



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Storia dell'arte e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

# L'erculeo fatica di Giovanni Antonio Fumiani

Storia, analisi e restauri del soffitto della chiesa di San Pantalon a  
Venezia

**Relatrice**

Prof.ssa Valentina Sapienza

**Correlatrice**

Prof.ssa Martina Frank

**Laureando**

Filippo Biancotto  
Matricola 856638

**Anno Accademico**

2021 / 2022

*«Un oscuro pittore veneziano  
con fantasia ferace e  
con maniera larga e grandiosa  
figurò la gloria del Santo martire.»*

[Pompeo Gherardo Molmenti,  
*G. B. Tiepolo*, Hoepli ed., Milano 1909, p. 5]

## Ringraziamenti

Giungendo al termine del mio percorso universitario e, specialmente dopo aver trascorso quest'ultimo anno di pandemia in situazioni in cui le occasioni di contatto si sono fatte sempre più complesse, ritengo giusto e doveroso riservare alcuni ringraziamenti a coloro che in questi hanno voluto e saputo accompagnarmi durante il mio percorso di studi. Terrei, in primis, a rivolgere un pensiero a mia nonna, agli zii e ai miei genitori che hanno sempre saputo, con fiduciosa attenzione, difendere le mie scelte di vita; il secondo pensiero va agli amici Enrico, Valeria, Francesca, Amanda, Denise, Petra e al gruppo dei contemplatori che hanno saputo tollerare per più di un anno i miei infervorati vagheggi interpretativi sulle iconografie riguardanti l'opera oggetto di questa tesi ed un necessario tributo va riservato all'amico Riccardo che supporta e sopporta quasi quotidianamente le mie difficoltà informatiche.

Un particolare ruolo nella redazione di questo contributo è poi da rintracciarsi nella persona dell'amico Piero, clavigero e custode di San Pantalon, ma, soprattutto, eccellente uomo di cultura che, fin dalla prima volta in cui misi piede in chiesa, mi fornì sempre nuovi spunti riflessivi sui quali implementare le mie ricerche. Un grande grazie lo devo anche alla professoressa Sapienza che decise di sostenere, sin da subito, la mia esuberanza nel presentare come una necessità fondamentale lo studio di un soffitto seicentesco seppur così distante dai suoi interessi di ricerca. E, infine, voglio riservare un caro omaggio all'amica archivistica Sara che, con costanti suggerimenti interpretativi e formali, ha permesso di far nascere nuovi dubbi nella mia mente e ha favorito la corretta redazione di questo lavoro.

Concludendo, sento di riservare un pensiero anche al Fumiani che, grazie al suo capolavoro, mi ha permesso di venire in contatto, a tre secoli di distanza, con così tante persone straordinarie.

## Indice:

<b>Introduzione</b> .....	p. 5
<b>CAP. 1. La datazione del telero</b> .....	p. 6
<b>CAP. 2. Poetica dell'arte del Fumiani</b> .....	p. 12
<b>CAP. 3 Fonti letterarie</b> .....	p. 34
<b>CAP. 4. Giovanni Antonio Zampelli e Francesco Palma: ideatori e committenti ....</b>	p. 46
<b>CAP. 5 Analisi iconografica del soffitto</b> .....	p. 54
CAP. 5.1 Il martirio e la glorificazione di Pantaleone.....	p. 54
CAP. 5.2 I ritratti dei prelati Francesco Palma e Giovanni Antonio Zampelli.....	p. 80
CAP. 5.3 Le figure allegoriche.....	p. 87
<b>CAP. 6. Interventi di restauro</b> .....	p. 105
CAP. 6.1 Il primo intervento ottocentesco.....	p. 108
CAP. 6.2. Il secondo atteso restauro.....	p. 116
CAP. 6.3. Il restauro del 1970-71.....	p. 118
<b>Conclusioni</b> .....	p. 125
<b>Bibliografia e Sitografia</b> .....	p. 127
<b>Fonti Archivistiche</b> .....	p. 136
<b>Elenco delle illustrazioni</b> .....	p. 137

## Introduzione

«Un oscuro pittore veneziano con fantasia ferace e con maniera larga e grandiosa figurò la gloria del Santo martire»<sup>1</sup>. Così Pompeo Molmenti descrive, all'interno della monografia dedicata a Giambattista Tiepolo, il lavoro di Giovanni Antonio Fumiani a San Pantaleone - vulgo San Pantalon - che è oggetto della nostra indagine: poche parole che felicemente riassumono almeno due punti cruciali della ricerca che ci apprestiamo a esplorare.

Primo: a essere oscuro non è il nome del pittore, che Molmenti ammira e conosce, quanto piuttosto il suo destino biografico, ovvero la sua “natura” di pittore barocco – epoca, secondo la definizione che dà Molmenti stesso, «piena di bizzarrie e vizi del decadimento»<sup>2</sup>. Insomma, oscuro è il contesto storico, le condizioni in cui – e forse, mantenendo il giudizio dell'autore, malgrado cui – Fumiani opera.

Il secondo punto è la «fantasia ferace», *c'est-à-dire* la spiccata libertà espressiva che permise al nostro artista di unire le iconografie tradizionali delle antropomorfizzazioni manieriste, apprese senza ombra di dubbio tramite la consultazione delle raccolte rinascimentali, con la «maniera larga e vivace»; e qui bisogna intendere “maniera” nell'accezione vasariana di stile pittorico, derivata in parte dal dialogo con il pittore gesuita secentesco Andrea Pozzo e in parte dal suo operare come scenografo teatrale e dagli studi quadraturistici bolognesi.

L'ultima importante questione per la nostra ricerca riguarda, invece, la biografia di Molmenti, il cui zio pittore omonimo Pompeo Marino Molmenti, dal quale lo storico apprese la passione per l'arte, nel luglio del 1885 venne contattato dal prefetto, in compagnia dell'accademico Ludovico Cadorin, per verificare lo stato di deterioramento del telero di San Pantaleone e predisporre il restauro. Fu il primo inauguratore intervento di consolidamento e ridipintura dei molti lavori che si susseguiranno nel corso del Novecento e che saranno oggetto di una specifica analisi.

Infine, per svolgere la ricerca con integrità e completezza, si è reso necessario contestualizzare il modo in cui è cambiato nel corso del tempo il rapporto tra gli osservatori e l'opera, tema certo non innovativo ma quanto mai centrale nell'analisi di oggetti artistici così lontani nel tempo. A questo fine saranno esposte le fonti storiche e le descrizioni della grande impresa di Fumiani presenti nelle numerose guide della Città.

---

<sup>1</sup> Pompeo Gherardo Molmenti, *G. B. Tiepolo*, Hoepli ed., Milano 1909, p. 5.

<sup>2</sup>*Ibid.*

## CAP. 1. La datazione del telero

Nonostante le numerose e approfondite ricerche d'archivio, mi trovo costretto a recensire che non solo tutta la documentazione relativa alla commissione e ai pagamenti del dipinto del Fumiani, ma più in generale anche quella riguardante l'intera nuova fabbrica di San Pantalon e la maggior parte dei documenti seicenteschi che appartenevano alla chiesa sono andati perduti nei quattro secoli che ci separano dall'epoca della loro redazione.

Questi documenti erano tuttavia consultabili presso l'archivio parrocchiale fino alla prima metà dell'Ottocento, dal momento che il parroco d'allora Andrea Salsi li utilizzò per la stesura del suo *De pievani della chiesa di San Pantalon*, edito a Venezia nel 1837 presso Giovan Battista Merlo. Lo stesso Salsi li sfruttò inoltre nel 1841 per completare le note alla riedizione dell'*Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli*, stampato sempre presso lo stesso editore. Precedentemente i documenti d'archivio erano stati consultati dal prelado Domenico Girolamo Maccato, che ci lasciò il manoscritto, ancora consultabile presso l'Archivio Patriarcale e datato 15 giugno 1767, dal titolo *Memorie della chiesa Parrocchiale e Collegiata di S. Pantaleone Medico e Martire di Nicomedia, raccolte da Don Domenico Gerolamo Maccato Suddiacono Titolare nella Chiesa dedicata in suo nome in Venezia*, testo che è alla base della tesi di laurea di Isabella Cristel scritta nel 1997 sotto la supervisione del professor Lionello Puppi<sup>3</sup>.

Sfruttando le notizie riportate da queste tre fonti, che ebbero dunque la possibilità di rapportarsi direttamente con i documenti originali ora scomparsi, sommandole alle testimonianze indirette tratte dalle guide storiche della città di Venezia e dalle memorie dei visitatori che durante i primi anni di edificazione poterono vedere i progressi architettonici e pittorici dell'edificio e intersecando il tutto con le notizie biografiche riguardanti l'autore dell'opera, si cercherà di delineare la genesi della stessa.

Occorre innanzitutto mettere in evidenza le notizie più attendibili che le fonti rivelano sulla fabbricazione della nuova chiesa<sup>4</sup>, a partire dalla *Descrizione della chiesa di S. Pantaleone e S.*

---

<sup>3</sup> La tesi di Isabella Cristel si intitola *Edizione, commento e apparati a D. G. Maccato* ed è stata redatta nell'anno accademico 1995-1996 sotto la supervisione del prof. Lionello Puppi presso il Dipartimento di Storia e Critica delle Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cà Foscari di Venezia.

<sup>4</sup> Riguardo la chiesa precedente non è noto quando sia stata fondata. Ci limitiamo a riportare, fra le altre che concordano su questi dati, le notizie del Tassini, che in *Curiosità veneziane* del 1863 (p. 477): «Si sa soltanto che nel 1009, sotto il doge Ottone Orseolo, essa venne riedificata dalla famiglia Giordani. Rinnovossi nel 1222 dal pievano Semitercolo, e consecrossi nel 1305 da Ramperto Polo, vescovo di Castello, coll'intervento di due arcivescovi, e di altri vescovi. Minacciando però di cadere, fu d'uopo atterrarla nel 1668 [...]». Aggiungiamo che la vecchia chiesa appariva ruotata di novanta gradi rispetto all'attuale; quindi, la cappella maggiore corrispondeva all'attuale cappella dei preti e di San Pantalon e l'attuale entrata corrisponde all'entrata laterale del vecchio edificio.

*Giuliana dettata dal prete Vincenzo Fanello nell'anno 1698*, compresa all'interno del testo del Salsi<sup>5</sup>. In primo luogo, è interessante notare come all'inizio l'autore specifichi che la documentazione venne «raccolta dalle carte di chiesa, dai disegni, e dal fatto medesimo che fu veduto dallo stesso Fanello», a testimonianza della veridicità delle informazioni contenute. Conclude portandoci a conoscenza del fatto che «furono perciò gettati li fondamenti nell'anno 1668 ai 27 maggio con grande solennità e concorso della nobiltà, e di tutti li parrocchiani con processione. Fu messa la prima pietra dal piovano Vinanti. La fabbrica del novello tempio durò molti anni, mentre alla morte del parroco, che seguì nell'anno 1675, la chiesa non era ancora compita, e lo stesso nel suo testamento lasciò una terza parte del suo patrimonio per la continuazione e il finimento del nuovo tempio»<sup>6</sup>.

Anche il Maccato rimarca l'inizio dei progetti di edificazione della nuova chiesa al 1667, quando il parroco Giambattista Vinanti aprì una sottoscrizione di 700 ducati cui concorsero la Confraternita del Santissimo Sacramento e vari parrocchiani.<sup>7</sup>

Domenico Martinelli ci offre una terza testimonianza nel suo testo *Il ritratto di Venezia* edito nel 1684<sup>8</sup>. Nel capitolo dedicato alla chiesa di S. Pantalon l'autore afferma che «sino al giorno presente non vi si vede altro che il disegno della nuova chiesa, con l'Altar maggiore in sito eminente e maestoso. Si celebra ancora nelli Altari vecchi, e vi si ritrovano al tempo presente Pitture di buoni Autori; ma quali debbano essere nel nuovo edificio, è incerto».

Giannantonio Moschini nella sua *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti* del 1815 afferma che «Quest'ampio tempio ad una sola nave si è alzato dalle fondamenta l'anno 1684, e l'architetto è stato Francesco Comino (siccome ne appare dai registri d'archivio) si prefisse a modello il corpo della palladiana chiesa del Redentore»<sup>9</sup>. Questa informazione è di

---

<sup>5</sup>Andrea Salsi, *De pievani della chiesa di San Pantalon*, Giambattista Merlo ed., Venezia 1837, p. 13.

<sup>6</sup> Nella copia manoscritta ottocentesca del testamento conservato in Archivio Patriarcale si legge: «Il residuo di tutti li miei Bene sii venduto, et dall'estratto siino fatte tre parti, una delle quali sii dispensata à poveri della mia Contrada à piacimento del mio Commissario, della seconda parte mi siino fatte celebrar tante messe per l'anima mia, et conforme la mia intenzione; et la Terza parte sii impiegata per continuare à fabricar la chiesa nel modo et forma che sarà stimato più proprio dal medesimo mio Commissario». (Archivio Patriarcale di Venezia, Chiesa di San Pantalon, Cronache e memorie storiche, c. 211). Salsi, *De pievani della chiesa...*, cit., p. 20.

<sup>7</sup> Domenico Gerolamo Maccato, *Memorie della Chiesa Parrocchiale e Collegiata di S. Pantaleone Martire di Nicomedia*, manoscritto f. 207.

<sup>8</sup> Domenico Martinelli, *Il ritratto di Venezia*, G. G. Hertz, Venezia 1684, p. 422. La prima cappella a essere rifatta nel nuovo edificio fu quella laterale del Santissimo Sacramento, che divenne quella absidale del nuovo edificio, poiché fu proprio quella Confraternita a contribuire maggiormente alla sottoscrizione indetta dal parroco Vinanti. Ancora oggi si possono notare sulle semicolonne all'ingresso absidale due calici scolpiti con l'ostia consacrata recanti la data di completamento della cappella nel 1671. L'altare maggiore, che ancora oggi si può ammirare, è opera di Giuseppe Sardi (Maccato, *Memorie della Chiesa...*, cit., f. 208).

<sup>9</sup> Salsi, *De pievani della chiesa...*, cit., p. 23. Specifico che Domenico Martinelli nel suo *Il Ritratto* del 1705 a pagina 475 indica la data del 1682 come quella in cui «si diede principio a rinovarla da fondamenti», probabilmente seguendo la commissione del modello al Longhena. I registri all'epoca erano quindi ancora consultabili e, perciò, non sono stati dispersi con le soppressioni napoleoniche del 1810, che pure hanno tolto alla parrocchia di San Pantalon molti territori per ridistribuirli tra quelle dei Frari e di Santa Maria dei Carmini. Aggiungo che dal Maccato

grande aiuto per stabilire la datazione del telero, poiché permette di comprendere che i lavori per l'edificazione dell'aula principale ripresero solamente nel 1684, a causa della quasi scontata mancanza di fondi compensata dalle donazioni incentivate dall'allora parroco Don Giovanni Antonio Zampelli, che aveva affidato la direzione all'architetto Francesco Comino.

Per comprendere fino a quando si protrassero il cantiere di riedificazione risultano utili due ulteriori fonti. La prima, stampata nel 1697, è la *Cronica veneta overo succinto racconto di tutte le cose più cospicue e antiche della Città di Venezia* di Pietro Pacifico, nella quale si specifica che «si va fabricando gl'altari essendo già terminato il corpo, ch'è una gran mole, che fin hora costerà forse cinquanta quattro mille ducati, se non più, assai ben inteso, il corpo è preso dal modello del Tempio del Redentor alla Giudecca, d'ordine composito[...]<sup>10</sup>. Da questa fonte sappiamo che entro il 1696-97 i lavori della navata erano stati conclusi, ma non viene specificato con certezza il termine. Maccato ci informa tuttavia che a partire dal 1681 il parroco Zampelli aveva iniziato a fabbricare la sua cappella e aggiunge, inoltre, che nel 1689 veniva eretto l'altare dell'Immacolata Concezione a spese di Angelo Castelli, nel 1693 quello di San Giovanni Battista finanziato dalla famiglia Vinanti e infine nel 1696 quello di Sant'Anna voluto dalla Congregazione delle Dame Venete<sup>11</sup>, informazioni che in relazione alla descrizione del Pacifico fanno propendere per un termine dei lavori entro gli anni Ottanta del Seicento.

C'è tuttavia una seconda fonte la quale, seppur di molto successiva, ci informa sul termine dei lavori di edificazione iniziati nel 1684; si tratta delle *Curiosità veneziane* di Giuseppe Tassini del 1864, in cui viene specificato che la chiesa venne «compiuta nel 1686 [...]»<sup>12</sup>. Se si tiene per attendibile l'informazione offerta dal Tassini e confermata dal Pacifico il periodo di costruzione della navata si restringe così a un arco di tempo compreso tra il 1684 e il 1686 e si può dunque affermare che Fumiani avrà iniziato a dipingere il telero presumibilmente non prima del 1686, poiché non avrebbe potuto progettare il suo apparato prospettico senza la possibilità di valutare dal vivo gli spazi del rivestimento tavolare del controsoffitto al quale ancorare le sue tele. Questa

---

al foglio 218 viene riportata la notizia di un modello ligneo della chiesa pagato al Longhena l'8 agosto 1682 al costo di 40 ducati (che era morto nel febbraio di quell'anno, quindi sarà stato riscosso dalla sua bottega: ed è proprio la morte di quest'ultimo, probabilmente, ad aver ritardato l'erezione del nuovo edificio al 1684 con la commissione al nuovo architetto Francesco Comino). L'intervento del Longhena nella progettazione della chiesa è confermato anche dal fatto che la Scuola dei Laneri, avente la cappella di San Bernardino all'interno della chiesa, aveva sede in un edificio progettato dal Longhena stesso in Contrada San Pantalon.

<sup>10</sup> Pietro Pacifico, *Cronica veneta overo succinto racconto di tutte le cose più cospicue della Città di Venezia*, D. Lovisa ed., Venezia 1697, p. 433.

<sup>11</sup> Maccato, *Memorie della Chiesa...*, cit., f. 219.

<sup>12</sup> Giuseppe Tassini, *Curiosità veneziane*, Filippi ed., Venezia 1970, p. 477. Nella tesi magistrale di Maria Pia Gallo dell'a. a. 1980-81 presso l'Istituto di discipline artistiche della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cà Foscari di Venezia dal titolo *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, eseguita sotto la supervisione del professor Terisio Pignatti, a pagina 50 si ipotizza la data del 1688 come termine dei lavori per l'aula principale della chiesa, ma tale affermazione non è citata da alcuna fonte, né supportata da alcun documento o riflessione, pertanto tenderei ad escluderla.



informazione permette di spostare di almeno due anni in avanti la data di inizio dei lavori del soffitto, tradizionalmente posta al 1684, in parallelo all'inizio dell'erezione della struttura.

Incrociando queste informazioni con i dati biografici riguardanti Giovanni Antonio Fumiani non vengono alla luce discordanze rilevanti, poiché l'artista trascorse a Venezia tutta la seconda parte della sua vita.

Tralasciando i dati biografici del pittore già esplicitati e comprovati da raffronti documentari a partire dalla tesi di laurea del 1986 di Franco Salvadori, per essere rimarcati poi da Luisa Rossetti nel 1996, Claudio Ricchiuto nel 2003 e dalla tesi magistrale di Manuela Michelutto del 2006<sup>13</sup>.

Il documento fondante sul quale concordano tutte le fonti è l'atto di battesimo dell'artista, rintracciato nell'archivio della chiesa di San Barnaba, che riporta la data del 3 agosto 1643 riferendo che il bimbo è nato il 24 luglio<sup>14</sup>. Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina Pittrice* nel capitolo dedicato alla biografia del pittore bolognese Domenico degli Ambrogi riferisce che «il tanto spiritoso Gio. Antonio Fumiani da piccolo putto allevatosi in casa sua [di Domenico degli Ambrogi], e divenuto così bravo e frescante ed oliista, facendo onore non meno alla sua patria Venezia, ove oggi [1678] travaglia, che alla città di Bologna, dalla quale riconosce e confessa i principii del suo vigoroso aumento e simili»<sup>15</sup>.

Questa giovanile formazione bolognese che era già terminata, come informa il Malvasia, nel 1678, dovette concludersi già molto prima, poiché è stato rintracciato dal Salvadori, sempre nell'archivio di San Barnaba, l'atto di matrimonio dell'artista con Caterina Parzan avvenuto il 28 gennaio 1662 *more veneto*. Luisa Rossetti sottolinea inoltre che il giovanile soggiorno a Bologna dovette concludersi necessariamente prima del 1666, anno in cui Fumiani firma e data la pala con *Vergine e santi* eseguita per la chiesa di San Benedetto a Venezia, dove ancor oggi si trova, considerata la prima opera dell'artista in terra lagunare.

La carriera dell'artista quindi, a partire dal suo matrimonio nel 1662, si svolse esclusivamente in terra veneziana, più precisamente nel suo studio e abitazione in “Corte dè preti” nella parrocchia di San Pantalon<sup>16</sup>. Lavorò per chiese padovane, vicentine e trevigiane e diverse sono le opere a Venezia, tra cui vari cartoni realizzati negli anni Novanta per i mosaici

---

<sup>13</sup> Franco Salvadori, *G. A. Fumiani (1643-1710)*, Tesi di laurea in Lettere, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1985-86, 1986. Luisa Rossetti, *Annotazioni su Giovanni Antonio Fumiani*, in *Arte Documento*, n. 9, Electa ed., Milano 1996 pp. 143-152. Claudio Ricchiuto, *Giovanni Antonio Fumiani in Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso*, n. XXVI, a. a. 2008-2009, Grafica Antica spa. Ed., Treviso 2010, pp. 443-470. Manuela Michelutto, *Giovanni Antonio Fumiani*, Tesi di Laurea in Lettere presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cà Foscari di Venezia con il relatore Paola Rossi, a. a. 2005-2006, 2006.

<sup>14</sup> Ricchiuto, *Giovanni Antonio...*, cit., pp. 443-470, p. 445.

<sup>15</sup> Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, Vite dei pittori bolognesi*, Domenico Barbieri ed., Bologna 1678, p. 387.

<sup>16</sup> Ricchiuto, *Giovanni Antonio...*, cit., pp. 443-470, p. 454.

della Basilica di San Marco. Tramite la mediazione di Niccolò Cassana venne in contatto con Ferdinando Principe di Toscana, mentre intorno al 1705-06 dipinse per il mercante Alessandro Conti da Lucca quattro teleri con scene bibliche disposti a coppie<sup>17</sup>. Fra le tante opere è rilevante, al fine di questa ricerca, far notare la commissione delle scenografie per la prima del *Coriolano* di Cristoforo Ivanovich, messo in scena al Teatro Ducale di Piacenza nel 1669 per celebrare la nascita del principe Odoardo Farnese, unica testimonianza giunta dell'operare di Fumiani nel ruolo di scenografo. Giovanni Antonio morì l'8 aprile 1710 «d'anni 67 in circa da febre et infiammazion giorni 9», come viene riportato nel suo atto di morte<sup>18</sup> e venne seppellito in chiesa, ma della sua tomba non vi è più traccia a causa del rifacimento del vecchio pavimento nel corso del Settecento.

Queste brevi informazioni biografiche nulla aggiungono alla nostra affermazione precedente riguardo l'inizio del dipinto nel 1686, ma servono a confermare la presenza costante dell'artista in città a partire dal 1662.

Quanto alla data di fine dei lavori, che tradizionalmente veniva fissata al 1704<sup>19</sup>, ci troviamo anche in questo caso a recensire uno spostamento in avanti di almeno un paio d'anni. Le notizie sono più che affidabili, poiché è l'artista stesso ad informare dell'andamento del suo lavoro in una lettera indirizzata al suo committente lucchese Stefano Conti e datata 23 ottobre 1706<sup>20</sup>. Il mercante viene informato del fatto che «si è avvertito tutto il soffito ben che non sia finito de istanza dela Ill.ma Elettrice di Baviera la quale è asai intendente, la quale è restata molto contenta e con tuta sodisfacion de tuta la nobiltà che l'an visto i quali an voluto che resti per oto giorni scoperto, questo li dico per che so quanto V.S. Ill.ma mi sia patron afetuoso restando sempre ai suoi comandi»<sup>21</sup>.

Ci limitiamo quindi a riportare le osservazioni di Zava Boccazzi che, sebbene non ascoltate dagli studiosi successivi, permettono di spostare la conclusione dei lavori dell'immenso teleri ai primi mesi del 1707: la lettera venne infatti redatta alla fine dell'ottobre dell'anno precedente e pare evidente che quando il soffitto venne scoperto doveva già essere terminato per la maggior

---

<sup>17</sup> Si tratta di *Mosè e le figlie di Raquel* associato al *Sacrificio della figlia di Jefte* e delle due scene evangeliche della *Presentazione di Gesù al tempio* e della *Disputa di Gesù con i dottori*, tutti realizzati tra il 1705 ed il 1707.

<sup>18</sup> Ricchiuto, *Giovanni Antonio...*, cit. pp. 443-470, p. 464.

<sup>19</sup> Devo ammettere che non sono riuscito a cogliere su quali affermazioni o documentazioni si basi questa ipotesi; forse per la menzione del Martinelli di quell'anno, la quale tuttavia parla di un'opera ancora in corso di realizzazione o forse perché dal 1705 l'artista è impegnato nella realizzazione dei teleri per Stefano Conti da Lucca. Tuttavia, resta un'affermazione sbagliata e priva di prove documentarie.

<sup>20</sup> Dobbiamo la riscoperta e la pubblicazione di questo documento alla studiosa Franca Zava Boccazzi che lo pubblicò nel 1990 in un saggio dal titolo *I veneti della Galleria Conti di Lucca (1704-1707)* raccolto in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, Vol. 17, pp. 107-152, 313-321.

<sup>21</sup> Franca Zava Boccazzi, *I veneti della Galleria Conti di Lucca (1704-1707)*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, Leo S. Olschki ed. Verona 1990, Vol. 17, p. 141. La grande elettrice è Teresa Cunegonda Sobieski moglie di Massimiliano II Emanuele di Wittensback.

parte, poiché si decise di lasciarlo scoperto per diversi giorni. L'autore probabilmente stava lavorando alle giunzioni tra le varie tele, alle figure aggettanti e al fissaggio delle medesime al soffitto, poiché la maggior parte dei dipinti fu realizzata in studio e solo successivamente fissata al tavolato con colle e brocche metalliche senza il bisogno di alcun ritocco pittorico in loco.

Il ragionamento fin qui illustrato circa l'individuazione di termini cronologici il più precisi possibile può essere quindi concluso superando la tradizionale datazione del telero che collocava il dipinto tra il 1684 ed il 1704, proponendo un più consono margine di realizzazione dello stesso tra il 1686 ed il 1707.

Una genesi lunghissima che si discosta di molto da quella di tutti gli altri cantieri per opere di soffitto dell'epoca per i quali venivano impiegati, in media, un paio d'anni per giungere al loro completamento. Questa vasta quantità di tempo impiegata dal Fumiani per portare a termine la sua immensa opera trova giustificazione nell'immensa mole di lavoro che l'autore si è trovato a dover sbrigare per la chiesa (l'artista negli stessi anni in cui si è dedicato al soffitto ha pure realizzato la volta absidale, le volte di varie cappelle e la pala d'altare per la cappella dedicata al culto del Crocefisso) e, a differenza degli altri cantieri relativi alla pittura soffittale nella Venezia secentesca, la progettazione e la realizzazione di figure ed architetture non sono equamente spartite tra due personalità artistiche ma ricadono sulla sola figura del Fumiani. La seconda giustificazione a questa lunga fase creativa è consequenziale, come vedremo, all'esiguo compenso che l'artista ricevette per questo suo lavoro, tanto da doversi dedicare ad altre decine di opere nel corso della realizzazione del grande dipinto<sup>22</sup>.

La scelta di un lavoro su tela che, quindi, non vincolava i tempi di realizzazione, sommato al fatto che l'artista non dedicasse tutti i suoi sforzi a quella sola immensa opera ci sembrano le motivazioni più plausibili riguardo una dilatazione così ampia dei tempi di realizzazione: da queste osservazioni possiamo desumere anche che nell'ipotetico contratto perduto non fossero specificati tempi vincolanti per la realizzazione dell'opera.

---

<sup>22</sup> Appartenenti a questo periodo di attività sono sicuramente i due teleri con i *Miracoli degli Angeli* custodi conservati nella chiesa di Sant'Agostino di Treviso, *Le esequie di San Filippo Benizzi* (perduto) per la chiesa di Santa Caterina a Treviso, *La predica del Battista* per la chiesa di Vazzola, *L'imperatore Federico III accompagnato dal doge in visita al convento di San Zaccaria* nella Chiesa di San Zaccaria a Venezia, *La presentazione di Gesù al tempio* per la chiesa della Beata Vergine di Este e quella del medesimo soggetto per il Duomo di Padova e la *Disputa di Gesù al Tempio* conservato alla Northampton Art Gallery di Londra. Si prodigò anche nella realizzazione di diversi progetti allegorici per vasi e torcieri destinati alla committenza medicea tramite la mediazione di Niccolò Cassana.

## CAP. 2. Poetica dell'arte del Fumiani

Prima di addentrarci a trattare del soffitto di San Pantalon (fig. 21) sarà opportuno mettere in luce tre fattori che trovo fondamentali per la formazione e lo stile dell'artista i quali, a maggior ragione, sono da tenere in considerazione quando ci troviamo ad analizzare la sua opera maggiore.

Essi sono già stati elencati e notati a partire dall'Ottocento, come si preciserà nel corso della trattazione, ma sono stati sempre enunciati in maniera parziale e separata dai vari storici dell'arte che a questo artista hanno dedicato la loro attenzione. La motivazione di questa scelta è semplice: si tratta di contenuti appartenenti ad ambiti di conoscenza apparentemente differenti, per cui, di volta in volta, ciascuno ha voluto enfatizzare la componente che riteneva più rilevante nel rapporto con il dipinto o, comunque, quella più rispondente alle sue prospettive di ricerca.

Tuttavia, queste tre caratteristiche di cui diremo fra breve sono così indissolubilmente legate all'arte di Giovanni Antonio Fumiani che trovo ingiusto e sbagliato separarle o dar maggior peso ad una sull'altra, poiché contribuiscono parimente a creare l'impressione di opera d'arte totale che si coglie entrando nella chiesa di San Pantalon.

La prima, per cui l'autore è stato più volte criticato nei secoli, è la sua teatralità: cardine fondamentale e imprescindibile per il linguaggio barocco, nel soffitto veneziano questo aspetto lo si coglie in maniera lampante quando si osservano le colonne dipinte a olio dialogare con effimeri cornicioni marmorei dipinti, sui quali posano altrettante statue, simili a decori effimeri, che paiono di bronzo dorato e si mescolano alle architetture reali, alle cornici in pietra d'Istria e ai finestroni termali dell'edificio. La teatralità viene ancor più enfatizzata grazie all'ausilio di sagome lignee ricoperte di tela dipinta che si staccano dalle architetture e coinvolgono lo spazio libero della volta: l'angelo con in mano la palma del martirio che si staglia al di sopra dell'altare ne è l'esempio più eclatante. Questa serie di stratagemmi figurativi vengono magistralmente sfruttati dall'artista al fine di coinvolgere il fedele e renderlo partecipe di un miracolo, attribuendogli perfino lo statuto di privilegiato spettatore all'apertura dei cieli in occasione della glorificazione del Santo titolare. La navata della chiesa viene così ad assumere l'aspetto di un'immensa sala di teatro aperta sui cieli del Paradiso, nella quale viene continuamente messa in scena una glorificazione che i fedeli presenti sono chiamati a contemplare. L'intera opera non è che un'immensa macchina "barocca" e, come tale, si potrebbe metterne in luce le componenti fondamentali alle quali l'arte di quel periodo cerca di rispondere, come il senso di meraviglia o

lo stupore; e tutti questi fattori si potrebbero facilmente individuare sparsi qui e là sul nostro grande telero, posti più o meno in risalto.

Già Antonio Niero nel 1976 aveva messo in evidenza gli elementi tipici dell'atmosfera barocca contenuti nel nostro dipinto nelle «possenti allegorie, che sembrano giganti in crollo sul lato dell'altare maggiore; si osservi meglio l'illusionismo prospettico, onde appare una chiesa che si sprofonda in alto con i suoi colonnati e portici laterali, con un soffitto aereo<sup>23</sup>» e Giorgio Fossaluzza aggiunge ad essi l'elemento della «forzatura naturalistica degli stessi elementi decorativi, come nei putti che fungono da telamoni<sup>24</sup>» tipico dell'esuberanza barocca. Ma io intendo soffermarmi su quello che ritengo il valore più rilevante nella poetica barocca del Fumiani: la componente teatrale intesa come prassi artistica nell'ambito della sua attività di pittore scenografo. Sebbene documentata nel solo caso già elencato –la realizzazione delle scenografie per il *Coriolano* di Cristoforo Ivanovich, musicato da Francesco Cavalli e messo in scena al Teatro Ducale di Piacenza nel 1669 in occasione della nascita di Odoardo Farnese<sup>25</sup> – non è inverosimile supporre un interesse particolare di Fumiani per questa tipologia di decoro fin dai tempi della sua formazione. A Bologna in quegli anni iniziava ad operare l'illustre dinastia dei Galli Bibiena e nella Venezia del tardo Seicento erano attivi per lo meno una ventina di teatri<sup>26</sup>. Cristoforo Ivanovich non avrà certo scelto un dilettante per preparare le scenografie di un'opera commissionata e composta in occasione di un evento così rilevante. Possiamo perciò immaginare che quelle non furono le prime, né le sole, scenografie realizzate dal nostro artista.

Se, come si può notare dalle informazioni biografiche, al tempo della sua giovanile formazione bolognese la scuola dei Bibiena era solo alle origini; certamente l'artista avrà avuto modo di relazionarsi successivamente con il capostipite Ferdinando: accertato che operò costantemente presso il Teatro Ducale di Piacenza dove l'artista venne invitato e lavorò a Venezia le scene del ballo della *Finta pazzia di Ulisse* di Marc'Antonio Ziani presso il Teatro di San Salvador nel 1696.

---

<sup>23</sup> Antonio Niero, *Il soffitto più vasto del mondo* in *Gente Veneta*, Settimanale della Diocesi di Venezia, n. 23, 1976, p. 27.

<sup>24</sup> Giorgio Fossaluzza, *Nota su Giovanni Antonio Fumiani* in *Arte veneta*, anno XLII, Alfieri ed. d'arte Electra ed., Milano 1988, pp. 112-118, p. 115.

<sup>25</sup> Claudio Ricchiuto, *Giovanni Antonio Fumiani*, in *Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso*, n. XXVI, a. a. 2008-2009, Grafica Antica spa. Ed., Treviso 2010, pp. 443-470, p. 446.

<sup>26</sup> Massimiliano Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento*, La scuola di Pitagora ed., Napoli 2021, pp. 86, 123.

Per poter ricostruire la ricchezza delle opere soffittali presenti nella Venezia del primo XVII secolo, seppur nella diffusa mancanza dei raffronti oggettivi, e le personalità artistiche operanti in tale ambito è necessario ricorrere alle recensioni riportateci dalle fonti storiche<sup>27</sup>.

È possibile, in questo modo, comprendere che il Fumiani ebbe la possibilità di misurarsi con la scuola quadraturistica bolognese anche tramite l'illustre collaborazione tra Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna<sup>28</sup> che in quegli anni iniziavano ad operare anche a Venezia: eloquenti esempi di tale scuola artistica in ambito lagunare sono le decorazioni realizzate da Pietro Antonio Torri in compagnia del lucchese Pietro Ricchi per il soffitto della chiesa di San Giuseppe di Castello (prima metà del XVII sec.)<sup>29</sup> e le decorazioni perdute per le chiese di San Maurizio e San Moisè (soffitto della cappella del SS. Sacramento) eseguite nella prima metà degli anni Settanta dal bolognese Antonio Bernardi<sup>30</sup>.

In questo clima fervente del barocco veneziano si inserisce anche la scuola quadraturista bresciana rappresentata da Domenico Bruni (1591-1666)<sup>31</sup> che, con l'aiuto di Giovan Battista Lorenzetti e Giacomo/Jacopo Pedrali, realizzarono la cupola per la Chiesa di San Nicola da Tolentino (1620 ca.)<sup>32</sup>, le decorazioni dei soffitti per la chiesa di San Luca (prima metà del XVII secolo)<sup>33</sup>, il soffitto della Cappella della Madonna della Cintura per la chiesa di Santo Stefano (precedente al 1674)<sup>34</sup> e i soffitti per la chiesa di San Martino a Castello (1641-42)<sup>35</sup>; il quale risulta essere anche l'unica tra le opere ad essersi conservata, sebbene al centro è stata inserita, in seguito, la tela raffigurante *La Gloria di San Martino* di Jacopo Guarana che rende difficile immaginare unitariamente l'originale aspetto dell'opera.

---

<sup>27</sup> Si consiglia, per approfondire tale tematica, la consultazione dei manuali editi da Electa nel 2001 e dedicati alla pittura nel Veneto nel Seicento; e, in particolare, il saggio di Francesca Flores d'Arcais dal titolo *La grande decorazione nel Veneto* contenuto in *La pittura nel Veneto. Il Seicento* (Vol. 2, a cura di Mauro Lucco, Electa ed., Milano 2001, pp. 645-670).

<sup>28</sup> Roberto Contini, Clelia Ginetti, *Giovanni Antonio Fumiani in La pittura in Italia. Il Seicento*, Vol. I, Electa ed., Milano 1989, p. 747.

<sup>29</sup> Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri. Libri V*, Giambattista Albrizzi ed., Venezia 1771, p. 518.

<sup>30</sup> Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia ed isole circonvicine*, Pietro Bassaglia ed., Venezia 1733, pp. 167, 170.

<sup>31</sup> Per approfondire il ruolo di scenografo rivestito dal Bruni a Venezia si consulti pure la consultazione di Massimiliano Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento*, La scuola di Pitagora ed., Napoli 2021, pp. 122, 148.

<sup>32</sup> Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Tipografia e fonderia Cartellier, Padova 1837, p. 494. Il testo ci informa dell'operato del Bruni e del Pedrali a Venezia anche presso l'appartamento dogale del doge Priuli.

<sup>33</sup> Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche...*, cit., p. 184. Nel testo si specifica "con architetture ed adornati di Domenico Bruni, e con le figure del Lorenzetti".

<sup>34</sup> Ivi, p. 174

<sup>35</sup> Ivi, p. 214. Lo Zanetti annota che il soffitto "è dipinto con le architetture di Domenico Bruni, e le figure di Giacomo Pedrali".

