

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCVIII, terza serie, 20/II (2021)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Enrica Folin

*POSUIT CUSTODIAM ORI SUO. L'ICONOGRAFIA DI SAN GIOVANNI
NEPOMUCENO ATTRAVERSO LE IMMAGINI PRESENTI A VENEZIA.
IL CASO DELLA RAFFIGURAZIONE DEL SANTO
NELLA CHIESA DI SAN POLO*

Ma canto il tuo silenzio
Che chiudesti nell'Anima
(BARTOLOMEO PONTANO,
*Hymnorum Sacrorum de Be-
atissima Virgine Maria*)

Storia di san Giovanni Nepomuceno

Nel Settecento si afferma in tutta l'Europa cattolica una nuova devozione, quella al martire Giovanni Nepomuceno. Giovanni nacque nella città boema di Nepomuk (da cui Nepomuceno) attorno al 1350, studiò teologia e giurisprudenza all'università di Praga e diritto canonico all'università di Padova, prese i voti nel 1373 e vent'anni dopo venne nominato vicario generale dell'Arcivescovo e predicatore della cattedrale della capitale boema. Godendo dei favori di re Venceslao IV, Giovanni divenne, anche, elemosiniere di corte¹ e confessore della regina. In seguito, però, ci dicono gli storici, fu incarcerato, torturato e condannato a morte per annegamento per aver rifiutato di obbedire all'ordine del sovrano di astenersi dal scegliere il successore del priore dell'importante abbazia di Kladruby. Giovanni rifiutò perché quest'ordine rappresentava un'ingerenza del sovrano negli affari della Chiesa e violava il principio di indipendenza di quest'ultima dal potere temporale.

Se questo fu il motivo della morte di Giovanni secondo gli storici, diversa è la versione avallata dalla tradizione popolare². L'agiografia,

¹ Si segnala quale esempio di questa rara iconografia la pala d'altare dedicata a San Giovanni Nepomuceno nella chiesa di Santa Margherita a Monguelfo (Bolzano) dipinta da Paul Troger nel 1739.

² MIROSLAV HEROLD, FRANCESCO OCCHETTA, *San Giovanni Nepomuceno. Il custode dei segreti*, Torino, Elledici, 2009, pp. 16-18.

infatti, vuole che re Venceslao IV, convinto che la moglie, di cui Nepomuceno era confessore, lo tradisse, avrebbe ordinato al prelado di svelare i peccati che la sposa gli aveva rivelato durante la confessione, in violazione del segreto confessionale. Il rifiuto del sacerdote avrebbe comportato la sua incarcerazione e la condanna a morte per annegamento eseguita nottetempo il 20 marzo 1393, allorché venne gettato nelle fredde acque della Moldava dal ponte Carlo. La tradizione vuole che, dopo alcuni giorni, un preciso punto dell'alveo del fiume, prosciugato miracolosamente, venisse illuminato da cinque stelle a indicare ai praguesi il luogo in cui giaceva il cadavere del loro amato predicatore. Così, alle sue spoglie mortali fu data degna sepoltura nella cattedrale cittadina, dove ancor oggi riposano. Il primo testo a narrare la vita del santo è la *Chronica Regum Romanorum* (1459) di Tommaso Ebendorfer. Nei secoli successivi questo libro ispirerà una lunga serie di volumi che alimenteranno la devozione al santo.

Nel 1675 fu avviato il processo di canonizzazione su richiesta del Capitolo dei canonici della cattedrale di Praga. Nell'ambito di tale processo, nel 1719 fu eseguita la ricognizione sul cadavere del Nepomuceno che svelò la conservazione miracolosa della sua lingua. Nel 1721 venne proclamata la beatificazione e nel 1729 Nepomuceno entrò nel novero dei santi della chiesa cattolica come colui che si rifiutò di svelare il segreto confessionale.

La devozione, molto sentita in Boemia, si diffuse anche in Europa in seguito alla massiccia politica espansionistica degli Asburgo. Il santo, infatti, era stato eletto a vessillo dell'armata della casa d'Austria, casata con la quale papa Benedetto XIII, al secolo Pietro Francesco Orsini, aveva coltivato ottimi rapporti e al quale si deve la canonizzazione del santo.

Il culto del Nepomuceno, comunque, era iniziato ben prima della canonizzazione: precisamente all'epoca della Riforma cattolica, quando Giovanni assurse a simbolo del sacramento della confessione che i protestanti avevano, invece, abolito. La devozione a Giovanni ricordava ai sacerdoti l'obbligo del segreto confessionale e ai fedeli l'importanza di una piena e sincera confessione per ottenere il perdono divino. La difesa di questo sacramento continuò nel XVII secolo, e soprattutto in quello successivo, quando un nuovo movimento spirituale, il quietismo, mise in discussione, seppur non apertamente, il valore di questa pratica religiosa.

Secondo i quietisti il credente raggiungeva l'unione con Dio attraverso l'annientamento della propria volontà e l'abbandono totale a una preghiera che si basasse sulla contemplazione interiore e ascetica. Per questo motivo, i quietisti rifiutarono le forme di culto esteriori e in particolare la confessione, che necessitava per sua natura di un tramite con Dio, rappresentato dal sacerdote. Per contrastare questo movimento e per diffondere la devozione al santo, in Italia vennero scritte numerose agiografie come ad esempio quella del carmelitano Gianfederigo da Santa Rosa dal titolo *Vita e prodigi dell'invittissimo santo martire Giovanni Nepomuceno* (1729), alcune delle quali edite a Venezia come il *Compendio della vita, morte e miracoli di S. Giovanni Nepomuceno* del gesuita Cesare Calino, stampato presso Giovanni Battista Recurti nel 1733 e *La istoria della vita, del martirio e de miracoli di S. Giovanni Nepomuceno, canonico di Praga, con gli atti della sua canonizzazione* scritta da Bartolomeo Antonio Passi e stampata da Giovanni Battista Pasquali nel 1736.

Ma a san Giovanni Nepomuceno si rivolgeva anche, e soprattutto, il popolo, al quale poco importavano le istanze teologiche romane. Essendo stato gettato da un ponte, era invocato dagli abitanti delle cittadine site lungo i corsi d'acqua affinché proteggesse i ponti dalle distruttrici piene dei fiumi e a tal fine nelle loro vicinanze, se non addirittura sulle spallette, era abitudine collocarne una statua. Per di più, essendo morto per annegamento, venne nominato protettore di coloro che per mestiere lavorano sull'acqua. Quindi, quale città migliore di Venezia per accoglierne il culto?

Il culto di san Giovanni Nepomuceno a Venezia

Il culto di Nepomuceno iniziò a diffondersi nella città lagunare nei primi anni del XVIII secolo. Essendo morto per annegamento, Nepomuceno venne eletto protettore dei gondolieri, categoria fortemente esposta a questo pericolo. Inoltre, poiché rappresentava l'ideale del buon sacerdote, fu anche scelto come protettore del clero veneziano, che gli dedicò delle confraternite sacerdotali. Infine, essendo simbolo ufficiale dell'esercito asburgico, allora impegnato nella conquista di molti territori europei, il suo culto ebbe anche una valenza politica, rientrando tra quelli che Antonio Niero chiama "culti politici"³ per

³ ANTONIO NIERO, *Spiritualità dotta e popolare*, in *La chiesa di Venezia nel Settecento*, a cura

distinguerli da quelli legati alla devozione popolare. A tale proposito, lo studioso scrive che

la concessione dell'ufficio liturgico allo Stato veneto risale al 1737 ma la festa con ottava nella città di Venezia è datata solo nel 1749: si noti, l'anno successivo alla pace di Aquisgrana che sanciva in Europa la supremazia politica dell'Austria.

Quasi mezzo secolo dopo, il 26 aprile 1794, un decreto del Senato veneziano lo elevò a patrono “meno principale” di Venezia⁴. Si può ipotizzare, quindi, che alla base dell'accettazione del culto del santo a Venezia intervennero, anche, motivi politici.

Insomma, la devozione veneziana a san Giovanni Nepomuceno era legata sia al posizionamento della Repubblica nello scacchiere internazionale dell'epoca sia alle richieste di protezione da parte di quella larga fetta della popolazione che viveva e lavorava sull'acqua. Per questo motivo il suo culto ha avuto un'espansione veloce e capillare tra i veneziani, che gli dedicarono il patronato di molte confraternite, committenti di molte opere d'arte di cui in seguito verranno brevemente analizzati alcuni esempi al fine di tratteggiare l'iconografia del santo. Infatti, uno degli obiettivi che si pone questo lavoro è quello di definire il modello iconografico, ossia quell'immagine composta da un determinato spazio iconico e dagli elementi figurativi che vengono ripetuti e riusati in opere diverse⁵, con il quale venne raffigurato san Giovanni Nepomuceno⁶.

Inoltre, attraverso l'analisi di una serie di opere presenti a Venezia, lo studio si propone di dimostrare come alcuni attributi iconografici, che caratterizzano questo modello, sono stati usati per diffondere alcu-

di William Barcham, Gianni Bernardi, Bruno Bertoli, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1993. pp. 127-157 in partic. 133-134.

⁴ ANTONIO NIERO, *I santi patroni*, in *Culto dei santi a Venezia*, a cura di Silvio Tramontin, et al., Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1965. pp. 78, 86; NIERO, *Spiritualità dotta e popolare*, pp. 127-157 in partic. pp. 133-134.

⁵ ERICA FOLIN, *Il Serenissimo Purgatorio*, Venezia, Marcianum Press, 2018, p. 132.

⁶ Per un approfondimento circa la rappresentazione di san Giovanni Nepomuceno oltre i confini della Repubblica di Venezia vedasi: *Johannes von Nepomuk 1939-1993*, a cura di Reinhold Baumstark, Johanna von Herzogenberg, Peter Volk, Monaco, Bayerisches National Museum, 1993.

ni aspetti della santità di Giovanni che la Chiesa voleva emergessero, come ad esempio il rispetto degli obblighi sacerdotali. In tal senso, viene analizzato il gesto costituito dal dito indice posto davanti alla bocca a indicare silenzio e del quale si documenta come sia stato mutuato da quello che caratterizzava una divinità del pantheon egizio.

Infine, il saggio, analizzando le diverse opere d'arte raffiguranti san Giovanni Nepomuceno presenti nella chiesa di San Polo⁷, alcuni testi (panegirici, orazioni e compendi) stampati a Venezia durante il XVIII secolo e riferibili al culto del santo boemo e alcuni documenti d'archivio, vuole metter in luce la figura del parroco Bartolomeo Carminati che fu il promotore del culto del santo a Venezia e colui che oltre a essere il committente della tela dipinta da Giandomenico Tiepolo raffigurante il santo, che è parte della decorazione dell'oratorio del crocifisso, della pala in chiesa dedicata al boemo lo fu, probabilmente, anche della statua di san Giovanni, fino a ora mai studiata, inizialmente collocata sull'altare e successivamente spostata in una apposita nicchia e altare costruiti in sagrestia per lasciare il posto alla tela dipinta da Tiepolo, della quale viene qui proposta una lettura approfondita.

L'immagine di un santo "foresto" a Venezia

Nella chiesa di San Bartolomeo, dedicata ai tedeschi che abitavano e frequentavano Venezia, il culto di san Giovanni è documentato già dai primi anni del XVIII secolo. Infatti, nel 1737 la Scuola dell'Annunciazione, o Scuola dei tedeschi⁸, chiese alla Congregazione per i riti il permesso di celebrare le liturgie legate alla devozione al santo⁹.

⁷ Per ulteriori approfondimenti riguardo la chiesa di San Polo vedasi: *La chiesa e la parrocchia di San Polo. Spazio religioso e spazio pubblico*, a cura di Gabriele Martino e Dorit Raines, Roma, Viella, 2021.

