



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali:**  
**Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica**

Corso di Laurea Triennale in:  
PROGETTAZIONE E GESTIONE DEL TURISMO CULTURALE

***Arte e devozione: San Pantaleone a Venezia e il soffitto di Giovanni Antonio Fumiani***

Relatore:

*Prof. Andrea Tomezzoli*

Co-relatrice:

*Prof.ssa Maria Pietrogiovanna*

Laureando:

*Cristian Mautone*

Matricola: 1213153

Anno Accademico:  
2022/2023

## Indice

<b>Capitolo I</b> .....	4
<i>Cenni storici: rapporto tra Impero e Cristianesimo nel IV secolo</i> .....	4
<b>Capitolo II</b> .....	14
<i>San Pantaleone di Nicomedia: cenni biografici</i> .....	14
<b>Capitolo III</b> .....	22
<i>Il culto di San Pantaleone</i> .....	22
<i>Tracce di San Pantaleone a Venezia</i> .....	23
<b>Capitolo IV</b> .....	26
<i>Evoluzioni storiche della chiesa di San Pantalon a Venezia</i> .....	26
<b>Capitolo V</b> .....	32
<i>Il “revival veronesiano”</i> .....	32
<i>Gli esordi artistici di Giovanni Antonio Fumiani</i> .....	34
<b>Capitolo VI</b> .....	38
<i>Il soffitto di San Pantalon</i> .....	38
<b>Conclusioni</b> .....	61
<b>Bibliografia</b> .....	62



## Capitolo I

### *Cenni storici: rapporto tra Impero e Cristianesimo nel IV secolo*

Nell'anno 303 d.C. nei territori soggetti all'egemonia dell'Impero romano, si diede avvio ad una drastica e violenta azione repressiva per tentare di rallentare il propagarsi del Cristianesimo, che trovava condizioni favorevoli soprattutto nelle regioni orientali. Non fu certo una diffusione costante e omogenea: difatti, la religione visse diverse fasi altalenanti, dove in taluni casi riscontrava anche il consenso dell'imperatore<sup>1</sup>. Il Cristianesimo emetteva i primi vagiti dopo la morte di Cristo e i seguaci che aderirono alla religione si videro pressoché liberi di poter professare il culto e di procedere con le celebrazioni liturgiche, riuscendo al contempo a restare al di fuori del radar dell'amministrazione imperiale che non lo riteneva ancora una minaccia. Si assiste pertanto ad una importante espansione geografica commista ad una esigua schiera di sostenitori. Come già anticipato, non tutti gli imperatori si dimostrarono ostili, anche perché erroneamente il fenomeno veniva spesso associato al Giudaismo e quindi ritenuto cosa di poco conto. Non furono comunque esenti da atti di violenza, ma più che per motivi di culto, venivano coinvolti in mere questioni di ordine pubblico oppure per faccende tributarie. Come nel caso di Tito, che aveva imposto la *didracma* ai giudei e riscontrando in questi la mancanza di collaborazione decise di perseguirli, includendovi anche gli incolpevoli cristiani; a fronte del fatto che gli stessi romani non avessero le idee chiare riguardo le due religioni.<sup>2</sup>

A partire dal II sec. d.C., il Cristianesimo vide ingrandire le fila dei suoi seguaci. Incontrò l'ostilità delle popolazioni locali che finì per sfociare in atti di violenza reciproca oppure sottoforma di pogrom. Soltanto in quel momento si andò a determinare l'intervento imperiale, che pur di mantenere l'ordine e il controllo non esitava di intraprendere provvedimenti coercitivi e violenti investendo chiunque in maniera indiscriminata. Questo clima di lotte intestine iniziò ad agitare non poco le acque, portando a galla una criticità sostanziale: la coesistenza tra Chiesa e Impero. Difatti, per sua natura il Cristianesimo va a minare l'integrità e l'autorità dell'imperatore.

---

<sup>1</sup> Gentile; 1975, p. 249.

<sup>2</sup> Muzzi e Sanna, 1997, p 18.

Professare una religione diversa e quindi non conforme a quella statale equivaleva al reato di lesa maestà e di sacrilegio. L'imperatore era la figura di riferimento sia in campo civile sia in campo religioso ed era pratica diffusa commissionare agli artisti busti o sculture che lo ritraesse nelle fattezze di un Dio: Giove, Marte, Apollo... Sempre in questo periodo storico si assiste ad un comportamento contraddittorio da parte del potere centrale, che da un lato tortura, giustizia e confisca tutti i beni dei cristiani, molti dei quali si videro sollevati dagli incarichi pubblici. Dall'altra parte invece, in taluni casi era lo stesso Impero a fraporsi tra i cristiani e i persecutori, cercando appunto di attenuare i disordini. Già Plinio il Giovane ne fu testimone nel 103 d.C, quando venne inviato da Traiano in Turchia, nella regione della Bitinia<sup>3</sup>. In una serie di epistole intrattenute con l'imperatore, Plinio riferì innanzitutto la grave instabilità economica che gravava nella Provincia, ma anche dei comportamenti degli abitanti e del loro atteggiamento altamente ostile nei riguardi dei cristiani. Lo stesso Plinio non ebbe scrupoli a denunciare e a condannare chi si riteneva sostenitore della Vera Fede; a quanti rinnegavano le accuse veniva imposto di adorare le divinità con atti di libagione e incensazione. Traiano dal canto suo, all'aumentare delle denunce, specie per quelle presentate in forma anonima, si vide costretto a redigere un *rescritto imperiale* (112 d.C.) che troverà applicazione per il tutto il II secolo. Il rescritto prevedeva che i cristiani venissero puniti soltanto quando fosse stata provata la loro colpevolezza, al contrario, imponeva di liberare quanti avessero apostatato mostrando riverenza alle divinità.<sup>4</sup>

L'ultima fase di espansione del Cristianesimo coincise con una delle più oscure pagine della storia dell'Impero romano. Alla morte dell'imperatore Marco Aurelio Commodo, avvenuta nel 192, si assisté ad una crisi di successione al potere che si cercò di risolvere con una sorta di Cesarismo, la cui unica conseguenza fu quella di alimentare le rivalità intestine a palazzo, contribuendo a svilire l'autorità e il potere dell'Impero: qui inteso come stato unitario e non limitato soltanto all'imperatore. Tutti questi fraintendimenti ebbero come conseguenza il disinteressamento dapprima di tutti i contendenti al trono dalla vera realtà dei fatti e in seconda battuta anche dell'esercito, ormai schierato a difendere più il palazzo che i *limites* statali, i quali vennero spogliati dalla linea di difesa, agevolando le incursioni dei popoli del nord. Oltre gli eserciti nemici, anche il Cristianesimo trasse vantaggio dalla delicata situazione sociopolitica, riuscendo a penetrare all'interno delle classi sociali più abbienti.

---

<sup>3</sup> Muzzi e Sannia, 1997, pp. 18-19.

<sup>4</sup> Ivi p. 20.

La risposta dell'Impero non si fece attendere e riprese a limitarne la libertà. Il primo ad agire in questosenso fu l'Imperatore Decio (248-251), che impose una sorta di attestato, rilasciato da appositi uffici amministrativi nel momento in cui i cittadini avessero mostrato riverenza ed ossequio alle divinità. Questo provvedimento produsse diversi effetti: ci fu chi si diede alla latitanza, chi decise di apostatare e chi con gesto estremo accolse la morte pur di difendere il proprio credo. Tale attestato rimase in vigore all'incirca per quindici mesi fino alla morte di Decio.<sup>5</sup>

Il nuovo imperatore Valeriano (253-260) dimostrò di essere estremamente spietato con i cristiani soprattutto verso coloro che ricoprivano le cariche più prestigiose, capaci secondo il suo giudizio, di poterlo spodestare. Le misure adottate da Valeriano furono più o meno simili a quelle dei suoi predecessori, sull'esempio di Traiano: predispose di spogliarli dai benimateriali e di deporli dalle cariche pubbliche, alcuni di questi vennero anche resi schiavi. È interessante notare come tutte queste azioni, violente o meno che fossero, andavano a colpire coloro i quali fino a qualche istante prima, erano considerati suoi pari in quanto cittadini romani, privilegio riservato a pochi. Valeriano morì soltanto due anni dopo l'avvio di questa persecuzione e il destino fu altrettanto inclemente con la sua persona, dato che, sconfitto in battaglia dal re persiano Sapore, venne dapprima impalato e poi scorticato.<sup>6</sup>

Qualche decennio più tardi sulla linea di successione si inserì Aureliano (270-275), fautore di una *renovatio urbis* che coinvolse specialmente la città di Roma, che poté così avvalersi di una solida linea difensiva. L'imperatore, a differenza dei predecessori, prese a cuore la difesa dei *limites*, e in più di un'occasione respinse gli eserciti nemici, tra cui gli Alemanni che si erano spinti fino alla città di Fano. Aureliano pose come centralità del suo progetto l'unità dell'Impero, assicurandosi che lo stesso superasse la crisi del terzo secolo (235-284). La sua tenacia gli valse il titolo di *Restitutor Orbis*. Essendo figlio di una sacerdotessa, la volontà ultima di Aureliano fu quella di instaurare un'unità religiosa oltre che civile, che prevedeva alla base il culto delle divinità pagane, regolata a sua volta da un'apposita legislazione. Vide sfumare il suo desiderio nel 275, quando uno dei suoi segretari lo assassinò per una vendetta personale.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Muzzi e Sannia, 1997, pp. 21-22.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Ibidem.

Dopo alcune brevi ed effimere successioni al potere salí al trono Diocleziano (284-305), colui che con molta probabilità adottò le misure più drastiche e spietate. Diocleziano si distinse per le sue capacità militari, che gli permisero di accrescere la sua reputazione e le conseguenti ricchezze. Fu in grado di sedare diverse delle ormai quotidiane rivolte che scoppiavano tra le fila dell'esercito romano e fu altresì abile a respingere le incursioni barbariche che da secoli erano state il tormento maggiore degli imperatori. La religione lo preoccupava soltanto marginalmente, difatti i suoi primissimi provvedimenti si limitarono principalmente ai suoi sudditi, al fine di circondarsi di una corte di fedelissimi. Un'importante norma introdotta da Diocleziano riguardava la suddivisione geografica delle Province dell'Impero, al fine di un migliore controllo sul territorio che doveva andare ad arrestare le lotte intestine tra le diverse fazioni dell'esercito e l'ancora irrisolto problema delle successioni al potere, con i despoti che non perdevano occasione di macchiarsi dei reati di omicidio e cospirazione. Nel novembre del 285, Diocleziano nominò come suo *Cesare* Marco Aurelio Valerio Massimiano, un sorto di Vice imperatore. Nell'aprile del 286, Massimiano viene nominato Augusto. Prese così vita la *Diarhia*: i due Augusti amministravano due aree contrapposte dell'Impero, assumendosi a loro volta la responsabilità della loro difesa.<sup>8</sup>

Diocleziano introdusse un'ulteriore suddivisione nel 293. A questo punto il territorio dell'Impero viene ripartito in 12 *diocesi*, a loro volta affidate in gruppi di tre alle due coppie di Augusti e dei Cesari. Il 1° marzo del 293 Massimiano nominò come suo Cesare Costanzo Cloro, che scelse come sua capitale Treviri; mentre Diocleziano nello stesso anno nominò come Cesare Gaio Galerio Valerio Massimiano, che a sua volta scelse come capitale Sirmium.

