel salmo, e realizza l'invito di Gesù stesso a costruire sulla roccia la propria casa ed a svolgere la propria vita all'interno della Chiesa.

Successivamente Cristo incontrò Filippo e lo invitò a seguirlo. Filippo portò a sua volta Natanaele, cioè Bartolomeo.

Gesù, dopo che Giovanni Battista fu imprigionato, chiamò a seguirlo diversi uomini con legami di parentela e conosciuti sulle rive del mare di Galilea: sono Giovanni Evangelista e suo fratello Giacomo; successivamente Levi, detto Matteo, esattore delle imposte.

Fra tutti Cristo scelse i dodici<sup>25</sup>, quel gruppo che fra vicende alterne, avrebbe accompagnato Gesù fino al suo arresto.

Con questa chiamata vi è il gruppo di Pietro, Giacomo e Giovanni, seguiti da Andrea, Filippo, Bartolomeo, Matteo, Tommaso, Giacomo di Alfeo, Giuda Taddeo, Simone il Cananeo e Giuda Iscariota.

---

<sup>23</sup> Gv, 1, 35-39.

<sup>24</sup> Gv, 1, 40-42.

<sup>25</sup> Mc, 3, 13-19: "Che stessero con lui e anche per andare a predicare e perché avessero il potere di scacciare i demoni".

Vi è anche un altro modo di elencare gli Apostoli, detto *apostolico*, in base ad una frase del Credo che gli viene attribuita:

Pietro: Credo in Dio Padre onnipotente, creatore del cielo e della terra. Andrea: e in Gesù Cristo, suo Figlio unigenito, nostro Signore. Giacomo Maggiore: che fu concepito di Spirito Santo e nacque da Maria Vergine. Giovanni: patì sotto Ponzio Pilato, fu crocifisso, morì e fu sepolto. Tommaso: discese nel regno dei morti, il terzo giorno resuscitò da morte. Giovanni Minore: salì al cielo, siede alla destra di Dio Padre onnipotente. Filippo: da dove verrà per giudicare i vivi e i morti. Bartolomeo: Credo nello Spirito Santo. Matteo: una santa Chiesa universale, la comunione dei santi. Simone: la remissione dei peccati. Giuda Taddeo: la resurrezione della carne. Mattia: e la vita eterna<sup>26</sup>.

Gli Apostoli non vengono dunque considerati solo singolarmente, ma anche nel loro insieme, un unico corpo, immagine stessa della Chiesa e del suo capo Gesù Cristo.

Questa unione nasce da esperienze comuni, saranno tutti martiri, e questo li unisce nel destino.

Sono riuniti tutti insieme nel cenacolo per la Pasqua che istituisce l'Eucarestia, nella prima apparizione di Gesù la sera della Pasqua, otto giorni dopo la discesa dello Spirito Santo, all'Ascensione di Gesù e alla *dormitio* della Madonna.

In diverse rappresentazioni sono tutti insieme ai piedi di Cristo, a volte raffigurati come pecore intorno al loro pastore, o al trono preparato per il ritorno di Gesù; oppure vengono rappresentati ai piedi della Vergine.

Pietro, Giacomo e Giovanni si distinguono dagli altri, sono i testimoni della Trasfigurazione sul monte Tabor e della preghiera sul monte degli Ulivi<sup>27</sup>.

Pietro sarà il primo fra gli Apostoli, Giacomo il primo martire e Giovanni scriverà un Vangelo diverso dagli altri tre, basato sulla questione dell'identità di Cristo.

Il numero degli Apostoli non è casuale, ha un suo significato: dodici sono le tribù di Israele, dodici sono le pietre preziose che compongono il pettorale del sommo sacerdote, dei profeti minori.

---

<sup>26</sup> R. Fabbri 1996, p. 3.

<sup>27</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 61-3.

Il dodici è un numero che deriva da tre e da quattro, dove il tre è considerato il numero della perfezione, annuncia la Trinità e il simbolo di Dio; tre furono gli angeli che visitarono Abramo. Il tre rappresenta l'intero universo, di fatto la società indoeuropea si basa su tre categorie: sacerdoti, guerrieri e produttori; tre sono le età della vita, tre erano i continenti conosciuti e Cristo è risorto all'alba del terzo giorno. Il tre è la divina interezza come il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo e si congiunge con il quattro, che è il numero per eccellenza della materia e della terra: quattro sono i punti cardinali che circoscrivono i confini della terra; l'uomo ha una struttura quadripartita, davanti, dietro, sinistra e destra.

Il dodici, formato dal tre preso quattro volte, rappresenta l'unione fra il divino e l'umano e accompagna la vita in diversi modi.

Dodici sono i mesi e i segni dello zodiaco, dodici sono le ore del giorno e della notte, dodici le porte di Gerusalemme, il numero degli eletti è dodici volte dodicimila, numero che rappresenta l'intera Chiesa.

Per ogni Apostolo, e in particolare per Pietro e Paolo, ci è pervenuta una tradizione iconografica sostanzialmente omogenea; di fatto i loro tratti somatici fin dalla protocristianità sono sempre gli stessi. Vengono rappresentati a piedi nudi, negli abiti del loro tempo e vengono contrassegnati nell'iconografia con il libro in mano, segno del loro compito magisteriale o con il rotolo che allude all'annuncio evangelico<sup>28</sup>.

La costante dell'arte cristiana è la rappresentazione dei santi e delle loro opere; l'arte riconosce il dettato del Concilio del 787, che caldeggiava l'accoglienza della tradizione. La tradizione non è una serie chiusa di avvenimenti, ma è infinita, perché Cristo è presente nella Chiesa, cioè nei cristiani che ne fanno parte e quindi raffigurare i santi è un modo diverso di proporre Gesù. Questo ha generato una moltitudine di soggetti iconografici, di simboli, di moduli, di segni che si rimandano l'uno con l'altro e si intrecciano<sup>29</sup>.

La raffigurazione dei santi, codificata nelle varie rappresentazioni, è un invito per i cristiani a seguirli ed imitarli; tanto che non è un caso che durante la cerimonia della

---

<sup>28</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 61-5.

<sup>29</sup> H. Belting 2001, p. 110.

canonizzazione si esponga l'immagine del santo e che tutta la chiesa nei secoli abbia sempre curato i luoghi e le reliquie dei santi.

I disegni sono mutati nel tempo, da immagini appena accennate a figure fortemente tendenti al ritratto, come si può riscontrare nei ritratti di Pietro e Paolo, quasi sempre simili; questo per l'esigenza di facilitare da parte dei fedeli il riconoscimento del santo che viene rappresentato e di percepirlo come una persona reale a cui rivolgere le proprie preghiere e non un modello astratto.

Il santo protegge chi lo invoca, chi imita le sue virtù, perché grazie all'osservanza del modello di vita da lui proposto si può sperare nel concreto intervento divino<sup>30</sup>.

Il linguaggio del simbolo deve essere chiaro perché possa essere facilmente identificato e permetta un processo di imitazione, di immedesimazione e di connessione tra il visibile e l'invisibile, il tutto racchiuso in una raffigurazione<sup>31</sup>.

Ad ogni santo vengono assegnati degli attributi, elementi che rivelano le vicende della sua vita e le sue virtù da imitare. I santi possono essere rappresentati in maniera narrativa o emblematica.

Narrativa quando le raffigurazioni raccontano per immagini la vita dei santi, generalmente dalla nascita alla morte terrena, che prosegue poi nella gloria dei cieli; raccontano episodi di protezione e intercessione del santo, come per esempio san Giacomo che viene raffigurato come un guerriero che combatte in difesa degli spagnoli durante una battaglia del IX secolo.

Emblematica quando vi è un'unica immagine che in maniera sintetica raffigura tutte le prove sostenute e le virtù praticate, una singola immagine che racconta la vita del santo. I santi vengono rappresentati negli atteggiamenti che sono loro tipici nell'iconografia e raffigurati con gli attributi che permettono la loro identificazione, soprattutto quando si tratta di santi di cui sono ignoti i tratti fisionomici.

L'attributo è fondamentale perché il fedele possa riconoscere sé stesso o la propria situazione in quella vissuta dal santo; lo percepiscono come un uomo perché condivide la stessa condizione e permette di anelare alla santità. Serve anche a distinguere tra i

---

<sup>30</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 24-5.

<sup>31</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 7.

vare santi che hanno le stesse caratteristiche, hanno subito il martirio, o di cui non si ha una precisa indicazione fisionomica.

Ogni attributo fa riferimento ad un episodio della vita e ogni santo ne ha alcuni di principali, perché si riferiscono alle attività fondamentali o alle loro qualità, per esempio nel caso dei martiri è lo strumento del martirio, e altri, non per questo secondari, che si riferiscono invece ad altri eventi meno rappresentativi<sup>32</sup>.

In alcuni casi l'attributo deriva da frasi o fatti che poco hanno a che vedere con la vita reale del santo, come per esempio santa Lucia che viene rappresentata con gli occhi in mano, questi non gli furono strappati ma semplicemente sono nominati in una frase dalla martire.

Vi sono poi alcuni moduli figurativi, per esempio i martiri sono tutti giovani e belli, dove la bellezza rappresenta non tanto quella fisica, ma la qualità spirituale della persona; è il suo volto interiore.

Il bello è lo splendore del vero, e se «la luce del volto di Dio risplende in tutta la sua bellezza»<sup>33</sup> i martiri e i santi sono belli in quanto imitano il Cristo che necessariamente risplende.

Il bello secondo i canoni del tempo proviene da una verità interiore e profonda e si irradia come la luce, messa in evidenza dall'aureola.

Altro tratto presente nell'iconografia è la posizione eretta, che contraddistingue una persona pronta ad eseguire un compito; posizione utilizzata quando si raffigura un santo o un martire in maniera emblematica e non narrativa, accompagnati poi dagli attributi e da accenni alla particolare vicenda. Altre caratteristiche sono il velo virginale per le vergini consacrate, le corone e gli strumenti del martirio. I martiri, poi, come tratti distintivi portano sempre la palma e gli strumenti con i quali sono stati torturati e uccisi. I santi, inoltre, vengono raffigurati con gli occhi in direzione del cielo, quasi a tradurre l'esortazione di san Paolo a guardare verso il cielo, ciò rappresenta un legame fra i santi e il cielo che si estende a quanti si rivolgono a loro.

---

<sup>32</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, pp. 5-11.

<sup>33</sup> [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_06081993\\_veritatis-splendor.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_06081993_veritatis-splendor.html) (consultazione: 15 maggio 2024).



Spesso vi sono nubi e raggi di luce che avvolgono i santi in quanto «Dio è luce, e in lui non ci sono tenebre»<sup>34</sup>. La luce diventa simbolo della divinità grazie alla quale vi è la vita, il cielo e il sole<sup>35</sup>.

Spesso la luce proviene dalle nuvole, simbolo di buon auspicio perché portatrici di acqua in regioni dove ve ne è poca e dove si è formato l'apparato iconografico delle grandi religioni. Le nubi e la luce accompagnano l'apparire della divinità, una cela e l'altra svela. Sostengono o circondano i piedi della persona divina, escono dalle nubi raggi di luce e angeli che testimoniano la presenza del divino.

Spesso portata in mano compare la croce o il crocifisso, come riferimento alla piena imitazione di Gesù, fonte di luce e di forza<sup>36</sup>.

Gli Apostoli e i loro successori, i vescovi, sono tipicamente raffigurati con il libro del Vangelo, in quanto ricevettero il mandato di annunciarlo.

Nelle rappresentazioni dei martiri vi è sempre il colore rosso, colore che rappresenta il fuoco e il sangue. Già ai tempi dei comandanti e imperatori romani il rosso veniva utilizzato per indicare il capo, colui che guida e deve essere pronto più di tutti gli altri al sacrificio. Di rosso vestono i cardinali, principi della Chiesa, per indicare la loro accettazione del martirio.

I martiri presentano, inoltre, la palma e la corona. Questi due attributi derivano dal mondo greco-romano e da quello giudaico-orientale e sono segno di vittoria contro le potenze del male. La palma può essere offerta da angeli insieme alla corona, portata in mano o al fianco; la corona può essere di fronde o fiori o di metallo. Gesù quando entra a Gerusalemme per la Pasqua viene salutato dalla folla che agita rami di palma, come da tradizione ebraica. La palma da datteri, in Mesopotamia, era considerata un albero sacro, in oriente ne utilizzavano ogni sua parte e veniva collegata all'idea della rinascita, della vittoria e per la sua altezza che supera di molto la misura dell'uomo, all'ascesi e al sublime. Come simbolo di vita senza fine i rami di palma venivano portati nelle

---

<sup>34</sup> Gv, 1, 5.

<sup>35</sup> M. Eliade 1984, p. 42: "Il Cielo rivela direttamente la sua trascendenza, la sua forza e la sua sacralità. La contemplazione della volta celeste, da sola, suscita nella coscienza primitiva un'esperienza religiosa".

<sup>36</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 54-5.

processioni funerarie in Egitto, e quindi oltre al simbolo della vittoria era anche simbolo di resurrezione<sup>37</sup>.

La corona o ghirlanda, se posta sul capo è la parte trascendentale del capo stesso, quella più vicina al cielo. Se circolari fanno riferimento all'idea della perfezione, al simbolo della vita eterna non avendo il cerchio né inizio né fine. Segno di potere, di consacrazione, di dignità, fa apparire più alta la persona e quindi la eleva al di sopra degli altri<sup>38</sup>.

L'attributo della ghirlanda, composta di fronde o fiori, simboleggia la trasmissione della forza e della vitalità, simbolo della vita che si rinnova.

L'alloro nel mondo greco-romano era l'albero per eccellenza, essendo sempreverde richiamava l'idea della vita eterna; il vincitore delle battaglie portava una corona d'alloro per purificarlo dallo spargimento di sangue, in seguito venne associata all'idea di vittoria e quindi simbolo di onorificenza.

Anche nel mondo ebraico rappresenta un simbolo di vittoria e per il mondo cristiano diventa simbolo della gloria degli eletti e della vita incorruttibile che si sono conquistati. Se abbellita con gemme e pietre preziose richiama il potere e la sovranità.

I martiri la ricevono dagli angeli o dallo stesso Cristo, come segno e riconoscimento della partecipazione alla vita divina e del compimento che gli era stato affidato.

Di origine orientale, l'aureola o nimbo, è un disco lucente che circonda il capo delle persone divine e dei santi; in origine in oriente rappresenta il sole e la corona regale. Dal IV secolo compare intorno al capo di Gesù negli affreschi delle Catacombe di San Callisto a Roma come simbolo di santità, di effusione della vita divina, come la luce e i raggi del sole che si diffondono nel mondo.

Come attributi specifici nell'iconografia dei martiri vi sono gli strumenti e i segni del martirio, emblemi della gloria come la croce, che per i romani era strumento di tortura, mentre per il Cristo è il trono e il motivo per cui siede alla destra del Padre nel Giudizio. Ogni martire viene raffigurato con il suo strumento di martirio, come Gesù mostra le piaghe e porta la croce come un vessillo. Vi è una differenza a seconda che gli strumenti del martirio vengano offerti, allora si tratta di un privilegio e di un'investitura divina, se

---

<sup>37</sup> Vedi supra.

<sup>38</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 37.

invece vengono retti nella mano si vuole evidenziare il carattere volontario del martirio<sup>39</sup>.

Di seguito vengono brevemente presi in esame i vari simboli e attributi che caratterizzano ogni Apostolo nella storia dell'iconografia.

Andrea viene solitamente rappresentato con la croce di sant'Andrea o una croce normale, raffigurato come un uomo di mezza età o come un anziano con la barba lunga e bianca, talvolta è con la rete e i pesci, con una fune con cui fu legato alla croce e la veste è spesso verde<sup>40</sup>.

Andrea, dal greco *aner*, *andros*, uomo, significa virile; fu fratello di Simone e fu il primo ad essere chiamato tra i discepoli di Giovanni Battista.

Giovanni Battista indicò ai suoi discepoli, Andrea e Giovanni, che Gesù era l'agnello di Dio e loro lo seguirono assieme a Pietro, fratello di Andrea. Ecco perché nell'iconografia compare spesso assieme a Pietro, Paolo e agli evangelisti.

Quando gli Apostoli si divisero per la missione, Andrea andò ad evangelizzare la Scizia, attuale Russia.

Fu inviato da un angelo in Etiopia da Matteo che si trovava accecato in prigione e compì il prodigio di far aprire le porte della prigione, si inginocchiò con Matteo finché egli non riacquistò la vista; compì diversi miracoli in Grecia e Asia Minore, come domare un incendio a Tessalonica, liberare da sette demoni Nicea.

Il governatore della Macedonia, Quirino, proconsole romano, lo condannò *ad bestias* con l'accusa di incitare il popolo alla distruzione dei templi e distrarlo dal culto degli Dei; ma sia il cinghiale che il toro e la tigre lo risparmiarono.

A Patrasso, nel Peloponneso, guarì la moglie del proconsole Egea, Maximilla; il proconsole lo fece fustigare perché aveva disobbedito all'imperatore e lo condannò a morte legato ad una croce a forma di X (croce decussata)<sup>41</sup>.

Il simbolo della croce rappresenta la forma umana con le braccia aperte ed è l'orientamento nello spazio; è il simbolo dell'incontro del cielo con la terra, della materia

---

<sup>39</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 26-31.

<sup>40</sup> G. Kaftal 1978, p. 35.

<sup>41</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 72-3.

con lo spirito. Per i cristiani rappresenta la passione ed il trionfo di Gesù, la vittoria della vita sulla morte. Nell'iconografia la croce può essere impugnata o abbracciata dai santi<sup>42</sup>.

Andrea è il protettore dei pescatori e dei fabbricanti di corde<sup>43</sup>.

Bartolomeo è solitamente rappresentato come apostolo benedicente, come un uomo di mezza età con la barba nera e con il coltello del supplizio, talvolta con la propria pelle sul braccio<sup>44</sup>; a volte per togliere ogni dubbio, sulla pella si scorge il suo volto, tanto da sembrare un santo cefaloforo, cioè che porta il suo capo mozzato<sup>45</sup>.

Gesù lo definì «un vero israelita nel quale non c'è malizia»<sup>46</sup>, intraprese un lungo viaggio per evangelizzare l'Asia Minore, l'Arabia, la Frigia, la Licaonia, l'Armenia, il Ponto e l'India, dove convertì il fratello del re Astiage ed esorcizzò la figlia; purtroppo, il re, adiratosi per la conversione<sup>47</sup>, lo fece crocifiggere secondo la tradizione diffusa in Oriente.

Testi occidentali dicono che fu decapitato, altri autori come Isidoro di Siviglia e Beda, invece, secondo una versione più accreditata e diffusa, nel suo Martirologio, scrivono che fu scorticato.

Per questo motivo protegge i macellai, conciatori, rilegatori, calzolai, cioè tutti quelli che hanno a che fare con la lavorazione delle pelli o i coltelli. È anche il patrono dei sarti perché raffigurato mentre porta la sua stessa pelle su un braccio come se fosse un mantello.

È invocato anche come guaritore contro le convulsioni e le malattie nervose, proprio per l'esorcismo che compì<sup>48</sup>.

Filippo è rappresentato solitamente come un uomo di mezza età sia con la barba che imberbe, spesso associato con Giacomo il Minore; il suo attributo principale è la croce e alcune volte il drago e le pietre della lapidazione<sup>49</sup>.

---

<sup>42</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 38.

<sup>43</sup> F. e G. Lanzi, 2013, p. 74.

<sup>44</sup> G. Kaftal 1978, p. 110.

<sup>45</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 81.

<sup>46</sup> Gv, 1, 47.

<sup>47</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 237.

<sup>48</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 81.

<sup>49</sup> G. Kaftal 1978, p. 867.

Viveva a Betsaida ed è lui il primo a dichiarare che Gesù è colui di cui scrissero Mosè ed i profeti<sup>50</sup>.

Nella religione ebraica e cristiana il simbolo del drago rappresenta le forze primordiali ostili a Dio, nella mitologia è rappresentato come un essere con le caratteristiche del serpente, dell'uccello, del leone con una o più teste.

La leggenda narra che predicò il vangelo in Scizia e in Frigia per circa venti anni. Fu messo in prigione e obbligato a fare sacrifici nel tempio di Marte, dove all'improvviso uscì uno spaventoso drago dal piedistallo della statua del dio; il suo alito venefico uccise il figlio del sacerdote che stava preparando il fuoco per il sacrificio e due inservienti. Filippo fece resuscitare il defunto e guarire coloro che si erano ammalati. Riuscì, inoltre, a far scappare il drago nel deserto. Presso Gerapoli, in Frigia, morì crocifisso e coperto di sassi<sup>51</sup>.

Giacomo il Maggiore lo troviamo solitamente rappresentato come un uomo di mezza età con una barba corta e un cappello e bastone da pellegrino, capasanta, bisaccia<sup>52</sup>; talvolta il libro e la spada della decapitazione; può apparire a cavallo mentre uccide un saraceno.

Il cavallo è parte integrante dell'equipaggiamento dei cavalieri, dei diversi condottieri e dei re, le legioni romane ne avevano circa trecento oltre a tremila fanti; ecco perché frequentemente la figura del cavallo è presente nell'iconografia sacra.

Giacomo, fratello di Giovanni, detto il Maggiore perché fu il primo ad essere chiamato insieme a Giovanni, lasciò tutto per seguire Gesù<sup>53</sup>.

Fu testimone della passione e trasfigurazione di Cristo e dopo la sua resurrezione si recò in Spagna. A Gerusalemme fu ucciso a colpi di spada e bastone, primo martire fra gli Apostoli. Segretamente il suo corpo fu riportato in Spagna e nell'830 l'eremita Pelayo seguendo dei fenomeni luminosi ritrovò il suo sepolcro; questo avvenimento venne spiegato come una protezione per la Spagna invasa dai saraceni da parte dell'Apostolo. Nella battaglia di Clavijo, egli comparve su un cavallo bianco con il vessillo crociato e combatté per sbaragliare i Mori, da qui l'appellativo di Santiago *Matamoros*<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 80.

<sup>51</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 40.

<sup>52</sup> G. Kaftal 1978, pp. 448-9.

<sup>53</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 74.

<sup>54</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 76.

In memoria di quelle guerre san Giacomo viene solitamente raffigurato come un comandante a cavallo con la bandiera e la spada sguainata, simbolo di onore e fedeltà militare, di legame con la nazione o un gruppo<sup>55</sup>.

Sulla sua tomba è sorto il santuario di Santiago di Compostela (da *Campus Stellae*, campo della stella, per la luce che la indicò<sup>56</sup>) meta di pellegrini di tutto il mondo fin dal IX secolo. San Giacomo, da quel momento, rappresenta il santo pellegrino per eccellenza e da lui prende il nome la conchiglia *Pecten Jacobeus* utilizzata dai pellegrini e conosciuta anche come capasanta; pare, infatti, che in origine i pellegrini arrivassero fino al mare di Finisterre per raccogliere una conchiglia come testimonianza del viaggio intrapreso. La conchiglia assieme al largo cappello, il bastone, la borraccia, la bisaccia e la mantellina diventarono i simboli per antonomasia di tutti i pellegrini<sup>57</sup>.

Giacomo il Maggiore, insieme a Pietro, Andrea e Giovanni<sup>58</sup> sono i pescatori chiamati da Gesù per diventare Apostoli<sup>59-60-61</sup>.

Il bastone, oltre ad essere di appoggio e supporto per la borraccia dei pellegrini, rappresenta il simbolo di potere e sapienza; e inoltre strumento di miracoli. Gesù da buon pastore, per proteggere il suo gregge dagli attacchi delle fiere selvagge, lo tiene in mano; da questo deriva la pastorale nelle mani dei vescovi, delle abbadesse e degli abati a capo dei monasteri e delle diocesi<sup>62</sup>.

Giacomo il Minore è solitamente raffigurato come un uomo di mezza età con la barba corta e con il bastone dei martiri, la squadra, la corona e la palma<sup>63</sup>.

---

<sup>55</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, pp. 163-4.

<sup>56</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 76.

<sup>57</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 33.

<sup>58</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 78.

<sup>59</sup> Mt, 4, 18ss-8,23ss: "Gesù, camminando lungo il mare della Galilea, vide due fratelli, Simone detto Pietro e Andrea, i quali gettavano la rete in mare poiché erano pescatori, e disse loro: "Seguitemi e io vi farò pescatori di uomini" [...] poi vide altri due fratelli, Giacomo e Giovanni, nella barca con il loro padre i quali riassetavano le reti; e li chiamò". "Sono nella barca gli apostoli mentre infuria una tempesta che viene sedata da Gesù".

<sup>60</sup> Lc, 5, 1ss: "Sono nella barca, sul lago di Genezaret quando, dopo aver lavorato invano per tutta la notte, fanno una pesca miracolosa seguendo i consigli di Gesù".

<sup>61</sup> Gv, 21, 1ss: "Quando nel lago di Tiberiade pescano centocinquantaquattro grossi pesci per mangiarne alcuni con Gesù risorto".

<sup>62</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 26.

<sup>63</sup> G. Kaftal 1978, p. 440.

La squadra è uno strumento utilizzato per il disegno geometrico e generalmente considerato il simbolo della terra, con la squadra si disegnano angoli retti e pertanto è considerata anche simbolo di legalità, di franchezza e rettitudine.