⁸ Nell chiesa esistevano due distinte Scuole dei Tedeschi, una legata ai mercanti di Norimberga sotto il patronato di San Sinibaldo che dal 1392 condivideva il suo altare con la Scuola di San Matia ma che dal 1514 iniziò un rapido declino, l'altra era composta dai mercanti devoti al Rosario, promossa dallo stampatore Regensburg Leonard Wild nel 1478, e costituiva il riferimento per i tedeschi di Augusta e che dal 1562 cambiò il nome con quello di Scuola dell'Annunciazione di Maria o Scuola del Santo Rosario della Annunciata (ISABELLA DI LENARDO, *L'oratorio dei tedeschi. Artisti ultramontani nella chiesa di S.Bartolomeo*, in *La Chiesa di S.Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, a cura di Natalino Bonazza, Isabella Di Lenardo, Gianmario Guidarelli, Venezia, Marcianum Press, 2013 pp. 129-153 in partic. pp. 130-132).

⁹ NATALINO BONAZZA, *Dentro San Bartolomeo*, in *La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*. pp. 201-209 in partic. 207-208.

Dalla lettura dell'inventario del 1821, eseguito in occasione della visita pastorale del patriarca Ladislao Pyrcher¹⁰, emerge che sull'altare della scuola, sotto la pala dell'*Annunciazione* dipinta da Hans Rottenhammer nel 1606, era collocata una statua raffigurante il santo boemo, probabilmente commissionata dalla scuola stessa in occasione della sopraddeffa richiesta del 1737. L'opera refterà nel luogo originale fino al 1948 quando verrà collocata nel seminario cittadino¹¹ (fig. 1). La statua, che per le dimensioni ridotte si adatta perfettamente a essere posizionata davanti a una pala senza impedirne la visione, è ascrivibile, secondo Niero, ai modi di Giovanni Maria Morlaiter¹².

L'opera riproduce il santo in piedi e nell'atto di incedere, come si deduce dalla posizione del piede destro che esce dalla tonaca. Il boemo è vestito con l'abito talare al quale è stata aggiunta l'almuzia di vaio, paramento liturgico prerogativa di chi, come lui, era membro del Capitolo delle cattedrali. Questo abbigliamento costituisce uno dei suoi attributi iconografici e rispecchia l'abito con il quale il corpo di Giovanni venne esposto alla vista dei devoti nell'estate del 1721 nella cattedrale di Praga. Ne *La istoria della vita, del martirio e de' miracoli di S. Giovanni Nepomuceno* (1729) di Bartolomeo Antonio Passi¹³, si legge a tal proposito che

si prepararono le cose necessarie per fare una solenne processione in cui si avea da portare per Praga con tutta la possibile pompa il Corpo, la Lingua del santo. E a questo effetto cavata di sottoterra la Cassa di stagno che racchiudeva le sacre ossa, si unirono tutte a loro artificiosamente e si formò tutto lo scheletro intero, come si conveniva, per rappresentare alla vista di tutti tutto intero il Corpo del Santo Martire. E quindi fu vestito cogli abiti di Canonico, con rocchetto e mozzetta come si dipinge [...]. Nella [mano] destra gli fu consegnato il crocifisso d'argento e nella sinistra una palma dinotante il martirio. Sopra il capo e propriamente sopra la berretta quadrata chiericale una corona d'oro ornata ed arricchita di gemme.

¹⁰ *La visita pastorale di Giovanni Ladislao Pyrker nella diocesi di Venezia (1821)*, a cura di Bruno Bertoli, Silvio Tramontin, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971, p. 181: «Fuori dalla sagresia a parte destra vedesi l'altare di Maria Vergine Annunziata dall'angelo. Il quadro è di Giovanni Rottenhammer. A pie di questo vi è una statua di marmo di S. Giovanni Nepomuceno».

¹¹ NIERO, *I santi patroni*, p. 86.

¹² *Ibid.*

¹³ BARTOLOMEO ANTONIO PASSI, *La istoria della vita, del martirio e de' miracoli di S. Giovanni Nepomuceno*, Roma, Stampatore del Komarek al Corso in Piazza di Sciarra, 1729, p. 229.

Questa descrizione del corpo del martire è importante perché in essa sono riportati alcuni degli elementi che caratterizzano la sua iconografia: l'abito del canonico, il crocifisso, la palma e il cappello clericale sormontato da una corona dorata, che nelle immagini è spesso sostituita da cinque stelle luminose, come si vede, ad esempio, nell'incisione dell'apriporta dell'agiografia del Passi nell'edizione stampata a Venezia dal Pasquali nel 1736 (fig. 2).

Oltre a quella della chiesa di San Bartolomeo, un'altra statua di san Giovanni (fig. 3) è presente a Venezia ed è collocata ai lati della facciata settecentesca della chiesa di San Nicolò dei Mendicoli. La sua presenza si deve al sacerdote Giovanni Piccioli detto "pre' Zaniol"¹⁴. Il prete si era assunto l'onere di restaurare a sue spese l'edificio, ma la maldicenza popolare circa l'origine poco chiara del denaro con il quale il prete aveva finanziato l'opera, scrive Giuseppe Tassini negli *Aneddoti storici veneziani*¹⁵, lo avrebbe spinto a chiudersi in un profondo silenzio. Per affermare la propria innocenza, scrive ancora Tassini, e per giustificare la scelta di non rispondere alle maldicenze, il sacerdote fece collocare sulla nuova facciata tre statue con altrettante scritte che, come attributi iconografici, le identificano: nel mezzo la Vergine, con la scritta «Sine labe concepta», che rimanda all'Immacolata Concezione di Maria; a sinistra sant'Antonio da Padova, con il motto «Si quaeris miracula»¹⁶, incipit della preghiera comunemente conosciuta con il titolo di *Sequere*; e infine san Giovanni, qui ritratto anche nella veste di protettore dei calunniati qual era stato, appunto, il "pre' Zaniol", con le parole «Dixi secretum meum mihi». Questa scritta, oggi purtroppo quasi completamente scomparsa, è una citazione di un passo di Isaia (Is, 24-16)¹⁷ e richiama il silenzio mantenuto dal boemo

¹⁴ ANDREA GALLO, STEFANIA MASON, *S. Nicolò dei Mendicoli. Guida storico-artistica*, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1990, p. 14.

¹⁵ Secondo il Tassini, le malelingue supposero che i denari fossero stati trovati dal preloato all'interno di una sepoltura oppure che il prete fosse l'esecutore di un benefattore occulto (GIUSEPPE TASSINI, *Aneddoti storici veneziani* [1897], Venezia, Filippi, 1965, p. 212).

¹⁶ È l'incipit del responsorio composto da fra Giuliano da Spira in onore del santo portoghese. Il responsorio fa parte dell'*Officium rhythmicum S. Antonio*, che risale al 1233, due anni dopo la morte del santo. Antonio, come Giovanni, fu eletto patrono di Venezia durante la guerra di Candia in quanto protettore dell'armata e fautore del buon esito della guerra (NIERO, *I santi patroni*, pp. 78, 81).

¹⁷ Isaia 24-16 «A finibus terrae laudes audivimus: "Gloria iusto". Et dixi: "Secretum meum mihi, secretum meum mihi. Vae mihi". Praevaricantes praevaricati sunt et praevaricatione praevaricantium praevaricati sunt».

davanti al sovrano, causa del suo martirio. Una differenza tra la statua scolpita per la chiesa di San Bartolomeo e questa sta nel fatto che nella prima lo sguardo del santo è rivolto davanti a sé, come fosse ritratto mentre predica, come soleva fare dal pulpito della cattedrale di San Vito ai suoi fedeli, mentre nella seconda gli occhi di Giovanni sono rivolti verso il basso, verso quel crocifisso, che in quanto emblema della tragica morte, lo accomuna a Cristo. Inoltre, nella statua di San Nicolò dei Mendicoli, complice anche la posizione reclinata verso sinistra della testa, traspare un'emozione maggiore rispetto l'altra, come se qui l'autore volesse dare al santo un aspetto più umano e meno ieratico dimodoché i parrocchiani lo sentissero più vicino a loro. I *nicolotti*, infatti, essendo pescatori, avevano più probabilità di altri di morire per annegamento.

Se la paternità della statua della chiesa di San Nicolò dei Mendicoli rimane ignota, per quanto venga proposto un ambito vicino a Giovanni Marchiori¹⁸, è, invece, attribuita a questo scultore un'altra statua raffigurante il Nepomuceno situata in fondamenta Labia all'incrocio tra il canal Grande e quello di Cannaregio (fig. 4). La paternità è testimoniata dall'iscrizione posta sul piedistallo, oramai oggi completamente scomparsa ma riportata interamente nei *Veneti Commemoriali*, nella quale vengono indicate la data di esecuzione, 1742, e i nomi dei committenti ovvero la nobildonna Maria Labia e il suo cameriere Antonio Granarol¹⁹. In uno passo tratto dalle *Memorie* dei pievani della chiesa dei Santi Geremia e Lucia, riportato da Paola Rossi, è scritto che Antonio Granarol, amico di Giambattista Spreafigi pievano della suddetta chiesa, commissionò la statua, alla cui base c'era un «bellissimo

¹⁸ GALLO, MASON, *S. Nicolò dei Mendicoli. Guida storico-artistica*, p. 6.

¹⁹ *Veneti Commemoriali* (VENEZIA, Biblioteca del Museo Correr, Codice Gradenigo 200, VII, c. 17) riportato in PAOLA ROSSI, *Giovanni Marchiori alla Scuola Grande di San Rocco e le altre opere veneziane*, Venezia, Marsilio, 2014, cat. 19 p. 91): «Iscrizione posta sotto la statua marmorea rappresentata dal Scultore Melchiori, S. Giovanni Nepomuceno a spese della N.D. Maria Labia, e del di lei Cameriere Antonio Granarol, non ch'è appoggia sopra un Piedistallo, che altrove fu la vera di un pozzo della vecchia Fabbrica del Palazzo Labi, il tutto con l'assenso pubblico e brama del piovano della contrada di S. Geremia, dove poi [...] furono intagliate le insegne di S. Marco [...] / Annuente Principe/ votis Rmi Dni Dni [sic] Joannis/ Baptiste Spreafigi Plebani/ Anno 1742/Die XII Maij in Vigilia Pentecoste».

fanale»²⁰, perché voleva «risvegliare in tutto il popolo la divozione»²¹ verso il boemo.

La statua è collocata all'incrocio di due canali, ieri come oggi, molto trafficati, in corrispondenza di un dei traghetti più utilizzati lungo il canal Grande, in quanto il canale di Cannaregio costituiva la porta d'ingresso alla città per chi giungeva dalla terraferma²². Va da sé, quindi, che la statua del protettore dei gondolieri, che offrivano anche questo servizio di traghetto, fosse posta in luogo così trafficato e per questo teatro più frequente di incidenti anche mortali.

L'opera si presenta agli occhi dell'osservatore di oggi molto rovinata²³ ma, nonostante ciò, si riesce a cogliere uno degli attribuiti iconografici che caratterizzano il santo, ossia l'abito del canonico, costituito dalla veste talare, dalla cotta e dall'almuzia. A differenza delle statue precedentemente analizzate, qui è presente un leggio su cui è posto un libro, attributo della sapienza del santo.

All'interno della vicina chiesa dei Santi Geremia e Lucia è collocata un'altra statua raffigurante san Giovanni. L'opera è parte del gruppo scultoreo formato dalla statua della Vergine Immacolata, titolare della cappella, e da quella di san Francesco di Sales (fig. 5). Secondo Paola Rossi, questo gruppo scultoreo sarebbe da ascrivere a Giovanni Marchiori²⁴. Da alcuni passi dei documenti d'archivio, riportati dalla studiosa²⁵, sappiamo che nel 1742 il già citato pievano Giambattista Spreafigi, capo anche della confraternita dell'Immacolata, fece sostituire il vecchio altare ligneo con l'attuale e, contestualmente, ne commissionò le statue.

Tutti questi esempi corroborano la tesi che la devozione al santo boemo fosse fortemente diffusa tra i veneziani che lavoravano sull'acqua.

Ma san Giovanni Nepomuceno fu anche protettore del clero vene-

²⁰ *Memorie* (VENEZIA, *Archivio Storico del Patriarcato* (d'ora in poi ASPVe), *Parrocchia di SS: Geremia e Lucia. Cronache e memorie storiche*, 2, *Raccolta di memorie de Rmi pievani di S. Geremia*, alla data 1745 citato in ROSSI, *Giovanni Marchiori*, cat. 19 p. 91).

²¹ *Ibid.*

²² GUGLIELMO ZANELLI, *Traghetti Veneziani. La gondola al servizio della città*, Venezia, Cicerò, 2014, pp. 50-51.