Seguendo l'esempio di queste due scuole pittoriche si vennero a dilettare anche gli artisti veneziani in questo genere pittorico: è il caso, ad esempio, della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti dove il quadraturista Faustino Moretti si occupò della spartizione architettonica affrescata che circonda le opere figurative di Pietro Liberi tra il 1660 ed il 1664 o di Agostino Litterini che, coadiuvato dal quadraturista Giacomo Grossi, realizzò la cupola per la chiesa degli Ognissanti (1668 ca., nonché una delle poche ancora conservate) e i perduti soffitti per quella di Sant'Eufemia<sup>36</sup>.

E, ancora, ci viene testimoniato dal Boschini<sup>37</sup> che il veneziano Giovan Battista Lambranzi (1632-1700) si sia dedicato, nel corso degli anni Sessanta, alle decorazioni, purtroppo tutte perdute, per i soffitti della sagrestia di Santa Maria dei Carmini, della navata per la chiesa di Santa Marta e per quella di San Paternian (distrutta nel 1871)<sup>38</sup>.

A questa schiera di artisti quadraturisti si vengono ad aggiungere altre due personalità degne di essere menzionate: si tratta del parigino Louis Dorigny (1654-1742) che, dopo un breve soggiorno centroitaliano, si aggiudicò la commissione del soffitto della chiesa di San Silvestro nel 1682 e del romano Girolamo Pellegrini, allievo di Pier da Cortona, che realizzò nel corso degli anni Sessanta i catini absidali per le chiese di San Zaccaria, di San Pietro di Castello, della cappella Sagredo a San Francesco e la cupola della chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca<sup>39</sup>. Ad essi spetta il merito di aver portato nell'ambiente lagunare quel plasticismo michelangiolesco che Ivanoff giustifica nell'arte del Fumiani con la certezza di un viaggio dell'artista a Roma e la conseguente visione della Cappella Sistina<sup>40</sup>.

Tracciati i limiti e le fonti con le quali il Fumiani ebbe modo di misurarsi e a cui evidentemente si ispirò per la realizzazione della sua grande opera bisogna tuttavia recensire che, limitandosi necessariamente alla sola osservazione delle opere superstiti, nel complesso tutte le quadrature presentano una difformità con le raffigurazioni del nostro artista. Non affiora infatti alcuna contaminazione tra figure e spazio quadraturistico dipinto: l'architettura si limita a fare da contorno alla componente figurativa al punto che spesso le due mansioni raffigurative, relative a spazio architettonico e personaggi, vengono spartite tra due diverse personalità. In Fumiani, invece, le architetture vengono popolate da decine di figure e concepite in quanto spazio scenico

---

<sup>36</sup> Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche...*, cit., pp. 348, 372.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 182, 318, 352.

<sup>38</sup> Si consiglia, per approfondire, anche la consultazione di Massimiliano Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento*, La scuola di Pitagora ed., Napoli 2021, pp. 170, 176.

<sup>39</sup> Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, *Venezia Barocca*, Sassi ed., Schio 2009, p. 181.

<sup>40</sup> Nicola Ivanoff, *La sacra rappresentazione di Giovanni Antonio Fumiani*, in *Emporium*, giugno 1962, Istituto italiano di arti grafiche ed., Bergamo 1962, pp. 249-255, p. 253.

reale, nel quale vengono rappresentati i vari episodi: l'artista organizza organicamente spazio e figure rendendoli inscindibili l'uno dalle altre; ed è proprio qui che si inserisce l'unicità del suo operato nel panorama quadraturista veneziano.

Tornando al soffitto ed alla sua componente di teatralità mi sembra utile citare un esempio illustre, anche se di ambito romano: mi riferisco alle decorazioni in stucco realizzate da Gian Lorenzo Bernini una ventina d'anni prima (1662-65) per la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale a Roma (fig. 19). Similmente al soffitto veneziano, nelle realizzazioni plastiche berniniane il fedele viene accolto a partecipare alla glorificazione di un santo e, allo stesso modo, il rapporto con la luce che entra dai finestroni diventa fondamentale per dar vita a questa effimera, ma quanto mai credibile, rappresentazione. Si tenga presente che la difficoltà della realizzazione dell'atmosfera è ancor più complessa in un dipinto che si viene ad esplicitare su sole due dimensioni, rispetto agli stucchi berniniani<sup>41</sup>.

La differenza tra il Fumiani e i precedenti quadraturisti secenteschi operanti a Venezia si situa anche nel fatto di concepire l'opera pittorica in continuazione (ideale) con la reale struttura architettonica dell'edificio: le colonne dipinte sono poste a prosecuzione di quelle realmente esistenti e hanno dimensioni equivalenti al fine di rendere più credibile la sua illusione agli occhi dello spettatore; precedentemente le cornici e le architetture dipinte in ambito veneziano erano distaccate dalla struttura architettonica dell'edificio; così, ad esempio a San Giuseppe di Castello, Pietro Antonio Torri inserisce una balaustra dipinta per separare idealmente le scarne lesene grigie della navata dal moltiplicarsi di lesene e colonne in porfido affrescate nella parte superiore.

Questa novità avvicina il Fumiani all'arte berniniana che mette in scena unitamente la realtà e l'illusione mescolandole e confondendole e ci introduce verso il secondo elemento che caratterizza la poetica artistica del Fumiani, ovvero il suo rapporto con i soffitti romani del trentino Andrea Pozzo.

In riferimento a questo frangente, mi sembra utile fare un passo indietro e dare uno sguardo all'apparato decorativo delle cappelle situate in San Pantalon: la Cappella dell'Addolorata o del Crocefisso, la seconda di sinistra, fu costruita a spese del parroco Zampelli, cui spetta, come vedremo, un ruolo di primo piano nell'ideazione dell'apparato pittorico dipinto dal Fumiani, negli anni Ottanta del Seicento. Come notano Brunet e Marchiori, la struttura dell'altare dimostra

---

<sup>41</sup> Nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale si può osservare il dialogo tra la crocifissione del santo raffigurata pittoricamente nella pala d'altare e lo stesso Andrea in stucco posto direttamente sopra ad esso e sorretto da putti che lo accompagnano verso la colomba posta nella lanterna situata al centro della cupola stessa ed illuminata da luce naturale.



«una precoce ricezione lagunare dei modi di Jacopo Antonio, il più giovane dei fratelli Pozzo (1645-1721)»<sup>42</sup>. Non a caso già Andrea Bacchi ha descritto il monumento come la prova della volontà del Pozzo di voler «eliminare o trasfigurare il più consueto e riconoscibile repertorio architettonico di colonne, fregi e capitelli, sostituendolo con una serie di bizzarre volute in marmo colorato che sembrano alludere a giunchi, a foglie e, sfidando la durezza del marmo, si svolgono in volute elastiche e avvolgenti, per concludersi nel coronamento con lo sbocciare di un singolarissimo fiore»<sup>43</sup>. Si tratta, insomma, di una possente testimonianza del barocco di matrice berniniana in terra veneta, in cui gli elementi strutturali si vengono a mescolare con quelli decorativi e viceversa; una caratteristica che ben si accorda con il principio di teatralità su cui si fonda l'impostazione del maestoso soffitto.

Di questo altare, notano ancora Brunet e Marchiori, si conserva presso l'archivio del Museo Correr il disegno preparatorio che mostra panneggi marmorei ancor più ampi, poi ridotti per adattarli probabilmente ad un più moderato gusto veneziano. Essi vengono ad interessare lo spazio ora dedicato al dipinto dell'*Addolorata*, realizzato dal Fumiani nel corso degli anni Ottanta, ma che all'epoca della progettazione del monumento era stato concepito per l'inserimento di un crocefisso ligneo cui il vecchio altare era vocato<sup>44</sup>.

Quanto al legame tra Jacopo Antonio, il fratello Andrea ed il nostro artista ci è noto che il primo fu attivo a Venezia almeno dal 1684, anno della datazione delle statue per l'altare di Santa Teresa nella chiesa dei Carmelitani Scalzi, ordine al quale apparteneva; per la stessa chiesa progettò il coro, la cantoria, la sagrestia, l'altare maggiore e l'altare della famiglia Manin, dedicato alla Sacra Famiglia, alla fine degli anni Ottanta del secolo, prima del suo secondo viaggio a Roma avvenuto tra il 1692 ed il 1695. È interessante anche osservare la stretta collaborazione tra i due fratelli che comporta una reciproca influenza dei modi di utilizzo degli spazi al punto tale, talvolta, da rendere difficoltosa l'attribuzione dei disegni all'uno o all'altro<sup>45</sup>.

Si può anche riflettere sulla genesi delle due chiese veneziane, quella degli Scalzi dove sicuramente ha operato fratel Pozzo e quella di San Pantalon: entrambe furono inizialmente progettate dal Longhena sul finire della sua vita ed entrambe vennero lasciate incomplete a causa della morte dello stesso. Alla morte del Longhena, nel 1684, a San Pantalon c'era solo un

---

<sup>42</sup> Ester Brunet-Silvia Marchiori, *La Chiesa di San Pantalon a Venezia*, Marcianum Press ed., Venezia 2016, p. 93.

<sup>43</sup> Andrea Bacchi, *Giuseppe Pozzo e la magia del "bel composto"*, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, a cura di Roberto Pancieri, Marcianum Press ed., Venezia 2012, pp. 217-246, p. 229.

<sup>44</sup> Ester Brunet, Silvia Marchiori, *La Chiesa di San Pantalon a Venezia*, Marcianum Press ed., Venezia 2016, p. 94.

<sup>45</sup> Enciclopedia Treccani alla voce "*Jacopo Antonio Pozzo*", tratta da Luciana Giacomelli, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 85, 2016.

modellino ligneo che sarà alla base della riprogettazione di Francesco Comino. Si tratta dunque di due cantieri molto vicini, con una genesi comune e decorati entrambi negli anni Ottanta del Seicento, per cui non escluderei l'apporto progettuale di frater Pozzo anche a San Pantalon.

Numerosi sono gli storiografi che, sin dall'Ottocento, vedevano il soffitto di San Pantalon in stretto rapporto con la navata della chiesa di Sant'Ignazio a Roma (fig. 8), affrescata dal grande Andrea Pozzo (1642-1709)<sup>46</sup>: Ivanoff sostiene addirittura l'ipotesi di un'ipotetica visita del Fumiani a Roma, affermando che il nostro artista «s'avvicina soprattutto al Pozzo nella concezione decorativa dell'insieme del soffitto, arieggiate [le architetture] a quello della chiesa di Sant'Ignazio»<sup>47</sup>; continua poi evidenziando «come a Sant'Ignazio, se ci poniamo sotto il centro focale del soffitto con la figura del santo assorto nella gloria del Paradiso, l'architettura illusionistica della volta appare quale continuazione o, meglio, amplificazione della struttura reale della chiesa»<sup>48</sup>. In effetti la spartizione architettonica del dipinto è pressoché la stessa ed in entrambe appare il medesimo connubio tra architettura reale e dipinta. In entrambi i soffitto tornano gli stessi gruppi di colonne sormontate da possenti cornicioni, le quattro figure nella parte inferiore dei lati lunghi disposte a coppie – a San Pantalon sono allegorie in finto bronzo dorato raffiguranti virtù e vizi, mentre a Sant'Ignazio sono le allegorie dei quattro continenti per testimoniare la diffusione universale del Cristianesimo sotto il predominio gesuita: ordine al quale apparteneva il pittore – e, finanche, i medaglioni monocromi con le allegorie agli angoli, che a Roma sono sostenuti da semplici coppie di puttini bianchi, mentre a Venezia da un più complesso apparato di vasi, fiori e frutti.

Le differenze pur sussistono poiché i due lati brevi del soffitto romano presentano architetture simmetriche, mentre in quello veneziano sono difformi; il soffitto romano non presenta alcuna figura aggettante a differenza di quello del Fumiani che ne conserva diverse ma che doveva presentarne molte altre all'epoca della sua esecuzione; il Pozzo, inoltre, al pari dei già citati precedenti quadraturisti veneziani, calibra meticolosamente le figure da inserire tra le architetture prospettiche scegliendo poche e secondarie presenze che dialogano solo secondariamente con la glorificazione centrale: tra le architetture non vengono rappresentati episodi sacri della vita del santo, come avviene in Fumiani, ma esse sono solamente un'incorniciatura utile all'artista per inserire nella sua opera la celebrazione del predominio

---

<sup>46</sup> Jacob Burckhardt lo sottolinea a pagina 767 del suo *Cicerone* (Parigi 1892), Giulio Lorenzetti lo rimarca a pagina 533 del suo *Venezia e il suo estuario* del 1926; più recentemente lo ricordano: Giorgio Fossaluzza (1988, p. 112), Filippo Pedrocco (2000, p. 88), Francesca Flores D'Arcais (2001, p. 658), Fabrizio Magani (2001, p. 658), Claudio Ricchiuto (2010, p. 456) e Andrea Bacchi (2012, p.227).

<sup>47</sup> Ivanoff, *La sacra rappresentazione...*, cit., pp. 249-255 p. 253.

<sup>48</sup> Ivi, p. 254.

gesuita sul mondo conosciuto. A questo si viene ad aggiungere una differenza sostanziale nella resa prospettica della scena poiché: Pozzo «assume il punto di vista perfettamente al centro della navata e privilegia la simmetria nel tracciare arconi e colonnati che scandiscono la scena rapportandosi con l'architettura sottostante»<sup>49</sup>; Fumiani, al contrario, «utilizza due centri di proiezione»<sup>50</sup> sfruttando le sue conoscenze pregresse in ambito scenografico. Infine, il dipinto su tela di San Pantalon si presenta con una palette molto più scura rispetto alla luminosità delle tinte pastello del Pozzo.

La differenza sostanziale tra le due opere sta nel fatto che nel soffitto veneziano le figure acquisiscono il predominio sulle architetture, in quello romano sono le strutture architettoniche a farla da padrone, costruendo come sostiene lo stesso Ivanoff una scena dalla spiccata “eleganza borrominiana”<sup>51</sup>.

Per il soffitto veneziano, quindi, sulla base di alcune indicazioni cronologiche che presenteremo in un capitolo successivo, stabilisco una lunga genesi che parte dal 1686 ed arriva al 1707; per l'affresco del Pozzo sono stati stabiliti i termini che vanno dal 1691-92 al 1694<sup>52</sup> (fig. 22). Ricordiamo, inoltre, che il primo tomo del famoso trattato del Pozzo dal titolo *Prospettiva de' pittori e architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù* venne dato alle stampe solo nel 1693 e che la pubblicazione venne completata con il secondo tomo edito nel 1700<sup>53</sup>.

Poste queste riflessioni cronologiche sulle due opere e osservata la presenza della personalità di Jacopo Antonio Pozzo in laguna, e potenzialmente nell'altare dello Zampelli a San Pantalon, nei primi anni della realizzazione del soffitto veneziano ed appurati i frequenti contatti epistolari tra i due fratelli, tenderei ad ipotizzare che, per lo meno, l'opera veneziana e quella romana sono frutto di una condivisione di contatti ed impressioni fra i due artisti.

---

<sup>49</sup> Massimiliano Ciammaichella, *Prospettive architettoniche dipinte da Giovanni Antonio Fumiani nel Martirio e Glorificazione di San Pantaleone a Venezia*, in *Disegnare-idee immagini*, Anno 30, n. 58/2019, Gangemi ed., Roma 2019, pp. 48-59, p. 54.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Ivanoff, *La sacra rappresentazione...*, cit., pp. 249-255, p. 253.

<sup>52</sup> Vittorio De Feo, Valentino Martinelli, *Andrea Pozzo*, Electa ed., Milano 1996, pp. 70, 246.

Gli autori citano a pagina 71 come fonti romane alle quali il Pozzo si dovrebbe essere ispirato nella realizzazione del suo soffitto gli affreschi della Galleria Colonna di Giuseppe Coli e Filippo Gherardi, la decorazione della chiesa di Santa Maria in Trivio di Antonio Gherardi detto “Il reatino” e l'affresatura del 1675 della volta della chiesa dei Santi Domenico e Sisto di Domenico Maria Canuti ed Enrico Haffner ignorando totalmente i rapporti con l'arte del Fumiani.

<sup>53</sup> De Feo, Martinelli, *Andrea...*, cit. p. 246.

Senza voler sostenere il primato dell'opera di uno sull'altro, mi pare interessante notare in un disegno conservato presso il Gabinetto di Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi attribuito a Domenico degli Ambrogi (fig. 20), maestro del Fumiani, un precoce esempio di quadratura architettonica che interessa totalmente il soffitto di una chiesa a navata unica e si apre centralmente verso il cielo. In esso vi è raffigurata una scena di *Incoronazione della Vergine*: la spartizione architettonica è speculare e presenta una serie di logge voltate a crociera con balaustre – una sorta di matronei – che immaginiamo saranno potenzialmente state popolate di figure in una ipotetica trasposizione pittorica anche se nel bozzetto appaiono decisamente spogli.

Con questo disegno (fig. 20), rintracciato da Manuela Michelutto sulla base di alcuni studi condotti da Luisa Rossetti<sup>54</sup>, intendo rimarcare una matrice bolognese che, nella seconda metà del Seicento, ha sicuramente influenzato la produzione del Fumiani. La precoce datazione del dipinto veneziano ci porterebbe a immaginare addirittura un precedente molto valido dell'affresco romano della volta della navata di Sant'Ignazio. È anche molto probabile che il Fumiani si sia nel tempo confrontato con i testi del Pozzo che nel corso della lunga genesi del dipinto di San Pantalon fecero in tempo a prender corpo (pur non escludendo precedenti confronti epistolari tra i due artisti che finora non sono stati rilevati).

Ci apprestiamo ora a trattare il terzo fondamentale elemento che caratterizza le opere del Fumiani: mi riferisco al suo forte attaccamento allo stile, ai soggetti e alle tinte di Paolo Veronese. Questo dialogo tra i due artisti fu notato già da Anton Maria Zanetti nel 1771, quando affermò che «si distinse degli altri pittori d'allora in questo, e in oltre nel seguire le tracce d'un gran Maestro, quale fu Paolo Veronese»<sup>55</sup>. Giambattista Soravia, nel 1824, segue questa corrente di pensiero precisando che «seguendo quindi le tracce di Paolo divenne dotto a sufficienza nell'architettura e nella prospettiva; ed emerse fra i pittori tutti del tempo suo. Una disposizione più ragionevole degli scuri, un colorito men debole e più vivacità nelle sue forme reso lo avrebbero un eccellente pittore»<sup>56</sup> e, similmente, Pietro Gaspare Moro nel 1841 dice che «il gusto del disegnare e del comporre trasse da questa [la scuola bolognese], e le ragioni delle architetture e degli ornamenti da Paolo Veronese»<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Manuela Michelutto, *Giovanni Antonio Fumiani*, Tesi di Laurea in Lettere presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cà Foscari di Venezia, rel. Paola Rossi, a. a. 2005-2006, 2006, p. 79. Luisa Rossetti, *Annotazioni su Giovanni Antonio Fumiani*, in *Arte Documento*, n. 9, Electa ed., Milano 1996 pp. 143-152, p. 150.

<sup>55</sup> Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche...*, cit., p. 411.

<sup>56</sup> Giambattista Soravia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate*, Francesco Andreola ed., Venezia 1824, vol. 2, p. 67.

<sup>57</sup> Pietro Gaspare Moro, *Venezia ovvero quadro storico della sua origine, dei suoi progressi e di tutte le sue costumanze*, Giuseppe Gattei ed., Venezia 1841, Tom. V, p. 249.

Molti altri nel tempo<sup>58</sup>, tra cui ci piace ricordare Jacob Burckhardt che nel suo *Cicerone* del 1892, inseriscono Fumiani tra i seguaci della pittura veronesiana e notano un debito derivato dal Caliari nella sua pittura.

Questo secentesco revival neoveronesiano non interessa solamente le opere del nostro artista, ma un folto gruppo di pittori che operarono nella città lagunare nel corso del XVII secolo. Il caposcuola di questa corrente artistica viene individuato nella figura del pittore romano Francesco Ruschi (1598-1661), allievo del Cavalier d'Arpino che giunse in laguna nei primi anni Venti. Il Ruschi è da molti critici d'arte indicato come la fonte ispiratrice che si situa alla base del neoveronesismo del Fumiani: ricordiamo le puntuali parole di Ivanoff che ci indica come «i suoi [del Fumiani] colori diafani, luminosi e, spesso cangianti, sono tipici del veronesismo lagunare del tardo Seicento, nel mentre il gigantismo, le classiche architetture e il modo di nascondere i corpi nei pomposi panneggi a cascata li trasse invece dal Ruschi<sup>59</sup>». L'affermazione di Ivanoff ci permette di tracciare più precisamente il ruolo del Ruschi all'interno della corrente neoveronesiana, poiché l'artista romano, primo in ordine cronologico ad ispirarsi alle composizioni del Veronese in area lagunare, non si rifà al Caliari *in toto* ma si limita a riprendere singoli elementi della sua poetica<sup>60</sup>, mescolandoli con le masse plastiche apprese dalle opere di Pier da Cortona e con i chiaroscuri più accentuati ripresi dall'altra grande corrente pittorica che si sviluppa nella Venezia seicentesca: quella dei tenebrosi<sup>61</sup>.

La stessa componente veronesiana contaminata dalle opere cortonesche interessa i lucchesi Giovanni Coli e Filippo Gherardi i quali, dopo un primo soggiorno romano, iniziarono ad operare a Venezia negli anni Sessanta del secolo<sup>62</sup>. In seguito, fecondi allievi di questa contaminazione

---

<sup>58</sup> Un interesse verso la pittura veronesiana lo aveva già individuato Pietro Brandolese quando ne parla nel suo *Pitture, sculture e altre cose notabili di Padova* (1795, p. 123) e Vincenzo Da Canal ne tratta all'interno della sua *Vita di Gregorio Lazzarini* (1809, p.46). Nel corso del Novecento questo tributo al Caliari viene sottolineato da Giulio Lorenzetti (1926, p. 533), Alfonso Bisacco (1933, p. 89), Antonio Niero (1976, p. 27), Rodolfo Pallucchini (1981, p. 301) e Filippo Pedrocchi (2000, p. 89).

<sup>59</sup> Ivanoff, *La sacra rappresentazione...*, cit., pp. 249-255, p. 249.

<sup>60</sup> Eduard A. Safarik, Gabriello Milantoni, *La pittura del Seicento a Venezia in La pittura in Italia. Il Seicento*, Vol. I, pp. 160-191, pp. 180-181.

<sup>61</sup> Per approfondire la tematica della pittura tenebrosa si consiglia la consultazione del volume *Venezia Barocca* realizzato a cura di Massimo Favilla e Ruggero Rugolo (Sassi ed., Schio 2009, pp. 145-152); del contributo di Eduard A. Safarik e Gabriello Milantoni dal titolo *La pittura del Seicento a Venezia in La Pittura in Italia. Il Seicento* (Electa ed., Milano 1989, vol. I, pp. 160-162); del saggio di Filippo Magani del 2001 dal titolo *Vaghezza, decoro e lume spiritoso* contenuto in *La pittura nel Veneto. Il Seicento* (Electa ed., Milano 2001, vol. II, pp. 537-616), di quello di Filippo Pedrocchi dal titolo *Venezia*, in *La pittura nel Veneto, Il Seicento* (Electa ed., Milano 2001, vol. I, pp. 13-119) e, soprattutto, il contributo di Bernard Aikema dal titolo *Il secolo dei contrasti: le tenebre* contenuto in *La pittura nel Veneto. Il Seicento* (Electa ed., Milano 2001, vol. II, pp. 543-572).

<sup>62</sup> Per approfondire la tematica si consiglia la consultazione dei contributi di Nicola Spinoza raccolti nel capitolo dal titolo *Spazio infinito e decorazione barocca* presente nel volume 6 della *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento* (Einaudi ed. 1981, pp. 280-338).

tra il neoveronesianismo, l'arte romana e quella dei "tenebrosi" saranno: Nicolò Bambini, Antonio Bellucci, Antonio Molinari e, soprattutto, il bellunese Sebastiano Ricci.

All'interno di questa vasta contaminazione di stili pittorici si inserisce l'operato del Fumiani che acquisisce dai teleri veronesiani vari stratagemmi raffigurativi: nelle sue opere gli esempi sono molti e si possono individuare facilmente. In riferimento a questo aspetto, intendo citare i soli contributi che si possono rintracciare all'interno del soffitto: al di sopra della porta principale sulla sinistra si vede un puttino seminascosto che gioca con un panno rosso, trattenuto nel becco da un pappagallo appoggiato al culmine di un cornicione dipinto (fig. 1) che ci ricorda la figura del volatile verde in dialogo con un fanciullo inserito dal Veronese alla sinistra delle figure di *Giustiniana Giustiniani e la sua nutrice* (fig. 2) tra gli affreschi di Villa Barbaro a Maser (1560-61). Similmente, nel lato destro al di sopra della cappella di San Bernardino, si vede un bambino dalla pelle scura, vestito in abiti orientali, porgere il palmo della mano destra in segno di carità verso un anziano (fig. 3): questo servetto si avvicina per posa e colori di abbigliamento al ragazzo intento a porgere il calice di vino presente in basso a sinistra nelle *Nozze di Cana* (1563) dello stesso Caliari (fig. 4).

Ancora, la cifra iconografica caratterizzata da una rampa di scale che culmina sul trono in cui è accomodato l'imperatore presente sul lato destro del nostro dipinto (fig. 5) ci rimanda alla raffigurazione di *Ester incoronata da Assuero* (1556 ca.) (fig. 6) presente nel soffitto della vicina chiesa di San Sebastiano: in entrambi i dipinti le possenti strutture murarie vengono inserite limitatamente alle spalle del sovrano seduto, la docile figura del cane appare ai piedi dei gradini, la figura seduta è accompagnata affiancata da consiglieri e soldati e i personaggi intenti a salire sono raffigurati in atto reverenziale. Sempre sul lato destro possiamo notare un bambino intento ad abbracciare un grande cane (fig. 7), un soggetto che si avvicina alle tipiche iconografie veronesiane che si possono individuare sia ne *Il Cupido con due cani* (1580 ca.) dell'Alte Pinakothek di Monaco (fig. 9), sia nelle due bimbe che coccolano un cane presenti sulla parte inferiore della *Cena in Emmaus* (1559 ca.) del Louvre (fig. 8), sia nella *Venere e Adone* del Prado (1580) (fig. 10).

A queste osservazioni si viene ad aggiungere la figura del giovane con un cane che si sporge dalla balaustra (fig. 11) presente nella parte sinistra del nostro dipinto: questa scelta iconografica è stata spesso utilizzata dal Caliari per enfatizzare un'illusoria materialità dei parapetti dipinti e ne possiamo rintracciare l'utilizzo all'interno degli affreschi per Palazzo Barbaro, nel teleri del *Trionfo di Venezia* (1582) di Palazzo Ducale (fig. 12) e nelle *Nozze di Cana* conservate al Louvre (fig. 13).

Si è voluto limitare le citazioni agli apporti più evidenti e facilmente individuabili, ma molti altri esempi si potrebbero rintracciare, come ad esempio il gruppo di donne in secondo piano (fig. 14) sotto il loggiato di sinistra che presentano la stessa eterea fattezze e serenità di quelle poste in secondo piano nell'*Incoronazione della Vergine* (1585-86) delle Gallerie dell'Accademia (fig. 15) e la presenza della scimmia sul lato destro in atteggiamento scherzoso (fig. 16) che ricorda quelle del Caliari a Villa Barbaro (fig. 18) o, la più famosa, posta centralmente nell'*Alessandro Magno e la famiglia di Dario* (fig. 17) della National Gallery (1565 ca.).

Potremmo affermare poeticamente che il Fumiani, ottenuta la commessa del dipinto da soffitto più grande da realizzare nella Venezia del Seicento, avrà voluto misurarsi con i dipinti da soffitto più famosi al suo tempo che erano, e sono, i teleri del Veronese nei saloni di Palazzo Ducale.

Ovviamente non è questo l'intento dell'artista, anche se è doveroso precisare che nel corso della sua carriera le citazioni veronesiane si sono fatte sempre più ampie: si parte infatti dai dipinti degli anni Sessanta e Settanta del Seicento, in cui i riferimenti si limitano alle concezioni spaziali, con tagli compositivi che partono dall'angolo in basso a sinistra per concludersi in quello superiore di destra, spesso con l'ausilio di scalinate e possenti colonne che escono al di fuori del limite del telerò; è il caso, tra gli altri, dei due dipinti presenti nella chiesa di San Rocco, raffiguranti *San Rocco che fa l'elemosina ai poveri prima del suo pellegrinaggio a Roma* (1675), nel soffitto sopra la porta d'ingresso, e *Cristo scaccia i mercanti dal Tempio* (1678), sulla parete di sinistra per giungere alle più mature citazioni dirette di personaggi tipicamente veronesiani, come abbiamo indicato a San Pantalon. Tale tendenza si nota, ancor più, nei teleri del 1705-06 per Stefano Conti da Lucca, tra i quali *Il sacrificio della figlia di Jefte* è un esempio in cui si possono notare diversi riferimenti alla pittura veronesiana: come nel giovane servo di pelle scura che regge una veste all'estrema destra del dipinto che rappresenta una citazione di quella ricerca esotica che il Caliari esplicita nelle rappresentazioni dei suoi banchetti com'è il caso delle *Nozze di Cana*. Un secondo debito veronesiano nello stesso dipinto lo rintracciamo nel bambino che viene tirato per la veste da un cagnolino marrone e bianco, che ricorda il putтино presente in *Marte che spoglia Venere con amorino e cane* della National Gallery of Scotland (1580): lo spartiacque tra queste due fasi creative del pittore viene, perciò, a collocarsi nella grande impresa del soffitto veneziano.

Interessante è anche aggiungere a queste riflessioni l'informazione che ci viene riportata da Claudio Ricchiuto il quale ci informa del fatto che il pittore udinese Sebastiano Bombelli (1635-1719), famoso ritrattista e pittore di storia nonché fondamentale esponente della corrente

barocca veneziana, svolse il ruolo di padrino di Zuanne Biasio Simeon Giuda, figlio di Giannantonio Fumiani nel 1683<sup>63</sup>: questa notizia ci permette di immaginare un dialogo proficuo ed amichevole tra le varie personalità del barocco lagunare, dialogo caratterizzato da uno spiccato revival neoveronesiano in cui spicca il nostro artista.

Una riflessione a parte meritano le scelte cromatiche: nella parte superiore del nostro soffitto, esse sono caratterizzate dall'uso di tinte tenui con una preminenza di verdi e azzurri che ci rimandano all'operato del Caliari; al contrario nella fascia bassa la paletta assume toni più cupi con forti contrasti chiaroscurali. L'artista ha voluto così sottolineare il discrimine tra la glorificazione divina avvolta dalla luce angelica e i supplizi del santo caratterizzati dalla fosca atmosfera terrena evidenziando, così, anche cromaticamente la spartizione che già era riuscito a creare con l'ausilio delle architetture prospettiche.

I toni cupi della fascia inferiore erano stati rimarcati già da Ivanoff<sup>64</sup>, Niero<sup>65</sup> li identifica come il principale punto di separazione tra Veronese e Fumiani. A favore di questa osservazione si pone anche Fossaluzza<sup>66</sup> notando in altre opere del Fumiani la preferenza per un potenziamento chiaroscurale che viene ad interessare le zone vuote tra le figure. Come abbiamo notato, infatti, la personalità del pittore si viene a formare all'interno della commistione tra varie sensibilità artistiche contrastanti che l'artista riesce a calibrare abilmente sfruttandole al fine trasmettere messaggi e sentimenti all'osservatore. Sarebbe dunque inappropriato analizzare l'opera di Fumiani, e a maggior ragione il suo capolavoro, senza considerare la commistione che si viene a creare tra il teatralismo barocco bolognese, il dialogo con l'arte soffittale romana fratel Pozzo e l'alleggerimento che deriva dai suoi rapporti con le opere di Paolo Veronese.

---

<sup>63</sup> Ricchiuto, *Giovanni Antonio Fumiani...*, cit., pp. 443-470, p. 448.

<sup>64</sup> Ivanoff, *La sacra rappresentazione...*, cit., pp. 249-255, p. 254.

<sup>65</sup> Antonio Niero, *Il soffitto più vasto del mondo* in *Gente Veneta*, Settimanale della Diocesi di Venezia, n. 23, 1976, p. 27.

<sup>66</sup> Fossaluzza, *Nota su Giovanni Antonio...*, cit., pp. 112-118, p. 114.





Figura 1 - Giovanni Antonio Fumiani, *Bambino con pappagallo (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.



Figura 2 - Paolo Veronese, *Bambino con pappagallo (part.)*, affresco, Villa Barbaro a Maser, 1560-61.



Figura 3 - Giovanni Antonio Fumiani, *Servo in atto di carità (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.



Figura 4 - Paolo Veronese, *Nozze di Cana (part.)*, olio su tela, Louvre, Parigi, 1563.



*Figura 5 - Giovanni Antonio Fumiani, L'imperatore Galerio convoca Ermolao (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.*



*Figura 6 - Paolo Veronese, Ester incoronata da Assuero, affresco, Chiesa di San Sebastiano, Venezia, 1556.*



*Figura 7 - Giovanni Antonio Fumiani, Bambino con cane (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.*



*Figura 8 - Paolo Veronese, Cena in Emmaus (part.), olio su tela, Louvre, Parigi, 1559.*





Figura 9 - Paolo Veronese, *Cupido con due cani*, olio su tela, Alte Pinakothek, Monaco, 1580-88.



Figura 10 - Paolo Veronese, *Venere e Adone (part.)*, olio su tela, Museo del Prado, Madrid, 1580.



Figura 11 - Giovanni Antonio Fumiani, *Uomo con cane (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.



Figura 12- Paolo Veronese, *Nozze di Cana (part.)*, olio su tela, Louvre, Parigi, 1553.



Figura 13 - Paolo Veronese, *Trionfo di Venezia (part.)*, olio su tela, Palazzo Ducale, Venezia, 1582.



Figura 14 - Giovanni Antonio Fumiani, *Donne (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.



Figura 15 - Paolo Veronese, *Incoronazione della Vergine (part.)*, olio su tela, Gallerie dell'Accademia, Venezia, 1585-86.





*Figura 16 - Giovanni Antonio Fumiani, Scimmia allo specchio (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.*



*Figura 17 - Paolo Veronese, Alessandro Magno e la famiglia di Dario, olio su tela, National Gallery, Londra, 1565.*



*Figura 18 - Paolo Veronese, Scimmia (part.), affresco, Villa Barbaro, Maser, 1580-82.*



*Figura 19 – Gian Lorenzo Bernini, Antonio Raggi, Cupola della basilica di Sant'Andrea al Quirinale dove viene messa in scena la Glorificazione del Santo titolare, legno e stucco dorato, Roma 1662-65.*



*Figura 20 - Domenico degli Ambrogi, Progetto per un soffitto a sfondato prospettico con al centro l'Incoronazione della Vergine, grafite su carta, Gabinetto dei Disegni e delle stampe della Galleria degli Uffizi, Firenze, prima metà XVII sec.*





*Figura 21 - Giovanni Antonio Fumiani, Il martirio e la glorificazione di San Pantaleone di Nicomedia, olio su tela, soffitto della chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.*





*Figura 22- Andrea Pozzo, La Glorificazione di Sant'Ignazio, affresco, Chiesa di Sant'Ignazio, Roma, 1691/92-1694.*

### CAP. 3. Fonti letterarie

La prima testimonianza scritta riguardante le decorazioni pittoriche della nuova chiesa di San Pantalon è stata stampata nell'anno di inizio di lavori di costruzione della navata: si tratta de *Il ritratto di Venezia diviso in due parti* di Domenico Martinelli del 1684. L'autore precisa che in chiesa «vi si ritrovano al presente Pitture di buoni autori; ma quali debbano essere nel nuovo edificio, è incerto»<sup>67</sup>: non vi è alcun accenno al soffitto di Fumiani poiché evidentemente non si era ancora pensato alla realizzazione del grande telero contrariamente a quanto afferma solitamente la critica, fissando proprio all'anno 1684 l'avvio dei lavori.

Anche Pietro Pacifico nella sua *Cronica veneta ovvero succinto racconto di tutte le cose più cospicue e antiche della Città di Venezia* (1697) parla solamente della pianta e dell'aspetto della nuova fabbrica, sottolineando che «assai ben inteso il corpo è preso dal modello del Tempio del Redentor alla Giudecca [...]»<sup>68</sup>; passando a descrivere le pitture contenute nella cappella dedicata al Santo Titolare, informa il lettore che «si vede un angolo Santa Giuliana contitolare dipinta da Antonio Fumiani e s. Pantaleone in un altro nella Cupola del medesimo autore [...]»<sup>69</sup>. Il soffitto, a quell'epoca, doveva essere già stato iniziato ma non allestito poiché il pittore si dipingeva probabilmente nel suo studio in Corte dei Preti, l'informazione fornitaci del Pacifico risulta quindi molto utile a fissare l'inizio dei lavori di allestimento dell'opera posteriormente alla sua relazione

Nel 1704 con la seconda edizione del *Ritratto* del Martinelli ci viene fornita la prima, vaga, menzione del dipinto «il soffitto tutto si rinnova dal sopradetto Fumiani». Interessante è sommare l'informazione del Martinelli con quella del Pacifico che ci porta a stabilire che il fissaggio delle tele al soffitto ligneo della navata cominciò tra il 1697 ed il 1704: anno in cui il pittore stava appunto ancora operando.

Successivamente Anton Maria Zanetti nella sua *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia ed isole circonvicine* (1733), riedizione ampliata delle *Ricche Miniere* del Boschini, nomina solo marginalmente la maestosa impresa dicendo che «il soffitto poi tutto della chiesa, e quasi tutti gl'altri quadri non nominati sono di Antonio Fumiani»<sup>70</sup>: finalmente l'opera

---

<sup>67</sup> Domenico Martinelli, *Il ritratto di Venezia diviso in due parti*, Giacomo Hertz ed., Venezia 1684, p. 422.

<sup>68</sup> Pietro Pacifico, *Cronica veneta ovvero succinto racconto di tutte le cose più cospicue ed antiche della Città di Venezia*, Francesco Pitteri ed., Venezia 1697, p. 433.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 433-434.

<sup>70</sup> Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia ed isole circonvicine o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini coll'aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 fino al presente 1733*, Pietro Bassaglia ed., Venezia 1733, p. 146.

risulta allestita e questa è la prima fonte che ne dà testimonianza, l'autore tuttavia si limita a recensirne la sua esistenza senza nemmeno descriverne il contenuto come avviene per gli altri dipinti presenti nell'edificio.

Sarà, tuttavia, sempre lo Zanetti ad offrirci una prima descrizione, seppur sommaria, del dipinto nel 1771 quando nella sua biografia dedicata al Fumiani contenuta in *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V* scrive «in S. Pantaleone una grand'opera fatta nel fervore degli anni suoi. È tutto il soffitto con molteplicità di figure, architetture, e altri ornamenti, in cui rappresentasi la Gloria del Santo Martire»<sup>71</sup>.