Fu chiamato il Minore per distinguerlo dall'omonimo figlio di Zebedeo e fratello di Giovanni; dopo il martirio di Giacomo il Maggiore e l'uscita dalla città di san Pietro divenne il primo vescovo di Gerusalemme e secondo la *Legenda aurea* fu il primo fra gli Apostoli a celebrare la messa<sup>64</sup>. Istigatore della rettitudine e della buona condotta, per questo raffigurato con la squadra, rifiutò di rinnegare il Signore, pertanto, i Giudei lo gettarono dalla sommità del Tempio, dopo avergli rotto le gambe e percosso il cranio con il palo di un lavandaio, morì. Pertanto, è patrono dei follatori e dei cappellai.

Altri suoi simboli divennero il bastone dei martiri, la corona per il martirio subito e la palma<sup>65</sup>.

La palma, con le sue foglie sempreverdi, simboleggia la resurrezione e la vita eterna, la vittoria e la rinascita. Nell'iconografia cristiana è un simbolo comune a tutti i martiri<sup>66</sup>.

Giovanni è rappresentato di solito con un libro o rotolo, un'aquila, un calice con serpenti, la palma e i quattro cavalieri dell'Apocalisse raffigurati come scheletri a cavallo che rappresentano conquista, guerra, fame e morte<sup>67</sup>; può avere sia un aspetto giovanile e imberbe (come apostolo vicino a Gesù) sia vecchio e con la barba bianca (come evangelista). La veste, soprattutto nel Medioevo, è solitamente rosa o rossa<sup>68</sup>.

Nell'iconografia dei santi il libro o il rotolo indica una produzione letteraria, come per gli Apostoli, i profeti, gli evangelisti, i padri e i dottori della Chiesa. Il rotolo è simbolo di saggezza e di sapere, per i cristiani la Bibbia, che si identifica con la parola di Dio, è la guida dei credenti.

Giovanni il pescatore, figlio di Zebedeo, è l'autore del quarto Vangelo, di tre lettere canoniche, dell'Apocalisse. È stato con il fratello Giacomo il Maggiore uno dei primi discepoli di Gesù, presente alla pesca miracolosa e alla moltiplicazione dei pani, accompagnò Cristo durante la Trasfigurazione, l'Ultima Cena, nel Getsemani e sul

---

<sup>64</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 80.

<sup>65</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, pp. 61-2.

<sup>66</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 54.

<sup>67</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 78.

<sup>68</sup> G. Kaftal 1978, pp. 525-6.

Calvario, sul quale il figlio di Dio gli affidò la Madonna come madre. Da Efeso, dove visse con Maria e in gran vicinanza con san Pietro, partì per la sua missione evangelizzatrice. Durante la persecuzione di Domiziano verso il 95, presso Porta Latina a Roma uscì illeso da una caldaia di olio bollente; compì il miracolo della resurrezione di Drusiana e successivamente all'essersi rifiutato di sacrificare ad Artemide<sup>69</sup>, il sacerdote Aristodemo lo sfidò a bere da un calice avvelenato in cambio della sua conversione, ma egli tramutò il veleno in serpente evitando la sua morte. Aristodemo si convertì e fu battezzato<sup>70</sup>.

Dopo essere stato confinato nell'isola di Patmos scrisse l'Apocalisse; morì sotto l'imperatore Traiano probabilmente intorno al 104.

Il calice può anche simboleggiare il calice del dolore e dell'amarezza che Gesù bevve nell'orto dei Getsemani, ma dall'ultima cena di Cristo diventa il calice del Signore, in quanto raccoglie il suo sangue che è oggetto di devozione dei fedeli e rappresenta nell'iconografia sacra, assieme alla patena o con l'ostia, la devozione all'eucarestia<sup>71</sup>.

A lui viene associata la figura dell'aquila per l'elevatezza della sua teologia e per lo sguardo diretto alla divinità come l'aquila può fissarlo nel sole, secondo la *Legenda aurea* che riporta una sua espressione dove viene detto che l'aquila vola più in alto di ogni altro uccello fissando il suo occhio nel sole<sup>72</sup>.

È patrono degli alchimisti, delle vergini e delle vedove, dei teologi, scrittori e artisti, degli armaioli, stampatori e tipografi<sup>73</sup>.

Giuda Taddeo viene rappresentato con la squadra, il lino e la croce dalla lunga asta, o gli strumenti del suo martirio, il bastone e la lancia.

Nel Vangelo di Giovanni viene identificato come Giuda non l'Iscriota.

Il significato di Taddeo, secondo alcune versioni viene detto 'Lebbeo', che significa coraggioso, secondo altri, significa magnanimo. Fu colui che durante l'Ultima Cena chiese a Gesù perché fosse apparso solo agli Apostoli e Cristo gli rispose che se uno lo ama, custodisce la sua parola e il padre suo lo ama e vanno a lui e prendono dimora in lui.

---

<sup>69</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 119.

<sup>70</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 77.

<sup>71</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 28.

<sup>72</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 66.

<sup>73</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 78.



Secondo la *Legenda aurea*, Tommaso mandò Giuda Taddeo presso il re di Edessa, Abgaro; questi aveva scritto a suo tempo a Gesù, offrendogli riparo presso di sé contro i suoi nemici. Cristo aveva risposto chiamandolo beato dato che aveva creduto in lui senza vederlo, e gli promise che avrebbe inviato un discepolo per guarirlo dalla lebbra. Giuda Taddeo quando arrivò da Abgaro che era ammalato, passò sul suo volto la lettera di Gesù e lo guarì. Secondo la tradizione, all'età di circa settanta anni, fu ucciso ai piedi di una statua di Diana con un colpo di bastone<sup>74</sup>.

L'attributo principale di Giuda Taddeo, insieme al bastone con cui fu colpito, è il lino con l'immagine di Gesù 'acheropita', cioè non dipinta da mano d'uomo<sup>75</sup>, perché nella *Legenda aurea* si narra che il re Abgaro aveva inviato un pittore per avere un ritratto di Cristo, ma questi non riusciva a tracciarne i lineamenti, così Gesù stesso prese un lino e se lo appoggiò sul volto lasciando impressa la sua immagine che fu consegnata ad Abgaro da Giuda.

Viene anche rappresentato con la croce dalla lunga asta, simbolo del fatto che morì per la croce<sup>76</sup>.

Lo troviamo raffigurato con la squadra perché nella settima lettera delle epistole cattoliche invitò tutti i cristiani ad essere gli architetti della casa di Dio<sup>77</sup>.

È patrono dei coscritti, coloro che non si possono sottrarre alla chiamata<sup>78</sup>.

Matteo lo possiamo trovare raffigurato con la bilancia, il libro e un angelo; può avere sia l'aspetto di un giovane uomo senza barba, sia di un uomo di mezza età con una corta barba<sup>79</sup>.

Era esattore delle tasse per i romani, ecco quindi perché viene rappresentato anche con il simbolo della bilancia. Viveva a Cafarnao, dove Gesù lo vide e lo chiamò<sup>80</sup>.

Quando seguì Gesù cambiò nome, da Levi a Matteo; autore del primo Vangelo, gli viene attribuito anche il simbolo del libro; pone in particolare rilievo l'umanità di Cristo,

---

<sup>74</sup> F. e G. Lanzi, 2013 pp. 82-3.

<sup>75</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 150.

<sup>76</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 82-3.

<sup>77</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 62.

<sup>78</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 83.

<sup>79</sup> G. Kaftal 1978, p. 737.

<sup>80</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 81.

iniziando il Vangelo con l'albero genealogico di Gesù, dove viene elencata una successione di uomini e la nascita del Dio fatto uomo<sup>81</sup>.

Rappresentato anche con il simbolo dell'angelo che lo ispira, intermediario fra il mondo divino e l'umanità, una potente figura spirituale.

Nell'iconografia viene rappresentato anche con la figura del tetramorfo, essere vivente a quattro facce e quattro ali che raffigura nella storia dell'arte l'insieme dei quattro evangelisti; viene attribuita la figura dell'uomo a Matteo, il leone a Marco, il toro a Luca e l'aquila a Giovanni. Immagine della Chiesa che presenta Gesù al mondo<sup>82</sup>.

È il patrono dei contabili, dei cambiavalute, dei banchieri, dei ragionieri, dei finanzieri e di tutti quelli che lavorano alle tasse<sup>83</sup>.

Mattia come attributo principale presenta la scure, sostituita a volte da una spada o da una alabarda; possiamo trovarlo rappresentato sia come un uomo di mezza età con una barba corta sia come un giovane imberbe<sup>84</sup>. Di origine giudaica, seguì Gesù fin dall'inizio. L'attributo della scure deriva dal fatto che fu lapidato perché nemico della legge mosaica, ma non essendo morto un soldato romano lo finì tagliandogli la testa con la scure.

È patrono dei macellai, dei falegnami, dei carpentieri e dei fabbri che usano la scure; come patrono dei carpentieri lo diventa anche degli ingegneri<sup>85</sup>.

Pietro ha come suoi attributi le chiavi, il gallo, le reti, le catene, la barca, la croce rovesciata, la tiara a tre fasce o triregno che simboleggia il potere temporale, spirituale e regale, e la croce papale a tre traverse<sup>86</sup>; viene rappresentato con i capelli curati e raccolti, più spesso bianchi perché raffigurato in età avanzata. La veste, soprattutto nel Medioevo, è solitamente gialla<sup>87</sup>.

Pietro era un pescatore del lago di Genezaret a Betsaida, che, come il fratello Andrea, fu chiamato da Gesù<sup>88</sup>. È lui il portavoce degli Apostoli quando pongono le domande a Cristo ed è sempre lui a dare la risposta che Gesù è il Cristo, il Figlio del Dio vivente e per

---

<sup>81</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 66.

<sup>82</sup> Ivi, p. 65.

<sup>83</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 82.

<sup>84</sup> G. Kaftal 1978, p. 738.

<sup>85</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 84.

<sup>86</sup> G. Kaftal 1978, p. 823-5.

<sup>87</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 69-70.

<sup>88</sup> Mc, 1, 17: "Seguitemi, vi farò diventare pescatori di uomini".

questo Gesù gli assegnò la missione della sua vita<sup>89</sup>. Pietro avrà le chiavi del Regno dei cieli e di conseguenza il tema iconografico delle chiavi con cui viene rappresentato simboleggia il ruolo di custode delle porte del Paradiso, il controllore dell'ingresso. Nelle parole di Gesù le chiavi rappresentano il potere di rimettere i peccati e coloro che le portano hanno il primato di ordine e di giurisdizione, riconosciuto a Pietro ed ai suoi successori<sup>90</sup>.

Pietro è sicuro di non avere incertezze nel seguire Gesù, taglia l'orecchio a Malco, il servitore del sommo sacerdote, ma poco dopo lo rinnega tre volte prima del canto del gallo come aveva predetto Cristo; per questo uno dei suoi attributi è appunto il gallo.

È lui che si precipita al sepolcro quando le donne annunciarono che era sparito il corpo di Gesù, è lui a ricevere il mandato per guidare il gregge del figlio di Dio.

Viene indicato anche con il simbolo della barca in quanto lui è il nocchiero che guida la Chiesa.

Riconosce per primo l'adempimento delle scritture nella morte e nella resurrezione di Cristo e improntò tutta la sua vita ad una coraggiosa testimonianza della sua fede in Gesù. Imprigionato da Erode Agrippa, affronta la segregazione con incredibile forza tanto che un angelo gli apparve e lo liberò dalle catene e lo fece uscire dal carcere<sup>91</sup>; le catene sono quindi un altro attributo della sua figura.

La tradizione tramanda il suo arrivo a Roma, e il suo martirio durante la persecuzione di Nerone (64-68). Fu crocifisso a testa in giù su sua richiesta per umiltà nei confronti di Gesù.

È patrono dei pescatori per il mestiere che faceva, dei pescivendoli e dei fabbricanti di reti; per le catene che portò protegge i fonditori e le fonderie; protegge i fabbricanti di serrature e orologi in quanto tiene le chiavi; il gallo viene considerato come un suo

---

<sup>89</sup> Mt, 16, 13-20: "Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa e le porte degli inferi non prevarranno contro di essa. A te darò le chiavi del Regno dei cieli, e tutto ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli, e tutto ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto nei cieli".

<sup>90</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 32.

<sup>91</sup> At, 12, 6ss: "Mentre Pietro era custodito nella prigione, dormiva in mezzo a due soldati, legato con due catene e le guardie davanti alla porta custodivano la prigione, un angelo del Signore sopraggiunse e una luce risplendette nella cella e, percosso il fianco di Pietro, lo svegliò dicendo: "Alzati in fretta! Avvolgiti nel mantello e seguimi". Oltrepassarono il primo e il secondo posto di guardia, giunsero alla porta di ferro che conduceva in città, ed essa si aprì davanti a loro; e usciti percorsero una strada e all'improvviso l'angelo lo lasciò".

orologio vivente e inoltre è il patrono dei muratori, come indica il suo nome e patrono dei portieri in quanto custode delle chiavi del Paradiso<sup>92</sup>.

Simone il Cananeo ha come suo attributo la sega del martirio; generalmente lo troviamo raffigurato come un apostolo di mezza età con una barba corta e nera<sup>93</sup>.

Detto Cananeo o Zelota, Simone succedette a Giacomo il Minore come vescovo di Gerusalemme.

Secondo la *Legenda aurea* assieme a Giuda Taddeo predicò il Vangelo in Egitto e in Mesopotamia; ben poco si sa di lui, viene rappresentato con tutti gli altri Apostoli seduti intorno a Gesù nel Cenacolo e negli altri momenti comuni.

Secondo alcune tradizioni, dopo aver convertito al cristianesimo una grande quantità di persone, morì segato in due parti; secondo la *Legenda aurea* morì, invece, insieme a Giuda Taddeo.

È il patrono dei preposti alla segatura di legname e marmo<sup>94</sup>.

Tommaso presenta come attributi principali la squadra, la lancia, la spada e la cintura della Vergine; viene solitamente rappresentato come un giovane uomo imberbe<sup>95</sup>.

Spesso viene raffigurato nell'atto di mettere il dito nella piaga del costato di Gesù o nell'atto di ricevere la cintura della Vergine, mostrarla agli Apostoli, battezzare i Magi.

Tommaso era un pescatore che chiede a Cristo di indicare la via da seguire ed egli risponde che Lui è la via, la verità e la vita<sup>96</sup>. Sempre lui, scettico davanti agli amici che riportano la visita di Gesù durante la sera di Pasqua, afferma che se non vede il segno dei chiodi sulle mani e non tocca il suo costato non crederà; ma quando otto giorni dopo Gesù gli apparve, egli lo riconobbe come suo signore e Dio<sup>97</sup>.

La *Legenda aurea* narra che Tommaso, non essendo stato presente all'avvenimento, non credette anche alla notizia dell'assunzione in cielo della Vergine Maria dopo la sua morte. Gli cadde però in mano la cintura intatta di Maria e così egli capì che la madre di Gesù era stata assunta con tutto il corpo.

---

<sup>92</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 67-8.

<sup>93</sup> G. Kaftal 1978, p. 938.

<sup>94</sup> F. e G. Lanzi 2013, p. 63.

<sup>95</sup> G. Kaftal 1978, p. 968.

<sup>96</sup> Gv, 14, 5: "Signore, noi non sappiamo dove tu vada e come possiamo conoscerne la via?". "Io sono la via, la verità e la vita".

<sup>97</sup> Gv, 20, 24-29: "Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto la mia mano nel suo costato non crederò". "Mio Signore e mio Dio!".

Gli fu affidato il compito di evangelizzare la Persia e in India convertì la figlia del re Gondofero e il suo sposo, per il re disegnò un palazzo<sup>98</sup>. Il re non contento della conversione dei suoi sudditi lo fece torturare con lame di ferro incandescenti appoggiate sui suoi piedi, ma Tommaso ne uscì illeso. Fu ucciso da un sacerdote pagano che lo trafisse con una spada o una lancia.

Per la sua incredulità per aver preteso una prova tangibile è il patrono dei giudici; degli ingegneri, architetti, muratori, carpentieri e costruttori in genere per aver costruito il palazzo del re dell'India; per la squadra da costruttore è il patrono degli agrimensori<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> R. Panzarino e M. Angelini 2012, p. 188.

<sup>99</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 78-9.

### **1.3 Descrizione dei mosaici della Basilica di San Marco a tema apostolico: l'archetipo della tradizione.**

La rappresentazione degli Apostoli serviva, molto spesso, a dimostrare la loro forza protettiva sulla chiesa e ricordare a tutti i fedeli il compito evangelizzatore della Chiesa Universale e Apostolica<sup>100</sup>.

A Venezia, proprio in riferimento a quest'ultima tematica, una delle prime rappresentazioni complete circa le vite e le vicende apostoliche è inserita all'interno dei mosaici della Basilica di San Marco.

Qui l'esecuzione musiva pare risalire alla prima metà del XII secolo, collocandosi nella fattispecie nell'arco temporale fra il 1230 e il 1275.

Sembra che ad assegnare l'ordine di rappresentazione ci fosse un testo liturgico, l'*Officium*, redatto dalla curia durante il pontificato di Innocenzo III (primo ventennio del XIII secolo)<sup>101</sup>.

Secondo questo ordine le scene apostoliche si collocano in un preciso arco temporale dell'anno liturgico, ovvero nel periodo compreso fra le Ceneri e la fine della Quaresima. Le scene raffiguranti la vita di Cristo e gli Apostoli si collocano nel transetto ed ai lati di esso; grande importanza assume soprattutto la figura di san Giovanni, apostolo ed evangelista, il quale si colloca in una cupola a lui dedicata. Nella teologia cristiana egli non è solo l'apostolo preferito da Cristo, ma anche colui al quale Gesù affida la madre. La basilica di San Marco presenta oltre 4000 m<sup>2</sup> di mosaici, che illustrano l'Antico Testamento nell'atrio e il Nuovo Testamento all'interno della chiesa.

---

<sup>100</sup> Mar, 6, 7-9, 13: "Chiamati a sé i Dodici, incominciò Na inviarli a due a due, dando loro il potere sopra gli spiriti immondi. Comandò loro che, ad eccezione di un bastone, non prendessero nulla per il viaggio: né pane né bisaccia né danaro nella cintura; che calzassero i sandali, ma non indossassero due tuniche [...] essi partirono, predicando che si convertissero; scacciavano molti demoni, ungevano con olio molti malati e li guarivano".

<sup>101</sup> A. Niero 1987, p. 11.



Fig. 1: Pianta della Basilica di San Marco (legenda: 1. Cupola dell'Emanuele, 2. Cupola dell'Ascensione, 3. Cupola della Pentecoste).

Lasciando alle spalle le scene veterotestamentarie della Genesi e dell'Esodo, che vanno dalla creazione alle vicende di Adamo ed Eva, per proseguire con Caino e Abele, il diluvio e la storia della torre di Babele, per finire con Abramo, Giuseppe e Mosè, entrando dalla porta centrale della basilica, si intravede nel catino absidale la maestosa immagine di Cristo *Pantocrator* in trono<sup>102</sup>.

Dirigendosi verso il presbiterio si incontra la cupola dell'Emanuele, il Messia annunciato dai profeti d'Israele, da cui parte il racconto dei mosaici secondo l'asse est – ovest, quindi la concezione che da oriente sorge il sole di giustizia che illumina la storia degli uomini: Gesù Cristo.

A destra e a sinistra dei mosaici del transetto si narrano le storie di Maria, alcuni fatti della vita e del ministero di Gesù, fino al secondo arco centrale dove è raffigurata la sua passione e morte ed infine la sua ascensione al cielo nell'omonima cupola.

La terza cupola visibile dal presbiterio è quella della Pentecoste, sotto la quale, ai due lati, si raffigurano, grazie al sostegno dello Spirito Santo, l'opera di evangelizzazione degli Apostoli<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> G. Lorenzetti 2007, p. 177.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 189-90.

A occidente, invece, si intravedono le scene apocalittiche che raffigurano il giudizio universale.

Le storie di san Marco e dei santi venerati a Venezia accrescono la narrazione<sup>104</sup>.

Tralasciando tutti gli altri mosaici, di seguito andremo a prendere in considerazione soltanto quelli che raffigurano gli Apostoli<sup>105</sup>.



Fig. 2: *La pesca miracolosa*, mosaico, sec. XII. Venezia, Basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro.

Nella cappella di Sant'Isidoro si trova il mosaico *La pesca miracolosa*, che fa parte delle rappresentazioni dedicate al ministero pubblico di Gesù<sup>106</sup>.

Si tratta di un'opera che risale all'inizio del XII secolo, probabilmente un lavoro svolto da botteghe locali e che ha visto numerosi restauri specialmente nel XIX secolo<sup>107</sup>. Si può vedere una barca sulle onde racchiusa tra le immagini di un edificio che sta a simboleggiare la città abitata e un gruppo di persone sulla riva che, secondo i costumi che indossano, probabilmente raffigurano dei farisei.

Gesù è rappresentato nell'atto di predicare, mentre dei sette discepoli presenti a bordo della barca, Pietro e Andrea si chinano a tirare le corde della rete<sup>108</sup>.

<sup>104</sup> A. Niero 1987, pp. 39-40.

<sup>105</sup> Ivi, p. 11.

<sup>106</sup> G. Lorenzetti 2007, p. 204.

<sup>107</sup> Ivi, p. 212-3.

<sup>108</sup> A. Niero, 1987, pp. 52-3.



Il significato di questo mosaico risiede nel mostrare non solo la predicazione di Gesù Cristo ma come lui lo faccia attraverso una distanza che in realtà è vicinanza.

Il fatto stesso che Cristo salga su una barca e si allontani dalla folla che altrimenti lo opprimerebbe segna in realtà il punto massimo della sua vicinanza con il popolo a cui vuole rivolgere la sua predicazione.

Inoltre, in questo mosaico l'artista vuole mettere in rilievo come le parole di Gesù seguano poi dei fatti: dopo la predicazione invita i suoi Apostoli a gettare veramente al largo le reti e pescare e questa seconda pesca si conclude in maniera miracolosa dato che tornano con abbondanza di pesci.



Fig. 3: *L'ultima cena*, mosaico, sec. XII. Venezia, Basilica di San Marco.

Uno degli ultimi episodi legati alla vita di Gesù e che contiene scene degli Apostoli è legato all'*Ultima cena*: l'episodio proverbiale narra ciò che è avvenuto negli ultimi giorni di vita di Gesù Cristo durante la sua passione e poi morte<sup>109</sup>.

In questo mosaico della prima metà del XII secolo si vedono i dodici Apostoli seduti ad un tavolo di forma rettangolare<sup>110</sup>; ciò che appare immediatamente agli occhi è che sei Apostoli sono rappresentati con la barba e con fattezze adulte, mentre quattro imberbi e con fattezze giovanili.

<sup>109</sup> G. Lorenzetti 2007, p. 203.

<sup>110</sup> A. Niero 1987, p. 60: "Il pannello però presenta elementi occidentali: tra questi va segnalata la forma del tavolo che non è ovale, come in Oriente, bensì rettangolare. Ciò del resto era richiesto dalla forma dello spazio disponibile".

La motivazione potrebbe risiedere nel fatto che a partire dalla tradizione ebraica<sup>111</sup> si era soliti seguire la tradizione della riproduzione iconografica della narrazione del *seder di Pesach* (celebrazione della Pasqua ebraica<sup>112</sup>) durante la quale quattro ‘tipi’ di bambini interrogano i loro maestri con domande semplici.

I quattro personaggi imberbi dovrebbero quindi rappresentare i quattro bambini della tradizione ebraica che pongono a Cristo delle semplici domande, contro invece i sei personaggi adulti che dovrebbero porre invece domande più strutturate.

Gesù è seduto ad un’estremità del tavolo mentre Pietro si trova sull’altra, in Oriente erano considerati i posti d’onore; mentre Giovanni lo vediamo chinato verso Cristo in un atteggiamento di devozione.



Fig. 4: *La lavanda dei piedi*, mosaico, sec. XII. Venezia, Basilica, di San Marco.

Nell’arcone situato sulla destra della cupola dell’Ascensione troviamo il mosaico della prima metà del XII secolo raffigurante Gesù che lava i piedi ai dodici Apostoli<sup>113</sup>.

Il figlio di Dio è rappresentato nel gesto simbolico della lavanda ai suoi discepoli che sono posizionati in due file con Giuda e Pietro alle due estremità.

---

<sup>111</sup> A. Niero 1987, p. 60: “Con la barba (da sinistra: Giacomo Minore, Giacomo Maggiore, Simone, Matteo, Bartolomeo e Andrea e quattro imberbi (Tommaso, Giuda, Filippo e Taddeo)”.

<sup>112</sup> Si tratta di una cena dove si ricorda l’uscita degli ebrei dalla schiavitù egizia e in cui si osserva un rituale particolare della celebrazione.

<sup>113</sup> G. Lorenzetti 2007, pp. 200-1.

Nell'arco superiore leggiamo, grazie a delle scritte in latino<sup>114</sup> tratte dalla Bibbia, Geremia che proclama la dignità sovrana di Cristo, e proprio per questa dicitura Pietro si era opposto al singolare gesto del Maestro.

Questa scena aderiva ad un modello orientale, invece che ad un modello iconografico romano, dove Pietro era ritratto in un gesto di rifiuto che doveva esprimere umiltà.

Il modulo bizantino decodificava il desiderio di Pietro di essere lavato interamente e non solo i piedi, come se fosse la purificazione derivante dal battesimo.

Il testo evangelico viene seguito fedelmente dalla scritta<sup>115</sup>, ubicata nella galleria sottostante intorno all'arcata, che colloca l'evento durante la cena tenutasi prima della festa di Pasqua e mettendo in evidenza Gesù ed i suoi gesti.