²³ Nonostante il restauro eseguito nel 2009 alcune parti sono ancora poco leggibili (<https://docplayer.it/30437371-Diagnostica-e-conservazione-di-opere-d-arte-statua-di-san-giovanni-nepomuceno-veneziah.html>).

²⁴ ROSSI, *Giovanni Marchiori alla Scuola Grande di San Rocco e le altre opere veneziane*, cat. 20-22, pp. 91-97, in partic. p. 97.

²⁵ *Ibid.*

ziano e in questa veste lo troviamo co-titolare, assieme a san Pantalon, della Compagnia dei sacerdoti che aveva sede presso la chiesa veneziana dedicata al santo medico nicomediense (fig. 6).

Sull'altare della cappella dedicata ai due santi che, secondo un'iscrizione posta sul retro²⁶, venne consacrato il 6 febbraio del 1746 dal vescovo di Parenzo Gasparo Negri e che sostituì quello progettato due secoli prima dal Palladio, è posizionata una statua ascrivibile ai modi di Giovanni Bonazza e che raffigura, secondo Ester Brunet²⁷, il santo boemo. A supporto della bontà di questa tesi si possono ascrivere non solo la co-titolarità della confraternita, che ne giustifica la presenza, ma anche il fatto che sono riprodotti tutti gli attributi tipici del santo. Infatti, l'abito di canonico, il volto giovanile, la barba e capelli lunghi appartengono tutti a quel modello iconografico che accomuna le opere prese in considerazione fin qui e che venne adottato a Venezia, e non solo, per rappresentare il santo. Inoltre, a rafforzare la tesi che questa statua rappresenti proprio il santo è anche il fatto che l'opera sia stata eseguita nella prima metà Settecento, quando in città il suo culto veniva largamente abbracciato dalla comunità e fortemente promosso dal clero cittadino. In particolare, la grande devozione al santo boemo da parte della confraternita di sacerdoti di San Pantalon è provata dall'orazione panegirica recitata il giorno il 16 maggio del 1756 dal suddiacono Gianfrancesco Andrioli nella chiesa di San Polo²⁸. Il suddiacono di San Pantalon elogia a gran voce le doti di Giovanni, in particolare quella di aver saputo mantenere il segreto confessionale. Infatti Andrioli, citando un passo tratto dall'*Ecclesiastico* (Eccl. 21,31²⁹), accosta la figura del boemo a quella di un «uomo che sa tacere e [che essendo] prudente sarà onorato».

Ma la “fortuna” del santo a Venezia è testimoniata non solo dalla

²⁶ *La chiesa di San Pantalon*, a cura di Ester Brunet e Silvia Marchiori, Venezia, Marcianum Press, 2016, p. 36.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ GIANFRANCESCO ANDRIOLI, *Orazione panegirica in laude di S. Giovanni Nepomuceno protomartire del sigillo sacramentale recitata nella chiesa di San Polo di Venezia l'Anno 1756 nel giorno della sua festa dal reverendo d. Gianfrancesco Andrioli suddiacono titolato della chiesa di S. Pantaleone in Raccolta di panegirici sopra tutte le festività di nostro Signore, di Maria Vergine e de santi recitati da più celebri oratori del nostro secolo*, V, Venezia, Girolamo Dorigoni, 1763, pp. 249-260.

²⁹ Eccl. 21,31 «Il detrattore contamina l'anima propria e dappertutto sarà odiato e chi converserà con lui sarà mal visto ma l'uomo che sa tacere ed è prudente, sarà onorato».

statuaria, tra cui gli esempi citati sopra, ma anche da numerosi quadri che, in tutto o in parte, riprendono gli attributi iconografici fin qui emersi ovvero l'abito talare, con l'almuzia di vaio indossata dai canonici membri dei Capitoli delle cattedrali, il volto di un giovane dai lunghi capelli e dalla barba ancora folta, il crocifisso cui il giovane guarda per trovare la forza di affrontare il martirio simboleggiato dalla palma. Nel seguito passeremo in rassegna alcuni di questi quadri.

All'interno della stessa chiesa dei Santi Geremia e Lucia, in cui è esposta la statua di san Giovanni attribuita al Marchiori, sono presenti ben due tele raffiguranti il santo. Le opere³⁰, entrambe riconducibili a Francesco Fontebasso, colgono due momenti della vita di Giovanni. In una (fig. 7) il santo è ritratto nell'atto di ascoltare la confessione della regina, nell'altra (fig. 8) è dipinto davanti al re mentre si rifiuta di rivelare ciò che la sovrana gli ha confessato. Con riferimento alla prima scena, va detto che una raffigurazione del santo boemo nella veste di confessore è l'incisione che correda l'*Hymnorum sacrorum de beatissima virgine Maria et S. Patronis S.R Bohemiae libri tres* (1602) scritto da Giorgio Bartolo Pontano, preposito della cappella metropolitana di San Vito a Praga. L'incisione (fig. 9), che apre il capitolo dedicato alla vita del santo, ritrae in primo piano Giovanni e la sovrana inginocchiata nell'atto della confessione mentre sulla parete di fondo è affisso un quadro, raffigurante la cattedrale praghese, e si apre una finestra con vista sul ponte Carlo, dal quale Giovanni verrà gettato. Questa incisione è una delle più antiche raffigurazioni del santo e per questo motivo concorre, assieme agli attributi già citati, a formare il modello iconografico attraverso cui Giovanni verrà rappresentato nei secoli.

Ritornando alle telette presenti nella chiesa dei Santi Geremia e Lucia, va sottolineato come le due scene raffigurate siano contrassegnate da un'iconografia fortemente descrittiva, che le avvicina più alla pittura di genere che a quella devozionale e che permette al pittore di veicolare in modo più chiaro il messaggio relativo al sacramento della confessione. Fu soprattutto dopo il concilio di Trento che, in risposta al rifiuto dei protestanti di credere nella validità di questo sacramento, si moltiplicarono gli inviti ai fedeli a confessarsi più volte durante l'anno.

³⁰ Le due telette vennero restaurate nel 1989 (FIORELLA SPADAVECCHIA, *Centro storico. Can-naregio*, in *Restauri a Venezia 1987-1998*, a cura di Gloria Tranquilli, Milano, Electa, 2001, p. 28).

Inoltre, molti predicatori, in particolare tra Cinquecento e Seicento, invitavano i peccatori ad aprirsi al loro confessore senza omettere nulla, neppure i peccati di cui avevano maggiormente pudore³¹. Queste due telette, con la loro iconografia fortemente didascalica, appaiono come un *vademecum* visivo rivolto sia ai fedeli affinché si ricordino di compiere una “buona e ripetuta confessione” che ai sacerdoti perché si ispirino a san Giovanni per essere un “buon e fidato confessore”.

Due telette aventi come soggetto il santo boemo si trovavano un tempo nella chiesa veneziana di Santa Fosca ma se ne persero le tracce dopo il restauro dell’edificio nel 1847³². Nella chiesa in questione aveva sede il Pio aggregato a sollievo delle povere anime del purgatorio derelitte³³, composto unicamente da sacerdoti e che aveva lo scopo di compiere opere di suffragio. In questo contesto, la figura di san Giovanni doveva ispirare i sacerdoti- confratelli a promuovere tra i fedeli le confessioni “salvifiche” del cui segreto sarebbero stati custodi. Questa funzione, che è così didascalicamente sottolineata nelle due tele presenti nella chiesa dei Santi Geremia e Lucia, di cui non si conosce l’origine, fa supporre che provengano proprio dalla chiesa di Santa Fosca e che il Pio aggregato dei sacerdoti di Santa Fosca ne fosse il committente. Solo ulteriori ricerche, però, potranno permettere di verificare questa ipotesi.

Altri due quadri nei quali compare il santo boemo si trovano uno nella chiesa di San Giovanni Crisostomo e l’altro in quella di San Canciano³⁴ e sono entrambi opera del pittore veneziano Bartolomeo Litte-

³¹ ROBERTO MANCINI, *La lingua degli dei. Il silenzio dall’Antichità al Rinascimento*, Costabissara (Vi), Angelo Colla, 2008, pp. 127-132.

³² Moschini, (GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1815, II, parte II, p. 42) afferma che in chiesa vi era un “quadro con S. Giovanni Nepomuceno presso la porta” e una pala d’altare raffigurante Sant’Antonio, San Gaetano, un vescovo e Giovanni Nepomuceno, di cui non vi è più traccia in chiesa. Il vicario Alessandro Piegadi (ALESSANDRO PIEGADI, *Leggende sopra Santa Fosca e Martire di Ravenna e sopra la chiesa di Santa Fosca in Venezia*, Venezia, Gaspari, 1847, p. 42) scrive che prima dell’intervento di restauro eseguito nel 1847 vi erano, tra le altre, due tele raffiguranti S. Giovanni Nepomuceno in atto di confessare la moglie di Venceslao e S. Giovanni Nepomuceno in prigione (oltre alla pala citata dal Moschini attribuita dal Piegadi ad Antonio Zanchi ed eseguita nel 1710). L’autore afferma che contestualmente al restauro «fu creduto buon’opera toglierli [i dipinti] dalla pubblica vista».

³³ GASTONE VIO, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei dogi: note d’archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara, Angelo Colla, 2004, cat. 479.

³⁴ VENEZIA, *Archivio parrocchiale San Canciano* (d’ora in poi APSC), reg. 25: *Capitolare della Scuola di S. Rocco e S. Gio Nepomuceno in S. Cancian. Principia l’anno 1734 termina l’anno 1772, soppresso dal magistrato eccellentissimo dei provveditori di comun nell’anno 1773*.

rini. Nel primo (fig. 10), ai piedi di Cristo crocifisso pregano adoranti, oltre a Giovanni anche san Francesco di Paola, san Francesco di Sales e san Filippo Neri; nel secondo (fig. 11) Maria e il bambino donano i sacri rosari al santo boemo e a san Rocco.

La pala in San Giovanni Crisostomo è collocata sull'altare della cappella sinistra di quella maggiore e viene datata ai primi anni del XVIII secolo (fig. 10)³⁵. In questa tela Giovanni, seppur ritratto con alcuni suoi attributi tipici, è privo del crocifisso che di norma lo accompagna. La ragione di tale assenza si deve al fatto che in questo caso le sue preghiere sono rivolte direttamente a Cristo in croce; preghiere che, unite a quelle degli altri santi raffigurati nella pala, danno vita alla cosiddetta preghiera corale. Questa pratica religiosa era stata caldamente raccomandata da san Carlo Borromeo e questa pala sembra suggerire ai fedeli di seguire questa indicazione sull'esempio dei quattro santi raffigurati.

La seconda opera attribuita al Litterini si trova sul secondo altare di destra della chiesa di San Canciano, in vulgo San Canzian³⁶ ed è datata attorno agli anni trenta del XVIII secolo. In occasione del rifacimento dell'altare, nel 1737, la confraternita di San Rocco, che ne era proprietaria, aveva affiancato al santo francese, nella titolarità, san Giovanni Nepomuceno (fig. 11)³⁷. È probabile che in quell'occasione la confraternita abbia commissionato al pittore veneziano una nuova pala raffigurante assieme il vecchio e il nuovo patrono, quest'ultimo dipinto mentre, inginocchiato, è rapito dalla visione della Vergine con il bambino. Non è raro trovare il santo boemo affiancato ai santi protettori e taumaturgi del morbo della peste, tra cui san Rocco. Un esempio è il disegno, conservato presso il Gabinetto di stampe e disegni del Museo Correr e attribuito a Gaspare Diziani (fig. 12)³⁸, nel quale, oltre al santo boemo, sono raffigurati san Antonio Abate e san Sebastiano, santi

³⁵ RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano, Electa, 1995, I, p. 169.

³⁶ Ivi, p. 170.

³⁷ VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Provveditori de Comun, b. 78. Il 9 giugno 1737 si rifà l'altare (900 ducati) su cui pala dovrà comparire anche San Giovanni Nepomuceno.