Riguardo questa testimonianza intendo mettere in luce due dati: il primo riguarda la scelta del termine “fervore” poiché, nonostante la lunga genesi, l'opera venne realizzata nell'ultima parte della vita e della carriera dell'artista (iniziò ad operarci quando aveva già superato i quarant'anni) quindi il fervore derivante dalla gioventù era già superato e, semmai, esso è da ricercarsi nella maturità artistica raggiunta dal suo stile pittorico; la seconda riguarda l'attenzione che l'autore ha voluto dedicare alla sovrabbondanza barocca di personaggi e decorazioni contenute nel dipinto che lo rendevano, come vedremo, un *unicum* nel panorama barocco italiano.

Negli stessi anni si possono rintracciare altre due annotazioni dai *Natatori e Annali* di Pietro Gradenigo nei quali, alla data del 27 luglio 1771, viene precisato, in riferimento alla decorazione pittorica della chiesa di San Pantalon, che nella chiesa sono presenti diverse pitture «à le quali il soffittato dipinto, il secolo scorso, dal famoso Veneto Pittore Flumiani, che al finire della fattura, cadè a terra e morì»<sup>72</sup>; in data 27 luglio 1773<sup>73</sup>, parlando dello stile del dipinto, Gradenigo aggiunge che si tratta di «dignissima opera, et per la qualità dell'artificio, e per la sorprendente qualità delle Figure, e per la diligenza, et agilità del Pennello»<sup>74</sup>. In merito a queste affermazioni è necessario precisare che l'artista non concluse la sua vita in una maniera così teatrale, seppure la ricostruzione fantasiosa ben si accorda con le difficoltà ed il tempo spesi nella realizzazione

---

<sup>71</sup> Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Giambattista Albrizzi ed., Venezia 1771, p. 411.

<sup>72</sup> Lina Livan, *Notizie storiche tratte dai natatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo*, La reale deputazione ed., Venezia 1942, p. 211.

<sup>73</sup> Il Gradenigo sceglie di annotare le informazioni sulla chiesa di San Pantalon nel giorno del martirio del Santo Titolare nonché festa dello stesso.

<sup>74</sup> Lina Livan, *Notizie storiche tratte dai natatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo*, La reale deputazione ed., Venezia 1942, p. 237.

del dipinto, ma si spense l'otto aprile 1710 in seguito ad una febbre persistente per otto giorni<sup>75</sup>: quindi almeno tre anni dopo il completamento del dipinto.

Il Gradenigo, al contrario del Martinelli che si concentra sull'esuberanza dei soggetti dipinti, si sofferma sulla qualità e sullo stile pittorico scelto dall'artista elogiando le proporzioni delle figure, la perfetta finzione prospettica creata dalle architetture, la distribuzione chiaroscurale e la libertà espressiva nella stesura dei colori.

L'elogio al telero viene riaffermato da Giambattista Albrizzi nel suo *Il forestiero illuminato* del 1784 lo definisce «opera meravigliosa»<sup>76</sup> senza scendere in alcun dettaglio descrittivo; e gli apprezzamenti continuano ne *Il fiore della scuola pittorica veneziana* di Francesco Zanotto del 1815 che ricorda la grandezza del pittore rispetto ai suoi contemporanei affermando che « più grande di essi [Antonio Bellucci e Giovanni Segala] e non lodato abbastanza, come conveniva, fu Giovanni Antonio Fumiani, il quale, oltre che al buon gusto del disegno e composizione, ebbe grandiosità di stile: e noi vorremmo che a giudicar condegnamente di tanto artista, gl'intellettuali visitassero il vasto soffitto da lui dipinto ad olio nella chiesa di San Pantaleone[...]»<sup>77</sup>; con questa affermazione lo Zanotto intende riaffermare le capacità figurative del pittore misurandolo sulla base del dipinto da noi analizzato: come per il Gradenigo l'immensità e la qualità dell'opera hanno eroso e fagocitato la personalità del suo autore (dato che ancor oggi ha la meglio sulla vista di centinaia di visitatori che ogni giorno, ignorando totalmente l'identità del Fumiani, rimangono stupefatti dalla vastità e qualità del dipinto al punto tale da portarli ad informarsi sull'operato e sull'identità dell'autore): anche in questa trattazione vengono messe in evidenza le qualità pittoriche riscontrate nel dipinto che si vengono a mescolare all'elogio degli equilibri tra le masse rappresentate.

Il 1815 è anche l'anno in cui viene edita la prima descrizione completa del contenuto del telero, presentata nella famosa *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti* di Giannantonio Moschini: «Il soffitto pieno tutto di figure, di architetture e di altri ornamenti, è una grande opera fatta nel fervore della sua età da Giannantonio Fumiani [fino a qui il Moschini si appoggia alla descrizione dello Zanetti]. Accoglie insieme quattro parti. Nella prima gli angeli attendono il trionfo del santo titolare che cò suoi compagni: nella seconda parte si espone à tormenti: nella terza si veggono i ministri di Diocleziano pronti al barbaro ministero, e nell'ultima ed archi e vasi ed altri ornamenti spiegano la ricca fantasia del pittore. Nell'arco della tribuna un

---

<sup>75</sup> Claudio Ricchiuto *Giovanni Antonio Fumiani*, in *Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso*, n. XXVI, a. a. 2008-2009, Grafica Antica spa. Ed., Treviso 2010 pp. 443-470, p. 456.

<sup>76</sup> Giambattista Albrizzi, *Il forestiero illuminato*, Girolamo Albrizzi ed., Venezia 1784, p. 279.

<sup>77</sup> Francesco Zanotto, *Il fiore della scuola pittorica veneziana*, Giovanni Brizeghel ed., Venezia 1815, p. 92.

arcangiolo invita le genti a rimirare i prodigi del santo titolare, con appresso la Speranza e la Fede: al lato sinistro vi stanno la Giustizia e la Pace con l'Orgoglio e il Furore avviliti; e all'altro lato si vedono e il tiranno in aria minaccevole col suo barbaro ministro, e i santi Ermolao, Ermippo, Ermocrate che ne disprezzano il furore.

Sopra l'altare maggiore s. Pantaleone esibisce a farsi in brani le vene; e ne segue la doppia sua vittoria, per cui e un angelo cala a distruggere l'idolo di Marte, ed egli vede aprirsi innanzi di sé il paradiso»<sup>78</sup>: questa descrizione, con la sua suddivisione del dipinto "in quattro parti", influenzerà, come vedremo, molte delle analisi successive anche se in alcuni dati sarebbe da rivedere poiché nella parte centrale indicata come "prima" gli angeli non stanno attendendo ma sono intenti a trasportare materialmente il corpo del santo verso il Paradiso celebrandone la glorificazione con l'ausilio di foglie di ulivo e palma e strumento musicali; inoltre, sull'identificazione delle personificazioni di Orgoglio e Furore non si possono rintracciare gli attributi specifici a classificarli con certezza e si tratta perciò di un'ipotesi formulata dal Moschini stesso per la prima volta e sulla quale ci si appoggia tuttora. Anche l'angelo che cala distruggere l'idolo di Marte non è rintracciabile all'interno del dipinto a mio parere e ritengo, infine, parecchio interessante che il Moschini abbia voluto evidenziare la presenza dell'arcangelo sopra l'altare principale quale sintomo del dialogo che si è venuto ad instaurare tra fedeli e dipinto sotto la veste di quella teatralità barocca tanto cara al Fumiani.

Proseguendo nella recensione cronologica delle testimonianze letterarie si rintraccia nel 1821 quella di Antonio Quadri nel suo *Otto giorni a Venezia* dove il telero viene definito «lavoro pieno di forza»<sup>79</sup>; si giunge così al 1837 quando Ermolao Paoletti ci propone una versione abbreviata della descrizione di Moschini dicendo che «il soffitto, pieno tutto di figure, di architetture e di altri ornamenti è una grande opera di Giannantonio Fumiani. Diviso in quattro parti, nella 1. È il trionfo del santo titolare e de' suoi compagni; nella 2. si espone ai tormenti; nella 3. dai ministri di Diocleziano è martirizzato; nella 4. archi, vasi ed altri ornamenti spiegano la ricca fantasia di quel pittore». L'autore conclude la trattazione inserendo la sua impressione identificabile come la prima di una lunga serie di stroncature che accompagneranno il dipinto per i due secoli successivi; scrive infatti Paoletti, criticando quella che a suo parere era una sovrabbondanza di decorativismo, che «pur troppo qui riusciva soverchia [la fantasia del Fumiani], e rompe pur essa nello scoglio del troppo più forse funesto nelle arti del poco»<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1815, Vol. II, p.242.

<sup>79</sup> Antonio Quadri, *Otto giorni a Venezia*, Francesco Andreola ed., Venezia 1821, p. 232.

<sup>80</sup> Ermolao Paoletti, *Il Fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, Tommaso Fontana ed., Venezia 1837, p. 114.

Interessante osservare come Paoletti corregga la prima parte delle impressioni moschiniane notando che la parte centrale del dipinto rappresenti una glorificazione e non un'attesa, tuttavia l'autore identifica la soverchia quantità di personaggi e decorazioni presenti nel dipinto, già sottolineata dallo Zanetti nel 1771 in quanto caratteristica peculiare del soffitto veneziano, come il punto debole di tutto il dipinto a causa della nuova sensibilità neoclassica di quell'epoca che preferiva un'equilibrata resa prospettica delle architetture al sovrabbondante decorativismo barocco rappresentato dal Fumiani.

È un'altra volta Moschini a riportare un secondo giudizio artistico sulla qualità del dipinto nella sua *Nuova guida di Venezia* del 1847 dove si legge che «il soffitto è del Fumiani, strepitoso lavoro nel quale l'occhio non trova riposo<sup>81</sup>»; l'autore intende così ritornare sulle esagerazioni barocche esprimendo una moderata critica verso il dipinto, pur tuttavia riconoscendo le sue qualità “strepitose”: gli stessi termini vengono sfruttati anche nella *Guida di Venezia e delle Isole circonvicine* di Pietro Selavatico e Vincenzo Lazari del 1852 che vi aggiungono, enfaticamente, il tributo all'artista da cui trae ispirazione il titolo del nostro elaborato connotandolo come «erculeo fatica di Giannantonio Fumiani»<sup>82</sup>.

Nello 1856 esce una nuova descrizione a cura dello Zanotto nella quale arricchisce con proprie osservazioni la spartizione impostata da Moschini dicendo che il soffitto è una «opera colossale ad olio – dello stesso Fumiani- osservato in quattro parti, accoglie nella prima un coro di Angeli spettatori del trionfo del Titolare; nella seconda vedesi la passione del medesimo; nella terza, osservasi i manigoldi parati a ministrare nuovi tormenti al Santo; nell'ultima si schierano ornamenti d'ogni maniera, e figure cò quali e colle quali la fervida fantasia del pittore cinse la principale composizione»<sup>83</sup>: è doveroso notare che lo Zanotto si appoggia anche al Paoletti quando nomina la “fantasia” del pittore che qui però viene a connotarsi con un'accezione positiva, in quanto accompagnata dall'aggettivo “fervida”, al contrario di quanto avveniva nel testo del 1837 dove è stata definita “ricca” ma “soverchia”<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> Giannantonio Moschini, *Nuova guida di Venezia*, Vincenzo Maisner ed., Venezia 1847, p. 126.

<sup>82</sup> Pietro Selvatico-Vincenzo Lazari, *Guida di Venezia e delle Isole circonvicine*, Paolo Ripamonti Carpano ed., Venezia 1852, p. 224. Nel 1856 esce pure la *Nuova guida di Venezia di utilità pratica del forestiere* di Andrea Querini Stampalia, ma al suo interno ci si limita a delineare sollo le opere del Veronese e del Vivarini presenti in chiesa ignorando completamente il soffitto per un sentimento di disprezzo verso l'arte seicentesca che si sviluppa con l'avvento del neoclassicismo.

<sup>83</sup> Francesco Zanotto, *Novissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Giovanni Brizeghel ed., Venezia 1856, pp. 442-443.

<sup>84</sup> In quegli stessi anni esce *Venezia e quanto appartiene alla sua storia politica e religiosa, alle sue arti ed industrie, à suoi dogi ed à suoi vescovi e patriarchi* di Gaetano Moroni che sposa le critiche dei suoi predecessori e precisa che «Il soffitto è terribile opera del Fumiani nella quale però l'occhio non trova riposo», Francesco Predari nel 1867, invece, si limita a descriverla come un'opera colossale nella sua *Guida topografica, storica, artistica di Venezia e delle isole circonvicine*.

In molte altre guide ottocentesche, poi, l'opera del Fumiani non viene nemmeno citata: quando si parla dell'apparato pittorico della chiesa si preferisce nominare la pala del 1444 di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna e quella di Veronese, ignorando completamente l'immenso telero. Questa scelta la si deve imputare, ancora una volta, a quel sentimento di repulsione verso il decorativismo e gli eccessi del periodo barocco condizionerà molti altri giudizi negativi anche nel corso del primo Novecento e sarà alla base anche della scarsa attenzione prestata alla salvaguardia dell'opera nel corso del primo restauro ottocentesco.

Per rintracciare una nuova menzione dell'opera bisognerà attendere il 1881 quando Sylvius nella sua *Guida pratica di Venezia* elogia il soffitto e l'autore dicendo che «merita tutta l'attenzione del visitatore»<sup>85</sup> e che il Fumiani «vi spese tempo estremamente lungo [...] e fatica indubbiamente improba»<sup>86</sup>. Poi l'autore continua, seguendo l'ormai consolidata suddivisione moschiniana, dicendo che «esso è diviso in quattro parti: Nella prima gli angeli attendono la glorificazione del Santo, nella seconda S. Pantaleone si dà al sacrificio, nella terza l'apparecchio alla tortura, nella quarta vasi ed ornamenti; chi può ammirare, ed è difficile per la luce e la collocazione del quadro, tuttociò che vi fu dipinto, deve convincersi qual fosse la fantasia del pittore»<sup>87</sup>: purtroppo, come vedremo, alla fine dell'Ottocento il dipinto versava in condizioni conservative pessime, tanto da rendersi necessario un improrogabile intervento di restauro effettuato cinque anni dopo l'uscita del testo, quindi le critiche del Sylvius riferite alle modalità di fruizione del dipinto devono essere contestualizzate tenendo presente anche questo dato; interessante tuttavia notare che più che sulla qualità pittorica e i contenuti l'autore si concentra sulla quantità di tempo e difficoltà che il pittore impiegò nel crearlo: all'interno di un ideale ancora neoclassico, quindi, l'opera merita di essere visionata solamente in relazione alle sue dimensioni ed in omaggio alle fatiche che il suo autore profuse nella sua realizzazione.

L'anno successivo giunge la recensione del *Voyage en Italie* di Théophile Gautier e con lui il punto di vista prevalente nel corso dell'Ottocento subisce una virata e il nostro soffitto viene a caratterizzarsi come l'opera principale per cui si consiglia la visita alla chiesa di San Pantalon (nel suo testo Veronese e Vivarini non vengono nemmeno citati); l'autore dice infatti «il ne faut pas négliger d'aller à Saint Pantaléon, ne fût-ce que pur le gigantesque plafond de Fumiani, représentant différents épisodes de la vie du saint, son martyre et son apothéose»<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> Sylvius, *Guida pratica di Venezia con pianta della città*, A. Longhena- A. Regazzi ed., Venezia 1881, p. 108.

<sup>86</sup> Ivi., p. 108.

<sup>87</sup> Ivi, pp. 108-109.

<sup>88</sup> Théophile Gautier, *Voyage en Italie*, Charpentier ed., Parigi 1875, p. 287.

In questo modo si giunge al 1892 con la seconda recensione in un testo francese: quella di Jacob Burckhardt nel suo *Le Cicerone*.

Burckhardt, mettendo in relazione per la prima volta il dipinto con le opere del trentino Andrea Pozzo e sottolineando come si tratti di un telero e non, come è consuetudine, di un soffitto in affresco, scrive «Fumiani (+1710) est, entre autres œuvres, l'auteur de l'énorme plafond de S. Pantaleone, qui, loin d'être un assemblage de divers tableaux séparés par des encadrements, est une grande composition en perspective, à la manière de Pozzo. Ce plafond, qui représente la Vie et la gloire de S. Pantaleone, est d'ailleurs peint, non à fresque, mais sur des toiles clouées ensemble »<sup>89</sup>.

Ottone Brentani nella sua *Guida di Venezia* del 1895 si limita a catalogare il soffitto come «dipinto colossale, 1690»<sup>90</sup> ed il secolo si chiude con la recensione del 1898 nella Scheda della Regia Sovrintendenza dove, alla voce “Oggetto d'arte-Descrizione-Autore cui è attribuito”, si riporta «Martirio e Trionfo di S. Pantaleone; di Antonio Fumiani. Occupa tutto il soffitto della chiesa, fingendo un gran padiglione aperto, retto da colonne aggruppate agli angoli e figure tutto all'intorno. Sopra la porta il martirio del Santo e dalla parte della cappella maggiore lo si vede seduto circondato da Santi. Sul limitare della cappella maggiore un angelo gigantesco, che si stacca dalla pittura, sembra sul punto di precipitare. Nel vuoto del padiglione aperto si vede il cielo, ove schiere d'angeli annunciano, volando e suonando le trombe, il trionfo del Santo. Tele rettangolari unite dipinte ad olio. M. 15,60 x 28,40»<sup>91</sup>: è questa la prima volta in cui viene descritta la struttura architettonica entro cui sono messi in scena gli episodi del martirio, tuttavia, l'autore commette una svista ossimorica identificando come “santi” i carnefici che circondano il santo titolare nella scena sovrastante l'altare maggiore.

Il redattore della scheda conclude poi, nello spazio dedicato alla bibliografia e ai “commenti storico-stilistici”, elogiando l'operato del Fumiani ed accertando, pur con un tono di rammarico che deriva dalla sua probabile formazione accademica, che «il Fumiani però quello che voleva dare lo ha dato, con una potenza di fantasia e di esecuzione meravigliosa, e non aspirava ad altro, per cui il suo lavoro entro questi limiti è notevole»<sup>92</sup>.

Con l'arrivo del XX secolo Pompeo Molmenti ci offre una panoramica sull'arte del Fumiani all'interno della sua monografia del 1909 dedicata a Giambattista Tiepolo: per

---

<sup>89</sup> Jacob Burckhardt, *Le Cicerone, guide de l'art antique e de l'art moderne en Italie, Seconde Partie Art Moderne*, Libraire de Firmin-Didot et c. ed., Parigi 1892, p. 767.

<sup>90</sup> Ottone Brentani, *Guida di Venezia*, Giovanni Debon ed., Venezia 1895, p. 90.

<sup>91</sup> Archivio Patriarcale di Venezia, Chiesa di San Pantalon, Atti Generali, seconda serie, Busta 49.

<sup>92</sup> *Ibid.*



Molmenti, il soffitto anticipa addirittura «come un preludio [...] gli ardimenti tiepoleschi»<sup>93</sup> e, ancora, riferendosi al Tiepolo, precisa che «certamente nessuno nasce di sé stesso e la genealogia del pensiero non si rompe mai, così della pittura tiepolesca si può trovar la semente, non soltanto fra gli splendori del Cinquecento, ma anche nella decadenza del Seicento, senza però mai uscire dalla scuola veneta. Anche fra i secenteschi permane vigoroso il senso della grandiosità; continua anche fra le bizzarrie e i vizi del decadimento quell'impronta solenne e maestosa, che prelude quasi allo stile ricco ed elegante del Tiepolo. Nel soffitto di San Pantalone del Fumiani ci è parso, e lo abbiamo notato, di scorgere come un albore dell'arte tiepolesca»<sup>94</sup>. Il Molmenti quindi, pur disprezzando il decorativismo barocco come gran parte degli storici della prima metà del Novecento, individua per primo nell'arte del Fumiani il *trait d'union* tra l'arte veronesiana e quella tiepolesca inserendo l'artista quale fondamentale traghettatore dell'arte della pittura soffittale veneta tra il Cinquecento ed il Settecento.

Silvio Bonmartini nella sua *Guida di Venezia* del 1911, seguendo le premesse indicatogli dal Gautier, non scorda di raccomandare al suo lettore la visita della chiesa di S. Pantalon e di S. Barnaba se non fosse che «nella prima esista un soffitto del Fumiani, opera grandiosa, ed una tavola di Giovanni e Antonio da Murano»<sup>95</sup>: la tela di Fumiani oramai è diventata l'attrattiva principale dell'edificio.

La più completa e rilevante descrizione ed interpretazione del soffitto è quella che ci viene presentata da Giulio Lorenzetti nella sua fondamentale guida del 1926 nella quale il Fumiani è definito un «macchinoso congegnatore[...] di vaste, complicate composizioni allegorico-decorative»<sup>96</sup> e, riferendosi al soffitto, l'autore afferma che «per un trentennio, dal 1680 al 1704, egli [Fumiani], lavorò a ricoprire con ricca fantasia l'ampia volta del soffitto, la sua massima gloria, eseguita su tela con rara abilità per le vastissime proporzioni, unico esempio a Venezia e forse anche in Italia. A prima vista la colossale composizione ci appare come una moltitudine aggrovigliata di figure e di masse in movimento, ma poi la nostra attenzione si raccoglie tutta nella gran luce al centro contro cui si delinea la figura del Santo Titolare, e con un più attento esame la figurazione confusa si schiarisce e si delinea. Riprendendo il partito architettonico della costruzione sottostante, il Fumiani impostò tutt'intorno del martirio di S. Pantaleone, e accanto a questi, quasi commento simbolico, si collocarono lungo il margine inferiore, verso l'altare maggiore, colossali figure allegoriche, la Speranza, la Fede, la Giustizia, la Pace con l'Orgoglio

---

<sup>93</sup> Pompeo Gherardo Molmenti, G. B. Tiepolo, Hoepli ed., Milano 1909, p. 288.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 288-289.

<sup>95</sup> Silvio Bonmartini, *Guida di Venezia*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1911, p. 45.

<sup>96</sup> Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: Guida storico-artistica*, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano 1926, p. 124.

ed il Furore abbattuti. - Sul lato destro, quasi nel mezzo, sotto una tenda: l'imperatore Diocleziano ordina ed assiste al martirio del Santo, a cui attendono, nel lato di fronte, i carnefici. Nella parte mediana, sotto il grande arco, essi si stringono, tenendo gli strumenti del martirio, attorno alla figura del Santo che calmo e sicuro guarda il cielo, pronto al supplizio: sopra il suo capo, librati in aria, gruppi di angeli accolgono l'anima del martire cristiano. In questa grandiosa opera, una delle più vaste per mole, del Seicento veneziano, il Fumiani tentò di raccogliere le migliori tradizioni della pittura veneziana (notevoli i ricordi dell'arte tintoretiana e veronesiana) ed ispirandosi alle fantastiche poderose concezioni dei maggiori maestri barocchi romani, preparò la via ai voli audaci dell'arte settecentesca, a cui il Tiepolo aggiungerà la portentosa trasparenza della luce e del colore»<sup>97</sup>: interessante notare come il Lorenzetti inserisca i tributi veneziani all'arte del Fumiani identificandoli in Veronese e Tintoretto e lo classifichi, seguendo le annotazioni del Molmenti, come traghettatore seicentesco verso la luminosa libertà tiepolesca non dimenticando gli influssi del barocco romano (già notato dal Gautier nell'opere di Andrea Pozzo); l'individuazione delle figure allegoriche e la spartizione della descrizione ripercorre i punti individuati dal Moschini, ma il Lorenzetti vi aggiunge l'attenzione verso il partito architettonico in dialogo con le strutture dell'edificio ecclesiastico ed una maggiore attenzione verso l'utilizzo della luce all'interno del telero individuandola come lo strumento scelto dall'artista per guidarci nella lettura del dipinto.

In seguito a questo grande ed attento elogio giunge la potente stroncatura di Giuseppe Fiocco il quale, pur comprendendo l'immensa mole di lavoro spesa dal Fumiani ma rimanendo pur sempre un'affezione verso i pittori del Rinascimento veneto, dice «che poi il rispettabile lavoro sia proprio una bella cosa, mi par difficile da sostenere»<sup>98</sup>.

Nel 1933 esce la monografia di Alfonso Bisacco all'interno della quale ci viene offerta una nuova interpretazione del telero sostenendo, pur sempre in maniera critica verso l'arte barocca, che il dipinto «è l'espressione massima dell'epoca di transizione fra il XVII e il XVIII secolo. Vi sono nella macchinosa trama dell'immensa tela squilibri di misura nella distribuzione delle masse, nel gioco delle luci e delle ombre, si notano deficienze di tinte che rivelano l'epoca di decadenza; ma la concezione appare innegabilmente grandiosa, come grandiosa è la sua rappresentazione»<sup>99</sup>, si torna ad elogiare quindi solamente la fantasiosa concezione dell'artista sottolineando tutti i punti che a quell'epoca sembravano squilibrati, il Bisacco aggiunge la sua

---

<sup>97</sup> Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: Guida storico-artistica*, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano 1926, p. 533.

<sup>98</sup> Giuseppe Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Pantheon ed., Verona 1929, p. 44.

<sup>99</sup> Alfonso Bisacco, *La chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, Grafiche Sorteni ed., Venezia 1933, p. 36.

interpretazione dicendo che l'opera raffigura «il tema sinteticamente riassunto nel motto cristiano: “Per crucem ad lucem”»; dal martirio all'esaltazione. Sotto le volte smisurate, sconfinanti nel cielo, di una monumentale costruzione sorretta da un poderoso colonnato, quasi in continuità con le pilastrate della chiesa stessa, tutto il ciclo della vita eroica del Santo Martire di Nicomedia, Martire nell'ultima persecuzione di Diocleziano agli inizi del IV secolo, si compie nelle sue drammatiche fasi, nella sua apoteosi finale»<sup>100</sup> prosegue, poi, con la classica elencazione delle scene e delle figure allegoriche basandosi sulle attribuzioni consolidate nelle descrizioni precedenti e conclude, non senza cadere in contraddizioni che puntano a separare l'operato dell'artista dal contesto storico-artistico nel quale operava, dicendo «se, come si è detto, non mancano alla critica motivi di censura, bisogna però riconoscere che i difetti, assai più che dell'autore, sono della sua epoca, mentre son pur sempre merito segnalatissimo del Fumiani le evidenti reminiscenze della sua ammirazione per i grandi Maestri del '500 che egli ha saputo nobilmente affermare in questa sua poderosa fatica, riuscendo a darci così un capolavoro che può a buon diritto accompagnarsi alla serie innumerevole di capolavori della pittura veneziana»<sup>101</sup>. In questo suo manuale dedicato alla chiesa si percepisce tangibilmente che l'autore sente il bisogno di limitare le critiche verso l'autore che ha maggiormente operato all'interno dell'edificio: per farlo è costretto ad estrapolare l'autore dal contesto in cui opera e, di conseguenza, cadere in moltissime contraddizioni che puntano a classificare i suoi dipinti come frutto di un pessimo gusto seicentesco troppo intriso di decorativismo e squilibri cromatici anziché feconde idea della sua mente. Le critiche all'opera continuano con Roberto Longhi nel *Viatico per cinque secoli di arte veneziana* del 1946, all'interno del quale l'autore effettua una sintetica stroncatura, in perfetta linea con il suo stile narrativo, del dipinto definendolo «macchina inutile»<sup>102</sup> rimarcando il fatto che l'opera sia solamente un grande apparato illusorio al pari delle scenografie teatrali. Il De Logu nel 1958 si inserisce in questa linea interpretativa e conferma, attenuandola e riconoscendo la capacità dell'artista, l'opinione longhiniana definendolo «farragginoso, prodigo, ingombrante, poco luminoso, ma non privo di una sicura foga e maestria»<sup>103</sup>.

La lunga serie di critiche trova un'inversione di marcia nella descrizione di Nicola Ivanoff del 1962 l'autore, oltre a sottolineare ampiamente i collegamenti dell'arte del Fumiani con quella del Pozzo e sostenere fortemente un ipotetico soggiorno dell'artista veneziano a Roma, afferma

---

<sup>100</sup> Alfonso Bisacco, *La chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, Grafiche Sorteni ed., Venezia 1933, p. 36.

<sup>101</sup> Ivi, pp. 36-38.

<sup>102</sup> Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di arte veneziana*, Sansoni ed., Firenze 1946, p. 33.

<sup>103</sup> Giuseppe De Logu, *Pittura veneziana. Dal XIV al XVIII secolo*, Istituti Italiano di Arti Grafiche ed., Bergamo 1958, p. 258.

che « se guardiamo la zona marginale inferiore che cinge il soffitto, tutta composta di figure decorative a guisa di cariatidi, possiamo trovare perfino dei ricordi michelangioleschi della Sistina, rivissuti con enfasi barocca.[...] Prodigiosi come realizzazione pittorica appaiono gli enormi vasi barocchi negli angoli della volta, dipinti a colate di colore succolente e grasse»<sup>104</sup>. Ivanoff, insomma, comprende il decorativismo barocco del Fumiani, ne coglie le contaminazioni cinque-seicentesche e ne evidenzia le capacità pittoriche più lodevoli; in questa corrente moderata si inserisce anche il contributo di Antonio Niero che enfatizza le differenze tra Fumiani ed il Veronese e vede all'interno dell'opera «un'impronta carraccesca»<sup>105</sup> derivante dal suo giovanile alunnato bolognese; con opinioni simili si colloca il contributo di Rodolfo Pallucchini che inserisce il Fumiani tra i seguaci del *revival* veronesiano ed indica come fosse riuscito a superare il quadraturismo bolognese; infine elogia il soffitto di S. Pantalon sottolineando «l'illusione di metafora barocca con il quale il pittore mette in relazione la figura umana scorciata con l'impianto architettonico in un contrappunto calcolatissimo»<sup>106</sup>.

Oramai le ostilità nei confronti dell'arte barocca sono terminate ed Egidio Martini nel 1982 arriva a definire il nostro dipinto «un capolavoro, non soltanto di eccezionale bravura pittorica, ma di potenza, di forza e di esaltazione spirituale»<sup>107</sup>, allo stesso modo Giorgio Fossaluzza nel 1988 ribalta l'aggettivo "inutile" del Longhi definendolo positivamente come una «grande macchina scenica»<sup>108</sup>. Nel 1995 Stefania Mason, pur evidenziando l'illusione barocca che si viene a creare tra fedeli e dipinto, ci tiene a sottolineare, come avveniva già nel Lorenzetti, il rapporto tra pittura reale e dipinta dicendo che «la sua pittura si viene ad integrare con l'architettura reale assecondando i due grandi archi del presbiterio e del finestrone della facciata nelle pareti brevi e i semicerchi più piccoli delle finestre sui lati lunghi»<sup>109</sup>.

Con l'avvento del nuovo millennio Filippo Pedrocco lo classifica come il primo monumento alla scenografia barocca veneziana grazie alla sua capacità di sfondare illusionisticamente lo spazio inserendolo quale tramite tra il Veronese ed il Tiepolo<sup>110</sup>; Francesca Flores d'Arcais lo ritiene «l'episodio più significativo della finzione architettonica, che dilata lo

---

<sup>104</sup> Ivanoff, *La sacra rappresentazione...*, cit., pp. 253-254.

<sup>105</sup> Niero, *Il soffitto più vasto...*, cit., p. 27.

<sup>106</sup> Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Electa ed., Milano 1981, p. 301.

<sup>107</sup> Egidio Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia ed., Udine 1982, p. 426.

<sup>108</sup> Fossaluzza, *Nota su Giovanni Antonio...*, cit., pp. 112-118, p. 115.

<sup>109</sup> Stefania Mason, *La pittura del Seicento a Venezia*, in *Antonio Carneio nella pittura veneziana del Seicento*, catalogo della mostra (Portogruaro, Palazzo Vescovile, 6 maggio-6 agosto 1995), a cura di Caterina Furlan, Electa ed., Milano 1995, pp. 13-30, p. 18.

<sup>110</sup> Filippo Pedrocco, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di Mauro Lucco, Vol. 1, Electa ed., Milano 2000, pp. 13-119, pp. 88-89.

spazio e dismisura il soffitto, spalancandolo poi in un luminoso cielo chiaro»<sup>111</sup> paragonandolo alle invenzioni romane di padre Pozzo; Claudio Ricchiuto lo classifica come la risposta veneziana al barocco romano nel quale le architetture acquistano il predominio sulle figure<sup>112</sup> e Andrea Bacchi nel 2012 ne rintraccia, ancora una volta, i legami con la navata del Pozzo a Sant'Ignazio<sup>113</sup>; infine, nel 2014, Massimiliano Ciammaichella ci restituisce una ricostruzione tridimensionale con l'aiuto del digitale delle architetture dipinte nel soffitto nell'ambito del suo lavoro dedicato alle *Prospettive architettoniche tardoseicentesche fra spazio sacro e luoghi domestici. Chiesa di San Pantalon a Venezia e ville venete della Riviera del Brenta*<sup>114</sup> rendendoci tangibile quanto sia stata meticolosamente calcolata la resa prospettica voluta dal Fumiani finanche da poter trasformarsi potenzialmente in architettura reale.

---

<sup>111</sup> Francesca Flores d'Arcais, *La grande decorazione nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Vol. 2, a cura di Mauro Lucco, Electa ed., Milano 2001, pp. 645-670, p. 658.

<sup>112</sup> Ricchiuto, *Giovanni Antonio Fumiani...*, cit., pp. 443-470, p. 456.

<sup>113</sup> Andrea Bacchi, *Giuseppe Pozzo e la magia del bel composto*, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, a cura di R. Pancieri, Atti del Convegno, Venezia 2012, pp. 217-246, p. 227.

<sup>114</sup> Massimiliano Ciammaichella, *Prospettive architettoniche tardoseicentesche fra spazio sacro e luoghi domestici. Chiesa di San Pantalon a Venezia e ville venete della Riviera del Brenta*, in *Prospettive architettoniche, conservazione digitale, divulgazione e studio*, a cura di Graziano Mario Valenti, Vol. 1, Sapienza Università ed., Roma 2014, pp. 491-530, p. 499.

## CAP. 4. Giovanni Antonio Zampelli e Francesco Palma: ideatori e committenti

Il parroco che supervisionò l'erezione del nuovo edificio ecclesiastico e la sua decorazione fu Giovanni Antonio Zampelli. Per utilizzare un termine più consono all'epoca in cui il prelado visse lo chiameremo "pievano" e specifichiamo che ricoprì tale ruolo presso la chiesa di San Pantalon dal 1675, anno della scomparsa del suo predecessore Vinanti, fino alla sua morte avvenuta nel 1720.

Nel quarantennio in cui si trovava impegnato nella gestione della parrocchia di San Pantalon lo Zampelli svolse anche altri rilevanti ruoli in ambito ecclesiastico che cercheremo di ricostruire utilizzando tre fonti testuali in cui si dà conto della sua importante carriera. Esse sono in ordine cronologico e di rilevanza: il suo elogio funebre composto e letto dal suo successore, il pievano Girolamo Micheletti, durante i funerali svoltisi nel 1720 a San Pantalon<sup>115</sup>, dove il nostro è stato tumulato. L'opera venne tradotta e stampata dalla Tipografia di Giovan Battista Merlo di Venezia nel 1841 in occasione del restauro, ad opera di Lattanzio Querena, della pala d'altare della cappella in cui è sepolto lo Zampelli, raffigurante l'*Addolorata* ad opera di Giovanni Antonio Fumiani. Seguono le *Memorie della chiesa Parrocchiale e Collegiata di San Pantaleone Medico e Martire di Nicomedia* raccolte da Don Gerolamo Maccato, un manoscritto conservato in Archivio Patriarcale datato 15 giugno 1776; e il *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone a Venezia. Cenni storico-critici* composto dal parroco Andrea Salsi e stampato presso la Tipografia Merlo in due volumi nel 1837.

Tutte le fonti concordano sul fatto che Giovanni Antonio Zampelli, nipote del prelado Giambattista Zampelli che svolgeva il ruolo di cappellano di San Rocco<sup>116</sup>, nacque il 27 gennaio 1639 nella parrocchia di San Pantalon da Giovanni, calderaio di professione, e Perina. Studiò al Seminario Patriarcale di Venezia sotto la direzione dei Padri Somaschi e già alla giovane età di diciassette anni lo troviamo nella chiesa di San Pantalon per discutere e difendere le sue tesi filosofiche, oggetto pure di una pubblicazione del 1657 ad opera di Francesco Valvasense dal

---

<sup>115</sup> Girolamo Micheletti, *Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli vicario generale, pievano in S. Pantaleone ecc. ecc.*, G. B. Merlo ed., Venezia 1841.

<sup>116</sup> Domenico Gerolamo Maccato, *Memorie della chiesa Parrocchiale e Collegiata di San Pantaleone Medico e Martire di Nicomedia*, 1745, f. 218. Il Salsi nel 1837 commette un errore ad affermare che il cappellano era lo stesso Giovanni Antonio e viene corretto già nella nota 2 a pag. 38 dell'*Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli vicario generale...* stampato nel 1841 con le note scritte da Andrea Salsi. Questa informazione viene riportata anche in un registro conservato in Archivio Patriarcale di Venezia (Chiesa di San Pantalon, Cronache e memorie storiche, Vita dei parroci, p. 22) dove si afferma che Giovanni Antonio fu «eruditissimo, essendo Alunno [dello zio Giambattista]».

titolo *Logica contracta in Institutiones ac disputationes selectas Illustrissimo ac Reverendissimo Domino Joanne Delphino Episcopo Togasensi electo Aquilejensi dicata a Joanni Antonio Zampellio Ecclesiae Parochialis et Collegiatae S. Pantaleonis Venetiarum Clerico Patrum Congregatus e Somasca In Seminario Patriarchali Auditore*<sup>117</sup>.

Lo Zampelli si trasferì, in seguito, a Padova per approfondire lo studio del diritto civile e canonico presso l'università e conseguire la «laurea dottorale in ambedue le leggi<sup>118</sup>». Di ritorno a Venezia nel 1663, abbracciata carica sacerdotale e viene insignito del titolo di sacerdote al tempo del patriarca Giovan Francesco Morosini<sup>119</sup>.

Alla morte del pievano di San Pantaleone Giovanni Battista Vinanti avvenuta il 6 gennaio 1675, lo Zampelli assunse la sua carica il 24 gennaio dello stesso anno e si adoperò, affinché la rifabbrica dell'edificio, iniziata dal suo predecessore, venisse portata a termine<sup>120</sup>. Questa comunione di intenti tra i due parroci viene efficacemente riassunta in una poetica riflessione di Girolamo Micheletti che afferma «Oh lavoro ammirabile di rara sapienza! Quello che il preside Vinanti, maestro di lui, qual altro Davide avea divisato, egli, nuovo Salomone, col senno, con la mano, con le sostanze perfezionava!»<sup>121</sup>.