Una curiosità che salta subito all'occhio è che, come la rappresentazione precedente, tornano gli Apostoli divisi in imberbi e barbati; si può notare come ormai l'identificazione degli Apostoli passi attraverso delle iconografie prestabilite.



Fig. 5: *L'orazione nell'orto*, mosaico, sec. XIII. Venezia, Basilica di San Marco.

Il grande pannello, situato nell'arcone a destra della cupola della Pentecoste e datato al XIII secolo<sup>116</sup>, raffigura Gesù nel momento in cui sta vivendo il suo dramma interiore,

<sup>114</sup> Bar, 3, 36: "Hic est dominus noster et non estimabitur alius absque illo. Questi è il Signore nostro e nessun altro sarà considerato tale al di fuori di lui".

<sup>115</sup> A. Niero 1987, p. 61: "Hiscs pedes lavit Iesus quos ante cibavit. Gesù lava i piedi a coloro che prima aveva nutrito".

<sup>116</sup> G. Lorenzetti 2007, pp. 199-200.

mentre gli Apostoli dormono intorno a lui; sta sperimentando non soltanto la solitudine, ma anche sta pensando a come potrebbe eludere il tragico epilogo<sup>117</sup>.

Il triplice modo in cui viene rappresentato ci viene descritto nei Vangeli sinottici da Matteo, Marco e Luca; nel primo si vede Gesù che si prostra in volto, nel secondo lui che si getta a terra e nel terzo l'inginocchiamento.

Nella scena centrale Cristo volge lo sguardo verso una parte di cielo stellato che indica la presenza di Dio con cui il Maestro dialoga. Noi lo vediamo discorrere con i discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni in un dialogo più intimo.

Sulla destra viene raffigurato in un momento di riflessione con Pietro che ci viene descritto dal Vangelo di Marco; è l'istante in cui Gesù, rivolgendosi a Pietro, gli dice che prima che il gallo canti, lo rinnegherà per tre volte<sup>118</sup>. Anche qui è presente un'iscrizione che va ad indicare il rapporto fra i discepoli e Gesù<sup>119</sup>.

Nelle due scene dell'arresto e dell'irrisione di Cristo, realizzate negli ultimi decenni del XII secolo e a parere di Demus in modo molto veneziano e personale<sup>120</sup>, vediamo alcuni dei momenti più significativi della passione di Gesù.

Accompagnato da un'iscrizione nella prima scena lo scorgiamo abbracciato a Giuda, uno dei suoi discepoli e colui che lo tradirà<sup>121</sup>. Cristo è circondato da sette uomini armati da una parte e da sette farisei dall'altra; tutto questo ha una duplice connotazione: da una parte il mondo della violenza, evidenziato dal carattere selvaggio degli uomini sulla sinistra, e dall'altra l'alleanza al mondo della legalità e della devozione dei farisei, che, come ci dice il Demus «i cappucci sferici che, infilati l'uno sull'altro, producono un contorno arrotondato, senza spigoli, in ordine»<sup>122</sup>.

---

<sup>117</sup> Mt, 26, 39-42-44: "Padre mio, se è possibile, passi da me questo calice".

<sup>118</sup> Mc, 14, 29-31: "In verità ti dico: proprio tu in questa stessa notte, prima che il gallo canti [...], mi rinnegherai tre volte". Pietro rispose con forte insistenza a Gesù: "Se anche dovessi morire con te, non ti rinnegherò".

<sup>119</sup> A. Niero 1987, p. 64: "Dummodo rex orat supplex, sua turba soportat. Ad quos mox tendit et eos super hoc reprehendit. Mentre il re è prostrato in preghiera, i suoi sono presi dal sonno. A loro egli si rivolge e di questo li rimprovera".

<sup>120</sup> A. Niero 1987, p.65.

<sup>121</sup> Ivi, p. 64: "Prodedit hic Christum turbis quasi pace magistrum. Qui subiens mortem quasi rex emit cohortem. Costui consegnò il suo maestro, il Cristo, alle turbe con un segno di pace. Ed egli offrendosi alla morte, come un re riscatta il suo drappello".

<sup>122</sup> O. Demus 1988, p. 11.

Nella parte più in basso, in dimensioni rimpicciolite, vediamo Pietro che, ricorrendo all'uso delle armi, taglia l'orecchio al servo del sommo sacerdote, Malco; gli sguardi di entrambi sono rivolti verso Gesù che compie il gesto di benedire il ferito anche se la sua mano è ancora all'interno della presa di uno della folla.

La seconda scena, che viene introdotta dal cartiglio di un fariseo, introduce Pilato vestito con abiti principeschi e un'espressione addolorata in volto mentre pone una domanda alla folla<sup>123</sup>.

Nella scena successiva si può notare Gesù con una corona di spine mentre viene schernito<sup>124</sup>.

Nel piedritto, di rifacimento rinascimentale, osserviamo che gli autori del mosaico vanno a commentare la vicenda delle figure dei due giusti sofferenti che troviamo nell'Antico Testamento: sono Giobbe e Geremia, a cui si riferisce la scritta che riporta l'inizio del testo profetico<sup>125</sup>.

La croce, portata in spalla dal Cireneo, richiama la *via crucis* e va a identificare, nel Vangelo di Luca, il modello del discepolo che va a seguire il Maestro.



Fig. 6: *L'incredulità di Tommaso*, mosaico, sec. XII. Venezia, Basilica di San Marco.

---

<sup>123</sup> Gv, 9, 15: "Crocifiggerò il vostro re?".

<sup>124</sup> Mt, 27, 28-29: "Spogliatolo, gli misero addosso un manto scarlatto e, intrecciata una corona di spine, gliela posero sul capo, con una canna sulla destra: poi mentre gli si inginocchiavano davanti lo schernivano: "Salve, re dei Giudei".

<sup>125</sup> A. Niero 1987, p. 65: "Sicut agnus mansuetus qui portatus est ad victimam. Come agnello mansueto che è portato al macello". "Sicut ovis ad occidensionem ducetur, sicut agnus coram tondente se obmutescet et non aperiet os suum. Come pecora sarà condotto a morte, come agnello ammutolirà di fronte al tosatore e non aprirà la sua bocca".

Nel mosaico realizzato alla fine del XII secolo e situato nell'arcone che divide la Cupola dell'Ascensione e quella della Pentecoste, vediamo rappresentato in piedi davanti ad una porta chiusa, resa in modo da essere simile ad un trono, Gesù con ai lati gli Apostoli che reggono, in segno di testimonianza, i palmi aperti<sup>126</sup>.

Gli Apostoli, divisi in due blocchi simmetrici, con la sola eccezione di Tommaso, appaiono austeri e rappresentati con gesti stereotipati; questa resa più rigida della composizione probabilmente è dovuta al fatto che l'artista di questo mosaico aveva una cultura e formazione diversa da quella degli altri suoi colleghi per i pannelli dell'arcone. Egli trae sempre ispirazione da dei modelli bizantini, anche se vediamo Tommaso solo in opere occidentali con un rotolo in mano, ma non riesce a ricavarne una composizione densa di significato<sup>127</sup>.

Il cartiglio che l'Apostolo stringe in mano riporta l'iscrizione con all'interno la sua professione di fede<sup>128</sup>; infatti, l'Apostolo non aveva avuto fiducia nei suoi discepoli quando, durante una sua assenza, avevano ricevuto la visita di Gesù<sup>129</sup>. L'iscrizione in latino, soprastante la scena, va a citare un discorso parafrasato: Tommaso che crede a Cristo solo perché ora ha toccato le sue piaghe<sup>130</sup>.



Fig. 7: *Cupola dell'Ascensione*, mosaico. Venezia, Basilica di San Marco.

<sup>126</sup> G. Lorenzetti 2007, pp. 199-203.

<sup>127</sup> A. Niero 1987, p. 73-5.

<sup>128</sup> Gv, 20, 28: "Dominus meus et deus meus", "Signore mio e dio mio".

<sup>129</sup> Gv, 20, 29: "Gesù gli disse: "Perché hai veduto, hai creduto: beati quelli che, pur non avendo visto, crederanno".

<sup>130</sup> A. Niero 1987, pp. 73-5: "Thomas, quid quaeris? Iam tacto vulnere credis", "Tommaso, che cerchi? Tu credi perché ormai hai toccato le mie piaghe".

Volgendo lo sguardo al centro della basilica, troviamo la cupola dell'Ascensione<sup>131</sup>, che celebra in modo simbolico la glorificazione di Cristo. I dodici Apostoli dialogano vivacemente a coppie fra degli alberelli, che richiamano il monte degli Ulivi, luogo designato da Luca per collocare l'episodio.

Vediamo al fianco di Pietro, con le chiavi e la croce astile, Marco con in mano il libro del Vangelo e, simmetricamente a questi Paolo, collocato a lato degli angeli.

Dopo di lui possiamo osservare Giovanni, rappresentato nell'età senile mentre regge con la mano il Vangelo, Bartolomeo, Matteo l'evangelista e, «sull'asse occidentale agli antipodi della Vergine, i giovani Filippo e Tommaso» nell'allegria della danza<sup>132</sup>.

Alzando lo sguardo da Cristo verso l'alto troviamo Maria, la quale è raffigurata senza essere interrotta da alberelli o da alcuna scritta; è rappresentata in preghiera fra gli angeli, i quali simboleggiano «i due uomini mandati ad illuminare i discepoli»<sup>133</sup>.

Osserviamo Cristo in posizione benedicente al centro della cupola, seduto su un arco di luce all'interno di un cerchio formato dal cielo che coincide con il 'trono stellato'<sup>134</sup> che viene orientato verso l'alto dai quattro angeli.

Se invertiamo il movimento di ascesa, possiamo osservare la *parusia*, ovvero il moto di discesa e quindi il ritorno del Signore<sup>135</sup>.

A questo momento allude la scritta<sup>136</sup> che è indirizzata ai fedeli di ogni generazione e agli Apostoli.

Il monito che leggiamo, riferito ai cittadini galilei, assumeva una valenza politica per i veneziani della Repubblica di Venezia ai quali veniva presentato, con sedici figure allegoriche, situate fra le finestrelle, un ideale di virtù e delle correlate beatitudini, che partivano da quelle cardinali: temperanza, prudenza, giustizia e forza, e non da quelle

---

<sup>131</sup> G. Lorenzetti 2007, p. 201.

<sup>132</sup> A. Niero 1987, p. 75.

<sup>133</sup> Vedi supra.

<sup>134</sup> A. Niero 1987, p. 75: "Trono stellato" che viene cantato dalla liturgia della festa.

<sup>135</sup> Vedi supra.

<sup>136</sup> A. Niero 1987, pp. 75-7: "Dicite, quid statis, quid in aethere consideratis? Filius iste dei, Christus, cives galilei, sumptus ut a vobis abiit et sic arbiter iudicii cura veniet dare debita iura", "Dite, perché ve nestate a guardare in alto? O cittadini galilei, questo Figlio di Dio, il Cristo, come se ne va da voi, così, arbitro del mondo, verrà con autorità di giudice a rendere la dovuta giustizia".

teologici: carità, fede e speranza. Erano ubicate sotto Maria e gli angeli, in posizione centrale, andando ad assumere il fondamento simbolico della Serenissima.

In senso orario seguono le tre virtù teologali: costanza, modestia, castità, pazienza, misericordia, astinenza, compunzione, bontà e umiltà.

Nei pennacchi troviamo rappresentati gli evangelisti seduti allo scrittorio, e non come nella cupola orientale sotto i segni profetici; comunicano l'inizio di una nuova fase per la storia dell'umanità con Cristo glorificato dal Padre.

Vengono impersonati dai quattro fiumi biblici: Eufrate, Gihon, Pison e Tigri che attraverso l'irrigazione della terra, la trasformano in un nuovo giardino dell'Eden. Potrebbe fare allusione ad un augurio per la fortuna di Venezia, città che era stata fondata e viveva sulle acque e che celebrava proprio lo sposalizio con il mare nella festa della Sensa<sup>137</sup>.



Fig. 8: *Cupola della Pentecoste*, mosaico. Venezia, Basilica di San Marco.

La Pentecoste della Chiesa cristiana, all'interno della cupola occidentale della basilica<sup>138</sup>, celebra il compimento della promessa di Gesù<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> A. Niero 1987, p. 77. Si tratta di una tipica festa veneziana che si celebrava il giovedì dopo la quinta domenica di Pasqua.

<sup>138</sup> G. Lorenzetti 2007, pp. 199-201.

<sup>139</sup> Gv, 14, 26: "Il Consolatore, lo Spirito Santo che il Padre manderà in mio nome, egli vi insegnerà ogni cosa e vi ricorderà tutto ciò che io vi ho detto".



Su un trono sono posizionati una colomba, che simboleggia lo Spirito, e il Vangelo, dove sono contenute i gesti e le parole di Gesù. Dal trono centrale si diramano simmetricamente dei raggi che vanno ad illuminare i dodici Apostoli e che fanno arrivare sul loro capo una lingua di fuoco simbolica: rappresenta la nascita della Chiesa, ovvero il nuovo Israele, composto dal popolo delle dodici tribù.

Fra gli Apostoli vediamo anche tutti e quattro gli Evangelisti, fra cui Marco e Luca, anche se non avevano preso parte al collegio apostolico: vengono posizionati al di sopra degli angeli mentre tengono in mano il libro del Vangelo, in posizione frontale, nelle estremità degli assi diagonali.

Al fianco di Pietro nell'asse orientale, troviamo anche Paolo con il codice delle sue lettere.

Proseguendo in senso orario sono raffigurati Marco, Giacomo, Simone, Matteo, Filippo, Tommaso, Luca, Andrea, Bartolomeo, Giovanni e Paolo.

Così facendo viene allargato il collegio apostolico che simbolicamente comprende tutta la Chiesa evangelizzante<sup>140</sup>. Proprio per questo motivo non troviamo la Vergine, perché altrimenti si sarebbe duplicata l'immagine della Chiesa.

Vengono rappresentate, invece, le persone che seguono grazie all'opera dello Spirito Santo, la predicazione degli Apostoli<sup>141</sup>.

La dispersione dei popoli dovuta allo scompiglio delle lingue a Babele viene vinta con il dono dello Spirito Santo, il quale trasmette la forza di una nuova comunione a tutta l'umanità; in questo modo può iniziare la riedificazione della famiglia umana.

Nei quattro pennacchi leggiamo un'iscrizione con il canto di lode nel nome del Signore che viene riportata dai grandi angeli<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> A. Niero 1987, p. 79.

<sup>141</sup> Lc, 2, 7-11: "Costoro, che parlano non sono forse tutti Galilei? E com'è che li sentiamo ciascuno parlare la nostra lingua nativa? Siamo Parti, Medi, Elamiti e abitanti della Mesopotamia, della Giudea, della Cappadocia, del Ponto e dell'Asia, della Frigia e della Panfilia, dell'Egitto e delle parti della Libia, vicino a Cirene, stranieri di Roma, Ebrei e proseliti, Cretesi e Arabi e li udiamo annunziare nelle nostre lingue le grandi opere di Dio".

<sup>142</sup> A. Niero 1987, pp. 79-80: "Benedictus qui venit in nomine domini. Hosanna in excelsis", "Benedetto Colui che viene nel nome del Signore. Osanna nell'alto dei cieli".

## II. Analisi e descrizione delle chiese veneziane contenenti i cicli apostolici.

### 2.1 La chiesa di San Sebastiano

L'edificazione della prima chiesa di San Sebastiano fu terminata nel 1468, ne rimane una testimonianza iconografica nella pianta prospettica di Venezia, incisa da Jacopo de' Barbari nel 1500. Sopra la vecchia chiesa venne edificata l'attuale chiesa, orientata con la facciata verso il rio di San Basilio, i cui lavori terminarono nel 1548, come dice l'iscrizione sulla facciata, su progetto dell'architetto Antonio Abbondi, detto lo Scarpagnino.

Presenta una navata a soffitto piano, un presbiterio scenografico, un 'barco', collegato alla cantoria, sostenuto da sei piccole cappelle laterali<sup>143</sup>.

La decorazione della chiesa fu affidata dal priore dei Gerolomini di San Sebastiano, Bernardo Torlioni, al pittore Paolo Veronese (1528 – 1588). Il proficuo sodalizio permise a Veronese una decorazione globale della chiesa che lo terrà impegnato per buona parte della sua carriera artistica. Il pittore seguì un piano iconografico per la decorazione dell'interno che riuscì ad armonizzare la devozione verso la Vergine e san Sebastiano, ovvero con la preghiera chiedere protezione al santo contro la peste. Il ciclo mariano, invece, si sviluppò seguendo l'idea del Padre della Chiesa san Girolamo, secondo il quale, ogni episodio dell'Antico Testamento deve essere interpretato secondo l'episodio del Nuovo Testamento che ne è il completamento, l'anticipo o viceversa. Pertanto, la figura di Maria, nella storia della salvezza, viene illustrata con l'immagine veterotestamentaria della regina biblica ebrea che aveva salvato il suo popolo dallo sterminio: Ester. Ma non bastava mettere in relazione questi due episodi, bisognava collegarli alla luce della salvezza che deriva da Cristo, vero motore della storia<sup>144</sup>. Ecco le storie dell'Antico Testamento con i profeti e del Nuovo Testamento con gli apostoli; visivamente si vuole ricordare come la salvezza sia stata preannunciata dall'Antico e dal Nuovo Testamento, e con le Sibille anche dai pagani<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> T. Pignatti 1966, pp. 7-8.

<sup>144</sup> A. Augusti Ruggeri e S. Savini Branca 1997, p. 36.

<sup>145</sup> Ivi, pp. 41-42.

I critici, come per esempio Pallucchini, Gould, Pignatti, Fiocco, Niero, definiscono la decorazione di San Sebastiano come l'impresa più vasta di tutta la carriera del Veronese che dipinse i soffitti della sacrestia nel 1555, quelli della chiesa nel 1556, gli affreschi parietali e la decorazione dell'organo nel 1558-1560, la pala dell'altare maggiore e i teleri della tribuna posteriore nel 1565.

Ridolfi scrive che «compiute le Pitture, per la novità della struttura non pure, ma per le opere singolari di Paolo (non essendosi vedute per lo innanzi simili bellezze nei cieli dei Tempi) vi concorse numeroso popolo ad ammirarle»<sup>146</sup>.

Secondo Pignatti Veronese concepì due chiese, quella della «chiesa dei Frati» estesa lungo il 'barco' che coincide con la parte superiore della chiesa con gli accessi diretti al corridoio delle celle e la parte inferiore per chi sta a livello del pavimento terreno che chiama «chiesa dei Fedeli»<sup>147</sup>. Nella parte inferiore si trova il ciclo degli apostoli, si tratta di otto apostoli, non tutti facilmente identificabili, dipinti sui pennacchi delle cappelle che si trovano ai lati della navata<sup>148</sup>.

Partendo a sinistra della porta d'ingresso troviamo un apostolo con un calice, Giacomo, Andrea con la croce, Pietro con le chiavi, un apostolo con un libro, Matteo, Tommaso e un apostolo con un cartiglio (forse Giovanni ma non vi è sicurezza sull'identificazione)<sup>149</sup>. San Giacomo indossa il cappello tipico dei pellegrini, come a voler ricordare il pellegrinaggio verso Santiago de Compostela, che nella domenica in Albis, dove si leggeva l'episodio dei discepoli di Emmaus (raffigurati nella pala della cappella sottostante a sinistra), partiva da Venezia per raggiungere la città spagnola. L'apostolo ha lo sguardo rivolto verso la Vergine della pala dell'altare maggiore, simbolo della protezione dal cielo e guida del pellegrino nella fede<sup>150</sup>.

Grazie ad alcuni restauri si è potuto capire che si tratta di una pittura su muro a tempera grassa che doveva dare la lucentezza e la trasparenza delle tele ad olio, come quelle del presbiterio.

Si nota la mancanza degli apostoli sulla parete sopra l'ingresso, assenti probabilmente a causa della caduta degli intonaci per i diversi restauri del «barco»; ma non vi è nella

---

<sup>146</sup> C. Ridolfi 1914, p. 301.

<sup>147</sup> T. Pignatti 1966, pp. 28-29.

<sup>148</sup> Ivi, p. 89.

<sup>149</sup> Ivi, p. 39.

<sup>150</sup> A. Augusti Ruggeri e S. Savini Branca 1997, pp. 42-44.

letteratura riguardante San Sebastiano alcuna indicazione più dettagliata, Ridolfi parla solo delle figure degli apostoli sopra le cappelle, non menzionando il lato del «barco». Nessuna traccia di vecchi intonaci dipinti o preparati per la pittura è stata trovata dove sono assenti le figure, ma secondo Pignatti è inconcepibile che furono dipinti solo otto apostoli anziché dodici<sup>151</sup>.

Pallucchini definisce il gruppo degli apostoli «risolti con movenze formali apertamente manieristiche e di una pesantezza quasi pordenoniana»<sup>152</sup>.

Infatti, Paolo Caliari, detto il Veronese, nativo di Verona, aveva cominciato a lavorare a Venezia a partire dal 1553 provenendo dalla tradizione artistica veronese, dove aveva appreso il locale cromatismo timbrico, il manierismo mantovano ed emiliano, espresso da pittori come Correggio, Parmigianino e Giulio Romano, portando a Venezia una pittura basata su un colore timbrico in contrasto con quello tonale di Giorgione e poi sviluppato da Tiziano. Grazie al Manierismo egli potrà lavorare a Venezia accanto a Tiziano e Tintoretto. Nella chiesa di San Sebastiano, in forza della commissione del priore dei Gerolamini, Bernardo Torlioni, veronese anche lui, sviluppa un sistema compositivo dei soffitti a gruppi audacemente scorciati, con sfaccettature luminose contro un cielo abbagliante che fa da sfondo.

Pallucchini scrive che egli ha saputo trarre esperienza dall'insegnamento manieristico, come il predominio della figura umana, la contrapposizione nell'ordine della composizione di forze, i gruppi di corpi tra loro bilanciati con un approfondito studio della forma, l'utilizzo di elementi paesaggistici e decorativi, e grazie alla sua grande fantasia figurativa li ha fusi in un'organica visione utilizzando colori cristallini, tersi e risplendenti, dove l'aria è rarefatta, opponendosi alla tradizione della pittura tonale veneziana, strutturata su scale di toni caldi che si fondono con delle velature<sup>153</sup>.

Per la critica non è mai facile inquadrare in rigidi schemi l'arte di un artista, vi sono spesso influssi, cambiamenti di gusto, e Veronese nel corso della sua carriera pian piano, come scrive Hauser, più sviluppava il senso della decorazione teatrale e rendeva i colori

---

<sup>151</sup> Ivi, p. 89.

<sup>152</sup> R. Pallucchini 1984, p. 40.

<sup>153</sup> R. Pallucchini 1981, pp. 38-40.

più vivaci, più la sua arte si avvicinava alla concezione barocca a discapito delle caratteristiche manieristiche<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> Ivi, p. 43.

## 2.2 La chiesa dell'Ospedaletto

Nel sestiere di Castello, nella zona nord-orientale della città, sorge la chiesa di Santa Maria dei Derelitti o dell'Ospedaletto.

Durante l'inverno fra il 1527 e il 1528 vi fu una terribile carestia nelle campagne venete, che provocò un'ondata migratoria dalla terraferma verso Venezia, creando grande miseria nella città e la necessità di fornire un alloggio a coloro che erano indigenti.

Alcune persone crearono dei ricoveri, baracche di legno, divise fra uomini e donne per dare un riparo e curare gli ammalati. Nel 1528 il patriarca Girolamo Querini acconsentì alla costruzione di una cappella affidata al religioso vicentino Pellegrino Asti; l'ubicazione di questa cappella non si conosce con esattezza in quanto sono presenti delle lacune nei documenti dell'epoca<sup>155</sup>. Questi edifici di ricovero nel tempo si svilupparono e nel 1537 l'istituto venne ufficialmente denominato Ospedale dei Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo. Nel 1571 con l'acquisto di un terreno confinante con gli edifici già esistenti, che permise la costruzione di una nuova infermeria, si liberò uno spazio per l'edificazione della nuova chiesa. Si ha notizia che nell'agosto del 1575, il governatore Piero Zen prestò cento ducati «per agiuto della fabrica della giesia del hospedal qual hora si è cominciata»<sup>156</sup>. Nell'ottobre dello stesso anno i due 'tagliapiera' Marchio e Pasqualin firmarono un contratto per la realizzazione dell'altare maggiore della chiesa dell'ospedale su progetto di Andrea Palladio<sup>157</sup>. L'edificio nel corso del tempo subì delle trasformazioni, si legge nelle addizioni alla *Venetia* del Sansovino del Martinioni che «la chiesa di questo Spedale è di bella forma, rimodernata nuovamente con Altari ricchissimi per marmi da Carrara, e cartelami rimessi di rossi, e verdoni di Francia, con le Tavole de migliori Pittori, che vivino al presente»<sup>158</sup>, fino alle modifiche di inizio Novecento con il soffitto affrescato da Giuseppe Cherubini con la *Gloria dell'Assunta e di san Girolamo Miani*<sup>159</sup>.

---

<sup>155</sup> B. Aikema 1989, p. 151.

<sup>156</sup> J. Scarpa 1978, p. 48.

<sup>157</sup> B. Aikema 1989, p. 153.

<sup>158</sup> G. Martinioni 1663, p. 72.