³⁸ TERISIO PIGNATTI, *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1981, II, pp. 75-76, cat. 305. L'autore della scheda del catalogo collega questo disegno con quello conservato presso la collezione Lugt che Byam Shaw (JAMES BYAM SHAW, *Disegni veneti della collezione Lugt*, Vicenza, Neri Pozza, 1981, cat. 74) collega alla pala che Giannantonio Guardi dipinse per la chiesa di S. Antonio Abate di Grado.

invocati contro la peste, e san Marco, la cui presenza fa ipotizzare una committenza e/o contesto veneziano, che assieme assistono alla scena disegnata sul registro superiore nella quale il bambino, seduto sulle gambe della madre, dona a san Domenico il sacro rosario che proteggeva anch'esso contro la peste. L'associazione fra Nepomuceno e la peste si comprende leggendo la *Vita di San Giovanni Nepomuceno* (1729) di Francesco Maria Galluzzi³⁹ e *La istoria della vita, del martirio e de' miracoli di S. Giovanni Nepomuceno* (1729) di Bartolomeo Antonio Passi⁴⁰. Nei due testi è riportato un episodio accaduto nel 1680 in occasione della tremenda pestilenza che colpì la Boemia in quel tempo. Allora i cittadini di Nepomuk invocarono l'intervento protettivo di Giovanni con una processione penitenziale giornaliera che partendo dalla parrocchiale di San Giacomo si concludeva alla chiesa dedicata al Nepomuceno e che si sarebbe ripetuta fino al cessare della pestilenza. Giovanni rispose alle preghiere dei suoi concittadini non solo proteggendoli dal morbo nella loro città ma anche nei loro viaggi a Praga⁴¹. Questo miracolo venne inserito, assieme ad altri cinque, negli atti del processo di canonizzazione. Il fatto che poi non venne avvallato dal processo⁴² non impedì che Giovanni venisse pregato anche come taururgo contro la peste, come si deduce sia dalla pala nella chiesa di San Canzian che dal disegno di Gasparo Diziani, a dimostrazione che la devozione popolare al santo andava oltre i dettami della Chiesa ufficiale ed era profondamente radicata nei cuori dei fedeli.

Nel Gabinetto di disegni e stampe del museo Correr di Venezia è conservata un'incisione (fig. 13), appartenente alla confraternita dei santi Rocco e Giovanni Nepomuceno di San Canzian⁴³, nella quale sono raffigurati i due titolari. La postura della testa e i gesti del boemo richiamano quelli della statua posta al lato del portale d'ingresso della chiesa di San Nicolò dei Mendicoli (fig. 3). Come già suggerito, questa

³⁹ FRANCESCO MARIA GALLUZZI, *Vita di San Giovanni Nepomuceno Canonico della Metropolitana di Praga e martire glorioso descritta da Francesco Maria Galluzzi della Compagnia del Gesù*, Roma, Stamperia del Komarek al Corso in piazza di Sciarra, 1729, p. 53.

⁴⁰ PASSI, *La istoria della vita*, pp. 106-107.

⁴¹ *Ibid.*; GALLUZZI, *Vita di San Giovanni Nepomuceno*, p. 53.

⁴² PASSI, *La Istoria della vita*, p. 194.

⁴³ APSC, *Capitolare della Scuola di S. Rocco e S. Gio Nepomuceno in S. Cancian. Principia l'anno 1734 termina l'anno 1772, soppresso dal magistrato eccellentissimo dei provveditori di comun nell'anno 1773*.

particolare postura era stata codificata e utilizzata nell' iconografia del santo per sottolinearne l'aspetto "umano" e quindi farlo sentire più vicino ai fedeli. Il Nepomuceno, infatti, divenne uno dei santi più amati dai veneziani e la sua festa tra le più sentite. Nella guida *Venezia religiosa* (1853) di Pietro Contarini è scritto che nell'occasione della festa annuale, che si teneva il 16 maggio, la confraternita dei santi Rocco e Giovanni Nepomuceno della chiesa di San Canzian faceva celebrare una messa solenne e invitava famosi predicatori affinché esortassero i fedeli alla devozione verso il boemo⁴⁴. Devozione alimentata anche da una delle due reliquie di san Giovanni che il principe Federico Cristiano di Sassonia donò a Venezia durante il suo soggiorno in città. A tal proposito ne *L'Adria Festosa* (1740), che narra del passaggio attraverso il territorio della Serenissima Repubblica della regina Maria Amalia e del soggiorno veneziano del fratello Federico Cristiano, si legge che quest'ultimo

intervenne pure nella chiesa di S. Canciano li 22 detto[maggio] ove solennizzosi la festa di detto Santo con altra reliquia, avendone formata una Confraternita, con simile illuminazione e apparato, mostrando l'affetto e venerazione che aveva verso il glorioso S. Martire⁴⁵.

Un'altra tela raffigurante san Giovanni si trova nella chiesa di Santi Apostoli ed è opera di Domenico Fedeli detto il Maggiotto. Il pittore la dipinse verso la metà degli anni sessanta del Settecento per l'altare dalla cappella di Santa Caterina. Nell'opera compaiono, oltre alla santa titolare, san Girolamo, san Antonio abate e, per l'appunto, san Giovanni (fig. 14). Mentre lo sguardo di Caterina è rivolto a un angioletto che, scendendo dal cielo, le offre la palma del martirio, lo sguardo degli altri è intento alla comprensione della parola di Dio: sant'Antonio abate è raffigurato mentre legge le sacre scritture, san Girolamo mentre

⁴⁴ PIETRO CONTARINI, *Venezia religiosa*, Venezia, Premiata Tipografia di Giovanni Cecchini, 1853, p. 188.

⁴⁵ *L'Adria festosa: notizie storiche dell'arrivo e passaggio della regina delle Due Sicilie per lo stato della Serenissima. Repubblica di Venezia nel Suo viaggio al real sposo in Napoli l'anno 1738: e del soggiorno di Sua Altezza Reale ed Elettorale Federico Cristiano, figlio della Real Maestà di Federico Augusto III, re di Polonia ed elettore di Sassonia e fratello della regina*, Venezia, Simone Occhi, 1740, p. 91. Vedasi anche, FLAMINIO CORNER, *Notizie storiche delle chiese e dei monasteri di Venezia e di Torcello*, Venezia, Giovanni Manfrè, 1758, p. 344.

le traduce in latino e san Giovanni Nepomuceno mentre, contemplando il crocifisso che tiene tra le mani, legge su quel legno il compiersi di ciò che Girolamo ha tradotto e Antonio sta leggendo: il sacrificio del figlio di Dio per la redenzione dell'uomo. I tre santi sono accomunati dal fatto di aver dedicato le loro vite alla Chiesa in quanto Antonio, fondatore del monachesimo, fu il primo abate, Girolamo prese i voti a trentotto anni e Giovanni subì il martirio per aver difeso i doveri che l'abito sacerdotale gli imponeva, e non a caso, quindi, la tela li raffigura come tre "religiosi" al completo servizio della parola di Dio.

Nella stessa veste san Giovanni torna anche nella pala dell'altare dei *pistori* (fornai) tedeschi⁴⁶ nella chiesa di Santo Stefano. L'opera, eseguita da Jacopo Marieschi, rappresenta l'*Immacolata con i santi Lucia e Giovanni Nepomuceno* (fig. 15), e si data attorno agli anni sessanta del Settecento⁴⁷ allorché il precedente altare ligneo della metà del XV secolo, su cui erano collocate le statue della Madonna e delle sante Caterina e Barbara⁴⁸, venne sostituito con uno in marmo. Non è raro che l'immagine del Nepomuceno sia associata a quella della Madonna. Questa associazione è motivata dalla particolare devozione che il santo aveva nei confronti di Maria. Fu a lei che i suoi genitori si rivolsero perché donasse loro un figlio e, successivamente lo guarisse quando si ammalò gravemente in tenera età e fu a lei che Giovanni affidò la propria anima prima di subire il martirio. L'intenso scambio di sguardi tra la Vergine e Giovanni, che il Marieschi ci propone, sottolinea questo forte legame che li univa e che univa a Maria anche il committente, molto probabilmente ritratto negli abiti del santo boemo. Infatti, il volto di Giovanni è, qui, assai diverso da quello incontrato nelle opere discusse finora: il volto è quello di un uomo adulto, quasi vecchio, scavato nelle guance, con le rughe evidenti e una profonda stempiatura. Questa caratterizzazione dei tratti somatici fa pensare, appunto, che siamo da-

⁴⁶ VIO, *Le Scuole Piccole*, cat. 272. A partire dal 1712 i pistori tedeschi, che già dal 1402 si riunivano nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, celebrarono le loro feste liturgiche in Santo Stefano essendo la chiesa più vicina alla loro sede.

⁴⁷ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, p. 106.

⁴⁸ *Chiesa di Santo Stefano. Arte e devozione*, a cura di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Andrea Gallo, Ettore Merkel, Venezia, Marsilio, 1996, p. 37; MARIA AGNES CHIARI MORETTO WIEL, *La chiesa di santo Stefano: il patrimonio artistico*, in *Gli Agostiniani a Venezia e la chiesa di Santo Stefano*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1977, pp. 237-287 in partic. p. 282 nota 129.

vanti a un ritratto. Conformi, invece, alla tradizione iconografica del santo sono l'abbigliamento tipico dei canonici, il crocifisso e le stelle che gli cingono il capo, richiamo a quelle che apparvero sull'alveo del fiume Moldava per indicare ai fedeli dove si trovasse il corpo del santo. Secondo Andrea Gallo⁴⁹ le cinque stelle simboleggiano le cinque caratteristiche che deve avere una buona confessione e che sono: l'atto di cognizione, il timore della punizione, il dolore della contrizione, il pudore nella confessione e la pena di soddisfazione. Un'altra possibile spiegazione⁵⁰ è che le cinque stelle compongano il crittogramma formato dalle cinque lettere della parola *Tacui* (io mantenni il silenzio).

Al di là di questo aspetto, ciò che interessa sottolineare in conclusione di questo excursus sulla raffigurazione di san Giovanni Nepomuceno sono gli attributi del modello iconografico che queste opere ci permettono di individuare e cioè la giovane età, l'abito del canonico, l'almuzia di vaio, la palma simbolo del martirio, il libro e il crocifisso e di come l'aspetto umano del santo lo avvicinasse a quella larga fetta della popolazione che viveva grazie al lavoro legato all'acqua e che, a causa del suo martirio, a lui si votava dando vita a una forte devozione di cui le opere d'arte erano espressione.

Questi attributi si ritrovano anche nelle opere raffiguranti il santo all'interno e all'esterno della chiesa di San Polo, che sono oggetto del successivo *case study*. Lo studio approfondito di tali opere da un lato mette in luce il ruolo di Bartolomeo Carminati quale promotore della devozione a san Giovanni a Venezia, dall'altro permette di evidenziare un altro importante attributo che contraddistingue l'iconografia del santo.

Case study: san Giovanni Nepomuceno nella chiesa di San Polo

Secondo la tradizione la costruzione della chiesa di San Paolo apostolo, *in vulgo* San Polo, risale all'837 e si deve a due dogi, Pietro e Gio-

⁴⁹ ANDREA GALLO, *Un percorso iconografico*, in *Chiesa di Santo Stefano, arte e devozione*, pp. 47-56 in partic. p. 50.

⁵⁰ FRANZ MATSCHE, *Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst: Form, Inhalt und Bedeutung*, in *Johannes von Nepomuk: Ausstellung des Adalbert-Stifter-Vereins in Zusammenarbeit mit dem Münchner Stadtmuseum, dem Oberhausmuseum Passau, dem Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien und dem Bayerischen Rundfunk 1971 anlässlich der 250. Wiederkehr der Seligsprechung des Johannes von Nepomuk*, a cura di Franz Matsche, Passau, Passau, 1971, pp. 35-62 in partic. p. 41.

vanni Tradonico, rispettivamente padre e figlio, originari di Jesolo. Nei secoli l'edificio ha subito vari rimaneggiamenti per adattarsi agli stili che si sono succeduti. Della struttura originaria, di impronta bizantina, rimangono la planimetria e la composizione, mentre le monofore, il rosone e il portale ogivale sono aggiunte trecentesche che hanno dato all'edificio un'impronta gotica. Il soffitto ligneo a carena di nave, invece, è parte dell'adattamento quattrocentesco. Ulteriori modifiche si ebbero verso la fine del Cinquecento quando, per volontà del parroco Antonio Gatta, vennero rinnovati l'altare e la cappella maggiore. Successivi importanti interventi, legati soprattutto alle nuove devozioni settecentesche, si devono al parroco Bartolomeo Carminati.