Di nuovo il patriarca Giovan Francesco Morosini – lo stesso che lo aveva nominato sacerdote – lo nominò presidente del suo sinodo nel 1667 e il patriarca Alvise Sagredo (1678-1688) gli conferì la carica di “Esaminador di San Marco”, ad appena un mese dalla sua nomina patriarcale, il 3 dicembre 1678<sup>122</sup>.

Dal patriarca di Aquileia Giovanni Dolfìn, in carica tra il 1657 ed il 1699, lo Zampelli venne elevato al ruolo di “Auditor metropolitano di tutta la Metropoli Aquileiese” e tale venne riconfermato dal patriarca successivo Dionisio Dolfìn (1699-1734)<sup>123</sup>: sicuramente lo Zampelli

---

<sup>117</sup> G. D. Maccato, *Memorie della chiesa Parrocchiale [...]*, 1745, f. 217; Girolamo Micheletti, *Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli vicario generale, pievano in S. Pantaleone ecc. ecc.*, G. B. Merlo ed., Venezia 1841, nota 1, p. 37. Purtroppo, non esiste nessuna copia di questo testo nelle biblioteche pubbliche e non sono perciò stato in grado di consultarlo; perdendo potenziali nuovi spunti iconografici che avrebbero potuto essere contenuti nelle riflessioni del parroco, nonché ideatore dell'iconografia del soffitto.

<sup>118</sup> Girolamo Micheletti, *Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli vicario generale, pievano in S. Pantaleone ecc. ecc.*, G. B. Merlo ed., Venezia 1841, nota 1, p. 37.

<sup>119</sup> Purtroppo in Archivio Patriarcale non è più presente l'attestazione della sua ordinazione.

<sup>120</sup> Maccato, *Memorie della chiesa Parrocchiale...*, cit., ff. 217-18.

<sup>121</sup> Girolamo Micheletti, *Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli vicario generale, pievano in S. Pantaleone ecc. ecc.*, G. B. Merlo ed., Venezia 1841, p. 17.

<sup>122</sup> Maccato, *Memorie della chiesa Parrocchiale...*, cit., f. 220. Girolamo Micheletti, *Elogio funebre...*, G. B. Merlo ed., Venezia 1841, p. 27. Archivio Patriarcale di Venezia, Clero, Ordinazioni, 22 Liber Ordinationum 1669-1679, f. 3 (Si annota che sotto questa carica presiedette a varie ordinazioni sacerdotali presenti nello stesso faldone a ff. 31, 58, 169, 257).

<sup>123</sup> Maccato, *Memorie della chiesa Parrocchiale...*, cit., p. 221. Girolamo Micheletti, *Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli vicario generale, pievano in S. Pantaleone ecc. ecc.*, G. B. Merlo ed., Venezia 1841, p. 23.

accedette a questa carica anteriormente al dicembre del 1678 poiché quando venne nominato *Esaminador* viene indicato già sia nel ruolo di pievano di San Pantalon, sia in quello di *Auditor della Metropoli Aquileiense*<sup>124</sup>.

Il 14 maggio 1686, in seguito alla morte di Monsignor Giovanni Cedroni, Giovanni Antonio venne eletto Arciprete della Congregazione di San Luca e, similmente, nel 1687 nominato Vicario generale<sup>125</sup> dal patriarca Giovanni Badoer<sup>126</sup>: entrambe le cariche sono a vita; quindi, lo Zampelli le conservò fino alla sua morte all'età di 81 anni il 28 marzo 1720<sup>127</sup> in seguito ad un «colpo apoplettico» avvenuto nel gennaio dello stesso anno<sup>128</sup>.

A questi prestigiosi incarichi si aggiungono svariate attività di consulenza giuridica, spesso in favore del tribunale della Sacra Rota, che vengono sinteticamente descritte nel manoscritto conservato in Archivio Patriarcale con la frase «pel corso ininterrotto di anni 38 dilucidò con universale applauso le cause difficili della Sacra Romana Rota<sup>129</sup>». Ma di più grande interesse per il nostro discorso sono le testimonianze che lo ricollegano alla commissione del dipinto a Giovanni Antonio Fumiani, prima fra tutte quella che si può desumere dal suo elogio funebre:

«Loquantor muta haec marmora, dealbati parietes, depictum enarret immenso opere Coelum insigne triumphum eius, pia mente mentisque conflictum circa Domus Dei cultum atque decorem»<sup>130</sup>.

---

<sup>124</sup> Archivio Patriarcale di Venezia, Clero, Ordinazioni, 22 *Liber Ordinationum 1669-1679*, f. 3.

<sup>125</sup> Interessante notare come gli stemmi in stucco dello Zampelli posti al di sopra delle porte laterali della Cappella dell'Addolorata da lui finanziata nella chiesa di San Pantaleone, raffiguranti un leone rampante e sorretti da coppie di putti, appaiano sormontati da un berretto vescovile dal quale scendono sei fiocchi/nappine per lato disposte in forma piramidale. Questo tipo di coronamento è da riferirsi al raggiungimento del titolo di arciprete nel 1686 o a quello di vicario generale nel 1687; la differenza fra le rappresentazioni araldiche dei due ruoli sta nel fatto che per l'arciprete si prediligono delle nappine viola, mentre per il ruolo di vicario le stesse sono di colore nero. Osservato ciò, e ravvisato il fatto che lo stucco candido non ci potrà mai trasmettere a quale delle due cariche ci si riferisca o semplicemente se la raffigurazioni riguardi entrambe, la conclusione utile da trarre da questa osservazione riguarda la datazione delle stesse poiché vennero realizzate sicuramente posteriormente al 1686 ovvero almeno cinque anni dopo l'inizio della decorazione della cappella avvenuta con il pavimento in intarsio marmoreo della bottega dei Corbarelli del 1681 (Brunet-Marchiori, *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, Marcianum Press ed., Venezia 2016, p. 96).

<sup>126</sup> Giovanni Badoer fu patriarca dal 1688 al 1706 ma tutte le nostre fonti riportano la data del 1687 come quella della nomina dello Zampelli al vicariato, si tratta probabilmente di una semplice conversione errata delle date secondo il "more veneto", ma non conoscendo la data precisa della nomina non possiamo affermarlo con certezza.

<sup>127</sup> Maccato, *Memorie della chiesa Parrocchiale...*, cit., f. 233. Andrea Salsi nel 1837 riporta che morì: «Nell'anno 1720 nel mese di gennaio» (p. 24) e nell'elogio funebre non si accenna alla morte ma viene riportata solamente la sua iscrizione tombale presente in chiesa.

<sup>128</sup> La notizia della morte in seguito ad un ictus è desunta dal manoscritto conservato in Archivio Patriarcale di Venezia, Chiesa di San Pantalon, *Cronache e memorie storiche*, Vita dei parroci, f. 22.

<sup>129</sup> Archivio Patriarcale di Venezia, Chiesa di San Pantalon, *Cronache e memorie storiche*, Vita dei parroci, f. 22.

<sup>130</sup> Girolamo Micheletti, *Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli vicario generale, pievano in S. Pantaleone ecc. ecc.*, G. B. Merlo ed., Venezia 1841, p. 14.



Il passo viene malamente tradotto nel 1841 a cura del sacerdote Don Adriano Merlo come segue:

«Parlino i mutoli marmi, le imbiancate pareti, questo cielo il dichiara [Giovanni Antonio Zampelli] con immenso lavoro dipinto, peculiar trionfo di lui con pia intenzione e conflitto di mente riportato pel culto e decoro della casa di Dio»<sup>131</sup>.

Questa traduzione ottocentesca, tuttavia, non risultava attendibile ed ho, perciò, tentato ad azzardarne un'altra che ritengo più vicina alla versione latina:

«Parlino le statue/i marmi muti, le pareti imbiancate, il Cielo narra con un immenso dipinto che il suo trionfo [dello Zampelli] è raffigurato straordinariamente, con animo devoto e conflitto di mente ricondotto al culto e alla dignità della Casa del Signore»

Quindi l'autore intendeva focalizzare l'attenzione sulla dimensione dell'opera e non, come nella traduzione errata, sulla quantità di lavoro che comportò la sua realizzazione: la vastità del dipinto del Fumiani diventa così lo strumento per misurare, elevare e testimoniare il valore della figura dello Zampelli che ha ideato l'impresa e ne ha permesso la realizzazione.

Come ci viene testimoniato dalla nota di Andrea Salsi nella riedizione dell'elogio funebre del 1841 infatti «l'opera ardua della gran tela in oglio che forma l'intero soffitto di tutta la Chiesa ad una sola navata, fu suo pensiero ed ordinata da lui stesso»<sup>132</sup>. Affermazione che enuncia la centralità della figura di Zampelli nell'ideazione del dipinto e rende ancora più pesante la perdita del suo testo<sup>133</sup> che avrebbe potuto illuminarci su alcune scelte iconografiche da lui attuate.

Nel *De' pievani della chiesa di San Pantaleone* dello stesso Salsi, a pagina 24 viene riportata un'altra informazione interessante: Zampelli «Procurò che il cielo del suo nuovo tempio venisse tutto dipinto, con mite mercede, dal celebre Antonio Fumiani»<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> Girolamo Micheletti, *Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli vicario generale, pievano in S. Pantaleone ecc. ecc.*, G. B. Merlo ed., Venezia 1841, p. 15.

<sup>132</sup> Ivi, nota 5, p. 40.

<sup>133</sup> Ci si riferisce al *Logica contracta in Institutiones ac disputationes selectas Illustrissimo ac Reverendissimo Domino Joanne Delphino Episcopo Togasensi electo Aquilejensi dicata a Joanni Antonio Zampellio Ecclesiae Parochialis et Collegiatae S. Pantaleonis Venetiarum Clerico Patrum Congregatus e Somasca In Seminario Patriarchali Auditore*, scritto da Giovanni Antonio Zampelli e stampato a Venezia presso Francesco Valvasense nel 1657.

<sup>134</sup> Andrea Salsi, *Dè pievani della chiesa di San Pantaleone*, G. B. Merlo ed., Venezia 1837, p. 24.

Nessuna novità dal punto di vista della commissione in questa affermazione, ma qui ci viene riportata la sola testimonianza giuntaci relativa al pagamento del telero. Si specifica infatti che l'opera venne finanziata "con mite mercede" ovvero con l'esborso di un compenso esiguo<sup>135</sup>.

A corroborare questa interpretazione potrebbero contribuire una serie di elementi: il primo riguarda le tempistiche poiché l'artista impiegò, come abbiamo evidenziato, più di vent'anni a realizzare il telero essendo impegnato in questo lungo periodo nell'esecuzione di una vasta serie di altre commesse, probabilmente più redditizie. Il secondo riguarda il fatto che l'artista abitava presso quella parrocchia e, più precisamente, in "Corte dei preti"<sup>136</sup>, quindi è ipotizzabile un prezzo contenuto anche in virtù del fatto che si trattasse di lavori svolti a fini devozionali per la propria parrocchia; ultimo elemento riguarda lo stato patrimoniale del pittore alla sua scomparsa che doveva essere decisamente esiguo se nel 1712 – a soli due anni dalla morte – la moglie Caterina Parzan è costretta a richiedere una dote per il matrimonio della figlia ventenne Perina. In una supplica rivolta al Capitolo della Scuola Grande di San Rocco, cui la vedova si rivolse, Caterina parla, dalla condizione di «estrema povertà» cui sono ridotte. Essendo stato il defunto marito "degano" di Scuola nel 1676 ed avendo contribuito ad abbellire la prestigiosa sede del sodalizio con le sue invenzioni, Caterina spera che la figlia possa ricevere la giusta attenzione da parte dei confratelli, e di fatto la dote le fu concessa<sup>137</sup>.

L'ultimo storiografo a confermare il ruolo di committenza dello Zampelli è Gerolamo Maccato che, parafrasando ed esplicitando le informazioni desunte dall'elogio funebre del pievano, aggiunge «finalmente [Zampelli] procurò che il Cielo fosse tutto dipinto in tela dal celebre Antonio Fumiani, pel culto e decoro della Casa di Dio»<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> Per "mercede" si intende infatti, cito dal vocabolario Treccani: «quanto si dà o si riconosce a titolo di un compenso o di una retribuzione per una prestazione d'opera; paga, salario».

<sup>136</sup> Per "Corte dei preti" nella Parrocchia di San Pantalon si intende quella corte, che ancor oggi porta quel nome, situata sulla sinistra nella "Calle Fianco de la Scuola" che congiunge dal retro della Scuola Grande di San Rocco verso la chiesa di San Pantalon. Questa collocazione ci viene riconfermata dalla dichiarazione di povertà fatta da padre Alessandro Bosio di San Pantalon il 20 febbraio 1712 in occasione della supplica fatta per avere una dote per la figlia dell'artista, Perina Fumiani, presso la Scuola di San Rocco dove si legge: «al Pontarello di San Rocco habita Perina figlia del quondam Signor Antonio Fumiani Pittor quale fu fratello di questa Veneranda Scola di S. Rocco e bene meritò per l'opere da lui fatte nella medesima» (Nota 49 a p. 203 di *Arte Veneta* 1988, n. XXXIX). L'informazione si riferisce precisamente al ponticello situato posteriormente alla Scuola e colloca l'abitazione della figlia, ancora nubile, nel posto preciso a cui ci si riferisce negli atti di battesimo degli altri figli ovvero, ancor una volta, in Corte dei preti: l'abitazione del Fumiani e della figlia è quindi da identificarsi con l'edificio posto sulla destra all'entrata della calle che inizia immediatamente alla fine del ponticello posteriore alla Scuola Grande di San Rocco che presenta altresì un'entrata posta nella corte retrostante.

<sup>137</sup> Paola Rossi, *La Scuola Grande di San Rocco. Committenze di artisti (Antonio Smeraldi, Enrico Merengo, Antonio Molinari, Giovanni Antonio Fumiani, Ambrogio Bon, Santo Piatti)*, in *Arte Veneta*, n. XXXIX, Electa ed., Milano 1988, pp. 194-203, p.197.

<sup>138</sup> Maccato, *Memorie della chiesa Parrocchiale...*, cit., f. 219.

Purtroppo, data la mancanza delle fonti documentarie, non sarà mai possibile stabilire con certezza il peso che la figura dello Zampelli ebbe nella scelta dell'artista e dei soggetti raffigurati nel telero. Ciò che si può desumere dalle fonti e dalla storiografia è certamente la vastità del suo spessore morale che si può comprovare nella sua vasta carriera ecclesiastica e la centralità della sua figura nella ricostruzione dell'edificio per il quarantennio in cui rivestì la carica di pievano: ruoli e dati che certamente lo portarono a relazionarsi con il Fumiani.

Nella già menzionata nota alla sua biografia dello Zampelli del 1837, il Salsi nomina per la prima ed unica volta il nome del prelado di San Pantalon Francesco Palma il quale a suo dire «riordinò i quadri nella chiesa facendo che Antonio Fumiani parrochiano dipingesse il cielo della chiesa stessa ed ordinò il lastricato in marmo del pavimento»<sup>139</sup>. Nonostante sia, a mio avviso, assai probabile che Zampelli conoscesse personalmente il Fumiani, poiché era suo parrochiano<sup>140</sup>. Ritengo interessante indagare anche l'informazione fornita da Salsi sull'eventuale coinvolgimento di don Francesco Palma nella commissione, sebbene si tratti di una fonte piuttosto tarda ma certamente basata sul raffronto diretto con i documenti di committenza oggi perduti.

Dalla lettura della sua ordinazione sacerdotale del 7 agosto 1679, conservata in Archivio Patriarcale, veniamo a conoscenza del nome del padre di Francesco, Giovanni, e del luogo della sua residenza presso la parrocchia dei San Fantin<sup>141</sup>. Dal già menzionato manoscritto riguardante le Vite dei parroci, conservato presso lo stesso archivio, veniamo informati del fatto che, come lo Zampelli, il Palma era confratello della Congregazione di San Luca e apparteneva, inoltre, alla Fraterna dei poveri della Parrocchia di San Pantalon: viene precisato, inoltre, che il Palma era

---

<sup>139</sup> Salsi, *Dè pievani della chiesa...*, cit., nota 6, p. 40.

<sup>140</sup> Specifichiamo però che la chiesa di San Pantalon negli anni in cui il Fumiani torna a Venezia (matrimonio nel 1662 e primo dipinto datato in laguna nel 1668) era già in fase di ricostruzione, quindi non è così certo che si celebrassero costantemente le funzioni tanto che i suoi figli vengono battezzati a San Barnaba e la chiesa verrà riconsacrata solamente nel 1745: infatti purtroppo, non essendo l'edificio consacrato, non sono state effettuate nemmeno le visite pastorali che potevano risultarci utili per desumere alcune informazioni relative allo stato di avanzamento dei lavori del telero.

<sup>141</sup> Archivio Patriarcale di Venezia, *Clero, Ordinazioni, 22 Liber Ordinatio 1669-1679*, f. 58.



Figura 23- Arnold Van Westerhout, Suonatore di tiorba dal testo "Il gabinetto armonico" di Filippo Bonanni, Giorgio Placho ed., Roma 1721.

molto devoto alla figura di San Romualdo e, conseguentemente, durante il suo servizio presso la chiesa di San Pantalon (1679-1719), fece celebrare con solennità ogni anno la festa di questo santo il 19 giugno.

Nel documento viene anche sottolineato che era «perito nella musica», e di questo particolare ci informa anche il testo del Salsi, aggiungendo come fosse «un celebre maestro di musica, addetto pertanto alla Cantoria nella Basilica di S. Marco»<sup>142</sup>.

Per approfondire il ruolo che ricoprì all'interno della cantoria ducale ci viene in aiuto il testo a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi dal titolo *San Marco: vitalità di una tradizione*, che riporta al suo interno una larga parte dei documenti riguardanti i musicisti della Cappella ducale provenienti dai fondi conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia. Esaminando queste testimonianze apprendiamo che il 26 agosto 1675 Francesco Palma entra a far parte dell'organico dell'orchestra ducale: in particolare si legge che i rappresentanti degli orchestranti «hanno terminato che in loco de Pre. Giacomo Andrea Piloni concerto per sonar la Tiorba nella Cappella della Chiesa di San Marco, sia eletto P. Franc.o Palma con lo stipendio de ducati trenta all'anno teneva da Piloni»<sup>143</sup>. Successivamente in un'altra votazione degli orchestranti, datata 22 agosto 1689, scopriamo che «D. Francesco Palma, suonatore di tiorba [...] talvolta supplisce come suonatore di violone i colleghi mancanti, in servizio da sedici anni, chiede un aumento di salario. Gli viene concesso un aumento di venti ducati che si sommano ai trenta che già percepisce»<sup>144</sup>. È appena giunto al cuore della sua carriera in Cappella, quando gli viene concesso l'aumento di salario. Dai registri ci è noto che smise di operarvi solamente il 21 dicembre 1708, dopo una prima breve pausa avvenuta nel 1694<sup>145</sup>. Questi documenti ci permettono di confermare l'affermazione del Salsi e testimoniare una carriera di ben trentatré anni al servizio della cappella ducale; essa si concluse dieci anni prima della scomparsa del prelado, che avvenne il 4 agosto 1719 a 79 anni. La sua nascita va perciò collocata tra il 1640 ed il 1641. Francesco Palma venne tumulato in veste di primo prete titolato

<sup>142</sup> Salsi, *Dè pievani della chiesa...*, cit., nota 6, p. 40.

<sup>143</sup> Francesco Passadore- Franco Rossi, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, Tomo I, Fondazione Levi ed., Venezia 1996, p. 274.

<sup>144</sup> Ivi, p. 296.

<sup>145</sup> Ivi, pp. 489, 492.

alle spalle dell'altare della cappella di San Pantalon con un'iscrizione tombale<sup>146</sup>, oggi perduta a causa dei successivi rifacimenti della pavimentazione, che lo celebrava inquanto “benefattore” dell'edificio. Da quanto viene riportato dal suo testamento, infatti, il suo patrimonio venne suddiviso in sette parti suddivise in: una provvigione annua alla Congregazione di San Luca alla quale apparteneva, tre al Capitolo della Chiesa di San Pantalon ed altre tre agli Alunni della stessa chiesa<sup>147</sup>.

A queste due eminenti e colte figure ecclesiastiche, si deve perciò la scelta del Fumiani come artista a cui commettere la decorazione del nuovo edificio e la supervisione e condivisione dell'apparato iconografico che prese forma negli oltre vent'anni in cui il pittore operò al suo interno. Queste due figure rappresentano perciò uno dei cardini imprescindibili su cui si viene ad immaginare ogni grande opera di epoca moderna: ovvero nel rapporto artista-committente.

---

<sup>146</sup> L'iscrizione riportava il testo: D. O. M. Ad Rev. D. Francisci Palma huius Ecclesia Presbiteri Titulati insigni nostrae Fabrica benefactoris cineris. Decessit Non. Aug. 1718. (Archivio Patriarcale di Venezia, Chiesa di San Pantalon, Cronache e memorie storiche, Vita dei parroci, f. 23.)

<sup>147</sup> Archivio Patriarcale di Venezia, Chiesa di San Pantalon, *Cronache e memorie storiche, Vita dei parroci*, f. 23.

## CAP. 5. Analisi iconografica del soffitto

### CAP. 5.1. Il martirio e la glorificazione di Pantaleone

Nel complesso tentativo di identificazione dei personaggi ed episodi raffigurati nel grande telero, oggetto della nostra trattazione, è certamente il caso di volgere la nostra attenzione ai principali avvenimenti della vita di San Pantaleone per poterli eventualmente rintracciare all'interno del dipinto.

Secondo la tradizione agiografica, Pantaleone trascorse tutta la sua parentesi esistenziale nella città di Nicomedia, l'attuale Izmit nella parte nord-occidentale della Turchia, allora capitale della provincia romana della Bitinia e del Ponto, nonché residenza imperiale eletta da Diocleziano nel 284 d. C. in seguito alla sua nomina al titolo di "Augustus".

Pantaleone nacque verso la metà del III secolo appunto, e visse un momento florido in quella città che, grazie alla scelta di Diocleziano, acquisì sempre maggior prestigio: la sua posizione a poche decine di chilometri dallo stretto del Bosforo la rendeva un luogo strategico dal punto di vista commerciale e permetteva la sorveglianza delle mercanzie che transitavano attraverso lo stretto. Tutte le fonti concordano sul fatto che Pantaleone fosse figlio di Eustorgio, ricco pagano identificato da alcuni come mercante e da altri come console o senatore, ed Ebulia, cristiana che educò il figlio seguendo la dottrina cattolica ma morì quando Pantaleone era ancora bambino.

Eustorgio, dopo la prematura scomparsa della moglie, iscrisse il figlio alla scuola di medicina retta dall'anziano medico della famiglia imperiale Eufrosino: Pantaleone si distinse talmente nello studio e nell'esercizio della medicina che assunse il ruolo di medico di corte in seguito alla scomparsa del suo maestro. Le *Passio*<sup>148</sup> riportano che gli insegnamenti medici avevano allontanato il santo dai giovanili ardori cattolici fino a che un giorno, mentre era intento nello svolgimento delle sue mansioni mediche, venne a contatto con Ermolao: da alcune fonti

---

<sup>148</sup> Ci si riferisce, in particolare, alla più antica e completa versione greca redatta da Simone Metafraste a Costantinopoli nella seconda metà del X secolo e contenuta all'interno del suo *Menologio* scritto per l'imperatore Basilio II (976-1025) e conservato presso la Biblioteca Vaticana (985 d. C.) che venne tradotto in latino da Luigi Lippomano (Venezia 1496- Roma 1559) e edito a cura di Bollandisti con il titolo *Vita S. Pantaleonis martyr*.

identificato come un presbitero, da altre come un bisognoso in attesa di cure, costui trattene per sette giorni presso la sua abitazione e lo rieducò alla dottrina cristiana spiegandogli che la sola vera medicina è da ricercarsi in Cristo<sup>149</sup>.

Queste informazioni riguardo la prima parte della vita del santo non sono tuttavia rintracciabili all'interno del nostro dipinto; eventualmente potremmo azzardare ad identificare i due personaggi presenti sulla parte destra del soffitto in atto di confrontarsi proprio con Pantaleone a colloquio con Ermolao. Il più giovane è infatti raffigurato come un ragazzo dai capelli scuri, simile alle



Figura 24 - Giovanni Antonio Fumiani, *Pantaleone educato da Ermolao (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 25 - Paolo Veronese, *San Pantaleone guarisce un ragazzo morso da una vipera*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1585.

altre raffigurazioni di Pantaleone presenti nel dipinto; l'altro invece è un uomo di mezza età con la barba lunga (fig. 24).

Ermolao somministrò a Pantaleone anche il battesimo e convinse il santo ad esercitare la sua professione gratuitamente. Per questo dalla Chiesa Cattolica è stato classificato come anargiro e per questo suo voto di povertà i colleghi medici vennero indotti a denunciare all'imperatore la sua appartenenza al cristianesimo: qui torniamo all'ambito storico poiché Diocleziano, mentre all'epoca della nascita del nostro santo appariva tollerante nei confronti del cristianesimo, nel 303 d. C. emise, in accordo con suo genero Galerio Massimiano, un editto di persecuzione contro i cristiani;

<sup>149</sup> Le informazioni riguardanti la vita del Santo sono riportate anche nella *Bibliotheca Sanctorum* redatta nella sua versione più recente a cura dell'Istituto Giovanni XXIII della pontificia Università Lateranense (Tip. Mariapoli, Roma 1968, pp. 108-118).



informazione che ci porta collocare le denunce verso il santo necessariamente in seguito a questa data.

Pantaleone indusse anche il padre a convertirsi al cristianesimo, a farsi battezzare in punto di morte e ad utilizzare la sua vasta eredità per liberare gli schiavi presenti in casa e sovvenzionarli.

La fama del medico crebbe con il verificarsi dei primi miracoli. Una sera, mentre Pantaleone rientrava a casa dopo aver prestato le sue mansioni presso il palazzo imperiale, si ritrovò a offrire assistenza ad un ragazzo morso da una vipera e, con il solo aiuto della preghiera – come gli era stato insegnato dal maestro Ermolao – riuscì a guarirlo (fig. 25). In un'altra occasione riesce, sempre prestando fede alla sola assistenza divina, a restituire la vista ad un cieco dalla nascita<sup>150</sup>.

Il periodo di parziale tolleranza verso i cristiani si concluse nel 305 d. C., quando l'imperatore Diocleziano abdicò in favore di suo genero Galerio, colui che aveva ispirato nel 303, in veste di tribuno, le leggi che limitavano le libertà ai cristiani. Le persecuzioni si fecero allora più pesanti, così Pantaleone venne convocato a giudizio dal nuovo imperatore, per il quale rivestiva ancora la carica di medico. Avendo rifiutato di rinunciare alla sua fede, iniziò una serie di supplizi che culminarono con la sua morte.

Una parte di queste torture è presente sin dalle prime versioni delle *Passio*, mentre molte altre vennero a sommarsi nelle narrazioni medievali: Fumiani mescolò le varie tradizioni agiografiche, forse servendosi degli attenti suggerimenti del parroco Zampelli, riportando, nella fascia intermedia che si classifica anche come la porzione più ampia del dipinto, varie scene relative al martirologio del santo.

La lettura del nostro dipinto comincia dalla scena posta al di sopra della porta d'ingresso dell'edificio (fig. 28), dove si nota un ordine di colonne differente rispetto a quello delle altre architetture presenti nel resto del telero. Queste ultime alludono con ogni probabilità al palazzo imperiale di Nicomedia, all'interno del quale sono ambientate le altre vicende. Nella prima scena le colonne presentano alti basamenti con specchiature marmoree e i capitelli sono di ordine dorico a differenza di quelli del palazzo imperiale di ordine composito. Questa differenza nella scelta delle architetture, accompagnata dalla presenza di una statua pagana in bronzo dorato con un sacerdote orientale dotato di turibolo, ci induce ad indentificare l'edificio come

---

<sup>150</sup> Vitagrazia Pisani, *Pantaleone da Nicomedia in Etiopia*, in *Aethiopia Fortitudo Eyus*, a cura di Rafal Zarzecznj Sy, Tipolitografia De Magistris, Roma 2015, p. 122.

una rappresentazione idealizzata del Santuario di Apollo a Delfi. In questo luogo l'imperatore Diocleziano, su consiglio di Galerio, si rivolse nel 302 d. C. per chiedere un responso sulla possibilità di limitare le libertà dei cristiani all'interno del suo impero.

Sulla scalinata si può notare un uomo seminudo di mezza età stringere un agnello (fig. 99); tale animale viene da sempre messo in relazione al sacrificio ebraico effettuato durante la Pasqua e alla figura di Cristo che si sacrificò per l'umanità: anche nel nostro caso possiamo assumere che la sua presenza ai piedi dell'oracolo sia da riferirsi ad un sacrificio pagano ma sia, tuttavia, da interpretare, nell'ambito della lettura generale del dipinto, come la prefigurazioni dei martiri e del sacrificio del nostro santo; mentre, nella parte destra della stessa scena, abbiamo già evidenziato la presenza del pappagallo (fig. 30) in relazione ad un puttino tramite un panno verde: l'animale può essere una semplice presenza funzionale per collocare l'ambientazione della scena nelle regioni orientali (Nicomedia in Turchia) dove si verificò il martirio nel IV secolo d.C.. Ma più in generale nell'iconografia il pappagallo viene collegato alla figura della Vergine per la diffusa opinione medievale che il suo verso suonasse come "Ave", il saluto che l'arcangelo Gabriele rivolse a Maria al momento dell'Annunciazione: l'animale venne così associato alle virtù mariane di purezza ed innocenza<sup>151</sup> e, mantenendo tali significati, può essere interpretato nel nostro dipinto per rafforzare l'idea di una condanna ingiusta nei confronti del santo e testimoniare la presenza mariana al suo fianco, come già avviene per quella cristologica in veste di Ermolao nel corso delle torture.

Il responso della *pizia*, sfavorevole nei confronti dei cattolici, giunge all'imperatore sotto forma di un rotolo rosso che viene trasportato da un soldato a cavallo presente sul lato sinistro dell'altare per giungere, infine, nelle mani dell'imperatore rappresentato in trono sul lato destro del dipinto: in concordanza a queste osservazioni la lettura del dipinto seguirà il senso orario partendo dalla porta d'ingresso.

Il carnefice a cavallo è accompagnato, nel corso della raffigurazione, da altri due soldati a cavallo presenti sulla scalinata al di sopra dell'altare maggiore: questo tipo di iconografia si rifà all'espressione biblica citata nel libro di Geremia dove si afferma «Cantate al Signore, perché ha mirabilmente trionfato: cavallo e cavaliere ha gettato nel mare (Ger. 51. 21)» e in quello di Zaccaria dove si dice «Il Signore farà scomparire i cani da Efrain e i cavalli da Gerusalemme (Zac. 9, 10)», ed associa la figura del cavallo montato da un cavaliere ad un significato negativo relazionato al concetto di dominazione violenta che risulta inerme contro

---

<sup>151</sup> Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Electa ed., Milano 2003, p. 302.

la potenza di Dio; ed è questo il messaggio che Fumiani vuole mettere in relazione (probabilmente seguendo il suggerimento del colto prelado Zampelli) a tali raffigurazioni presenti all'interno del suo soffitto.

Il lato sinistro è interessato centralmente da una scena di supplizio che raccoglie le prime violenze che dovette subire il santo dopo essere stato condannato dall'imperatore: la posa del giovane santo, ricoperto da una toga leggera e con le braccia alzate, ricalca quella della figura a terra presente nel precedente *Martirio di Santa Caterina* (fig. 33), realizzato tra la fine degli anni Settanta ed i primi anni Ottanta del XVII secolo per l'omonima chiesa di Vicenza dal nostro artista.

Basandoci sulla versione della *Passio* redatta da Simone Metafraste, possiamo ricercare alcune delle violenze che il santo dovette subire dopo la condanna imperiale. Ricordiamo che le condanne vennero inflitte dopo un doppio rifiuto da parte di Pantaleone alla richiesta dell'imperatore a sacrificare agli dei pagani e dopo un'*ordalia* che mise in contrapposizione i medici pagani ed il santo sulla possibilità di guarigione di un paralitico che si concluse con il trionfo di Pantaleone. Ci viene anche tramandato che Pantaleone subì il martirio della caldaia per mezzo dell'immersione in un calderone di piombo fuso dal quale riuscì a scampare con l'ausilio della preghiera e, allo stesso modo, scampò al supplizio "del cavalletto" poiché le fiaccole imbracciate dagli aguzzini divennero pesanti al punto tale da non poter essere sollevate; similmente, anche quando venne gettato in mare con una macina legata al collo, si trovò a galleggiare; i leoni che avrebbero dovuto sbranarlo si limitarono a leccarlo e la ruota a cui era stato legato si spezzò, uccidendo alcuni dei suoi carnefici.

Questa serie di violenze ha in comune il medesimo effetto salvifico attribuito alla preghiera e si conclude spesso con l'apparizione di Cristo, sotto la veste del maestro spirituale Ermolao, che giunge nei momenti di massima sofferenza a consolare e sostenere il futuro martire.

Fumiani in questa prima scena non sceglie di rappresentare una violenza in particolare ma propone quasi una summa, inserendo il giovane martire steso al centro con lo sguardo sereno rivolto verso il volto di Cristo in veste di Ermolao che lo sovrasta, indossando un abito purpureo, chiaro rimando alla sacralità della sua figura, dandogli consolazione con le braccia aperte (fig. 32): attorno a lui si affollano tre carnefici; il primo si limita ad estrarre una corda da una cesta (forse quelle da usarsi per ancorare il santo alla ruota o alla macina assenti tuttavia nel dipinto), nella quale sono collocati vari strumenti di tortura tra cui si riconosce la lama di un'ascia; il secondo lo trattiene, mentre il terzo gli infligge violenza calciandolo ed infierendo su di lui con

l'ausilio di un bastone e di un palanchino metallico. A questi aguzzini se ne aggiunge un quarto collocato di spalle all'estrema sinistra: si tratta di un soldato a piedi che trasporta una grossa carrucola lignea, dalla quale scendono corde fissate a lunghi uncini metallici. Lo strumento potrebbe alludere alla forca spezzata che appare citata in altre versioni medievali della *Passio* del santo.

La parte destra della scena è invece occupata dal trasporto di due prigionieri (fig. 34, 35) che vengono condotti, legati con l'ausilio di corde, da coppie di soldati in direzione dell'imperatore: i due possono essere identificati come Ermippo ed Ermocrate, i due martiri che subirono la persecuzione in compagnia del nostro santo, suoi fedeli amici e seguaci di Ermolao. Dalle testimonianze riportate nelle *Passio* ci è noto che l'imperatore li convocò a palazzo insieme ad Ermolao e, dopo il loro rifiuto a sacrificare agli dei, li condannò alla decapitazione. Non contento della crudele sentenza, l'imperatore cercò di convincere Pantaleone della loro conversione nel tentativo di indurlo a rinunciare al cristianesimo<sup>152</sup>. Alla sinistra dell'arco absidale si trova la rappresentazione di una cicogna (fig. 31), già classificata in quanto simbolo di pietà per la sua correlazione al termine ebraico "chassid", ma che si collega anche al tema della resurrezione in quanto si relaziona all'annuncio di una nuova nascita e rappresenta, inoltre, la compassione e la fedeltà verso Cristo poiché si identifica come l'animale che vola sulla croce prima della sua morte<sup>153</sup>: queste due attribuzioni ben si collegano alla personalità di Pantaleone che rimase fedele a Cristo fino all'estremo sacrificio e venne ricompensato con la glorificazione.

Proseguendo, al di sopra dell'altare maggiore, è collocata la scena culminante del martirio, dove il santo è raffigurato seminudo al di sopra di un'ampia scalinata. Quasi *alter Christus*, il santo ne condivide la medesima condizione di martirio e trionfo. Nella scena si affollano soldati a piedi e a cavallo e tra di essi spicca il cavaliere che si dirige a portare il responso all'imperatore, collocato sul lato sinistro. Seguono vari personaggi in abito orientali che indossano turbanti piumati e diversi civili accovacciati spesso accompagnati da bambini. Il centro della scena è occupato da un trombettiere armato di lancia che annuncia il ritorno del messaggero in compagnia di un soldato recante lo stendardo imperiale (fig. 36).

Tutta la parte alta della scena è invece concentrata sul martirio vero e proprio. Il santo affronta le prove con sguardo sereno, certo ormai della morte e fiducioso nel conforto di Cristo, al contrario dei primi supplizi in cui appariva sofferente mentre gli venivano inflitte le torture:

---

<sup>152</sup> Marco Papasidero, *La tipologia agiografica della vita di S. Pantaleone*, in *Humanities*, anno III, n. 5, Gennaio 2014, pp. 90-102, pp. 94-95.

<sup>153</sup> Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Electa ed., Milano 2003, p. 305.

questa scelta oltre ad apparire completamente in linea con l'idea in auge fin dall'età del disciplinamento – il martirio è la “morte bella”<sup>154</sup> – si sposa con le narrazioni agiografiche in cui viene riportato che Pantaleone viene confortato da Dio in veste di Ermolao. Questi lo rassicura e gli consente di superare i supplizi modificandogli il nome da Pantaleone in “Pantalemione”, cioè “colui che ha pietà di tutti” in riferimento alla sua vocazione medicale. La certezza della salvezza induce il santo a concedersi serenamente ai carnefici ed affrontare la prova della morte con assoluta fiducia nella promessa divina<sup>155</sup>.

Attorno al santo si affollano i suoi aguzzini con gli strumenti della tortura seguendo una disposizione perfettamente in dialogo con quella tenuta dai carnefici nel dipinto di Paolo Veronese raffigurante il *Martirio di San Giorgio* realizzato per la chiesa veronese di San Giorgio in Braida nel 1566: nel telero veronesiano, similmente a quanto avverrà in quello del Fumiani, il santo è disposto seminudo al centro mentre un carnefice dalla lunga barba si accovaccia per sussurrargli all'orecchio ed un secondo regge un grande spadone in primo piano (fig. 39).

A catturare la nostra attenzione è innanzitutto un personaggio incappucciato (fig. 37) che si allontana di spalle sul lato destro, recando in mano una imponente fiaccola accesa: questo attributo ci consente di ipotizzare che possa trattarsi di uno dei carnefici che inflissero al santo la tortura “del cavalletto”, nella quale lo sventurato viene posto al di sopra di un impalcatura lignea appuntita e gli vengono inferte delle bruciature con l'uso di tizzoni ardenti per indurlo a rinnegare la propria fede. Nel caso di Pantaleone, Dio interviene a salvarlo e le fiaccole tenute in mano dai carnefici acquisiscono un peso insostenibile al punto da indurre l'imperatore ad ordinare di liberarlo.

