

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCX, terza serie, 22/II (2023)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

ATENEIO VENETO

Rivista di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneio Veneto



1 8 1 2

ATENEEO VENETO
Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneo Veneto
CCX, terza serie 22/II (2023)

Autorizzazione del presidente
del Tribunale di Venezia,
decreto n. 203, 25 gennaio 1960
ISSN: 0004-6558
iscrizione al R.O.C. al n. 10161

direttore responsabile: Michele Gottardi
segreteria di redazione: Marina Niero
e-mail: niero@ateneoveneto.org

comitato di redazione
Antonella Magaraggia, Shaul Bassi,
Linda Borean, Gianmario Guidarelli
Simon Levis Sullam,
Filippo Maria Paladini

comitato scientifico
Michela Agazzi, Bernard Aikema,
Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,
Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,
Ilaria Crotti, Roberto Ellero,
Patricia Fortini Brown, Martina Frank,
Augusto Gentili, Michele Gottardi,
Gianmario Guidarelli
Michel Hochmann, Mario Infelise,
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,
Maura Manzelle, Paola Marini,
Stefania Mason, Letizia Michielon,
Daria Perocco, Dorit Raines,
Antonio Alberto Semi, Luigi Sperti
Elena Svalduz, Xavier Tabet,
Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,
Guido Zucconi

Editing e impaginazione
Omar Salani Favaro

Stampato dalla tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Spedizione in abbonamento



ATENEEO VENETO onlus
Istituto di scienze, lettere ed arti
fondato nel 1812
211° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia
tel. 0415224459
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente: Antonella Magaraggia
vicepresidente: Filippo Maria Carinci
segretario accademico: Alvise Bragadin
tesoriere: Giovanni Anfodillo
delegato affari speciali: Paola Marini



Iniziativa regionale realizzata in attuazione
della L.R. n. 17/2019 – art. 32

I N D I C E

SAGGI

- 9 Nicola Berton, *La facciata della chiesa di Sant'Aponal. Uno sguardo inedito sulla scultura veneziana tardogotica*
- 35 Licia Fabbiani, *La statua gotica nella chiesa secentesca in San Nicolò di Lido. Continuità tra antica e nuova fondazione*
- 49 Andreina Rigon, *La contadina incivilita. Villa Gradenigo a Carpenedo*
- 89 Sonia Matarazzo, *La Piazza Universale di Tomaso Garzoni da Venezia a Francoforte (XVII secolo)*
- 123 Fiorella Guerra, «*From the Old World to the New*»: *Mary Shelley's Rambles in Germany and Italy and Samuel Rogers's Italy*
- 141 Costanza Scarpa, *Giovanni Battista Meduna tra Castelfranco Veneto e Padova: palazzo Revedin in contrada Spirto Santo*
- 163 Elena Giacomello, *Raccolta e gestione dell'acqua meteorica nella Venezia storica. Il sistema pozzo-campo-tetto e le pavimentazioni in masegni, proto soluzioni nature-based / Water storage and rainwater management in ancient Venice: the system well-field-roof and the stone paving, first Nature-based Solutions*
- 179 Maura Manzelle, *Valeriano Pastor e Michelina Michelotto. L'allestimento per la mostra I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano, palazzo Querini Stampalia, Venezia 1987*
- 193 Kristian Gandin, *Digitalizzare nei piccoli istituti culturali. Il progetto dell'Ateneo Veneto*

MEMORIE

- 213 Adolfo Bernardello, *Il porto franco di Venezia (1806-1849)*
212 Gianfranco de Zuccato, *Giangirolamo Zuccato (futuro cancelliere grande) "residente" in Inghilterra per conto della Repubblica di Venezia*

ATTI DELL'ATENEO VENETO

- I Quadro dell'attività accademica 2023
XX Assemblee e bilanci

APPENDICE: organigramma, pubblicazioni

Nicola Berton

LA FACCIATA DELLA CHIESA DI SANT'APONAL. UNO SGUARDO
INEDITO SULLA SCULTURA VENEZIANA TARDOGOTICA

Chiusa al pubblico da decenni, la chiesa di Sant'Aponal, sebbene situata lungo uno dei principali assi viari di Venezia, a poca distanza dal nucleo realtino, nel sestiere di San Polo, sfugge all'attenzione dei più che attraversano l'omonimo campo antistante.

Il prospetto dell'edificio rappresenta una delle poche testimonianze superstiti di architettura religiosa "minore" gotica, con il suo caratteristico coronamento polilobato ad arco mistilineo centrale, ampiamente attestato in laguna nel corso del Quattrocento¹. Proprio lo stato di trascuratezza in cui versa il monumento, tanto all'esterno quanto all'interno, ha provocato la necessità di indagarne la storia e di esaminare con attenzione la rimanente decorazione di epoca medievale², costituita da elementi scultorei tardogotici di varia provenienza³.

¹ ENNIO CONCINA, *Tempo Novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 241.

² La presente ricerca scaturisce dalla tesi di laurea magistrale *La facciata della chiesa di Sant'Aponal: fasi architettoniche e nuove ipotesi sulle sculture tardogotiche*, per cui desidero ringraziare il mio relatore, il professor Simone Piazza, e la correlatrice professoressa Michela Agazzi per la possibilità di pubblicare questo elaborato e il loro costante supporto durante tutta la fase di ricerca e approfondimento. Ringrazio, inoltre, il parroco di San Silvestro e San Cassian di Venezia Don Antonio Biancotto per aver permesso un sopralluogo in chiesa, e, infine, ringrazio Daniele Barbaro e Marco Valmarana per l'apparato fotografico.

³ Sulla facciata di Sant'Aponal si segnalano i contributi di EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni Veneziane raccolte e illustrate*, Venezia, Giuseppe Pigotti, 1830, III, pp. 245-276; ENNIO CONCINA, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Milano, Electa, 2003; sul suo arredo scultoreo si veda: ALBERTO RIZZI, *Scultura Esterna a Venezia: Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*, Venezia, Filippi, 2014 (II edizione ampliata), pp. 349-354; VALENTINA FERRARI, *I tabernacoli gotici della Basilica di San Marco in Venezia: le funzioni liturgiche, i restauri e l'arte dei Dalle Masegne*, tesi di dottorato, Scuola dottorale interateneo Università Ca' Foscari-Iuav-Università degli Studi di Verona, relatrice Martina Frank, 2018, p. 321; per quanto riguarda la storia dell'edificio cfr. WLADIMIRO DORIGO, *Venezia Romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Sommacampagna (Vr)-Venezia, Cierre-Istituto Veneto Scienze, Lettere ed Arti, 2003, I, pp. 254, 456, II, pp. 552, 860-861; ID., *Venezia Origini: fondamenti, ipotesi, metodi*, Electa, Milano, 1983, I, p. 265, II, pp. 612-616; ANTONIO GAGGIATO, *Le chiese esistenti a Venezia e nelle isole della Laguna volte ad altro uso o chiuse. Catalogo Ragionato*, II, Venezia, Supernova, 2020, pp. 537-546; SIMONE PIAZZA, *Mosaici d'oro nelle chiese di Venezia (IX-XIV secolo), luci sull'ingente patrimonio perduto*, «Convivium», VII (2020), pp. 54-79.

Si è reso necessario acquisire un nuovo corpus fotografico dell'intero apparato scultoreo della facciata, in particolare per le statue che popolano le guglie della chiesa, le quali sono risultate quasi interamente trascurate dalla critica d'arte. La loro ristretta visuale, dovuta sia alle ridotte dimensioni del campo prospiciente la chiesa, sia alla loro posizione assai elevata, ha reso difficile il loro studio e l'acquisizione di fotografie frontali. Pertanto, ci si è muniti di apparecchi fotografici dotati di potenti teleobiettivi e di un drone per ricavare immagini dettagliate.

Inoltre, tutto l'apparato scultoreo della facciata risulta poco studiato e relegato a pochi saggi ormai datati, nonostante, come si avrà modo di vedere, sia composto da singolari esempi di scultura plastica gotica veneziana.

Si è ritenuto indispensabile effettuare uno studio approfondito attraverso ricerche d'archivio, oltre alla scarsa bibliografia esistente, sul contesto architettonico e artistico di cui la chiesa e la sua decorazione lapidea fanno parte. È parso opportuno proporre confronti iconografici con opere contemporanee, per rintracciare i potenziali contesti di origine delle sculture medievali, prendendo in studio ogni singolo componente. Infine, si è voluto proporre nuove ipotesi sulle derivazioni stilistiche delle opere di Sant'Aponal, prendendo in esame il panorama artistico veneziano tra XIV e XV secolo.

Grazie ai confronti con le opere scultoree gotiche veneziane è stata delineata una cronologia di riferimento e, in base alle evidenze stilistiche, la proposta di un autore dell'intera compagine scultorea della facciata della chiesa e di altre opere veneziane e padovane. Infatti, un sostanziale punto di svolta nell'analisi delle sculture di Sant'Aponal ha rappresentato l'individuazione di un'opera veneziana conservata al Metropolitan Museum di New York che ha permesso la formulazione di nuove ipotesi e nuove datazioni finora mai prese in considerazione.

In questo modo con il presente elaborato si è cercato non solo di unire in uno scritto la produzione bibliografica riguardante la chiesa di Sant'Aponal, ma anche di offrire nuove ipotesi che possano accendere un dibattito fino a questo momento trascurato, nella speranza di portare elementi di novità all'interno della storia della scultura gotica veneziana.

La chiesa di Sant'Aponal nel periodo medievale

La fondazione della chiesa risalirebbe, secondo la tradizione, al 1034 e sarebbe stata promossa da alcune famiglie ravennati⁴ che, trasferitesi a Venezia, avrebbero voluto dedicare un luogo di culto al santo patrono della città di origine, Sant'Apollinare (in veneziano "Aponal"). Secondo il *Chronicon Altinate* (XIII secolo), invece, la costruzione della chiesa sarebbe da attribuire alla famiglia Campoli, di origine capuana, i cui membri avevano ottenuto la carica di tribuni a Venezia⁵.

Tuttavia, la prima fonte documentaria che ne attesta direttamente l'esistenza risale all'anno 1060 e riguarda una concessione di una parte del portico come luogo di sepoltura⁶.