Con questi atti normativi Diocleziano instaura ufficialmente la *Tetrarchia*.<sup>9</sup>

Occidente:

Augusto: Marco Aurelio Valerio **Massimiano** (286-305); capitale a Milano; Cesare:

Flavio Valerio **Costanzo Cloro** (293-305); con capitale a Treviri; Oriente:

Augusto: Gaio Aurelio Valerio **Diocleziano** (285-305); con capitale a Tessalonica;

Cesare: Gaio **Galerio** Valerio Massimiano (293-305); con capitale a Sirmium;

---

<sup>8</sup> Muzzi e Sannia, 1997, p. 26.

<sup>9</sup> Idem.

Diocleziano fu un fervido seguace della religione pagana, diffidava pertanto da quelle non ufficiali, ma comunque, almeno inizialmente, fu molto tollerante nei riguardi dei cristiani.<sup>10</sup> Questa religione era mal vista agli occhi di Diocleziano, poiché la riteneva capace soltanto di alimentare disordini e clima di instabilità all'interno di un territorio, colpevole di corrodere il morale dei cittadini romani e di contrapporsi alla religione di Stato. Nel 299 Diocleziano insieme al suo *Cesare* Galerio posero fine alla guerra romano-sasanide (296-299), conclusasi con la pace di Nisida. Secondo gli storici, il rapporto tra Diocleziano e Galerio fu in un certo senso morboso da parte di quest'ultimo, il quale non mancò mai di fornire il suo supporto in campo militare, dimostrandosi uomo leale e d'onore agli occhi del suo Augusto; ma allo stesso modo, non perse occasione per influenzare la politica di Diocleziano, con la sola finalità di raggiungere i propri scopi personali. Per meglio comprendere la figura di Galerio prenderemo in prestito le parole di Étienne Trocmé: «*Cesare autoritario e morbosamente attaccato al paganesimo*<sup>11</sup>. Antiochia ospitava la residenza ufficiale di Diocleziano e pertanto venne scelta come luogo deputato ad ospitare il rito divinatorio per purificarsi dopo la conclusione della guerra. Non è chiaro se durante il rito alcuni soldati cristiani presero a farsi il segno della croce, oppure se l'aurispico Tagi, non riuscendo ad interpretare le viscere degli animali sacrificati fece ricadere la colpa sui cristiani presenti nelle corti imperiali, premettendo che la moglie stessa di Diocleziano, Prisca, e sua figlia Valeria, si erano da poco convertite<sup>12</sup>. Ciò che è certo è che questo non piacque all'Imperatore, che rispose alla questione a modo suo: imponendo ad ogni membro della corte di sottoporsi al rito divinatorio per poi estenderlo ai ranghi dell'esercito, pena l'esclusione se non addirittura la morte. Dal verificarsi di questo evento si assisté ad un drastico cambio di approccio. Come detto in precedenza, Diocleziano mal tollerava i manichei e nei riguardi di questi l'imperatore si dimostrò particolarmente intransigente.

---

<sup>10</sup> Le uniche azioni perseguite nei loro confronti vennero applicate ai danni della sua servitù dei *manichei*. Questi erano seguaci del *Manicheismo* particolarmente diffuso in Siria, specie nell'Impero Sasanide, dove poteva godere di un certo grado di tolleranza.

<sup>11</sup> Trocmé, *Il Cristianesimo dalle origini a Nicea*, in E. Trocmé, *Storia del Cristianesimo*, Vol. I, 1984, pp. 174-175.

<sup>12</sup> Muzzi e Sanna, p. 29.



Stava, per così dire, tastando il terreno per una vera e propria repressione religiosa universale. I capi religiosi dei manichei vennero catturati e arsi vivi sul rogo insieme ai loro testi sacri; quelli di alto rango vennero invece destinati ai lavori forzati; sorte diversa attendeva i manichei di basso rango, destinati direttamente alla morte. I cristiani dal canto loro si giovavano del periodo di latitanza del potere centrale estendendo il culto in ampia parte delle Province romane, arrivando a costituire una sorta di Stato indipendente, magistralmente amministrato dai Vescovi che in coesione reciproca rettificavano decreti finalizzati alla gestione delle diverse comunità presso le quali erano stanziati. Questa situazione di estrema contaminazione minava ora anche l'integrità dell'esercito. La persecuzione viene avviata il 23 febbraio 303, colpendo con inaudita violenza soprattutto le province orientali dell'Impero, tra cui la Turchia. In Nicomedia, capitale della regione della Bitinia, venne affisso un editto che predisponeva misure liberticide quali<sup>13</sup>:

- l'arresto dei funzionari statali ritenuti un pericolo per l'Impero;
- la confisca dei beni ecclesiastici;
- la distruzione degli edifici di culto cristiani;
- il rogo dei testi sacri;
- la perdita dei privilegi dei cristiani di alto rango;
- il divieto di riunirsi in gruppo e di intentare una difesa in qualsiasi azione giuridica;
- il divieto di ottenere la libertà in condizioni di schiavitù.

Queste azioni sancivano di fatto la morte civile dell'individuo.

*«Con molta accortezza questo testo riguardava i beni e i diritti acquisiti dai cristiani per effetto della tolleranza che si era gradatamente affermata, ma che per il loro rifiuto di associarsi alla religione dello stato, privava di qualsiasi solida base giuridica».*<sup>14</sup>

Come effetto immediato dell'editto seguì la distruzione della cattedrale cristiana, ma lo stesso Diocleziano mostrò preoccupazioni al riguardo, temendo per l'incolumità del suo palazzo distante pochi metri dalla stessa cattedrale. Galerio non approvava la debolezza del suo Augusto e in prima persona cercò di trarne vantaggio.

---

<sup>13</sup> Muzzi e Sanna, 1997, p. 28.

<sup>14</sup> Trocmé, *Il Cristianesimo dalle origini a Nicea*, in E. Trocmé, *Storia del Cristianesimo*, Vol. I, 1984, p.175.

Con l'intento di scatenare la furia di Diocleziano, mise in moto un piano magistralmente architettato: avvalendosi di alcuni dei suoi più fidi tirapiedi ordinò di appiccare due incendi, uno dei quali colpì direttamente il palazzo. Galerio prese ad accusare con veemenza i cristiani artefici di quella imperdonabile distruzione, dinanzi agli occhi di un ormai impietrito e sgomento imperatore. Nella primavera dello stesso anno, il 303, vennero emanati ulteriori provvedimenti repressivi e la condanna a morte venne estesa a tutti coloro che avessero esercitato una qualsiasi forma di ministero, sorte che toccò al vescovo della città: Antimo, che venne decapitato. Più che di una conseguenza delle azioni di Diocleziano, potremmo quasi parlare di una favorevole coincidenza messa in scena da Galerio<sup>15</sup>. Ai cristiani venne concessa la possibilità di avere salva la vita apostatando; obbligo che fu imposto anche alla moglie e alla figlia<sup>16</sup>. Fa discutere la frettolosa partenza di Galerio da Nicomedia dopo la registrazione dei fatti appena accaduti, dichiarando di temere per la propria vita. La dolosità dell'incendio non poté mai essere provata, nonostante l'imperatore avesse cercato in tutti i modi di rintracciare i responsabili, catturando e torturando indistintamente chiunque fosse stato ritenuto un potenziale sospettato. La carriera di imperatore di Diocleziano terminò con la sua abdicazione nel 305, con la dimostrazione dell'effettiva inefficienza della tetrarchia e della politica repressiva, che ebbe come unico vincitore il "male" che si era cercato di debellare: il Cristianesimo.

Va detto però, che gli editti emanati da Diocleziano trovarono diverse forme e gradi di applicazione all'interno delle 12 *diocesi*, ma le vittime e le distruzioni furono comunque numerose: nei territori controllati direttamente da Diocleziano, come Asia Minore, Siria ed Egitto, si contano il maggior numero di vittime. Nei Balcani, dove la contaminazione cristiana era molto minore rispetto ad altre diocesi, Galerio, ritenuto il principale ispiratore della persecuzione, fu egualmente duro. Sorte più favorevole toccò invece alla Britannia e alla Gallia, amministrata dal *Cesare* Costanzo Cloro, che fu tra tutti il più remissivo.<sup>17</sup>

Come sostenuto da Eusebio di Cesarea nella sua opera *Vita Costantini* risalente al 337, quest'ultimo era un pagano soltanto di facciata, nutriva nel suo animo più di una semplice simpatia nei confronti dei cristiani. Alcuni indizi si potrebbero rintracciare nel nome della seconda figlia generata dal secondo matrimonio con Flavia Massimiana Teodora. Il nome della ragazza fu Anastasia, dal greco ἀνάστασις: "risveglio" o "resurrezione".

---

<sup>15</sup> Migne, *Persécution de Dioclétien* in *Encyclopédie Théologique*, 1850, pp. 506-539

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Muzzi e Sannia, 1997, p. 28.

Sempre in merito alla questione genealogica di Costanzo Cloro, non va dimenticato che egli fu padre del futuro imperatore Costantino I il Grande. Costantino succedette al padre col titolo di *Cesare* nel 306 e la sua nomina alla carica venne in minima parte messa in discussione da Galerio, che nel frattempo era divenuto egli stesso *Augusto* dopo l'abdicazione di Diocleziano.

Dopo l'inefficace esperienza della tetrarchia si ritornò per così dire al punto di partenza con repentini cambi al vertice del potere. In tale circostanza si videro contrapposte le personalità di Massenzio e di Costantino: il primo si era autoproclamato più volte imperatore; e il secondo fu invocato a risolvere la situazione. La guerra civile si protrasse per sei anni, dal 306 al 312, concludendosi con la vittoria di Costantino ottenuta nei pressi di Ponte Milvio a Roma. Durante questa campagna militare si verificò il celeberrimo sogno di Costantino, che vide apparirgli in cielo la croce sormontata dall'iscrizione in latino: *in hoc signo vinces* - in (sotto) questo segno vincerai-. Favorito anche dalla morte di Galerio nel 311, Costantino poté fregiarsi del titolo di *Augusto* dapprima in Occidente e in seguito, nel 324, anche di quello di *Augusto* in Oriente. Costantino fece un ulteriore passo verso il Cristianesimo e il legame con tale culto viene sancito ufficialmente con la promulgazione nel giugno del 313 dell'Editto di Milano; impropriamente chiamato così, poiché in Milano avvenne soltanto l'incontro preliminare tra Costantino e Licinio per discutere delle disposizioni. La rettifica ufficiale si ebbe a Nicomedia, città che ospitava proprio Licinio, che in quell'anno ricopriva la carica di Augusto in Oriente. Con tale documento si poneva fine alle persecuzioni cristiane in tutte le Province dell'impero, venendo riconosciuta la libertà di culto, estesa poi anche ad altre religioni. Si obbligava altresì la restituzione di tutti i luoghi, beni e possedimenti in precedenza acquistati o requisiti ai cristiani durante il lungo periodo delle persecuzioni. Potremmo considerare questo come un punto di partenza da cui poi si svilupperà il concetto dell'inalienabilità dei beni ecclesiastici<sup>18</sup>. L'ascesa definitiva del Cristianesimo si manifestò nel 380 con il Concilio di Tessalonica per volere di Teodosio I. Tale Concilio produsse l'editto con cui si proclamava il Cristianesimo come religione di Stato, sancendo inoltre, un'implicita definitiva condanna delle religioni pagane.