Altri due aguzzini hanno in mano delle tenaglie roventi (fig. 36): questo tipo di tortura non viene citata in nessuna della *Passio* ed è, altresì, spesso associata a figure femminili. È il caso di Sant'Agata cui vennero tagliati entrambi i seni con l'ausilio di pinze roventi o di Sant'Apollonia a cui vengono cavati i denti; tuttavia, la tenaglia era uno strumento di tortura talmente diffuso che non mancano le testimonianze iconografiche del suo utilizzo anche in relazione al genere maschile: come nel caso di *San Simonino da Trento* (olio su tela, Giovanni

---

<sup>154</sup> Fumiani qui si inserisce perfettamente nel solco tracciato dai precedenti Tiziano, Tintoretto e Veronese che vengono analizzati nel saggio di Michele di Monte dal titolo *La morte bella. Il martirio nella pittura di Tiziano, Tintoretto e Veronese* (Venezia Cinquecento, anno IX, n.17, 1999, pp. 91-179), non risparmiando all'osservatore i dettagli più cruenti del martirio ed esagerando perfino gli strumenti di tortura, ma contrapponendoli alla serenità ieratica presente nel volto del Santo.

<sup>155</sup> Papisidero, *La tipologia agiografica...*, cit., pp. 90-102, p. 94.

Gasparro, collezione privata, XVII sec.) o di quelli dei *Santi Crispino e Crispinano* (olio su tela, Pietro Avogadro, Chiesa di San Giuseppe, Brescia 1706). Possiamo dire che nel XVII secolo la tenaglia viene oramai interpretata ed inserita nei dipinti come un attributo utile a classificare la tematica della Passione di un santo.

Infine, un terzo carnefice (fig. 38), si appresta a sfoderare una lunga spada che ha una duplice relazione rispetto all'agiografia del nostro santo: ci viene tramandato che si tentò di decapitarlo una prima volta senza successo, poiché la lama dell'arma si piegò grazie alle preghiere di Pantaleone; una seconda volta, fu il santo stesso ad autorizzare la sua morte per decapitazione. Preso atto di tale volontà i carnefici lo assicurarono ad un palo d'ulivo che fruttificò all'istante e, appena la testa venne tagliata, dalla ferita sgorgò latte anziché sangue. Di fronte al miracolo, i suoi carnefici si convertirono all'istante. La tranquillità esibita dal suo volto del santo ci induce a ritenere che la nostra raffigurazione si riferisca proprio al secondo di questi episodi. Una menzione particolare merita la foggia dell'arma raffigurata: la spada presenta una guardia con una lavorazione metallica complessa che si esemplifica in una "esse" di ferro; la sua fattura ricorda le spade importate in Europa dai soldati lanzichenecci a partire dal XV secolo e denominate perciò "lanzichenecche" o, in lingua tedesca, *katzbalger*, ovvero un tipo di spadone da piede a due lame dalla lunghezza di circa ottanta centimetri con una caratteristica impugnatura ad "otto" (fig. 42). L'inserimento di tale tipologia di arma potrebbe essere stato rintracciato dall'autore nelle collezioni d'armi presenti all'interno delle varie raccolte lagunari o rappresentare, più probabilmente, un secondo riferimento alle opere veronesiane in cui i carnefici utilizzano armi nordiche in relazione alle incursioni lanzichenecche in territorio friulano e veneto che ebbero luogo nel corso del Cinquecento: possiamo infatti rintracciare uno spadone simile attaccato alla cinta del soldato in primo piano collocato sulla destra (fig. 40) nel telerò raffigurante *Il martirio di San Mena* realizzato dal Veronese nel 1580 per la chiesa di San Giorgio in Braida a Verona e conservato oggi al Museo del Prado.



Figura 26 - Giovanni Antonio Fumiani, *Colonne di ordine composito (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 27 - Giovanni Antonio Fumiani, *Colonne di ordine dorico (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 28 - Giovanni Antonio Fumiani, *Consulto presso l'altare di Apollo a Delfi (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.





*Figura 29 - Giovanni Antonio Fumiani, Uomo con agnello (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.*



*Figura 30 - Giovanni Antonio Fumiani, Pappagallo (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.*



*Figura 31 - Giovanni Antonio Fumiani, Cicogna (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.*



*Figura 32 - Giovanni Antonio Fumiani, San Pantalon subisce le torture (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 33 - Giovanni Antonio Fumiani, Santa Caterina viene martirizzata, olio su tela, Chiesa di Santa Caterina, Vicenza, 1672-74.*





*Figura 34 - Giovanni Antonio Fumiani, Ermippo /Ermocrate legato (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.*



*Figura 35 - Giovanni Antonio Fumiani, Ermippo/Ermocrate legato (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 36 - Giovanni Antonio Fumiani, San Pantalon subisce i martiri (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.*



Figura 37 - Giovanni Antonio Fumiani, *Aguzzino con torcia (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 38 - Giovanni Antonio Fumiani, *Aguzzini con tenaglie (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 39 - Paolo Veronese, *Il martirio di San Giorgio*, olio su tela, Chiesa di San Giorgio in Braida, Verona 1566.



Figura 40 - Paolo Veronese, *Il martirio di San Mena (part.)*, olio su tela, Museo del Prado, Madrid 1588.





*Figura 41 - Giovanni Antonio Fumiani, Aguzzino con lanzichenecca (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 42 - Hans Holbein il Giovane, Soldato lanzichenecco, acquaforte, 1532.*

Nel secondo lato lungo, notiamo una nuova scalinata rivestita da un panno rosso disposto malamente, al cui culmine è assisa la figura dell'imperatore, plausibilmente Diocleziano, se teniamo in considerazione il fatto che stringe in mano il rotolo con il responso della pizia delfica, oppure con Galerio Massimiano se consideriamo che le scene del martirio sono avvenute nel 305 d. C. (fig. 45).

Il personaggio viene raffigurato seduto su di un ampio trono marmoreo dalla forma semicircolare, con in testa la corona d'alloro e indosso l'armatura ricoperta da un mantello color porpora: la figura ricorda quella del filosofo seduto in alto sul lato destro nella tela che rappresenta la *Disputa di Santa Caterina con i filosofi* (fig. 46) realizzato per la chiesa di Santa Caterina di Vicenza, o ancora la figura del sovrano veterotestamentario nel telero presente in chiesa al centro del soffitto della cappella della Santissima Trinità raffigurante *Salomè che porge ad Erode il piatto con la testa del Battista*. È possibile notare come l'artista scelga di collocare il volto in penombra per sottolineare l'incapacità di vedere in mancanza della fede. Attorno all'imperatore, si vengono a collocare alcuni soldati armati di lancia in abiti orientali ed altri in armatura, mentre dalla scalinata salgono due personaggi evidentemente convocati al suo cospetto: il primo, in abito talare scuro con una stola viola e la barba lunga, può essere identificato con Ermolao, assumendo che in alcune versioni della *Passio* viene definito come chierico e soprattutto essendo costui stato convocato dall'imperatore dopo l'arresto di Pantaleone e decapitato dopo il suo rifiuto ad abiurare.; la seconda figura anziana in abiti consunti potrebbe identificarsi con il cieco (fig. 47) miracolato dal santo, convocato anch'egli a palazzo a testimoniare la sua guarigione<sup>156</sup>. Il fatto che indossi abiti umili si sposa bene con la rinuncia a tutti i suoi beni in virtù della grazia ricevuta. Come Ermolao anch'egli viene anch'esso condannato a morte per ordine di Galerio<sup>157</sup>.

Sul secondo gradino della scalinata è presente un ragazzo in atto di abbracciare un cane, ma, se osserviamo con maggior attenzione in tutto il soffitto sono collocati diversi cani in pose docili o in compagnia di figure umane (figg. 48, 49): questa scelta ci induce ad interpretarli

---

<sup>156</sup> Faccio notare come questa figura porti in mano un lungo punteruolo con il manico in ottone culminate in una sfera; potrei azzardare che si tratti di uno strumento medico che viene inserito per sottolineare il legame tra il miracolato ed il santo, ma le sue dimensioni sembrano escludere tale ipotesi in vista di una lettura in chiave più minaccievole nei confronti dell'imperatore.

<sup>157</sup> Graziano Pesenti, *San Pantaleone medico e martire*, Velar Ed., Bergamo 2015, p. 22. La figura identificata come il cieco risanato porta nella mano destra un lungo punteruolo metallico con un possente manico arrotondato, tale attributo non ha una particolare collocazione all'interno della biografia del santo e potrebbe classificarsi, escludendo un suo utilizzo medico per le grandi dimensioni, come un riferimento alla strenua difesa della fede fino al punto di morire per essa o associarsi ad un sentimento di minaccia nei confronti dell'imperatore. Devo ammettere che una risposta definitiva a questa presenza non sono riuscito a rintracciarla ma una collocazione così evidente non può certo essere classificata alla stregua di una casualità.



Figura 43 - Giovanni Antonio Fumiani, *Cane (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.



Figura 44 - Giovanni Antonio Fumiani, *Giovane con cane (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.

con valenza positiva in relazione al loro significato simbolico di fedeltà e devozione e, come tali, possono essere associati all'indefessa fedeltà che Pantaleone e i suoi compagni ebbero nei riguardi della religione cristiana nonostante gli innumerevoli tentativi attuati dall'imperatore al fine di farli abiurare e convertire.

Una parentesi a parte meritano i soldati in abbigliamento orientale (fig. 59, 60, 61). Notiamo infatti che, oltre alle armature e alle inusuali calzature di stoffa aperte sul davanti e sostenute da lacci di cuoio, essi indossano dei particolari turbanti decorati con tre piccole piume poste frontalmente: l'analisi delle testimonianze iconografiche rinascimentali e seicentesche raffiguranti personaggi orientali muniti di turbante ci ha portato a concludere che l'aggiunta di un tris di piume al copricapo si può rintracciare solamente nelle incisioni realizzate dal fiorentino Stefano Della Bella (Firenze 1610-1664): ci si riferisce, in particolare, a lastre appartenenti a due serie di incisioni dal titolo *Teste alla persiana* (undici lastre stampate nel 1649, tra le quali ne evidenziamo una in particolare alla fig. 62) e *Cavalieri esotici* (figg. 63, 64; undici pezzi stampati negli anni Sessanta del Seicento)<sup>158</sup>; dobbiamo, perciò, individuare in esse lo spunto sfruttato dal Fumiani per la realizzazione delle figure orientali presenti nel suo telerò, tenendo presente i diffusi scambi epistolari tra il Granduca di Toscana ed il nostro artista con la mediazione di Niccolò Cassana e le varie commissioni che legano Fumiani ai possedimenti medicei. Tuttavia i soldati raffigurati dal Della Bella non sono orientali ma polacchi. Soldati

<sup>158</sup> Per approfondire la natura delle incisioni si consultino i testi: Anna Forlani Tempesti, *Stefano Della Bella. Incisioni*, La Nuova Italia ed., Firenze 1972, pp. 98, 113, 118; Anna Forlani Tempesti, *Mostra di incisioni di Stefano Della Bella*, Leo S. Olschki ed., Firenze 1973, pp. 112-115; Tiziano Ortolani, *Stefano Della Bella. Aggiornamento del Catalogue Raisonné*, Nuova LitoEffe ed., Piacenza 1996, pp. 39-43; Silverio Salamon, *Stefano Della Bella. Firenze 1610-1664*, P. Scarrone ed., Torino 2000, pp. 66, 82-88.



che l'artista incontra nel 1645 in occasione di un'ambasceria alla corte del Re Sole per cui aveva realizzato delle grandi lastre celebrative. Similmente la serie di *Teste alla persiana* raccoglie «busti ungheresi, turcheschi e armeni» - come ci viene riferito dal Baldinucci<sup>159</sup> - con indosso costumi che sono frutto della fantasia dell'autore. I soldati turchi del Fumiani indossano copricapi in pieno dialogo con quelli dell'artista fiorentino, dotati di spille bronzee con pietre preziose utili a chiudere i turbanti e abbelliti frontalmente con un tris di piume. Per quanto riguarda le vesti, pesanti mantelli decorati celano ampi pantaloni. Inoltre, anche la scelta delle calzature risulta affine: entrambi gli autori scelgono calzari in stoffa sostenuti da lacci di cuoio. Questi elementi di confronto consentono di rafforzare le ipotesi iniziali riguardo ad un eventuale tributo dell'artista veneto nei confronti del collega fiorentino.

Alla base della scalinata sul lato sinistro notiamo, infine, la presenza di una figura maschile vestita di stracci (fig. 48) che, seduta, è ritratta in atto di chiedere la carità ad un soldato in armatura: in base alle testimonianze tramandateci dalle *Passio* è possibile ipotizzare che si tratti del paralitico mandato a chiamare dall'imperatore per consentire a Pantaleone di poter esercitare la sua *ordalia* in competizione con i medici di corte. Pantaleone risultò trionfante nella prova ma il poveretto, una volta risanato e divenuto fedele al cristianesimo, venne condannato a morte<sup>160</sup>.

La figura è affiancata da una scimmia seduta (fig. 55): l'animale, al pari del pappagallo, può essere identificato come un attributo all'ambientazione orientale della scena ma, osservandola con maggior attenzione, si nota che stringe nella zampa destra un piccolo oggetto concavo che, notando il riflesso della stessa evidenziato al suo interno, potremmo classificare come uno specchio.

La scimmia nei bestiari medievali è associata, per la sua apparente deformità e la sua capacità di imitare l'uomo, alla figura del diavolo o del male a sottolineare le debolezze e le frivolezze dell'animo umano: in molte miniature, specialmente fiamminghe (fig. 57), sono presenti tali animali intenti a compiere gesti tipicamente umani e, tra di esse, sono presenti alcune illustrazioni dove appaiono accompagnate da uno specchio per evidenziare la debolezza umana relativa al tema della vanità; tale tradizione sopravvive, con gli stessi significati, nel corso del Rinascimento. Possiamo apprezzarne una raffigurazione nella manica sinistra del *Ritratto di Eleonora Gonzaga* realizzato da Rubens intorno al 1601 (fig. 56) e la si può rintracciare anche,

---

<sup>159</sup> Forlani Tempesti, *Mostra di incisioni di Stefano...*, cit., p. 113.

<sup>160</sup> Papisidero, *La tipologia agiografica...*, cit., pp. 90-102, p. 93.

come soggetto principale, in un telero attribuito a Tommaso Salini (Roma 1577- 1625) passato di recente sul mercato antiquario (fig. 58)<sup>161</sup>.

Ci sembra coerente inserire la raffigurazione della scimmia presente nel nostro telero alla stregua degli esempi citati e classificarla come un simbolo di vanità che si riferisce al frivolo comportamento adottato dai medici imperiali al momento di denunciare Pantaleone per questioni relative al mero profitto.

In seguito alla sua decapitazione avvenuta il 27 luglio del 305 d. C., giorno in cui si celebra ancor oggi la festa del santo, Pantaleone, come promesso da Cristo in veste di Ermolao durante le persecuzioni, venne accolto in Paradiso: questo soggetto occupa tutta la parte superiore della volta ed è frutto della fantasia del pittore, poiché non esiste una precisa descrizione del modo in cui si svolse tale evento soprannaturale.

Il soffitto dell'edificio ecclesiastico si apre perciò sul cielo luminoso del Paradiso dove, tra le nuvole, sono collocati puttini ed angeli disposti a gruppi: molti tengono in mano rami di palma ed ulivo a simboleggiare il martirio e tra essi spicca un angelo in vesti rosse collocato al centro dell'arco dell'altare che collega lo spazio reale a quello dipinto inducendo la partecipazione dei fedeli alla glorificazione del santo. Questa figura collega anche lo spazio della navata a quello dell'altare instaurando un dialogo tra tutti i dipinti presenti nel soffitto della chiesa che è possibile identificare con la figura dell'arcangelo Gabriele (fig. 49).

Altri angeli hanno in mano corone d'alloro a rimarcare il trionfo del santo sulla morte (fig. 50) e altri ancora, tengono rami di giglio bianco a simboleggiare la purezza e l'innocenza del martire (fig. 51). Tra gli stuoli di angeli appare evidente la presenza di un secondo arcangelo, Michele (fig. 53), munito di spada e in atto di scacciare i demoni dal Paradiso: esso è collocato al di sopra della figura dell'imperatore e le figure demoniache che lo attorniano sono raffigurate in modo talmente carnale che uno di essi, scendendo dal cielo, si ferisce il volto su una delle lance rette dalle guardie imperiali. Questa scelta dell'artista è volta a rimarcare ancor di più una separazione tra le due fasce del dipinto poiché, con questo dettaglio, si vuole sottolineare come lo spazio in cui si svolge la glorificazione appartenga al mondo ultraterreno al contrario di quello umano in cui prendono avvio le scene del martirio del santo: così pure gli spiriti demoniaci che vengono cacciati dal mondo divino, una volta entrati in contatto con quello terreno, acquisiscono debolezze umane e soffrono del contatto con i mezzi di offesa materiali.

---

<sup>161</sup>[www.anticoantico.com/items/66436/Tommaso-Salini-Pastorello-con-scimmia-allo-specchio-VENDUTO?cat=ICZ](http://www.anticoantico.com/items/66436/Tommaso-Salini-Pastorello-con-scimmia-allo-specchio-VENDUTO?cat=ICZ) (Ultima consultazione 28/07/2021, ore: 07:56).

Questa separazione rappresenta anche un ideale punto di congiunzione poiché è utile a rimarcare come le debolezze e le sofferenze umane non appartengano più al mondo ultraterreno in cui viene accolto Pantaleone.

In ambito veneziano è possibile rintracciare raffigurazione molto simile sull'altare della Scuola Grande di Santa Maria del Carmelo in un dipinto datato tra il 1595 ed il 1597 realizzato dal confratello Paise Pace (artista legato alla bottega dei Veronesi) e raffigurante *La Vergine in gloria, i santi e le anime del Purgatorio*<sup>162</sup> nel quale un angelo, probabilmente lo stesso Michele, si separa dal gruppo di anime beate per contrastare quelle dannate al di sotto creando una cesura ma anche venendo ad assumere il ruolo di punto di congiunzione tra le due parti dell'opera (caratterizzate pure da scelte cromatiche differenti). Questa raffigurazione verrà affrontata con ancor maggior vigore in seguito alle contaminazioni del barocco romano<sup>163</sup>: Giambattista Tiepolo lo affronta in un affresco del 1709 per i soffitti del Palazzo Arcivescovile di Udine nel quale le ombre degli angeli sconfitti tendono a proiettarsi al di fuori delle cornici in stucco; Francesco Fontebasso, dopo il suo soggiorno romano, realizza al centro del soffitto barocco della chiesa dell'Angelo Raffaele a Venezia una *Cacciata degli angeli ribelli* (1730 ca.) nella quale la separazione tra terreno e divino appare ancor più evidente perché sono proprio le cornici plastiche del dipinto a sfaldarsi, su modello di quelle dell'Odazzi, ed aprire il cielo pittorico per consentire la fuoriuscita dei demoni che piombano, in questo modo, all'interno dello spazio fisico e terreno della navata principale dell'edificio.

Si può evidenziare, poi, un secondo gruppo di angeli intenti ad eseguire un concerto (fig. 52) per celebrare l'ascensione di Pantaleone; ancora un terzo gruppo (fig. 54), collocato centralmente, si occupa di trasportare materialmente in cielo la figura del santo: la stessa materialità usata dal Fumiani in questa scena presente a San Pantalon la possiamo rintracciare in un disegno classificato come autografo dell'artista (fig. 65), che ho avuto modo di rintracciare in un'asta online e che rappresenta un'assunzione di un santo. Potenzialmente, potrebbe riferirsi ad uno studio preparatorio per la realizzazione del soffitto che venne poi semplificato nel corso della realizzazione finale del dipinto<sup>164</sup>: in entrambi i casi il Santo è raffigurato con le gambe divaricate e lo sguardo rivolto al cielo mentre viene sorretto da un gruppo di angeli di grandi

---

<sup>162</sup> Umberto Franzoi, *I Carmini*, Venice Photo Books ed., Venezia 2016, pp. 153-154.

<sup>163</sup> In ambito romano è possibile rintracciarla nei soffitti della chiesa di San Carlo al Corso realizzata da Giacinto Brandi (1679), in quello di Santa Maria della Vittoria realizzato da Giuseppe e Andrea Odazi (fine XVII sec.) e in quello molto più dinamico e ricco di figure aggettanti realizzato da Giovanni Odazzi per la Basilica dei Santi Apostoli nel 1709.

<sup>164</sup> [www.mutualart.com/Artwork/DESIGN-FOR-A-CEILING--THE-ASSUMPTION-OF-/75F3DE73D4FC4940](http://www.mutualart.com/Artwork/DESIGN-FOR-A-CEILING--THE-ASSUMPTION-OF-/75F3DE73D4FC4940) (Ultima consultazione 09/06/2021, ore 19:32).

dimensioni ed accompagnato da puttini più minuti che reggono i simboli del martirio; tuttavia nel bozzetto, a differenza del telero, il martire è ritratto frontalmente e viene accolto in cielo da alcuni santi stazionati sulle nuvole che non sono presenti nel cielo dipinto. La china conserva pure lo stesso andamento circolare delle schiere angeliche presenti nel soffitto. Per terminare la trattazione è utile citare anche una terza raffigurazione del *San Pantaleone in gloria* presente in un telero collocato nel soffitto della cappella dedicata al titolare all'interno dell'edificio ecclesiastico: in essa, sebbene siano presenti molti meno soggetti, si può notare una collocazione frontale del martire così come avviene nel disegno ed un dialogo con la figura di Cristo posto sulla sinistra che si avvicina anch'esso a quello intrattenuto tra il martire e le figure di santi presenti nella china.

Un ultimo soggetto che viene inserito nel soffitto è la figura di un fanciullo vestito di un panno rosso (fig. 66) che si adagia su un lungo palo; il giovane è collocato in un punto apparentemente marginale dell'opera – il pittore lo inserisce funzionalmente ad occupare la finestra termale otturata dalla presenza della cupola che sovrasta la cappella dedicata al santo titolare; tuttavia la collocazione al di sopra dell'altare su cui è collocata la *Guarigione del fanciullo morso da una vipera* di Veronese e la mancanza di questo unico miracolo all'interno dell'apparato iconografico del soffitto potrebbe indurci a identificare costui proprio con il giovane miracolato. È necessario comunque tenere sempre presente che molte altre figure aggettanti come quella di cui stiamo trattando sono andate certamente perdute; va, perciò, considerata l'eventualità che essa avesse potuto assumere un altro significato in relazione alle altre parti mancanti, o che le stesse avrebbero potuto confermare la nostra ipotesi di fatto difficilmente verificabile vista l'assenza della serpe.



Figura 45 - Giovanni Antonio Fumiani, *Ermolao a giudizio dall'imperatore (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, 1686-1707.



Figura 46 - Giovanni Antonio Fumiani, *Santa Caterina discute con i filosofi*, olio su tela, Chiesa di Santa Caterina, Vicenza, 1672-74.





Figura 47 - Giovanni Antonio Fumiani, *Cieco risanato (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 48 - Giovanni Antonio Fumiani, *Paralitico (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 49 - Giovanni Antonio Fumiani, *Arcangelo Gabriele con palma e giglio (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 50 - Giovanni Antonio Fumiani, *Angelo con ghirlanda d'alloro*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.





*Figura 51 - Giovanni Antonio Fumiani, Angeli con gigli (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 52 - Giovanni Antonio Fumiani, Coro di angeli musicanti (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 53 - Giovanni Antonio Fumiani, Michele scaccia i demoni dal Paradiso (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 54 - Giovanni Antonio Fumiani, San Pantalon portato in cielo dal coro di Angeli (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



Figura 55 - Giovanni Antonio Fumiani, Scimmia con specchio (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.



Figura 56 - Peter Paul Rubens, Ritratto di Eleonora Gonzaga (particolare della manica), olio su tela, Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1600-01.



Figura 57 - Anonimo, Miniatura del XV sec., tempera su carta, collezione privata.



Figura 58 - Tommaso Salini, Scimmia con specchio, olio su tela, 1600 ca., collezione privata.





Figura 59 - Giovanni Antonio Fumiani, Soldato orientale (part.), olio su tela, Chiesa di san Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 60 - Giovanni Antonio Fumiani, Soldato orientale (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 61 - Giovanni Antonio Fumiani, Soldato orientale (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 62 - Stefano Della Bella, Uomo con turbante, acquaforte, anni Sessanta del XVII sec.



Figura 63 - Stefano Della Bella, *Soldato orientale a cavallo*, acquaforte, 1649.



Figura 64 - Stefano Della Bella, *Soldato orientale a cavallo*, acquaforte, 1649.



Figura 65 - Giovanni Antonio Fumiani, *Glorificazione*, inchiostro su carta, collezione privata, fine XVII sec.



Figura 66 - Giovanni Antonio Fumiani, *Ragazzo con palo (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



## CAP. 5.2. I ritratti dei prelati Francesco Palma e Giovanni Antonio Zampelli

In merito alla presenza del gruppo di angeli musicanti nel nostro telero è utile evidenziare, come viene già notato da Brunet e Marchiori nella recente guida dedicata alla chiesa, che proprio gli strumenti della “tiorba” e del “violone”, che abbiamo già legato alla figura del sacerdote Palma, compaiono nell’immensa invenzione di Fumiani, accompagnati da un’arpa, una viola da braccio e un organo portativo<sup>165</sup>.

Quando ci si riferisce alla “tiorba” si intende uno strumento a corda, simile al liuto, suonato a pizzico e avente una cassa armonica costituita da un guscio ligneo semi-ogivale che si restringe verso il manico. Nel soffitto appare suonato da un angelo vestito di rosso e il culmine

del suo manico si viene a collocare proprio al di sopra della figura in abiti scuri che abbiamo identificato con il maestro spirituale di San Pantaleone ovvero il prete Sant’Ermolao.



Figura 67 - Arnold Van Westerhout, Suonatore di violone da "Il gabinetto armonico" di Filippo Bonanni, Giorgio Placho ed., Roma 1721.

Il violone è invece un «antico strumento della famiglia delle viole, considerato l’antenato dell’attuale contrabbasso: il fondo è piatto, e termina in alto come quello della viola da gamba»<sup>166</sup>: questo strumento viene suonato nel dipinto da un angelo in abiti azzurri che tiene in mano un archetto, mentre due puttini lo aiutano a sostenere l’imponente cassa armonica. La posizione in cui viene collocato il musicista è immediatamente sopra il manico della tiorba, quindi in perfetto dialogo con essa e, conseguentemente, con la figura di Ermolao.

<sup>165</sup> Ester Brunet- Silvia Marchiori, *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, Marcianum Press, Venezia 2016, p. 54.

<sup>166</sup> Voce “violone” in Enciclopedia Treccani.



Figura 68 – Giovanni Antonio Fumiani, *Angelo che suona il violone*, olio su tela, soffitto della chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.

Si è notata l'immediata vicinanza e corrispondenza di questi due precisi strumenti con la figura del precettore di Pantalon, che indossa, come abbiamo evidenziato in precedenza, un abito talare lungo di color nero decorato con una fascia violacea sulle ginocchia.

Si tratta anche dell'unica figura abbigliata di scuro in tutto il soffitto, nota cromatica che risulta ancora più evidente stagliata com'è su una scala rivestita di broccato color porpora. Fatte queste considerazioni, perciò, non è da escludere che nel volto di Sant'Ermolao si possa riconoscere quello del pievano e cantore Francesco Palma, che tanto si prodigò per la decorazione pittorica e la pavimentale dell'edificio e, stando al Salsi, fece sì che la commissione del grande telero fosse affidata proprio a Fumiani.

Potrebbe trattarsi di un omaggio che l'artista fece al suo intermediario o, più in generale, di un ringraziamento che la comunità dei fedeli di San Pantalon decise di dedicare al suo benefattore riconoscendogli quel ruolo di primo piano che, come abbiamo potuto analizzare, rivestiva nella comunità parrocchiale: quasi una guida per i fedeli, al pari di Ermolao in relazione al santo titolare della chiesa.

Questa scelta iconografica e la sua collocazione all'interno del dipinto non sono estranee alle scelte iconografiche adottate in questa chiesa (e naturalmente anche altrove). Infatti Paolo Veronese, artista a cui il Fumiani molto si ispira, nella pala dedicata a *San Pantaleone guarisce un ragazzo morso da una vipera* del 1587, raffigura il parroco e committente Bartolomeo Bonghi sotto le sembianze di Ermolao, con indosso lo stolone della Congregazione di Santa Maria Mater



Domini di cui il Bonghi fu arciprete dal 1576. Egli appare così, sottolinea Aymonino, come «mai nessun parroco si era fatto raffigurare nelle vesti del suo ruolo, e per di più nella pala dell'altar maggiore»<sup>167</sup>: il Fumiani potrebbe quindi aver seguito la strada tracciata da quello che elesse a suo “maestro”, trovandosi di fronte alla richiesta di inserire il volto del committente all'interno della sua opera e la collocazione dell'opera del Veronese in immediato dialogo con il soffitto non può che rafforzare tale riflessione.



Figura 69 - Giovanni Antonio Fumiani, *Ritratto di Francesco Palma in veste di Sant'Ermolao*, olio su tela, soffitto della Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.

Se per Palma non disponiamo di alcun raffronto iconografico possibile, non è così per l'altro fautore della commissione del soffitto: il parroco Giovanni Antonio Zampelli del quale, al contrario, si conserva un ritratto in sagrestia facente parte della serie di ritratti dei parroci, realizzata per volere di don Giovanni Martini a partire dai primi decenni del Seicento. Almeno due di questi ritratti erano stati realizzati, sulla base delle informazioni desunte dall'asta ottocentesca dei dipinti inservibili in chiesa, da Antonio Domenico Triva (Reggio Emilia, 1626-Monaco di Baviera, 1669)<sup>168</sup>: mi riferisco a quello del parroco Giovan Battista Vinanti (Venezia,

<sup>167</sup> Adriano Aymonino, *La Pala di San Pantalon: immagine devozionale e manifesto politico*, in *Venezia Cinquecento*, n. 15, 2005, pp. 159- 192, p. 173.

<sup>168</sup> Archivio Patriarcale di Venezia, *Parrocchia di San Pantalon, Fabbriceria, Atti generali, seconda serie*, busta “49”. Non sappiamo di preciso a quali dipinti si riferisse il manifesto d'asta poiché la menzione è generica e compare sotto la dicitura “ritratti di parroci” e nemmeno sappiamo se essi facciano ancora parte della decina di ritratti sopravvissuti o se furono dispersi insieme ad altri; ciò che si può affermare, stando al documento, è che risultarono invenduti e rimasero di proprietà della parrocchia.



Figura 70 - Anonimo (Domenico Beverense?), Ritratto di Giovanni Antonio Zampelli, olio su tela, Sagrestia, Chiesa di San Pantalon, Venezia, fine XVII sec.

1605-1675), dipinto da Antonio Domenico Beverense (Vicenza, 1624/26-1694), e quello di Zampelli per cui però ignoriamo il nome dell'artista settecentesco che si occupò della sua realizzazione<sup>169</sup>.

Da questo ritratto, realizzato mentre il prelado era ancora in vita, deriva l'incisione che accompagna il testo del Salsi del 1837: nella stampa il pievano ha il naso più arrotondato rispetto a quello aquilino del dipinto<sup>170</sup>, ma il taglio figurativo e l'abito sono i medesimi.

Considerando attendibili queste due raffigurazioni ci si accorge che nell'angolo inferiore destro del telero e, in particolare, nella parte più bassa, in immediata corrispondenza della porta della Sagrestia è

raffigurato un personaggio di mezza età che indossa una lunga tunica di color verde, accompagnato da un fanciullo di pelle scura. Quest'ultimo indossa un turbante e gli porge il palmo della mano destra in segno di carità. La figura maschile tiene il braccio destro alzato e indica con l'indice della mano in direzione dell'altare principale, mentre con il braccio sinistro sorregge la lunga tunica sotto la quale si intravede una veste di colore nero che ci ricorda l'abito talare scuro e lungo di Sant'Ermolao-Francesco Palma.

Soffermandoci e scendendo più nel dettaglio si notano i capelli bianchi che si diradano sulle tempie, la fronte alta e gli occhi scuri; dalla veste fuoriesce un ampio colletto bianco ben abbottonato che termina con un taglio simmetrico ortogonale: tutte queste osservazioni, oltre

<sup>169</sup> Sottolineo che l'opera presenta caratteristiche pittoriche difformi rispetto a tutti gli altri ritratti giunteci quindi possiamo sicuramente escludere il Beverense che realizzò il ritratto conservato del Vinanti, quanto al Triva non è da escludere che esso si possa trattare di uno tra quei due dipinti citati nell'asta che nel tempo abbia subito alcune ridipinture (come sono evidenti i ritocchi nella parte riservata all'elencazione dei ruoli rivestiti in parrocchia e gli invadenti tagli che ridussero la superficie pittorica della tela sul lato sinistro per consentirle di stazionare nell'attuale cornice ottocentesca).

<sup>170</sup> Questa differenza potrebbe essere dovuta a delle ridipinture effettuate nel corso dell'Ottocento all'opera pittorica.

all'evidente somiglianza con il dipinto destinato alla sagrestia, ci portano a supporre che possa trattarsi un ritratto di Giovanni Antonio Zampelli.

La figura ritratta nel soffitto indossa, inoltre, una lunga stola sulle spalle di colore rosso su cui si stagliano riflessi dorati che gli scende fino ai fianchi, tanto che l'uomo è costretto a sorreggerla con la mano sinistra: è interessante notare come i membri della Congregazione di San Luca nel corso delle processioni «indossano preziose stole di velluto rosso tessute in filo d'oro»<sup>171</sup> che potrebbero rimandare a



Figura 71 - Ritratto di Giovanni Antonio Zampelli, litografia tratta da "De' pievani della chiesa di San Pantalon" di Andrea Salsi, Tip. G. B. Merlo, Venezia 1837, p. 22.



Figura 72 - Giovanni Antonio Fumiani, Ritratto di Giovanni Battista Zampelli, olio su tela, soffitto chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.

quella raffigurata nel dipinto. Ricordiamo infatti che Zampelli ricopre il ruolo di arciprete della Congregazione che Zampelli a partire dal 1686.

Osservando la posizione del braccio destro della figura, notiamo che esso non punta verso l'altare maggiore ma più in basso verso un piedistallo marmoreo dipinto situato ai suoi piedi. Su questa struttura marmorea è intento ad operare un uomo seminudo che noi vediamo di

<sup>171</sup> [www.archivistoricodelpatriarcatodivenezia.it](http://www.archivistoricodelpatriarcatodivenezia.it) (Ultima consultazione 07/05/2021, ore 19:20) nella pagina dedicata alle Nove Congregazioni del Clero veneto.

spalle: l'uomo indossa una veste verde e rossa sorretta da una sola cinghia di cuoio che gli si colloca al di sopra della spalla sinistra, mentre con la mano sinistra è impegnato a lustrare con un panno rosso la specchiatura dell'elemento architettonico che gli è prospiciente.

La mano ed il braccio destro della figura seminuda sono nascosti sotto le pesanti vesti del presunto ritratto di Zampelli quindi non visibili, ma possiamo ricostruire a cosa si stia dedicando volgendo simmetricamente all'altro lato dell'arcata che sovrasta l'altare maggiore: qui troviamo lo stesso basamento marmoreo dipinto

che presenta, però, la specchiatura marmorea completata da un'iscrizione in lettere capitali, rese illeggibili dal deperimento e dai pessimi interventi di restauro che il dipinto ha subito nei secoli; possiamo immaginarci che similmente sarebbe avvenuto nel lato opposto sul quale si concentra la nostra attenzione e che la figura stia operando al fine di ultimare la decorazione.



*Figura 73 - Giovanni Antonio Fumiani, Autoritratto di spalle mentre completa la specchiatura di destra, olio su tela, soffitto della chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.*



*Figura 74 - Giovanni Antonio Fumiani, Specchiatura marmorea di sinistra con scritte logore, olio su tela, soffitto chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.*

Possiamo allora ipotizzare che, la figura seminuda seduta ai suoi piedi sia la raffigurazione dell'artigiano intento a terminare un'iscrizione elogiativa posta sulle architetture sotto la direzione del pievano caritatevole, in altre parole un autoritratto del Fumiani, colui che ha "scolpito" col pennello l'intera architettura del soffitto e che ha voluto umilmente ritrarsi di spalle mentre termina l'ultimo



dettaglio della sua immensa macchina scenica.

Si intende mettere in evidenza, infine, che nella raffigurazione di queste due figure accoppiate prendono forma le descrizioni letterarie del Salsi quando scrive, riguardo allo Zampelli, che «l'opera ardita della gran tela in oglio che forma l'intero soffitto di tutta la Chiesa a una sola navata, fu suo pensiero e ordinata da lui stesso [Zampelli]»<sup>172</sup>. L'opera sarebbe tuttavia frutto di una commistione di due menti, l'*artifex* Fumiani ed il *constitutor* Zampelli (fig. 75): le fantasie e le suggestioni mentali di uno, che prendono forma grazie alla genialità e alla capacità di impaginarle dell'altro. Fumiani sceglie di inserirsi al fianco dello Zampelli in questo angolo del dipinto per apparire in atto di collaborare fianco a fianco al fine di ricostruire mentalmente e materialmente la glorificazione del Santo e poter rendere partecipi di questo tutti i fedeli. Anche la scelta della collocazione ci fornisce l'ultima conferma sulla connotazione terrena delle due figure: sono infatti posizionate in basso con i piedi posati sul cornicione marmoreo della chiesa, quindi al di sotto della fascia intermedia che contiene le allegorie e separati dalle scene che riguardano il martirio e la glorificazione del Santo, segno evidente che non appartengono a nessuno dei due mondi – spirituali e figurativi – ma sono da considerarsi quasi come parte della struttura reale dell'edificio ecclesiastico.



Figura 75 - Giovanni Antonio Fumiani, Ritratto di Giovanni Antonio Zampelli ed autoritratto di spalle, olio su tela, soffitto chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.

<sup>172</sup> Girolamo Micheletti, *Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli vicario generale, pievano in S. Pantaleone ecc. ecc.*, G. B. Merlo ed., Venezia 1841, nota 5, p. 40.

### CAP. 5.3. Le figure allegoriche

La fascia inferiore del soffitto all'interno della quale si colloca l'appena menzionato autoritratto dell'artista in compagnia del pievano Zampelli è la zona dedicata alle allegorie e agli apparati decorativi: in essa, infatti, sono collocate le personificazioni scultoree dipinte delle principali virtù del santo.

Sul lato destro, al di sotto della figura dell'imperatore, si possono rintracciare le personificazioni di Giustizia e Pace (figg. 76, 77) dipinte ad imitazione del marmo, rappresentate seguendo le classiche iconografie. Già Marchiori e Brunet sottolineano come Fumiani nei tondi allegorici contenuti nella cappella dedicata al santo titolare avesse tratto ispirazioni dal manuale *Iconologia* di Cesare Ripa<sup>173</sup>: la prima viene connotata da una bilancia a due piatti, la seconda dalla presenza di un ramo d'ulivo sulla mano destra<sup>174</sup>.