Le chiese parrocchiali veneziane dell'XI secolo presentavano ridotte dimensioni e, spesso, si caratterizzavano per «un alzato assai modesto»⁷ con un impianto basilicale a tre navate molto breve in lunghezza⁸, in risposta alla scarsa popolazione che abitava la città in quel periodo⁹.

In questa primitiva fase la chiesa di Sant'Aponal doveva presentare un assetto basilicale a tre navate¹⁰, con parete di fondo rettilinea con abside inscritta e portico laterale¹¹, o con abside esterna e il portico in

⁴ Queste famiglie sarebbero gli Scievola (o Sciavola), Scopara e Rampani, GAGGIATO, *Le chiese esistenti a Venezia*, p. 537; FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, Giacomo Sansovino, 1581, pp. 64-65; CICOGLIA, *Delle iscrizioni Veneziane*, III, p. 245; FLAMINIO CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello*, Venezia, Giovanni Manfrè, 1758, p. 349; GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità Veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, Filippi Editore, 1970, p. 34; PIAZZA, *Mosaici d'oro*, p. 62.

⁵ «*Ipsi fecerunt ecclesiam Sancti Apollinaris*», in *Origo Civitatum Italiae seu Venetiarum (Chronicon altinate et chronicon gradense)*, a cura di Roberto Cessi, Roma, Istituto Storico Italiano, 1933, p. 145; PIAZZA, *Mosaici d'oro*, p. 62.

⁶ GUIDO ROSSI, GIANNA SITRAN, *Il territorio tra S. Aponal e S. Silvestro. La Gestazione, le origini la crescita fino alla seconda metà del '300*, in *L'insula realtina sede dei patriarchi di Grado*, Venezia, Ateneo Veneto, 2010, p. 17 e nota 79 a p. 34.

⁷ DORIGO, *Venezia Romanica*, I, p. 254.

⁸ Come nelle chiese di San Samuele, San Simeone Grande, Santa Sofia e Sant'Eufemia della Giudecca, *ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Le dimensioni ipotetiche sarebbero di 91.10 x 64.16 piedi romani, equivalenti a 26.92 x 18.96 m, DORIGO, *Venezia Origini*, p. 612.

¹¹ In questa tipologia, parte di un linguaggio architettonico quasi «nazionale» di tutta la *Venetia*, le misure simboliche, i rapporti delle tipologie esarcali e ravennati si erano unite alla semplicità costruttiva appresa dalla tradizione aquileiese. Ivi, p. 616.

facciata¹², ed era affiancata da un «alto campanile romanico»¹³. Nel documento viene citato proprio un «portico Sanctorum Cornelii et Cypriani»¹⁴, ed è testimoniato dalle fonti anche uno laterale almeno fino al XVIII secolo¹⁵.

Osservando la muratura nell'attuale prospetto di Sant'Aponal si nota una marcata discontinuità (riconoscibile dal diverso colore dei mattoni, fig. 1), che corrisponderebbe, verosimilmente, all'alzato medievale, che poteva raggiungere un'altezza di circa 12 metri nel punto più alto della navata centrale, 8 metri circa nelle navate laterali, mentre in larghezza approssimativamente 18,96 metri¹⁶. Ricalcando con una linea immaginaria tale discontinuità nella muratura (fig. 2) si otterrebbe una facciata a capanna, anche se non si esclude un prospetto con copertura a salienti.

Nel corso del XV secolo Sant'Aponal fu tra le poche chiese parrocchiali veneziane ad aggiornarsi allo stile gotico¹⁷. Nel 1407¹⁸ il campanile romanico fu sopraelevato con un tamburo poligonale, la cella campanaria decorata con archetti ogivali ed è possibile siano stati fatti degli interventi anche alla chiesa¹⁹. Pochi anni dopo, nel 1437 il pievano Marco de' Piacentini investì personalmente seicento ducati d'oro «pro fabrica ipsius ecclesiae S. Apollinaris»²⁰ in un restauro che non dovette modificare l'altezza del corpo di fabbrica preesistente, ma che si limitò a una sostanziale modifica della facciata²¹, con la sola aggiunta di un fastigio mistilineo e l'apertura di un oculo centrale per illuminare la navata maggiore²² (fig. 3). La chiesa assunse così le forme tardogoti-

¹² DORIGO, *Venezia Romanica*, pp. 860-861.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cit. in ROSSI, SITRAN, *Il territorio tra S. Aponal e S. Silvestro*, nota 79, p. 34.

¹⁵ VENEZIA, *Archivio Storico del Patriarcato* (d'ora in poi ASPVe), Curia patriarcale di Venezia (d'ora in poi CP), *Archivio segreto* (d'ora in poi AS), *Visite pastorali* (d'ora in poi VP), 17, 1701; DORIGO, *Venezia Origini*, p. 616; GIOVANNI PALAZZI, *Fasti Ducales ab Anafesto I ad Silvestrum Valerium Venetorum Ducem*, Venezia, Geronimo Albrizzi, 1696, p. 338.

¹⁶ Larghezza non lontana dalle dimensioni dell'edificio attuale, DORIGO, *Venezia Origini*, p. 612.

¹⁷ *Id.*, *Venezia Romanica*, I, p. 265.

¹⁸ Un'iscrizione sul tamburo del campanile ne attesta il restauro del 1407, su volontà del pievano Francesco Pavoni. CICOGLIA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, p. 245.

¹⁹ *Ivi*, pp. 245, 261.

²⁰ FLAMINIO CORNER, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editisi illustratae ac in decades distributae*, 3, Venezia, Battista Pasquali, 1749, p. 161.

²¹ DORIGO, *Venezia Romanica*, I, p. 265.

²² NORBERT HUSE, WOLFGANG WOLTERS, *Venezia, l'arte del Rinascimento, Architettura, scultura, pittura, 1460-1590*, Venezia, Arsenale, 1989, p. 83.

che che vediamo riprodotte nella xilografia di Jacopo de' Barbari alla fine del XV e gli inizi del XVI secolo²³.

La sua *facies* medievale è nota anche grazie all'importante testimonianza del *De situ Venetiae Urbis*, scritto da Marco Antonio Sabellico alla fine del XV secolo, in cui l'edificio è descritto ancora come un «locum vetustate» il cui interno era decorato da una «aurea testudine tesselatoque pavimento»²⁴. A riprova di questa descrizione, nei documenti relativi alla visita apostolica del 1581 l'edificio si presentava ancora «cum tribus navibus, cum cuppula fornicata, pilis latericiis pavimento marmoreo et lateribus strato»²⁵.

La chiesa aveva conservato almeno fino questo periodo la sua “vetustas” medievale quando, tra il 1583 e il 1630, proprio «de illius vetustate adeguata fuit solo et postmodum restaurata»²⁶, subendo profonde modifiche, con l'ampliamento dell'area presbiteriale e la trasformazione della pianta a un'unica aula²⁷. La facciata fu verosimilmente sopraelevata, conservando tuttavia la sua antica tripartizione e l'elegante decorazione mistilinea.

Sculture della facciata: complesso scultoreo del portale d'ingresso

Scolpito interamente in pietra d'Istria²⁸, il gruppo che oggi decora il portale d'ingresso di Sant'Aponal è formato da vari elementi scultorei e architettonici eterogenei, assemblati tra loro «come un altare»²⁹ (fig. 4).

Ai lati si trovano due guglie gotiche con baldacchini pensili³⁰ sovrastanti nicchie che contengono una statua di circa 55 cm³¹ d'altezza: a

²³ Tale raffigurazione, tuttavia, è caratterizzata da «incongruenze di rappresentazione» e «incertezza di tratto», forse proprio in conseguenza delle recenti modifiche, ROSSI, SITRAN, *Il territorio tra S. Aponal e S. Silvestro*, p. 17.

²⁴ MARCO ANTONIO SABELLICO, *De situ urbis Venetae. De praetoris officio. De viris illustribus*, Venezia, Damiano da Gorgonzola, 1494; Sull'accezione del termine *testudine* si rimanda ai saggi di PIAZZA, *Mosaici d'oro*, pp. 54-79; PAOLA MODESTI, *Quasi come in un dipinto: la città e l'architettura nel “De situ urbis Venetae” di Marcantonio Sabellico*, «Arte Veneta», 66 (2009), pp. 17-35.

²⁵ ASPVe, CP, AS, Va, b. 1, f. 8, 1581.

²⁶ VENEZIA, *Archivio di Stato*, Provveditori di Comun, reg. BB., cc. 175-205, 1583.

²⁷ GAGGIATO, *Le chiese esistenti a Venezia*, p. 537.

²⁸ RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

²⁹ CICOGNA, *Delle iscrizioni Veneziane*, III, p. 245.

³⁰ FERRARI, *I tabernacoli gotici*, p. 321.

³¹ RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

sinistra, un Cristo alla colonna, e a destra, un Cristo portacroce³². Tra di esse si trovano due bassorilievi in pietra d'Istria, separati da una cornice fitomorfa e delimitati da colonnine tortili. Nella lastra superiore (35×60 cm³³) è raffigurata un'Orazione nell'Orto. Meglio conservato, invece, è il bassorilievo più in basso (40×60 cm³⁴), sul quale è scolpito l'episodio evangelico dell'Incredulità di san Tommaso. Nella zona inferiore della scena, tra due piccoli stemmi gotici³⁵, si trova un cartiglio con un'iscrizione che Antonio Cicogna e Rodolfo Gallo avevano erroneamente interpretato «CCMLXXXIII», datando così le opere al 1294³⁶. La corretta lettura sarebbe MDLXXXIII (1594, dove la "D" rovesciata e anteposta alla "M" è probabilmente un errore dello scalpellino³⁷), coincidente con il periodo di rifabbrica della chiesa³⁸. Nella sezione superiore sono inserite tre statue a tutto tondo che seguono un'impostazione iconografica del tutto incoerente³⁹: un Cristo crocifisso centrale⁴⁰ ai cui lati, sopra mensoline pensili, sono state collocate a destra una Madonna Addolorata⁴¹, mentre a sinistra un Cristo Passo⁴² stante e «coronato di spine»⁴³. Queste tre figure sono racchiuse da un elegante arco trilobato, decorato da un motivo fitomorfo, sormontato a sua volta da due foglie ondulate, da un acroterio centrale e tre statue a tutto tondo. Alle due estremità sono disposti un san Giovanni Evangelista e un'altra Madonna Addolorata. Sul vertice vi è un Cristo risorto⁴⁴, mutilo della

³² GIOVANNI MARIACHER, *Appunti per un profilo della scultura gotica veneziana*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali e Lettere», t. CIX (1951), p. 228.