---

<sup>18</sup> Muzzi e Sannia, 1997, pp. 29-30.





## Capitolo II

### *San Pantaleone di Nicomedia: cenni biografici*

Dalle numerose fonti documentarie e dal repertorio agiografico si è riusciti in gran parte a delineare un profilo di San Pantaleone, ma ancora oggi molti sono gli interrogativi che aleggiavano intorno alla figura del martire. La letteratura si compone di testi canonici e di testi ispirati all'avita del medesimo. Si tratta, tuttavia, di racconti che forniscono scarsi riferimenti al contesto storico ed abbelliti in larga misura da componenti miracolistiche, mirati a infondere conforto nei fedeli. La parte più cospicua di questo materiale si compone perlopiù da racconti orali e perciò soggetti molto spesso a modifiche o adattamenti.

La fonte di riferimento può essere individuata nel *Menologio* redatto da Simone Metafraste<sup>19</sup> nel X sec. La *Passio* tramandata nel testo riscontrò notevole successo, tanto da divenire un caposaldo anche per redazioni successive. Uno dei suoi meriti principali fu quello di diffondere il culto del santo soprattutto in Occidente.

Il *dies natalis* di Pantaleone è fissato al 27 luglio del 305<sup>20</sup>.

Il *Martyrologium Romanum* annovera tale data come giorno della sua morte, fornendone un'indicazione specifica circa l'imperatore che emanò la sentenza: «*pàssio sancti Pantaleonis médici, qui, pro fide Christi, a Maximomiano Imperatòre[...]martyrium consummavit*».<sup>21</sup>

Similmente anche la *Bibliotheca Agiografica Graeca*<sup>22</sup>, riporta la stessa data e pare che faccia riferimento alla sopracitata *Passio* di Metafraste, la quale trova ulteriore rimando anche nell'*Analecta Hymnica Graeca et Codicibus Erute Italiae Inferioris*<sup>23</sup>. Il testo della *Passio SS. Pantaleonis, Hermolai et Hermocratis*, inscritta nelle *Vitae et Passiones sanctorum*, a loro volta contenute nella *Bibliotheca Hagiografica Orientalis*<sup>24</sup>, commemora pressoché concordatamente la morte del santo il 27 luglio.

---

<sup>19</sup> Di origine bizantina, visse intorno al X sec. La sua fama è dovuta in gran parte alla fiorente produzione di circa 149 volumi.

<sup>20</sup> Da Villa e Mason, 1994, p. 8.

<sup>21</sup> *Martyrologium Romanum*, Julius, 1992, pp. 222-223.

<sup>22</sup> *Bibliotheca Hagiografica Graeca*, *Subsidia Hagiographica*, pp. 166- 169.

<sup>23</sup> Schirò, 1978, pp. 663-664.

<sup>24</sup> *Bibliotheca Hagiografica Orientalis*, 1910, p.183.

Altri documenti riferiscono date diverse, a fronte del fatto che si tratti di una venerazione non completamente uniforme. Come nel caso della *Bibliotheca Hagiografica Latina*, che oltre ad indicare il giorno del 27 luglio, celebra il santo anche il giorno successivo, ovvero il 28 luglio e gli dedica un'ulteriore ricorrenza il 18 febbraio<sup>25</sup>.

Ugualmente il 28 luglio è iscritto all'interno del più antico calendario veneto: *Kalendarium Venetum*<sup>26</sup> ed anche il *Martirologio Geronimiano*<sup>27</sup> sembra suggerire la stessa datazione. Nonostante non si possano accertare con sicurezza la veridicità dei fatti descritti -anche per via delle componenti intrinseche che li caratterizzano- è possibile rintracciare alcuni elementicomuni.

Pantaleone nacque nel 280 ca. a Nicomedia, capitale della Bitinia, Provincia subordinata all'Impero romano. Le sue origini sono di nobile estrazione, così come quella dei suoi genitori: Eustorgio ed Eubula<sup>28</sup>, rispettivamente un senatore romano ed una discendente di una nobile casata. La madre di Pantaleone fu per così dire una precorritrice della religione cristiana all'interno del nucleo familiare e ricoprì un ruolo determinante nell'educazione del figlio avvicinandolo alla fede senza però battezzarlo, a differenza del padre Eustorgio che invece fu un fervido seguace del paganesimo. Questo porterà a diversi contrasti tra i coniugi, destinati comunque ad esaurirsi alla morte prematura di Eubula, che lascerà privo dell'affetto materno il giovanissimo Pantaleone. Alla morte della madre, l'educazione di Pantaleone passò nelle mani di Eustorgio, che gli impose dapprima la devozione agli dèi pagani e in seconda battuta il percorso degli studi medici. Data la sua nobile discendenza, la sua formazione prevedeva l'apprendimento delle nozioni considerate allora fondamentali: la lingua greca, la retorica e la grammatica. Pantaleone fu uno studente solerte, dotato di uno spiccato intelletto, attributi che gli valsero la fiducia e la stima dei suoi maestri<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Bibliotheca Hagiografica Latina, 1990-1901, pp. 929-932.

<sup>26</sup> Da Villa e Manson, 1994, p. 9.

<sup>27</sup> Sauget e Raggi, in *Pantaleone, Biblioteca Sanctorum*, pp. 113-116.

<sup>28</sup> Eubula o Eucuba, nel Sinassario Costantinopolitano, il 30 marzo, 912-959.

<sup>29</sup> Muzzi e Sannia, 1997, p. 31.

Anche Eustorgio rimase impressionato dalle sue capacità, tanto da iniziare a maturare il desiderio di vederlo ricoprire il ruolo di *archiatra*<sup>30</sup> presso l'imperatore; ben cosciente dell'influenza che tale carica poteva esercitare. Per il prosieguo degli studi, il giovane venne introdotto nella scuola di medicina di Nicomedia diretta dal medico di corte Eufrosino. Durante il suo periodo di apprendistato, Pantaleone si distinse dal resto degli allievi, venendo notato dallo stesso imperatore Massimiano Galerio, che insistette per averlo a corte, nonostante il giovane non avesse ancora concluso il suo ciclo di studi. Sempre durante il periodo di apprendistato avvenne un incontro che cambiò per sempre il destino di Pantaleone. In compagnia di Eufrosino percorreva la strada verso il palazzo imperiale, quando venne notato da Ermolao, un sacerdote cristiano costretto a vivere nascosto per paura delle repressioni anticristiane. Il sacerdote fu in grado di rintracciare in lui quel labile anelito di fede cristiana assopita nel suo animo e, usata la fede come scusa, prese ad avvicinarlo. I due discussero in merito alla carriera da medico che di lì a poco Pantaleone avrebbe intrapreso e del suo desiderio di guarire gli uomini dalle malattie. Ermolao lo esortò sin da subito ad abbandonare gli dèi pagani, colpevoli di rendere sterile la sua medicina, in quanto la fede risponde a Cristo e soltanto tramite il Signore, egli sarebbe stato in grado di curare gli uomini da ogni sofferenza fisica e spirituale<sup>31</sup>. L'evento che però fu determinante per far divampare definitivamente la fede di Pantaleone si concretizzò quando, dal rientro dalla frequentazione con Eufrosino, si imbatté nel corpo esanime di un bambino morto per via di un morso di una serpe. Resosi conto della gravità della situazione, intuì che la medicina convenzionale nulla avrebbe potuto per riportare alla vita quel fragile corpo. Iniziò pertanto a meditare sulle parole di Ermolao, il quale gli aveva rammentato di quando Cristo fece risorgere Lazzaro. Affidate le sue preghiere al Signore, chiese di far resuscitare il fanciullo e di donare invece la morte all'infima creatura. Secondo i racconti agiografici, Pantaleone vide concretizzarsi davanti ai suoi occhi la Verità: dove nulla poteva l'uomo tanto poteva invece fare Dio. Il miracolo appena verificatosi sconvolse in primo luogo il giovane che raggiunse Ermolao per riferirgli dell'accaduto, manifestando la sua volontà di abbracciare in maniera definitiva il nuovo credo. I due trascorsero insieme i successivi sette giorni, in quello che si può considerare una sorta di ritiro spirituale, e che si concluse con il battesimo di Pantaleone.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Dal greco: *ἀρχιός* "medico di corte".

<sup>31</sup> Muzzi e Sannia, 1997, p. 32.

<sup>32</sup> Ivi, p. 33.



Ritornato alla dimora paterna, Pantaleone era desideroso di avvicinare anche il padre al cristianesimo. Quotidianamente mise in discussione la natura divina degli dèi, ritenendoli mere creazioni dell'uomo, quasi fossero un capriccio, e prive pertanto di ogni qualsivoglia elemento divino. Per quanto Pantaleone ci provasse, le certezze di Eustorgio erano dure a cadere, finché non giunse presso la loro abitazione un cieco di nome Antimo, il quale aveva peregrinato per giorni in cerca di un medico in grado di curarlo. Il medico acconsentì alla richiesta a patto che egli consegnasse il denaro rimastogli ai poveri o comunque in opere di carità. Rivolgendo le sue preghiere al cielo pose la mano sul capo di Antimo che in pochi istanti fu capace di vedere la luce, non soltanto dagli occhi ma anche dal profondo del cuore. L'evento sortì un duplice effetto: Pantaleone ottenne non solo la conversione del genitore, ma anche quella di Antimo, ormai pienamente coscienti della potenza salvifica della Fede. Entrambi ricevettero il sacramento del battesimo per mano dello stesso Pantaleone. Eustorgio a pochi giorni di distanza dal lieto evento si congedò dal mondo dei mortali.<sup>33</sup>

Ormai orfano di entrambi i genitori, Pantaleone si apprestava a ricevere l'eredità paterna. Egli liberò tutti gli schiavi e i servitori che per anni avevano prestato servizi alla sua famiglia, destinando ogni altro suo bene materiale ai poveri. Proprio a quest'ultimi egli dedicò la sua esistenza e la sua medicina, operando sempre la professione senza richiedere nessun compenso, cosa che gli valse l'epiteto di medico *anargiro*<sup>34</sup>. La sua straordinaria generosità, commista alla sua conoscenza della materia medica giunta ormai a livelli ineccepibili, fecerosi che in brevissimo tempo egli fosse sommerso da innumerevoli richieste di guarigione giunte non solo dalla città di Nicomedia, ma anche dai territori limitrofi. Questa circostanza non fece altro che accrescere l'invidia e la frustrazione dei colleghi, che videro sempre più scemare il loro prestigio a vantaggio di un collega più giovane; tanto da condurli a denunciare pubblicamente Pantaleone presso l'imperatore Massimiano Galerio. Le accuse che mossero furono principalmente quelle di curare i cristiani, nemici giurati dello stato, e di agire dichiaratamente in ottemperanza alla volontà del dio cristiano. A testimonianza dell'attività di conversione di Pantaleone, i medici fecero convocare presso il palazzo Antimo, il cieco guarito miracolosamente grazie alla intercessione di Pantaleone. Anche nei confronti di costui vennero mosse accuse, ma egli avendo visto la Verità non rinnegò mai Cristo. L'imperatore non tollerando quelle parole, accusò a sua volta Antimo di pazzia, ribadendo che le uniche divinità esistenti fossero quelle venerate a palazzo.

---

<sup>33</sup> Muzzi e Sannia, 1997, pp. 36-38.