<sup>159</sup> S. Lunardon e G. Ellero 2005, pp. 28-29.

La chiesa è composta da un'aula rettangolare con ai lati delle semicolonne di ordine ionico gigante, e presenta un soffitto ligneo piano affrescato<sup>160</sup>. La facciata, opera di Baldassare Longhena, realizzata fra il 1670 e il 1674 è di stile barocco suddivisa in tre piani, di cui l'ultimo è un attico<sup>161</sup>.

Grazie ai generosi lasciti di alcuni benefattori la chiesa fu abbellita con statue, altari, affreschi e dipinti di Giambattista Tiepolo, Carlo Loth, Pietro Liberi, Antonio Balestra, Nicola Grassi, Giovanni Battista Pittoni, Antonio Molinari, Andrea Celesti, Antonio Giuseppe Sardi, Baldassare Longhena, Tommaso Ruer e Antonio Tarsia<sup>162</sup>.

Agli inizi del Settecento, nonostante la crisi economica che colpì la Repubblica veneziana a causa della guerra contro i Turchi e di conseguenza il rallentamento dei lasciti e delle elemosine che permettevano di realizzare i progetti di espansione dell'ospedale e della chiesa, venne dipinto il ciclo dei 'pennacchi' sulle due pareti della navata, sopra i dodici archi vennero rappresentati gli apostoli<sup>163</sup>.

La critica è unanime nel riconoscere la qualità della gran parte di questi dipinti, ma non è concorde riguardo alle attribuzioni e alle datazioni delle singole opere<sup>164</sup>.

Secondo Aikema questo problema è dovuto al fatto che i dipinti, essendo quasi tutti opere eseguite da artisti all'inizio della loro carriera sono di difficile lettura critica, inoltre le fonti non forniscono notizie inequivocabili. Il critico parte dall'analisi di due fonti antiche, la monografia del 1732 di Vincenzo da Canal su Gregorio Lazzarini, e la guida di Venezia del 1733 di Anton Maria Zanetti.

Vincenzo da Canal parlando della maniera vigorosa dello stile del giovane Giovan Battista Tiepolo afferma che all'età di diciannove anni dipinse sopra le nicchie della chiesa dell'Ospedaletto gli apostoli<sup>165</sup>. Ma non indica né in quali soprarchi gli apostoli siano stati situati né quante figure siano. Aikema ritiene che «almeno quattro "Appostoli" sono di mano del Tiepolo, poiché l'autore scrive di più "nicchie" e le figure -

---

<sup>160</sup> L. Moretti 2008, p. 136.

<sup>161</sup> B. Aikema 1989, p. 162.

<sup>162</sup> S. Lunardon e G. Ellero 2005, p. 22.

<sup>163</sup> S. Lunardon e G. Ellero 2005, p. 14.

<sup>164</sup> B. Aikema 1989, p. 173.

<sup>165</sup> V. Da Canal 1809, p. 32: "Ciò appare negli Appostoli che in età d'anni diciannove dipinse sopra le nicchie della chiesa dell'Ospedaletto".

tranne una, che certamente non è da attribuire al Tiepolo - sono raffigurate in coppie sopra gli archi»<sup>166</sup>.

Anton Maria Zanetti scriveva che «alla sinistra dell'Altare maggiore la tavola con la B.V., e San Filippo Neri è di Matteo Ponzone. Le due figure negli angoli di sopra sono di Nicola Grassi. Sopra il pulpito li due Profeti sono di Giovan Battista Tiepolo. Segue la tavola con B.V., S. Giuseppe, ed altri santi ed è di Francesco Rusci, e li due Profeti al di sopra sono di Nicola Grassi»<sup>167</sup>. Per Aikema questo testo è sicuramente più preciso, ma incompleto perché tratta soltanto di alcuni dei soprarchi della parte destra. Il critico procede ad un'analisi iconografica del ciclo, presumendo che i pennacchi facciano parte di un programma coerente, come è possibile rinvenire negli altri cicli dello stesso tipo del Seicento e dell'inizio del Settecento che si possono osservare in altre chiese veneziane, come quella di San Moisè, San Samuele, San Beneto e San Stae. Come esempio fa riferimento alla chiesa di San Marziale dove sopra i sei altari sono posizionate dodici figure, tre per ogni lato; sopra i primi altari a destra e sinistra i quattro profeti, sopra i due altari di mezzo quattro evangelisti e sopra gli ultimi due altari quattro dottori della chiesa. Questo ordine potrebbe essere applicato anche ai pennacchi dell'Ospedaletto, partendo dalla tribuna l'ordine è il medesimo, infatti, i primi pennacchi a destra e a sinistra dell'altare maggiore rappresentano i dottori Gregorio e Ambrogio, e Girolamo e Agostino. Vicino vi sono altre due coppie sopra le pale del Palma e dell'Angeli, i quattro evangelisti Marco e Luca, Giovanni e Matteo. Negli altri soprarchi, invece, il principio delle figure a coppie di fronte l'una all'altra non viene più utilizzato, si preferisce un sistema lineare lungo una stessa parete; questo sistema si vede chiaramente nella parte sinistra con otto figure che rappresentano gli apostoli e che sono poste sui quattro soprarchi rimanenti. Si tratta dei santi Pietro e Paolo, Andrea e Giacomo Maggiore, Giuda Taddeo e Tommaso e Giovanni Apostolo e Mattia<sup>168</sup>.

Aikema arriva a identificare Tommaso nel penultimo soprarco a sinistra, perché raffigurato con una squadra come attributo, mentre il suo compagno che tiene un'alabarda potrebbe essere Mattia, ma più verosimilmente è Giuda Taddeo; nell'ultimo soprarco a destra vi è Giovanni mentre la persona a sinistra che porta un'asta potrebbe

---

<sup>166</sup> B. Aikema 1989, p. 174.

<sup>167</sup> A.M. Zanetti 1733, pp. 254-255.

<sup>168</sup> B. Aikema 1989, p. 174.



essere Mattia. Questa successione degli apostoli non è quella del canone romano, Pietro, Paolo, Andrea, Giacomo, Giovanni, Tommaso, Giacomo, Filippo, Bartolomeo, Matteo, Simone e Taddeo<sup>169</sup>; ma, questo poteva essere diverso in quanto in cicli dello stesso genere si vede che spesso muta l'ordine e il numero degli apostoli. Per Aikema si potrebbe quindi accettare che vi siano solo otto apostoli, ma per la critica finora si è ritenuto che gli altri quattro santi siano stati dipinti sulla parete opposta. Pertanto, l'autore mette a confronto il ciclo dell'Ospedaletto con quello del Veronese nella chiesa di San Sebastiano, modello canonico di riferimento per tutti i cicli dipinti durante il Seicento e il Settecento nelle chiese di Venezia<sup>170</sup>. Aikema concorda con il programma del ciclo di San Sebastiano descritto da Niero, dove nella parte superiore della chiesa vi sono dodici sibille e quattro maggiori profeti, Geremia, Daniele, Ezechiele ed Isaia insieme a Davide, il quale è collegato al mistero dell'Annunciazione con Isaia. Gli apostoli sono otto, come per l'Ospedaletto, posizionati nei pennacchi delle cappelle laterali. Nella parte sinistra vi è il monumentale organo affiancato dai profeti Davide ed Isaia, rappresentati una seconda volta ma qui con un significato diverso rispetto ai 'precursori' nella zona superiore, in quanto simboli della musica sacra<sup>171</sup>.

Il critico ritiene pertanto che la sequenza iconografica dell'Ospedaletto della parete destra debba essere letta dall'ingresso al presbiterio, ne risulta che il ciclo canonico nei soprarchi inizia dalla parte destra con i quattro profeti, continua alla sinistra con gli otto apostoli per terminare in direzione del presbiterio con i quattro evangelisti e i quattro dottori della chiesa. Aikema conclude che il ciclo fu realizzato in un unico lasso di tempo, ed era composto di due cicli, uno breve con i profeti Isaia e Davide, l'altro con i quattro profeti, otto apostoli, quattro evangelisti e quattro dottori della Chiesa.

Il critico ritiene che gli otto apostoli siano opera del giovane Giovan Battista Tiepolo, questa convinzione nasce dall'analisi dei dipinti effettuata nel laboratorio di restauro di San Gregorio a Venezia dei profeti Isaia e Daniele, attribuiti da Zanetti al Tiepolo, dove si riscontra una materia pittorica grassa e densa che si ritrova anche nelle opere degli otto apostoli. Vi è la stessa mano veemente e vigorosa del giovane Tiepolo, definito da

---

<sup>169</sup> B. Aikema 1989, p. 189.

<sup>170</sup> Ivi, p. 178.

<sup>171</sup> A. Niero 1981, p. 327.

Canal «tutto spirito e foco»<sup>172</sup> che attribuisce gli otto apostoli alla mano del Tiepolo. Queste opere, che sono fra i primissimi dipinti del diciannovenne artista, rivelano «una forte ascendenza secentesca, controbilanciata da influenze del Pagani, del Bencovich e del Solimena»<sup>173</sup>.

Di diverso avviso è Pilo, in disaccordo con le conclusioni di Aikema, in quanto ritiene, basandosi anche sugli studi di Pallucchini e Zava Boccazzi, che la seconda coppia di sinistra sia del Pittoni, la terza del Polazzo e la quarta del Grassi<sup>174</sup>.

Il critico partendo dalla fonte dello Zanetti nella sua *Descrizione* del 1733, aggiornamento alle *Ricche Minere* di Marco Boschini, procede ad una ricostruzione dell'arredo artistico riguardante le opere dei pennacchi. Dà per corretta l'informazione che le due figure dei pennacchi sopra il terzo altare, e i due profeti sui pennacchi del secondo altare siano opera di Nicola Grassi. Concorda con Zanetti che il *Sacrificio di Isacco* e i due profeti sopra il pulpito sono opera di Giambattista Tiepolo.

In seguito alla perizia del *proto* Domenico Rossi, del 20 luglio 1724, al fine di seguire il principio di simmetria che aveva sempre presieduto la fabbrica della chiesa, viene commissionata al Lazzarini la *Probatica piscina*, posizionata dirimpetto all'*Assunta* di Giovanni Peruzzini. La posizione di questi due dipinti nel corso del Settecento fu scambiata e l'*Assunta* scomparve, dando origine, secondo il critico, alla 'questione' dei soprarchi dell'Ospedaletto. Inoltre, nel 1907, in seguito a dei lavori di restauro e manutenzione della chiesa, furono spostati alcuni soprarchi, rendendo quindi più difficile l'identificazione. La coppia san Tommaso e san Giovanni del Tiepolo fu spostata negli estradossi sovrastanti il primo altare a sinistra, il *Sacrificio di Isacco*, sempre del Tiepolo, spostato sopra il pulpito e al suo posto furono collati i santi Simone e Matteo, dirimpetto ai santi Giuda Taddeo e Mattia. Questi quattro santi, secondo Zava Boccazzi e Pilo, sono giustamente da attribuire a Giambattista Pittoni. I quattro pennacchi indicati dallo Zanetti come opera di Nicola Grassi, nel secondo e terzo altare a destra, invece non furono spostati. Secondo Pilo, Zanetti è attendibile in quanto le referenze linguistiche confermano ciò che dice, anche se incorre in alcune imprecisioni, come scrivere di 'figure' o 'profeti' al posto di 'apostoli' ed 'evangelisti'. Nel terzo altare a destra la coppia

---

<sup>172</sup> V. Da Canal 1809, p. XXXII.

<sup>173</sup> B. Aikema 1989, p. 181.

<sup>174</sup> G.M. Pilo 1982, pp. 128-136, 155-158.

degli evangelisti Marco e Luca è da imputare alla prima maturità del Grassi, discostandosi dall'opinione del Molteni che assieme al Fiocco li attribuiva al Tiepolo, salvo poi il Fiocco ritrattare e attribuirli al Grassi. Nei pennacchi sovrastanti il secondo altare a destra vi sono gli apostoli Filippo, la cui croce ricorda la sua crocifissione a Gerapoli, e Giacomo Minore, che come di consuetudine liturgica e culturale, sempre in coppia con Filippo, è con un libro nell'atto di scrivere, alludendo alla sua lettera neotestamentaria, scritta fra gli anni 35 e 62 d.C., dove parla del rito dell'unzione degli infermi che ben ricorda le pratiche religiose dell'ospedale. Pilo ravvisa la grande qualità coloristica del Grassi, già riferita dal Guarienti nel 1753, nel modo di utilizzare i colori rosso acceso del mantello di Filippo e orovécchio di Giacomo con una condotta cromatica per piani larghi illuminati. Nonostante Zanetti non nomini il soprarco dei santi Paolo e Pietro, secondo il Pilo perché in quel periodo non si consideravano molto importanti queste opere, inoltre vi era una scarsa illuminazione che non permetteva una facile lettura delle opere e non vi era l'intento nella *Descrizione* di fare un inventario delle opere della chiesa, ma soltanto di indicare l'ubicazione di quelle più rilevanti; anche i santi Paolo e Pietro, raffigurati uno con un volume che addita con l'indice destro e l'altro con le chiavi, sono opera del Grassi e il critico ritiene veritiera la data riportata in prossimità del margine superiore di san Paolo che indica l'anno 1716; data che viene rafforzata dalla testimonianza di Da Canal riferita agli *'apostoli'* del Tiepolo giovane. Il Pilo ravvisa la mano di Nicola Grassi nella sua capacità di scioltezza pittorica e fluidità nel dipingere il volto greve e solenne di san Paolo, illuminato dal bianco della barba e della capigliatura; il modo di illuminare la veste dell'apostolo di colore verde erba come un olio puro e di mutare in rosa la veste azzurra di san Pietro<sup>175</sup>.

Secondo Sponza, per poter analizzare il ciclo pittorico dei pennacchi si deve altresì ricordare che, nonostante le varie difficoltà di mezzi finanziari che hanno sempre contraddistinto i lavori, il complesso della chiesa dell'Ospedaletto è frutto di un progetto coerente, logico e univoco che riguarda tutti i soggetti ed i dipinti, sia quelli presenti ora, sia quelli presenti nel passato. Pertanto, per interpretare correttamente l'arredo pittorico dell'Ospedaletto bisogna tenere a mente che i Governatori del Pio Luogo mantennero sempre un'unità figurativa e una funzione ed un significato attinente

---

<sup>175</sup> G.M. Pilo 1982, pp. 13-14.

all'edificio di culto. Questo è stato possibile, scrive Sponza, grazie alla presenza per quasi tre secoli dei padri Somaschi. L'intera decorazione pittorica della chiesa segue un ordine che viene mantenuto il più possibile anche quando mutano le condizioni e le situazioni. Partendo da questa premessa, Sponza *in primis* considera l'informazione che viene da Zanetti che vede il dipinto del *Sacrificio di Isacco* sopra la *Probatica Piscina*, cioè dopo il 'vacuo' del pulpito e dopo l'altare con la pala del Ruschi; di conseguenza il *Sacrificio* fu spostato e la stessa sorte potrebbe anche essere toccata agli altri pennacchi, eventualità evidenziata anche da Franca Zava Boccazzi. Sponza osserva che all'Ospedaletto vi sono dodici soprarchi, sei sopra gli altari laterali con due tele ciascuno, sei sugli interspazi tra gli altari, ciascuno con un'unica tela sagomata, in totale ci sono diciotto dipinti. Partendo dall'altare maggiore nei primi due soprarchi troviamo *in cornu Evangelii*<sup>176</sup> sant'Agostino e san Girolamo, e san Gregorio e sant'Ambrogio *in cornu Epistulae*. Questa posizione per i quattro Dottori della Chiesa non viene messa in discussione in quanto il critico ritiene che segua la regola agostiniana dei Somaschi, sant'Agostino è il primo *inter pares*. Anche la posizione dei quattro evangelisti rappresentati nei pennacchi, secondo Sponza, è corretta e attribuita da Zanetti per Marco e Luca a Nicola Grassi, mentre per Matteo e Giovanni ad Angelo Trevisani. Per quanto riguarda l'iconografia delle figure vicino all'altare maggiore del primo arcone a sinistra, secondo Sponza, si tratta di san Pietro raffigurato con l'attributo delle chiavi e san Paolo con una barba fluente e un grande libro aperto. Sono i 'principi' degli apostoli e collocati spesso ai lati degli altari rispettando le rispettive *cornua*. All'Ospedaletto sono posizionati sul lato privilegiato e il più vicino all'altare, secondo la cultura religiosa del tempo non possono essere collocati in altra posizione<sup>177</sup>. Gli arconi che si possono scambiare rimangono quelli con le figure indicate da Zava Boccazzi in Simone-Matteo e Mattia-Giuda Taddeo che sono attribuite al Pittoni. Secondo Sponza, se Zanetti è da ritenersi credibile, almeno una di queste tele sarebbe da attribuire alla mano di Tiepolo; dubbia, invece, la sua interpretazione iconografica dei soggetti, vista la sua titubanza quando menziona le figure sopra l'altare con la pala di Ponzone, gli evangelisti Marco e Luca, invece ben riconoscibili per i loro attributi iconografici. A questo punto, la sua identificazione dei

---

<sup>176</sup> *In cornu Epistulae et in cornu Evangelii* nel linguaggio ecclesiastico designavano la destra e la sinistra dal punto di vista del fedele che guardava frontalmente l'altare.

<sup>177</sup> S. Sponza 1987, p. 224.

due personaggi sui pennacchi sopra la pala di Ruschi, come 'profeti', potrebbe anche essere stata un errore. Sponza, partendo dal *cornu Evangelii*, riconosce per primi Pietro e Paolo, Andrea con la sua croce decussata, Giacomo Maggiore probabilmente nella sua collocazione originale, seguono poi Mattia e Taddeo, Giovanni e Tommaso, Simone e Matteo, segue l'apostolo Filippo con la sua lunga croce inastata in coppia con Giacomo il Minore con un grande libro che lo distingue iconograficamente in quanto autore di un'epistola; nella chiesa di San Samuele vi è un'analogia rappresentazione. Questo soprarco, secondo Zanetti, è da attribuire a Nicola Grassi<sup>178</sup>. Il critico ritiene che, se effettivamente il compagno di Filippo è Giacomo Minore, vi sarebbe un doppione nella decorazione pittorica della chiesa vista la presenza stessa di Paolo, quindi, prende in considerazione l'ipotesi che si possa trattare dell'apostolo Barnaba, vescovo anche lui come Giacomo Minore e nominato nel canone romano. Ma la presenza di Paolo, continua l'autore, porta almeno a tredici il numero degli apostoli. Si inserisce Mattia al posto di Giuda; Paolo è comunque 'in più', ed essendoci dodici spazi disponibili mancherà almeno un apostolo all'elenco. Per Sponza è il caso di Bartolomeo, presente comunque nella pala del Loth. Nel caso in cui il compagno di Filippo non sia Giacomo Minore ma Barnaba, allora questi sarebbe comunque rappresentato nell'altare di Ermanno Stroiffi. Il critico conclude ritenendo che tutto questo discorso è semplicemente un esercizio di iconografia e ribadisce che dei tre apostoli Mattia, Taddeo, dipinti da un'unica mano in quanto raffigurati in un'unica tela, e Tommaso, del quale si rilevano strette somiglianze, da attribuirsi allo stesso autore che ha raffigurato il 'dirimpettaio' Giovanni, che la critica recente assegna a Giambattista Tiepolo, sono intercambiabili tra loro, ma nessuno può essere scambiato con Bartolomeo o Giacomo il Minore.

Secondo Sponza, avendo riconosciuto che le coppie Simone e Matteo, Taddeo e Mattia sono di un'unica mano, quella del Tiepolo, è corretto attribuire a lui anche i pennacchi con Tommaso e Giovanni, Pietro e Paolo, Andrea e Giacomo in quanto presentano la stessa 'aria di famiglia', le stesse caratteristiche pittoriche, accettando quindi l'opinione di De Vito Battaglia, secondo la quale confrontando la tela dei santi Simone e Matteo con quella di Taddeo e Mattia si rilevano le stesse caratteristiche di stile e tecnica,

---

<sup>178</sup> A.M. Zanetti 1733, p. 255.

ribadendo che la serie di dieci apostoli presenta la stessa mano. Si conclude, pertanto, che tutti i soprarchi sono del giovane Tiepolo, ad eccezione di quelli dei dottori, quelli degli evangelisti, quello con Isaia e quello con Filippo e Giacomo. Un Tiepolo che aveva appreso dalla bottega di Lazzarini il modo di dipingere in 'maniera diligente' passando poi per una 'maniera più spedita e risoluta' riuscendo a fare una sintesi con le sue pennellate 'dense e fragranti' tra la tradizione bencoviciana e piazzettesca, fatta di 'ombreggiature cupe ed irruenti' e maestri come Diziani e Pittoni con le caratteristiche pennellate vivaci e nervose<sup>179</sup>.

Pallucchini respinge le ipotesi di De Vito Battaglia del 1931 in cui affermava che erano opera del Tiepolo i soprarchi con Simone e Matteo, Taddeo e Mattia, Paolo e Pietro, oltre alla coppia di Giacomo Maggiore e Andrea e Tommaso e Giovanni perché vengono attribuite al Tiepolo figure di apostoli e profeti il cui stile non è omogeneo, stile che si è ben potuto verificare, quando, nel 1978, i dipinti furono sottoposti ad un'attenta pulitura. Egli ritiene corretta la testimonianza dello Zanetti che attribuisce a Nicola Grassi gli apostoli Filippo e Giacomo Minore e gli evangelisti Marco e Luca perché presentano una ben definita unità di gusto. Concorda con Zava Boccazzi per l'attribuzione al Pittoni dei soprarchi con gli apostoli Giuda Taddeo e Mattia e Simone e Matteo. Ritiene, invece, del Tiepolo gli apostoli Tommaso e Giovanni, che presentano uno stile a macchia ed emanano grazie al contrasto di luce e ombra un'energia pittorica<sup>180</sup>.



Fig. 9: Giambattista Tiepolo, *Simone e Matteo apostoli*. Venezia, chiesa dell'Ospedaletto.

---

<sup>179</sup> G.M. Pilo 1982, pp. 10-14.

<sup>180</sup> R. Pallucchini 1994, pp. 319-320.

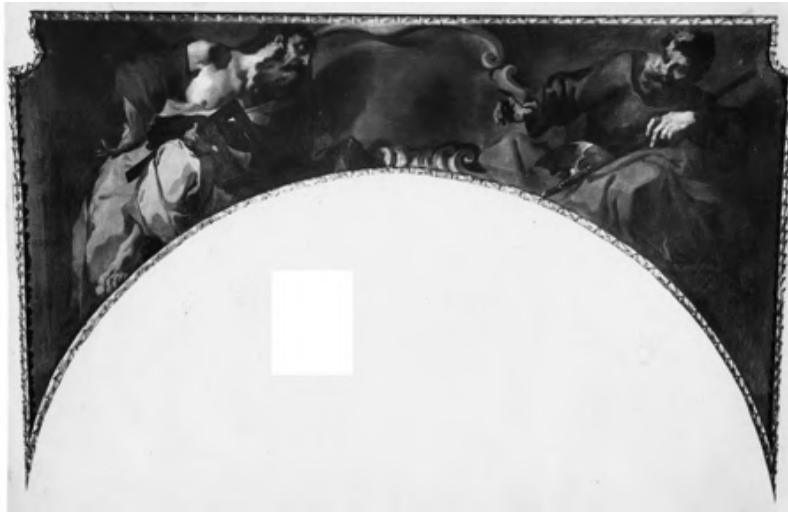


Fig. 10: Giambattista Tiepolo, *Giuda Taddeo e Mattia apostoli*. Venezia, chiesa dell'Ospedaletto.



Fig. 11: Giambattista Tiepolo, *Pietro e Paolo apostoli*. Venezia, chiesa dell'Ospedaletto.



Fig. 12-13: Giambattista Tiepolo, *Filippo e Giacomo apostoli*. Venezia, chiesa dell'Ospedaletto.

## 2.3 La chiesa di San Stae

San Stae è la volgarizzazione veneziana di Sant'Eustachio a cui è dedicata l'omonima chiesa che sorge nel sestiere di Santa Croce nel campo che porta il medesimo nome. Non si hanno dati certi riguardo la fondazione, ma secondo le guide storiche veneziane l'origine di tale chiesa risalirebbe alla fine dell'VIII secolo<sup>181</sup>, e originariamente sarebbe stata intitolata a Sant'Isaia Profeta<sup>182</sup>.

Altre cronache affermano che fu fondata nel 996 da alcune potenti famiglie veneziane, dei Tron, Zusto e Adoaldo; una notizia ci dice che «la cappella dell'altar maggiore era già di lavoro di mosaico vagamente ornata»<sup>183</sup>, questo indicherebbe una chiesa in stile veneto-bizantino e quindi la data acquisterebbe una maggiore attendibilità.

Data certa è il settembre del 1127, a cui risale il primo documento che permette di attestare l'esistenza della chiesa e della sua parrocchia<sup>184</sup>.

Da Sansovino apprendiamo di una probabile costruzione o rifacimento nel XII-XIII secolo<sup>185</sup>; la cui realizzazione sarebbe anche attestata dal vescovo di Verona Agostino Valier e dal legato apostolico Lorenzo Campeggio, che, negli atti riguardanti la Visita apostolica del 1581 presso la diocesi di Venezia, riportano che la chiesa fosse a cinque navate con il tetto in legno, il pavimento era in marmo ed era presente un magnifico coro<sup>186</sup>.