³³ RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 352

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ CICOGNA, *Delle iscrizioni Veneziane*, III, pp. 245-246; RODOLFO GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, «Rivista mensile della città di Venezia», V (1926), p. 490.

³⁷ RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 352.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ ID., *Scultura erratica Veneziana: il nucleo realtino*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali e Lettere», CXXXII (1973-1974), nota 16, p. 8.

⁴⁰ La statua è mutila delle gambe a causa di lesioni risalenti sicuramente ad antica data, ma con i piedi ancora visibili alla base della croce RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

⁴¹ CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 346; «Maria» in GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, p. 490; MARIACHER, *Appunti*, p. 225; RIZZI, *Scultura erratica Veneziana*, nota 16, p. 8.

⁴² DORIGO, *Venezia Romanica*, II, p. 552; RIZZI, *Scultura erratica Veneziana*, nota 16, p. 8.

⁴³ CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 346; GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, p. 490; MARIACHER, *Appunti*, p. 228; RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

⁴⁴ Inizialmente interpretato come il «Padre Eterno» (CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*,

mano destra benedicente e delle estremità inferiori delle gambe, sotto le quali doveva esservi un sarcofago. Il vessillo delle Resurrezione, che doveva essere stretto nella mano sinistra, è andato perduto⁴⁵.

Fino agli anni quaranta del XX secolo⁴⁶ il gruppo scultoreo, nella medesima disposizione, si trovava incassato nel muro esterno del presbitero della chiesa che fino al XIX secolo affacciava su un rio⁴⁷, dove era stato visto e descritto da Cicogna⁴⁸, da Fapanni⁴⁹ e da Gallo. Fu quest'ultimo, nel 1929, a suggerire il suo trasferimento in facciata, come nuova decorazione del portale⁵⁰. È possibile osservare questa precedente ubicazione grazie a due testimonianze fotografiche scattate nella seconda metà del XIX secolo⁵¹.

L'attuale assetto compositivo delle statue – verosimilmente frutto di un riassetto del 1594, come suggerisce l'iscrizione – ha alterato irrimediabilmente l'iconologia delle statue, di cui, purtroppo, non è possibile stabilire l'originaria provenienza e disposizione. Tuttavia, sulla base di elementi comuni, le statue dovevano verosimilmente appartenere ad uno stesso monumento, forse un Calvario⁵², o un monumento funebre o anche un dossale d'altare, come l'Ancona della Passione di Sant'Eustorgio a Milano o l'Ancona marmorea di San Francesco a Bologna. Non si esclude che possano essere elementi di un altare del crocifisso, menzionato nella visita apostolica del 1581, custodito nel cimitero all'esterno della chiesa, di cui tuttavia non rimane nessuna traccia poiché probabilmente smantellato durante il rifacimento dell'edificio alla fine del XVI secolo⁵³.

III, p. 346), identificato poi nel «Salvatore» (MARIACHER, *Appunti*, p. 228) e infine nel «Cristo risorto» (RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349).

⁴⁵ RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

⁴⁶ VENEZIA, *Archivio Storico della Soprintendenza*, San Polo Chiese, Sant'Aponal, b. A8, 1883-1942.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 245.

⁴⁹ VENEZIA, *Biblioteca Nazionale Marciana*, ms. 9125/3: FRANCESCO SCIPIONE FAPANNI, *Altarini di Marmo o Tabernacoli, vulgo Capiteli, e immagini sacre scolpite in marmo, poste sulle muraglie esterne delle Chiese, dei Luoghi pii e delle case private in Venezia*, 1870-1888.

⁵⁰ GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, p. 490; RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

⁵¹ GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, p. 489; <http://www.archiviodellacomunicazione.it/sicap/lista/any:santa%20aponal/?WEB=MuseiVE>.

⁵² DORIGO, *Venezia Romanica*, II, p. 552.

⁵³ ASPVE, CP, AS, VA, b. 1, f. 8, 1581.

Sculture della facciata: cornice fitomorfa

Fra gli elementi del gruppo scultoreo appena descritto vi è una cornice composta da due frammenti, scolpita con un motivo a tralci e grappoli d'uva. Questa tipologia decorativa risulta frequente nel contesto veneto e Dorigo l'aveva attribuita a una produzione veronese del XIII secolo⁵⁴.

A Venezia numerosi sono i manufatti con lo stesso elegante motivo, alcuni dei quali catalogati da Alberto Rizzi⁵⁵ e datati tra il XIV e XV secolo⁵⁶; altri invece, i più frequenti, sono cornici di lastre tombali datate ai primi decenni del XV secolo. Decorazioni fitomorfe simili sono riscontrabili anche in alcuni tabernacoli quattrocenteschi di area veneta, in particolare uno appartenente alla bottega di Antonino da Venezia, risalente al 1427 e conservato al museo civico di Vicenza.

I due frammenti di Sant'Aponal, infatti, potrebbero fare parte di un unico manufatto originario, probabilmente una cornice di tabernacolo risalente ai primi decenni del XV secolo, come suggerito dalla ricostruzione proposta (fig. 5).

Sculture della facciata: la «cruce magna»

Sopra alla finestra circolare in facciata è incassata una croce ritrinciata di grandi dimensioni in pietra d'Istria⁵⁷, la cui superficie è molto erosa e criticamente trascurata⁵⁸ (fig. 6). L'opera è contornata da due cornici, una dentellata di epoca medievale, e un'altra più recente (datata tra il 1583 e il 1630), lacunosa in più punti e caratterizzata da un motivo a onde, intervallate da elementi floreali, tipico del XVII secolo⁵⁹. All'interno della cornice dentellata vi è scolpito un *Christus patiens* a «bassissimo rilievo»⁶⁰, i cui tratti corporei sono assai rigidi, le costole rese con incisioni nette sul torace, i muscoli degli avambrac-

⁵⁴ DORIGO, *Venezia Romanica*, I, p. 456; CRISTINA COLAUTTI, *Materiali medioevali inediti della chiesa di San Salvador*, «Venezia Arti», 7 (1993), p. 153.

⁵⁵ RIZZI, *Scultura esterna*, pp. 410-411.

⁵⁶ Ivi, p. 418.

⁵⁷ 250 × 180 cm, ivi, p. 353.

⁵⁸ RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 353.

⁵⁹ Lo stesso elegante motivo si riscontra nel presbiterio della basilica di Santa Maria della Salute, sul prospetto della ex chiesa di Santa Giustina, e alla base della facciata di Ca' Pesaro sul Canal grande.

⁶⁰ MARIACHER, *Appunti*, p. 229.

ci particolarmente marcati e le mani eccessivamente grandi. Sopra la croce, all'interno di un piccolo cartiglio, è scolpito l'acronimo «Inri» in maiuscole gotiche. Sui capicroce, come da tradizione iconografica, sono posti la Madonna a sinistra e san Giovanni Evangelista a destra. Sulla cimasa vi è san Pietro benedicente in abiti papali, coronato di tiara e le chiavi in mano. Nel suppedaneo, invece, è raffigurato il busto del profeta Giona, anziano, avvolto in un'ampia tunica, identificabile grazie al cartiglio con un'iscrizione in maiuscole gotiche: «S[anctus] Ionas P[ro]ph[et]a». La presenza di Giona nella croce confermerebbe che l'intera scultura sia stata originariamente concepita proprio per il tempio⁶¹. Infatti, il culto dei santi veterotestamentari fu molto popolare a Venezia, in particolare quello dei profeti⁶², e la tradizione della chiesa di Sant'Aponal vuole che il corpo e la testa del profeta fossero custoditi all'interno di un altare⁶³, sebbene la memoria di Giona sia assente in tutti i calendari veneziani e privo di titolo⁶⁴.

Inoltre, il crocifisso in facciata è documentato nei resoconti della visita apostolica del 1581 nei quali si fa riferimento a una «cruce magna in frontisp[ic]io»⁶⁵, rivelandone la presenza come elemento decorativo nel frontone o nel timpano della chiesa, ancora prima dei grandi lavori di ricostruzione della chiesa. Subito sotto la croce è posta una lastra all'interno della quale sono scolpite ad altorilievo le insegne vescovili di Sant'Apollinare⁶⁶, insieme a un'altra recante la datazione del restauro della chiesa nel 1583.

L'opera scultorea in questione sembra trarre ispirazione dalle croci lignee dipinte dei secoli XIII, XIV e XV. Come queste, è probabile che fosse originariamente policroma, anche se oggi non ne rimane alcuna traccia a causa dell'esposizione agli agenti atmosferici.

In base alle ricerche condotte finora, sebbene esistano numerose croci lapidee che ornano le facciate delle chiese e dei campanili di

⁶¹ CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 245; RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 353.

⁶² Basti pensare alle chiese intitolate alle figure bibliche veterotestamentarie di Geremia, Giobbe, Zaccaria o Mosè. ANTONIO NIERO, *Culto dei santi dell'antico testamento*, in *Culto dei Santi a Venezia*, a cura di Silvio Tramontin, Antonio Niero, Giovanni Musolino, Carlo Candiani, Venezia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965, p. 157.

⁶³ CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 245.

⁶⁴ ANTONIO NIERO, *Culto dei santi dell'antico testamento*, p. 167.

⁶⁵ ASPVE, CP, AS, Va, b. 1, f. 8, 1581.

⁶⁶ RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 353.

Venezia, è possibile affermare che quest'opera finora rappresenti un *unicum* dal punto di vista tipologico. Essa, infatti, sembra distinguersi non solo nel panorama scultoreo gotico veneziano, ma anche in quello italiano nel suo complesso.

Sculture delle edicole

La facciata della chiesa di Sant'Aponal segue il tipico stile gotico veneziano, culminante in un elegante coronamento mistilineo. Nella parte superiore del fastigio ci sono cinque edicole, i "*capiteli*" in dialetto veneziano⁶⁷. Le guglie che le sovrastano presentano una base ottagonale decorata con eleganti motivi gotici in bassorilievo.