<sup>34</sup> Dal greco *ἀνάργυρος* "senza argento."

La disputa si risolse con la condanna a morte per decapitazione, accolta e ricevuta dal condannato con indomito coraggio. Successivamente il corpo di Antimo venne raccolto da Pantaleone al fine di conferirgli una degna sepoltura.

Massimiano Galerio nutriva enorme stima per quel giovane, tanto che qualche tempo prima aveva espresso il desiderio di averlo come archiatra presso la sua corte. Pantaleone in fine vi giunse, non come medico, bensì come imputato, convocato a difendersi dai capi d'accusa. L'imperatore sperava che davanti ai suoi occhi si prostrasse un uomo ragionevole, intenzionato a far cadere le accuse davanti all'autorità, accettando di svolgere i consueti sacrifici alle divinità. L'uomo che gli si parò dinanzi era retto ed orgoglioso della sua Fede, vantava che il suo operato fosse stato unicamente svolto nel nome di Cristo. Come dimostrazione Pantaleone esortò l'imperatore a concedergli un'*ordalia*<sup>35</sup>, chiedendo che gli venisse condotto un ammalato incurabile. La prova prevedeva che i medici di corte e i sacerdoti scelti dall'imperatore si cimentassero per primi nella guarigione dell'infermo, cosa che ovviamente non portò a nessun risultato. Stando ai racconti, giunto il turno di Pantaleone il paralitico si eresse miracolosamente sulle gambe e in preda all'euforia corse via. Alla vista di tale scena, numerose furono le conversioni dei presenti<sup>36</sup>. Chi invece, davanti all'evidenza, continuava ancora a rinnegare l'esistenza di Cristo prese ad aizzare Massimiano, ammonendolo sul fatto che, se non avesse preso provvedimenti, molti altri avrebbero poi abbracciato il Cristianesimo a discapito delle divinità tradizionali. Così, contrariamente a quanto si era rimesso all'esito dell'*ordalia*, l'imperatore gli concesse un'ultima possibilità per avere salva la vita apostatando pubblicamente. Al suo rifiuto Massimiano procedette con la condanna a morte, dando disposizione ai suoi soldati di non ucciderlo immediatamente, ma di sottoporlo ad una tortura esemplare, affinché fungesse da monito per chi altri dopo lui avessero avuto intenzione di sfidarlo.

Viene sottoposto a diverse e brutali violenze. Il Cristianesimo suscitava timore perché non pienamente compreso nel suo messaggio, instaurava la paura di vedere i sudditi cambiare più che il credo, la figura di riferimento della loro vita sociale, una sorta di spodestamento.

---

<sup>35</sup> Ordàlia dal lat. mediev. *ordalium*. Termine nato nel medioevo europeo per indicare il «giudizio di Dio».

<sup>36</sup> Muzzi e Sannia, 1997, pp. 39-40.

La prima tortura<sup>37</sup> imposta dall'imperatore prevedeva che il giovane medico venisse legato ad un albero e che le sue carni venissero lacerate con spuntoni di ferro e tizzoni ardenti. Pantaleone forte della fede in Cristo gli affidò la vita, vedendosi apparire Gesù sotto le sembianze di Ermolao, maestro che lo aveva reintrodotta al Cristianesimo. Stando sempre alla *Passio*, dinanzi a questa Epifania divina i carnefici videro le loro forze affievolirsi e i tizzoni spegnersi. Successivamente venne ordinato che il condannato venisse immerso all'interno di un grande calderone colmo di piombo fuso. Anche in questo caso egli riuscì a scampare alla morte tratto in salvo da Cristo che riprese le sembianze di Ermolao e questi, immergendosi con lui, tramutò in acqua il metallo. Venne dato l'ordine di gettarlo in uno specchio d'acqua con un pesante macigno legato al collo. Di nuovo apparve Cristo che rese il masso leggero, sorretto dalla mano di Ermolao, Pantaleone prese a camminare sulla superficie dell'acqua. A questo punto si procedette con la condanna *ad feras*, ma le bestie che avrebbero dovuto sbranarlo divennero docili e mansuete. Reso vano anche questo tentativo, si ricorse all'ausilio della ruota dentata che costituiva uno strumento pressoché abitudinario della prassi. Gli arti vennero immobilizzati da catene alla ruota per poi essere lanciato dalla cima di un alto colle. Il desiderio di Galerio di vedere il giovane smembrato rimase inappagato, poiché si palesò nuovamente Cristo che ruppe le catene liberando Pantaleone.

Vedendo impotenti le sue misure di morte, Galerio cercò di piegare la vittima psicologicamente, riuscendo ad estorcergli il nome di colui che era stato il suo maestro. Pantaleone non esitò a parlare poiché sapeva di non dover temere un pagano. Con un manipolo di soldati lo fece così scortare sino alla casa dell'anziano maestro, il quale era già cosciente del destino che lo stava per attendere essendo stato avvisato in sogno da un angelo. Anche Ermolao come Pantaleone, non temette la figura ormai furente dell'imperatore, ma fece il nome di altri due fedeli di Cristo: Ermippo ed Ermocrate. I tre vennero costretti a sollecitare Pantaleone ad abbandonare il Cristianesimo e a svolgere i sacrifici agli dèi, pena la morte. La terra tremò improvvisamente provocando la caduta degli idoli ed Ermolao volse a suo vantaggio l'accaduto ribadendo nuovamente la sua fede; Galerio ormai iracundo li condannò a morte per flagellazione e successiva decapitazione<sup>38</sup>. I corpi dei tre furono recuperati e seppelliti insieme a quelli di altri martiri cristiani.

---

<sup>37</sup> Muzzi e Sanna, 1997, pp. 40-42.

<sup>38</sup> Ivi, p.44.

Galerio ritornò da Pantaleone, che nel mentre stava scontando la sua prigionia, affermandosi aver concesso la libertà ai suoi amici poiché ritornati al culto degli dèi. Vedendosi smentito, l'imperatore ordinò che venisse legato ad un tronco di ulivo e decapitato<sup>39</sup>. I carnefici cercarono in ogni modo di ottemperare al proprio dovere, ma i loro tentativi furono resi nuovamente vani dalla protezione celeste. La spada che avrebbe dovuto recidergli la testa divenne morbida come la cera, rendendola di fatto inutile. I civili presenti e gli aguzzini presero ad implorare il giovane di perdonarli e di concedergli la conversione. Pantaleone fecemolto di più che soddisfare le loro preghiere, intercedette per loro verso Dio. Dal cielo tuonò una voce che si rivolse direttamente al giovane dicendogli che da quel giorno non si sarebbe più chiamato Pantaleone, bensì *Panteleémōn*: "colui che di tutti ha misericordia"<sup>40</sup>. A questo punto Pantaleone intuì che il suo viaggio terreno era ormai giunto al termine e si apprestava a ricevere il vero dono del Signore: la vita eterna. Ai suoi aguzzini chiese di procedere con l'esecuzione, e questi seppur restii non poterono che accontentarlo. Era il 27 luglio del 305. Prima di lasciare definitivamente questo mondo diede un'ultima manifesta testimonianza di fede. Dal collo ormai privo della testa cominciò a sgorgare latte che a sua volta ridiede la vita alle secche fronde dell'ulivo che si riempirono di frutti. Galerio diede disposizione di bruciare la pianta e il corpo per paura che divenissero strumenti per alimentare il sentimento di salvezza dei cristiani, ma i suoi soldati ormai pienamente convertiti rifiutarono di eseguire gli ordini, consegnando la salma del martire ad un manipolo di fedeli che provvidero a conferirgli degna sepoltura presso un podere di un certo Adamanzio, poco fuori le mura di Nicomedia.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Muzzi e Sannia, 1997, p. 45.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> Muzzi e Sannia, 1997, p. 50.



## Capitolo III

### *Il culto di San Pantaleone*

Il nome Pantaleone proviene dal greco “Πανταλεων” ed è composto dalle parole: “παντός” (*panτος*), rispettivamente *παν* (*pan*, "tutto") e “λεων” (*leon*, *leone*). La corrispettiva traduzione potrebbe essere intesa come “del tutto leone” oppure “leone in ogni cosa”. Dopo il martirio sarà traslato in: Pantaleimone, dal greco “Παντελεμμων” (*Panteleimon*, lat. *Pantaleemon*); da “ελεμμων” “*eleemon*, "compassionevole"), attribuitogli da Dio. Viene riconosciuto quale patrono dei medici e delle ostetriche<sup>42</sup> ed annoverato tra i *Megalomartiri*<sup>43</sup> e i *Santi ausiliatori*<sup>44</sup>. Esistono testimonianze di episodi di intercessione a nome San Pantaleone, come nel caso di Crema, che rinnova ogni 10 giugno la liberazione della città dal morbo della peste avvenuta nel 1361:

*«Era la patria nostra da sì crudele morbo sconquassata et a tale estremo termine ridotta[...]et dicono che il santo protectore fu veduto in aere sopra la terra con la mano istesa.»*<sup>45</sup>. Pratica altrettanto diffusa è la venerazione delle reliquie. Reliquia dal latino “*relinquo*” “*lascito*”, testimonianza per l'appunto, che si dividono in: insigni ed ordinarie<sup>46</sup>. Col primo termine si fa riferimento al corpo integro del santo oppure a parti di esso che si presentano in eguali condizioni. Queste reliquie devono essere necessariamente esposte alla vista e alla preghiera dei fedeli e suddetta esposizione deve essere approvata dalla Santa Sede che le tutela e ne autorizza anche le eventuali traslazioni. Con il secondo, invece, si fa riferimento a piccoli frammenti o ad altri componenti che possono essere detenuti anche da privati che devono a loro volta garantirne la conservazione.

Il corpo di San Pantaleone venne inizialmente sepolto nei pressi di Nicomedia e rimase in città apparentemente integro fino a circa il 970, per poi essere traslato a Costantinopoli fino al VIII-IX sec. quando venne avviata la lotta iconoclasta da parte dell'Impero bizantino, che distrusse immagini sacre e reliquie.

---

<sup>42</sup> Detiene il patronato della categoria insieme ai Santi Cosma e Damiano.

<sup>43</sup> I quali, attraverso la propria fede hanno affrontato un supplizio particolarmente atroce e reiterato, spesso caratterizzato dalla presenza di eventi prodigiosi e conversioni da parte dei presenti.

<sup>44</sup> Quattordici Santi invocati all'insorgere di malattie e degenze. Nel caso di San Pantaleone per la tubercolosi e dolori alla testa.

<sup>45</sup> Terni, *Hystoria di Crema* in G degli Agosti, *San Pantaleone Medico e Martire*, Crema 1983, p. 168.

<sup>46</sup> Muzzi e Sannia, 1997, p. 54.

Per preservarle vennero inviate in gran numero verso l'Occidente<sup>47</sup>. La parte eccezionale riguarda però il sangue, raccolto dai fedeli presenti il giorno della sua morte grazie all'ausilio di stracci o spugne, prelevandolo direttamente dal corpo oppure dal terreno per poi trasferirlo in apposite ampole. Nella città di Ravello (Salerno), è conservata una delle più grandi ampole ed eccezionalmente ogni 27 luglio si verifica il miracolo della liquefazione<sup>48</sup>. A Vallo della Lucania (Salerno), il culto del santo risale circa al X sec., quando venne importato da monaci Basiliani scappati dalla furia iconoclasta. Si stanziarono presso l'attuale frazione di Pattano, erigendo la Badia di Santa Maria<sup>49</sup>. Presso la cittadina si registrano due episodi di intercessione, uno nel 1656 e l'altro nel 1764, entrambi connessi a gravi pestilenze che minacciavano la comunità.