Nato nel 1688 da un'antica e nobile famiglia veneziana, Bartolomeo, come san Giovanni Nepomuceno, si laureò in diritto pubblico e diritto canonico. Il 10 dicembre del 1731 venne nominato parroco della chiesa di San Polo, carica che mantenne fino alla morte avvenuta il 4 aprile del 1770. All'interno del clero cittadino, come il santo boemo, ricoprì incarichi di prestigio essendo stato prima canonico e poi vicario della cappella marciana⁵¹. Il Carminati, in veste di parroco, introdusse importanti novità all'interno della chiesa di San Polo sia da un punto di vista iconografico che devozionale. Per primo, introdusse a Venezia il culto della *Via Crucis*, rispondendo, così, all'appello di papa Benedetto XIV che lo aveva promosso. Il luogo scelto dal Carminati per celebrare questo nuovo culto fu l'oratorio del Crocifisso⁵². In questa stanza, adiacente alla chiesa, il parroco commissionò un importante intervento decorativo costituito da una serie di stucchi, di

⁵¹ FILIPPO PEDROCCO, *L'oratorio del Crocifisso nella chiesa di San Polo*, «Arte Veneta», XLIII, 1989-1990, pp. 108-115 in partic. pp. 108-109.

⁵² Questo luogo, prima della trasformazione settecentesca, è stato il nartece della primitiva chiesa bizantina di San Polo e successivamente androne di accesso alle abitazioni adiacenti alla costruzione. Come richiesto nel suo testamento (ASVe, Notarile testamenti (d'ora in poi Nt), notaio Luca Fusi, b. 401, n. 311, cc. 296v-299v in partic. c. 297v.) Bartolomeo Carminati viene sepolto nell'Oratorio del Crocifisso davanti all'altare. Sulla lastra tombale è inciso: CARMINATI/ BARTHOLOMAEUS D./ECCLESIAE S. PAVLI ANTISTES/ CANON. ET. VIC. DVICALIS/ HVIVS SACELLI INSTAVRATOR/ OSSIBVS SVIS HANC REQVIEM PARAVIT/ PIETATE IN DEVM/LARGITATE IN PAVPERIS/ MORVM SVAVITATE/OPERV M PLENITVDINE/VIVENSOMNIBVS CARVS/MORTVVS POSTERIS MEMORANDVS/ VIXIT AN. LXXXII REXIT XXXIX/OBIIT PRIDIE NON.APR. MDCCLXX/PETRVS PERNION/TERTIVS SVCCESOR/MONVMENTVM HOC/MANDARE STVDVIT (G. GIAMBATTISTA SORAVIA, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate da Giambattista Soravia*, Venezia, Francesco Andreola, 1823, II, p. 171).

cui oggi rimangono solo quelli della cappella, e da un *corpus* di tele dipinte da Giandomenico Tiepolo tra il 1748 e il 1749, che comprende le quattordici stazioni che compongono il ciclo della *Via Crucis* e una decina di altre tele⁵³ tra cui il *Martirio di san Giovanni Nepomuceno* (fig. 16). Quest'ultimo "fotografa" il momento in cui il santo viene gettato dal ponte Carlo nelle acque della Moldava. Ma quello dipinto nel quadro non è il famoso ponte praghese bensì un ponte veneziano come si capisce dal fatto che, al pari della maggior parte dei ponti cittadini dell'epoca, è privo dei parapetti che proteggono dalla caduta nel canale sottostante e, quindi dal rischio di annegamento, evento che possiamo immaginare, non fosse così raro. Questo particolare conferisce alla scena un tratto familiare che induce un maggior coinvolgimento dello spettatore veneziano dell'epoca nell'evento la cui raffigurazione sottolinea la profonda fede del santo, evidenziata dagli occhi rivolti verso il cielo, e la rassegnazione al suo destino testimoniata dalla posizione delle braccia incrociate sul petto.

È probabile, inoltre, che sull'onda dell'importante intervento decorativo che riguardò l'oratorio del Crocifisso, il Carminati sia intervenuto anche in sagrestia. A supporto di tale ipotesi si possono portare vari argomenti: il fatto che gli stucchi che decorano i due ambienti sono stilisticamente molto simili, probabile frutto del lavoro di una stessa mano che rimane per ora ignota; il fatto che l'altare della sagrestia risponde agli stilemi settecenteschi; la perfetta proporzione tra la nicchia, presente sull'altare, e la statua ivi contenuta a indicare che l'altare venne eseguito per contenere esattamente quell'immagine (fig. 17). La statua raffigura un uomo giovane, dai lunghi capelli e dalla corta barba, vestito con gli abiti di canonico mentre, inginocchiato miracolosamente su un'onda, prega con volto sofferente il crocifisso che tiene tra le mani. Tutti attributi che appartengono, come si è dimostrato in precedenza, al modello iconografico di san Giovanni. Sebbene l'analisi dei documenti archivistici⁵⁴ non abbia rivelato nulla circa la paternità

⁵³ La *Resurrezione di Cristo* e una *Gloria d'angeli*, sul soffitto, l'*Adorazione dei Magi*, il *Transito di S. Giuseppe*, ai lati della cappella, e, alle pareti, sei immagini di santi: *S. Vincenzo Ferrer che predica*, *S. Filippo Neri che prega*, *S. Macario* e *S. Elena scoprono la vera croce*, *S. Margherita da Cortona* e *S. Vincenzo de' Paoli*. Le ultime due tele e quelle della cappella sono andate perdute nel corso dei secoli. Le tele erano inserite in una decorazione a stucchi della quale rimane traccia solo nella cappella.

⁵⁴ ASVe, Provveditori de Comune, registro (d'ora in poi PC), b. 84.

dell'opera, la si può inserire nella produzione settecentesca veneziana per vari motivi: in primo luogo, perché è stilisticamente molto vicina alle statue di san Nicolò dei Mendicoli (fig. 3) e a quella della chiesa dei Santi Geremia e Lucia (fig. 5). Inoltre, sembra ragionevole supporre che questa statua sia quella che le fonti⁵⁵ collocano originariamente sull'altare, appartenuto alla confraternita dei cimolini⁵⁶, rifatto nel 1744, su disegno di Giorgio Massari⁵⁷, e in quell'occasione dedicato a san Giovanni di cui una «una divota statua»⁵⁸ fu collocata sull'altare. Quando, nel 1754, al suo posto venne messa la pala dipinta dal Tiepolo (fig. 18), raffigurante la visione mariana del santo boemo, la statua dovette essere spostata. È probabile, quindi, che la statua del Nepomuceno, sia stata ricollocata in sagrestia dove, per l'occasione, venne costruito un altare idoneo ad accoglierla e dove il Soravia⁵⁹ la cita ne *Le Chiesa di Venezia*. Questa ipotesi è ulteriormente supportata dalla scelta del nuovo luogo preposto a ospitarla. La sagrestia, infatti, è il luogo dove il sacerdote si veste non solo degli abiti sacri ma anche di quelli spirituali. In questo contesto la statua del santo prete martire è d'ispirazione al celebrante che al santo guarda come esempio di “buon prete”.

In questa veste certamente aspirava a essere ricordato Carminati e le parole che il reverendo Gianfrancesco Andrioli, suddiacono di San Pantalon, pronunciò nell'orazione tenuta nella chiesa di San Polo in occasione della festa del santo del 1756⁶⁰ ci dicono che il Carminati raggiunse il suo obiettivo. Dalla trascrizione si evince non solo che il parroco ottenne «per la Real corte di Polonia una di lui [del santo]

⁵⁵ ASVe, PC, b. 84.

⁵⁶ *Ibid.*, ASVe, Nt, notaio Luca Fusi, b. 401, n. 311, cc. 296v-299v in partic. c. 207v.

⁵⁷ Antonio Massari attribuisce la paternità al Giorgio Massari per via stilistica, e la data posteriormente al 1740 (ANTONIO MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1971, p. 125). Pedrocco propone una data posteriore al 1744 (PEDROCCO, *L'oratorio del Crocifisso nella chiesa di San Polo*, pp. 108-115 in partic. p. 109). La balaustra, curva sui lati, è lavorata con rilievi rococò e con intarsi marmorei.

⁵⁸ ASVe, PC, b. 84.

⁵⁹ SORAVIA, *Le chiese di Venezia*, II, p. 170 «Nella sacristia evvi sopra l'altare una picciola marmorea figura di san Giovanni Nepomuceno».

⁶⁰ GIANFRANCESCO ANDRIOLI, *Orazione panegirica in laude di S. Giovanni Nepomuceno protomartire del sigillo sacramentale recitata nella chiesa di San Polo di Venezia l'Anno 1756 nel giorno della sua festa dal reverendo d. Gianfrancesco Andrioli suddiacono titolato della chiesa di S. Pantaleone*, in *Raccolta di panegirici sopra tutte le festività di nostro Signore, di Maria Vergine e de santi recitati da più celebri oratori del nostro secolo*, Venezia, Girolamo Dorioni, 1763, V, pp. 249-260.

reliquia»⁶¹ ma, anche, che su sua preghiera venne concesso l'Ufficio che si recitava a Praga e in Boemia. Al Carminati, continua l'Andrioli, si devono anche l'idea e la foggia di un nuovo maestoso altare che portò felicemente a compimento dopo che per tutta la città perorò con zelo e frutto il suo disegno. Pertanto, Carminati, al quale venne dedicato un oratorio musicale da eseguirsi nella chiesa di San Polo⁶², non fu solo il promotore della nascente devozione a Nepomuceno ma anche colui che commissionò la tela raffigurante il martirio del santo, dipinta da Tiepolo nell'oratorio del Crocifisso, l'altare e la pala, a lui dedicati, in chiesa⁶³ nonché, come sembrerebbe, anche la struggente statua del santo in sagrestia e l'altare che la accoglie.

Ma queste tre raffigurazioni non sono le sole ad avere per soggetto san Giovanni. Nella *Nuovissima Guida di Venezia* di Francesco Zanotto del 1856, a proposito della chiesa di San Polo si legge che «di fronte al campanile s'apre la porta maggiore di stile archiacuto, ornatissima, nel vano del cui archivoltò è san Giovanni Nepomuceno - affresco recente»⁶⁴. Nell'immagine affrescata (fig. 19), la cui lettura risulta oggi difficile per il cattivo stato di conservazione, si coglie la figura del santo che vestito in abiti sacerdotali prega in ginocchio un crocifisso, e, sullo sfondo, una finestra che si apre sul ponte dal quale Giovanni venne gettato. Mentre per ritrarre il santo sembra che l'anonimo pittore si sia ispirato alla statua posta in sagrestia (fig. 17), la presenza della

⁶¹ ANDRIOLI, *Orazione panegirica in laude di S. Giovanni Nepomuceno*. «Il Reverendissimo Signor D. Bartolomeo Dottor Carminati Pievano di San Polo, Vicario Ducal di San Marco, l'anno 1740 istituì la divozione e l'Ottavario, ottenuta la preziosa Reliquia; e porte preci a Monsignor Patriarca Alvise Foscari, ottenne dalla Sacra Congregazione l'Ufficio di lui proprio».

⁶² Anton Maria LUCHINI, *Giubilo celeste al giungervi della Sant'Anima del protomartire Giovanni Nepomuceno canonico penitenziale della cattedrale di Praga in Boemia. Oratorio dedicato al reverendissimo signor D. Borolomio Carminati dottor d'ambe le leggi, pievano della parrocchiale collegiata di s. Paolo, canonico e vicario della Ducale Basilica di S. Marco*, Venezia 1744. Altri oratori vennero composti per essere eseguiti nella chiesa di San Polo: MATTEO FIECCO, *Giubilo celeste al giungervi della sant'anima del protomartire Giovanni Nepomuceno canonico penitenziale della cattedrale di Praga. Oratorio da cantarsi nella chiesa parrocchiale e collegiata di San Paolo nel giorno consacrato al suo glorioso martirio dedicato a sua eccellenza il signor Giovanni Soranzo senatore amplissimo*, Venezia, Carlo Palese, 1765; ID., *Il trionfo dell'invitissimo protomartire Giovanni Nepomuceno canonico penitenziale di Praga. Oratorio da cantarsi nella chiesa parrocchiale e collegiata di San Paolo nel giorno consacrato al suo glorioso martirio dedicato a sua eccellenza il signor Giovanni Soranzo senatore amplissimo*, Venezia, Carlo Palese, 1767.