L'uso dei *capiteli* era comune a Venezia soprattutto nei numerosi edifici religiosi tardo gotici ispirati al modello della facciata mistilinea del duomo di Mantova, ideata dai fratelli Dalle Masegne nel 1395⁶⁸.

Le edicole più antiche in città si trovano sulla facciata occidentale della basilica di San Marco e furono realizzate a partire dal 1384 proseguendo almeno fino al primo quarto del XV secolo. Sono, inoltre, abitate da statue dell'Annunciazione, di profeti, di virtù e di Padri della Chiesa, molte delle quali scolpite da importanti artisti stranieri⁶⁹.

Anche la facciata della basilica dei Santi Giovanni e Paolo è ornata da tre edicole simili con statue raffiguranti santi domenicani, realizzate verosimilmente nella prima metà del Quattrocento⁷⁰.

Se per le figure appena menzionate l'identificazione è chiara, per quelle presenti nelle edicole di Sant'Aponal, invece, vi sono ancora dubbi e incertezze.

Antonio Cicogna, a metà del XIX secolo, le menzionò vagamente come «figure di Santi»⁷¹. Solo nel 1950-1951, Giovanni Mariacher fu in grado di dare una prima parziale identificazione a causa della mancanza di documentazione fotografica e delle «cattive condizioni di visibilità»⁷². Ancora oggi tutte le statue presentano dei danni, in-

⁶⁷ WOLTERS, *La scultura veneziana*, p. 83.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ SILVIA D'AMBROSIO, *Edicole di Coronamento della Facciata*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Pantheon della Serenissima*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Marcianum Press, 2012, pp. 118-119.

⁷¹ CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 245.

⁷² MARIACHER, *Appunti*, p. 229.

genti segni di erosione e sono in gran parte coperte da una patina nera che rende difficile distinguerne i dettagli. Inoltre, alcune di esse sono lavorate solo sul lato frontale, probabilmente per essere osservate solo dal campo essendo poste in una posizione sopraelevata. Lo studioso, inoltre, notò che i panneggi delle statue avevano uno stile più vivace e marcatamente gotico del primo Trecento, influenzato dalla terraferma lombarda, in particolare dall'area campionesa⁷³. Per uno studio più puntuale e attento di queste opere sono state acquisite nuove e inedite riproduzioni fotografiche.

Statua della prima edicola

La prima edicola di sinistra, guardando la facciata, ospita una statua femminile, verosimilmente una Madonna addolorata⁷⁴ (fig. 7). È raffigurata stante, posta frontalmente con le mani giunte sul petto, indossa una lunga tunica, e il viso è rivolto verso l'alto e coperto da un soggolo e da un ampio velo che ricade in lunghe pieghe.

Statua della seconda edicola

All'interno della seconda edicola da sinistra è posta una statua raffigurante un Cristo portacroce⁷⁵ (fig. 8). È mostrato di tre quarti, mentre i piedi sono realizzati di profilo ma ad altorilievo. Il Cristo, vestito di una tunica senza maniche, sorregge una croce, di cui mancano i bracci e parte del fusto centrale.

Sculture della terza edicola

La terza edicola, situata all'apice del coronamento mistilineo, ospita un gruppo di due statue maschili (fig. 9): la prima in posizione stante, a destra, e la seconda inginocchiata a sinistra, appena sporgente fuori dall'edicola. Il gruppo è difficilmente osservabile dal campo. Mariacher, infatti, aveva identificato una sola statua in un incerto «Salvatore benediciente»⁷⁶.

La prima statua è sorretta da un asse di ferro alla base dell'edicola. Raffigura un uomo con i capelli lunghi e la barba, in atto benedicen-

⁷³ MARIACHER, *Appunti*, p. 229.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

te e anticamente doveva reggere uno stendardo nella mano sinistra. È avvolto in una lunga tunica, da cui rivela un'apertura romboidale sulla parte destra del petto, verosimilmente la ferita nel costato di Cristo risorto.

La seconda statua, imberbe, è raffigurata genuflessa e di profilo, ma essendo nascosta dalle colonnine dell'edicola, è visibile solo lateralmente. Presenta un foro nel capo, presumibilmente per l'attacco di un'aureola metallica; la mano destra, priva del dito indice, punta verso la statua di Cristo, mentre la sinistra regge un cartiglio verticale e sinuoso con un'iscrizione in latino in maiuscole gotiche, di difficile lettura perché fortemente corrosa.

Lo scioglimento dell'iscrizione potrebbe essere «D[eu]S M[eu]S (et) D[omi]N[u]S M[eu]S», ossia «Mio Dio e mio Signore», suggerendo l'identificazione nell'apostolo Tommaso mentre pone il dito nella ferita del costato di Cristo. L'intero gruppo statuaria rappresenterebbe pertanto la scena evangelica dell'Incredulità di san Tommaso. Una posa simile è visibile in un polittico attribuito a Zanino di Pietro e Giovanni di Francia, dei primi anni del XV secolo⁷⁷.

Sculture della quarta edicola

Sotto la quarta edicola è posta una statua maschile in posizione stante (fig. 10) ed è meglio osservabile dal campo poiché leggermente più esposta. Rappresenterebbe un Cristo alla colonna⁷⁸. La figura, integra, è coperta solamente da un perizoma ed è idealmente legata a un fusto di colonna posto dietro la statua.

Scultura della quinta edicola

L'ultima edicola a destra ospita due statue: una a sinistra in posizione stante, l'altra a destra inginocchiata. Davanti è posta un'altra scultura che ha la forma di un grande calice (fig. 11). La statua di sinistra raffigura un angelo⁷⁹ coronato di diadema, vestito di una tunica con

⁷⁷ BOLOGNA, *Fondazione Federico Zeri*, Zanino di Pietro, *Incredulità di san Tommaso*, *Beato Sante Brancorsini*, *San Pietro*, *San Michele Arcangelo*, *Sant'Antonio Abate*, in <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/25657/Zanino%20di%20Pietro%2C%20Incredulit%C3%A0%20di%20san%20Tommaso%2C%20Beato%20Sante%20Brancorsini%2C%20San%20Pietro%2C%20San%20Michele%20Arcangelo%2C%20Sant%27Antonio%20Abate>.

⁷⁸ MARIACHER, *Appunti*, p. 229.

⁷⁹ Dietro la spalla destra, a livello della scapola si scorge un foro, forse l'alloggio di un'ala metallica.

colletto ampio e stola incrociata sul petto, mentre l'altra scultura un Cristo in preghiera. Il gruppo così disposto, quindi, rappresenterebbe un'Orazione nell'orto degli ulivi secondo la narrazione del vangelo di Luca⁸⁰.

Influenze dell'iconografia nordica

L'intera compagine scultorea sembrerebbe frutto della mano di uno stesso scultore⁸¹. Tutti i volti e figure di Cristo, infatti, mostrano analogie stilistiche nella resa dei capelli, dei volti molto segnati, degli occhi grandi e sporgenti, delle mani vigorose e grandi⁸², e dovevano essere cinti da una corona di spine metalliche sporgenti, come si evince dai fori posti a raggera sulle teste. Inoltre, tre statue delle edicole – la Madonna addolorata, il Cristo portacroce e il Cristo alla colonna – risultano addirittura essere delle copie in scala maggiore delle sculture che oggi ornano il portale. Per tutte le figure scolpite a bassorilievo invece, sono evidenti stringenti somiglianze nei volti, nei panneggi delle vesti e nelle capigliature⁸³.

A oggi, la datazione e l'attribuzione delle statue di Sant'Aponal sono state soggette a diverse interpretazioni da parte degli studiosi, a causa non solo della limitata disponibilità di confronti stilistici coevi ma anche di prove documentarie. Infatti, gli studi su queste opere sono relativamente limitati e iniziano principalmente verso la seconda metà del XIX secolo, con Oscar Mothes il quale, studiando il Crocifisso, unica opera medievale presente allora in facciata, individua influenze bizantine e romaniche nella rappresentazione dei soggetti⁸⁴.

A partire dagli studi di Hans von der Gabelenz, invece, la critica ha ipotizzato l'intervento di un anonimo autore d'oltralpe⁸⁵, a causa dell'espressionismo delle figure che sembra derivare dall'arte nordica⁸⁶. Il panneggio delle vesti delle statue e del perizoma delle figure del Cri-

⁸⁰ Lc 22, 41-43.

⁸¹ RIZZI, *Scultura esterna*, p. 353.

⁸² *Ibid.*; DORIGO, *Venezia Romanica*, II, p. 552.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ OSCAR MOTHEs, *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, I, Leipzig, Friedrich Voigt, 1859, p. 105.

⁸⁵ HANS VON DER GABELEnz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, Karl Wilhelm Hiersemann, 1903, p. 216.

⁸⁶ MARIACHER, *Appunti*, p. 228.

sto presenta invece un andamento tipicamente gotico, dei primi decenni del XIV secolo. Tuttavia, nonostante l'anatomia delle figure appena abbozzata, la grande croce a bassorilievo sarebbe stata eseguita da una «mano più schiettamente veneziana»⁸⁷ per il notevole carattere pittorico.

Alberto Rizzi e Wladimiro Dorigo si inseriscono nella corrente del «nordiceggianti autore»⁸⁸, datando tutte le statue del prospetto al XIV secolo, riconoscendo caratteri posteriori al XIII secolo, nel momento di transizione stilistica dal romanico al gotico⁸⁹. Dorigo suggerisce la loro esecuzione a Venezia, considerando l'utilizzo della pietra d'Istria⁹⁰. Rizzi, invece, rileva nei due bassorilievi uno stile tardogotico affine ai Dalle Masegne⁹¹.

La presenza di artisti nordici nella città lagunare durante il periodo gotico è testimoniata prevalentemente in documenti veneziani e padovani, in quanto vi erano stretti legami tra la Serenissima e gli stati del Nord⁹². Si sa poco del loro ruolo svolto nella storia della scultura veneziana⁹³ e la critica si è concentrata sullo studio delle produzioni di intaglio, lavorazione del legno e arredamenti sacri e profani⁹⁴ ma, più in particolare, sull'iconografia del Crocifisso e delle *Vesperbilder*⁹⁵. Quando queste ultime venivano commissionate ad artisti veneziani, spesso si riscontra una forte integrazione dello stile d'oltralpe nell'opera, con minime variazioni nell'imitazione⁹⁶. L'apparato scultoreo medievale della chiesa sembra ruotare infatti intorno al tema della Passione e Resurrezione di Cristo. Pertanto, si vuole ascrivere stilisticamente alle sculture di Sant'Aponal anche una piccola *Vesperbild* (circa 35 cm di altezza), oggi incassata sul muro esterno del civico 100B a Pellestrina (fig. 12), realizzata in pietra d'Istria e datata ai primi anni del XV secolo⁹⁷. Nonostante la superficie risulti molto consumata, è possibile notare come il volto della

⁸⁷ MARIACHER, *Appunti*, p. 229.