L'acquisizione dell'ampolla contenente il sangue è registrata il 13 ottobre del 1741 dal notaio Francesco Capone a Napoli, questa, pare sia stata prelevata proprio dall'esemplare conservato a Ravello. La reliquia venne donata da Anna Perrino, la quale a sua volta la ricevette dal vescovo di Oropo, tale monsignore Oronzio Alfarano Capace con annesso certificato di autenticità<sup>50</sup>. Anche la città di Padova vanta la presenza di una reliquia del martire: difatti, nella chiesa di San Tomaso Becket sono conservati circa due millimetri cubi sangue contenuti all'interno di un'ampolla di cristallo. Tale reliquia, già autenticata dalla Curia Vescovile di Milano, venne donata ai Padri Filippini nel 1867<sup>51</sup>.

### *Tracce di San Pantaleone a Venezia*

Così come gli esempi sopracitati, anche la città di Venezia è legata al culto di San Pantaleone, nominato per la prima volta nel *Kalendarium Venetum* del XI sec., il quale ne indicava la celebrazione della liturgia il 28 luglio<sup>52</sup>. Soltanto dopo il Concilio di Trento si ritenne opportuno anticiparla al 27 luglio, al fine di conformare tutti i calendari. Si ritiene che la devozione sia strettamente connessa ai rapporti commerciali che legavano la città marciana con l'Oriente, specie con Costantinopoli. La chiesa intitolata a San Pantalòn sorge nel sestiere di Dorsoduro, ubicazione che secondo Antonio Niero ospitava una sorta di insediamento bizantino e comprendeva anche il *fontego o fondaco*, un grande edificio destinato alla conservazione delle merci ed adibito ad alloggio per i mercanti<sup>53</sup>.

---

<sup>47</sup> Muzzi e Sannia, 1997, pp. 56-60.

<sup>48</sup> Ivi, p. 64.

<sup>49</sup> Ivi pp. 88-89.

<sup>50</sup> L'autentica è conservata presso l'Archivio notarile di Vallo della Lucania (Salerno) con registrazione datata 8 dicembre 1741, firmata dal notaio Tommaso Tripoldi.

<sup>51</sup> Beltrame, 1966, p. 264

<sup>52</sup> Da Villa e Mason, 1994, p. 8.

<sup>53</sup> Da Villa e Mason, 1994, p. 10.

Altre tracce del legame con i bizantini si possono riscontrare in Campiello di Ca' Angaran dov'è murato un tondo di marmo greco, del diametro di 100 cm e risalente al XII sec. sulla cui superficie svetta la figura di un imperatore bizantino reggente i simboli della sovranità: il globo sormontato dalla croce e il labaro. Gli studiosi hanno provato a dare un'identità a questo personaggio che pare rispondere al nome di Alessio I. Secondo la tradizione questo disco di marmo venne portato a Venezia da Lorenzo Tiepolo, capitano di una spedizione in San Giovanni d'Acrida dopo la guerra di San Saba (1255-1270), dove si vedevano contrapposte le flotte navali di Venezia e di Genova. Il tondo in questione proverrebbe dal sacco di Costantinopoli del 1204 e dopo una serie di studi si è riusciti a stabilire che si tratta di un oggetto, di cui esistono due esemplari: il secondo è ora conservato presso la Dumbarton Oaks Collection di Washington, D.C. La figura che si affaccia sul secondo disco di marmo non è però l'Imperatore, ma il figlio Giovanni II Comneno, che fu coimperatore dal 1092 al 1118<sup>54</sup>.

In San Marco a Venezia, all'interno di un reliquiario anatomico di fattura bizantina, si conserva una reliquia *ex ossibus* di un braccio del martire<sup>55</sup>. Parti del corpo come le braccia erano particolarmente ambite dai devoti, poiché è tramite queste che il martire riusciva ad eseguire le miracolose guarigioni. Sempre in San Marco, nella parete di sinistra della cappella di San Pietro, vi è un tondo realizzato a mosaico (XII sec.), all'interno del quale compare San Pantaleone, collocato in un posto d'onore al fianco di San Teodoro, copatrono della città<sup>56</sup>. La coincidenza di questi elementi sembra sottolineare la conoscenza dei veneziani circa la provenienza orientale del culto. Venezia ospita altre reliquie connesse al santo, difatti presso la chiesa di San Simeone Profeta o San Simeone Grande si trovano il corpo di Ermolao, che giunto in città intorno al 1205, insieme a frammenti ossei di Ermippo ed Ermocrate<sup>57</sup>. Infine, al Musée du Moyen Âge - Thermes et Hôtel de Cluny si trova una lastra marmorea recante l'iscrizione: S[AN]C[TU]S PA[N]TALAEON e che sembra riportare l'effigie del martire reggente gli strumenti medici<sup>58</sup>. Pare che la lastra sia di manifattura bizantina e che sia rimasta a Venezia per un periodo di tempo imprecisato, subendo forse qualche rimaneggiamento.

---

<sup>54</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 15.

<sup>55</sup> Da Villa e Mason, 1994, p. 9.

<sup>56</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 37.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Mason, "Una "inedita" icona arilevo bizantina: il sanctus Pantaleon del Musée de Cluny a Parigi. Osservazioni preliminari", 24 aprile 2019, Università degli studi di Milano, Riviste UNIMI. (<https://riviste.unimi.it>), consultato il 27-09-23.





## Capitolo IV

### *Evoluzioni storiche della chiesa di San Pantalon a Venezia*

La chiesa viene citata per la prima volta in un documento ufficiale del 1161, nella bolla papale di Alessandro III<sup>59</sup>. Francesco Sansovino all'interno di *Venetia, città nobilissima et singolare*<sup>60</sup>, si pronuncia circa la datazione collocandola nel 1025, indicando come committenti principali le famiglie Signola e Daula (Dandola). Una tradizione popolare vuole che la chiesa sia stata eretta per andare a sostituire il precedente edificio basilicale intitolato a Santa Giuliana e a San Pantaleone entrambi di origine nicomediana<sup>61</sup>. Gino Bortolan nel suo libro del 1975 *Le chiese del patriarcato di Venezia*<sup>62</sup>, segue le indicazioni di Sansovino che riporta l'avvio dei lavori per volontà del parroco Angelo Semitacolo. Dalle fonti si riescono però soltanto ad estrarre informazioni relative all'orientamento originario della chiesa. Sembra, infatti, che essa fosse stata progettata con la facciata principale sul Rio Mosca e con un lato lungo parallelo al *campo*, con un portico destinato a fungere da copertura al sagrato, dal quale si poteva raggiungere anche l'annesso cimitero<sup>63</sup>. Le indicazioni delle fonti scritte trovano il loro corrispettivo a livello di immagine nella celebre *Veduta di Venezia* del 1500<sup>64</sup>, realizzata da Jacopo de' Barbari, e capace di fornirci uno sguardo diretto sulla disposizione urbanistica dell'epoca. L'opera di de' Barbari fungerà d'ispirazione per Vincenzo Fanello, parroco titolare di San Pantaleone e autore di *Vite de' Parrochi nostri* del 1698<sup>65</sup>, che corredata con una vecchia pianta dell'edificio alla quale dedica anche una descrizione.

---

<sup>59</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 13.

<sup>60</sup> Sansovino, 1581, VI, p. 88.

<sup>61</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 13.

<sup>62</sup> Bortolan, 1975, p. 121.

<sup>63</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 16.

<sup>64</sup> Da Villa e Mason, 1994, p. 11.

<sup>65</sup> Fanello, 1698, in Salsi, *De' Pievani della chiesa di San Pantalon*, 1837, pp. 14-16.

Ad oggi ci è consentito consultarne una copia grazie al lavoro di Andrea Salsi<sup>66</sup>, abile nell'intercettare l'originale prima che venisse perduto. La descrizione di Fanello riporta che il vecchio edificio presentava una pianta poligonale suddivisa in due navate laterali più piccole rispetto al corpo della navata centrale, che ricopriva lo spazio maggiore. L'abside era anch'esso composto da forme poligonali ed era affiancato da due cappelle a pianta quadrata. L'illuminazione naturale era garantita proprio dal suo orientamento che agevolava l'ingresso della luce sin dalle primissime ore del mattino. Sul lato opposto al portico si poteva incontrare un'ulteriore navata, destinata per lo più alla funzione di ingresso per gli ambienti più interni e privati del complesso: pozzo, giardino e sagrestia<sup>67</sup>. La consacrazione dell'edificio risale al 1305 e per quasi più di un secolo esso mantiene intatta la sua forma. Il primo intervento che ne modifica l'aspetto interno lo si deve al parroco don Martino De Bernardinis, che per sua iniziativa personale volle erigere un altare dedicato alla Vergine sul quale venne posta una pala d'altare con le effigi di Maria tra i santi Giuliana e Pantaleone<sup>68</sup>. Risale al 1481-1486 il trasferimento dell'altare di San Pantaleone per mano di don Marco Mazza dall'abside alla navata destra. L'intervento va ad anticipare di quasi due secoli la configurazione dell'edificio odierna<sup>69</sup>. L'opera di Fumiani, alla quale sarà dedicata attenzione specifica, si circoscrive proprio in una fase di rinnovamento artistico-architettonico dell'edificio cominciato nel 1615 per volontà di don Giovanni Martini. Il parroco cercò di convogliare quante più risorse possibili, ma lo stesso Martini si vide costretto a finanziare i lavori con il proprio patrimonio. Il rinnovamento architettonico nello specifico si ferma principalmente ad alcuni abbellimenti interni<sup>70</sup>. Il suo progetto rimase incompiuto a causa di alcuni impedimenti non di poco conto: la distruzione della canonica a causa di un incendio nel 1629 e l'avvento della peste nera del 1630. Don Martini si spense il 18 luglio 1645, non prima di aver portato a termine la ricostruzione della canonica e la sagrestia, riuscendo persino a commissionare ad Antonio Domenico Triva la *Serie di ritratti dei parroci*.<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> Salsi, 1837, p. 20.

<sup>67</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 17.

<sup>68</sup> Fanello, 1698, in Salsi, *De' Pievani della chiesa di San Pantalon*, 1837, pp. 14-16.

<sup>69</sup> Frank, 2004, p. 427.

<sup>70</sup> Salsi, 1837, p. 20.

<sup>71</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 23.