⁶³ ASVe, Nt, notaio Luca Fusi, b. 401, n. 311, cc. 296v-299v in partic. cc. 297v-297r.

⁶⁴ FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della Laguna*, Venezia, Giovanni Brizeghel, 1856, p. 483.

finestra richiama l'incisione (fig. 9) tratta dall'*Hymnorum sacrorum de beatissima virgine Maria et S. Patronis S.R Bohemiae libri tres* scritto da Giorgio Bartolo Pontano nel 1602, incisione di cui si è già parlato come una delle prime immagini conosciute del Nepomuceno. Questo rappresenta un ulteriore elemento di continuità nel modello iconografico del santo boemo, che arriva fino agli artisti del XIX secolo, dal momento che, come suggerito dallo Zanotto, l'affresco venne dipinto nei primi anni dell'Ottocento, probabilmente in occasione dell'ultimo grande intervento di ristrutturazione della chiesa eseguito dall'architetto Davide Rossi nel 1805. L'intervento, di gusto neoclassico, riguardò anche l'altare del Massari che venne inserito in una grande nicchia muraria appositamente costruita. Questa operazione, però, ha finito per oscurare la pala che l'altare accoglie, riducendo l'illuminazione naturale.

Nonostante l'intervento poco "illuminante" del Rossi, la tela dipinta da Tiepolo⁶⁵, che viene citato come autore nel testamento di Carminati⁶⁶, si staglia ancor oggi davanti ai fedeli che entrano in chiesa. Dal manoscritto Gradenigo sappiamo che l'opera venne "disvelata" ai fedeli durante una solenne cerimonia tenutasi l'8 maggio del 1754⁶⁷ dando, così, completamento all'altare. Questo altare aveva lo scopo non solo di diffondere il culto di san Giovanni nella città lagunare ma anche di dare degna collocazione alla reliquia donata al parroco Carminati dal principe Federico Cristiano di Sassonia⁶⁸ il 16 maggio del 1740,

⁶⁵ Secondo Anton Maria Zanetti (ANTON MARIA ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche Pitture della città di Venezia e isola circonvicine*, Venezia, Pietro Bassaglia, 1733, p. 266) Tiepolo dipinse per questa chiesa anche una tela raffigurante *S. Paolo davanti al tiranno*, ora scomparsa.

⁶⁶ ASVe, Nt, notaio Luca Fusi, b. 401, n. 311, cc. 296v-299v in partic. c. 297v. Alcuni studiosi riscontrerebbero anche l'intervento del figlio Giandomenico Secondo Levey «il Bambino e la Madonna sembrano, infatti, estranei al San Giovanni inginocchiato; sia per stile che per carattere si avverte, oltre la resa, un'incertezza interiore o una forzata unione di nuove e vecchie idee della composizione» (MICHAEL LEVEY, *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 214-215). Della stessa opinione anche Ettore Merkel che vede nel gruppo della Vergine del Bambino la mano di Giambattista e in quello del santo l'intervento del figlio Giandomenico (ETTORE MERKEL, *La Madonna e i Bambino appare a san Giovanni Nepomuceno*, in *Restituzioni 1999*, Cornuda (Tv), Terra Ferma, 1999, cat. 21, pp. 146-152 in partic. p. 148) con il tocco paterno relativamente al crocifisso e agli attribuiti.

⁶⁷ PIETRO GRADENIGO, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali*, a cura di Lina Livan, Venezia, La Reale Deputazione editrice, 1942, p. 11.

⁶⁸ Il principe era il terzo figlio, e unico maschio sopravvissuto, di Augusto III di Polonia Elettore di Sassonia e di Maria Giuseppa d'Austria. Nato nel 1722 a Dresda, soffrì fin da bambino di

in occasione della tappa veneziana del suo *Grand Tour* italiano⁶⁹. Ne *L'Adria festosa*⁷⁰ si legge che poiché il cuore del Principe era

pieno di cristiana pietà e religione lo incitava ad aumentare l'onore di Dio nella venerazione de' santi, così volle lasciare in Venezia una continua memoria del suo soggiorno, donando alla Collegiata e Parocchiale chiesa di S. Paolo una insigne reliquia del grande martire di Praga S. Giovanni Nepomuceno, che fu ricevuta da quel Reverendissimo Pievano e Capitolo con somma allegrezza ed ossequio⁷¹.

Il principe donò anche un'altra reliquia, come ricordato in precedenza, alla chiesa di San Canzian. Il motivo di questi regali non risiede solo nel fatto che Federico Cristiano era fortemente legato al culto del santo boemo e voleva diffonderlo in nuovi territori ma che il suo viaggio aveva, come da tradizione, anche lo scopo di rinsaldare i legami tra le altre nazioni in questo caso accomunate dalla devozione al santo

una dolorosa paralisi al piede tanto da costringerlo su di una sedia a rotelle. Il destino di una vita ecclesiastica sembrava già scritto ma Federico Cristiano, con forte determinazione, vi si ribellò riuscendo non solo a recuperare l'uso dell'arto

⁶⁹ Intraprese un lungo Gran tour d'Italia con lo pseudonimo di conte di Lusazia. Rosalba Carriera, esegue un suo ritratto, oggi conservata presso la Gemälde Galerie di Dresda, nel 1740. La pittrice entrò in contatto con Federico Cristiano tramite il conte di Wackerbath, del quale aveva eseguito un ritratto nel 1730 quando entrambi erano alla corte viennese. Il conte accompagnò il principe durante il Grand Tour italiano e del quale sono riportate le sue osservazioni nel *Journal du Voyage*, oggi conservato nella biblioteca di Dresda. Altra testimonianza del suo viaggio italiano è la corrispondenza epistolare (una raccolta di 5 volumi) tra il primo ministro sassone Heinrich Conte von Brühl e Joseph Gabelon, Conte Wackerbarth-Salmour ministro di stato che accompagnò il principe in Italia. A tal proposito vedasi: MAUREEN CASSIDY-GEIGER, "Je reçus le Soir le monde marqué" *A crown Prince of Saxony on the Grand Tour in Italy, 1738-1740*, in *The international fine art & antique dealers show*, London, Selbstverlag, 2004, pp. 21-31 in particolare 21; MAUREEN CASSIDY-GEIGER, *Diplomatic Correspondence between Counts Brühl and Wackerbarth-Salmour during crown prince Friedrich Christian's Grand Tour-cum-Cure in Italy, 1738-1740*, in *Heinrich Graf von Brühl (1700-1763). Ein sächsischer Mäzen in Europa*, a cura di Ute C. Koch, Cristina Ruggero, Dresda, Sandstein, 2014, pp. 300-316.

⁷⁰ *L'Adria festosa*, pp. 90-91: «Il giorno 16 detto se ne fece dunque in quella l'esposizione alla pubblica adorazione con copiosa illuminazione di cere e messa cantata in musica dove pure intervenne S.A.R. essendo la chiesa tutta addobbata di damaschi ed il recinto della contrada d'intorno la stessa tutto in gala con strati, drappi, tappezzerie e preziosi quadri vagamente adorno. Così pure ivi si portò il dopo pranzo ad ascoltare il Panegirico di detto santo recitato dal P. Sebastiano Paoli della congregazione della madre di Dio, teologo di S.M. Cesarea e dipoi il vespero solenne in musica».

⁷¹ *Ibid.*

martire. Questo traspare in uno stralcio dell'orazione che Sebastiano Paoli tenne nella chiesa di San Polo in occasione del regale dono. Invo-
cando san Giovanni dice:

Rivolgete poi uno sguardo di tenera compassione a quei tanti mali che sopiti ma non estinti minacciano l'Europa: lasciate cadere un raggio di eterna luce sulla vostra Germania, sulla Boemia, sulla Polonia ed a chi regna su quell' *Augusto Trono* e a chi dovrà regnarvi, ispirate nel seno un generoso zelo di dilatare i confini del Cristianesimo; e giacché vi siete compiaciuto che ancora nella nostra Italia sia il vostro culto caro ed accetto, deh distinguete col vostro alto patrocinio quella *Serenissima Dominante* la quale ne ha lasciato ne lascerà mai di unire e d'accoppiare insieme a pro' della Fede ed il valore e la pietà⁷².

Oltre a lodare le virtù e la fede che accomunano la Repubblica di Venezia al suo ospite, padre Paoli prosegue affermando che Giovanni, attraverso la devozione dei veneziani, entrò non solo nelle chiese ma anche a corte portando, così, «nelle anticamere e nelle sale, l'onestà, la pietà, la compostezza del portamento, la moderazione della lingua, la modestia dell'occhio»⁷³. L'oratore sottolinea anche, verso la fine, la qualità di cui il santo era ben fornito, l'eloquenza, qualità che ogni buon prete dovrebbe avere. In merito alla lingua, strumento dell'eloquenza, Paoli, rivolgendosi direttamente a Nepomuceno, dice:

Voi invittissimo Sostenitore del segreto sacramentale, in fede delle vostre vittorie e delle altrui sconfitte mostrate la vostra *lingua* che in premio del vostro silenzio è rimasta tutt'ora rubiconda, fresca e maneggevole come tolta adesso dalle benedette fauci⁷⁴.

Infine, come fosse presente sulla scena del martirio, l'oratore vede «l'angelo tutelare di Giovanni, che ne giardini amenissimi di Santa

⁷² *Orazioni del p. Sebastiano Paoli della Congregazione della Madre di Dio. Aggiuntavi una nuova Orazione in lode di S. Giovanni Nepomuceno, recitata dall'autore in Venezia nella chiesa di S. Paolo*, Venezia, Giuseppe Bettinelli, 1743, p. 167.

⁷³ Ivi, p. 160.

⁷⁴ Ivi, pp. 166-167.

Chiesa va innestando una nuova specie di palme»⁷⁵. Inoltre, vede «allumarsi nel firmamento sette[sic] insolite stelle le quali sono in via per discendere a celebrare i funerali del Santo»⁷⁶. In questa descrizione della visione del Paoli tornano quegli attributi, ovvero la lingua, la palma e le stelle, che concorrono a definire l'immagine del santo boemo e che abbiamo incontrato anche nelle opere precedentemente analizzate. Ciò prova come l'iconografia del santo fosse ben codificata e venisse riproposta sia nelle opere pittoriche e scultoree che in quelle letterarie e oratorie. Nella pala della chiesa di San Polo (fig. 18), il Tiepolo sembra aver dato forma alle parole del Paoli e aggiungendovi il grande crocifisso che Giovanni tiene rivolto verso il piccolo Gesù come fosse uno specchio nel quale il bambino vede riflesso il suo futuro, e quello del santo. Notevole, nella pala, la luce che proviene dall'aureola, dalla quale emergono le cinque stelle, luce che risulta così intensa da illuminare perfettamente il viso del santo, colto nel profondo rapimento estatico causato dalla visione della Madre e del Figlio.

Giovanni, come ricordato più volte, era particolarmente legato alla Vergine. A lei i suoi genitori, ormai anziani, chiesero il dono di un figlio e a lei si votarono quando Giovanni si trovò, in tenera età, in pericolo di vita⁷⁷. Infine, fu a lei che il santo boemo, sentendo avvicinarsi il martirio, si rivolse pregandola, al santuario della Madonna di Boleslavia, affinché si prendesse cura della sua anima⁷⁸. Questi e altri episodi sono descritti nella *Vita S. Joannis Nepomuceni* del gesuita Alois Bohuslav Balbin, edita a Praga nel 1670⁷⁹, della quale uscirono due edizioni successive una nel 1725, per la prima volta illustrata con incisioni di Johann Andreas Pfeffel⁸⁰, e un'altra nel 1730 che oltre a tali incisioni

⁷⁵ *Orazioni del p. Sebastiano Paul*, p. 164.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Compendio della vita di S. Giovanni Nepomuceno con divoto ottavario in preparazione alla sua festa che si celebra nella Chiesa Parrocchiale e Collegiata di S. Paolo Apostolo con varie altre orazioni da recitarsi in onore del santo*, Venezia, Simone Occhi, 1795, pp. 7-8.