⁸⁸ RIZZI, *Scultura esterna*, p. 353.

⁸⁹ DORIGO, *Venezia romanica*, II, p. 552.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ RIZZI, *Scultura erratica veneziana*, p. 8.

⁹² VON DER GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik*, p. 216.

⁹³ WOLTERS, *Scultura gotica*, p. 101.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Le uniche rappresentazioni della *Pietà* presenti nel contesto veneto. Ivi, p. 103.

⁹⁶ Ivi, p. 102.

⁹⁷ RIZZI, *Scultura esterna*, fig. 172, p. 551.

Vergine, le pieghe del velo e del soggolo, nonché i dettagli anatomici presentino stringenti somiglianze con quelli della Vergine addolorata situata all'interno dell'arco trilobo di Sant'Aponal e della croce ritrinciata (fig. 13). Allo stesso modo, il volto e i dettagli anatomici del Cristo morto si avvicinano alle altre rappresentazioni dello stesso soggetto, suggerendo la possibilità che questa statua possa essere opera dello stesso autore o addirittura aver fatto parte dello stesso complesso scultoreo.

Un'altra scultura del gruppo di Sant'Aponal accostabile all'arte nordica è il Cristo passo⁹⁸ (fig. 14). Questa particolare raffigurazione è molto comune in ambito tedesco⁹⁹ e ha origine nell'iconografia tradizionale del *Lebender Schmerzenmann*, sebbene presenti alcune novità rispetto agli esemplari d'oltralpe. In particolare, questa rappresentazione si distingue per l'atto di mostrare le piaghe della Passione ai fedeli, un elemento che viene ripreso dall'iconografia dell'*Imago Pietatis*¹⁰⁰. La scultura di Sant'Aponal trova un parallelo iconografico in un Cristo passo ligneo conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 15), datato ai primi decenni del Quattrocento, proveniente dalla chiesa conventuale di Santa Caterina di Venezia¹⁰¹, e in un altro conservato nella chiesa di Arzerello, in provincia di Padova, probabilmente realizzato intorno alla metà del XV secolo¹⁰². Queste raffigurazioni fanno parte di un'iconografia nordica particolare, conosciuta come *Eucaristischer Schmerzenmann*, che si diffuse a partire dalla metà del XIV secolo ed è associata alla festa del *Corpus Domini* per via del forte richiamo alla simbologia eucaristica¹⁰³.

Si è ipotizzato che alle stigmate di queste statue potessero essere attaccati dei fili metallici che confluivano in un calice posto davanti, simulando lo zampillo del sangue¹⁰⁴, com'è visibile nel dipinto del *Cristo tra quattro angeli con gli strumenti della Passione* realizzato da Carpaccio nel 1496 (fig. 16).

⁹⁸ DORIGO, *Venezia romanica*, II, p. 552.

⁹⁹ Un "Cristo Passo" del Quattrocento ritrovato in <https://www.gallerieaccademia.it/un-cristo-passo-del-quattrocento-ritrovato>.

¹⁰⁰ *Cristo Passo*, in <https://www.gallerieaccademia.it/cristo-passo>.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² PAOLA VETTORAZZI, *Cristo Miracoloso* in <http://www.museosaccisica.org/opera.html@Rid=25>.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Cristo Passo*, in <https://www.gallerieaccademia.it/cristo-passo>.

Nonostante non sia ancora chiaro in quale misura gli artisti nordici abbiano influenzato gli scultori veneziani e se la loro interazione sia stata proficua per l'arte lagunare¹⁰⁵, sembra tuttavia che alcune tematiche iconografiche nordiche siano state incorporate nell'arte veneta con alcune innovazioni stilistiche. Usando le parole di Wolters, questo rapporto è spiegabile come una «parallela intenzionalità artistica» piuttosto che una «interdipendenza»¹⁰⁶ tra le due parti.

Sempre secondo gli studi di Wolters, tuttavia, nei primi anni del Quattrocento, dopo la parentesi artistica dei Dalle Masegne, a Venezia venne a mancare una figura trainante nella scultura locale che portò un disorientamento tra i lapicidi veneziani, i quali realizzarono opere poco notevoli e di bassa qualità artistica, alcuni nel tentativo di imitare opere precedenti trecentesche, altri prendendo spunto da materiale eterogeneo¹⁰⁷. Infatti, inserendosi in questo contesto, l'autore delle opere di Sant'Aponal sembrerebbe aver subito proprio l'influenza delle opere dei maestri della seconda metà del Trecento.

Confronti con la scultura gotica veneziana tra XIV e XV secolo

Esaminando il bassorilievo dell'*Orazione nell'Orto* presso la chiesa di Sant'Aponal, emergono chiare analogie stilistiche con una predella situata nell'ancona marmorea dell'altare maggiore di San Francesco a Bologna, attribuita a Pierpaolo Dalle Masegne e completata intorno al 1396¹⁰⁸. Questa predella raffigura san Francesco nell'atto di ricevere le stigmate. L'opera veneziana sembra dimostrare una conoscenza e uno studio del bassorilievo bolognese. Elementi comuni includono la posa delle gambe del Cristo orante con la figura di san Francesco, la presenza dell'angelo sopra la roccia con il serafino che dona le stigmate, e uno sfondo paesaggistico montuoso con elementi arborei. Questo tipo di sfondo naturalistico trova riscontro in altre opere veneziane della seconda metà del XIV secolo, in particolar modo nel bassorilievo dell'*Adorazione dei Magi* che decora il monumento funebre del doge Giovanni Dolfin (†Venezia, 12 luglio 1361) ai Santi Giovanni e Paolo,

¹⁰⁵ WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, I, p. 104.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 76.

¹⁰⁸ *Ivi*, cat. 138.

attribuito ad Andrea da San Felice¹⁰⁹, o anche i bassorilievi del sarcofago del doge Andrea Dandolo († Venezia, 7 settembre 1354), conservato nel battistero di San Marco, o quelli del sarcofago di Sant'Isidoro (metà XIV secolo)¹¹⁰, nell'omonima cappella della Basilica, dove gli elementi naturalistici sono presenti tuttavia «in maniera più timida»¹¹¹.

La stessa disposizione dell'*Orazione nell'Orto* di Sant'Aponal è visibile nel settimo lato¹¹² del capitello angolare di Palazzo ducale, detto "della Giustizia", e attribuito convenzionalmente all'artista fiorentino Giovanni di Martino da Fiesole¹¹³, datato tra il 1422 e il 1424, raffigurante la *Consegna delle tavole della Legge a Mosè*¹¹⁴.

Le vesti dell'angelo nella quinta edicola di Sant'Aponal presentano similitudini con alcune statue di angeli scolpite da Andriolo de' Santi a metà del XIV secolo per il monumento funebre di Ubertino Da Carrara¹¹⁵ o anche altri angeli realizzati dai Dalle Masegne nella basilica di San Marco¹¹⁶ e nell'altare maggiore di San Francesco a Bologna¹¹⁷ o ancora l'arcangelo Gabriele della predella dell'altare dei Fiorentini all'interno della basilica dei Frari a Venezia, della metà del XV secolo.

Infine, altari, tabernacoli e baldacchini con nicchie abitate da statue sono elementi distintivi dello stile gotico, ma più in particolare quello masegnesco della fine del Trecento e verosimilmente potrebbero aver costituito una fonte d'ispirazione per l'artista di Sant'Aponal.

Confronti con la scultura gotica veneziana tra XIV e XV secolo: il dosale d'altare di san Pietro.

Tuttavia, il confronto più rilevante con l'arte veneziana dei primi anni del Quattrocento può essere effettuato con un'opera attualmente conservata al Metropolitan Museum di New York (fig. 17). In origine,

¹⁰⁹ D'AMBROSIO, *Monumento funebre del doge Giovanni Dolfin*, in *La basilica di Santi Giovanni e Paolo*, p. 85.

¹¹⁰ WOLTERS, *La scultura gotica*, II, figg. 313-316.

¹¹¹ D'AMBROSIO, *Monumento funebre*, p. 85.

¹¹² Si segue la numerazione data dallo Zanotto. ANTONIO MANNO, *Il poema del Tempo. I capitelli del palazzo ducale di Venezia, Storia e Iconografia*, Venezia, Canal & Stamperia, 1999, p. 76.

¹¹³ WOLTERS, *La scultura gotica*, I, p. 251.

¹¹⁴ Ivi, p. 77.

¹¹⁵ WOLTERS, *La scultura gotica*, II, figg. 149-151; 155-156.

¹¹⁶ FERRARI, *I tabernacoli gotici*, pp. 350-351.

¹¹⁷ *Ibid.*; WOLTERS, *La scultura gotica*, II, fig. 417.

quest'opera era situata all'interno della chiesa di San Benedetto (*San Beneto* in veneziano) nel sestiere di San Marco, e la sua datazione è possibile grazie a un'iscrizione incisa sul lato, che fa riferimento al 10 ottobre 1408¹¹⁸. Si tratta di un dossale d'altare a capanna, realizzato in pietra d'Istria e policromo¹¹⁹. Il dossale è sormontato da un medaglione che presenta una Madonna con il Bambino, mentre nella parte inferiore, troviamo le figure di san Pietro, san Giovanni Battista a sinistra e san Paolo a destra, ai cui piedi si trovano i committenti dell'opera.

Il confronto tra le figure di san Pietro nel dossale del Metropolitan Museum (fig. 18) e nella croce scolpita a Sant'Aponal (fig. 19) suggerisce che entrambe le opere possano essere state realizzate dalla stessa mano. Le stringenti somiglianze includono la resa formale, in particolare quella della barba e della capigliatura arricciate a sfere e le mani benedicensi di dimensioni notevoli. Analogie significative si estendono alla resa dei panneggi delle vesti che richiamano anche le figure degli apostoli nel bassorilievo dell'*Incredulità di san Tommaso*.