Tale ciclo è tuttora fruibile nella sagrestia e fungerà da nutrimento per Antonio Fumiani, quando se ne servirà per restituirci le effigi dei committenti all'interno del suo telero. A trent'anni dalla peste, i cantieri rimasero incompiuti per mancanza di finanziamenti e di finanziatori e la chiesa di San Pantalon non rimase esente a tale situazione generale. L'edificio versava in condizioni fatiscenti, risultava pericolante già a metà del XVII sec. e chiedeva un intervento di ripristino della struttura. I danni erano molto profondi anche a causa del dissesto delle fondazioni lagunari, che ne compromettevano l'integrità strutturale. Solo nel 1667 si riuscirono a trovare fondi necessari da destinare alla rifabbrica dell'edificio grazie all'insediamento del parroco Giambattista Vinanti, avvenuto subito dopo la morte di Martini nel 1645. Egli fu il primo firmatario della sua stessa sottoscrizione, con la quale si apprestava a destinare la cifra di 700 ducati per la realizzazione del nuovo altare del Santissimo Sacramento<sup>72</sup>. Con l'innesto del nuovo altare, come riporta Fanello: *«Si voltò tutta la chiesa come ora si vede. Si allungò la cappella di Ogni-Santi per erigervi quella del SS. Sacramento, e ciò entrando nella corte del piovano, e si allargò nella parte della sagrestia, e nella detta corte»*<sup>73</sup>. L'asse longitudinale dell'edificio venne ruotato di 90° decretando lo spostamento della facciata, non più orientata su Rio Mosca, ma direttamente sul campo adiacente. La prima parte dei lavori prevedeva lo sfondamento del muro nord e il ridimensionamento di alcuni locali annessi; l'altare di Ognissanti venne rimosso e la sagrestia collocata sulla destra. Sempre nell'ala di destra venne concesso più spazio all'altare di San Pantaleone, che a quel punto andava a ricoprire il ruolo di altare maggiore. Purtroppo, poco dopo la costruzione della cappella maggiore, anche questa fase di lavori dovette interrompersi per la mancanza di risorse finanziarie. Giunge il 1675 e la diocesi perde il proprio parroco: Giambattista Vinanti muore e tramite il suo testamento dispone che la terza parte del suo patrimonio venga destinata ai lavori della chiesa, riuscendo in parte a porvi rimedio: *«Il residuo di tutti li miei Bene sii venduto, et dall'estratto s'ino fatte tre parti, una delle quali sii dispensata à poveri della mia Contrada à piacimento del mio Commissario, della seconda parte mi s'ino fatte celebrar tante messe per l'anima mia, et conforme la mia intenzione; et la Terza parte sii impiegata per continuare à fabricar la chiesa nel modo et forma che sarà stimato più proprio dal medesimo mio Commissario»*<sup>74</sup>. Il dato trova inoltre conferma nelle parole di Salsi, dal quale sappiamo che: *«furono perciò gettati li fondamenti nell'anno 1668 ai27 maggio con grande solennità e concorso della nobiltà, e di tutti li parrocchiani con processione. Fu messa la prima pietra dal piovano Vinanti. La fabbrica del novello tempio durò molti anni, mentre alla morte del parroco, che seguì nell'anno 1675, la chiesa non era ancora compita, e lo stesso nel suo testamento lasciò una terza parte del suo patrimonio per la continuazione e il finimento del nuovo tempio»*<sup>75</sup>.

<sup>72</sup> Salsi, 1837, pp. 22-23.

<sup>73</sup> Fanello, 1698, in Salsi, *De' Pievani della chiesa di San pantalon*, p. 20.

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> Salsi, 1837, p. 13.

Come osservato da Domenico Girolamo Maccato, i lavori della rifabbrica ripresi l'8 agosto 1682: «Vennero contadi come de filza numero 48 al Proto Baldissera Longhena per il modello di tutta la chiesa ducati 40»<sup>76</sup>. Si tratta di una testimonianza preziosissima, poiché ci riporta, non solo il nome dell'architetto, ma fa anche riferimento ad un modellino della chiesa e non ad un vero e proprio progetto definitivo. L'architetto morì nel febbraio dello stesso anno. Con molta probabilità egli riuscì però a vedere il cantiere prima della sua dipartita, nel maggio del 1668<sup>77</sup>. Antonio Visentini nella sua *Admiranda Urbis Venetae*<sup>78</sup> ci riferisce che l'architetto presentò anche un progetto per la nuova facciata che si sarebbe dovuta presentare con tre portali ad aperture a serliane, ma il progetto non vide mai la luce e la facciata rimase incompiuta così come è ancora visibile tutt'oggi. Per quanto riguarda il corpo centrale dell'edificio, è presumibile che Longhena possa aver fatto riferimento al lavoro del suo maestro Vincenzo Scamozzi (1548-1616) nella chiesa dei Tolentini<sup>79</sup>. Qualche giorno dopo la morte di don Giambattista Vinanti (1675), vi subentra Giannantonio Zampelli che si fece continuatore dell'opera avviata dal predecessore. Scelse di convocare un nuovo architetto, riconosciuto nella figura di Francesco Comin<sup>80</sup> che per l'edificio si inserì nel solco tracciato dalla lezione palladiana, messe in scena nella chiesa del Redentore, come afferma Moschini:

*«Quest'ampio tempio ad una sola nave si è alzato dalle fondamenta l'anno 1684, e l'architetto è stato Francesco Comino (siccome ne appare dai registri d'archivio) si prefisse a modello il corpo della palladiana chiesa del Redentore»<sup>81</sup>. A sostegno di queste teorie ci torna utile un testo del 1697 di Pietro Pacifico, in cui si afferma che: «Si va fabricando gl'altari essendo già terminato il corpo, ch'è una gran mole, che fin hora costerà forse cinquanta quattro mille ducati, se non più, assai ben inteso, il corpo è preso dal modello del Tempio del Redentor alla Gindecca, d'ordine composito[...]»<sup>82</sup>.*

---

<sup>76</sup> Maccato, 1767-1770, p. 168.

<sup>77</sup> Maccato, 1767-1770, p. 209.

<sup>78</sup> Frank, 2004, pp. 428-429.

<sup>79</sup> Ivi, p. 428.

<sup>80</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 24.

<sup>81</sup> Moschini, 1815, ed. 1847, in Salsi, *De' Pievani della chiesa di San Pantaleone*, p. 23.

<sup>82</sup> Pacifico, 1697, p. 433.

Grazie a Giuseppe Tassini sappiamo che nella sue *Curiosità Veneziane* scrive che la chiesa fu «compiuta nel 1686 [...]»<sup>83</sup>, possiamo affermare che il lungo periodo di gestazione del cantiere giunse a conclusione nel 1686. Cadono in questo momento i presupposti che daranno poi via libera a Giovanni Antonio Fumiani per la realizzazione del suo teleri destinato al soffitto.

---

<sup>83</sup> Tassini, 1863, ed. 1970, p. 477.



## Capitolo V

### *Il “revival veronesiano”*

Per capire gli sviluppi che hanno permesso alla chiesa di San Pantalon di vestirsi di una così vasta decorazione a soffitto è necessario, dapprima, sciogliere qualche nodo in merito alla questione storico-artistica, in quanto gli accadimenti che si verificano a Venezia sono per noi significativi, poiché contribuiscono al consolidamento di alcune delle correnti pittoriche che fungeranno poi da modello per la formazione artistica di Giovanni Antonio Fumiani (1645-1710). Rispetto al resto d'Italia e delle grandi capitali europee, Venezia vive un periodo di isolamento soprattutto sul piano politico ed artistico. La Serenissima, già in grande contrasto con il Papato, vede inasprirsi lo scontro dopo la vittoria di Lepanto, conseguita nel 1571 da parte della Lega Santa contro il nemico di sempre: l'Impero ottomano. Al centro del dibattito c'è la questione dei benefici ecclesiastici e sulla prerogativa della stessa Serenissima di poter scegliere in maniera indipendente le figure da insediare nelle sedi vescovili venete. Soprattutto Venezia rivendicava la supremazia sull'Adriatico, che inevitabilmente andava ad intralciare gli scambi commerciali delle flotte pontificie. Il XVII sec. si apre, dunque, con la proclamazione nell'aprile del 1606 dell'Interdetto da parte di papa Paolo V, ai danni della Serenissima. Quest'ultima, risponderà proclamando, a sua volta, la propria indipendenza politica e di controllo sulle strutture ecclesiastiche, sancendo in via definitiva la rottura con lo Stato Pontificio<sup>84</sup>. Mentre Roma accoglieva la figura di Caravaggio (1571-1610), il quale contribuiva ad introdurre quel fare pittorico definito con il termine di “*naturalismo*”, Bologna contava invece, sulla bottega istituita dai Carracci, che prediligevano un gusto più *accademico e classicheggiante*<sup>85</sup>. Venezia risentiva della mancanza di vere e proprie figure di spicco, capaci di spingere in modo significativo la città verso le novità artistiche che tanto si stavano affermando nel resto della penisola. Ciò non significa che la produzione artistica veneziana non sia stata caratterizzata da un'indiscussa qualità, ma piuttosto che il contributo degli artisti verrà apprezzato maggiormente negli anni successivi, il loro apporto spianerà la strada alla splendida stagione settecentesca.

---

<sup>84</sup> Lucco, 2000, p. 13.

<sup>85</sup> Ivi, p. 14.



Nella seconda metà del Seicento si andava affermando una corrente pittorica fortemente contaminata dall'arte di Paolo Veronese (1528-1588), capace a distanza di quasi un secolo, di influenzare in maniera vivida il fare artistico. A questo gusto di matrice veneziana si aggiunge anche il contributo di Pietro da Cortona (1596-1669), importato a Venezia da una coppia di artisti di origini lucchesi, Giovanni Coli (1636-1681) e Filippo Gherardi (1643-1717), allievi proprio di Pietro da Cortona<sup>86</sup>. Giuntinella capitale della Serenissima nel 1663, vi operarono sino al 1669. Durante il loro soggiorno i due pittori realizzano la decorazione per la biblioteca in San Giorgio Maggiore intorno all'anno 1665. Proprio come gli artisti locali, anch'essi non seppero sottrarsi alla lezione di Veronese, che si caratterizza per un utilizzo di un colore luminoso e squillante e di un' impostazione fortemente scenografica. Dal settimo decennio del XVII secolo, nel Veneto orientale ci si avvale sempre in maniera sempre più frequente della quadratura, utilizzata tanto nelle ville quanto negli edifici religiosi. Un linguaggio che sin dal suo esordio mette in chiaro il suo rapporto con il mondo del teatro. Da Bologna è significativo, in questo senso, l'apporto di Antonio Torri (1658-1713)<sup>87</sup>. Egli realizza i soffitti per San Giuseppe di Castello nel 1664, costruiti attraverso artifici architettonici che conferiscono alla volta della chiesa un maggior respiro spaziale. Torri si avvale della collaborazione di Pietro Ricchi (1606-1675) per la decorazione di un altro soffitto, questa volta nella chiesa di Sant'Alvise, nel 1674. Qui i due artisti sfoggiano un repertorio architettonico dominato da colonne tortili e balaustre, che sembrano spalancare la muratura reale verso un cielo luminoso<sup>88</sup>. Questi dipinti vengono realizzati con la tecnica dell'affresco, tecnica che più tardi sarà adottata in laguna anche dal pittore francese Louis Dorigny (1654-1742). Pur trattandosi di "manifesti" dall' indiscussa magniloquenza, tali esempi tuttavia non videro un particolare seguito.

---

<sup>86</sup> Lucco, 2000, p. 85.

<sup>87</sup> Ivi, p. 656.

<sup>88</sup> Ivi, p. 657.