⁷⁸ *Ivi*, p. 18.

⁷⁹ *La Vita di S. Joannis Nepomuceni* di Alois Bohuslav Balbin venne inclusa negli *Acta Sanctorum* dal 1680.

⁸⁰ Incisore ed editore d'arte, Pfeffel nasce nel 1674 a Bischoffingen. Frequenta l'Accademia Imperiale di Belle Arti di Vienna dove apprende l'uso del cesello e della raschiatura. Nel 1711 si stabilisce ad Augusta dove apre un negozio d'arte con Christian Engelbrecht, che ebbe un grande successo. Produsse numerose opere, anche di grandi dimensioni, fra cui ritratti di personaggi contemporanei, politici, scene teatrali, vedute di luoghi famosi, grandi disegni sugli ordini religiosi,

comprende un'appendice contenente alcune testimonianze sulla vita del Nepomuceno selezionate per il processo di canonizzazione. Per l'economia di questo saggio, che ha come obiettivo quello di delineare l'iconografia del santo boemo, l'edizione del 1730 è particolarmente interessante per via di due incisioni in essa contenute.

La prima è quella contrassegnata dal numero 22 (fig. 20) e rappresenta il momento in cui il santo, ritratto con i suoi attributi, cioè l'abito di canonico, l'aspetto giovanile, il crocifisso e l'aureola con cinque stelle, viene gettato dal ponte Carlo nelle acque della Moldava alla presenza di un manipolo di alabardieri e di un angelo che gli porge la palma del martirio. La medesima iconografia si trova nell'incisione (fig. 21) che funge da apriporta del *Compendio della vita di S. Giovanni Nepomuceno con divoto ottavario in preparazione alla sua festa che si celebra nella chiesa parrocchiale e collegiata di S. Paolo Apostolo* edito a Venezia nel 1795. La stretta somiglianza tra le due immagini che, se non per piccolissimi e ininfluenti particolari, sono addirittura sovrapponibili, fa supporre che l'incisore veneziano abbia avuto modo di consultare la *Vita S. Joannis Nepomuceni* nell'edizione del 1730 e di ispirarvisi.

La seconda incisione presente nella *Vita S. Joannis Nepomuceni*, e presa qui in considerazione, è quella contrassegnata con il numero 33 (fig. 22) che apre il cosiddetto *Supplementum Vitae S. Joannis*. Se si mette a confronto tale incisione con la pala dipinta da Tiepolo per la chiesa di San Polo (fig. 18) si riscontrano molti elementi comuni. In entrambe il santo inginocchiato allarga le braccia guardando verso il Bambino e Maria, che nella tela veneziana è dipinta in piedi; in entrambe è presente una coppia di teste di angioletti e un angelo compie un particolare gesto, di cui si parlerà ampiamente a breve; infine, in entrambe sono presenti un libro, che nell'incisione è tenuto aperto dall'angelo, a simboleggiare la conoscenza teologica del santo, e un ramo di palma che richiama il suo martirio. Una differenza emerge dal confronto delle due immagini e riguarda la lingua miracolosa del santo, che nell'incisione è ben evidente, perché mostrata dal santo, mentre

raccolte di immagini di santi ad uso devozionale del popolo, libri d'arte, ornamenti di vario genere. La famosa bibbia *Physica Sacra* di Johann Jakob Scheuchzer apparve nel 1731-1735 con la sua casa editrice. Quanto al lavoro di incisione si appoggiò anche ad altri artisti come Johann Evangelist Holzer. Anche suo figlio (1715-1768) divenne un incisore di rame. Johann Andreas Pfeffel morì ad Augusta nel 1748.

nella tela è “nascosta”. Sugli scalini su cui è inginocchiato Giovanni, infatti, oltre al libro e alla palma, Tiepolo dipinge anche un cranio. Come già detto, durante la ricognizione del 1719 sul corpo del Nepomuceno, conservato nella cattedrale di Praga, i presenti notarono che, nonostante fosse rimasto solo lo scheletro del santo, il cranio, come una preziosa teca, aveva conservato miracolosamente la lingua ancora intatta. La presenza del cranio/teca nella tela del Tiepolo funge dunque da richiamo a quell'evento e allude all'attributo della lingua.

Alla luce di ciò si può supporre che, sebbene, l'incisione tedesca e la pala veneziana abbiano alcuni punti in comune, Tiepolo non abbia guardato direttamente all'incisione di Pfeffel, ma a un modello iconografico comune al quale, entrambi, avrebbero attinto. Secondo Johanna Fassl⁸¹, che cita in diverse occasioni il testo del Balbin ma non l'incisione numero 33, la fonte d'ispirazione del Tiepolo sarebbe stata la pala d'altare di egual soggetto che Sebastiano Conca aveva dipinto nel 1729⁸², oggi esposta alla galleria Borghese di Roma. D'analisi delle opere di Pfeffel, Tiepolo e Pansa si può supporre, invece, che gli artisti si siano ispirati a un modello iconografico preciso, ovvero quello usato fin dal Seicento per raffigurare le cosiddette *Visioni*, e che lo avrebbero adottato e adattato per rappresentare quella di Maria avuta da san Giovanni. Il modello iconografico della *Visione* è composto dalla manifestazione divina nel registro superiore e dal santo che, nel registro inferiore, «pare stia per mancare, sospeso fra la vita e la morte»⁸³ mentre, inginocchiato, ha lo sguardo rivolto verso la fonte della sua “illuminazione”. Un esempio di tale modello è la *Visione di San Filippo Neri* che Guido Reni dipinse attorno al 1615 per la Chiesa Nuova di Roma che sarà ripreso da Giambattista Piazzetta nella pala, di egual soggetto, per la chiesa veneziana dell'ordine dei padri filippini. Lo stesso Tiepolo si ispirerà a questo modello, ad esempio, nella *Visione di San Filippo Neri* (1740) del museo Diocesano di Camerino. Questi esempi dimostrano quanto il modello iconografico della *Visione* fosse usato dai pittori veneziani, e non solo.

⁸¹ JOHANNA FASSL, *Sacred Eloquence. Giambattista Tiepolo and the Rhetoric of the Altarpiece*, Berna, Peter Lang, 2010, pp. 277-291; ID., “La parola è d'argento, il silenzio è d'oro”: la retorica del silenzio nelle pale d'altare di Giambattista Tiepolo, in *Polifonie veneziane*, a cura di Sabine Meine, Roma, Viella, 2016, 13, pp. 23-39.

⁸² FASSL, *Sacred Eloquence*, pp. 285-286.

⁸³ EMILE MÂLE, *L'arte religiosa nel '600*, Milano, Jaca Book, 1984, p. 143.

Tale modello ritorna anche in alcune tele che abbiamo analizzato fin qui: nella pala (fig. 11) di Bartolomeo Litterini per la chiesa di San Canzian, in quella (fig. 15) di Jacopo Marieschi per la chiesa di Santo Stefano ma, soprattutto, in quella (fig. 18) di Tiepolo per la chiesa di San Polo. In tutte il santo è raffigurato nell'atto di guardare estasiato, in ginocchio, Maria secondo i canoni del modello iconografico della *Visione*. Tiepolo, però, personalizza questo modello attraverso l'intenso sguardo che il santo rivolge a Maria e che non troviamo nelle altre tele. Nella pala di San Polo, infatti, mentre Maria rivolge uno sguardo austero, tipico delle madonne tiepolesche, verso il basso quasi a sbirciare ciò che avviene sotto di lei, il santo è colto nel gesto di ruotare gli occhi verso l'alto nel pieno del trasporto mistico come accade anche in altre due opere dipinte dal veneziano che sono il *San Giacomo Maggiore*, oggi conservato al Szépművészeti Múzeum di Budapest e il *Martirio di Sant'Agata*, della Gemäldegalerie di Berlino.

Al di là del profondo sguardo di Giovanni che manca nell'incisione di Pfeffel, nella tela di Pansa e in quelle di Litterini e Marieschi, ciò che accomuna queste opere alla pala dipinta da Tiepolo per la chiesa di San Polo è l'adattamento del modello secentesco usato per raffigurare il tema della *Visione*. La scelta di ispirarsi a questo modello rispondeva perfettamente ai dettami del concilio di Trento, secondo cui le immagini dovevano spingere i fedeli a seguire l'esempio dei santi che con «slancio, aspirazione, tensione dolorosa» si «sottraggono all'umana natura per perdersi in Dio»⁸⁴. Naturalmente, tale modello venne adattato al santo boemo con l'aggiunta degli attributi che contraddistinguevano il suo modello iconografico.

Uno di questi è il gesto compiuto da un angioletto, o più raramente da san Giovanni, di tenere il dito indice davanti alla bocca indicando di fare silenzio⁸⁵. Questo gesto, che nella pala di San Polo è compiuto dall'angelo ai piedi della Vergine, riproduce simbolicamente la causa

⁸⁴ MÅLE, *L'arte religiosa nel '600*.

⁸⁵ Per alcuni approfondimenti riguardo la raffigurazione silenzio nell'arte vedasi: ROBERTO MANCINI, *La lingua degli dei. Il silenzio dall'Antichità al Rinascimento*, Costabissara (Vi), Angelo Colla, 2008; SARA DAMIANI, *Il corpo del silenzio. Gesti e pitture*, «Elephant & Castle», 6, 2012, pp. 5-14; DANIEL I. WÖLZKE, MASSIMILIANO SARDINA, *Imago silentium. L'evocazione del silenzio nella pittura*, «Amedit», 31, 2017, pp. 26-27.

del martirio di san Giovanni ossia l'aver mantenuto fede al vincolo del segreto confessionale.

Usato ancora oggi, questo gesto ha origini molto antiche poiché proviene dal mondo pagano, cui l'arte cristiana ha più volte attinto. In particolare, questo gesto è il simbolo che qualifica il dio egizio Arpocrate⁸⁶. Plutarco scrive che Iside si unì a Osiride, dopo la sua morte, e «partorì un figlio prematuro e rachitico negli arti inferiori»⁸⁷, cui venne dato il nome di Arpocrate. Ciò avvenne durante il solstizio invernale in mezzo ai primi fiori e ai primi frutti spuntati in anticipo sulla stagione. In un passo successivo, lo scrittore greco scrive che al dio venivano offerti legumi anche nei mesi estivi accompagnati dalle parole Glosa Tukè, Glosa Daimon ovvero la «lingua è fortuna, la lingua è demone» che collegavano quest'organo al piccolo dio. Secondo Sigmund Höbel, Arpocrate era simbolo della luce spirituale che sorge dalle tenebre, essendo nato durante l'inverno ossia il periodo più buio dell'anno, illuminandole. Era, perciò, una figura positiva nel panteon egizio. Nell'arte figurativa egiziana esistono due iconografie del dio: nella prima è raffigurato come un fanciullo, con la treccia di capelli che lo identifica come tale, seduto sulle gambe di Iside; nella seconda è in piedi, da solo, e porta l'indice destro sulle labbra nel gesto che lo caratterizza⁸⁸. Grazie al sincretismo culturale e religioso tra la civiltà egizia e le altre civiltà mediterranee che si sviluppa durante l'età alessandrina, Arpocrate entra a far parte della triade composta da Iside e Serapide⁸⁹ in veste di dio del silenzio e custode dei sacri

⁸⁶ Harpocrates è la trascrizione dell'egiziano Her-pa-herde ovvero Horus il giovane. Distinto da Arueris o Horus il Vecchio, anch'esso nato dall'unione di Iside e Osiride ancora nel grembo materno di Nut, comunemente identificato con il sole nascente simbolo dell'Anima Mundi nel suo aspetto luminoso, era il dio dalla testa di falco e aveva combattuto contro Seth, simbolo, al contrario, delle forze negative e tenebrose (SIGFRIDO E.F. HÖBEL, *Il dio del silenzio*, Napoli, Stamperia del Valentino, 2017, p. 396). Vedasi, anche: RAYMOND B. WADDINGTON, *The iconography of silence and Chapman's Hercules*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 33, 1970, pp. 248-263; PHILIPPE MATTHEY, «Chut !» *Le signe d'Harpocrate et l'invitation au silence*, in *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, a cura di Francesca Prescendi, Youri Volokhine, Ginevra, Labor et Fides, 2011, pp. 541-573; MANCINI, *La lingua degli dei*; STEFANA CRISTEA, *Egyptian, Greek, Roman Harpocrates-A Protecting and Saviour God*, in *Angels, demons and representations of afterlife within the jewish, pagan and christian imagery*, a cura di Iulian Moga, Iași, Università «Alexandru Ioan Cuza» editore, 2013, pp. 73-86.