Confronti con la scultura gotica veneziana tra XIV e XV secolo: la lunetta del monumento funebre della dogaresa Agnese Venier

L'impostazione bidimensionale dell'opera conservata a New York sembra essere accostabile tanto al bassorilievo veneziano e al grande crocifisso in pietra di Sant'Aponal quanto a una lunetta del monumento funebre di Agnese Venier, situata nel transetto sinistro della basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia (fig. 20). Quest'opera è attribuita da Wolters allo stesso autore del dossale del Metropolitan Museum di New York¹²⁰.

Si tratta di un bassorilievo risalente al 1411 che raffigura la Madonna in trono con il Bambino, affiancata dai santi Antonio Abate e Domenico. Sono evidenti somiglianze formali e stilistiche tra questo

¹¹⁸ JOSEF BRECK, *Una scultura ascritta a Gerardo di Mainardo*, «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», a cura di Adolfo Venturi, XV (1912), n. 3, p. 204; LISBETH CASTELNUOVO TEDESCO, JACK SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloister*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2010, p. 228.

¹¹⁹ L'attuale pigmentazione del dossale di New York è frutto di ridipinture successive. Ivi, p. 226.

¹²⁰ WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 160; D'AMBROSIO, *Monumento funebre della dogaresa Agnese da Mosto, di Petronilla de Tocco e di Orsola Venier*, in *La basilica di Santi Giovanni e Paolo*, p. 114.

bassorilievo e il dossale precedentemente menzionato¹²¹, specialmente accostando la figura di san Paolo con quella di sant'Antonio Abate e le figure di san Giovanni Battista. I dettagli minuziosi delle barbe e delle vesti dei santi, insieme alle pose delle due figure laterali in contrasto con la posizione più ieratica del soggetto principale, si ripetono in entrambe le opere¹²².

Inoltre, è possibile individuare elementi di confronto tra il monumento funebre di Santi Giovanni e Paolo e alcune delle statue presenti a Sant'Apokal, osservando in particolare elementi comuni nelle pose dei santi, i gesti delle mani¹²³, ma in modo più stringente la capigliatura e la resa dei ricci delle barbe, nonché i mantelli e le minuziose decorazioni delle vesti dove è stata riconosciuta l'influenza del «fare dei Dalle Masegne»¹²⁴.

Infine, l'*Imago Pietatis* nel sarcofago della dogaresa, sebbene probabilmente scolpita da un'altra mano in collaborazione con l'autore della lunetta, mostra una corona di spine con fori a raggiera, simili a quelli delle teste del Cristo a Sant'Apokal¹²⁵.

Il monumento funebre di Agnese Venier, sebbene rappresenti un esempio insolito di committenza ducale femminile per l'epoca¹²⁶, è stato considerato da alcuni studiosi a cavallo tra XIX e XX secolo come un momento di «decadimento della scultura veneziana del tempo», definendolo una «miserabile fatica di un goffo scalpello» e una «miseria dell'arte veneziana»¹²⁷. Tuttavia, l'opera presenta elementi innovativi, come l'utilizzo dell'arco mistilineo come elemento ornamentale del coronamento del sarcofago e l'adozione del bassorilievo anziché il tradizionale affresco o mosaico per la decorazione della lunetta¹²⁸.

¹²¹ D'AMBROSIO, *Monumento funebre*, p. 114.

¹²² CASTELNUOVO TEDESCO, SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture*, p. 229.

¹²³ Gli attribuiti dei santi sono tenuti nelle mani tra l'anulare e il medio della mano destra.

¹²⁴ D'AMBROSIO, *Monumento funebre*, p. 114.

¹²⁵ *Ibid.*; WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 160.

¹²⁶ Agnese Venier stilò ben tre testamenti in cui dichiarava la volontà di essere seppellita «il più vicino possibile alla tomba del marito», invece che esservi tumulata insieme come era tradizione a Venezia. *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*; D'AMBROSIO, *Monumento funebre*, p. 114.

¹²⁸ *Ibid.*

Confronti con la scultura gotica veneziana tra XIV e XV secolo: le statue del monumento funebre di Francesco Zabarella nella cattedrale di Padova

Si desidera menzionare un gruppo di cinque sculture (fig. 23) collocate nella cattedrale di Padova a coronamento del monumento funebre di Francesco Zabarella. Questo monumento risale al 1417¹²⁹, ma le statue devono essere state posizionate lì successivamente, almeno fin dal 1560, dove sono descritte da Bernardino Scardeone¹³⁰. Queste opere includono una Madonna con Bambino al centro, affiancata da quattro santi con un libro in mano. Tra questi, solo san Pietro, a sinistra della Madonna, è identificabile grazie a un frammento delle chiavi nella mano destra¹³¹. La scultura a destra, invece, potrebbe rappresentare san Paolo, ma la sua spada è andata perduta¹³².

Non si dispone di fonti documentarie precise sulla loro disposizione originaria che a oggi rimane sconosciuta¹³³. Potrebbero aver fatto parte di un altare situato in una cappella dedicata alla Vergine e ai santi Pietro e Paolo¹³⁴, nella quale fu poi collocato il monumento funebre di Zabarella.

Le statue conservano tracce della policromia originale e la loro datazione viene collocata negli ultimi anni del Trecento o nei primi del Quattrocento, forse addirittura coeve alla realizzazione del monumento funebre stesso¹³⁵. In esse, si possono riconoscere numerosi richiami alla scultura veneziana gotica contemporanea o di poco precedente¹³⁶.

Anche in questo caso il panneggio delle vesti, le capigliature e i dettagli anatomici delle statue di Padova, in particolare quella di san

¹²⁹ WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 166.

¹³⁰ «in templo maximo marmorea imagine sepulchro adscita, et sublimes tumulo divorum statuas elegantior ornato, ante beatae Mariae virginis aram magnificentissime nunc repositus iacet» cit. in *ibid.*

¹³¹ ELISA ECCHERS, *L'arredo scultoreo e monumentale della Cattedrale di Padova fra Trecento e primo Quattrocento*, in *La Cattedrale di Padova, Archeologia Storia Arte Architettura*, a cura di Girolamo Zampieri, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2016, p. 457.

¹³² *Ibid.*

¹³³ WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 166.

¹³⁴ La cappella fu demolita durante il rifacimento cinquecentesco della cattedrale, ECCHERS, *L'arredo scultoreo*, p. 457.

¹³⁵ Termine *post quem* del monumento funebre di Francesco Zabarella. WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 166.

¹³⁶ ECCHERS, *L'arredo scultoreo*, p. 457.

Pietro, sembrerebbero rivelare stringenti somiglianze con le sculture di Sant'Aponal, dei Santi Giovanni e Paolo e con il dossale di New York, nonché uno studio delle statue del coronamento della facciata occidentale della basilica di San Marco, e dell'iconostasi realizzata dai Dalle Masegne¹³⁷.

La statua che rappresenterebbe “san Paolo” a Padova richiama il medesimo santo raffigurato nel bassorilievo del Metropolitan Museum, specialmente nella resa della barba e della capigliatura, ma presenta anche similitudini con le figure degli apostoli nel bassorilievo dell'*Incredulità di san Tommaso* di Sant'Aponal. La statua posta più a sinistra sulla tomba Zabarella mostra somiglianze con il Cristo risorto dell'edicola centrale di Sant'Aponal nella capigliatura e nel pannello della veste.

Confronti con la scultura gotica veneziana tra XIV e XV secolo: la “Madonna degli Alberetti” a San Pietro di Castello

Infine, si vuole porre l'attenzione anche su un'edicola votiva situata a San Pietro di Castello, posta sopra l'architrave di una porta laterale murata della cappella di San Giovanni Battista (fig. 22). Sfortunatamente, l'opera è stata vandalizzata e della scultura completa rimane solo una foto scattata da Carlo Naya nel tardo XIX secolo¹³⁸.

L'opera è realizzata ad altorilievo e raffigura una Madonna in trono con il Bambino (acefalo) incoronata da due angeli e il Padre Eterno attorniato da sei cherubini¹³⁹ che le invia la colomba dello Spirito Santo. La sommità del capitello è occupata da una figura di Dio Padre – o forse di un santo – benedicente¹⁴⁰. Nonostante un recente restauro nei primi anni del XXI secolo¹⁴¹ l'opera presenta già segni di rovina dovuti all'umidità. Si tratta di un'iconografia conosciuta dalla critica come “Madonna degli Alberetti”¹⁴². Questo tipo di rappresentazione nasce sul modello dei dipinti trecenteschi della Madonna dell'Umiltà,

¹³⁷ WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 166.

¹³⁸ Cfr. fig. CS9, RIZZI, *Scultura esterna*, p. 163.

¹³⁹ Catalogo generale dei beni culturali, *Madonna degli alberetti*, in <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500641073>.

¹⁴⁰ WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 187.

¹⁴¹ Catalogo generale dei beni culturali, *Madonna degli alberetti*, in <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500641073>.

¹⁴² WOLTERS, *La scultura gotica*, I, p. 78; ivi, cat. 187.

seduta in un giardino fiorito¹⁴³. La variante con gli alberi¹⁴⁴ deriverebbe da antiche rappresentazioni miniate del Cantico dei cantici¹⁴⁵. Wolters colloca il capitello nel primo quarto del Quattrocento, più precisamente negli anni venti, poiché il Bambino è raffigurato nudo, in contrasto con le rappresentazioni trecentesche precedenti¹⁴⁶.

In particolare, l'ispirazione del rilievo sembra provenire da una "Madonna degli alberetti" conservata nella chiesa dei Santi Apostoli di Venezia, e da un'altra in un'edicola di San Giacomo di Rialto, sebbene le pose siano invertite¹⁴⁷. Le figure presenti nell'edicola mostrano affinità stilistiche ed esecutive non solo con alcune statue di Sant'Aponal, ma anche con la lunetta del monumento ad Agnese Venier. I tratti del volto della Vergine "degli alberetti" presentano somiglianze stringenti con quelli della Vergine in trono del monumento dogale (figg. 23-24). Il volto del Padre Eterno che invia lo Spirito Santo somiglia in modo evidente quello di Dio Padre nel clipeo del medesimo monumento funebre, mentre i cherubini ricordano sia le figure degli apostoli nel bassorilievo dell'*Incredulità di san Tommaso* sia le protomi dei bracci della croce a bassorilievo a Sant'Aponal (figg. 25-26). La figura del Dio Padre benedicente all'apice del capitello richiama, invece, le figure degli apostoli e la statua di Cristo Risorto di Sant'Aponal.