Il Sansovino scriveva che la fabbrica era stata «rifatta del tutto col suo altare nella maniera moderna»<sup>187</sup>, questo suggerisce che alla fine del Cinquecento ci fosse stato un

---

<sup>181</sup> G. Bortolan 1975, p. 119.

<sup>182</sup> G. Cappelletti 1951, pp. 403-404: "Sant'Eustachio, detta volgarmente San Stae. Era intitolata da prima a Sant'Isaia. Al quale proposito si trovano nel codice del Piovego due istrumenti, l'uno del 1090, l'altro del 1092, nei quali è nominato un Dominus de Mulino Majore de confinio s.Isaiae. E presso Ughelli è narrato che Obelerio primo vescovo di Olivolo, sancti Isaiae consecratum templum extruxit. Più tardi portò il titolo congiuntamente de sancti Eustachio ed Isaia; e finalmente all'orchè nel 1678, fu rifabbricata e conservò il solo nome di Sant'Eustachio. Fu collegiata, e filiale, di San Pietro di Castello. Oggidì appartiene, come oratorio sacramentale, alla parrocchia di San Cassiano".

<sup>183</sup> F. Sansovino, G. Stringa 1604, p. 164.

<sup>184</sup> S. Tramontin 1961, pp. 11-15.

<sup>185</sup> F. Sansovino, G. Stringa 1604, p. 164.

<sup>186</sup> Venezia, Archivio storico del Patriarcato, Visita apostolica Campeggio-Valier, 1581.

<sup>187</sup> F. Sansovino 1604, p. 164.



importante rinnovamento, che viene confermato anche dal Martinioni, nel completamento che fece dell'opera del Sansovino, riportando che «circa 50 anni fa l'altar maggiore fu riedificato, fu tolto il barco, e ridotto in forma moderna con sedie di noce ai lati per uso dei sacerdoti mentre cantano i divini uffici»<sup>188</sup>.

È durante questo rifacimento che la chiesa viene arricchita da diverse opere e dipinti di Jacopo Tintoretto e Giacomo Palma il Giovane.

L'edificio, pur essendo stato rifatto diverse volte, verso la fine del Seicento si presentava in uno stato di rovina. Fu il pievano Donato Trevisan, nel 1678, a prendere la decisione di abbattere la fabbrica e ricostruire ex novo la chiesa<sup>189</sup>; a questo scopo venne riorientata non più verso est, ma verso il Canal Grande in direzione nord-est<sup>190</sup>.

I lavori iniziarono cinque anni dopo con il progetto dell'architetto Giovanni Grassi. Per la facciata, che richiedeva più impegno, fu invece bandito un concorso<sup>191</sup>. Con questo progetto, fatto grazie al lascito del Doge Alvise Mocenigo, che si fece seppellire nella chiesa, la fabbricazione avvenne poi a partire dal 1709 con la nuova facciata su progetto di Domenico Rossi, scelto fra gli altri dodici lavori presentati. L'architetto scelse di seguire la corrente neoclassica e neo-palladiana del Settecento, prediligendo uno stile lontano dai romanismi e dalla ridondanza del barocco. La facciata è ad un solo ordine con due strette ali laterali in corrispondenza alle cappelle interne, su un alto basamento poggiano quattro semicolonne corinzie di ordine gigante che sostengono il timpano triangolare al cui interno vi è un rosone marmoreo. Sopra il timpano sono state posizionate tre statue. Il portale è sovrastato da un timpano spezzato dove è posizionato un complesso statuario<sup>192</sup>.

I vari artisti dell'epoca si dettero un gran da fare per il progetto della facciata che avrebbe dovuto essere bella e degna della famiglia dogale, e che avrebbe dovuto rivolgersi verso il Canal Grande.

L'edificio, opportunamente decorato e arricchito sia all'interno che all'esterno, venne consacrato nel 1745 e rimase tale per quasi due secoli.

---

<sup>188</sup> J. Sansovino, G. Martinioni 1663, p. 204.

<sup>189</sup> S. Tramontin 1961, pp. 12-13.

<sup>190</sup> A. Boccato 1998, p. 62.

<sup>191</sup> S. Tramontin 1961, p. 13.

<sup>192</sup> A. Boccato 1998, p. 62.

L'interno è composto da un'unica grande navata rettangolare, illuminata da grandi finestre termali, che presenta un soffitto a volta privo di decorazioni, delle cappelle laterali e un presbiterio, con una tela decorata da Bartolomeo Litterini, rialzato di alcuni gradini.

La soppressione della parrocchia avvenuta nel 1810 a seguito degli editti napoleonici e l'usura del tempo portarono la chiesa a delle condizioni precarie, che ne obbligarono nel 1925 la chiusura del culto<sup>193</sup>.

Il presbiterio nelle pareti laterali a destra e a sinistra ospita un ciclo di pitture dedicate ai dodici Apostoli, che sono state realizzate per volere e grazie al codicillo testamentario del 10 aprile del 1722 del nobiluomo Andrea Stazio<sup>194</sup>, il quale dispose «di far li dodici Apostoli historiadi in tela [...] da porre sopra le soazze delle maestà delli dodici colonadi della mia diletta parrocchia di S. Stae [...] e di [...] metterne in opera sei in una volta, et poi la seconda scielta de pennelli, che non siano inferiori, dovendo tutti far il suo abozzo per esser veduto [...]»<sup>195</sup>. Fu stanziata la somma di 1200 ducati ed incaricato per la scelta dei pittori Giovan Battista Mazzoleni, agente del patrizio Francesco Priuli del ramo di San Stae, e di Michele Priuli che era il genero di Andrea Stazio<sup>196</sup>. In origine queste tele erano state collocate alla base delle dodici colonne laterali della chiesa, ma alcuni decenni dopo nel 1771 furono spostate nella loro collocazione attuale alla quale successivamente furono aggiunti due inserti a tema eucaristico<sup>197</sup>. Le tele sono incorniciate e collegate tra loro da cornici a stucco con volute floreali e putti.

Dodici pittori furono scelti per eseguire le storie degli Apostoli tratte dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze:

la scelta non può che definirsi eclettica, passando dal settantunenne Nicolò Bambini al ventisetteenne Giovan Battista Tiepolo, attraverso gli esponenti delle diverse generazioni e maniere con Antonio Balestra, Sebastiano Ricci, Angelo Trevisani, Silvestro Manaigo, Pietro Uberti, Giovanni Antonio Pellegrini, il Piazzetta, Giovan

---

<sup>193</sup> S. Tramontin 1961, pp. 12-13.

<sup>194</sup> R. Pallucchini 1994, p. 89.

<sup>195</sup> ASV, Sezione notarile, Testamenti (notaio Giovanni Garzoni Paolini di Domenico), b. 801, n. 13.

<sup>196</sup> R. Pallucchini 1994, p. 561.

<sup>197</sup> L. Moretti 1995, p. 559.

Battista Pittoni, Giovanni Battista Mariotti. Un coacervo di personalità che oscilla dai grandi protagonisti del rococò Europeo (Pellegrini e Ricci) ai più oscuri rappresentanti della scuola locale<sup>198</sup>.

Sulla parete destra in alto troviamo di Pietro Uberti (1671-1762) *San Filippo percosso da un soldato*, di Nicolò Bambini (1651-1739) *San Giacomo Minore*, di Giambattista Pittoni (1687-1767) *Martirio di San Tommaso*; mentre in basso di Giambattista Piazzetta (1683-1754) *San Giacomo Maggiore*, di Gregorio Lazzarini (1655-1730) *San Paolo portato in cielo* e di Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) *Crocifissione di Sant'Andrea*.

Sulla parete sinistra in alto troviamo di Silvestro Manaigo (1670-1748) *San Matteo*, di Giambattista Mariotti (1694-1765) *San Giuda Taddeo*, di Angelo Trevisani (1669-1753) *San Simone*; mentre in basso di Giambattista Tiepolo (1696-1770) *Martirio di San Bartolomeo*, di Sebastiano Ricci (1659-1734) *San Pietro liberato dal carcere* e di Antonio Balestra (1666-1740) *San Giovanni evangelista martirizzato*<sup>199</sup>.



Fig. 14: Pietro Uberti, *San Filippo percosso da un soldato*, Venezia, chiesa di San Stae.

Pietro Uberti, ritrattista ufficiale della Serenissima, nel *San Filippo percosso da un soldato* (1722-23) raffigura l'apostolo con una veste in parte coperta da un mantello rosso e rappresentato come un uomo anziano con una folta barba; un soldato romano

---

<sup>198</sup> U. Ruggeri 1983, p. 73.

<sup>199</sup> G. Lorenzetti 2007, pp. 570-571.

lo sta percuotendo con un bastone<sup>200</sup>. Esponente della scuola locale, probabilmente fu scelto per dei precedenti rapporti con la famiglia dei Priuli e degli Stazio e ad esclusione del quadro di San Stae, egli è noto esclusivamente come ritrattista<sup>201</sup>.



Fig. 15: Nicolò Bambini, *San Giacomo Minore*, Venezia, chiesa di San Stae.

Nicolò Bambini nel *San Giacomo Minore* (1722-23) raffigura il santo nel momento in cui riceve il pane eucaristico da Gesù risorto. Pittore formatosi prima a Venezia con il maestro fiorentino Sebastiano Mazzoni, poi passato alla Scuola di Roma, in particolare a quella di Carlo Maratta, dove poté apprendere le leggi del buon disegno, dell'esattezza e dell'eleganza. Zanetti osserva che non era particolarmente abile nell'impasto e nell'utilizzo dei colori<sup>202</sup>.



Fig. 16: Giambattista Pittoni, *Martirio di san Tommaso*, Venezia, chiesa di San Stae.

---

<sup>200</sup> R. Pallucchini 1994, pp. 236-238.

<sup>201</sup> U. Ruggeri 1983, p. 73.

<sup>202</sup> A.M. Zanetti 1771, pp. 424-425.

Giambattista Pittoni nel *Martirio di san Tommaso* (1722-23) rappresenta l'Apostolo Tommaso mentre subisce il supplizio con delle lastre di metallo infuocate<sup>203</sup>. L'artista sembra subire l'influenza del *San Pietro liberato dal carcere* del Ricci, adottando un ritmo compositivo basato ugualmente sulla diagonale, e uniformarsi ai toni concitati e drammatici del Piazzetta e del Tiepolo, utilizzando una maniera chiaroscurale più aspra rispetto alle precedenti opere da lui realizzate<sup>204</sup>.



Fig. 17: Giambattista Piazzetta, *Martirio di san Jacopo*, Venezia, chiesa di San Stae.

Giambattista Piazzetta nel *Martirio di san Jacopo* o *San Giacomo*, databile fra il 1718 e il 1722<sup>205</sup>, raffigura l'apostolo e il suo uccisore, entrambi disposti in primo piano; la costruzione verte su delle diagonali che passano dal braccio dell'aguzzino fino alla fune che si attorciglia attorno al petto del santo. La luce proviene dall'alto e con grande energia crea i contorni delle figure concitate e turgide al tempo stesso<sup>206</sup>. L'evento è fissato nell'attimo di massima tensione, in un momento di equilibrio fra due forze in contrasto, dove nessuno dei due personaggi è in grado di sovrastare sull'altro. Il fedele

---

<sup>203</sup> F. Zava Boccazzi 1979, p. 171.

<sup>204</sup> R. Pallucchini 1994, pp. 520-526.

<sup>205</sup> Secondo le ricerche di Lino Moretti, la datazione del dipinto sarebbe da attribuire al 1722, mentre altri, come Rodolfo Pallucchini, intorno al 1717 circa, basandosi sulla scrittura del libro tenuto in mano dal santo.

<sup>206</sup> R. Pallucchini 1994, p. 301.

è emotivamente coinvolto per l'intensità, la drammaticità del dipinto e la sua immediatezza<sup>207</sup>. L'anziano apostolo, tutto scarmigliato e scalzo, stringe il libro di pergamena, sbilanciando il muscoloso carnefice con la sua inattesa resistenza. Dallo sfondo emerge fra le figure dei plebei un giovane luminoso ed elegante cavaliere che si rifà ai disegni con teste di adolescenti in cui si sarebbe specializzato il Piazzetta<sup>208</sup>. Le figure sono dipinte con colori dal rosso-mattone, grigio-oliva e bruni scuri, mentre il cavaliere appare con una colorazione argenteo-lunare<sup>209</sup>. In questa tela, di cui abbiamo anche il bozzetto preparatorio, il pittore imprime un nuovo impeto di sentimento e di stile alla retorica naturalista dei tenebrosi veneziani, con la semplicità e il realismo dell'opera si pone in antitesi tanto del decoro della corrente accademico-classicistica (Bambini, Lazzarini e Balestra), quanto all'eleganza e all'estrosità pittorica dei "moderni" (Ricci, Pellegrini, Pittoni e Tiepolo)<sup>210</sup>.



Fig. 18: Gregorio Lazzarini, *San Paolo portato in cielo*, Venezia, chiesa di San Stae.

Gregorio Lazzarini nel *San Paolo portato in cielo* (1721<sup>211</sup>) rappresenta il santo che ascende al cielo accompagnato da angeli che reggono il simbolo del suo martirio, la

<sup>207</sup> B. Aikema 1989, pp. 181-182.

<sup>208</sup> A. Mariuz 1995, p. 83.

<sup>209</sup> R. Pallucchini 1994, p. 301.

<sup>210</sup> R. Pallucchini e A. Mariuz 1982, p. 83.

<sup>211</sup> V. Da Canal 1809, p. 65.

spada, in quanto *civis romanus*, la decapitazione per mezzo della spada era l'unica morte degna di un cittadino romano<sup>212</sup>.

Il pittore si può considerare un rappresentante del "Barocchetto", artista di impronta classicistica orientato verso l'arte bolognese<sup>213</sup>. Zanetti scrive che il colorito dei suoi quadri era bello anche se non sempre vigoroso<sup>214</sup>.



Fig. 19: Giovanni Antonio Pellegrini, *Crocifissione di sant'Andrea*, Venezia, chiesa di San Stae.

Giovanni Antonio Pellegrini nella *Crocifissione di sant'Andrea* (1722-23) realizza una composizione a schema diagonale, con un effetto di ombre e luci che ne mettono in evidenza l'aspetto drammatico. Il santo rappresentato come un anziano con la barba bianca, raffigurazione tipica dell'apostolo, presenta tutti gli attributi del suo martirio: la croce e la corda con cui fu legato ad essa. Il Pellegrini è un rappresentante, insieme al Ricci, del rococò Europeo per lo stile 'vaporoso' «tutta vaghezza e allegria»<sup>215</sup> che si può osservare nelle sue opere<sup>216</sup>. Secondo il Moretti probabilmente questa è la tela che è stata realizzata per prima, lo rivela il fatto che era stata dedicata al Santo protettore del committente<sup>217</sup>.

---

<sup>212</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 70-71.

<sup>213</sup> B. Aikema 1989, p. 169.

<sup>214</sup> A.M. Zanetti 1771, pp. 416-417.

<sup>215</sup> A.M. Zanetti 1771, p. 445.

<sup>216</sup> R. Pallucchini 1989, p. 89.

<sup>217</sup> L. Moretti 1973, p. 320.



Fig. 20: Silvestro Manaigo, *San Matteo*, Venezia, chiesa di San Stae.

Silvestro Manaigo nel *San Matteo* (1722-23) raffigura l'Apostolo mentre è intento alla scrittura del Vangelo con l'aiuto di un angelo. Il dipinto mostra ancora un gusto tenebroso tardo barocco che risente dell'influenza accademica degli insegnamenti del Lazzarini<sup>218</sup>, anche se lo stesso Lazzarini per il suo *San Paolo* manifesta una tecnica pittorica più luminosa<sup>219</sup>.



Fig. 21: Giambattista Mariotti, *Miracolo di san Taddeo*, Venezia, chiesa di San Stae.

Giambattista Mariotti nel *Miracolo di san Taddeo* (1722-23) rappresenta l'Apostolo Giuda Taddeo<sup>220</sup> con in mano una croce dalla lunga asta, che simboleggia il fatto che

---

<sup>218</sup> A.M. Zanetti 1771, p. 423.

<sup>219</sup> R. Pallucchini 1960, p. 53.

<sup>220</sup> A.M. Zanetti 1771, p. 436.



morì per la croce, mentre indica il miracolo alle sue spalle. Si tratta di una realizzazione pittorica potente nell'impianto scenico, dove l'influsso del Balestra viene superato facendo invece riferimento alla corrente Tiepolo-Bencovich-Pittoni, adottando una pittura chiaroscurale e drammatica che evidenzia la tensione e la drammaticità del momento<sup>221</sup>.



Fig. 22: Angelo Trevisani, *San Simone*, Venezia, chiesa di San Stae.

Angelo Trevisani nel *San Simone* (1722-23) rappresenta l'Apostolo che regge in mano la sega, simbolo del suo martirio, nel momento in cui gli viene mostrato il Bambino Gesù. Secondo il Moretti l'opera è caratterizzata da un gioco di ombre e luci che ne mette in risalto l'intricata composizione e allo stesso tempo ne accentua una vena naturalistica. Lo stile di questa opera è più vicino allo spirito dei tenebrosi grazie all'incontro con Piazzetta, Lama e Bencovich<sup>222</sup>. Lo Zanetti riporta che le sue figure hanno rilievo e rotondità per il buon utilizzo del chiaroscuro<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> R. Pallucchini 1994, p. 567.

<sup>222</sup> L. Moretti 1973, pp. 318-320.

<sup>223</sup> A.M. Zanetti 1771, pp. 452-453.



Fig. 23: Giambattista Tiepolo, *Martirio di san Bartolomeo*, Venezia, chiesa di San Stae.

Giambattista Tiepolo nel *Martirio di san Bartolomeo* (1722-23) dipinge tre figure disposte tutte nella stessa diagonale, quella centrale è il santo che sta per essere scuoiato, quelle ai lati sono i suoi carnefici, quello di sinistra intento a scuoiarlo con una lama, quello di destra intento a legargli le gambe. La maestria del Tiepolo è riuscita a rendere il momento di grande tensione emotiva provata dallo spettatore nell'atto di guardare l'opera stessa: dal volto del martire si colgono le emozioni, ma anche la profonda consapevolezza del gesto che si sta per compiere. Tiepolo gioca molto sulle forme disarticolate del corpo, ingigantendo parti anatomiche che di norma non dovrebbero essere così grandi nemmeno grazie all'uso della prospettiva; l'effetto che si ottiene è quello di aumentare la tensione emotiva, puntando l'attenzione specialmente sulle mani che sono rivolte in alto in un gesto di supplica e preghiera. L'effetto cromatico guida lo spettatore in questa voragine emotiva, giocando molto sul contrasto fra toni chiari e toni scuri. Secondo il Ruggeri, il Tiepolo con questa opera «porta a matura conclusione le premesse piazzettesche e ancor più bencovicciane»<sup>224</sup>. Vi è una certa assonanza fra il *San Jacopo* del Piazzetta e il *San Bartolomeo* del Tiepolo, dove la luce rompe le tenebre conferendo un impianto plastico che fa risaltare le figure; ma mentre

---

<sup>224</sup> U. Ruggeri 1983, pp. 74-75.

per il Piazzetta si percepisce un'atmosfera infuocata, dove il tessuto degli indumenti produce un effetto pittorico voluttuoso e le massicce figure sono eseguite con colpi di pennello caldi e sensuali, l'opera del Tiepolo è caratterizzata da una luce più fredda che fa risaltare il colore verde oliva del mantello del santo e il nudo dell'apostolo assume caratteri quasi scultorei e di un'irrequietezza ondulatoria dovuta all'influsso del Pagani e del Bencovich<sup>225</sup>. La tipica tecnica pittorica tiepolesca con alternanza di ombre e colpi di luce con le pennellate a tratteggio si evidenzia in particolare modo osservando la testa scorcata del santo e la brutale testa del carnefice. Pallucchini ritiene che l'artista, ben conoscendo i dipinti raccolti dalla famiglia Baglioni, per cui aveva affrescato la villa di Massanzago, abbia inserito nella composizione figurativa un intero brano del Solimena: viene ricalcato, ma in controparte, con il carnefice di schiena che sta legando le gambe del santo in basso a destra, il cammelliere della *Rebecca al pozzo* che oggi si trova al Museo del Louvre<sup>226</sup>.



Fig. 24: Sebastiano Ricci, *San Pietro liberato dal carcere*, Venezia, chiesa di San Stae.

Sebastiano Ricci nel *San Pietro liberato dal carcere* (1722-23) rappresenta il santo nel momento in cui l'angelo viene a liberarlo dalle catene. L'opera di gusto rococò è caratterizzata da un cromatismo chiaro e luminoso e si oppone alla corrente patetico-chiaroscurale condotta dal Piazzetta, da Giulia Lama e dal Bencovich, ai quali si allinea

---

<sup>225</sup> B. Aikema 1989, p. 186-187.

<sup>226</sup> R. Pallucchini 1989, p. 328.

anche il giovane Tiepolo, nel rinnovato spirito dei tenebrosi<sup>227</sup>. Quando dipinse l'opera, era uno dei più famosi e affermati pittori di Venezia e d'Europa. La tela è una replica variata del dipinto eseguito nel 1710 per la chiesa parrocchiale di S. Pietro a Trescore Balneario (Bergamo), anche se ridotta nel numero delle figure e nei rapporti spaziali. La composizione diagonale dell'opera fa da struttura per gli altri quadri della serie, che da questo punto di vista sono analoghi<sup>228</sup>.



Fig. 25: Antonio Balestra, *San Giovanni evangelista martirizzato*, Venezia, chiesa di San Stae.

Antonio Balestra nel *San Giovanni evangelista martirizzato* viene raffigurato mentre viene immerso in una caldaia di olio bollente<sup>229</sup>. L'artista con il suo chiaroscuro lievemente nervoso, le figure delicate ed eleganti ed il colorito raffinato si annovera fra i pittori del "Barocchetto", periodo dove lo stile artistico è una transizione fra il Barocco greve della seconda metà del XVII secolo e la maniera luminosa del Settecento<sup>230</sup>.

---

<sup>227</sup> R. Pallucchini 1994, p. 46.

<sup>228</sup> U. Ruggeri 1983, p. 79.

<sup>229</sup> A.M. Zanetti 1771, pp. 433-435.

<sup>230</sup> B. Aikema 1989, pp. 169-170.

## 2.4 La chiesa di San Pantalon

La chiesa sorge nel campo omonimo dedicato al santo Pantaleone, nel sestiere di Dorsoduro in una zona centrale della città, nel tragitto che porta dal campo dei Frari a quello di Santa Margherita.

San Pantaleone di Nicomedia, città della Bitinia, ha goduto di grande devozione a Venezia; lo testimoniano i grandi mosaici della Basilica di San Marco in un tondo a lato del santo bizantino Teodoro del XII secolo, situato sulla parete sinistra della cappella di San Pietro affianco al presbiterio, e parti del braccio conservate come reliquie nel tesoro della basilica marciana. Era un medico al servizio dell'imperatore Diocleziano, a causa della sua conversione venne processato e condannato alla decapitazione dall'imperatore Galerio il 27 luglio del 305. Il suo martirio viene ricordato nel libro *Cura delle malattie greche* dal monaco, teologo e vescovo di Cirro Teodoreto, dallo storico bizantino Procopio di Cesarea nello scritto *Gli edifici*, in tutti i Sinassari delle Chiese orientali e nei Martirologi storici medievali<sup>231</sup>.

Secondo un'ipotesi di Antonio Niero, la diffusione del culto del santo a Venezia avvenne non solo per le influenze orientali che la città subì a causa dei traffici commerciali, ma in particolare modo perché considerato protettore dai pericoli delle acque, visto che una delle torture del suo martirio fu quella di essere gettato in mare con una pesante pietra al collo, ma non morì perché salvato dagli angeli<sup>232</sup>.

Nel *Kalendarium Venetum* dell'XI secolo si nomina per la prima volta il nome del santo che viene festeggiato a Venezia il 28 luglio<sup>233</sup>.

Si suppone che la chiesa risalga circa all'XI secolo, periodo in cui si vede l'inizio della definitiva sistemazione edilizia della città, con un grande sviluppo di palazzi ed edifici pubblici<sup>234</sup>. Francesco Sansovino, nella sua *Venetia, città nobilissima et singolare* scrive che la chiesa fu fondata per volontà delle «famiglie Signola e Caula o Daula, detta poi secondo alcuni Dandola»<sup>235</sup>.

---

<sup>231</sup> A. Augusti 2000, p. 256.

<sup>232</sup> A. Niero 2009, pp. 117-118.

<sup>233</sup> A. Augusti 2000, p. 257.

<sup>234</sup> A. Bisacco 1933, pp. 11-12.

<sup>235</sup> F. Sansovino 1581, p. 88.

Nel Seicento, Vincenzo Fanello, parroco della chiesa, conferma questa origine. Nel 1758 Flaminio Corner fa risalire la fondazione al 1009 per opera della famiglia Giordani, sotto il dogado di Ottone Orseolo; respinge, inoltre, la versione popolare che la chiesa fosse stata un'abbazia dedicata a Santa Giuliana vergine e martire<sup>236</sup>.