Al di sopra dell'altare maggiore sono collocate le personificazioni, questa volta in finto bronzo, di Fede e Speranza (figg. 78, 79), la prima viene connotata dall'inserimento di un calice metallico alzato nella mano destra a simboleggiare il rito dell'eucarestia; mentre la seconda viene collocata adagiata al di sopra di un'ancora che testimonia la solidità e la fermezza con cui la speranza permane costante<sup>175</sup>.

Quanto alla terza delle virtù teologali, la Carità, che dovrebbe costituirsi quale completamento della triade, ci è utile tenere in considerazione l'opinione di Ivanoff, il quale sosteneva non fosse stata rappresentata nel soffitto della navata perché l'artista cercava di instaurare un dialogo con il soffitto della volta absidale raffigurante *Il trionfo dell'Eucarestia*: l'allegoria della Carità, esemplificata in una donna attorniata da fanciulli, viene ad acquisire una posizione predominante collocandosi al centro della scena al di sopra di un piedistallo marmoreo

---

<sup>173</sup> Brunet- Marchiori, *La chiesa di San Pantalon...*, cit., pp. 42-43.

<sup>174</sup> Ripa descrive la figura della Giustizia come una "Donna colla spada alta, coronata nel mezzo di una corona reale, e colla bilancia." (Cesare Ripa, *Iconologia*, Stamperia Piergiovanni Costantini, Perugia 1765, Tomo III, p. 203), mentre parla della Pace come "Donna vestita d'incarnato, tenendo una statuetta nella mano destra, e la sinistra sia posata su un Piedistallo, ove sia un calice, e con detta mano sostenga un Ramo d'Ulivo"; l'autore continua in un secondo stilema allegorico menzionandola come una "Donna cò capelli giù per le spalle, in capo tiene una ghirlanda di palma, nella destra mano una Corona d'Alloro e nella sinistra un ramo d'Ulivo" (Cesare Ripa, *Iconologia*, Stamperia Piergiovanni Costantini, Perugia 1765, Tomo IV, p. 325): in questo caso Fumiani mescola le due descrizioni raffigurando una donna con i capelli raccolti in una corona d'alloro che reca nella destra un ramo d'ulivo.

<sup>175</sup> Anche queste virtù sono state tratte dalle descrizioni offerte da Ripa che identifica la Fede come una "Donna vestita di bianco. Che si tenga la destra mano sopra il petto e colla sinistra terrà un calice, e attentamente lo guardi." (Cesare Ripa, *Iconologia*, Stamperia Piergiovanni Costantini, Perugia 1765, Tomo III, p. 43) e la Speranza come una "Donna, vestita di giallo, con un Arborescello fiorito in capo, la veste sarà tutta fiorita di varie piante, e nella sinistra terrà un' Ancora [...] l' Ancora che aiuta la vita né pericoli maggiori della Fortuna" (Cesare Ripa, *Iconologia*, Stamperia Piergiovanni Costantini, Perugia 1765, Tomo V, p. 208).



dipinto (fig. 80)<sup>176</sup>:tuttavia questa contaminazione tra i due dipinti presenti nei soffitti dell'edificio, sebbene Ivanoff identificasse nel giovinetto che si sporge alla sinistra dell'altare la figura di un parroco che porge una particola consacrata (cosa insostenibile poiché regge un panno rosso e non presenta alcun attributo relativo alla professione ecclesiastica, né si nota la presenza dell'ostia consacrata in mano), non risulta esaustiva a sciogliere la mancanza della personificazione della terza virtù teologale all'interno del dipinto da noi indagato.

Superando questa, pur interessante, ipotesi notiamo che nel dipinto compaiono diversi personaggi che porgono il palmo in segno di carità e non esitiamo a sottolineare come tale virtù rappresenti anche la qualità più rilevante da attribuire al santo medico, che amministrava la sua professione gratuitamente: per questo l'artista decide, a mio parere, di separare la Carità dall'insieme delle altre allegorie raffigurate sotto forma di statue per farle acquisire una dimensione carnale e tangibile e renderla parte attiva all'interno delle raffigurazioni del martirio del santo. Andrà altresì rilevato come la fascia intermedia del soffitto sia interessata da almeno tre gruppi di figure che si possono essere lette quali allegoria di carità (fig. 81,82,83): mi riferisco alle figure femminili abbigliate di rosso con in braccio un fanciullo, alle quali si viene a sommare la quarta già menzionata, collocata nel catino absidale<sup>177</sup>.

Simmetricamente alle personificazioni marmoree di Pace e Giustizia, sull'altro lato lungo del soffitto, compaiono due imponenti figure maschili bronzee (fig. 84,85) che sono state identificate, a partire dal testo del Moschini del 1847, con le personificazioni di Orgoglio e Furore sconfitti: tuttavia, come abbiamo potuto notare, questa ipotesi identificativa non presenta alcuna base solida perché i due personaggi non recano alcun attributo utile alla loro identificazione. Non è nemmeno così evidente il fatto che appaiano "sottomessi" poiché sono collocati al di sotto di un cornicione marmoreo al pari delle altre personificazioni presenti nel soffitto e potenzialmente potrebbero essere classificati come allegorie positive anziché vizi da combattere.

Le due figure sono semmai accomunate dal fatto che entrambe stringono nella destra un lembo del tessuto utilizzato per coprire parzialmente le loro pudenda mentre, per il resto, si presentano nudi. L'enfaticizzato plasticismo della muscolatura e la collocazione nei pennacchi le

---

<sup>176</sup> Ivanoff, *La sacra rappresentazione...*, cit., pp. 249-255, pp. 252-253.

<sup>177</sup> Per identificare tali allegorie ci appoggiamo sempre al testo di Ripa usato dal Fumiani nel quale la Carità è classificata come una "Donna, vestita di rosso, che in cima al capo habbia una fiamma di fuoco ardente; terrà nel braccio sinistro un fanciullo al quale dia il latte, e due altri gli staranno scherzando à piedi; uno di questi terrà alla detta figura abbracciata la destra mano" (Cesare Ripa, *Iconologia*, Stamperia Piergiovanni Costantini, Perugia 1765, Tomo V, p. 208).

mette direttamente in relazione con le figure dipinte da Michelangelo nei pennacchi della Sistina e sono questi caratteri ad indurre Ivanoff a dare per certo un soggiorno romano dell'artista<sup>178</sup>.



*Figura 76 - Giovanni Antonio Fumiani, Allegoria della Giustizia (part.), olio su tela, Chiesa di san Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 77 - Giovanni Antonio Fumiani, Allegoria della Pace (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*

---

<sup>178</sup> Ivanoff, *La sacra rappresentazione...*, cit., pp. 249-255, p. 252. Questa presenza di elementi collegati ad opere d'arte presenti a Roma la si può rintracciare efficacemente anche nella scultura marmorea dipinta che viene inserita al culmine dell'arco d'entrata dell'edificio dove si raffigura un putтино a gambe divaricate intento a sollevare una ghirlanda di fiori col braccio destro: tale posa ci ricorda da vicino quella del **Fauno Barberini**, l'importante scultura ellenistica riscoperta nei fossati di Castel Sant'Angelo nel 1624 e restaurata a fine secolo su modello delle allegorie fluviali berniniane collocate nella fontana di Piazza Navona (in quell'epoca la statua acquisì un tale successo da risultare una tra le opere più ammirate di Roma e non è da escludere che il Fumiani possa essere venuto in possesso di alcuni disegni che lo ritraessero, anche tramite ai suoi contatti con frate Pozzo, pur non essendo documentata la sua presenza a Roma).



Figura 78 - Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Fede (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 79 - Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Speranza (part.)*, olio su tela, Chiesa di san Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 80 - Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Carità (part.)*, olio su tela, volta absidale, Chiesa di san Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 81 - Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Carità (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.





*Figura 82 - Giovanni Antonio Fumiani, Allegoria della Carità (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 83 - Giovanni Antonio Fumiani, Allegoria della Carità (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 84 - Giovanni Antonio Fumiani, Figura allegorica (Orgoglio?) (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 85 - Giovanni Antonio Fumiani, Figura allegorica (Furore?) (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*

Pur non escludendo l'ipotesi del Moschini, ma sottolineando la sua natura inverificabile, sposterei l'attenzione proprio sulla presenza dei tessuti collocati in una posizione così di rilievo e amplierei lo sguardo e la discussione all'intero apparato pittorico del soffitto nel quale si vengono a presentare molteplici dettagli entro cui brani di stoffa acquistano un ruolo predominante. È stato già notato nel dialogo veronesiano tra giovanotto e pappagallo l'inserimento di una fascia di panno rosso (fig. 86); lo stesso panno lo abbiamo rintracciato nel pugno della figura che si sporge alla sinistra della volta absidale (fig. 87), identificata erroneamente dall'Ivanoff come un parroco, quale strumento di lavoro per l'autoritratto dell'artista (fig. 88). Similmente, abbondanti panneggi vermigli scendono dalle composizioni di fiori e frutta presenti agli angoli del soffitto (fig. 89) e al di sotto del trono imperiale, come pure disordinatamente si vengono a collocare sulla scalinata che conduce ad esso; infine, simmetricamente al fanciullo con pappagallo alla destra della porta d'ingresso, un secondo puttino appare intento a reggere una lunga fascia di panno verde (fig. 90) ed un terzo è collocato al di sotto della figura dell'imperatore in atto di svelare un medaglione bronzeo (fig. 91).

Questa sovrabbondanza di inserimenti tessili non si può ignorare, né liquidare come sintomo delle esagerazioni tipiche del barocco, e nemmeno si possono identificare come una tipicità dell'artista poiché non sono presenti, in questa forma, in nessun'altra sua opera né precedente, né successiva. I panni sono quindi un elemento da trattare e analizzare solamente in relazione alla commissione del dipinto di San Pantalon e, in particolare, intenderei evidenziare, pur sottolineando ancora una volta la mancanza delle fonti documentarie e con esse l'impossibilità di verifica delle ipotesi che verranno formulate, la presenza della scuola dei *laneri* vocata a San Bernardino da Siena all'interno della parrocchia di San Pantalon. La corporazione si colloca all'interno della chiesa nella terza cappella di destra sin dal XII secolo eseguendo ampie campagne di decorazione nel momento di maggior successo di tale arte in città, ovvero nella seconda metà del Cinquecento. Non è stato possibile indagare il contributo fornito dai laneri nella riedificazione dell'edificio, ma non è da escludere che una parte di quei finanziamenti che lo Zampelli «si umiliò a pregare ed a brigare e presso i propri parrocchiani, e presso le famiglie delle altre pievi, e presso perfino la stessa veneta signoria, non mai avendo lo sconforto»<sup>179</sup> e che «seppe vincere gli animi dei ricchi, che aprissero gli scrigni o lasciassero legati ne

---

<sup>179</sup> Salsi, *De pievani della chiesa...*, cit., p. 23.



Figura 86 - Giovanni Antonio Fumiani, *Giovane con panno* (part.), Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 87 - Giovanni Antonio Fumiani, *Putto con panno* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 88 - Giovanni Antonio Fumiani, *Giovane con tessuto* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 89 - Giovanni Antonio Fumiani, *Panno* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 90 - Giovanni Antonio Fumiani, *Natura morta con panni* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 91 - Giovanni Antonio Fumiani, *Natura morta con tessuto* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Codicilli»<sup>180</sup> derivasse dalle donazioni della scuola dei laneri. La loro cappella, infatti, era una dei soli due altari dell'edificio ecclesiastico, assieme a quello delle dame veneziane vocato a Sant'Anna ed eretto solamente a fine secolo, affidato a confraternite di laici: gli altri erano stati finanziati dai parroci tra cui lo Zampelli stesso.

L'ipotesi che si vuole evidenziare riguarda la possibilità di una sovvenzione economica da parte dell'arte dei laneri nel corso della ridecorazione dell'edificio, prassi peraltro non estranea alla stessa parrocchia. Negli anni Sessanta, ad esempio, fu la confraternita del Santissimo Sacramento a finanziare totalmente la ricostruzione di quello che sarebbe divenuto l'abside della nuova struttura. Seguendo questa ipotesi, si potrebbe trovare giustificazione alla così vasta presenza di tessuti nella decorazione pittorica della volta absidale: si tratterebbe di un'efficace metafora che figurerebbe una sorta di "ricompensa" evasa dall'artista, sempre in dialogo con il pievano Zampelli. Del resto anche individualmente i membri dell'arte contribuiscono a far bella la chiesa di San Pantalon. Il confratello mercante Angelo Busca (1613-1697) finanziò ad esempio la scultura raffigurante il santo eponimo del padre Giovanni, presente oggi sulla sinistra dell'altare maggiore della chiesa, eseguita dallo scultore tirolese Tommaso Rues intorno al 1660<sup>181</sup>.

Non allontanandoci troppo dagli inserimenti tessili presenti nel soffitto intenderei spostare la nostra attenzione ai quattro angoli del dipinto che sono da sempre stati trattati alla stregua di testimonianze della vivace fantasia dell'autore. Notiamo innanzitutto che in tutti sono presenti delle figure umane bronzee circondate da decorazioni marmoree dipinte e da puttini intenti a sconfiggere figure maligne esplicitate in serpenti con teste di drago, anch'essi bronzei, a simboleggiare il trionfo delle virtù sui vizi. Nei gruppi collocati in corrispondenza della controfacciata, a differenza degli altri due, non sono presenti decorazioni vegetali: nel gruppo sul lato sinistro possiamo individuare una figura femminile affiancata da un cervo al centro del rilievo bronzeo presente sul fianco di uno scudo marmoreo sormontato da una cornucopia (fig. 92): la presenza della cornucopia e della cerva ci potrebbe indurre ad identificare la figura femminile, pur abbigliata con toga classica, con la dea Demetra protettrice delle messi o con Artemide, dea della caccia.

Nella parte destra compare, invece, un insieme di figure bronzee e marmoree sovrastato dalla presenza di un anziano disteso; sotto di esso vi è collocato un secondo rilievo bronzeo dal

---

<sup>180</sup> Domenico Gerolamo Maccato, *Memorie della Chiesa Parrocchiale e Collegiata di S. Pantaleone Martire di Nicomedia*, manoscritto, f. 219.

<sup>181</sup> Brunet- Marchiori, *La chiesa di San Pantalon...*, cit., p. 64.

quale sporge una figura femminile in toga col braccio destro avanzato, in contrapposizione ad un giovane seduto. Nella parte inferiore l'agglomerato si conclude con la presenza di un puttino intento a scacciare un serpentello bronzeo (fig. 93).

Passando ai due pennacchi ai lati dell'altare principale, a sinistra notiamo una grande brocca bronzea sulla quale è raffigurata una figura femminile. Da essa si dipanano una serie di schizzi d'acqua in finto marmo accolti da altrettante figure umane seminude bronzee; al fianco di questa prima raffigurazione vi è collocato un secondo vaso bronzeo sostenuto da un fanciullo seminudo e contenente un ampio mazzo di rose, gigli e gelsomini. Tutti questi fiori sono simbolicamente legati al santo, poiché le rose rosse si riferiscono alle sofferenze del martirio e alla carità dimostrata in vita, i gigli si accostano alla sua purezza e i gelsomini alla grazia ed all'amor divino che il santo riceve nel corso delle torture inflitte<sup>182</sup>; gli stessi fiori peraltro sono spesso iconologicamente associati alla figura della Vergine con identici significati (fig. 94). È interessante notare come l'artista negli stessi anni del nostro dipinto è impegnato nella realizzazione di otto tele raffiguranti quelli che, negli inventari della Galleria degli Uffizi, sono definiti *Vasi grotteschi* (1699-1702) da inserirsi nel mezzanino della Palazzina della Meridiana a Palazzo Pitti per il Gran Principe Ferdinando di Toscana. Questi teleri dovevano rivestire una funzione puramente decorativa nell'arredamento delle pareti delle sale in cui erano raccolte le collezioni di bozzetti del Principe; tuttavia, di queste opere ne sopravvive solamente una conservata presso la Galleria degli Uffizi, che presenta una brocca del tutto analoga a quella inserita nel nostro dipinto, con la medesima figura femminile aggettante e l'utilizzo del serpentello con funzione di manico (fig. 95)<sup>183</sup>: questa osservazione ci consente di datare la parti più basse del telero all'inizio del Settecento in concordanza con le ipotesi avanzate tramite l'ausilio delle fonti letterarie e ne rappresenta la conferma.

Dall'altro lato dell'altare si può evidenziare la presenza di una figura femminile inginocchiata accompagnata da un pennuto (aquila o corvo) al centro del bassorilievo bronzeo collocato su un secondo scudo marmoreo, a sua volta attorniato da putti e draghetti bronzei (fig. 96): la presenza dell'uccello potrebbe indurci a pensare a una seconda divinità classica, collegata al tema dell'aria: la ninfa Aura, che si verrebbe così a contrapporre, anche sulla base della sua collocazione all'interno del soffitto, al soggetto individuato come la dea Demetra, legata al tema della terra. Basandoci su questa identificazione possiamo immaginare un completamento del tema dei quattro elementi, identificando il tema dell'acqua nella brocca contornata dagli ampi

---

<sup>182</sup> Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Electa ed., Milano 2003, pp. 121, 154, 179.

<sup>183</sup> AA. VV., *Gli Uffizi: catalogo generale*, Centro Di ed., Firenze 1979, p. 273.

schizzi marmorei e contornata da fiori rigogliosi; e ancora il tema del fuoco nell'angolo sormontato dalla figura anziana dove la donna in rilievo appare poco leggibile a causa dei danni subiti dal dipinto nei secoli. Questi inserti legati a divinità pagane all'interno di un soggetto sacro potrebbero relazionarsi al paganesimo dominante nella Nicomedia del III secolo d. C., nella quale visse il santo o limitarsi ad un *divertissement* barocco che tende a ricostruire un principio ordinatore divino sulla base degli elementi naturali.

Ciò che è certo è che queste composizioni costituiscano un'invenzione del Fumiani, piuttosto che come si è scritto di Massimiliano Soldani Benzi (fig. 96,97)<sup>184</sup>, pittore, scultore e medaglista vissuto a Montevarchi tra il 1656 ed il 1740. Più giovane del nostro di oltre dieci anni, questi infatti realizzò le sue opere solamente dopo il 1686, quando il granduca Cosimo III gli concesse un laboratorio privato all'interno della zecca di Firenze, dopo un soggiorno di un paio d'anni a Parigi, per perfezionare la sua tecnica incisoria. Tentando di ricostruire la genesi delle opere che hanno probabilmente portato alla contaminazione fra le invenzioni dei due artisti è utile far notare che vasi simili sono stati inseriti da Fumiani anche nella *Lapidazione di San Zaccaria* (fig. 98), realizzata per Ferdinando de' Medici (1663-1713), con l'intermediazione di Niccolò Cassana tra il 1699 ed il 1702, e ancora nel *Sacrificio della figlia di Jefte* (fig. 98-99), realizzato per Stefano Conti da Lucca tra il 1705 ed il 1706. Inoltre si è evidenziato che altre composizioni simili sono presenti sia nella *Rebecca al pozzo* (fine XVII sec.) (fig. 100) che nel *Cristo che disputa con i dottori del tempio* (1700) delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 101). Se sommiamo queste informazioni al fatto che Fumiani non si è più spostato da Venezia dopo il soggiorno giovanile bolognese e constatiamo che Ferdinando di Toscana era committente di entrambi gli artisti, ma che Benzi era l'unico dei due che fu in grado di visionare le opere dell'altro presso le collezioni medicee, possiamo ribaltare le osservazioni fatte riguardo un potenziale debito del Fumiani nei confronti dell'artista aretino e stabilire che la paternità di queste strabilianti invenzioni spettano proprio al nostro.

Si può notare inoltre un secondo collegamento tra il soffitto veneziano e le opere inviate in Toscana dall'artista nelle tre versioni dei *Quattro bozzetti per torcieri* datati al 1702 (figg. 104-106), raffiguranti rispettivamente le allegorie delle età dell'uomo, dei quattro continenti e della cacciata dall'Olimpo. In tali disegni, concepiti al fine di dover divenire opere scultoree a sostegno di vasi per contenere fiori il giorno e candele la notte, si notano le medesime figurine bronzee slanciate e seminude che figurano agli angoli del nostro soffitto. Similmente, le stesse appaiono

---

<sup>184</sup> Manuela Michelutto, *Giovanni Antonio Fumiani*, Tesi di Laurea in Lettere presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cà Foscari di Venezia, rel. Paola Rossi, a. a. 2005-2006, 2006, p. 58.

avviluppate in pose precarie con l'aggiunta di rocce, fronde ed animali. Ciò dimostra che Fumiani all'epoca del nostro soffitto stesse ragionando sull'utilizzo di allegorie pagane a fini decorativi e rafforza la nostra ipotesi riguardo l'identificazione delle figure site nei pennacchi con i quattro elementi naturali.

Pur non disponendo di prove documentarie, è inoltre possibile ipotizzare che la realizzazione plastica di tali elementi potesse essere stata affidata al Benzi, dati i suoi legami con il Granducato. Forse furono proprio i bozzetti dei torcieri e dei vasi che avrebbero dovuto completarli, dei quali non ci è giunto alcun progetto, l'occasione attraverso cui Benzi finì per appropriarsi delle invenzioni del più anziano collega.

In aggiunta ai manufatti bronzei dipinti nei quattro angoli del telero il Fumiani inserisce, al centro del lato destro della navata, e, al di sopra della cappella dedicata al santo titolare amministrata dai parroci della chiesa, uno scudo bronzeo contenente una giovane figura maschile abbigliata con una toga classica che porge il palmo della mano destra quasi in segno di soccorso, mentre utilizza la sinistra per sorreggere la lunga tunica (fig. 107).

Il manufatto è retto dalle personificazioni di Giustizia e Pace e si presenta di dimensioni pari ad almeno il triplo rispetto a quelle delle figure presenti agli angoli: la collocazione e le dimensioni ci inducono quindi a immaginare che dovrebbe trattarsi di una figura fondamentale per una completa lettura iconografica dell'opera ma, sfortunatamente, essa non è accompagnata da alcun attributo caratterizzante.

L'ipotesi identificativa più plausibile al fine di sciogliere l'identità del soggetto raffigurato si viene a formulare in relazione alla presenza delle divinità pagane negli altri elementi bronzei della fascia inferiore e riguarda l'identificazione del nostro soggetto con Esculapio, il dio pagano della medicina, oppure con Ippocrate, il medico greco che favorì il riconoscimento della medicina come professione e redisse il giuramento fondante per l'esercizio dell'arte medica che venne recitato anche dal giovane Pantaleone: la presenza della toga classica potrebbe confermare entrambe le ipotesi ma la giovane età della figura ci porta ad escludere la figura di Ippocrate che, tradizionalmente, viene presentato come un anziano calvo e dalla barba lunga; per quanto riguarda Esculapio si possiedono alcune immagini dove viene presentato di glabro e di giovane età (fig. 108), ma viene sempre accompagnato dal caduceo che non appare nel nostro dipinto.

A sostegno della presenza della figura di Esculapio al centro del soffitto potremmo citare anche la rappresentazione della statua pagana presente nella pala d'altare del Veronese collocata nella cappella sottostante: Veronese, infatti, sceglie di inserire alle spalle della figura di

Pantaleone una scultura classica in rovina, da alcuni identificata con la raffigurazione di Esculapio<sup>185</sup>, per simboleggiare il superamento da parte del potere salvifico di Cristo esercitato da Pantaleone rispetto all'impotenza della scienza medica sfruttata dai pagani. In questo modo i debiti che il Fumiani riserva nei confronti del Veronese ci aiutano a rafforzare l'ipotesi di identificazione della figura bronzea con quella di una divinità pagana sconfitta e superata dalla dottrina cristiana amministrata da Pantaleone.

---

<sup>185</sup> Michelutto, *Giovanni Antonio Fumiani...*, cit., p. 32.





*Figura 92 - Giovanni Antonio Fumiani, Scudo bronzo con donna, cervo e cornucopia (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



*Figura 93 - Giovanni Antonio Fumiani, Agglomerato con scudo bronzo con donna e anziano seduto (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.*



Figura 94 - Giovanni Antonio Fumiani, Brocca bronzea con donna che versa dell'acqua(part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 95 - Giovanni Antonio Fumiani, Vaso allegorico, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702-04.



Figura 96 - Massimiliano Soldani Benzi, Vaso con il trionfo di Galatea, bronzo dorato, Cleveland Museum of Art, Cleveland, inizi XVIII sec.



Figura 97 - Massimiliano Soldani Benzi, Vaso, onice e bronzo dorato, Museo delle cappelle medicee, Firenze, 1689.





Figura 98 - Giovanni Antonio Fumiani, *Il sacrificio della figlia di Jefte (part.)*, olio su tela, Collezione Cavallini-Sgarbi, Ro Ferrarese, 1705.



Figura 99 - Giovanni Antonio Fumiani, *Il sacrificio della figlia di Jefte (part.)*, olio su tela, Collezione Cavallini-Sgarbi, Ro Ferrarese, 1705.



Figura 100 - Giovanni Antonio Fumiani, *Rebecca al pozzo (part.)*, olio su tela, coll. privata, fine XVII. sec.



Figura 101 - Giovanni Antonio Fumiani, *Cristo predica nel tempio (part.)*, olio su tela, Galleria dell'Accademia, Venezia, 1706.



Figura 102 - Giovanni Antonio Fumiani, *La lapidazione di San Zaccaria (part.)*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1706.



Figura 103 - Giovanni Antonio Fumiani, *Vaso con rilievo di donna e uccello (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



Figura 104 - Giovanni Antonio Fumiani, *Progetto per torciere con cacciata dall'Olimpo*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702.





Figura 105 - Giovanni Antonio Fumiani, *Progetto per torcieri con quattro età dell'uomo*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702.



Figura 106 - Giovanni Antonio Fumiani, *Progetto per torcieri con i quattro continenti*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702.





Figura 107 - Giovanni Antonio Fumiani, Scudo bronzo con figura togata (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707



Figura 108 - Anonimo, Ritratto di Esculapio, marmo, Musei Vaticani, Roma, I sec. d. C.

## CAP. 6. Interventi di restauro

Nel corso dei secoli il metodo innovativo con il quale il telerò è stato dipinto e assicurato al soffitto ha creato numerosi problemi di conservazione, motivo per cui si sono resi necessari diversi interventi di restauro, a loro volta accompagnati da varie difficoltà, legate in particolare al reperimento dei finanziamenti, che fu causa di un continuo procrastinarsi delle tempistiche e, di conseguenza, di un notevole aumento dei danni all'opera.

Dal punto di vista strutturale, il telerò non è formato da un'unica grande tela di lino, dal momento che i telai manuali utilizzati per tessere le pezze avevano dimensioni ridotte e producevano panni di poco superiori ai due metri, mentre la superficie dipinta in chiesa è di circa 430 metri quadrati. L'opera è pertanto costituita da 77 tele dipinte separatamente (fig. 111)<sup>186</sup> nello studio dell'artista situato



Figura 109 - Le patere che servivano ad ancorare i telai dei dipinti alla travatura del controsoffitto nelle uniche immagini disponibili, si nota che erano lunghe circa 50 cm ed avevano un diametro di circa 15 cm.

in *Corte dei preti*, e successivamente fissate su telai lignei costituiti da una serie di tavole giuntate insieme, con colla di farina e punti metallici.

Questi pesanti telai vennero fissati al tavolame del controsoffitto della chiesa con l'ausilio di patere metalliche (fig. 109) dalle teste rivestite in tela e poi dipinte: nelle giunture tra una superficie e l'altra, l'artista aveva disposto delle fasce lignee anch'esse rivestite di tela e in seguito colorate per camuffarle<sup>187</sup>.

<sup>186</sup> In molti dei testi consultati si parla di 40 o 44 tele separate, risulta decisamente più attendibile e verosimile la ricostruzione fatta dallo Jaccarino riguardo la disposizione delle tele del soffitto, che l'autore ha formulato grazie anche alle informazioni emerse dal confronto verbale con Ferruccio Volpin.

<sup>187</sup> Guido Jaccarino, *Restauro conservativo del soffitto su tela di Giovanni Antonio Fumiani della chiesa di S. Pantalon in Venezia commissionato dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia a Ferruccio Volpin e il laboratorio di restauro di S. Gregorio in Venezia 1970-71*, tesina per un Corso di Chimica del restauro presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nell'anno accademico 1991-92, Venezia 1992, p. 15. (documento conservato presso l'archivio della chiesa di San Pantalon). Diremo, inoltre, come mi suggerisce l'amico Piero De Fina, che le tele che costituiscono la parte centrale prettamente piatta della volta sono 18 pezzi di sedici metri quadri ciascuno (4x4 m) disposti a scacchiera, venendo così a rivestire una superficie di circa 300 metri quadrati, ai quali andranno poi a sommarsi tutte le superfici curve, per ottenere una totalità stimata di circa 430 metri quadrati.



*Figura 110 – Controsoffitto della chiesa di San Pantalon con i sostegni ai quali sono ancorate le patere che sostengono i teleri dipinti dal Fumiani, su di una colonna verticale che sostiene le capriate del tetto è stata scritta la data di fine lavori di restauro del 1886.*

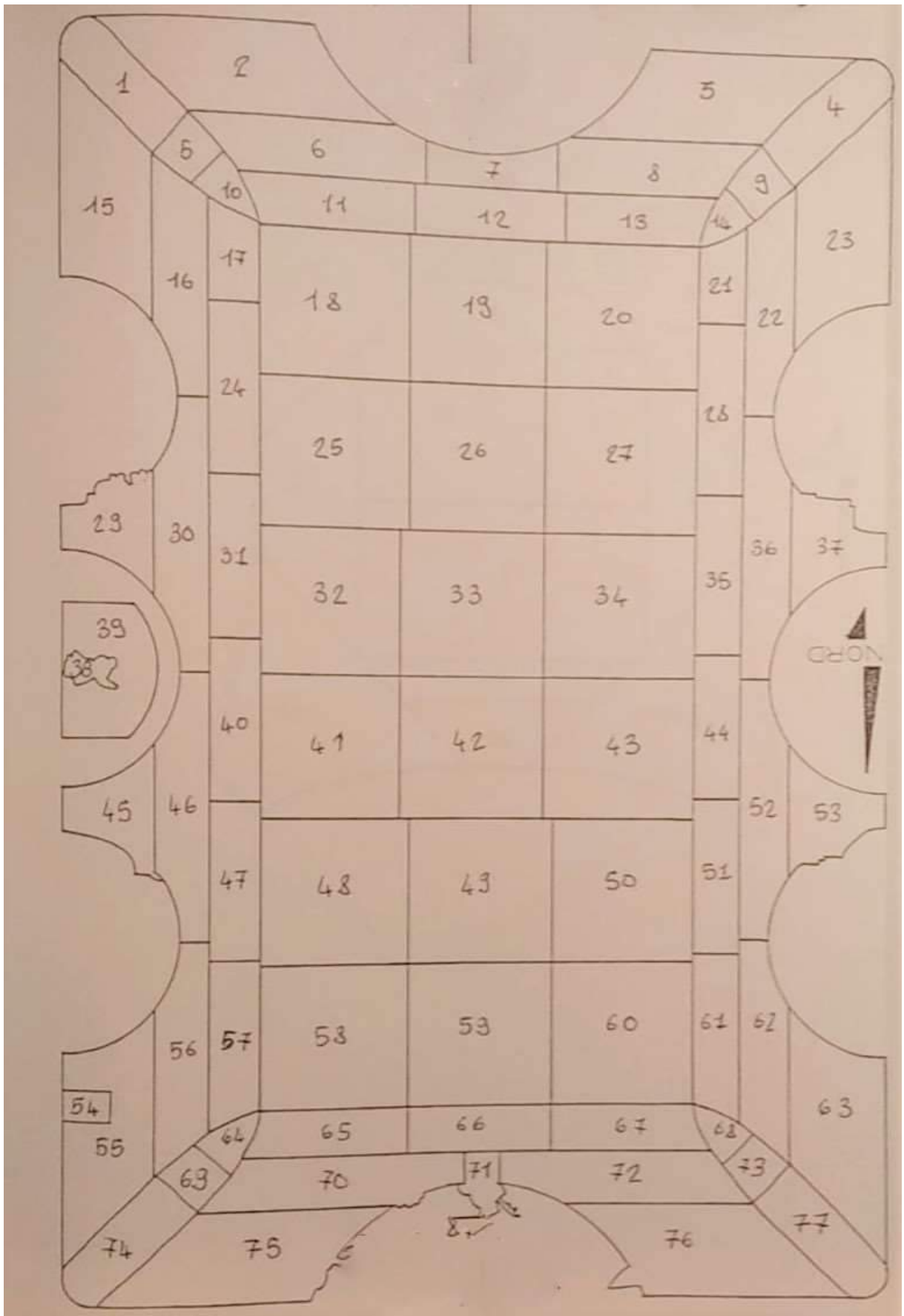


Figura 111 - Ipotesi ricostruttiva di Guido Jaccarino sulla disposizione delle 77 tele che formano il soffitto della chiesa di San Pantalon.



## CAP. 6.1. Il primo intervento ottocentesco

Le prime notizie relative alle condizioni di deperimento del soffitto giungono dalle relazioni sullo stato di conservazione di tutti i dipinti presenti nell'edificio fatte redigere da Don Andrea Salsi, parroco di San Pantalon dal 1830 e autore delle già citate biografie dei parroci della chiesa<sup>188</sup>. Dalla lettura risulta che a quel tempo lo stato di degrado fosse particolarmente avanzato nella volta del presbiterio e della navata, entrambe opera del Fumiani.

Il Salsi stesso scrisse una supplica all'Imperatore d'Austria Ferdinando I d'Asburgo-Lorena, re del Lombardo-Veneto, chiedendo che venissero realizzati interventi per porre rimedio alle gravose condizioni in cui versava il soffitto, indicato nella lettera come «il più grande del Vostro Impero»<sup>189</sup>. Tuttavia, anche tale supplica non ebbe successo, così nel 1843 si tentò la vendita all'asta di alcuni dipinti ritenuti inservibili da parte della Fabbriceria di San Pantalon e alienabili da parte della Sovrintendenza (fig. 112), con lo scopo di reperire i fondi necessari al restauro dei soffitti. Tra di essi, oltre a varie opere di Antonio Triva, viene citato un interessante *Cristo coronato di spine* del Padovanino andato disperso.

Anche quest'asta non riscosse il successo desiderato, tanto che venne ripetuta ancora nel 1846 e nel 1847 con gli stessi dipinti, rimasti nuovamente invenduti, lasciando la chiesa priva dei fondi.

Si arrivò così al 1864, anno in cui il restauratore Spoldi certificò le ormai pessime condizioni del soffitto di Fumiani<sup>190</sup>.

Notato come già dagli anni Quaranta il soffitto versava in condizioni di degrado tali da rendere necessari vari interventi di consolidamento e restauro e vista la relazione dello Spoldi, il 10 dicembre 1864 l'Ufficio Provinciale delle Pubbliche Costruzioni redisse un "Progetto di lavoro di erezione di alcune armature occorrenti per il restauro dei

**AVVISO D'ASTA.**

LA FABBRICERIA DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI S. PANTALEONE

RENDE NOTO:

In seguito all'autorizzazione impartita dall'I. R. Delegazione Provinciale col suo riverito Decreto N. 12010 — 12014 del 12 Giugno p. p. nel giorno 14 Dicembre, e nel Locale della Fabbriceria situato vicino la Chiesa, sarà tenuto un secondo Esperimento di pubblica Asta, essendo caduto deserto il primo, per deliberare al miglior offerente la vendita di alcuni dipinti di spettanza della detta Fabbriceria come il qui appiedi descritto Elenco, e colla osservanza delle discipline dell' anteriore Avviso sotto il N. 283 del 28 Ottobre 1846.

ELENCO DEI DIPINTI DA ALIENARSI.

Numero progressivo dei Lotti	QUALITÀ E DESCRIZIONE DEI DIPINTI	Prezzo Fianco
I.	Sei (quindici) dipinti ad Olio del Dott. Triva rappresentanti alcuni miracoli di S. Pantaleone L.	500 —
II.	Due ritratti di Parroci del Dott. Triva	12 —
III.	Otto Quadretti, altrettanti dipinti a olio sono che rappresentano figure allegoriche di questo autore	30 —
IV.	Pala d'altare del Gov. Barnabini rappresentante l'Immacolata	100 —
V.	Un Resolitore coronato di Spine attribuito al Padovanino	300 —

Dalla Fabbriceria di S. Pantaleone, Firenze il 28 Ottobre 1846.

I FABBRICIERI  
D. ANGELO FARRIS.  
CARLO BONICELLI  
GIO. BATTISTA ZULIANI.

Figura 112 - L'avviso della seconda asta dei dipinti andata insoluta nel novembre 1846.

<sup>188</sup> Archivio Patriarcale di Venezia, San Pantalon, *Fabbriceria, Atti generali, Seconda serie*, busta "49".

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> Michelutto, *Giovanni Antonio Fumiani...*, cit., pp. 64-66.



dipinti che coprono i soffitti nella chiesa di S. Pantaleone” e il 15 dicembre bandì un capitolato d'appalto per la loro realizzazione. Su questo documento si legge che «si accordano giorni 25 venticinque successivi e decorribili da quello in cui seguirà la regolare consegna del lavoro per l'erezione della prima terza parte [dell'impalcatura]; e successivamente egual tempo per le altre ricostruzioni»<sup>191</sup>. Vennero inoltre specificate le spese, le indicazioni relative ai materiali, i compensi dei lavoratori e le dimensioni dell'armatura posizionata a livello del cornicione, alta 19,80 m e larga 9 m.

Nonostante la precisione nella redazione del progetto, questo primo intervento non vedrà mai la luce, probabilmente per la difficoltà nel reperimento dei fondi, tanto che in un altro documento, datato al 26 aprile 1886, il nuovo funzionario alle pubbliche costruzioni si lamentò del fatto che «l'ufficio delle pubbliche costruzioni ebbe a redigere un progetto in data 10 dicembre 1864 per le armature occorrenti pel restauro del dipinto nella chiesa di S. Pantaleone e che questo progetto non ebbe esecuzione, ignorandone affatto il motivo; per cui emerge che fino da quell'epoca era stato manifestato il bisogno di salvare quell'interessante opera, unica nel suo genere, da un progrediente degrado»<sup>192</sup>.

Sono trascorsi ormai dodici anni dalle prime constatazioni dei danni della superficie del dipinto e il lungo periodo di attesa durante il quale il progetto di restauro è rimasto inattuato ha compromesso maggiormente l'integrità dell'opera che ora appare lacerata da «squarciature che seguono linee bene determinate e per lo più parallele ed a distanze eguali o multiple». Il prefetto ne attribuisce la causa alla «ossidazione dei normali chiodi con cui la tela stessa venne saldata al contesto ligneo che la sostiene» e dispose, perciò, che «sia provveduto nel più presto possibile alla preservazione di quel capolavoro da ulteriore deplorabile degrado»<sup>193</sup>.