Nuove ipotesi attributive: Gerardo di Mainardo

Il lapicida a cui si vuole attribuire questi esemplari scultorei appena descritti singolarmente è identificato come "Girardo taiapiera" grazie all'iscrizione posta sul lato dell'ancona di san Pietro, conservata a New York, la quale reca data e firma¹⁴⁸. Questo maestro veneziano è stato riconosciuto da Josef Breck come Gerardo (o Gherardo¹⁴⁹) del fu

¹⁴³ WOLTERS, *La scultura gotica*, I, p. 78.

¹⁴⁴ La maggior parte delle rappresentazioni sono cipressi. *Ibid.*

¹⁴⁵ POMPEO MOLMENTI, GUSTAV LUDWIG, *Arte retrospettiva: la Madonna degli Alberetti, «Eporium»*, XX (1904), p. 110.

¹⁴⁶ WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 187.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Al lato: «MCCC / C.VIII. / ADLX / DOTV / BRIO. / S.GIRAR / DO.TA / IAPIER / A.FEX / E.QV / ESTO. / ALTAR / .D.MIS / ER.S.P / IERO.AR / EVER / ENITA / D.MLS / DOME / NEDIO / E.D.MA / DONA. / .SNTA. / .MARIA. / E DE T / UTA LA.CORTE. / CELES / TIAL / AMEN» in <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/463492>.

¹⁴⁹ CASTELNUOVO TEDESCO, SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture*, p. 226; D'AMBROSIO, *Monumento funebre*, p. 114.

Mainardo¹⁵⁰. La sua identità è stata confermata da tre testamenti da lui redatti, che menzionavano un altare di san Pietro nella chiesa di San Benedetto¹⁵¹, oltre al testamento dello scalpellino Francesco Dardi, del quale Gerardo fu nominato esecutore testamentario¹⁵².

Questi documenti, trascritti da Pietro Paoletti nella sua monografia del 1893, forniscono preziose informazioni sulla vita e le attività di Gerardo. Anche se la data di nascita del maestro non è nota, si sa che egli faceva parte della Scuola dell'Arte dei Tagliapietra e che nel 1395 aveva ricoperto la carica di Decano della Scuola grande di San Giovanni Evangelista¹⁵³. La sua attività artistica quindi si colloca in un periodo compreso tra il 1395 e il 26 marzo 1422, data della sua morte¹⁵⁴. Inoltre, Gerardo operava come capo di una bottega situata nel medesimo luogo della sua residenza, nel *confinio* di san Benedetto¹⁵⁵, nel sestiere di San Marco, in cui lavoravano alcuni allievi e schiavi¹⁵⁶.

La sua produzione scultorea doveva essere stata intensa se nel testamento del 1411 egli dichiarava che dovesse ancora «exigere a pluribus et diversis personis et Monasteriis, tam in Veneciis, quam extra Venecias certas quantitates denariorum de laboreriis mee artis Tagliapetre»¹⁵⁷. È noto infatti che lavorò sicuramente per il monastero di San Bernardo di Murano e per quello di Santi Giovanni e Paolo (forse proprio il monumento di Agnese Venier?), per il quale, nel 1422, poco prima della sua morte, diceva che fosse «tegnudo in 40 duc.^{ti} over zerca per lavorier zoe de una colona e altre cosse per la dicta giesia»¹⁵⁸.

Poiché finora non è stato possibile reperire alcuna fonte diret-

¹⁵⁰ BRECK, *Una scultura ascritta a Gerardo di Mainardo*, p. 202.

¹⁵¹ *Ibid.*; ID., *Catalogue of Romanesque, Gothic, and renaissance sculpture*, n. 65, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1913, p. 64.

¹⁵² CASTELNUOVO TEDESCO, SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture*, p. 229.

¹⁵³ PIETRO PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 2, Venezia, Ongania-Naya Editori, 1893, p. 94.

¹⁵⁴ Fu probabilmente sepolto nella chiesa di San Lorenzo di Venezia, come scritto nel suo testamento. *Ibid.*

¹⁵⁵ «mea domus cum terreno et stacione in quo habito, laboro et laborari facio de arte et ministero tagliapetrae, posita in dicto confinio S. Benedicti cum lapidibus vivis laboratis et non laboratis». Cit. in *ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Cit. in *ibid.*

¹⁵⁸ Cit. in *ivi*, p. 48.

ta riguardante le singole committenze affidate a Gerardo o alla sua bottega, si può avanzare l'ipotesi che l'intero apparato scultoreo del prospetto della chiesa di Sant'Aponal sia da attribuire a questo stesso «modesto»¹⁵⁹ autore in base ai soli, tuttavia stringenti, confronti stilistici presentati.

In aggiunta, va notato che il 1407, anno di un primo restauro di Sant'Aponal, è una data che si accosta alle opere di San Benedetto (1408) e dei Santi Giovanni e Paolo (1411). Si può, quindi, ipotizzare che intorno a questa data Gerardo e la sua bottega possano aver lavorato alla decorazione della chiesa e negli anni successivi si sia dedicato alle sculture di Padova (1417 circa) e di San Pietro di Castello (1420 circa).

L'attribuzione di queste numerose produzioni a Gerardo di Mainardo sembra ulteriormente supportata dal fatto che, come in altre produzioni di questo autore, le figure umane scolpite sulla facciata della chiesa sono state spesso definite dalla critica come abbozzate, rigide, di inferiore qualità artistica, frutto di un autore «per nulla ispirato»¹⁶⁰, tuttavia attento meticolosamente ai dettagli e che ripercorre, senza particolari innovazioni, gli schemi e gli stilemi iconografici trecenteschi sebbene vi siano evidenti segni di un'esperienza artistica gotica «già matura»¹⁶¹. In linea con quanto affermato da Dorigo, è possibile ritenere che l'esecuzione delle figure possa essere stata affidata agli allievi di Gerardo, mentre successivamente il maestro stesso abbia completato i volti i cui tratti «danno prova di sicurezza e personalità creativa non comuni»¹⁶².

Conclusioni

Si è visto innanzitutto come la chiesa di Sant'Aponal abbia subito un'evoluzione architettonica che si riflette nelle diverse fasi esposte, passando da una basilica con tre navate più modesta, ma riccamente decorata in mosaico e tessellato, a un edificio a navata singola. Sarebbe che tali trasformazioni, come evidenziato nella prima parte dello studio, abbiano lasciato alcune tracce sulla muratura del prospetto.

¹⁵⁹ WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 160.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ MARIACHER, *Appunti*, p. 228.

¹⁶² DORIGO, *Venezia Romanica*, II, p. 552.

È l'apparato scultoreo medievale della chiesa ad aver suscitato il maggior interesse, proprio perché in parte trascurato dagli studi precedenti. Sebbene la critica avesse avanzato l'ipotesi di un'anonima produzione artistica nordica, questa indagine ha proposto una revisione delle attribuzioni grazie ai confronti esposti con l'arte veneziana. Grazie ai documenti riportati e trascritti da Paoletti, e alle attribuzioni già avanzate da Josef Breck, come l'altare di San Pietro del Metropolitan Museum, è stato possibile proporre anche per le statue di Sant'Aponal la paternità dello stesso lapicida Gerardo di Mainardo. Questa proposta è stata ulteriormente supportata dai confronti con il bassorilievo della tomba della dogaresa Agnese da Mosto nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Queste nuove ipotesi potrebbero gettare nuova luce su un mondo artistico veneziano tardogotico di primo Quattrocento in cui l'abilità esecutiva di uno scultore di talento legato alla tradizione era più apprezzata rispetto all'innovazione stilistica¹⁶³.

Non è escluso che Gerardo possa avere avuto origini d'oltralpe. Infatti, sia il nome proprio che il patronimico, di radice germanica, suggeriscono una probabile provenienza nordica dell'autore, giustificando anche le evidenti influenze iconografiche d'oltralpe già riscontrate nelle sculture di Sant'Aponal. Gli scultori forestieri, infatti, potevano prendere parte alle confraternite veneziane dopo un periodo di permanenza in città¹⁶⁴ ed è possibile che Gerardo, entrato nella scuola dei tagliapietra e inseritosi così nel contesto storico-artistico dei primi anni del Quattrocento, abbia mostrato una certa resistenza alle innovazioni stilistiche introdotte a Venezia dagli artisti fiorentini all'inizio del secolo. Nei suoi lavori, come l'altare di San Pietro, la tomba Venier, e quindi anche nelle sculture di Sant'Aponal, le cinque statue di Padova e il capitello di San Pietro di Castello, egli sembra aver adottato composizioni conservatrici, fortemente ispirate alla scultura trecentesca veneta, in particolare di Andriolo de' Santi e dei Dalle Masegne, ma anche e a quella proveniente dall'area d'oltralpe, riflessa nei dettagli accurati delle sue opere, come l'attenzione nei volti e la ricchezza degli abiti e delle vesti, per soddisfare i gusti dell'epoca¹⁶⁵.

Pertanto, si auspica che nel prossimo futuro sia possibile prosegui-

¹⁶³ DORIGO, *Venezia Romanica*, II, p. 552.

¹⁶⁴ WOLTERS, *La scultura gotica*, I, p. 102.

¹⁶⁵ CASTELNUOVO TEDESCO, SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture*, p. 229.

re le indagini sulla documentazione e sulla produzione di Gerardo di Mainardo e della sua bottega, per implementarne la conoscenza e gli studi, le sue influenze stilistiche e culturali, al fine di gettare nuova luce sul periodo artistico del primo Quattrocento veneziano.