⁸⁷ PLUTARCO, *Iside e Osiride*, Milano, Adelphi, 1985, 19, p. 76.

⁸⁸ HÖBEL, *Il dio del silenzio*, pp. 399-400.

⁸⁹ Nel sincretismo della civiltà alessandrina il dio egizio acquista simboli del panteon greco come la clava di Ercole o le ali di Eros pur mantenendo il gesto del silenzio

misteri ovvero, come scrive Ovidio, come «colui che spegne la voce e col dito invita al silenzio»⁹⁰. I neopitagorici lo associarono all'atteggiamento che dovevano tenere gli iniziati ai riti misterici, essendo loro dovere non svelare le cose divine. Una particolare attenzione per la figura di Arpocrate si svilupperà nel Rinascimento in seguito al rinnovato interesse per gli antichi Misteri di Iside e Osiride.

Nella sezione dedicata alla simbologia legata al dito indice posto davanti alle labbra de *I Ieroglifici* (1602) l'autore Pierio Valeriano, citando Plinio, scrive «che sovente gl'antichi portavano scolpita nell'anello la figura di Arpocrate acciò con quella mostrassero la segretezza ne loro negozi»⁹¹ e che «Oro [Horus] e Harpocrate son nati col dito posto alla bocca e quivi attaccato»⁹². Una descrizione accurata del dio è fornita da Vincenzo Cartari ne *Le immagini degli dei de gli antichi* (1608) e dall'incisione che corredata il testo nella quale Arpocrate viene rappresentato attraverso due personificazioni (fig. 23): in quella a sinistra il dio, che «secondo Apuleio e Martiano, era di giovinetto che si teneva il dito alla bocca come si fa quando si mostra altrui con cenno che taccia»⁹³, è riconoscibile dal gesto del dito posto davanti alla bocca, in quella a destra è ritratto con il corpo cosparso di occhi e orecchie perché, scrive Cartari, «bisogna vedere e udire assai ma parlare poco»⁹⁴. Annibal Caro si ispirò alla descrizione di Arpocrate fatta dal Cartari per descrivere a Taddeo Zuccari il suo progetto per la decorazione della camera da letto del cardinal Farnese nel palazzo di Caprarola. In una lettera dell'11 novembre 1562, si legge che «la figura di questo [Arpocrate] è di un giovine o putto [...] col dito alla bocca, in atto di comandare che si taccia»⁹⁵.

Diversi testi esoterici del Seicento, come l'*Arcana Arcanissima* (1614) e il *Silentium post clamores* (1617) di Michael Maier, contengono raffigurazioni del giovane dio egizio a simboleggiare il silenzio e

⁹⁰ HÖBEL, *Il dio del silenzio*, p. 401.

⁹¹ GIOVANNI PIERIO VALERIANO, *I Ieroglifici*, Venezia, Giovanni Antonio e Giacomo de Franceschi, 1602, pp. 539-540.

⁹² *Ivi*, p. 540.

⁹³ VINCENZO CARTARI, *Le immagini degli dei de gli antichi*, Venezia, Evangelista Deuchino e Giovan Battista Pulciani, 1609, p. 347.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ ANNIBAL CARO, *Delle lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, Padova, Giuseppe Comino, 1742, II, p. 352.

il segreto iniziatico, come per i neopitagorici. In particolare nell'*Obeliscus Pamphilius* (1650) di Athanasius Kircher, l'autore, che definisce i geroglifici l'espressione simbolica di un'antica sapienza, cita Arpocrate in riferimento al carattere segreto di tale insegnamento⁹⁶.

Insomma, l'interpretazione del dito indice davanti alla bocca come simbolo della segretezza ha radici molto antiche. E quale segreto deve essere conservato più gelosamente se non quello legato al sacramento della confessione? Mentre nel XXI capitolo del IV concilio Lateranense, indetto da papa Innocenzo III nel 1215 e dedicato a questo sacramento, si richiede che il fedele si confessi almeno una volta l'anno, a Pasqua⁹⁷; nel XVII secolo, a seguito del Concilio di Trento, i padri conciliari invitano il fedele a confessarsi molto più spesso. Di conseguenza si moltiplicano in quegli anni i manuali per una buona confessione. In particolare, il confessore dovrà mantenere il silenzio su ciò che gli viene rivelato mentre il confessato dovrà rompere il silenzio e, senza remore, confessare ogni peccato. Perciò è soprattutto dopo il concilio tridentino che si associa il sacramento della confessione al segreto e torna utile l'immagine di san Giovanni che, per via del suo martirio, simboleggia il buon confessore che sa mantenere il silenzio. Ed è per questo motivo che il gesto, originariamente attribuito al dio egizio Arpocrate, diventa un attributo del santo boemo, forse il più

⁹⁶ ATHANASIUS KIRCHER, *Obeliscus Pamphilius*, Roma, Lodovico Grignani, 1650, p. 317.

⁹⁷ XXI della confessione, del segreto confessionale, del dovere di comunicarsi almeno a Pasqua. «Qualsiasi fedele dell'uno o dell'altro sesso, giunto all'età di ragione, confessi fedelmente, da solo, tutti i suoi peccati al proprio parroco almeno una volta l'anno, ed esegua la penitenza che gli è stata imposta secondo le sue possibilità; riceva anche con riverenza, almeno a Pasqua, il sacramento dell'Eucarestia, a meno che per consiglio del proprio parroco non creda opportuno per un motivo ragionevole di doversene astenere per un certo tempo. Altrimenti finché vive gli sia proibito l'ingresso in chiesa, e – alla sua morte – la sepoltura cristiana. Questa salutare disposizione sia pubblicata frequentemente nelle chiese, perché nessuno nasconda la propria cecità con la scusa dell'ignoranza. Se poi qualcuno per un giusto motivo volesse confessare i suoi peccati ad un altro sacerdote, prima chieda e ottenga la licenza dal proprio parroco, poiché diversamente l'altro non avrebbe il potere di assolverlo o di legarlo. Il sacerdote, poi, sia discreto e prudente; come un esperto medico versi vino e olio sulle piaghe del ferito, informandosi diligentemente sulle circostanze del peccatore e del peccato, da cui prudentemente possa capire quale consiglio dare e quale rimedio apprestare, diversi essendo i mezzi per sanare l'ammalato. Si guardi, poi, assolutamente dal rivelare con parole, segni o in qualsiasi modo l'identità del peccatore; se avesse bisogno del consiglio di persona più prudente, glielo chieda con cautela senza alcun accenno alla persona: poiché chi osasse rivelare un peccato a lui manifestato nel tribunale della penitenza, decretiamo che non solo venga depresso dall'ufficio sacerdotale, ma che sia rinchiuso sotto rigida custodia in un monastero, a fare penitenza per sempre».

emblematico, perché il gesto come scrive Giovanni Bonifacio ne *L'arte de' cenni* (1616), è un linguaggio universale, immediato è una *favella visibile*, una *muta eloquenza* e un *facondo silenzio*⁹⁸.

ABSTRACT

Il saggio presenta una nuova lettura dell'iconografia di san Giovanni Nepomuceno a Venezia in particolare nella versione datane da Giambattista Tiepolo nella pala della chiesa di San Polo. La prima parte dello studio è dedicata alla biografia del santo e all'introduzione del culto nella città lagunare. Segue un'ampia ricognizione iconografica di alcune opere veneziane e chiude il *case study* di San Polo, fornendo una lettura della pala che evidenzia il gesto dell'angelo che porta la mano alla bocca, nel tipico gesto del silenzio, derivato dalla cultura greco-egiziana e trasmigrato nella cultura cristiana, allusivo al tema del segreto confessionale significativo in età post-conciliare.

This essay introduces a new reading of the iconography of san Giovanni Nepomuceno in Venice according, in particular, to the work created by Giambattista Tiepolo for the altarpiece in San Polo Church. The first part of the study is dedicated to the biography of the Saint and to the introduction of the cult in Venice. An extensive iconographic survey of some venetian works follows and brings the San Polo case study to an end, providing a reading of the altarpiece that emphasizes the gesture of the angel bringing the finger to his mouth, in the act of the silence, derived from the Greek-Egyptian culture, as a remind of the significant confessional secret in the post-conciliar age.

⁹⁸ GIOVANNI B. BONIFACIO, *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio. Divisa in due parti*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616.



1. Ambito veneto, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia, Seminario Patriarcale





2. *La istoria della vita, del martirio e de miracoli di S. Giovanni Nepomuceno, canonico di Praga, con gli atti della sua canonizzazione scritta da Bartolomeo Antonio Passi, Venezia, Giovanni Battista Pasquali, 1736, incisione*

3. Giovanni Marchiori, attribuzione, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di San Nicolò dei Mendicoli

4. Giovanni Marchiori, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia

5. Giovanni Marchiori, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa dei Santi Geremia e Lucia

6. Giovanni Bonazza, attribuzione, *San Giovanni Nepomuceno*. Venezia, chiesa San Pantalon



7. Francesco Fontebasso, attribuzione, *San Giovanni Nepomuceno confessa la regina*, Venezia, chiesa Santi Geremia e Lucia



8. Francesco Fontebasso, attribuzione, *San Giovanni Nepomuceno davanti al re*, Venezia, chiesa dei Santi Geremia e Lucia



9. *Hymnorum sacrorum de beatissima virgine Maria et S. Patronis S.R Bohemiae libri tres conscripta a Giorgio Bartolo Pontano, Praga, presso Nicolai Straus, 1602, incisione*

10. Bartolomeo Litterini, *Cristo crocifisso con i santi Giovanni Nepomuceno, Francesco di Paola, Francesco di Sales e Filippo Neri*, Venezia, chiesa di San Giovanni Crisostomo



11. Bartolomeo Litterini, *Maria e il Bambino donano i sacri rosari ai santi Giovanni Nepomuceno e Rocco*; Venezia, chiesa di San Canzian

12. Gasparo Diziani, *S. Antonio Abate, S. Sebastiano, S. Marco, S. Giovanni Nepomuceno, S. Domenico riceve il rosario dalla Vergine e dal Bambino*, disegno (VENEZIA, Museo Correr, Gabinetto di stampe e disegni)



13. *I santi Giovanni Nepomuceno e Rocco*, incisione (VENEZIA, Museo Correr, Gabinetto dei disegni e delle stampe)

14. Domenico Fedeli detto il Maggiotto, *S. Caterina, S. Girolamo, S. Antonio abate e S. Giovanni Nepomuceno*. Venezia, chiesa dei Santi Apostoli



15. Jacopo Tintoretto, *Immacolata con i santi Lucia e Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di Santo Stefano

16. Giandomenico Tiepolo, *Martirio di san Giovanni*
Nepomuceno, Venezia, chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso





17. Ambito veneto, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di San Polo, sagrestia

18. Giambattista Tiepolo, *Visione di san Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di San Polo

19. Ambito veneto, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di San Polo

20. Johann Andreas Pfeffel, *Vita S. Joannis Nepomuceni [...] conscripta primum a Alois Bohuslav Balbin*, Augusta Vindelicorum 1730, incisione

21. *Compendio della vita di S. Giovanni Nepomuceno con divoto ottavario in preparazione alla sua festa che si celebra nella chiesa parrocchiale e collegiata di S. Paolo Apostolo*, Venezia presso Simone Occhi, 1795, incisione



22. Johann Andreas Pfeffel, *Vita S. Joannis Nepomuceni [...] conscripta primum a Alois Bohuslav Balbin, Augusta Vindelicorum*, 1730, incisione

23. *Le imagini de i dei de gli Antichi del signor Vincenzo Cartari*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1608, incisione