## *Gli esordi artistici di Giovanni Antonio Fumiani*

Giovanni Antonio Fumiani nasce a Venezia il 24 luglio del 1643, data testimoniata nell'atto di battesimo che risale al 3 agosto di quell'anno. Diversi studiosi però ne posticipano la data di nascita al 1645, ipotesi che sembra essere condivisa anche da Rodolfo Pallucchini<sup>89</sup>. Altre informazioni che possono risultare utili in merito ci giungono dai documenti conservati presso il Collegio dei pittori a Venezia, dove il nome di Fumiani compare nelle iscrizioni alla *fraglia* del 1690, dove viene indicata anche l'età, cioè quarantacinque anni<sup>90</sup>. Poco più che ventenne, Fumiani si trasferisce a Bologna, dove viene educato all'arte dal pittore e quadraturista Domenico degli Ambrogi (inizi XVII sec.- 1678). Sul suolo emiliano, in collaborazione con il maestro, egli dipinge una serie di sei dipinti destinati alla chiesa di Santa Lucia nella medesima città. Nel 1668 il giovane artista fa ritorno in laguna dove l'anno successivo, nel 1669, viene incaricato da Cristoforo Ivanovich (1620-1688) di realizzare delle scenografie teatrali per la sua opera il "*Coriolano*", musicato da Francesco Cavalli (1602-1676) e messo in scena presso il Teatro Ducale di Piacenza nello stesso anno, rappresentazione che aveva lo scopo di celebrare il giovanissimo Odoardo Farnese (1666-1693)<sup>91</sup>. Il rientro a Venezia lo pone inevitabilmente a confronto con i grandi maestri del '500, in particolare con la lezione di Paolo Veronese. È indubbio, infatti, che il giovane Fumiani possa aver appagato il suo occhio ammirando le opere di Veronese in Palazzo Ducale, ma soprattutto i soffitti realizzati nella chiesa di San Sebastiano, edificio considerato come un vero e proprio sacrario dello stesso Veronese. Grazie all'apprendistato a Bologna, Fumiani entra in contatto diretto con le opere di Ludovico Carracci e della sua bottega, acquisendo quel linguaggio *classicheggiante* ed *accademico* rispetto ad artisti contemporanei che preferivano rifarsi ad una poetica "tenebrosa" in cui predominava un linguaggio naturalistico con forti innesti chiaroscurali. Il gusto carraccesco viene ripreso dall'artista nelle prime opere di esordio sulla scena veneziana, in particolar modo nella pala d'altare realizzata nel 1668 per la chiesa di San Beneto, *Madonna e cinque santi*, in cui la Vergine riprende quella della tela di San Giacinto, dipinta da Ludovico e oggi al Louvre; e nella successiva pala con i *Quattro Evangelisti* realizzata per i Gesuiti<sup>92</sup>. Dalla lettura attenta e meditata di Veronese, Fumiani apprende due aspetti fondamentali che

---

<sup>89</sup> Biancotto, 2020 / 2021, p. 9.

<sup>90</sup> Pallucchini, 1981, p. 299.

<sup>91</sup> Ivi, p. 301.

<sup>92</sup> Pallucchini, 1981, p. 299.

caratterizzeranno il suo stile pittorico: la predilezione per un colore più schiarito e luminoso e la messa in scena delle vicende narrate entro ampie partiture architettoniche<sup>93</sup>, qualità che faranno di Fiumiani un autorevole esponente della corrente "neoveronesiana", che correrà parallela proprio a quella dei "tenebrosi". Giovanni Antonio Fumiani mostra una predilezione particolare per soggetti e tematiche sacre, il suo esercizio nella costruzione architettonica mostra in alcuni punti di essere ancora saldamente legato agli insegnamenti carracceschi, come si evince nella pala realizzata per la chiesa del Corpus Domini a Venezia, *La Vergine appare a Papa Pio V*, del 1674, e ora visibile in San Lorenzo a Vicenza. Le figure della Vergine e del pontefice sono accompagnate da uno stuolo di angeli che ripropongono pose e tipologia di Caliari, così come l'utilizzo di una regia luministica che gradatamente tende a schiarirsi; l'espedito della luce radente poi, contribuisce a staccare i personaggi dal fondo del dipinto<sup>94</sup>. Sono indizi importanti, questi, dai quali si intuisce che Fumiani è in costante fase di sperimentazione. Questo periodo di studio si coglie anche nella *Presentazione di Gesù al tempio* (1693), dipinta per il duomo di Padova, in cui non solo riprende l'uso della luce veronesiana, ma anche le scenografie architettoniche ci vengono mostrate con un punto di vista più ribassato<sup>95</sup>. Il nucleo focale del racconto inizia a dilatarsi e Fumiani sembra riprendere anche quella teatralità figlia dell'esperienza diretta proprio con i palcoscenici di teatro bolognesi. A tal proposito non si può non citare l'influenza che ebbe la famiglia dei Galli da Bibiena, attivi a Bologna durante il suo periodo di apprendistato, specializzati soprattutto nella realizzazione delle scenografie teatrali, all'interno delle quali inserisce, seppur in maniera graduale, anche quella componente drammatica, mediata dalle masse di figure di diretta provenienza tintorettesca. Come scrive Rodolfo Pallucchini: «la sua è una pittura colta, assaporata con bravura nei passaggi sintattici, non priva di un suo potere evocativo»<sup>96</sup>. Il passaggio alla sontuosità barocca si palesa in modo ufficiale nella *Strage degli Innocenti* (1679), conservata all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, in cui le figure scorciate sono colte dal sottinsù e sembrano essere alla ribalta rispetto al dramma inscenato dall'artista<sup>97</sup>. Fumiani comincia a ritagliarsi sempre più spazio all'interno del panorama artistico, collezionando numerose commissioni che lo porteranno ad operare anche in terra vicentina. Nella città di Vicenza, l'artista esegue due tele che hanno come tema iconografico le storie di Santa Caterina di Alessandria, per

---

<sup>93</sup> Lucco, 2000, p. 89.

<sup>94</sup> Pallucchini, 1981, pp. 299-300.

<sup>95</sup> Ivi, p. 300.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Ibidem.

l'omonima chiesa eretta nel 1672. Le tele ripropongono due scene della vita della santa, la *Disputa di Santa Caterina con due dottori* e il *Martirio della ruota*: scene in cui le figure sembrano acquisire un carattere statuario, accentuato dall'utilizzo di un punto di vista ribassato, scelto anche per la loro specifica collocazione<sup>98</sup>. Sempre a Vicenza realizza la *Pentecoste* per la chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, opera che ha tra l'altro ha ricevuto datazione precisa in tempi abbastanza recenti, quando è riemerso in favore degli studiosi un documento che ne attesta la realizzazione al 1677, anticipando quindi la realizzazione del soffitto in San Rocco. A testimonianza della caratura artistica acquisita dall'artista, sta la prestigiosa chiamata per la Scuola Grande di San Rocco a Venezia (1675 ca.), per la quale il pittore ha modo di cimentarsi anche nella tecnica dell'affresco. Qui decora la cupola dello Scalone monumentale con la figura della *Carità reggente la fiaccola della Religione dinanzi ai poveri infermi presentati da San Rocco*, caratterizzata da un forte scorcio prospettico che ben si integra con il percorso ascensionale dello scalone stesso: qui il pittore ha modo di lavorare a stretto contatto con le opere di un altro maestro cinquecentesco, Tintoretto, e di misurarsi con l'arte dei "tenebrosi" Antonio Zanchi e Pietro Negri. Dall'ambiente della Scuola, ci spostiamo all'interno della chiesa di San Rocco, dove la stessa committenza incarica Fumiani di realizzare due grandi tele, la prima, *Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio*, collocata sulla controfacciata; la seconda con una scena della vita del santo titolare, *San Rocco distribuisce le ricchezze ai poveri prima del suo pellegrinaggio a Roma* da collocarsi sul soffitto. Quest'opera ha per noi un interesse particolare, in quanto è da considerarsi come una prova generale di quanto verrà poi realizzato in San Pantalon, testimonianza di come ormai l'artista sappia padroneggiare gli strumenti prospettici. Tale dipinto per la sua qualità merita di essere accostato ai soffitti di San Sebastiano di Paolo Veronese<sup>99</sup>. Nella chiesa di San Zaccaria, tra il 1684 ed il 1688, vennero eseguiti dai maggiori pittori allora attivi a Venezia un complesso di sei lunettoni, tra i quali configura anche quello di Giovanni Antonio Fumiani raffigurante *l'Imperatore Federico III accompagnato dal Doge visita il monastero di San Zaccaria*<sup>100</sup>. Si tratta di una composizione articolata in cui la folla viene disposta per gruppi di figure disposte al di sopra di una gradinata alla quale fanno da cornice massicci colonnati che ascendono fino ad una loggia. La partitura architettonica acquisisce sempre più un ruolo aulico, quello di scandire i tempi di lettura.

---

<sup>98</sup> Pallucchini, 1981, p. 300.

<sup>99</sup> Lucco, 2000, p. 89.

<sup>100</sup> Ivi, p. 659.



## Capitolo VI

### *Il soffitto di San Pantalon*

Dalle informazioni fornite da Tassini, sappiamo che il completamento dei lavori della navata terminano all'incirca nel 1686<sup>101</sup>. Fumiani inizia a dipingere, o quanto meno, a gettare le basi del suo progetto decorativo a quest'altezza cronologica. Egli, dopo aver contratto matrimonio con Caterina Pranzan nel 1662<sup>102</sup>, trascorre la maggior parte della sua carriera artistica a Venezia, stabilendosi in Corte de' Preti proprio nella parrocchia di San Pantalon. Qui risiede con la sua famiglia ed apre bottega ed è dunque presumibile che possa aver visto con i propri occhi lo stato d'avanzamento dei lavori, potendosi rendere conto personalmente dello spazio sul quale avrebbe poi collocato la sua opera. L'intuizione di incaricare Fumiani per la realizzazione della decorazione dell'edificio si deve attribuire a don Giovanni Antonio Zampelli (1639-1720), il quale si fece promotore dell'opera di rinnovo, avviata dal suo predecessore don Giovanni Battista Vinanti, deceduto il 6 gennaio del 1675. Con molta probabilità il parroco conosceva l'artista in quanto suo parrocchiano. Se si riprende in mano il testo di Andrea Salsi, egli fornisce due spunti di riflessione fondamentali su chi siano i protagonisti principali: «*l'opera ardita della gran tela in oglio che forma l'intero soffitto di tutta la Chiesa ad una sola navata, fu suo pensiero ed ordinata da lui stesso (Zampelli)*»<sup>103</sup>. «*Procurò (Zampelli) che il cielo del suo nuovo tempio venisse tutto dipinto, con mite mercede, dal celebre Antonio Fumiani*»<sup>104</sup>. Dalle parole di Salsi, apprendiamo anche che all'artista era stato disposto un modesto compenso (mite mercede), pur non specificando la spesa precisa. Questo potrebbe essere motivato, sia dal fatto che Fumiani fosse appunto un parrocchiano e che quindi volesse cimentarsi in un'opera devozionale nei riguardi della parrocchia, sia in virtù della lunga gestazione del soffitto, poiché come riportato a fine del capitolo precedente, l'artista al contempo si stava dedicando al compimento di altre commissioni. Non di secondo piano è la figura di Francesco Palma, personaggio abbastanza noto nella Venezia del tempo dato che, oltre ad essere un prete di San Pantalon sotto il *piovanato* di Zampelli, fu altresì un apprezzato musicista di tiorba e violone e il suo nome configura tra i cantori della Basilica di San Marco negli anni compresi tra il 1689 e il 1708<sup>105</sup>: una personalità, dunque, molto abituata al palcoscenico. Da queste premesse possiamo dedurre quali furono

---

<sup>101</sup> Tassini, 1863, ed. 1970, p. 477.