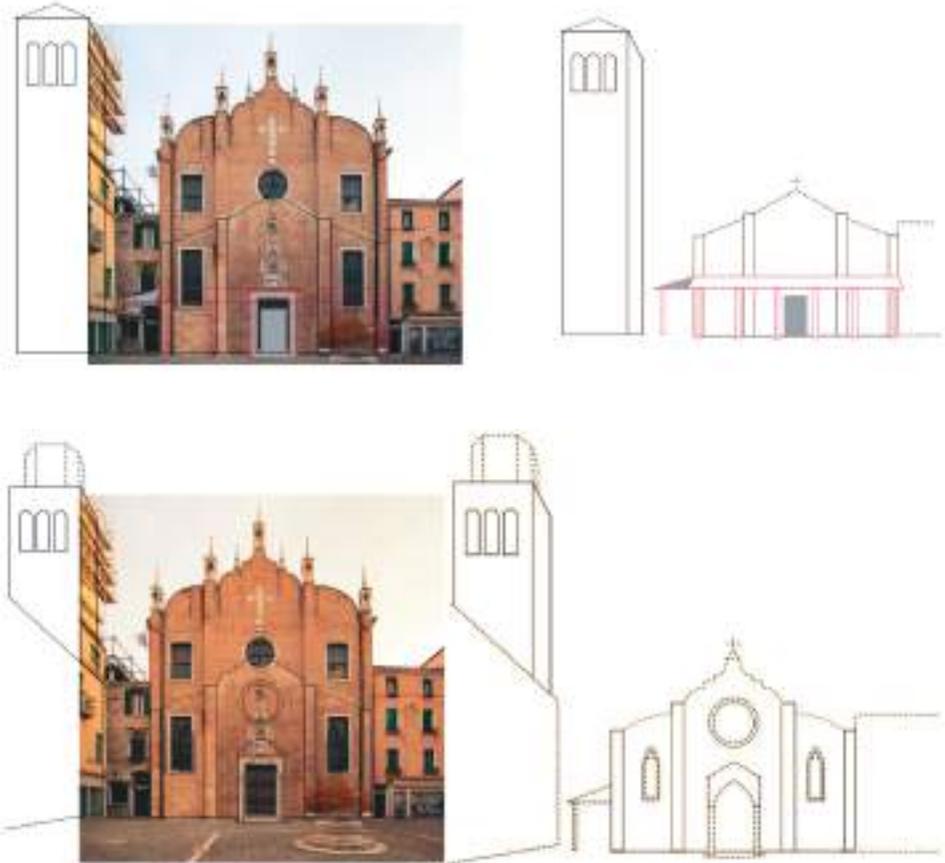
ABSTRACT

Il presente studio si propone di illustrare la storia della facciata della chiesa di Sant'Aponal di Venezia, situata nel sestiere di San Polo, analizzando gli interventi e le modifiche apportate nel corso del Medioevo. L'elaborato concentra poi l'attenzione sull'apparato scultoreo che oggi decora il prospetto dell'edificio descrivendo il complesso di sculture del portale, il grande crocifisso in bassorilievo del timpano e le statue poste sotto le edicole gotiche del coronamento della facciata. Per ciascuno di essi è stato aggiornato l'apparato fotografico, in parte inedito. Si propone inoltre di inserire le sculture all'interno del panorama tardogotico veneziano attraverso confronti con opere contemporanee, avanzando una proposta identificativa sul nome di un possibile lapicida esecutore e presentando, infine, un potenziale catalogo aggiornato della sua produzione artistica.

This study aims to illustrate the history of the façade of the Church of Sant'Aponal in Venice, located in the San Polo district, by analyzing the interventions and modifications made during the Middle Ages. The research then focuses on the sculptural elements that currently adorn the building's front, describing the complex of sculptures at the portal, the large bas-relief crucifix in the tympanum, and the statues placed under the Gothic canopies crowning the structure. For each of these elements, the photographic documentation has been updated, including some previously unpublished material. Additionally, this study aims to situate the sculptures within the context of late Gothic Venetian art through comparisons with contemporary works, proposing an identification of a possible executing stonemason and presenting a potential updated catalog of his artistic production.



1. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, facciata: tracciati discontinui della muratura esterna (foto Alejandro Merizalde, elaborazione Nicola Berton)



2. Ricostruzione ipotetica della chiesa di Sant'Aponal nella fase romanica (foto Alejandro Merizalde, elaborazione Nicola Berton)

3. Ipotesi ricostruttiva per la facciata gotica, in base al disegno del de Barbari e ai tracciati dei mattoni (foto Alejandro Merizalde, elaborazione Nicola Berton)

4. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, complesso scultoreo a decorazione del portale d'ingresso, XIV-XV secolo (foto Nicola Berton)



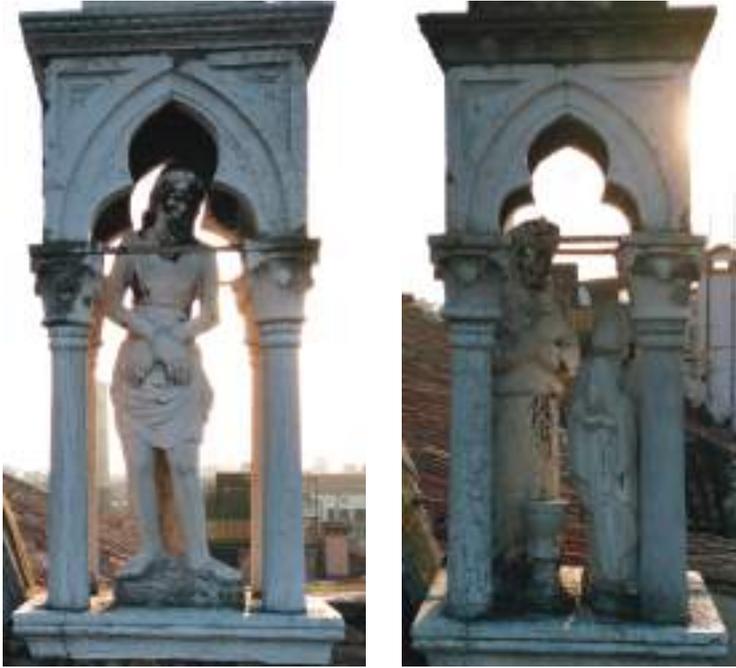


5. Ipotesi ricostruttiva dei frammenti della cornice di Sant'Aponal (foto Nicola Berton)

6. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, crocifisso in pietra d'Istria, inizi XV secolo (foto Nicola Berton)







7. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, statua all'interno dell'edicola esterna sinistra: *Madonna Addolorata* (XV secolo?) (foto Nicola Berton)

8. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, statua dell'edicola centrale sinistra: *Cristo portacroce*, XV secolo (?) (foto Nicola Berton)

9. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, statue dell'edicola centrale, *Incredulità di san Tommaso*, XV secolo (?) (foto Nicola Berton)

10. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, statua centrale destra, *Cristo alla colonna*, XV secolo (?).

11. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, statue dell'edicola laterale destra, *Orazione nell'Orto degli Ulivi*, XV secolo (?) (foto Nicola Berton)





12. Pellestrina, Portosecco, civico n. 110B, esterno, *Vesperblid*, primi anni XV secolo (foto Nicola Berton)

13. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, complesso scultoreo del portale d'ingresso, particolare: Madonna Addolorata, inizi XV secolo (foto Nicola Berton)

14. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, complesso scultoreo del portale d'ingresso, particolare: *Cristo Passo*, inizi XV secolo (foto Nicola Berton)

15. Bottega veneziana, *Cristo Passo*, legno intagliato e dipinto (chiesa di Santa Caterina, Venezia, primi decenni XV secolo), Gallerie dell'Accademia, Venezia, S. 255 (foto Gallerie Accademia di Venezia)

16. Vittore Carpaccio, *Cristo tra quattro angeli con gli strumenti della Passione*, particolare, olio su tavola, 162×163, Civici Musei e Gallerie di storia e arte, Udine, 1496 (foto Wikimedia Commons)





17. Gerardo (o Gherardo) di Mainardo (attribuito a), *Pala d'altare con i santi Pietro, Paolo e Giovanni Battista e due donatori*, bassorilievo policromo in pietra d'Istria, (forse dalla chiesa di San Benedetto, Venezia, 1408), New York, Metropolitan Museum of Arts (foto The Metropolitan Museum of Art Collection)



18. Gerardo (o Gherardo) di Mainardo (attribuito a), *Pala d'altare con i santi Pietro, Paolo e Giovanni Battista e due donatori*, bassorilievo policromo in pietra d'Istria, (forse dalla chiesa di San Benedetto, Venezia, 1408), New York, Metropolitan Museum of Arts (foto The Metropolitan Museum of Art Collection)

19. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, *Crocifisso*, particolare del capotesta: *san Pietro in abiti papali*, primi anni del XV secolo (foto Nicola Berton)



20. Venezia, basilica di Santi Giovanni e Paolo, interno, *Monumento funebre della dogaresa Agnese Venier, Orsola e Agnese da Mosto, di Petronilla de Tocco e di Orsola Venier*, particolare: lunetta con la Madonna con Bambino in trono e i santi Domenico e Antonio Abate, 1410-1411 (foto Nicola Berton)

21. Padova, Cattedrale di Santa Maria Assunta, interno, transetto destro, *Monumento funebre di Jacopo Zabarella*, particolare del coronamento superiore con quattro statue di santi e Madonna con Bambino, 1417 ca. (foto Nicola Berton)



22. Venezia, San Pietro di Castello, Cappella di San Giovanni Battista, esterno, *Madonna degli Alberetti*, primo quarto del XV secolo (foto Nicola Berton)



23. Venezia, San Pietro di Castello, Cappella di San Giovanni Battista, esterno, *Madonna degli Alberetti*, primo quarto del XV secolo, particolare del volto della Vergine (foto Nicola Berton)



24. Venezia, basilica di Santi Giovanni e Paolo, interno, *Monumento funebre della dogaresa Agnese Venier, Orsola e Agnese da Mosto, di Petronilla de Tocco e di Orsola Venier*, particolare del volto della Vergine, 1410-1411 (foto Nicola Berton)



25. Venezia, San Pietro di Castello, Cappella di San Giovanni Battista, esterno, *Madonna degli Alberetti*, particolare: *Dio Padre attorniato da sei cherubini*, primo quarto del XV secolo (foto Nicola Berton)

26. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, *Crocifisso*, particolare del suppedaneo: *san Giona profeta*, primi anni del XV secolo (foto Nicola Berton)

Finito di stampare
per i tipi della Tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Venezia - luglio 2024