Già tre anni prima si era osservata la necessità di un imminente intervento di consolidazione: il 5 maggio 1883, lo stesso prefetto notava infatti che «dal 1876 in poi quella Tela abbia maggiormente deperito, ed urgente di provvedere al restauro della medesima»<sup>194</sup> e disponeva «di riconoscere anzi tutto sul luogo, in quanto sia possibile, se il soffitto dia segni di pericolo per la pubblica sicurezza, e di veder modo, se si potesse di diminuire la spesa [stimata in 3500 lire dall'Ufficio del Genio Civile nel 1876] preventivata, valendosi di una impalcatura usata per altro soffitto, come ad esempio quella adoperata pel ristauero del soffitto della Chiesa di

---

<sup>191</sup> Archivio Sovrintendenza di Venezia (da qui ini avanti Arch. Sovr. Ve.), *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon*, I, cc. sparse.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> *Ibid.*

S. Lucca, o per la Basilica di S. Marco, onde mettere in grado la Commissione Conservativa dei Monumenti di visitare da vicino quella Tela ed indicare i lavori occorrenti <sup>195</sup>».

Anche queste richieste del prefetto riguardo l'uso di una precedente impalcatura per limitare le spese e la "sollecitudine" nella realizzazione dell'intervento non furono ascoltate.

Bisognerà attendere il maggio del 1885 per vedere «allogata all'imprenditore Signor Vincenzo Biondetti la costruzione e la messa in opera del carro mobile per l'esame del soffitto della Chiesa Parrocchiale di S. Pantaleone in questa città»<sup>196</sup>.

Questa struttura venne realizzata in poco più di un mese e, una volta collaudata, il prefetto invitò il Professor Pompeo Molmenti<sup>197</sup> e il Professor Ludovico Cadorin<sup>198</sup> a esaminare da vicino lo stato di degrado del soffitto: è il 3 luglio 1885 e la relazione redatta dal Cadorin il 12 dello stesso mese informa della condizione del dipinto, riscontrando che «dall'esame fatto al coperto constatasi che l'ossatura è in buonissimo stato, che di recente fu rimaneggiata la copertura, che non sussistono danni per filtrazioni d'acqua od altro, e che l'ambiente tra la volta ed il coperto è ben arieggiato da piccoli fori praticati nei muri longitudinali al di sopra della cornice che ferma l'imposta della volta. [...]

La tela è quasi tutta distaccata dalla volta, ed in vari punti lacerata dal proprio peso, che fu pure la causa del distacco allorchè le brocche irrugginite abbandonarono la tela.

Il quadro trovasi per quanto riguarda il dipinto bene conservato, e non ha bisogno che di essere bene assicurato con brocche di rame o di ottone, ed aggiustati gli strappi, un lavato generale e la verniciatura ridoneranno al soffitto il primitivo stato»<sup>199</sup>.

Interessante notare come il Cadorin presti attenzione a prescrivere per il successivo restauro che le *braghe* che dovranno assicurare il telero al soffitto debbano essere rivestite di zinco, al fine di prevenire l'arrugginimento che ha causato le lacerazioni visibili all'epoca. Similmente, predispone l'utilizzo di brocche in ottone e rame che meglio sopportano l'azione dell'ossido,

---

<sup>195</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon, I*, cc. sparse. Le condizioni statiche del soffitto dovevano essere parecchio instabili se la preoccupazione del prefetto si concentra sul pericolo di crollo che potrebbe compromettere l'incolumità i fedeli.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Pittore nato a Motta di Livenza nel 1819 e allievo di Michelangelo Grigoletti presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Dal 1876 entrò a far parte della Commissione conservatrice ai monumenti rivestendo il ruolo di consulente, in quanto professore accademico, fino alla sua morte nel 1894 ed è questa la veste con cui viene convocato ad esaminare il nostro soffitto. (Maria Giovanna Sarti, voce "Pompeo Marino Molmenti" in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, 2011).

<sup>198</sup> Architetto nato a Venezia nel 1824 e professore di disegno presso l'Accademia di Belle Arti. Durante la sua carriera si occupò anche del restauro di edifici ed è grazie a queste sue conoscenze che il prefetto decise di chiamarlo ad esaminare il soffitto per sommare alle conoscenze artistiche del Molmenti quelle pratiche di un architetto. Morì nel 1892. (Margaret Plant, *Venezia: Fragile city 1797-1997*, Yale University Press, Londra 2002, pp. 149-150. Giuseppe Pavanello, *I progetti di Ludovico Cadorin per il villino di Nicolò Bottacin a Trieste*, in *Arte in Friuli arte a Trieste*, Vol. 20, EUT ed., 2000, pp. 115-122, p.116).

<sup>199</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon, I*, cc. sparse.

facendo sì che l'intervento risulti maggiormente duraturo. Dalla descrizione delle condizioni della tela si capisce, infatti, come siano da imputarsi proprio all'ossidazione delle vecchie brocche ferrose la maggior parte degli squarci, poiché arruginendosi rilasciano il telero che si trova ad insistere con la sua copiosa mole sui punti rimasti integri causando vaste fenditure nello stesso.

Nel 1885 la tela si presentava dunque totalmente staccata dal tavolame e, presumibilmente, rivolta verso il basso come una sorta di immenso "velario" con varie lacerazioni a intervalli regolari nei punti in cui erano disposti i chiodi che ne aiutavano l'ancoraggio al tavolato superiore. Tuttavia, fortunatamente, fatta eccezione per il consueto annerimento causato dal tempo e dal fumo delle candele i pigmenti non presentavano alcun danno, grazie all'attenzione costante riferita alla manutenzione della copertura dell'edificio.

Il problema che afflisse il dipinto fu, ancora una volta, di natura economica, se nell'ottobre del 1885 il Professor Cadorin, ora in veste di architetto civile, suggerì al prefetto che si occupava dell'elargizione dei fondi per il restauro che «l'importo esposto per la pulitura della tela e pelle tinte alle teste dei chiodi, mi sembra troppo esiguo per la vastità del dipinto, e pel modo che dev'essere eseguita, ma limitando la spesa in alcune delle altre partite, l'importo totale preventivato potrà essere sufficiente a compiere il lavoro<sup>200</sup>».

Le osservazioni del Cadorin convinsero la prefettura, così il 22 gennaio 1886 venne finalmente siglato il contratto per il restauro del soffitto. La commissione fu affidata alla stessa ditta che si era occupata della realizzazione dell'impalcatura, cioè la ditta dell'imprenditore Vincenzo Biondetti che si impegnò a svolgere i lavori tra il 2 luglio ed il 19 agosto dello stesso anno.

La lista delle opere commissionate al Biondetti consistette nella «pulitura del solaio della soffitta, spazzatura ed asporto del rovinaccio; vergatura di detto solaio e otturazione dei buchi circolari esistenti nel medesimo; [trasporto dei] materiali e mano d'opera impiegati nella riparazione del soffitto della volta a botte, assicurazione della tela con broche di zinco e filo di rame, dipintura delle teste e patere e relativa ferramenta; pulitura della tela dalla polvere e dalle tracce fuliginose<sup>201</sup>. Tra le mansioni che vennero prescritte al Biondetti ci sembra utile far notare

---

<sup>200</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon, I*, cc. sparse. Risulta evidente che si intende sottolineare il fatto che il lavoro dovrà essere eseguito con larghe tempistiche per la difficoltà e la precisione con cui è necessario svolgere l'intervento.

<sup>201</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon, I*, cc. sparse.



Figura 113 - La prima pagina della "Lista settimanale" dal 19 al 25 luglio 1886.

come i fori nella muratura, che erano stati precedentemente lodati dal Cadorin come strumento essenziale per favorire il ricambio d'aria nella soffitta e prolungare la conservazione del tavolame e del dipinti, vennero allora considerati dannosi e perciò ne venne prescritta l'otturazione; è anche interessante mettere in luce l'attenzione con cui si dispose che tutti i nuovi sostegni metallici visibili dal basso dovessero essere prontamente dipinti per risultare impercettibili alla vista degli astanti.

È, inoltre, utile sottolineare come la modalità di intervento sulle lacerazioni del telero con l'ausilio di fili di zinco sia una soluzione del tutto unica che si discosta dai dettami consigliati nei manuali ottocenteschi

di Giovanni Secco Suardo, dove si consiglia la riparazione delle fenditure con carte rigide o parti di tela che vengono incollate dal retro con l'ausilio di colle d'amido dopo aver assottigliato la superficie di incollaggio con pietre pomice<sup>202</sup>, e di Ulisse Forni che consiglia semplici stuccature a gesso<sup>203</sup>. Questa differenza di trattamento potrebbe essere dovuta alla necessità di non separare le tele dal telaio e dalla, conseguente, impossibilità di intervenire dal retro ed è da ritenersi perciò una soluzione pensata *ad hoc* per la risoluzioni dei problemi relativi a quest'unico grande dipinto, che trova spiegazione anche nella collocazione del telero la cui distanza e scarsa illuminazione aiuta il camuffamento delle cuciture metalliche che sarebbero molto evidenti da un'analisi ravvicinata.

Per quanto riguarda il frangente di nostro interesse, ovvero quello relativo alla pulitura e ridipintura che inevitabilmente condizionano la percezione dell'opera da parte dello spettatore contemporaneo, il prefetto specificò in un documento datato 3 giugno 1886 che la Commissione

<sup>202</sup> Giovanni Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore di dipinti*, Pietro Agnelli ed., Milano 1866, p. 307.

<sup>203</sup> Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Le Monnier ed., Firenze 1866, pp. 76-78.

Conservatrice ai Monumenti ha indicato al Professore dell'Accademia Giulio Carlini<sup>204</sup> come la figura a cui spetta la sorveglianza dei lavori del soffitto, «specialmente quelli relativi alla assicurazione e alla pulitura ed inverniciatura della tela del Fumiani».<sup>205</sup>

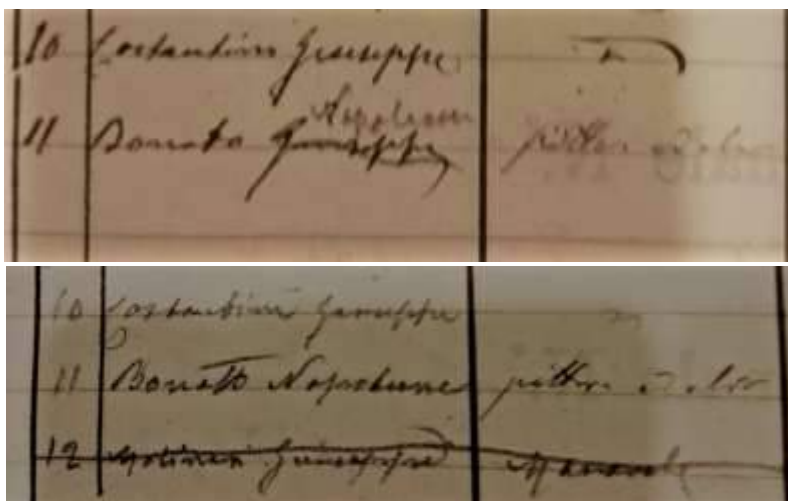


Figura 114 – Alcune delle menzioni riguardanti il pittore Bonato Napoleone inserite nelle liste settimanali.

Il 16 giugno lo stesso prefetto richiese, in un documento indirizzato all'ufficio dell'appena nominato Commissario Carlini presso il Genio Civile, indicazioni «circa la scelta dell'artista che verrà incaricato della pulitura della Tela del Fumiani»<sup>206</sup>.

La risposta del Professor Carlini non è pervenuta, ma dalle “Liste settimanali degli operai e dei mezzi d'opera” redatte giornalmente nel corso dei lavori viene indicato il nome di Bonato Napoleone<sup>207</sup> con la mansione di «pittore ad olio» (fig. 114): grazie alle date riportate negli stessi documenti sappiamo che operò in chiesa dal 19 luglio al 22 agosto 1886 e che utilizzò in particolare i giorni dal 20 al 22 agosto per la «pulitura della tela dalla polvere e dalle frangie fuliginose».<sup>208</sup>

È utile far notare come in questi restauri ottocenteschi non esista ancora una professionalità specifica che rivesta la carica di restauratore: sia la pulitura che la verniciatura finale vennero affidate a un normale pittore<sup>209</sup> sotto la supervisione di un altro membro di una istituzione pubblica; a questo si viene a sommare la scelta di un pittore specializzato nei dipinti ad olio, in

<sup>204</sup> Pittore accademico di scene storiche nato a Venezia nel 1826 e membro della “Commissione permanente di pittura della RR. Accademia di Belle Arti” sotto la cui veste venne incaricato a supervisionare il restauro. Morì a Venezia nel 1887. (Ettore Merkel, voce “Giulio Carlini” in *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 20, 1977).

<sup>205</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon*, I, cc. sparse.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> In particolare si nota che in una lista viene raddoppiata la “t” del cognome risultando “Bonatto” ed in un'altra si riporta il nome “Bonato Giuseppe”.

<sup>208</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon*, I, cc. sparse.

<sup>209</sup> Su Bonato Napoleone mancano ad oggi notizie certe ma presumibilmente le si potrebbero ricavare dai documenti conservati presso l'Accademia di Belle Arti ritenendo molto probabile che un accademico avrà voluto affidare le mansioni ad un altro membro dell'istituzione alla quale apparteneva.



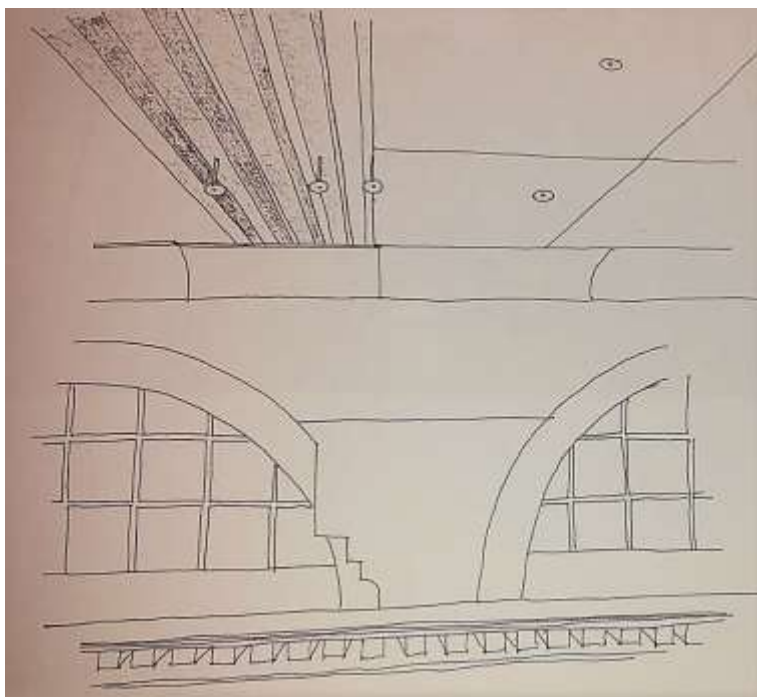


Figura 115 - Il metodo in cui le patere vincolavano tele e telai alle assicelle del soffitto prima del restauro degli anni '70.

linea con la diffusione dei ritocchi ottocenteschi effettuati con la stessa tecnica e lo stesso materiale del dipinto originale, al fine di rendere il ritocco impercettibile all'osservatore<sup>210</sup>.

Questi primi interventi di restauro, attenendoci ai certificati di collaudo che specificarono la loro legittimità «a domanda delle prescrizioni di progetto ed a domanda della buona regola d'arte [...]»<sup>211</sup>, non furono duraturi, poiché già nel 1894 il Ministero è

costretto a stanziare nuovi fondi «pel ristauro del dipinto del Fumiani in codesta chiesa»<sup>212</sup>.

Purtroppo, i contributi stanziati verranno spostati per ordine dello stesso Ministero di Grazia e Giustizia su richiesta del Canonico Generale<sup>213</sup> «per riparazioni occorrenti ad altri dipinti della stessa chiesa giusta i preventivi del restauratore Spoldi in data 10 luglio p.p. approvati dal Ministero dell'Istruzione Pubblica»<sup>214</sup>.

Così nella scheda redatta dalla Regia Sovrintendenza nel 1898 alla voce «Stato di conservazione-Restauri subiti», l'ispettore riportò che il soffitto fosse interessato da «guasti dell'umidità, non però tanto che si scorgano dal basso, dei denari che erano dedicati ai restauri del soffitto dall'Economato si è fatto miglior uso, adoperandoli, coll'approvazione dei Ministeri dell'Istruzione e della grazia giustizia e culto, al restauro dei guasti delle schede Num. 18. 19. 20»<sup>215</sup>. I danni al telero, allora stimati per mille lire, continuano ad aggravarsi per un paio di decenni finché il 13 settembre 1914 la Fabbrica della Chiesa fu costretta a scrivere una lettera alla direzione della Conservatoria dei Monumenti della Città facente parte della Regia Sovrintendenza ai Monumenti. Nella missiva si specificava che «vedendosi priva dei mezzi necessari a fronteggiare simili restauri urgenti [...] [poiché] le finanze della fabbriceria sono sì

<sup>210</sup> Dei ritocchi da eseguirsi ad olio su un dipinto ad olio su tela ne parla Secco Suardo a pagina 332 del suo manuale del 1866 e il Forni alle pagine 143 e 144 del suo testo dello stesso anno.

<sup>211</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon, I*, cc. sparse.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Richiesta del 7 agosto 1894 dove si domanda di poter stanziare le 1000 lire destinate al Fumiani per il restauro dei dipinti di Paolo Veronese e Girolamo da Santacroce.

<sup>214</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon, I*, cc. sparse.

<sup>215</sup> *Ibid.*

meschine che sono appena capaci a coprire le minute spese indispensabili per tenere aperta la chiesa»<sup>216</sup> il loro intervento e finanziamento era ormai assolutamente necessario «va da sé che coll'andar degli anni [...] i salsi di fronte infiltratesi nei muri li danneggiassero in modo che l'acqua delle piogge corrodessero gli stucchi. Se come è certo questa conservatoria tiene nella giusta estimazione quel magnifico soffitto la cui conservazione s'impone da sé, non può non accettar il costo delle serventi fabbricerie che sieno tutte e al più presto quelle cause che in un non lontano avvenire sarebbero la rovina irreparabile di quei dipinti»<sup>217</sup>.

Questa lettera, ricca di termini enfatici, mette in evidenza l'aggravarsi dei problemi legati all'umidità riscontrati già nel 1898. Essa tuttavia non trovò risposta da parte dalla Regia Sovrintendenza ai Monumenti, la quale però si rivolse lo stesso anno al Ministero specificando anche l'ammontare dei preventivi per il restauro e affermando che «sin dal 16 Febbraio dell'anno corrente furono inviati al Ministero due preventivi di spesa pel soffitto di codesta Chiesa di S. Pantaleone; uno di semplice conservazione del soffitto senza lo stacco, di L. 10892.35; uno per lo stacco dei dipinti e rifoderatura di L. 19240.00 ma il Ministero non ha ancora risposto»<sup>218</sup>.

Il Ministero all'Istruzione purtroppo non fornì risposta alcuna al sovrintendente e neppure alla fabbriceria della chiesa. Così per la terza volta, a causa della mancanza di fondi, il soffitto fu costretto ad attendere tempi migliori per il suo restauro. Lo scoppio della Grande Guerra provocò un ulteriore inevitabile arresto di tutti i lavori nonché la sospensione di tutte le richieste di intervento.



Figura 116 - La testimonianza del restauro al soffitto fatto dalla ditta Vincenzo Biondetti nel 1886 in una scritta in vernice bianca su una delle centine delle capriate che sostengono il tetto della chiesa.

<sup>216</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon, I*, cc. sparse.

<sup>217</sup> *Ibid.* La fabbriceria espone anche un paio di preventivi effettuati dall'impresa De Carlo per facilitare i compiti della Sovrintendenza.

<sup>218</sup> *Ibid.* La lettera del sovrintendente al Ministero dell'Istruzione è datata 17 settembre 1914.

## CAP. 6.2. Il secondo atteso restauro

Il restauro, atteso sin dal 1894, prese avvio solamente nell'estate del 1931. Vista la mancanza di documentazione presso l'Archivio della Sovrintendenza<sup>219</sup>, le uniche fonti che documentano l'intervento risultano essere le recensioni presenti nel testo di Alfonso Bisacco del 1933<sup>220</sup>, dove si riassumono le varie motivazioni che procrastinarono l'inizio dei lavori, dicendo che «fino dagli inizi del nostro secolo un'opera di generale restauro, almeno nella parte interna della chiesa, appariva quasi improrogabile. La tirannide dei mezzi, sempre insufficienti, procrastinò tuttavia l'inizio dei lavori necessari.

Soltanto dopo la Prima Guerra Mondiale il parroco Don Vincenzo Scarpa, eletto nel 1918, pensò seriamente al restauro della chiesa, e promosse la costituzione di un comitato di volenterosi parrocchiani col compito di provvedere scopo»<sup>221</sup>. Il Bisacco evidenzia ancora una volta la scarsità di fondi utili all'intervento, tali da indurre il parroco a cercarli nelle tasche dei suoi devoti parrocchiani. Ma neppure questa operazione riscosse il successo sperato poiché, il restauro del soffitto fu eseguito grazie alla determinazione del nuovo parroco Don Antonio Rinaldi, eletto nel 1930. Costui «deciso a non attendere più altro, fatto un nuovo appello alla generosità dei parrocchiani ed affidandosi all'aiuto immancabile della Provvidenza [...] riprese nell'estate dello stesso anno 1931, i lavori»<sup>222</sup>.

Fortunatamente questa volta venne in aiuto del parroco volenteroso «il concorso della R. Sovrintendenza ai Monumenti la quale, dopo un accurato sopralluogo del reggente Comm. Gino Fogolari, dispose il restauro di tutta la vasta serie dei dipinti che adornano le pareti e le volte della chiesa, seriamente minacciati da completa rovina senza un sollecito, radicale intervento»<sup>223</sup>. Gino Fogolari (1875-1931) rivestiva all'epoca il ruolo di Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e dispose che i lavori per il soffitto venissero

---

<sup>219</sup> Nonostante abbia richiesto espressamente all'Archivio della Sovrintendenza i documenti relativi ai restauri degli anni Trenta e Settanta, nei due faldoni che mi sono stati consegnati (il primo si tratta di una busta datata 1864 che svolge la funzione di faldone e contiene tutti gli interventi che vanno dalla metà dell'Ottocento alla Prima guerra mondiale ed il secondo contiene, secondo le indicazioni poste sul dorso, i documenti che vanno dal 1954 al 2000) non vi è presente tale documentazione. Mi è, inoltre, stato fatto notare che quella rappresenta tutta la documentazione in loro possesso riguardante gli interventi in chiesa e mi trovo perciò a concludere che la documentazione relativa a questi due restauri non sia più reperibile presso tale archivio. Recensisco anche che già Guido Jaccarino nella sua ricerca del 1992 ci informa che i documenti relativi al restauro del 1970 non potevano essergli consegnati.

<sup>220</sup> Alfonso Bisacco, *La chiesa di San Pantaleone a Venezia*, Venezia 1933.

<sup>221</sup> Ivi, p. 34.

<sup>222</sup> Ivi, p. 35.

<sup>223</sup> Ivi, p. 35.

affidati «alla somma perizia ed allo squisito senso dell'arte del restauratore Prof. Angelo Moro della Reale Accademia di Belle Arti»<sup>224</sup>. Il Moro aveva già operato negli anni Venti sulle opere conservate presso la Basilica del Santo di Padova e, in seguito, si interesserà a varie opere del Veronese ed al ciclo seicentesco di dipinti collocati nella navata della Chiesa di Santa Maria dei Carmini. Il suo intervento presso San Pantalon dovette essere parzialmente limitato alle superfici pittoriche<sup>225</sup> giacché terminò nei primi mesi del 1932; anche se già, ci indica ancora il Bisacco, «nella notte di Natale del 1931, il parroco Don Rinaldi ed i suoi parrocchiani avevano la compiacenza di poter ammirare la loro chiesa nella veste di squisita bellezza che il restauro le ha ridonato»<sup>226</sup>.

Bisacco ci informa inoltre della messa in sicurezza dell'illuminazione dell'edificio, spiegando che «si provvide infine, con equilibrato criterio artistico e liturgico, ad una nuova sistemazione dell'impianto di illuminazione elettrica [realizzato in una prima versione a inizio Novecento]»<sup>227</sup>.

Il restauro si protrasse solamente per alcuni mesi e le tele non vennero staccate né rifoderate, come era stato previsto già da un preventivo del 1914. Ci si limitò ad installare delle impalcature per permetterne la pulitura e la rimozione delle tracce di umidità notate nella scheda della Sovrintendenza sin dal 1898 e che, a quel periodo, si erano certamente di molto ampliate. Si diede infine una verniciatura complessiva dell'opera, evitando possibili interventi invasivi che avrebbero fatto lievitare tempi e costi. Anche questo secondo restauro non fu duraturo poiché già una ventina di anni dopo si registrarono i primi danni e si rese necessario un intervento più ampio e risolutivo per la salvaguardia del dipinto.

---

<sup>224</sup> Alfonso Bisacco, *La chiesa di San Pantaleone a Venezia*, Venezia 1933, p. 35.

<sup>225</sup> Al momento del restauro del 1970 risultavano ancora inserite nel telero le dozzinali cuciture metalliche eseguite nel restauro ottocentesco e, similmente, i chiodi bronzei. Il Moro non si interessò quindi ad un consolidamento strutturale più consono per il dipinto ma si limitò ad una pulitura per favorirne la leggibilità.

<sup>226</sup> Alfonso Bisacco, *La chiesa di San Pantaleone a Venezia*, Venezia 1933, p. 37.

<sup>227</sup> Ivi, p. 38.

### CAP. 6.3. Il restauro del 1970-71

Naturalmente il telero subì i risvolti dannosi delle esplosioni delle bombe della Seconda Guerra Mondiale. Il parroco di allora, Don Angelo Rinaldi, li recensì in una lettera alla Sovrintendenza datata 25 giugno 1955, nella quale si legge «Ill.mo Signore Soprintendente ai monumenti di Venezia, mi permetto di richiamare la Sua attenzione sul fatto che durante l'ultima guerra, la Chiesa di S. Pantaleone M. M. in Venezia fu seriamente danneggiata dallo scoppio in Marittima. I grandi finestroni furono provvisoriamente riparati dalla Sovrintendenza con chiusura in muratura. Inoltre fu danneggiato il tetto e gran parte delle grondaie. In conseguenza di questi danni oggi è seriamente minacciata di rovina la grandiosa tela del Fumiani del soffitto, nonché gli stessi muri della Chiesa. [...]»<sup>228</sup>.

Le richieste avanzate dal parroco rimasero, tuttavia, inascoltate fino all'agosto del 1963, quando un sopralluogo effettuato dall'ingegnere capo del Genio Civile, Franco Montanarini, rilevò che «la copertura a tetto risulta alquanto sconnessa ed una parte scoperchiata, provvisoriamente protetta da un telo impermeabile, con segni evidenti di continue infiltrazioni che con il passar del tempo potrebbero provocare danni notevoli ai sottostanti affreschi causando anche un pericolo per i fedeli»<sup>229</sup>.

La copertura della chiesa all'epoca presentava danni così ingenti da minacciare la statica dell'edificio e non solamente i teleri attaccati alla volta, peraltro sottoposti a pesanti infiltrazioni d'acqua. A questa informativa segue la relazione del Soprintendente e architetto Guiotto, datata 26 novembre 1963, in cui vengono confermate le osservazioni fatte dal Montanarini e si specifica che «[...] di particolare importanza [sono] le volte e le pareti affrescate dal Fumiani la cui perizia tratta appunto il restauro e la conservazione inquanto danneggiate dalle filtrazioni di acqua causate dalle precarie condizioni dei tetti e delle volte lesionate»<sup>230</sup>.

Tuttavia, per giungere a una risistemazione del dipinto e del soffitto della chiesa si dovranno attendere altri otto anni, di nuovo a causa della scarsità di fondi. Se ne occuperanno

---

<sup>228</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa, Chiesa di San Pantalon, I*, cc. sparse.

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> *Ibid.*



Serafino e Ferruccio Volpin tra il 1970 ed il 1971<sup>231</sup>, negli ampi spazi dei laboratori della Chiesa di San Gregorio a Venezia allestiti per volere del Sovrintendente Francesco Valcanover, che in questo caso si occupava anche della direzione dei lavori, dopo l'alluvione del 1966. Essi vennero in parte finanziati nel 1969 dall'american Committee to Rescue Italian Art (che diede finanziamenti per il consolidamento di circa una

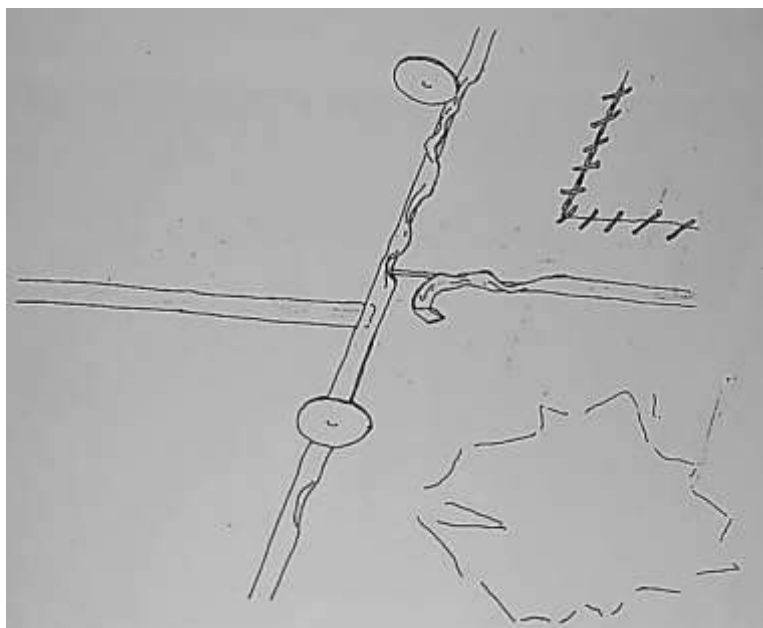


Figura 117 - Ricostruzione di Guido Jaccarino delle condizioni del soffitto prima del 1970: è interessante notare come le fasce pittoriche rimosse apparissero staccate e penzolanti.

ventina di tele), e in parte dallo Stato italiano (la restante cinquantina); così finalmente venne restituita integrità e solidità al dipinto<sup>232</sup>.

Delle condizioni in cui si trovava il soffitto all'inizio dei restauri del 1970 ci informa Adriana Ruggeri Augusti, precisando che «le tele si erano parzialmente distaccate dal tavolato di fondo, e, sottoposte a diverse tensioni, strappate in più punti»<sup>233</sup>.

Il soffitto, quindi, all'epoca si presentava in condizioni simili a quelle precedenti al restauro ottocentesco: le cuciture fatte nell'Ottocento con fili metallici si erano in parte aperte ed in parte lacerate, come si può notare dalle foto, ed i chiodi in ottone e rame avevano ceduto, questa volta non a causa della ruggine, ma della marcescenza del tavolame superiore che per anni aveva dovuto sopportare le continue infiltrazioni d'acqua e i tarli che si erano abbondantemente nutriti degli amidi presenti nelle colle di farina utilizzate per il fissaggio delle tele rilasciando il grande telero che, a causa del suo peso, si era strappato in corrispondenza dei punti di fissaggio rimasti integri<sup>234</sup>.

<sup>231</sup> Le tele vennero restaurate in due fasi, una ventina entro il 1970 e le restanti nel corso del 1971.

<sup>232</sup> Michelutto, *Giovanni Antonio Fumiani...*, cit., p. 70.

<sup>233</sup> Adriana Ruggeri Augusti, *Restauri a Venezia 1967-1986*, Electa ed., Milano 1986, p. 82.

<sup>234</sup> Guido Jaccarino, *Restauro conservativo [...]*, tesina per un Corso di Chimica del restauro presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nell'anno accademico 1991-92, Venezia 1992, p. 16.

Non è stato purtroppo possibile rintracciare e consultare le relazioni del restauro presso la Sovrintendenza<sup>235</sup>. Si rende pertanto inevitabile il rimando alla relazione di Guido Jaccarino che poté confrontarsi direttamente con Ferruccio Volpin<sup>236</sup>.

Jaccarino informa che le tele vennero in parte staccate dai vecchi telai lignei e arrotolate su grandi rulli in materiale plastico per facilitarne il trasporto presso il laboratorio di restauro, in parte (quelle in cui le colle che fissavano le tele ai telai di supporto si presentavano ancora in condizioni discrete e non erano state attaccate dai tarli) staccate dalle capriate lignee del soffitto e trasportate con l'ausilio dei telai originali.

Una volta giunte in laboratorio si decise di separare le tele dai telai originali, oramai deturpati dai tarli ed inservibili, e sostituirli con pannelli in compensato marino sagomati seguendo la forma della volta lignea; le tele vennero consolidate, ripulite e reintelate con una doppia tela e fissate ai pannelli con colla di pasta d'amido<sup>237</sup>.



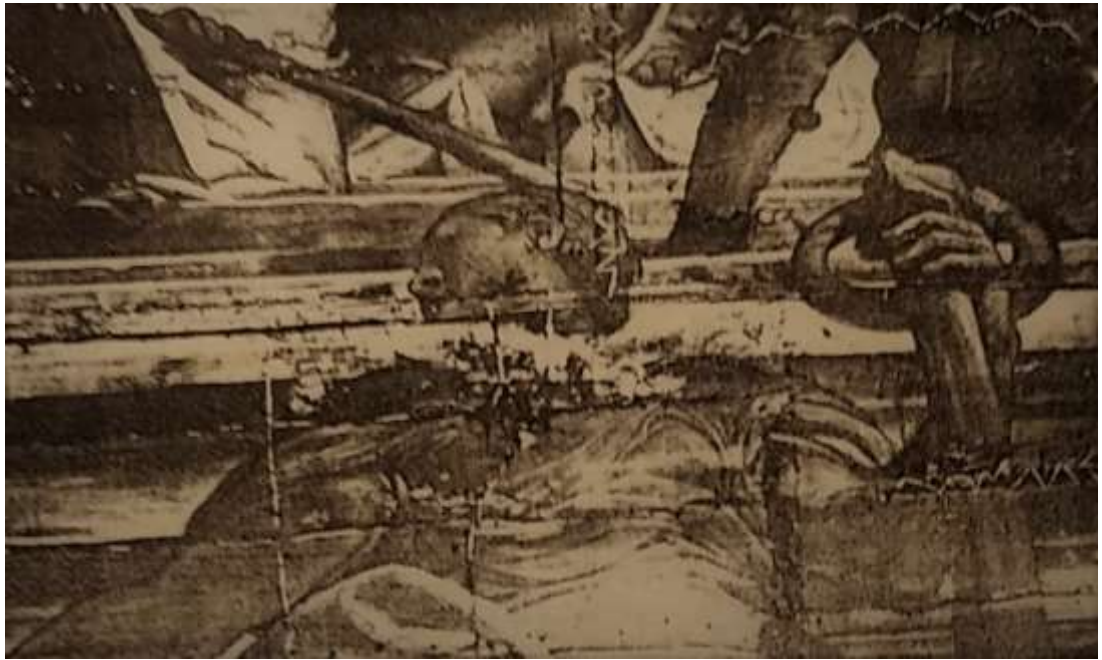
Figura 118 - La parte della tela situata sopra l'arcata del presbiterio in una foto dell'ottobre del 1968 con evidenziate le ricuciture ottocentesche in filo di zinco.

---

<sup>235</sup> Rimando a quanto già espresso alla nota 176, sottolineando come nel faldone che dovrebbe contenere tale documentazione, stando alle indicazioni espresse nel dorso dello stesso, essa risulti mancante. Riporto, inoltre, che, dalle mie conversazioni telefoniche con Stefano e Marco Volpin, rispettivamente figli dei restauratori che si occuparono del restauro Ferruccio e Serafino, ho appreso che nemmeno loro sono in possesso della documentazione relativa al restauro e aggiungo che, con la scomparsa del sovrintendente Valcanover avvenuta nel 2016, ogni altro tentativo di ricerca risulta, ad oggi, vano.

<sup>236</sup> Sarebbe difficile, lungo e complesso indicare tutti gli interventi eseguiti dai fratelli Volpin nel corso della loro cinquantennale carriera, mi limito a riportare l'indicazione che viene citata nel *Mattino di Padova* del 6 dicembre 2008 dove si annuncia la morte di Serafino nel quale, tra le tante opere restaurate, si è deciso di soffermarsi sui lavori degli anni sessanta eseguiti su affreschi e dipinti conservati presso la Basilica del Santo( in concordanza con gran parte dei lavori del restauratore precedente Angelo Moro).

<sup>237</sup> Jaccarino, *Restauro conservativo* ..., cit., p. 17.



*Figura 119 - L'Allegoria della Speranza in una foto dell'ottobre del 1968 che mette in evidenza lacerazioni, mancanze e cuciture ottocentesche imprecise.*



*Figura 120 - Lato sinistro in basso del telero con vari strappi ricuciti in maniera dozzinale in una foto dell'ottobre del 1968.*

I nuovi “telai” in compensato vennero ancorati alle assicelle sovrastanti la volta lignea con ganci metallici costruiti appositamente e ogni pannello venne progettato singolarmente e inserito separatamente in modo tale che, se fosse stato necessario procedere ad un intervento in una parte del telerò, il pannello si sarebbe potuto facilmente separare dal resto senza causare danni ad altre parti del dipinto<sup>238</sup>.



Figura 121 - Il sistema di ancoraggio ai travicelli dei pannelli in compensato ai quali sono attaccate le tele.

Questo intervento, a differenza dei precedenti, fu decisamente invasivo ma in un certo senso risolutivo: oltre ad eliminare la totalità dei telai lignei antichi senza limitarsi a quelli maggiormente danneggiati<sup>239</sup>, asportò gran parte delle patere di fissaggio usate dal Fumiani per ancorare i telai al soffitto, come pure tutte le fasce lignee dipinte e rivestite di tela che l’artista aveva utilizzato per coprire le giunture tra i vari teleri. Al loro posto vennero inseriti nelle fessure dei batuffoli di cotone impregnati di colla vinilica che, una volta asciutti, vennero colorati<sup>240</sup>.