Attualmente la facciata la troviamo rivolta verso il campo omonimo come disposto dall'architetto trevigiano Francesco Comino fra il 1668 e il 1686, su commissione del parroco Giambattista Vinanti<sup>237</sup>. Tutte le fonti, però, riconoscono che l'edificio aveva in origine la facciata principale rivolta verso il rio Mosca, in quanto chiesa orientata, secondo la consuetudine, rispettata dalle origini fino alla fine del periodo romanico, di tenere l'asse longitudinale delle chiese rivolto verso Oriente secondo un criterio liturgico<sup>238</sup>: l'edificio sacro, simbolo del popolo di Dio posto in preghiera verso Cristo, che viene dall'Oriente, splendore di luce eterna<sup>239</sup>.

La chiesa originale fu demolita nel Seicento e ricostruita ad un'unica ampia navata coperta da un soffitto a volta con due serie di cappelle laterali, mentre il presbiterio, rialzato a fondo piano vede collocato un grande altare maggiore con decorazioni e marmi policromi costruito nel 1671 da Giuseppe Sardi. La cappella del Santo Chiodo, che conserva il chiodo con cui sarebbero stati trafitti i piedi di Cristo sulla croce, venne inserita nel 1722; mentre l'oratorio fu costruito nel 1774.

La facciata esterna a capanna con un alto finestrone centinato semicircolare è rimasta incompleta, si vede solo la spoglia sottostruttura in mattoni, ad eccezione del portale di ingresso, le porte laterali e la breve scalinata che sono invece state realizzate in pietra.

Il campanile, a pianta quadrata con all'estremità una piccola cupola, fu ricostruito da Tommaso Scalfarotto nel Settecento, posizionato sulla destra della chiesa e appoggiato da un lato sul muro della navata e dall'altro al corpo della sacrestia<sup>240</sup>.

La decorazione generale della chiesa è di notevole magnificenza e sontuosità, facendone una delle chiese più ornate e magnifiche di Venezia, un esempio di alcune delle più importanti opere sorte fra la seconda metà del XVII secolo e gli inizi del XVIII secolo.

---

<sup>236</sup> F. Corner 1758, p. 425.

<sup>237</sup> A. Augusti 2000, p. 257.

<sup>238</sup> A. Bisacco 1933, pp. 20.

<sup>239</sup> Mt 24, 27-30: "Infatti, come la folgore viene da Oriente e brilla fino a Occidente, così sarà la venuta del Figlio dell'uomo".

<sup>240</sup> A. Augusti 2000, p. 258-260.

Bisacco riporta che:

Se poi si deve riconoscere alla chiesa di S. Pantaleone una sua nota di particolare distinzione, non vi è dubbio che questa è data dalla eccezionale copiosità delle opere di pittura. A prescindere dal grande soffitto, sono ben 85 i dipinti, la maggior parte di vaste proporzioni, che adornano la chiesa. Né si tratta di opere aggiunte saltuariamente, ma ogni dipinto è parte integrativa della decorazione generale ed è stato eseguito per il posto in cui si trova, cosicché ne risulta non già una serie di lavori distinti, ma un tutto omogeneo in cui ogni particolare s'inquadra secondi i criteri di una logica e ben determinata concezione<sup>241</sup>.

I dipinti della chiesa appartengono per un primo nucleo, alla fine del Seicento, ad artisti della pittura veneziana che con una o due tele ciascuno decorano gli otto pilastri angolari della chiesa con episodi evangelici: da Giovanni Segala (1663-1717), ad Antonio Balestra (1666-1740), a Francesco Pittoni (1654-1724).

Più numerosi sono, invece, i dipinti appartenenti alla fase settecentesca del periodo "Barocchetto" nella cappella della Santissima Trinità e in quella di San Pantaleone di Gregorio Lazzarini (1655-1730), discepolo di Girolamo Forabosco.

Del Settecento sono le decorazioni pittoriche di Luca Carlevarijs (1663-1730) con due opere giovanili sui pilastri ai lati del presbiterio, e Pietro Longhi (1702-1785) che dipinge i pennacchi con gli Apostoli Pietro e Andrea, discostandosi dalla sua produzione più celebre, le scene di vita veneziana. Il figlio Alessandro Longhi (1733-1813) dipinge gli Apostoli Taddeo e Mattia con la sua capacità da ritrattista che coglie i caratteri fisici e psicologici dei personaggi con naturalezza<sup>242</sup>.

All'interno della chiesa troviamo la cappella di San Pantalon, più grande rispetto alle altre, che in origine era l'abside della chiesa duecentesca con la pala di Paolo Veronese, il *Miracolo e conversione di san Pantaleone* (1587) e altre opere, fra cui quelle di artisti come Jacopo Palma il Giovane, Gregorio Lazzarini e Gian Antonio Fumiani, che realizza delle opere anche nel presbiterio.

---

<sup>241</sup> A. Bisacco 1933, p. 53.

<sup>242</sup> M. Da Villa Urbani e S. Mason 1995, pp. 30-31.

Il soffitto con il *Martirio e gloria di san Pantaleone; Fede; Speranza; Giustizia e Pace; Orgoglio e Furore*, opera di Gian Antonio Fumiani, fu dipinto fra il 1684 e il 1706 ed è composto da sessanta tele connesse tra di loro per una superficie di 443 metri quadrati. Il presbiterio con opere di Giuseppe Sardi, Tommaso Rues, Antonio Molinari, Louis Cheron e Gian Antonio Fumiani.

Sulle pareti ritroviamo opere di vari artisti, fra cui Luca Carlevarijs, Vincenzo Guarana, Francesco Pittoni, Giovanni Segala, Angelo Trevisani, Antonio Balestra e Niccolò Baldissini; è sempre sulle pareti che troviamo il ciclo dei Dodici Apostoli dipinti da diverse mani di artisti.

I pittori prestarono la loro opera alcune volte anche gratuitamente, dall'inizio del primo decennio del Settecento ed a più riprese i lavori proseguirono per tutto il secolo. Il progetto iconografico vede due grandi gruppi tematici: la vita sacramentale e caritativa del cristiano; gli Apostoli e la pratica delle virtù.

Il primo gruppo, probabilmente ispirato da due sacerdoti che condussero la parrocchia fra gli anni Dieci e Trenta del Settecento, don Giovanni Battista Zampelli (1675-1720) che con ogni mezzo si adoperò per terminare la riedificazione della chiesa e don Jacopo Bonaccioli (1720-1737) che gli succedette e che si dedicò all'arredo della nuova chiesa, al completamento del campanile e al restauro degli altari. Le decorazioni della chiesa continuarono con don Ferdinando Tarma (1770-1803) intorno agli anni Ottanta del Settecento<sup>243</sup>.

Gli *Apostoli*, tutti datati fra il 1779 e il 1780, insieme al paradiso del *Martirio e gloria di san Pantaleone* dipinto sul soffitto, sono il simbolo della Chiesa celeste il cui aiuto, appoggio e comunione non mancano mai all'adunanza dei fedeli che si recano per la preghiera, come viene anche scritto nella Lettera agli Efesini<sup>244</sup>. Tutte le tele dipinte ad olio riportano l'anno in cui sono state realizzate e l'annotazione che l'opera è stata gratuita a favore del committente don Ferdinando Tarma<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> E. Brunet e S. Marchiori 2016, pp. 73-74.

<sup>244</sup> Ef 2, 19: "Non siete più stranieri né ospiti, ma siete concittadini dei santi e familiari di Dio, edificati sopra il fondamento degli apostoli e dei profeti".

<sup>245</sup> M.P. Gallo 1980-81, pp. 180-181. Nei documenti esistenti nell'Archivio Parrocchiale si riporta che la serie dei Dodici Apostoli fu commissionata dal piovano Ferdinando Tarma. L'iscrizione riporta "*Ferdinando Tarma Pleb.no et Can.co*".



Procedendo verso l'uscita della chiesa ed in base ai loro attributi troviamo questa disposizione del ciclo dei Dodici Apostoli.



Fig. 26: Pietro Longhi, *Santi apostoli Andrea e Pietro*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

Sopra la cappella di San Giovanni Battista nei pennacchi esterni sono raffigurati i *Santi apostoli Andrea e Pietro*, realizzati da Pietro Longhi (1701-1785) nel 1780, datazione presunta per analogia con gli altri dipinti in quanto non ci sono iscrizioni<sup>246</sup>. Andrea viene rappresentato in età avanzata con alle sue spalle la croce omonima, simbolo del suo martirio. Pietro viene rappresentato con una grande chiave nella mano destra e con l'indice della mano sinistra che indica la chiave<sup>247</sup>.



Fig. 27: Vincenzo Guarana, *Santi apostoli Giovanni Evangelista e Giacomo Maggiore*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

<sup>246</sup> M.P. Gallo 1980-81, pp. 187-189.

<sup>247</sup> E. Brunet e S. Marchiori 2016, p. 79.

Nei pennacchi sopra la cappella dell'Addolorata troviamo rappresentati i *Santi apostoli Giovanni Evangelista e Giacomo Maggiore*, dipinti da Vincenzo Guarana (1742-1815) nel 1780. Giovanni sta scrivendo il Vangelo con a sinistra un'aquila, suo simbolo. Giacomo con il dito rivolto verso l'alto regge un bastone e sulla mantellina è raffigurata una conchiglia per bere<sup>248</sup>. L'opera è riconducibile alla prima attività nota del pittore e si caratterizza per un gusto ancora tardobarocco.



Fig. 28: Alessandro Tonioli, *Santi apostoli Giacomo il minore e Taddeo*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

Sopra la cappella di San Michele Arcangelo nei pennacchi sono raffigurati i *Santi apostoli Giacomo il minore e Taddeo*, realizzati da Alessandro Tonioli (1760-1815) nel 1780<sup>249</sup>. Vediamo raffigurati Taddeo mentre indica Giacomo con la mano destra, probabilmente perché i due erano fratelli. Sopra la cornice dell'arco intravediamo la lancia con cui Taddeo morì trafitto. Giacomo viene ritratto in età avanzata con accanto un lungo e nodoso bastone, simbolo del suo martirio<sup>250</sup>.

Dando sempre le spalle al presbiterio il ciclo prosegue sulla parete sinistra.

<sup>248</sup> Il bastone, la mantellina e la conchiglia erano il tipico abbigliamento dei pellegrini che si recavano nel santuario di Santiago di Compostela dove si trovava la tomba dell'apostolo Giacomo.

<sup>249</sup> M.P. Gallo 1980-81, pp. 192-193.

<sup>250</sup> E. Brunet e S. Marchiori 2016, p. 79.



Fig. 29: Alessandro Longhi, *Santi apostoli Mattia e Tommaso*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

I pennacchi esterni della cappella dedicata a San Bernardino rappresentano i *Santi apostoli Mattia e Tommaso*, opera di Alessandro Longhi (1733-1813)<sup>251</sup>. Mattia è il dodicesimo apostolo dopo la morte di Giuda Iscariota e viene rappresentato con in mano un'alabarda che da tradizione è un attributo del suo martirio. Tommaso, detto Didimo ovvero gemello, è colui che toccò le ferite di Gesù affinché potesse credere alla sua resurrezione; viene rappresentato con una squadra in quanto patrono dei muratori, architetti, geometri e scalpellini<sup>252</sup>. Alla sua sinistra sono presenti le teste di due angioletti<sup>253</sup>.



Fig. 30: Giovanni Faccioli, *Santi apostoli Simone e Matteo Evangelista*, Venezia, chiesa di San Pantalon.

Sui pennacchi esterni della cappella dedicata a San Pantalon sono raffigurati i *Santi apostoli Simone e Matteo Evangelista*<sup>254</sup>, di Giovanni Faccioli (1729-1809) dipinti nel

<sup>251</sup> A. Bisacco 1933, p. 61.

<sup>252</sup> E. Brunet e S. Marchiori 2016, p. 80.

<sup>253</sup> M.P. Gallo 1980-81, pp. 184-186.

<sup>254</sup> A. Bisacco 1933, pp. 56-57.

1780-1781, periodo nel quale l'artista stava dipingendo per la chiesa altre tre tele che sono firmate e datate al 1781<sup>255</sup>. Ai piedi di Simone vi è un angioletto che regge una lunga sega simbolo del suo martirio. Matteo viene rappresentato mentre scrive con alla sua destra un Angelo, uno dei suoi attributi, mentre regge alcune penne. L'abbinamento di questi due Apostoli sottintende la loro storia: Simone era uno zelota, gruppo politico che all'epoca di Gesù lottava con le armi per la liberazione della Palestina, e si trova davanti Matteo, un esattore delle tasse per conto dei romani, categoria veramente detestata dagli zeloti; nonostante ciò, Simone invece di aggredire Matteo, congiunge le mani in preghiera perché Matteo sta scrivendo il Vangelo. Simone viene letteralmente disarmato dalla chiamata di Cristo a seguirlo.



Fig. 31: Giacomo Guarana, *Santi apostoli Bartolomeo e Filippo*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

Nei pennacchi esterni sovrastanti l'arcata della cappella dedicata a Sant'Anna, troviamo rappresentati i *Santi apostoli Filippo e Bartolomeo*, dipinti da Jacopo Guarana (1720-1808) nel 1779, pittore veneziano, seguace del Ricci e del Tiepolo, conosciuto soprattutto come affreschista. Viene rappresentato Bartolomeo a corpo seminudo, con lo sguardo rivolto verso l'alto e le braccia aperte, per ricordare che gli fu tolta la pelle con ferri e tenaglie, tenute in mano dall'angioletto sottostante. Filippo, invece, prega affiancato da un bambino alato che regge una croce come quella su cui morì a testa in giù, e lapidato come ricordano alcune pietre sotto i suoi piedi<sup>256</sup>.

<sup>255</sup> M.P. Gallo 1980-81, pp. 182-183: "*Jo Fazioli gratis pinxit*".

<sup>256</sup> E. Brunet e S. Marchiori 2016, pp. 79-80.

### III. Venezia e la sua pittura nel Settecento

Nel Settecento, Venezia, assieme a Roma, è sicuramente la città italiana più internazionale. Il francese Cochin riteneva che vi fossero i migliori pittori d'Italia e che questi ben potevano confrontarsi con i maggiori artisti d'Europa; era una delle mete preferite per i cultori europei dell'arte.

Non è un periodo storico fiorente per la Serenissima, in quanto dal punto di vista politico la sua influenza è limitata alla sola sfera regionale<sup>257</sup>, le vittorie del maresciallo Schulenburg a Corfù nel 1716 non cambiano il progressivo decadimento che porterà alla resa ai francesi di Napoleone nel 1797. Nel 1780 il doge Paolo Renier parla del drammatico momento come «viviamo a sorte e per accidente». Governata da una classe politica profondamente conservatrice restia ad ogni cambiamento, dove le famiglie Marcello, Barbarigo e Foscarini, impediscono ogni tentativo di rinnovamento.

Dal punto di vista economico vi è una profonda crisi che dura ormai da tempo, il reddito maggiore non proviene più dai commerci, ma dalle attività agricole in terraferma delle grandi famiglie patrizie; la ricchezza si concentra nelle mani di pochi nobili. In città vivono circa centoquarantamila persone, di cui più di ventimila sono mendicanti e invalidi, altre circa dodicimila compongono la servitù al servizio delle famiglie patrizie, numerosa è anche la presenza dei religiosi. È una città centro di incontri, di mescolanza di culture e dal punto di vista culturale molto viva con numerosi teatri, pubblicazioni editoriali di ogni tipo, artigianato di eccellenza dai vetri ai tessuti, ed è proprio dal punto di vista artistico che la città primeggia mettendo per la prima volta, nella sua storia millenaria, al secondo posto il suo ruolo economico, politico e militare<sup>258</sup>.

La pittura veneziana del Settecento conobbe un fiorente periodo di commissioni, tanto da parte di committenti stranieri come da parte di diverse famiglie che vivevano a Venezia, come gli Zenobio e i Pesaro.

Ma le committenze non erano solo civili, infatti anche in questo secolo la Chiesa si riconferma come una delle maggiori committenti di opere d'arte. Haskell fa notare che era proprio la Chiesa a dare la maggior parte del lavoro ai pittori di storia, secondo il

---

<sup>257</sup> J. Daniels 1976, p. 7

<sup>258</sup> F. Pedrocco, 2012, pp. 3-6.

critico tutti avevano almeno la metà delle loro committenze da parte della Chiesa, alcuni anche in percentuale maggiore<sup>259</sup>.

A causa della guerra contro i Turchi per il dominio su Candia, la Serenissima decise di mettere in vendita il titolo di *Nobilhuomo* e i diritti ad esso legati per la cifra di centomila ducati. Ricche famiglie acquistarono il titolo e per sfoggiare il loro nuovo status sociale commissionarono la decorazione dei loro palazzi. Non era tradizione veneziana quella di arredare con decorazioni pittoriche monumentali i palazzi, ma in questo periodo si assiste a numerose commissioni da parte dei nuovi nobili per le decorazioni dei loro saloni come Palazzo Zenobio, dove Louis Dorigny decorò fra il 1682 e il 1688 il salone da ballo, oppure il soffitto di un salone di Palazzo Pesaro dipinto da Niccolò Bambini nel 1682. Il primo si discosta dalla tradizione veneziana, realizzando dentro un'architettura illusionistica delle figure eleganti e snelle dai colori chiari e freddi in contrasto con i toni caldi e cupi tipici di Venezia, dando pertanto un'aria gaia e luminosa al salone; mentre il secondo, seguendo l'esempio della sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, dipinge dentro una pesante cornice un'allegoria di Venezia. In particolare, Bambini, pittore che in parte si ispira a Pietro Liberi nello stile decorativo ed in parte a modelli bolognesi e romani, va ricordato per l'importante ruolo che ebbe nello sviluppo di una nuova pittura di storia, che sarà pienamente rappresentata da artisti come Tiepolo e Ricci. Zanetti definisce il Bambini come una persona molto erudita nei fondamenti dell'arte, accurata nel disegno e prontissimo nel suo operare; giudizio che poi viene confermato anche da Guarienti nel suo *Abecedario*. Mariette ritiene che Bambini sia stato tra i pittori che più hanno dato prestigio alla scuola veneziana del tempo, ma afferma che la sua velocità nel dipingere non gli ha permesso di raggiungere più alti livelli<sup>260</sup>. Fra l'Ottocento e il Novecento la fortuna critica di Nicolò Bambini viene meno, si ritiene che abbia abbandonato il suo maestro Mazzoni per seguire in malo modo a Roma le freddezze del Maratta, giungendo ad uno stile eclettico, accademico, tendente all'affettato e impersonale<sup>261</sup>.

Serena Romano ritiene possibile delineare due ipotesi, quella di un Bambini eclettico ed accademico che ripete le formule condizionato dalla pittura formale dei suoi

---

<sup>259</sup> J. Daniels 1976, p. 7.

<sup>260</sup> R. Radassao 1998, p. 131-132.

<sup>261</sup> Ivi, p. 131.

contemporanei e un Bambini pittore di qualità, tra i più originali di quel periodo storico veneziano che chiude l'esperienza seicentesca per entrare appieno nel Settecento<sup>262</sup>.

Hai fini di questa tesi lo ricordiamo, tra le opere tarde, per aver dipinto nella chiesa di San Stae il *San Giacomo Minore*. Questo periodo è segnato da un cambiamento nel percorso pittorico del Bambini, in quanto adotta un linguaggio essenziale con colori più poveri che lasciano spazio alle linee e alle ombre con figure spigolose e grevi. Il quadro è dipinto con un evidente chiaro scuro e una stesura abbreviata della barba e dei capelli, vi è un eccessivo gesticolare delle figure e si stacca dai ritmi convulsi e dal brutale naturalismo di Piazzetta (*Martirio di san Jacopo*) e di Pellegrini (*Crocifissione di sant'Andrea*)<sup>263</sup>.

In questo secolo il fiorire di decorazioni monumentali nei saloni di rappresentanza è dovuto al fatto che Palazzo Ducale ha perso nel tempo la sua funzione di rappresentanza e gli ospiti stranieri di maggior rilievo venivano sempre più accolti nei prestigiosi palazzi del patriziato<sup>264</sup>.

Nel periodo in cui a Venezia lavorano Dorigny e Bambini, vi sono anche altri pittori che rappresentano il passaggio da un Barocco greve della seconda metà del XVII secolo, dalle caratteristiche prevalentemente cupe e tetre, al Barocchetto del Settecento, dalle caratteristiche luminose e chiare, il suo rappresentante più noto è Gregorio Lazzarini.

Molto conosciuto tra i collezionisti di Venezia e quelli della terraferma, si caratterizza per le sue opere profane dall'influenza dell'arte bolognese di impronta classicista; i suoi dipinti con soggetti storici dai colori chiari influenzarono la futura generazione di artisti per le scene mitologiche e della storia romana, caratterizzate da colori brillanti<sup>265</sup>. Egli eseguì centinaia di opere, tutte elencate da Vincenzo da Canal, fra le quali *San Paolo portato in cielo* nella chiesa di San Stae. Il critico ritiene che la sua pittura educò artisticamente il Tiepolo e nel quale, secondo Morassi, si può ravvisare la sua influenza nella facilità nel comporre grandi raffigurazioni con masse in movimento e la particolarità del colore. Nonostante la fama raggiunta, si ritiene che non riuscì mai ad uscire dagli schemi della pittura della tradizione religiosa del Seicento, anche se con la

---

<sup>262</sup> Ivi, p. 144.

<sup>263</sup> Ivi, p. 142.

<sup>264</sup> B. Aikema 1989, p. 169.

<sup>265</sup> Ivi, pp. 169-170.

sua chiara pennellata di tinte luminose e trasparenti avvertiva l'arrivo del nuovo gusto del Settecento<sup>266</sup>.

Martini scrive che fu molto lodato in vita, ma successivamente venne dimenticato ed ora viene considerato un buon pittore ma senza fuoco e veli, in quanto le sue composizioni danno la sensazione che tutti gli elementi siano sullo stesso piano, che manchi la profondità e una chiara disposizione delle masse<sup>267</sup>.

Vicino a Lazzarini troviamo Antonio Balestra, pittore veronese che a Venezia lavorò tanto per le chiese, come la chiesa di San Stae con il *Martirio di san Giovanni Evangelista*, quanto per il patriziato<sup>268</sup>. Si contraddistingue per la rappresentazione elegante e delicata delle sue figure, dal colore ricercato con un chiaroscuro leggermente irrequieto; viene descritto da Cignaroli come un pittore capace di eseguire teste di Madonne e giovinetti mirabilissimi di cui ci si innamora, capace di panneggiare in maniera da creare un misto di maniera fra il barocchesco e marattesco. Secondo Battisti egli riuscì a sperimentare diverse soluzioni formali e avvicinarsi alla nuova corrente pittorica. Pallucchini afferma che portò la tipica compostezza accademica formale del Maratta nel Veneto e il suo neoclassicismo che dava importanza soprattutto alla forma<sup>269</sup>. Ma questa sua compostezza formale, derivante dalla formazione marattesca, che si inserisce nel chiaroscuro seicentesco, lo oppone al rococò più vivace<sup>270</sup>. Nell'arco della sua carriera artistica mantenne sempre gli stessi principi di derivazione classica anche quando il rococò era già affermato; principi che gli venivano dalle sue convinzioni derivanti dalla sua forte moralità artistica<sup>271</sup>.

Mentre i precedenti pittori erano ancora in qualche modo legati alla maniera cupa e pomposa del Seicento, il bellunese Sebastiano Ricci portò un'evoluzione nella pittura del Settecento. Il suo modo di dipingere fu il presupposto per la pittura storica veneziana fino al Settecento inoltrato. Dipinse con colori luminosi scene graziose che richiamavano il colorito straordinario di Paolo Veronese. Egli trasse ispirazione da pittori del Barocco maturo, come Pietro da Cortona e Luca Giordano, soprattutto di quest'ultimo poté

---

<sup>266</sup> C. Donzelli 1957, pp. 127-128.

<sup>267</sup> E. Martini 1964, p. 16.

<sup>268</sup> B. Aikema 1989, p. 170.

<sup>269</sup> C. Donzelli 1957, pp. 8-9.

<sup>270</sup> M. Laclotte, E. Castelnuovo e B. Toscano 1993, p. 206.

<sup>271</sup> E. Martini 1964, p. 18.



vedere alcune pale d'altare nella chiesa della Madonna della Salute, caratterizzate da rapide pennellate e figure leggiadre dai vivaci colori<sup>272</sup>.

Pallucchini scrive che:

Non c'è dubbio, che la corrente di gusto formata dalle posizioni assunte da Sebastiano Ricci, Antonio Pellegrini, Jacopo Amigoni, ai quali in un certo senso si può accostare Giambattista Crosato e, nel campo del ritratto, Rosalba Carriera, sia fondamentale per lo svolgimento della pittura veneziana del primo Settecento: è la corrente che, mentre sopprime ad ogni remora seicentesca, va costituendo, con ardimento veramente rivoluzionario, una visione del tutto nuova, sia nell'impiego dei mezzi espressivi, sia nello spirito decorativo, che tanto nella grande decorazione come nel quadro di cavalletto, assume un andamento tipicamente rococò<sup>273</sup>.

Questa denominazione è stata sancita dalla rassegna intitolata *Europäisches Rokoko* organizzata a Monaco nel 1958 dal Consiglio d'Europa, dove nell'introduzione alla sezione della pittura Halldor Soehner riguardo al rococò afferma che «le iniziative decisive appartengono a Parigi, Venezia e Londra, dove si instaurano i nuovi temi della pittura e il canone delle forme. Sono dei veri centri creatori, che hanno l'intuizione dello spirito del tempo e che danno origine ai movimenti artistici che domineranno tutto il continente»<sup>274</sup>. Il termine rococò è legato certamente allo stile *rocaille* che trae origine in Francia dalla decorazione degli ambienti della reggia di Versailles, e si sviluppa anche con grande contributo dei pittori veneziani<sup>275</sup>.

Secondo Pallucchini a questa corrente si possono certamente affiancare i fratelli Guardi, Pittoni e Zuccarelli. Il rinnovamento della pittura veneziana grazie al Ricci fu riconosciuto anche dai suoi contemporanei, Zanetti infatti nel 1733 scrive che è difficile lodare la bravura di questo pittore dal modo di dipingere, nobile, distinto e magistrale, la cui fama si era propagata per tutta Europa. Pallucchini riconosce come caratteristiche di Sebastiano Ricci la vivacità caratteristica del colore di una felicità serena e gioiosa con note argentine, un'intensa luminosità dal tocco agitato con una felice inventiva.

---

<sup>272</sup> B. Aikema 1989, p. 170.

<sup>273</sup> R. Pallucchini 1994, p. 12.

<sup>274</sup> H. Soehner 1958, p. 33.

<sup>275</sup> F. Pedrocco 2012, p. 11.

Nell'ultimo periodo conciliando la scioltezza decorativa del rococò con il vivo colore delle sue figure egli inserisce la sua pittura in quella del Tiepolo con il suo spazio e la sua luce<sup>276</sup>. Il critico scrive che egli seppe inserirsi nella grande pittura del Cinquecento, in particolare quella di Veronese con una fresca invenzione compositiva, raffinata eleganza, timbri luminosi, portando a Venezia un gusto nuovo con effetti sfavillanti, vivaci e con giochi di luce e colori; con la schiaritura dei colori riuscì a interpretare il colore veronesiano e la pennellata magnaschesca, ponendosi in antitesi sia alla moda dei 'tenebrosi' sia contro la nuova corrente formata da Piazzetta e Bencovich<sup>277</sup>. Secondo Fiocco egli poté confrontarsi e ricavarne uno sprone a migliorare grazie a Piazzetta e Magnasco, artisti successivi per nascita, ma che ci permettono di capire il suo sviluppo caratterizzato dalla capacità di utilizzare tutte le esperienze degli altri artisti tanto da risentire nei suoi ultimi anni anche del giovane Tiepolo, che per un breve periodo era stato anche suo discepolo<sup>278</sup>.

Decio Gioseffi afferma che Sebastiano Ricci fu il primo a rompere l'isolazionismo del manierismo locale, il Settecento è iniziato con lui. Il suo ritorno in laguna, dopo molti viaggi all'estero, portò dei grandi cambiamenti. Il bagaglio artistico che riporta in patria sarà destinato a durare almeno fino alla fine del Settecento, perché questo artista affonda le sue radici artistiche nella tradizione locale, poi arricchita e messa al passo con quelle culture artistiche meno 'chiuse' che aveva conosciuto durante i suoi viaggi<sup>279</sup>. Con la decorazione dei tondi che decorano la volta della chiesa di San Marziale<sup>280</sup> a Venezia egli delinea le peculiarità del nuovo genere rococò, grazie alla luminosità dei colori, all'audace e intricato impianto compositivo<sup>281</sup>. A sessantatré anni, ormai fra i pittori più affermati e famosi a Venezia, egli dipinse il *S. Pietro liberato dal carcere* nella chiesa di San Stae, replica con delle varianti di un dipinto con lo stesso soggetto realizzato nel 1710 per la chiesa di San Pietro a Trescore Balneario (Bergamo), qui la composizione è ridotta nel numero delle figure, presenta dei colori chiari e diafani che lo oppongono al colore piazzettesco. Egli pone, inoltre, le figure su una diagonale

---

<sup>276</sup> C. Donzelli 1957, pp. 203-204.

<sup>277</sup> J. Daniels 1976, p. 13.

<sup>278</sup> G. Fiocco 1929, p. 53.

<sup>279</sup> Ibidem.

<sup>280</sup> B. Aikema 1989, p. 172.

<sup>281</sup> M. Laclotte, E. Castelnuovo e B. Toscano 1993, p. 617.

invertita rispetto al precedente dipinto; questo elemento viene poi adottato negli altri quadri della serie<sup>282</sup>.

Il principale rivale di Sebastiano Ricci è Giannantonio Pellegrini, definito da Longhi come un pittore veneto viaggiante<sup>283</sup>, in quanto egli soggiornò a lungo all'estero e la maggior parte delle sue opere migliori non si trovano a Venezia<sup>284</sup>. Fiocco gli attribuisce una fantasia ereditata dal suo maestro Pagani, che si inserisce fra Liberi e Giordano<sup>285</sup>. Nella città lagunare troviamo nella chiesa di San Stae la *Crocifissione di sant'Andrea*, dipinto dopo il 1720, di ritorno dal suo soggiorno a Parigi; l'opera appare tipica della maniera neogiordanesca e neorubensiana che contraddistingue Pellegrini, con una disposizione delle figure su diagonale<sup>286</sup>. Secondo Martini, invece, in quest'opera si sente il riflesso dell'arte del Magnasco, con le forme angolose e sinuose<sup>287</sup>. Zanetti lo definisce come uno dei più felici pittori del suo tempo, dotato dalla natura tanto da riuscire con mirabile facilità ad esprimere ogni concetto della pittura, anche se i suoi critici ritenevano che le opere non si fondassero sulle dottrine pittoriche. Nel 1837 Zanotto lo definisce un pittore d'ingegno con delle idee gaie, ma con poco fondamento del mestiere dell'arte che dipinge con molta indecisione, raffigurando oggetti che spesso si vedono e non si vedono; egli ritiene che la sua fortuna all'estero sia dovuta alla decadenza dell'arte di quel periodo. Pallucchini descrive la sua pittura come una forma senza contorni e con sbavature, molto luminosa dai colori chiari argentei e bianchi. La difficoltà di studiare Pellegrini, continua il critico, sta nel fatto che le sue opere sono sparse in tutta Europa, dai Paesi Bassi all'Inghilterra, dall'Austria alla Germania. La critica contemporanea lo ritiene uno tra i maggiori personaggi della prima metà del Settecento, in quanto egli superando la costruzione plastica delle forme si stacca dalla tradizione barocca secentesca e grazie alla fluidità del colore è uno degli esponenti del gusto rococò in Europa<sup>288</sup>.

---

<sup>282</sup> U. Ruggeri 1983, p. 79.

<sup>283</sup> Ivi, p. 182.

<sup>284</sup> B. Aikema 1989, p. 175.

<sup>285</sup> G. Fiocco 1929, p. 53.

<sup>286</sup> U. Ruggeri 1983, p. 78.

<sup>287</sup> E. Martini 1964, p. 31.

<sup>288</sup> C. Donzelli 1957, pp. 182-184.

Con i primi decenni del Settecento, grazie a Sebastiano Ricci e Antonio Pellegrini si viene a delineare una tendenza decorativa che si trasforma dalla visione barocca a quella rococò. Con il secondo decennio, invece, si sviluppa una corrente che si oppone alla pittura dagli elementi chiari e decorativi, seguendo invece la tendenza tenebrosa e drammatica con forti sbattimenti di luce dell'arte del Seicento<sup>289</sup>. Non sono ancora chiare le ragioni del successo di quest'arte, si nota che molte di queste opere sono prevalentemente a soggetto religioso, e vi è un aumento di richiesta delle commissioni da parte di istituzioni religiose, chiese parrocchiali e oratori, probabilmente dovuti ad un mutato orientamento nella pratica devozionale o nella Chiesa. I rappresentanti di questa tendenza sono Federico Bencovich e Giambattista Piazzetta, che si formano entrambi alla scuola bolognese.

Di maggiore rilievo era la personalità artistica di Giambattista Piazzetta, formatosi, secondo l'Albrizzi, inizialmente nella bottega a Venezia di Antonio Molinari, maestro che aveva seguito Antonio Zanchi, uno degli esponenti della scuola dei tenebrosi, che intorno alla metà del XVII secolo a Venezia avevano raggiunto una notevole popolarità grazie ad una pittura estremamente realistica, accentuata da luminosi e vivaci effetti. Piazzetta porterà con sé questi insegnamenti a Bologna, dove proseguirà la sua formazione con il maestro Giuseppe Maria Crespi, esponente di uno stile chiaroscurale drammatico nella tradizione locale di Ludovico Carracci e del Guercino, con l'uso della tavolozza a macchia appena tratteggiata, dei forti contrasti cromatici e del chiaroscuro. Scrive Fiocco che senza di lui non si sarebbe potuto vincere il decorativismo in cui era caduta la pittura italiana, a Bologna, Roma e Napoli; egli introduce il seme del caravaggismo, la caratteristica solidità dei corpi, ma tolse la rigida geometria e li rese leggeri di luce, elemento estraneo all'arte veneta<sup>290</sup>. Rientrato a Venezia negli anni Venti del Settecento dipinse delle opere che sono considerate fra i massimi risultati del Settecento veneziano<sup>291</sup>. Come ci riporta Donzelli, il primo di questi dipinti si trova nella chiesa di San Stae, il *San Jacopo condotto al martirio*, dove si evidenzia il contrasto forzato fra la luce e l'ombra, le due massicce figure riempiono l'intero spazio pittorico,

---

<sup>289</sup> R. Pallucchini 1994, p. 286.

<sup>290</sup> G. Fiocco 1929, p. 51.

<sup>291</sup> B. Aikema 1989, pp. 178-180.

e come quella del carnefice hanno un aspetto realistico e plebeo<sup>292</sup>. Per quest'opera egli utilizzò gli insegnamenti del Guercino, ma arrivando a trasformare il modello rendendolo aperto allo spettatore come l'insegnamento dei Carracci. Pallucchini scrive che l'opera è riconducibile alla corrente dei tenebrosi per la tematica violenta e brutale, ma vi è un rapporto più diretto con la realtà intesa con un significato più popolare. Nella stessa chiesa vi sono le storie degli altri apostoli dipinte da diversi artisti, dove Piazzetta e Tiepolo sono ancora legati alla poetica dei tenebrosi e Ricci e Pellegrini, invece, rappresentano quella decorativa del rococò<sup>293</sup>.

La pittura del Piazzetta e del Bencovich affascinò il giovane Giambattista Tiepolo, artista di vasta fama nato a Venezia, del quale le fonti (Da Canal, Zanetti e Moschini) lo indicano come discepolo di Gregorio Lazzarini, maestro da cui egli apprese il 'mestiere', cioè la prospettiva, la composizione, il disegno, la parte meccanica della pittura e la facilità di muovere in vaste composizioni pittoriche complessi gruppi figurati. Moschini ci riporta che il giovane Tiepolo era «avido d'imitare quanti godeano a' suoi giorni di riputazione ora emulò la maniera caricata dal Bencovich, ora il forte ombreggiamento del Piazzetta»<sup>294</sup>. Zanetti lo definisce uno dei principali pittori che onoravano la scuola veneziana per il suo vivacissimo spirito e grande intelligenza<sup>295</sup>. Sempre Zanetti scrive che fu discepolo del Lazzarini, che lo vide fare molti progressi velocemente e «se imitò giovinetto l'ordine dell'ombreggiare con forza usato dal Piazzetta, e che allora correa in moda; lo rallegrò in appresso, e gli aggiunse quella vaghezza, che vide mancargli, e che dee piacere ad ognuno»<sup>296</sup>. Fiocco scrive che nelle sue prime opere, come il *Sacrificio di Isacco* nella chiesa dell'Ospedaletto e il *San Iacopo* legato da un manigoldo di San Stae, vi è tutto l'insegnamento di Piazzetta, con i corpi potenti e duri, modellati dalle forti ombre. Diverso discorso per la pittura murale come gli affreschi dell'Arcivescovado di Udine, per citarne uno, dove vi è tutto l'insegnamento di Paolo Veronese dai colori miti<sup>297</sup>. Poldi scrive che le opere giovanili di Tiepolo si possono distinguere fra quelle su tele e quelle murali, le prime dominate dal contrasto fra la luce e le tenebre con colori

---

<sup>292</sup> C. Donzelli 1957, pp. 186-187.

<sup>293</sup> R. Pallucchini 1994, pp. 300-301.

<sup>294</sup> G. Moschini 1806, p. 75

<sup>295</sup> A.M. Zanetti 1733, p. 255.

<sup>296</sup> A.M. Zanetti 1771, p. 464.

<sup>297</sup> G. Fiocco 1929, pp. 55-56.

scuri, le seconde caratterizzate da un utilizzo di colori chiari e vari dove la luce predomina tra l'azzurro dei cieli e i paesaggi generalmente di verde chiaro, idonei alle decorazioni delle ville e dei palazzi e preludio alla rappresentazione delle scene sacre più complesse. Questo dualismo è dovuto alle diverse tecniche usate per gli impasti, gli spessori, le pennellate e ai cambiamenti di chiaroscuro, all'utilizzo del disegno, anche preparatorio, al modificarsi dell'utilizzo della linea che può essere di contorno a seconda delle dimensioni dell'opera, della sua funzione e dell'epoca o linee spezzate per delimitare dei particolari, ombre o luci, oppure linee parallele in relazione alla struttura e all'ottica per suggerire il chiaroscuro e i volumi<sup>298</sup>.

Tra le opere giovanili ricordiamo la coppia degli apostoli *Tommaso e Giovanni*, dipinti nei pennacchi della chiesa di Santa Maria dei Derelitti, detta anche dell'Ospedaletto. Questa attribuzione, secondo Pallucchini, si basa sul caratteristico stile a macchia che si può confrontare con il *Trionfo di Davide* del Louvre e *Tullia che guida il carro sul corpo del padre*, di ubicazione ignota, modelletti dipinti dal Tiepolo fra il 1716 e il 1718, e sulla grande forza pittorica basata sul contrasto di ombra e di luce<sup>299</sup>. Probabilmente era proprio a questo che si riferiva Moschini ricordando che agli inizi Tiepolo «emulò la maniera caricata del Bencovich»<sup>300</sup>. Il critico respinge le ipotesi avanzate da De Vito Battaglia nel 1931, quelle di Martini nel 1974 e quelle di Aikema nel 1982 che attribuivano a Tiepolo tutti gli apostoli. Concorda con la testimonianza dello Zanetti che il san Filippo, il san Giacomo Minore con gli evangelisti san Marco e san Luca sono attribuiti a Nicola Grassi, mentre Zava Boccazzi attribuisce al Pittoni i soprarchi con gli apostoli san Giuda Taddeo e san Mattia<sup>301</sup>. La critica più recente (Pedrocco e Martini<sup>302</sup>) attribuisce tutto il ciclo degli apostoli al giovane Tiepolo<sup>303</sup>. Secondo Mariuz nella serie degli apostoli l'artista riesce, con la sua fervente intelligenza, ad essere più incisivo nel chiaroscuro rispetto a Pizzetta<sup>304</sup>.

---

<sup>298</sup> G. Poldi 2011, p. 89.

<sup>299</sup> R. Pallucchini 1994, p. 320.

<sup>300</sup> G. Moschini 1806, p. 75.

<sup>301</sup> R. Pallucchini 1994, pp. 320-321.

<sup>302</sup> E. Martini 2010, p. 223.

<sup>303</sup> F. Pedrocco 1996, p. 36.

<sup>304</sup> A. Mariuz 1995, p. 340.

I dipinti della chiesa dell'Ospedaletto permisero al pittore di consolidare la propria fama come artista di opere a carattere religioso, tanto che nei successivi anni ricevette prestigiose commissioni per le chiese di Venezia<sup>305</sup>, come il *Martirio di San Bartolomeo* nella chiesa di San Stae, secondo Moretti realizzato entro la fine del 1722. Pallucchini scrive che non si sa se egli conoscesse il *Martirio di San Jacopo* di Piazzetta, come invece afferma Ruggeri, ma si può comunque ravvisare una certa comunanza fra i due dipinti; entrambi presentano un violento impianto plastico che attraverso fasci di luce squarciano le tenebre, mettendo in particolare risalto le figure. Ma mentre il dipinto di Tiepolo presenta una luce più fredda che dà risalto al manto del santo con figure modellate plasticamente; quello di Piazzetta, invece, presenta un'atmosfera infuocata dove le stoffe sembrano prendere vita. Osservando la testa brutale del carnefice, come quella del santo, si evidenzia l'alternanza di ombre e di colpi di luce dipinte a tratteggi, tipico dello stile di Tiepolo<sup>306</sup>.

Fra la corrente pittorica rappresentata da Piazzetta e da Bencovich, e quella di Ricci e Pellegrini, a Venezia vi sono altri artisti che cercando di conciliare i due orientamenti di gusto riescono ad esprimere una terza corrente, accettando dalla prima il contenuto patetico e dalla seconda i nuovi motivi formali. Tra di loro spicca la personalità del friulano Nicola Grassi, che non riscosse molto successo nella città di Venezia, dove dominavano gli stili del Ricci, Piazzetta e Tiepolo, tanto che molte delle sue opere si trovano in Friuli. Egli si formò nella bottega di Nicolò Cassana, ma ben presto si avvicinò alla corrente patetico chiaroscurale. Questa sua scelta si evidenzia nei due soprarchi eseguiti per l'Ospedaletto, che rivelano le caratteristiche del chiaroscuro drammatico<sup>307</sup>. Secondo Zanetti egli dipinse «le due figure negli angoli» sopra la pala del Ponzzone (san Marco e san Luca) e «li due profeti» sopra quella del Ruschi (apostoli Filippo e Giacomo)<sup>308</sup>. Secondo Pilo l'artista avrebbe dipinto anche il soprarco con san Pietro e san Paolo nel 1716. Ipotesi suffragata dalla materia pittorica e della convergenza tipologica, per esempio nella struttura delle mani. In questi dipinti Grassi riesce a dare

---

<sup>305</sup> B. Aikema 1989, p. 186.

<sup>306</sup> R. Pallucchini 1994, p. 328.

<sup>307</sup> B. Aikema 1989, p. 194.

<sup>308</sup> A.M. Zanetti 1733, p. 254.

una propria interpretazione alla lezione chiaroscurale di Piazzetta, modulando le figure «con una nervosità formale che prelude alla ritmica rococò»<sup>309</sup>.

Contemporaneo del Grassi è Giambattista Pittoni, allievo dello zio Francesco, dal quale ben presto se ne distaccò volgendo verso le opere di Balestra e di Ricci, di Giordano e di Solimena, giungendo a creare uno stile caratterizzato da una grande capacità disegnativa e da un colore assai vivo, da una dolce grazia e da una raffinata eleganza. Fiocco ritiene che alcune sue opere si possa confondere la mano con quella di Piazzetta, come nell'*Adorazione di Magi* di Udine alla Chiesa dell'Ospedale o il *Mosè* della raccolta Braidotti; si riconoscono numerose affinità anche con il Ricci, tanto che dal Voss assegnò erroneamente il *Battesimo di Cristo* della Barfüsserkerche di Augsburg a Ricci anziché a Pittoni<sup>310</sup>. Presenta un catalogo dove predominano dipinti di soggetto storico e mitologico, ma non mancano i dipinti di soggetto religioso<sup>311</sup>. Zava Boccazzi ha prospettato nel 1974, in occasione del restauro delle tele dei soprarchi dell'Ospedaletto, che Pittoni abbia dipinto la coppia di san Simone e san Matteo, san Taddeo e san Mattia fra il 1716 e il 1720, visto l'esistenza di un disegno preparatorio e di precisi riferimenti di stile. Egli per dare risalto alla collocazione delle figure adagiate e contorte negli angoli dei soprarchi fa uso di una forte luce che le illumina, creando un effetto chiaroscurale che ricorda il primo Tiepolo e Nicola Grassi. Il ciclo dei soprarchi dell'Ospedaletto è uno dei punti rappresentativi della corrente veneziana neo-tenebrosa del secondo decennio del Settecento<sup>312</sup>.

A Venezia lavorò anche Angelo Trevisani, esponente di secondo piano della pittura veneziana della prima metà del Settecento<sup>313</sup>. Di lui Zanetti scriveva che «ebbe meritatamente nome di buon Pittore il Trevisani fra' nostri, come quello che faceva molto studio dal naturale, ritraendolo con bella e forte maniera; sicchè rilievo e rotondità mostrano le figure sue per la buona intelligenza del chiaroscuro»<sup>314</sup>, pertanto lo ritiene appartenente alla corrente dei tenebrosi. Alcuni critici suppongono che egli abbia frequentato la bottega di Celesti e di Zanchi, altri, come Ivanoff, ritengono quella di

---

<sup>309</sup> R. Pallucchini 1994, p. 512.

<sup>310</sup> G. Fiocco 1929, p. 56.

<sup>311</sup> F. Pedrocco 2012, p. 105.

<sup>312</sup> R. Pallucchini 1994, pp. 523-524.

<sup>313</sup> Ivi, p. 556.

<sup>314</sup> A.M. Zanetti 1771, p. 452.



Molinari, visto che ne ricorda lo stile. Nella chiesa di San Stae dipinse *San Simone a cui viene presentato il bambino Gesù*, opera che si caratterizza per una vena naturalistica maggiore e per un'articolazione pittorica messa in evidenza da un gioco di luci ed ombre. Quest'opera è sicuramente influenzata dallo spirito dei tenebrosi, aggiornato in senso patetico dall'incontro con Piazzetta, Bencovich e Lama<sup>315</sup>.

Sempre nella chiesa di San Stae, Silvestro Manaigo ha dipinto *San Matteo e l'angelo*, prima opera documentata, che risente dell'insegnamento del maestro Gregorio Lazzarini. Guarienti scrive che era «pittor veneziano, scolaro di Gregorio Lazzarini, con disegno assai ben inteso, e con belli e aggiustati quadri si fece conoscere alla sua Città in privato ed in pubblico. Vedonsi alle stampe molte opere da lui disegnate, ed imitò qualunque maniera Veneziana: fece anche bellissime cose di miniatura, stimate in ogni paese»<sup>316</sup>. Secondo Donzelli, invece, rimanendo fedele alla maniera di dipingere del maestro, usava una tavolozza piatta i cui soggetti religiosi apparivano convenzionali e senza vita<sup>317</sup>.

Giambattista Mariotti dipinge sempre per la chiesa di San Stae il *Miracolo di San Taddeo*, opera dal forte impianto scenico e pittorico che fa capo alla corrente di Tiepolo, Bencovich e Pittoni, per la violenza figurativa che ricorda la tensione drammatica e chiaroscurale. Si era formato nella bottega del Balestra, secondo Moschini era il «secondo distinto discepolo ed anche imitatore del suo maestro»<sup>318</sup>, anche se successivamente se ne distaccò come evidenziano, per esempio, le pale della chiesa di Santa Croce a Padova<sup>319</sup>.

Agli inizi del Settecento, a Venezia, si sviluppa la moda del ritratto, in quanto i ritratti dei magistrati eletti, dei nuovi parroci, dei procuratori venivano esposti al pubblico il giorno in cui si insediavano<sup>320</sup>. Pietro Uberti, ritrattista ufficiale della Serenissima, dipinse molti di questi personaggi con una posa a tre quarti, un deciso segno netto con sullo sfondo delle architetture in prospettiva. Della sua attività con soggetti sacri ricordiamo *San Filippo percosso da un soldato* nella chiesa di San Stae.

---

<sup>315</sup> R. Pallucchini 1994, p. 552.

<sup>316</sup> P. Guarienti 1753, p. 459.

<sup>317</sup> C. Donzelli 1957, p. 141.

<sup>318</sup> G. Moschini 1806, p. 65.

<sup>319</sup> M. Laclotte, E. Castelnuovo e B. Toscano 1993, pp. 311-312.

<sup>320</sup> R. Pallucchini 1994, p. 236.

Nel Settecento anche a Venezia si sviluppa con buoni risultati la pittura di genere, intesa come rappresentazione di fatti apparentemente quotidiani. In questo ambito Pietro Longhi introduce la scena di interno, un quadretto di costume, nella quale vengono dipinti piccole persone mentre svolgono le loro faccende di tutti i giorni. Sono scene che descrivono il piccolo mondo quotidiano del patriziato, dove non vi è nulla di emozionante, ma una semplice rappresentazione veritiera del carattere e delle passioni degli uomini<sup>321</sup>.

Si occupò anche della rappresentazione di soggetti religiosi, ma le uniche opere che si conoscono sono l'*Adorazione dei Re Magi* nella chiesa di S.M. Mater Domini a Venezia, il *San Pellegrino condannato al martirio* nella chiesa di San Pellegrino a Bergamo, i *Santi apostoli Andrea e Pietro* nei pennacchi della chiesa di San Pantalon, considerati dipinti banali a differenza del ciclo di affreschi nella Cappella della Santa Casa di Loreto nella medesima chiesa, dove invece vi sono delle tinte delicate e vaporose<sup>322</sup>.

Il figlio, Alessandro Longhi, ritrattista ufficiale durante la seconda metà del secolo, invece dipinse i *Santi apostoli Mattia e Tommaso*<sup>323</sup>, opere mal riuscite, secondo il Moschini, di chi per forza vuole dipingere arte sacra<sup>324</sup>. Egli viene ricordato soprattutto come il più alto rappresentante della ritrattistica veneziana del Settecento, differenziandosi dal padre per la maggior caratterizzazione psicologica dei suoi soggetti e la precisione nella resa dei tratti fisionomici<sup>325</sup>.