Questa scelta di modalità di intervento che predispose la totale eliminazione di patere e fasce pittoriche originali potrebbe trovare spiegazione solamente in vista di un più agile potenziale smontaggio futuro di una singola parte del dipinto per poter effettuare un intervento mirato, tuttavia non trova alcuna giustificazione all’interno di alcun manuale di restauro né antico, né moderno giacché già Pietro Edwards sul finire del Settecento si era premurato di annotare, tra i dieci punti programmatici che l’ispettore alle pubbliche pitture doveva assicurarsi di far rispettare, « che alcun professore neppure con buona intenzione di migliorar l’opera levi cosa alcuna dall’originale»<sup>241</sup>. E, similmente, tale direttiva venne condivisa nel secondo principio dettato da Cesare Brandi dove si afferma che «il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell’opera d’arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell’opera d’arte nel tempo»<sup>242</sup> e, più

<sup>238</sup> Jaccarino, *Restauro conservativo del soffitto...*, cit., pp. 16-17.

<sup>239</sup> Operazione che si cercherebbe di fare oggi puntando ad una maggiore conservazione degli elementi originali dell’opera.

<sup>240</sup> Jaccarino, *Restauro conservativo del soffitto...*, cit., pp. 16-18.

<sup>241</sup> Alessandro Conti, *Vicende e cultura del restauro* in *Storia dell’arte italiana. Dal Cinquecento all’Ottocento. Conservazione, falso, restauro*, Einaudi ed., Torino 1981, p. 65

<sup>242</sup> Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi ed., Torino 1977, p. 8.



recentemente, da Alessandro Conti quando si sottolinea che «la conservazione dei materiali originali e la reversibilità di tutti quelli che si usano nelle operazioni di restauro sono i criteri di orientamento»<sup>243</sup>.

Si sarebbe certamente potuta trovare una soluzione che avrebbe permesso, per lo meno, la conservazione delle tele che ricoprivano le teste delle patere attaccandole ai nuovi telai in compensato, vista l'attuale inservibilità dei vecchi supporti metallici, e, similmente, si sarebbero potute ancorare ad essi le fasce di tela immaginate dal Fumiani o, almeno, si sarebbe dovuto pensare alla conservazione in deposito dei materiali originali asportati in vista di successivi interventi, escludendo la necessità di eliminarli totalmente. Similmente, al giorno d'oggi, si sarebbe provveduto a conservare il maggior numero possibile dei telai originali ancora integri e a consolidarli seguendo le direttive, riassunte da Conti sulla base di Brandi, che sottolineano la necessità di salvaguardare i materiali originali inclusi i supporti: a questo proposito intendo riportare un passo tratto della *Carta del Restauro* del 1972, che si stava discutendo in quegli anni, dove viene affermato che «sono proibiti indistintamente [...] rimozioni o demolizioni che cancellino il passaggio dell'opera attraverso il tempo»<sup>244</sup>.

Riguardo all'utilizzo del cotone imbevuto di gesso colla e colorato, nonostante le varie ricerche, non sono riuscito a rintracciarne la presenza in alcun manuale di restauro ma, dal confronto con diversi restauratori, mi è stato confermato che l'uso di una fibra vegetale imbevuta di una sostanza collosa è un rimedio abitualmente utilizzato per creare una stuccatura che risulti più flessibile rispetto al classico utilizzo di paste minerali ed è una soluzione diffusa, per lo meno dagli anni Sessanta, nei laboratori dell'Opificio delle pietre dure di Firenze ma che, certamente, sarà stata adottata come ripiego funzionale da molti altri restauratori italiani. A questo proposito mi è stato riferito che i primi utilizzi delle fibre vegetali per il restauro sono da ricercarsi in alcune stoppe imbevute di colle animali che, con l'avanzamento delle tecnologie nella preparazione dei materiali, sono venute in tempi moderni, per un fattore di mera comodità, a sostituirsi con le fibre del cotone.

Dopo questo secondo e radicale intervento non furono, fortunatamente, necessari altri restauri; si proseguì comunque ad una costante manutenzione alla struttura architettonica dell'edificio, al fine di prevenire eventuali nuovi danni al telero.

---

<sup>243</sup> Conti, *Vicende e cultura...*, cit., p. 39

<sup>244</sup> Brandi, *Teoria del restauro...*, cit., p. 135.



Dai documenti conservati presso la Sovrintendenza<sup>245</sup> si viene a conoscenza che la sovrintendente Margherita Asso scrisse una recensione l'11 ottobre 1989, dove venne specificato che «si sono inoltre notati i danni causati sulla muratura perimetrale da una infiltrazione di acqua, conseguente, con molta probabilità, a un difettoso funzionamento del sistema di smaltimento delle acque meteoriche, sulla quale è opportuno intervenire tempestivamente per evitare che il dipinto del soffitto possa risultare danneggiato».

Iniziarono così dei lavori di manutenzione straordinaria, ma nel 1997 il parroco fu costretto a richiedere un articolo sul *Gazzettino* per denunciare il problema delle crepe sulla facciata dell'edificio e le infiltrazioni dal tetto. La giornalista Daniela Ghio denunciò che «il tetto è tutto malmesso, le piante crescono un po' ovunque e le numerose tegole rotte o divelte mettono seriamente a rischio la splendida volta seicentesca del soffitto, eseguita interamente su tela da Gian Antonio Fumiani e restaurata solo una ventina d'anni fa. [...] I lavori di manutenzione straordinaria iniziati sei anni fa, grazie a un finanziamento della Regione di 100 milioni, sono bastati solo per costruire l'impalcatura e restaurare la linea di gronda del lato ovest della chiesa [...]. “Ci basterebbe” - conclude don Ferruccio [Gavagnin]- che ci aiutassero a trovare uno “sponsor”»<sup>246</sup>.

Fortunatamente queste problematiche vennero superate e gli interventi realizzati in tempo utile per prevenire eventuali nuovi danni al dipinto. Oggi, grazie a una costante manutenzione, il soffitto non presenta alcuna problematica conservativa.

---

<sup>245</sup> Arch. Sovr. Ve., *Dorsoduro, Chiesa di San Pantalon, I*, cc. sparse.

<sup>246</sup> Daniela Ghio, *Il parroco lancia l'allarme: San Pantalon, chiesa a pezzi. Mancano i soldi per il restauro*, articolo apparso sul quotidiano *Gazzettino* del 4 luglio 1997.

## Conclusioni

Ci pare interessante, arrivati alla fine del nostro studio, fare alcune riflessioni a proposito dell'influenza che Fumiani esercitò sull'edificio ecclesiastico di San Pantaleone e sulla società veneziana secentesca.

La prima riguarda il ruolo di primo piano che la personalità del pittore riuscì a ritagliarsi, in perfetta sintonia con le principali tendenze artistiche del suo secolo, all'interno del panorama artistico veneziano secentesco. Da un lato, Fumiani si affermò come il più importante diffusore della scuola pittorica barocca centro-italiana grazie soprattutto alla sua poliedrica personalità artistica, e cioè facendo continuamente dialogare la scuola pittorica romana, quella fiorentina e quella bolognese, comprendendole a fondo e rielaborandone paradigmi e canoni estetici. Dall'altro, favorì il dialogo fra l'arte veronesiana e quella tiepolesca, traghettando la prima attraverso il XVII secolo e ponendosi quale ideale punto di contatto nel passaggio di testimone tra l'arte soffittale veneziana di Caliari e quella di Tiepolo.

La seconda riguarda la necessità che questo elaborato si pone, almeno idealmente, di rilanciare, problematizzandola, la figura di Fumiani, finora considerata di secondaria importanza nel panorama lagunare e nazionale – alla stregua dei pittori di maniera. Si è insistito, non a caso, sul ruolo attivo da lui giocato nel dialogo che si instaurò tra l'arte romana di Andrea Pozzo e quella fiorentina di Sebastiano Benzi. Ci pare, insomma, che Fumiani rappresenti l'esempio più chiaro del ruolo che l'arte barocca veneziana esercitò all'interno del panorama artistico nazionale. E, a questo proposito, vale la pena ricordare che le commissioni all'artista da parte del Granducato di Toscana e del Ducato di Piacenza furono frequenti, prova di quanto fosse apprezzato anche al di fuori dei confini della Repubblica veneziana.

Ora, riportando l'attenzione sul dipinto, interessa qui notare che l'immensa macchina scenica fumianiana non avrebbe potuto concretizzarsi senza la determinazione e i finanziamenti dei parroci Palma e Zampelli che, grazie alle loro conoscenze in materia agiografica e teologica, contribuirono -almeno questa è la nostra ipotesi- a concepire l'iconografia del soffitto, permettendo al pittore di dare libero sfogo alla *verve* barocca del suo tratto. Ci pare quindi giustificato il tributo che l'artista volle riservare loro, inserendoli come parte attiva all'interno della raffigurazione.

È necessario poi, per ricostruire idealmente il dipinto nella sua versione originaria e formulare delle ipotesi interpretative credibili, valutare con attenzione il ruolo centrale che gioca

l'attività di restauro nel lavoro di analisi iconografica di un'opera, e, simmetricamente, le modificazioni intercorse nel lasso di tempo che ci separa dalla sua realizzazione.

Inoltre, rimanendo nel campo interpretativo, è fondamentale sottolineare la centralità che rivestono i documenti e le fonti letterarie per ricostruire, nel modo più esatto possibile, lo stato di conservazione del dipinto e le differenti modalità di conservazione e di restauro a cui di volta in volta si è fatto ricorso. Senza dimenticarsi, *ça va sans dire*, di contestualizzare tali operazioni all'interno del panorama storico-culturale entro cui furono eseguite.

In questo senso, il complesso lavoro di analisi iconografica ci ha indotto, nel corso della trattazione, a formulare diverse ipotesi difficilmente verificabili, a causa dell'enorme difficoltà di accesso agli Archivi e alle Biblioteche in questo particolare periodo. Per le poche occasioni che abbiamo avuto, la documentazione rintracciata si è poi spesso rivelata estremamente lacunosa. A questi problemi concreti si sono, inoltre, aggiunte le lacune e i danni subiti dallo stesso nel corso del tempo. Sarebbe perciò importante poter ricostruire, almeno in parte, i dettagli svaniti o poco leggibili, per evidenziare la diffusione delle ridipinture e delle mancanze, e insomma per formulare ipotesi maggiormente attendibili o verificare quelle formulate nel corso di questo lavoro.

Infine, ci sono almeno altri due campi di ricerca che in futuro occorrerà sviluppare. Da una parte, la natura dei rapporti tra il Fumiani e il Pozzo: rapporti che potrebbero servire a stabilire in quali modi e tempi l'uno ha potuto relazionarsi all'altro. Dall'altra, e in maniera del tutto simile, i rapporti intrattenuti con lo scultore Benzi, per capire fino a che punto i vasi bronzei figurati nei dipinti del Fumiani siano opera della "fantasia ferace" dell'artista.

Il soffitto della chiesa di San Pantalon quindi, nonostante le mancanze e le perdite che lo caratterizzano, è da ritenersi fra i più significativi episodi del sentimento barocco lagunare, anche grazie ai contatti che l'autore poté stabilire nel corso della sua parabola esistenziale. Nell'opera di Fumiani l'eredità cinquecentesca di Veronese e Tintoretto - ma anche di Michelangelo - viene a sommarsi, in un rapporto di reciproca contaminazione, alle "bizzarie" barocche e al suo nuovo modo di far convivere spazio architettonico e personaggi, sottolineando le spartizioni teologiche con l'ausilio di toni cromatici differenti.

## Bibliografia:

ALBRIZZI 1784

Giambattista Albrizzi, *Il forestiero illuminato*, Girolamo Albrizzi ed., Venezia 1784.

AYMONINO 2005

Adriano Aymonino, *La Pala di San Pantalon: immagine devozionale e manifesto politico*, in *Venezia Cinquecento*, n. 15, 2005, pp. 159- 192.

BACCHI 2012

Andrea Bacchi, *Giuseppe Pozzo e la magia del “bel composto”*, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, a cura di Roberto Pancieri, Marcianum Press ed., Venezia 2012, pp. 217-246.

BISACCO 1933

Alfonso Bisacco, *La chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, Grafiche Sorteni ed., Venezia 1933.

BONMARTINI 1911

Silvio Bonmartini, *Guida di Venezia*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1911.

BRANDI 1977

Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi ed., Torino 1977.

BRENTANI 1895

Ottone Brentani, *Guida di Venezia*, Giovanni Debon ed., Venezia 1895.

BURCKHARDT 1892

Jacob Burckhardt, *Le Cicerone, guide de l'art antique e de l'art moderne en Italie, Seconde Partie Art Moderne*, Libraire de Firmin-Didot et c. ed., Parigi 1892.

BRUNET-MARCHIORI 2016

Ester Brunet-Silvia Marchiori, *La Chiesa di San Pantalon a Venezia*, Marcianum Press ed., Venezia 2016.

#### CIAMMAICHELLA 2014

Massimiliano Ciammaichella, *Prospettive architettoniche tardoseicentesche fra spazio sacro e luoghi domestici. Chiesa di San Pantalon a Venezia e ville venete della Riviera del Brenta*, in *Prospettive architettoniche, conservazione digitale, divulgazione e studio*, a cura di Graziano Mario Valenti, Vol. 1, Sapienza Università ed., Roma 2014, pp. 491-530.

#### CIAMMAICHELLA 2019

Massimiliano Ciammaichella, *Prospettive architettoniche dipinte da Giovanni Antonio Fumiani nel Martirio e Gloria di San Pantaleone a Venezia*, in *Disegnare, Idee, Immagini*, Anno 30, n. 58 (2019), pp. 48-59.

#### CIAMMAICHELLA 2021

Massimiliano Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva dipinta nella Venezia del Cinquecento e Seicento*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2021.

#### CONTI 1981

Alessandro Conti, *Vicende e cultura del restauro in Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento. Conservazione, falso, restauro*, Einaudi ed., Torino 1981

#### CONTINI-GINETTI 1989

Roberto Contini-Clelia Ginetti, *Giovanni Antonio Fumiani in La pittura in Italia. Il Seicento*, Vol. I, Electa ed., Milano 1989.

#### CORATO 2013

Anna Corato, *Architetture dipinte nella Venezia secentesca*, Tesi di Laurea in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Facoltà di lettere e filosofia, Università Cà Foscari di Venezia, a. a. 2012-2013, rel. Prof.ssa Martina Frank, Venezia 2013.

#### CRISTEL 1996

Isabella Cristel, *Edizione, commento e apparati a D. G. Maccato*, Tesi di laurea in storia dell'arte, Dipartimento di Storia e Critica delle Arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Cà Foscari di Venezia, a. a. 1995-96, rel. Prof. Lionello Puppi, Venezia 1996.



DE FEO-MARTINELLI 1996

Vittorio De Feo-Valentino Martinelli, *Andrea Pozzo*, Electa ed., Milano 1996.

DE LOGU 1958

Giuseppe De Logu, *Pittura veneziana. Dal XIV al XVIII secolo*, Istituti Italiano di Arti Grafiche ed., Bergamo 1958.

FAVILLA-RUGOLO 2009

Massimo Favilla-Ruggero Rugolo, *Venezia Barocca*, Sassi ed., Schio 2009.

FIOCCO 1929

Giuseppe Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Pantheon ed., Verona 1929.

FLORES D'ARCAIS

Francesca Flores d'Arcais, *La grande decorazione nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Vol. 2, a cura di Mauro Lucco, Electa ed., Milano 2001, pp. 645-670.

FORNI 1866

Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Le Monnier ed., Firenze 1866.

FOSSALUZZA 1988

Giorgio Fossaluzza, *Nota su Giovanni Antonio Fumiani* in *Arte veneta*, anno XLII, Alfieri ed. d'arte Electra ed., Milano 1988, pp. 112-118.

GAUTIER 1875

Théophile Gautier, *Voyage en Italie*, Charpentier ed., Parigi 1875.

MACCATO 1745

Domenico Gerolamo Maccato, *Memorie della Chiesa Parrocchiale e Collegiata di S. Pantaleone Martire di Nicomedia*, manoscritto conservato presso l'Archivio Patriarcale di Venezia, Chiesa di San Pantalon, Cronache e Memorie storiche.

GHIO 1997

Daniela Ghio, *Il parroco lancia l'allarme: San Pantalon, chiesa a pezzi. Mancano i soldi per il restauro*, articolo di giornale, da *Il Gazzettino di Venezia*, 4 luglio 1997.

IMPELLUSO 2003

Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Electa ed., Milano 2003.

IVANOFF 1962

Nicola Ivanoff, *La sacra rappresentazione di Giovanni Antonio Fumiani*, in *Emporium*, giugno 1962, Istituto italiano di arti grafiche ed., Bergamo 1962, pp. 249-255.

JACCARINO 1992

Guido Jaccarino, *Restauro conservativo del soffitto su tela di Giovanni Antonio Fumiani della chiesa di S. Pantalon in Venezia commissionato dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia a Ferruccio Volpin e il laboratorio di restauro di S. Gregorio in Venezia 1970-71*, tesina per un Corso di Chimica del restauro presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nell'anno accademico 1991-92, Venezia 1992.

KAFTAL 1978

George Kaftal, *Iconography of the Saints in the paintings of North East Italy*, Sansoni ed., Novara 1978.

LIVAN 1942

Lina Livan, *Notizie storiche tratte dai natatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo*, La reale deputazione ed., Venezia 1942.

LONGHI 1946

Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di arte veneziana*, Sansoni ed., Firenze 1946.

LORENZETTI 1926

Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: Guida storico-artistica*, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano 1926.

MALVASIA 1678

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, Vite dei pittori bolognesi*, Domenico Barbieri ed., Bologna 1678.

MARTINELLI 1684

Domenico Martinelli, *Il ritratto di Venezia diviso in due parti*, G. G. Hertz, Venezia 1684.

MARTINI 1982

Egidio Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia ed., Udine 1982.

MASON 1995

Stefania Mason, *La pittura del Seicento a Venezia*, in *Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento*, catalogo della mostra (Portogruaro, Palazzo Vescovile, 6 maggio – 6 agosto 1995), a cura di Caterina Furlan, Electa ed., Milano 1995, pp. 13–30.

MICHELETTI 1841

Girolamo Micheletti, *Elogio di Monsignor Giannantonio Zampelli vicario generale, pievano in S. Pantaleone ecc. ecc.*, G. B. Merlo ed., Venezia 1841.

MICHELUTTO 2006

Manuela Michelutto, *Giovanni Antonio Fumiani*, Tesi di Laurea in Lettere presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cà Foscari di Venezia, rel. Paola Rossi, a. a. 2005-2006, Venezia 2006.

MOLMENTI 1909

Pompeo Gherardo Molmenti, *G. B. Tiepolo*, Hoepli ed., Milano 1909.

MORO 1841

Pietro Gaspare Moro, *Venezia ovvero quadro storico della sua origine, dei suoi progressi e di tutte le sue costumanze*, Giuseppe Gattei ed., Venezia 1841.

MOSCHINI 1847

Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1815 Giannantonio Moschini, *Nuova guida di Venezia*, Vincenzo Maisner ed., Venezia 1847.

NIERO 1976

Antonio Niero, *Il soffitto più vasto del mondo* in *Gente Veneta*, Settimanale della Diocesi di Venezia, n. 23, 1976, p. 27.

PACIFICO 1697

Pietro Pacifico, *Cronica veneta ovvero succinto racconto di tutte le cose più cospicue della Città di Venezia*, D. Lovisa ed., Venezia 1697.

PALLUCCHINI 1981

Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Electa ed., Milano 1981.

PAOLETTI 1837

Ermolao Paoletti, *Il Fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, Tommaso Fontana ed., Venezia 1837.

PAPASIDERO 2014

Marco Papasidero, *La tipologia agiografica della vita di S. Pantaleone*, in *Humanities*, anno III, n. 5, Gennaio 2014.

PASSADORE-ROSSI 1996

Francesco Passadore- Franco Rossi, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, Tomo I, Fondazione Levi ed., Venezia 1996.

PEDROCCO 2000

Filippo Pedrocco, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto, Il Seicento*, a cura di Mauro Lucco, Vol. 1, Electa ed., Milano 2000. pp. 13-119.

PESENTI 2015

Graziano Pesenti, *San Pantaleone medico e martire*, Velar Ed., Bergamo 2015.

PISANI 2015

Vitagrazia Pisani, *Pantaleone da Nicomedia in Etiopia*, in *Aethiopia Fortitudo Eyus*, a cura di Rafal Zarzecznj Sy, Tipolitografia De Magistris, Roma 2015.

QUADRI 1821

Antonio Quadri, *Otto giorni a Venezia*, Francesco Andreola ed., Venezia 1821.

RICCHIUTO 2010

Claudio Ricchiuto, *Giovanni Antonio Fumiani in Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso*, n. XXVI, a. a. 2008-2009, Grafica Antica spa. Ed., Treviso 2010, pp. 443-470.

RIPA 1765

Cesare Ripa, *Iconologia*, Stamperia Piergiovanni Costantini, Perugia 1765.

ROSSETTI 1996

Luisa Rossetti, *Annotazioni su Giovanni Antonio Fumiani*, in *Arte Documento*, n. 9, Electa ed., Milano 1996 pp. 143-152.

ROSSI 1988

Paola Rossi, *La Scuola Grande di San Rocco. Committenze di artisti (Antonio Smeraldi, Enrico Merengo, Antonio Molinari, Giovanni Antonio Fumiani, Ambrogio Bon, Santo Piatti)*, in *Arte Veneta*, n. XXXIX, Electa ed., Milano 1988, pp. 194-203.

RUGGERI AUGUSTI 1986

Adriana Ruggeri Augusti, *Restauro a Venezia 1967-1986*, Electa ed., Milano 1986.

SAFARIK-MILANTONI 1989

Eduard A. Safarik, Gabriello Milantoni, *La pittura del Seicento a Venezia in La pittura in Italia. Il Seicento*, Vol. I, Electa ed., Milano 1989, pp. 160-191.



SALSI 1837

Andrea Salsi, *De pievani della chiesa di San Pantalon*, Giambattista Merlo ed., Venezia 1837.

SALVADORI 1986

Franco Salvadori, *G. A. Fumiani (1643-1710)*, Tesi di laurea in Lettere, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1985-86, 1986.

SECCO SUARDO 1866

Giovanni Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore di dipinti*, Pietro Agnelli ed., Milano 1866.

SELVATICO-LAZARI 1852

Pietro Selvatico-Vincenzo Lazari, *Guida di Venezia e delle Isole circonvicine*, Paolo Ripamonti Carpano ed., Venezia 1852.

SORAVIA 1824

Giambattista Soravia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate*, Francesco Andreola ed., Venezia 1824.

SYLVIUS 1881

Sylvius, *Guida pratica di Venezia con pianta della città*, A. Longhena- A. Regazzi ed., Venezia 1881.

TASSINI 1970 (1863)

Giuseppe Tassini, *Curiosità veneziane*, Filippi ed., Venezia 1970.

ZANETTI 1733

Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia ed isole circonvicine o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini coll'aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 fino al presente 1733*, Pietro Bassaglia ed., Venezia 1733.

#### ZANETTI 1771

Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Giambattista Albrizzi ed., Venezia 1771.

#### ZANOTTO 1815

Francesco Zanotto, *Il fiore della scuola pittorica veneziana*, Giovanni Brizeghel ed., Venezia 1815.

#### ZANOTTO 1856

Francesco Zanotto, *Novissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Giovanni Brizeghel ed., Venezia 1856.

#### ZAVA BOCCAZZI 1990

Franca Zava Boccazzi, *I veneti della Galleria Conti di Lucca (1704-1707)*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, Vol. 17, Olschki ed., Firenze 1990, pp. 107-152, 313-321.

#### Sitografia:

[www.archivistoricodelpatriarcatodivenezia.it](http://www.archivistoricodelpatriarcatodivenezia.it) (Ultima consultazione 07/05/2021, ore 19:20).

[www.mutualart.com/Artwork/DESIGN-FOR-A-CEILING--THE-ASSUMPTION-OF-/75F3DE73D4FC4940](http://www.mutualart.com/Artwork/DESIGN-FOR-A-CEILING--THE-ASSUMPTION-OF-/75F3DE73D4FC4940) (Ultima consultazione 09/06/2021, ore 19:32).

[www.anticoantico.com/items/66436/Tommaso-Salini-Pastorello-con-scimmia-allo-specchio-VENDUTO?cat=ICZ](http://www.anticoantico.com/items/66436/Tommaso-Salini-Pastorello-con-scimmia-allo-specchio-VENDUTO?cat=ICZ) (Ultima consultazione 28/07/2021, ore 07:56).

## Fonti Archivistiche:

### Archivio Storico del Patriarcato di Venezia:

Clero, Ordinazioni, 22 Liber Ordinationum 1669-1679.

Parrocchia di San Pantalon- Cronache e memorie storiche 1767-1808

Fabbriceria, San Pantalon, Atti generali, Prima serie:

Busta 10 - Legati 1613-1896.

Busta 17 - Scuole 1677-1868.

Busta 20 - Atti generali sec XVI.

Busta 29 - Inventari, reliquie ed altro.

Fabbriceria San Pantalon, Atti Generali, Seconda serie:

Busta 6 - Procura nuova fabbrica 1697 set. 4.

Busta 7 - Pianta chiesa vecchia Vincenzo Fanello 1698.

Busta 43 - Restauri al tegolato e finestroni 1911-13.

Busta 49 - Oggetti d'arte 1846-1928.

Busta 50 – Chiesa di S. Pantaleone martire di Nicomedia.

### Archivio della Sovrintendenza di Venezia:

Dorsoduro, Chiese, Chiesa di San Pantalon, Vol. I, Dal 1954 al 2000, cc. sparse.

Chiesa di San Pantalon, Erezione di un'armatura a restauro dei dipinti esistenti al coro e laterali all'altar maggiore nella chiesa di San Pantaleone, 1864, Rubrica 5, Sez. 1, Cartella 38, Fasc. 38/A (Busta utilizzata come faldone), cc. sparse.

## Elenco delle illustrazioni:

1. Giovanni Antonio Fumiani, *Bambino con pappagallo* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
2. Paolo Veronese, *Bambino con pappagallo* (part.), affresco, Villa Barbaro a Maser, 1560-61.
3. Giovanni Antonio Fumiani, *Servo in atto di carità* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
4. Paolo Veronese, *Nozze di Cana* (part.), olio su tela, Louvre, Parigi, 1563.
5. Giovanni Antonio Fumiani, *L'imperatore Galerio convoca Ermolao* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
6. Paolo Veronese, *Ester incoronata da Assuero*, affresco, Chiesa di San Sebastiano, Venezia, 1556.
7. Giovanni Antonio Fumiani, *Bambino con cane* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
8. Paolo Veronese, *Cena in Emmaus* (part.), olio su tela, Louvre, Parigi, 1559.
9. Paolo Veronese, *Cupido con due cani*, olio su tela, Alte Pinakothek, Monaco, 1580-88.
10. Paolo Veronese, *Venere e Adone* (part.), olio su tela, Museo del Prado, Madrid, 1580.
11. Giovanni Antonio Fumiani, *Uomo con cane* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
12. Paolo Veronese, *Nozze di Cana* (part.), olio su tela, Louvre, Parigi, 1553.
13. Paolo Veronese, *Trionfo di Venezia* (part.), olio su tela, Palazzo Ducale, Venezia, 1582
14. Giovanni Antonio Fumiani, *Donne* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
15. Paolo Veronese, *Incoronazione della Vergine* (part.), olio su tela, Gallerie dell'Accademia, Venezia, 1585-86.
16. Giovanni Antonio Fumiani, *Scimmia allo specchio* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
17. Paolo Veronese, *Alessandro Magno e la famiglia di Dario*, olio su tela, National Gallery, Londra, 1565.
18. Paolo Veronese, *Scimmia* (part.), affresco, Villa Barbaro, Maser, 1580-82.

19. Gian Lorenzo Bernini, Antonio Raggi, *Cupola della basilica di Sant'Andrea al Quirinale*, legno e stucco dorato, Roma 1662-65.
20. Domenico degli Ambrogi, *Progetto per un soffitto a sfondato prospettico con al centro l'Incoronazione della Vergine*, grafite su carta, Gabinetto dei Disegni e delle stampe della Galleria degli Uffizi, Firenze, prima metà XVII sec.
21. Giovanni Antonio Fumiani, *Il martirio e la glorificazione di San Pantaleone di Nicomedia*, olio su tela, soffitto della chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.
22. Andrea Pozzo, *La Glorificazione di Sant'Ignazio*, affresco, Chiesa di Sant'Ignazio, Roma, 1691/92-1694.
23. Arnold Van Westerhout, *Suonatore di tiorba*. dal testo "Il gabinetto armonico" di Filippo Bonanni, Giorgio Placho ed., Roma 1721.
24. Giovanni Antonio Fumiani, *Pantaleone educato da Ermolao* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
25. Paolo Veronese, *San Pantaleone guarisce un ragazzo morso da una vipera*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1585.
26. Giovanni Antonio Fumiani, *Colonne di ordine composito* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
27. Giovanni Antonio Fumiani, *Colonne di ordine dorico* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
28. Giovanni Antonio Fumiani, *Consulta a Delfi* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
29. Giovanni Antonio Fumiani, *Uomo con agnello*(part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
30. Giovanni Antonio Fumiani, *Pappagallo* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
31. Giovanni Antonio Fumiani, *Cicogna* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
32. Giovanni Antonio Fumiani, *San Pantalon subisce le torture* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
33. Giovanni Antonio Fumiani, *Santa Caterina viene martirizzata*, olio su tela, Chiesa di Santa Caterina, Vicenza, 1672-74.



34. Giovanni Antonio Fumiani, *Ermippo /Ermocrate legato* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.
35. Giovanni Antonio Fumiani, *Ermippo/Ermocrate legato* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
36. Giovanni Antonio Fumiani, *San Pantalon subisce i martiri* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.
37. Giovanni Antonio Fumiani, *Aguzzino con torcia* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
38. Giovanni Antonio Fumiani, *Aguzzini con tenaglie* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
39. Paolo Veronese, *Il martirio di San Giorgio*, olio su tela, Chiesa di San Giorgio in Braida, Verona, 1566.
40. Paolo Veronese, *Il martirio di San Mena* (part.), olio su tela, Museo del Prado, Madrid, 1588.
41. Giovanni Antonio Fumiani, *Aguzzino con lanzichenecca* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
42. Hans Holbein il Giovane, *Soldato lanzichenecco*, acquaforte.
43. Giovanni Antonio Fumiani, *Cane* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
44. Giovanni Antonio Fumiani, *Bambino con cane* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
45. Giovanni Antonio Fumiani, *Ermolao a giudizio dall'imperatore* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, 1686-1707.
46. Giovanni Antonio Fumiani, *Santa Caterina discute con i filosofi*, olio su tela, Chiesa di Santa Caterina, Vicenza, 1672-74.
47. Giovanni Antonio Fumiani, *Cieco risanato* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
48. Giovanni Antonio Fumiani, *Paralitico* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
49. Giovanni Antonio Fumiani, *Arcangelo Gabriele con palma e giglio* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
50. Giovanni Antonio Fumiani, *Angelo con ghirlanda d'alloro*(part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.

51. Giovanni Antonio Fumiani, *Angeli con gigli* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
52. Giovanni Antonio Fumiani, *Coro di angeli musicanti* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
53. Giovanni Antonio Fumiani, *Michele scaccia i demoni dal Paradiso* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
54. Giovanni Antonio Fumiani, *San Pantalon portato in cielo dal coro di Angeli* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
55. Giovanni Antonio Fumiani, *Scimmia con specchio* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon di Venezia, 1686-1707.
56. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Eleonora Gonzaga* (particolare della manica), olio su tela, Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1600-01.
57. Anonimo, Miniatura del XV sec., tempera su carta, collezione privata.
58. Tommaso Salini, *Scimmia con specchio*, olio su tela, 1600 ca., collezione privata.
59. Giovanni Antonio Fumiani, *Soldato orientale* (part.), olio su tela, Chiesa di san Pantalon, Venezia, 1686-1707.
60. Giovanni Antonio Fumiani, *Soldato orientale* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
61. Giovanni Antonio Fumiani, *Soldato orientale* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
62. Stefano Della Bella, *Uomo con turbante*, acquaforte, anni Sessanta del XVII sec.
63. Stefano Della Bella, *Soldato orientale a cavallo*, acquaforte, 1649.
64. Stefano Della Bella, *Soldato orientale a cavallo*, acquaforte, 1649.
65. Giovanni Antonio Fumiani, *Glorificazione*, inchiostro su carta, collezione privata, fine XVII sec.
66. Giovanni Antonio Fumiani, *Ragazzo con palo* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
67. Arnold Van Westerhout, *Suonatore di violone*, da "Il gabinetto armonico" di Filippo Bonanni, Giorgio Placho ed., Roma 1721.
68. Giovanni Antonio Fumiani, *Angelo che suona il violone* (part.), olio su tela, soffitto della chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.
69. Giovanni Antonio Fumiani, *Ritratto di Francesco Palma in veste di Sant'Ermolao* (part.), olio su tela, soffitto della Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.

70. Anonimo (Domenico Beverense?), *Ritratto di Giovanni Antonio Zampelli*, olio su tela, Sagrestia, Chiesa di San Pantalon, Venezia, fine XVII sec.
71. Anonimo, *Ritratto di Giovanni Antonio Zampelli*, litografia tratta da "Dè pievani della chiesa di San Pantalon" di Andrea Salsi, Tip. G. B. Merlo, Venezia 1837, p. 22.
72. Giovanni Antonio Fumiani, *Ritratto di Giovanni Antonio Zampelli (part.)*, olio su tela, soffitto chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.
73. Giovanni Antonio Fumiani, *Autoritratto di spalle mentre completa la specchiatura di destra (part.)*, olio su tela, soffitto della chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.
74. Giovanni Antonio Fumiani, *Specchiatura marmorea di sinistra con scritte logore (part.)*, olio su tela, soffitto chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.
75. Giovanni Antonio Fumiani, *Ritratto di Giovanni Antonio Zampelli ed autoritratto di spalle (part.)*, olio su tela, soffitto chiesa di San Pantalon, Venezia 1686-1707.
76. Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Giustizia (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
77. Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Pace (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
78. Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Fede (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
79. Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Speranza (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
80. Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Carità (part.)*, olio su tela, volta absidale, Chiesa di san Pantalon, Venezia, 1686-1707.
81. Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Carità (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
82. Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Carità (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707
83. Giovanni Antonio Fumiani, *Allegoria della Carità (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
84. Giovanni Antonio Fumiani, *Figura allegorica (Orgoglio?) (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
85. Giovanni Antonio Fumiani, *Figura allegorica (Furore?) (part.)*, olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.

86. Giovanni Antonio Fumiani, *Giovane con tessuto* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
87. Giovanni Antonio Fumiani, *Natura morta con tessuto* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
88. Giovanni Antonio Fumiani, *Panno* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
89. Giovanni Antonio Fumiani, *Natura morta con panni* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
90. Giovanni Antonio Fumiani, *Giovane con panno* (part.), Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
91. Giovanni Antonio Fumiani, *Putto con panno* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
92. Giovanni Antonio Fumiani, *Scudo bronzeo con donna, cervo e cornucopia* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
93. Giovanni Antonio Fumiani, *Agglomerato con scudo bronzeo con donna e anziano seduto* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
94. Giovanni Antonio Fumiani, *Brocca bronzea con donna che versa dell'acqua*(part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
95. Giovanni Antonio Fumiani, *Vaso allegorico*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702-04.
96. Massimiliano Soldani Benzi, *Vaso con il trionfo di Galatea*, bronzo dorato, Cleveland Museum of Art, Cleveland, inizi XVIII sec.
97. Massimiliano Soldani Benzi, *Vaso*, onice e bronzo dorato, Museo delle cappelle medicee, Firenze, 1689.
98. Giovanni Antonio Fumiani, *Il sacrificio della figlia di Jefte* (part.), olio su tela, Collezione Cavallini-Sgarbi, Ro Ferrarese, 1705.
99. Giovanni Antonio Fumiani, *Il sacrificio della figlia di Jefte* (part.), olio su tela, Collezione Cavallini-Sgarbi, Ro Ferrarese, 1705.
100. Giovanni Antonio Fumiani, *Rebecca al pozzo* (part.), olio su tela, coll. privata, fine XVII sec.
101. Giovanni Antonio Fumiani, *Cristo predica nel tempio* (part.), olio su tela, Galleria dell'Accademia, Venezia, 1706.
102. Giovanni Antonio Fumiani, *La lapidazione di San Zaccaria* (part.), olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1706.

103. Giovanni Antonio Fumiani, *Vaso con rilievo di donna e uccello* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
104. Giovanni Antonio Fumiani, *Progetto per torcieri con cacciata dall'Olimpo*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702.
105. Giovanni Antonio Fumiani, *Progetto per torcieri con quattro età dell'uomo*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702.
106. Giovanni Antonio Fumiani, *Progetto per torcieri con i quattro continenti*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702.
107. Giovanni Antonio Fumiani, *Scudo bronzeo con figura togata* (part.), olio su tela, Chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.
108. Anonimo, *Ritratto di Esculapio*, marmo, Musei Vaticani, Roma, I sec. d. C.
109. Patere che servivano ad ancorare i telai dei dipinti alla travatura del controsoffitto nelle uniche immagini disponibili, si nota che erano lunghe circa 50 cm ed avevano un diametro di circa 15 cm.
110. Controsoffitto della chiesa di San Pantalon con i sostegni ai quali sono ancorate le patere che sostengono i teleri dipinti dal Fumiani, su di una colonna verticale che sostiene le capriate del tetto è stata scattata data di fine lavori di restauro del 1886.
111. Guido Jaccarino, Ipotesi ricostruttiva sulla disposizione delle 77 tele che formano il soffitto della chiesa di San Pantalon.
112. Avviso della seconda asta dei dipinti andata insoluta nel novembre 1846.
113. Prima pagina della "Lista settimanale" dal 19 al 25 luglio 1886.
114. Alcune delle menzioni riguardanti il pittore Bonato Napoleone inserite nelle liste settimanali.
115. Guido Jaccarino, Il metodo in cui le patere vincolavano tele e telai alle assicelle del soffitto prima del restauro degli anni '70.
116. La testimonianza del restauro al soffitto fatto dalla ditta Vincenzo Biondetti nel 1886 in una scritta in vernice bianca su una delle centine delle capriate che sostengono il tetto della chiesa.
117. Guido Jaccarino, Ricostruzione delle condizioni del soffitto prima del 1970.
118. La parte della tela situata sopra l'arcata del presbiterio in una foto dell'ottobre del 1968 con evidenziate le ricuciture ottocentesche in filo di zinco.
119. *L'Allegoria della Speranza* in una foto dell'ottobre del 1968 che mette in evidenza lacerazioni, mancanze e cuciture ottocentesche imprecise.

120. Lato sinistro in basso del telero con vari strappi ricuciti in maniera dozzinale in una foto dell'ottobre del 1968.
121. Il sistema di ancoraggio ai travicelli dei pannelli in compensato ai quali sono attaccate le tele.