Sempre nella chiesa di San Pantalon Giacomo Guarana dipinge i *Santi apostoli Bartolomeo e Filippo*. Discepolo, secondo le fonti (Mariette e Moschini), di Sebastiano Ricci e Giambattista Tiepolo, ma Pallucchini osserva che per essere stato nella bottega del Ricci, morto nel 1734, doveva essere ancora molto giovane visto che era nato nel 1720 e l'essere discepolo di Tiepolo va inteso in una più ampia concezione di preferenza di gusto. Osservando i suoi soffitti, si ravvisano più rassomiglianze con i moduli di Dal Sole e Cignani, piuttosto che quelli tiepoleschi<sup>326</sup>. Il pittore venne chiamato a decorare i soffitti delle dimore veneziane, tanto da imporsi come decoratore in voga a quei tempi,

---

<sup>321</sup> B. Aikema 1989, pp. 202-203.

<sup>322</sup> C. Donzelli 1957, p. 134.

<sup>323</sup> C. Donzelli 1957, p. 131.

<sup>324</sup> V. Moschini 1932, pp. 110-147.

<sup>325</sup> C. Donzelli 1957, p. 131.

<sup>326</sup> R. Pallucchini 1995, p. 260.

per lavorare non solo per committenti privati e pubblici lagunari, ma anche per stranieri e veneti. Ma nell'arte sacra o mitologica rimase sempre molto convenzionale, legato al mondo rococò che ormai stava tramontando, riuscendo invece a dare il meglio di sé, come per esempio nell'oratorio dell'Ospedaletto, solo quando è a diretto contatto con la realtà umana<sup>327</sup>.

Il figlio Vincenzo Guarana, firma e data nel 1780, sempre per la chiesa di San Pantalon, il dipinto con i *Santi apostoli Giacomo Maggiore e Giovanni Evangelista*. A differenza del padre si dedicò soprattutto ai temi religiosi e storici, anche se non disdegnò la ritrattistica, ma per i temi religiosi egli non aderì alla corrente neoclassicistica, mentre per i quadri di storia vi si trova un gusto accademico preneoclassico<sup>328</sup>.

Giovanni Faccioli, pittore di modesta fama, dipinse per San Pantalon i pennacchi con i *Santi apostoli Simone e Matteo Evangelista* che denotano l'influsso di Cignaroli, dove però la freddezza cignaroliana si attenua in un neoseicentismo accademico<sup>329</sup>.

I pennacchi, invece, raffiguranti i *Santi apostoli Giacomo Minore e Taddeo* sono firmati da Alessandro Tonioli, modesto pittore di cui si conosce molto poco della vita, fu seguace di Tiepolo e lavorò artigianalmente nel Veneto imitando la maniera del suo maestro con poca arte ed una discreta tecnica. Le uniche opere che conosciamo a Venezia dell'artista sono appunto quelle nella chiesa di San Pantalon<sup>330</sup>.

Questo secolo così ricco dal punto di vista della produzione artistica a Venezia vedrà il suo epilogo con la caduta della città nel 1797 nelle mani dei francesi. L'immortale Serenissima era giunta al termine della sua storia, come scrive Goethe come tutte le cose che si affacciano alla vita.

---

<sup>327</sup> Ivi, p. 275.

<sup>328</sup> Ivi, pp. 488-490.

<sup>329</sup> Ivi, p. 490.

<sup>330</sup> C. Donzelli 1957, pp. 236-237.

## Conclusioni

La Chiesa ha sempre visto nell'arte e nel genio artistico lo strumento per comunicare il suo messaggio, per istruire i fedeli<sup>331</sup>.

Paolo VI nel Discorso agli Artisti nella Cappella Sistina del 7 maggio 1964, definisce l'artista come un interprete, un ponte fra il mondo spirituale religioso e la società. Chiede che la loro arte, realmente e degnamente, possa servire ed essere funzionale alla Chiesa, che sia di aiuto e che ispiri al popolo una commozione sacra e religiosa. A conclusione del Concilio Vaticano II dell'8 dicembre 1965, il Pontefice ribadisce agli artisti che «se voi siete gli amici della vera arte, voi siete nostri amici! [...] Oggi come ieri la Chiesa ha bisogno di voi. [...] Non lasciate che si rompa un'alleanza tanto feconda! [...] Ricordatevi che siete custodi della bellezza nel mondo».

Giovanni Paolo II, nel 1987, scrive la Lettera Apostolica *Duodecimum saeculum* in occasione del Dodicesimo Centenario del II Concilio di Nicea, dedicato alla controversia sulle immagini, egli afferma che «il credente di oggi, come quello di ieri, deve essere aiutato nella preghiera e nella vita spirituale con la visione di opere che cercano di esprimere il mistero senza per nulla occultarlo. È questa la ragione per la quale oggi come per il passato, la fede è l'ispiratrice necessario dell'arte della Chiesa».

Egli afferma che la Chiesa ha bisogno dell'arte per la sua missione evangelizzatrice.

Benedetto XVI, nel 2005, presentando il Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica afferma che:

Nel testo sono anche inserite delle immagini. [...] Immagine e parola si illuminano così a vicenda. L'arte 'parla' sempre, almeno implicitamente, del divino, della bellezza infinita di Dio, riflessa nell'icona per eccellenza: Cristo Signore, Immagine del Dio invisibile. Le immagini sacre, con la loro bellezza sono anch'esse annuncio evangelico ed esprimono lo splendore della verità cattolica, mostrando la suprema armonia tra il buono e il bello, tra la *via veritatis* e la *via pulchritudinis*<sup>332</sup>.

---

<sup>331</sup> D. Menozzi 1995, pp. 17-18.

<sup>332</sup> <http://www.cultura.va/content/cultura/it/dipartimenti/arte-e-fede/testi-e-documenti/vari/sulla-via-della-bellezza--fede--arte-e-artisti-nel-magistero-di-.html> (consultazione: 16 settembre 2024).

La Chiesa attraverso l'arte, la narrazione figurata realizza una parte della sua catechesi, la missione di diffondere e istruire gli insegnamenti di Gesù.

In relazione alla raffigurazione degli apostoli, diffusa nelle chiese, come quelle prese in esame in questa tesi, l'uso delle immagini raffiguranti i dodici apostoli si ricollega ad un'antica tradizione già radicata nel periodo patristico e derivante dal carattere simbolico dell'edificio cristiano. Nelle chiese gli apostoli possiamo trovarli raffigurati o scolpiti quasi ovunque, sia all'esterno che all'interno, sia su oggetti di uso liturgico. Le immagini ricordano la continua presenza degli apostoli nella Chiesa, sono il tramite per riproporre i dogmi cristiani così come vengono formulati nel *Symbolum Apostolorum*, sono una perenne catechesi. Già nel Nuovo Testamento la Chiesa comincia a formulare in maniera sintetica i contenuti della fede, nascono le prime formule fino ad arrivare al Credo dei nostri giorni, professione di fede<sup>333</sup>.

Il Credo nasce dalla predicazione apostolica per cui rappresentando i dodici apostoli con in mano un cartiglio, un libro o con una scritta a fianco, significa che ciò che si professa nel Credo è la fede apostolica, c'è un legame fra la Bibbia e il Credo. Nelle chiese troviamo spesso rappresentati i Profeti insieme agli apostoli, questo perché si vuole ribadire che la predicazione apostolica, non può prescindere da ciò che l'ha preceduta, ovvero la predicazione profetica.

Il Credo, come simbolo della fede, contraddistingue i fedeli dai pagani o dagli eretici e tutte le rappresentazioni dell'intero collegio degli apostoli, anche senza iscrizioni, si possono interpretare come un 'Credo nascosto'. Le chiese sono protette dagli apostoli e ricordano ai fedeli la missione evangelizzatrice della Chiesa universale ed apostolica.

Metaforicamente i dodici apostoli rappresentano le fondamenta della Chiesa, la cui pietra angolare è Cristo stesso, ecco il motivo della loro rappresentazione spesso sulle colonne o sui soprarchi delle chiese.

Nel corso dei secoli la Chiesa si è data delle regole per quanto riguarda la rappresentazione delle immagini sacre con diversi Concili, in particolare il Concilio di Trento, che si svolse in tre momenti separati dal 1545 al 1563, nella venticinquesima

---

<sup>333</sup> F. e G. Lanzi 2013, pp. 61-65.

sessione viene stabilito, con il decreto sull'invocazione, la venerazione e le reliquie dei santi e sulle immagini sacre del 3 dicembre 1563, che:

Inoltre le immagini del Cristo, della Vergine madre di Dio e degli altri santi devono trovarsi a essere conservate soprattutto nelle chiese; a esse si deve attribuire il dovuto onore e la venerazione, non certo perché si crede che vi sia in esse qualche divinità o potere che giustifichi questo culto o perché si debba chiedere qualche cosa a queste immagini o riporre fiducia in loro, come un tempo facevano i pagani, che riponevano la loro speranza negli idoli, ma perché l'onore loro attribuito si riferisce ai prototipi che esse rappresentano. Dunque attraverso le immagini [...] noi adoriamo Cristo e veneriamo i santi, di cui esse mostrano l'immagine. I vescovi insegneranno con molto impegno che attraverso la storia dei misteri della nostra redenzione, espressa con i dipinti e in altri modi, il popolo viene istruito e confermato nella fede; inoltre spiegheranno che da tutte le sacre immagini si trae grande frutto, non solo perché vengono ricordati al popoli i benefici e i doni che gli sono stati fatti da Cristo, ma anche perché attraverso i santi gli occhi dei fedeli possono vedere le meraviglie e gli esempi salutari di Dio, così da ringraziarlo, da modellare la vita e i costumi a imitazione dei santi, da adorare e amare Dio e esercitare la pietà. [...] Per ottenere un'osservanza più fedele di queste norme il santo sinodo stabilisce che nessuno può collocare o far collocare in alcun luogo [...] un'immagine non tradizionale, senza la previa approvazione del vescovo<sup>334</sup>.

Il Concilio di Trento è la risposta alla Riforma protestante, il tentativo della Chiesa cattolica di definire le vie del rinnovamento contro le tesi luterane affisse nel castello di Wittenberg nel 1517. Al centro della spiritualità viene posta l'imitazione di Cristo, i sette sacramenti e il dogma dell'eucarestia sono impartiti nelle parrocchie e non più in ambito privato; la via del cambiamento passa attraverso l'educazione catechistica e il recupero della credibilità dei pastori della chiesa. La Chiesa riconosce la necessità di regolamentare il linguaggio pittorico e di portarlo ad una aderenza e verosimiglianza al testo sacro<sup>335</sup>.

Si riafferma la validità del culto delle immagini, richiamando i decreti del II Concilio di Nicea, in netto contrasto con l'iconoclasmo protestantico, si ribadisce il valore

---

<sup>334</sup> H. Denzinger 2009, p. 745.

<sup>335</sup> M. Pigozzi 2015, pp. 7-9.

pedagogico e culturale delle immagini, si prescrive ai vescovi di educare i fedeli sul vero significato delle sacre immagini e di vietare immagini profane o contrarie al dogma<sup>336</sup>. Seguendo questi principi il Cardinale Carlo Borromeo pubblica nel 1577 *l'Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*<sup>337</sup>, che fissa una serie di principi e norme perché l'edificio sacro possa rispondere a precise funzionalità di ordine liturgico e sia il più ordinato e adatto allo svolgimento dei sacri riti<sup>338</sup>.

Nel 1582 il Cardinale Gabriele Paleotti scrive quasi a completamento dell'opera del Cardinale Borromeo il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, dove l'attenzione è tutta focalizzata sulle immagini che ornano le chiese, un richiamo pastorale al ritorno all'ordine dell'uso delle immagini sacre e profane, un invito ad artisti, committenti e parroci ad abbandonare certe usanze illecite che vanno contro lo spirito della religione cattolica<sup>339</sup>. Distingue fra immagini profane e immagini sacre, e ne indica lo scopo e il fine che ne devono avere, l'effetto che devono produrre, non vi possono essere immagini indecorose, false, imperfette, ridicole, prive di proporzione, con soggetti mostruosi e figure ignude<sup>340</sup>.

Le chiese che sono state prese in esame in questo elaborato sono state edificate, dipinte ed arredate secondo la via che nei secoli la Chiesa aveva indicato. Nel periodo storico analizzato sia la committenza religiosa che quella nobiliare commissionano opere che raccontano la storia della salvezza cristiana, con il suo inizio alla Creazione, raccontano di persone umane o divine che tanto nell'antica Alleanza quanto in quella nuova con il Creatore, sono state protagoniste. Vi è tutta la catechesi della Chiesa, l'arte come un libro aperto che insegna ai fedeli l'esempio da seguire.

Che cosa c'è di più edificante del dare la propria vita per Gesù, come lui l'ha data per noi, ecco la testimonianza di san Pietro, apostolo e martire, crocifisso a testa in giù, o di Giacomo il Maggiore, apostolo e martire decapitato con la spada, oppure dell'apostolo Mattia decapitato con una scure. Il *pathos* e la tensione che queste opere producono nel fedele lo induce a riflettere e a seguire i loro insegnamenti.

---

<sup>336</sup> A. Gentili e M. Regazzoni 2014, p. 24.

<sup>337</sup> D. Menozzi 1995, p. 43.

<sup>338</sup> M. Marinelli 2000, p. XIII.

<sup>339</sup> D. Menozzi 1995, p. 44.

<sup>340</sup> G. Paleotti 2002, pp. 41-58, 108-132.

Quando entriamo in una chiesa, quando osserviamo un quadro, una statua, un'opera d'arte, per poter comprendere appieno ciò che stiamo vedendo, dobbiamo conoscere il percorso dell'artista, il tempo in cui è vissuto, il contesto storico culturale e artistico che lo ha formato.



## Bibliografia

- B. Aikema, *L'arte nel regno dei poveri*, Venezia 1989.
- B. Aikema (a cura di), *La pittura del Settecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1989, pp. 169-206.
- M. Agazzi, *Storia dell'arte marciana: i mosaici*, Venezia 1998.
- G. Alberigo (a cura di), *Conciliorum oecumenicorum decreta*, Bologna 1991.
- ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Garzoni Giovanni Paolini di Domenico, 801/13.
- A. Augusti Ruggeri e S. Savini Branca, *Chiesa di San Sebastiano. Arte e devozione*, Venezia 1997.
- A. Augusti (a cura di), *Le chiese di Venezia*, Roma 2000.
- W.L. Barcham, *The Religious Paintings of Giambattista Tiepolo*, Oxford 1989, pp. 42-55.
- M. Battistini, *Simboli e allegorie*, Milano 2002.
- H. Belting, *Il culto delle immagini*, Urbino 2001.
- B. Bertoli (a cura di), *La chiesa di Venezia nel Settecento*, Venezia 1993.
- B. Bertoli, A. Niero, *I mosaici di San Marco*, Milano 1987.
- B. Bertoli, *I mosaici di San Marco*, Milano 1991.
- B. Bertoli, *La basilica di San Marco: arte e simbologia*, Venezia 1993.
- S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944.
- S. Bettini, *I mosaici dell'atrio di S. Marco e il loro seguito*, «Arte Veneta» VIII, 1954, pp. 22-42.
- A. Besançon, *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia*, Milano 2009.

- I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*, Bologna 2008.
- G. Biffi, *Prefazione*, in L. Gherardi, *Il sole sugli argini*, Bologna 1989, p. IX.
- A. Bisacco, *La chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, Venezia 1933, pp. 11-77.
- A. Boccato, *Chiese di Venezia*, Milano 1998.
- C. Borromeo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesisticae*, a cura di M. Marinelli, Città del Vaticano 2000.
- G. Bortolan, *Le chiese del Patriarcato di Venezia*, Venezia 1975.
- M. Boschini, *Carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, ed. a cura di A. Pallucchini, Roma 1966.
- M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674.
- G. Briganti, *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, Milano 1990.
- E. Brunet, S. Marchiori, *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, Venezia 2016.
- G. Cappelletti, *Storia della chiesa di Venezia: dalla sua fondazione ai nostri giorni*, Venezia 1951.
- S. Castri, *Apocrifi. Memorie e leggende oltre i vangeli*, Milano 2009.
- M. Chelli, *Manuale dei simboli nell'arte. L'era paleocristiana e bizantina*, Roma 2008.
- E. Concina, *Storia dell'architettura di Venezia. Dal VII al XX secolo*, Milano 2004.
- F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Padova 1758.
- V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, Venezia 1809.
- J. Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano 1976.
- M. Da Villa Urbani e S. Mason (a cura di), *Chiesa di San Pantalon. Arte e devozione*, Venezia 1995.
- O. Demus, *The mosaic decoration of San Marco*, Chicago 1988.

H. Denzinger, *Enchiridion Symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Torino 2009.

M. Donadeo, *Le Icone*, Brescia 1980.

C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957.

F. Driuzzo, *Lettere a Callofilo che illustrano la chiesa di San Marziale Vescovo*, Venezia 1826.

M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino 1984.

P. Evdokimov, *La teologia della bellezza*, Roma 1971.

R. Fabbri (a cura di), *Confessioni di Fede delle Chiese Cristiane*, Bologna 1996.

E. Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.

A. Ferri, *Sebastiano Ricci*, Roma 1922.

G. Fiocco, *G.B. Tiepolo*, Firenze 1921.

G. Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929.

A. Gaggiato, *Le chiese esistenti a Venezia e nelle isole della Laguna volte ad altro uso o chiuse*, Venezia 2019.

M.P. Gallo, *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, tesi, Venezia, a.a. 1980-1981.

A. Gentili e M. Di Monte, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia 2009.

A. Gentili e M. Regazzoni, *La Riforma cattolica*, Bologna 2014.

J. Georges, *Il linguaggio dei segni*, Torino 1994.

*Giambattista Tiepolo 'il miglior pittore di Venezia'*, catalogo della mostra (Passariano di Codoipro, Villa Manin, 15 dicembre 2012 – 7 aprile 2013), a cura di G. Bergamini, A. Craievich, F. Pedrocco, Passariano di Codoipro 2012.

R. Gilles, *Il simbolismo nell'arte religiosa*, Roma 2002.

- R. Giorgi, *I santi e i loro simboli*, Milano 2011.
- D. Gioseffi, *Pittura veneziana del Settecento*, Bergamo 1956.
- T. Goffi e P. Zovatto, *Il Settecento. Cristi di identità e nuovi percorsi (1650 – 1800)*, Bologna 2015.
- A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano 1983.
- H. Hennephof (a cura di), *Lettera di Eusebio all'imperatrice Costanza, in Textus byzantinos ad iconomachiam pertinentes*, Leiden 1969, 42-45.
- Il Concilio di Trento e le arti. 1563 – 2013*, atti del convegno (Bologna, 10 dicembre 2013), a cura di M. Pigozzi, Bologna 2015.
- G. Knox, *Giambattista Piazzetta: 1682-1754*, Oxford 1992.
- G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the paintings of North East Italy*, Firenze 1978.
- R. Knapinski, *La tipologia delle rappresentazioni del Collegio degli apostoli nell'arte del primo millennio*, «Vox Patrum», 11-12, 1991-1992, fasc. 20-23, pp. 49-71.
- M. Laclotte, E. Castelnuovo e B. Toscano, *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino 1993.
- L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, III, Bassano del Grappa 1795.
- F. e G. Lanzi, *Come riconoscere i Santi e i patroni nell'Arte e nelle immagini popolari*, Milano 2013.
- A. Longhi, *Compendio delle vite de' pittori*, Venezia 1762.
- R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946.
- G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Padova 2007.
- E. Lucchese, *Sebastiano Ricci e dintorni: appunti sulla pittura del Settecento veneziano*, "Studi di storia dell'arte", 21, 2010, pp. 214-20.
- S. Lunardon e G. Ellero, *Guida all'Ospedaletto. Itinerario storico, artistico e musicale della chiesa e ospedale dei Derelitti*, Venezia 2005.

- A. Mariuz, *Tiepolo*, Venezia 1995.
- D. Martinelli, *Il ritratto di Venezia*, Venezia 1684.
- D. Martinelli, *Il ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia*, Venezia 1705.
- E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964.
- E. Martini, *Studi sulla pittura veneta dal XV al XVIII secolo*, Verona 2010.
- D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, Milano 1995.
- F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, a cura di G. Martinioni, Venezia 1663.
- E. Mircea, *Immagini e simboli*, Milano 1981.
- A. Morassi, *Tiepolo*, Bergamo 1943.
- L. Moretti, *La chiesa di San Stae*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Palazzo Mocenigo, 26 maggio – 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 553-567.
- L. Moretti, *Dagli Incurabili alla Pietà. Le chiese degli ospedali grandi di Venezia tra architettura e musica (1522-1790)*, Firenze 2008.
- G. A. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a giorni nostri*, III, Venezia 1806.
- G. A. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, I, Venezia 1815.
- G. A. Moschini, *Nuova guida per Venezia*, Venezia 1828.
- V. Moschini, *Per uno studio di Alessandro Longhi*, "L'Arte", XXXV, 1932, pp. 139-140.
- V. Moschini, *Pietro Longhi*, Milano 1956.
- A. Niero, *I mosaici di San Marco: un itinerario biblico*, Milano 1987.

A. Niero, *Il culto di San Pantaleone a Venezia*, in *Pantaleone da Nicomedia santo tra cielo e terra: reliquie, culto, iconografia, i santi venuti dall'Oriente: Trifone e Barbara sul cammino di Pantaleone*, a cura di C. Caserta, Napoli 2009.

P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese Contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia 1753.

G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Milano 2002.

R. Pallucchini, *L'arte del Piazzetta*, Bologna 1934.

R. Pallucchini, *I disegni di G.B. Pittoni*, Padova 1945.

R. Pallucchini, *Piazzetta*, Milano 1956.

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960.

R. Pallucchini, G. Fiocco, *La pittura veneziana del Sei e del Settecento*, Verona 1972.

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Venezia 1981.

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Udine 1982.

R. Pallucchini, A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982.

R. Pallucchini, *Veronese*, Milano 1984.

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento, I*, Milano 1994.

R. Panzarino, *I Santi del Calendario secondo il Martirologio Romano*, Fasano 2009.

R. Panzarino e M. Angelini, *Santi e simboli. Storia, miracoli, tradizioni e leggende nell'arte sacra*, Bologna 2012.

G. Pavanello, *Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce*, Udine 2011.

G. Pavon, *Notizie sulla chiesa di San Marziale a Venezia*, Venezia 1992.

F. Pedrocco, *Tiepolo*, Firenze 1996.

- F. Pedrocco, *Il Settecento veneziano. La pittura*, Venezia 2012.
- M. Petrocchi, *Storia della spiritualità italiana*, Torino 1996.
- P. Pierrard, *Dizionario dei nomi e dei Santi*, Roma 2003.
- T. Pignatti, *Tiepolo*, Milano 1951.
- T. Pignatti, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia*, Milano 1966.
- T. Pignatti, *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milano 1974.
- G.M. Pilo, *Presenze di Nicola Grassi all'Ospedaletto*, "Il Noncello", 54, 1982, pp. 3-16.
- P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna 1984.
- R. Radassao, *Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale"*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 22, 1998, p. 167.
- A. Ravà, *G. B. Piazzetta*, Firenze 1921.
- C. Ridolfi, *Le Meraviglie dell'arte, ovvero Le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Berlino 1914.
- U. Ruggeri, *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Loredan Vendramin Calergi, 1983), a cura di R. Pallucchini, Venezia 1983.
- F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIV libri*, Venezia 1581.
- F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1604.
- J. Scarpa, *Arte e musica all'Ospedaletto: schede d'archivio sull'attività musicale degli Ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia*, Venezia 1978.
- A. Schonberger e H. Soehner, *Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18 Jahrhunderts*, Monaco 1958.

*Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 26 maggio – 30 luglio 1995), a cura di G. Nepi Scirè, G. Romanelli, Milano 1995.

S. Sponza, *Della decorazione pittorica della chiesa dell'Ospedaletto ed il problema della prima attività di Giambattista Tiepolo*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXLV, 1986-1987, Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 213-234.

P. Toesca e F. Forlati, *Mosaici di San Marco*, Milano 1957.

D. Ton, *Angelo Trevisani fra maniera "vaga" e "naturale"*, "Arte Veneta", 67, 2010, pp. 55-60.

S. Tramontin, *S. Stae: la chiesa e la parrocchia*, Venezia 1961.

S. Tramontin, A. Niero, G. Musolino, C. Candiani, *Culto dei Santi a Venezia*, Venezia 1965.

F. Valcanover, *Pietro Longhi*, Milano 1964.

A. Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze 1968.

G. Vigni, *Tiepolo*, Milano 1951.

H. Wasowicz, *Il Simbolo apostolico nell'insegnamento e nell'arte della Chiesa fino al Concilio Tridentino*, a cura di R. Knapinski, Lublin 1997.

F. Winzinger, *Schongauer Martin*, «Kindlers Malerei Lexikon», vol. 11, Monaco 1976, pp. 120-26.

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

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia 1733.

F. Zanotto, *Storia della pittura veneziana*, Venezia 1837.

F. Zava Boccazzi, *Pittoni. L'opera completa*, Venezia 1979.



## Sitografia

*Il dialogo tra la Chiesa e gli Artisti nel Magistero più recente, da Paolo VI a Benedetto XVI,* <http://www.cultura.va/content/cultura/it/dipartimenti/arte-e-fede/testi-e-documenti/vari/sulla-via-della-bellezza--fede--arte-e-artisti-nel-magistero-di-.html> (consultazione: 16 settembre 2024).

Giovanni Paolo II, Lettera Enciclica *Veritatis splendor*, 2, [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_06081993\\_veritatis-splendor.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_06081993_veritatis-splendor.html) (consultazione: 15 maggio 2024).