<sup>102</sup> Biancotto, 2020 / 2021, p. 9.

<sup>103</sup> Micheletti, 1841, p. 15.

<sup>104</sup> Salsi, 1837, p. 24.

<sup>105</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 47.

le circostanze che portarono alla scelta del pennello di Fumiani. L'artista si cimenta in una vera e propria impresa pittorica che lo vedrà impegnato per circa unventennio dal 1686 al 1707, suo interno egli impiega tutte le sua abilità artistiche ed intellettuali, con lo scopo di realizzare un'opera straordinaria e di indissolubile bellezza. Per queste ragioni potremmo quasi considerarla alla pari di un lascito testamentario.

Il soffitto si compone di settantasette pezzi di tela che in un secondo momento sono stati incollati su di un supporto di legno, raggiungendo le dimensioni di 25 metri di larghezza x 50 metri di lunghezza, per una copertura totale di 433 metri quadri<sup>106</sup>. L'impresa di Fumiani, viene dai più definita come *erculeo*, poiché l'artista vi lavora interamente da solo. Egli sfrutta tutto lo spazio a disposizione tra cui gli archi di testa e i lunotti delle cappelle, sopra i quali fa correre per tutto il perimetro un lungo architrave, lungo il quale a sua volta viene realizzato uno scalone, da cui si innalzano massicci colonnati chiamati a sorreggere il peso di immensi archi al di sopra dei quali si apre la volta del Paradiso. Il complesso programma iconografico si suddivide in quattro parti, dove vengono riportati in maniera vivida alcuni episodi della vita del santo titolare<sup>107</sup> [Fig. 1]. Per comodità fissiamo come punto di partenza della nostra analisi la scena sulla controfacciata dell'edificio. Sulla finta scala marmorea al di sopra dell'arcone della finestra, si colloca un esiguo gruppo di personaggi. Colonne poggiate su di un basamento si stagliano sopra le loro teste e culminano con capitelli in stile dorico. All'architettura fa da corredo una statua in bronzo dorato di una divinità pagana, alla quale si rivolge un anziano con un incensiere<sup>108</sup>. La figura del sacerdote dall'abbigliamento orientale è accompagnata da due soldati romani e un vecchio seminudo che sembra trattenere a sé un agnello, probabilmente destinato ad un sacrificio. La scena si concede ad una duplice lettura: la prima, che l'anziano con l'incensiere sia un *aruspice* che si reca dalla divinità per ottenere un responso circa la restrizione della libertà dei cristiani, da consegnare poi all'imperatore. La seconda, che si tratti della prefigurazione del sacrificio al quale si offrì Cristo e conseguentemente, anche San Pantaleone. Quest'ultima sembra offrirsi meglio ad una lettura generale dell'opera: difatti, se si guarda con attenzione, notiamo che la statua annega nell'ombra proiettata dell'architettura e che il suo ruolo si riduce alla pari di un qualsiasi altro elemento decorativo, espediente escogitato per simboleggiare l'inconsistenza della fede pagana e la cecità degli infedeli dinanzi alla presenza di Cristo. L'episodio sembra risolversi nell'

---

<sup>106</sup> Lucco, 2000, p. 89.

<sup>107</sup> Pallucchini, 1981, p. 89.

<sup>108</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 50.

esiguo spazio del colonnato, una soluzione già messa in pratica da Fumiani nella *Pentecoste* della chiesa di San Giacomo a Vicenza (1676-1677) [Fig. 2] e in *San Rocco distribuisce le ricchezze ai poveri prima del suo pellegrinaggio a Roma* (1675) [Fig. 3]: alcuni di questi personaggi possono essere sovrapposti, come ad esempio, la figura dell' aruspico e quella di San Rocco, entrambe poste di profilo e con le vestirigonfie a seguito del loro movimento nello spazio. O ancora, la gestualità delle mani protese in avanti dei soldati che rimanda a quella dei poveri distesi a ricevere l'elemosina. Il comparto architettonico di questa scena è fortemente scorciato, le braccia fuoriescono dalla cornice marmorea misurando lo spazio e suggerendo quell'ulteriore sensazione di vertigine che si instaura nell'osservatore quando volge il suo sguardo verso l'alto. [Fig. 4]

Guardando l'altare e girandoci verso sinistra, sulla parete lunga in posizione centrale, incrociamo un gruppo formato da quattro personaggi. La scena si riferisce all'episodio in cui San Pantaleone riceve le prime torture a seguito del suo rifiuto di misconoscere Cristo<sup>109</sup>. Il martire è posto al centro, braccato ai lati dai due aguzzini, quello di sinistra gli immobilizza un braccio e lo offre alla violenza del suo compagno sulla destra, che a sua volta lo schiaccia con una gamba limitandone ulteriormente i movimenti. La dinamicità della scena ci viene suggerita dalla diagonale che parte dalla gamba sinistra dell'aguzzino e si proietta sino al braccio destro allungato, che dirompente sta caricando il colpo da sferrare sulle carni ormai inermi. Leggermente più in basso compare una cesta di vimini poggiata sui gradini, dalla quale un uomo di spalle estrae una corda con cui legare il corpo di San Pantaleone. Il quarto personaggio viene collocato alle spalle del santo, si presenta con le fattezze di un vecchio grifagno con indosso una pesante veste rossa, bloccato nel momento di allargare le braccia e offrire al giovane sostegno morale, alleviando il dolore fisico delle torture [Fig. 5]. Non è chiaro a quale delle versioni della *passio* possa essersi ispirato Fumiani, ma è probabile che l'artista ne abbia riportato una *summa*, forse anche guidato dalle conoscenze in materia dei committenti. Da quasi tutte le versioni apprendiamo che Cristo appare a Pantaleone sotto le sembianze di Ermolao, rendendo inefficaci le torture subite. Nel dipinto ritroviamo il giovane e il vecchio dialogare in molteplici contrapposti leggibili negli incastri di luci ed ombre, generati dalla luce divina che rischiarà l'incarnato di San Pantaleone e che proietta l'ombra sul corpo del vecchio. Fumiani esalta il contrappunto tra la muscolatura tesa di San Pantaleone rispetto a quella raggrinzita di Ermolao, tra le vesti umili e lacere rispetto a quelle ricche e sontuose sul corpo del suo maestro, il tutto concluso da un intimo e tenero gioco di sguardi. Nel cielo che si

---

<sup>109</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 51.



apre sopra i protagonisti si fa spazio uno stormo di angeli colti nelle movenze più disparate, non semplici figure di raccordo tra terra e cielo: con il loro volteggiare essi sembrano proiettarsi verso l'esterno della superficie pittorica. Alcuni di questi scendono verso Pantaleone porgendogli una corona d'alloro, un giglio e la palma del martirio. La posa e la gestualità di San Pantaleone ricalcano quelle della tela per la chiesa di Vicenza (1672-74), in cui Santa Caterina riceve il martirio attraverso la ruota dentata. [Fig. 6]

Sulla parete opposta, all'altezza della cappella maggiore dedicata al santo titolare, troviamo la figura dell'Imperatore Galerio, seduto in trono entro lo spazio di una modesta esedra, riconoscibile dal capo cinto da una corona di alloro e dalla clamide purpurea. Con la mano destra regge un rotolo di colore rosso e sembra quasi stia per affidarlo ad un altro personaggio apparentemente estraneo alla scena. L'imperatore è colto di profilo, con lo sguardo rivolto verso il catino absidale, ma il suo volto è immerso nella penombra. Viene accompagnato da alcuni soldati, uno è posto di spalle, riconoscibile dall'armatura e dalla lunga lancia, l'altro invece è in posizione frontale di fianco al trono, ma di più difficile individuazione. Rispetto agli altri ambienti, questo ci viene descritto come sontuoso, grazie anche alla presenza di un tappeto rosso che si srotola sugli scalini della gradinata. Dal gesto di Galerio apprendiamo che egli ha da poco emanato la sentenza di morte, contenuta proprio all'interno del rotolo che stringe con la mano<sup>110</sup>. Presso l'imperatore presenziano il prete Ermolao, vestito in abiti scuri, su di un gradino più in basso scorgiamo un altro vecchio vestito di stracci, con molta probabilità la figura del paralitico guarito dal medico durante l'*ordalia*, che a grazia ricevuta si convertirà trovando anch'egli la morte. [Fig. 7]

Il modello selezionato da Fumiani per l'impostazione dell'architettura proviene dall'*Incoronazione di Assuero* (1556) di Paolo Veronese [Fig. 8], nella vicina chiesa di San Sebastiano: in entrambi gli episodi essa viene relegata alle spalle dei regnanti, così come dalla stessa opera veronesiana, deriva la scelta di collocare le figure di alto grado sociale al di sopra di un podio.

L'ispirazione per la costruzione del giudizio dell'imperatore giunge nuovamente dalla chiesa di Santa Caterina a Vicenza, dalla scena del dialogo intrattenuto con i due dottori [Fig. 9]. Qui però l'artista dimostra di aver acquisito maggiori capacità espressive, seppur la gestualità sia pressoché simile. Le figure poste in primo piano sono monumentali e prospetticamente credibili, così come la finta architettura che sembra chiamata a reggere l'intero peso del soffitto

---

<sup>110</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 51.

reale. Nel volto di Ermolao si potrebbe forse riconoscere il ritratto di Francesco Palma<sup>111</sup>, prete della parrocchia nonché apprezzato musicista, ma purtroppo non ci è permesso fare nessun confronto con le fonti dell'epoca per poter risalire ad un suo profilo fisiognomico preciso. Un elemento che ci fa pensare a questa ipotesi si potrebbe rintracciare nell'abito nero che l'uomo indossa e che ricorda fortemente quello dei religiosi. L'angioletto collocato nel brano di cielo sopra Ermolao ha lo sguardo rivolto verso il basso e regge tra le mani un violone con un cavigliere decorato con una testa antropomorfa: ricordiamo infatti, che Palma fu un suonatore di tale strumento [Fig. 10]. La prassi di assegnare ad uno dei protagonisti della scena le fattezze del committente non è di certo così inusuale. Infatti, nello stesso edificio, si conserva la pala realizzata da Paolo Veronese nel 1587 [Fig. 11], che raffigura il miracolo della serpe, il primo miracolo compiuto da San Pantaleone, accompagnato dal suo maestro Ermolao. Quest'ultimo presenta i tratti fisiognomici dell'allora parroco e committente, Bartolomeo Bonghi, con lo stolone della Congregazione di Santa Maria Mater Domini, di cui Borghi fu arciprete a partire dal 1576 fino alla sua morte<sup>112</sup>. La volontà dei committenti di impersonarsi nelle fattezze di Ermolao, trova ulteriore giustificazione nel fatto che l'anziano Ermolao esplicita *tout court* tutte le funzioni di parroco.

Ritornando al soffitto, Fumiani dipinge il martirio di San Pantaleone al di sopra dell'altare maggiore, nello spazio di maggiore visibilità<sup>113</sup>. Il santo si trova in una posizione privilegiata, al culmine dell'immenso scalone in funzione di *alter Christus*, a cui fanno da raccordo un sistema di colonne ed un gigantesco arco. Il santo è in un atteggiamento diverso rispetto alla scena dove riceve i primi supplizi. Ora è consapevole del proprio destino, e certo di un conforto che egli riceverà direttamente da Cristo, allarga le braccia e in tacito assenso accetta la morte, come suggerito anche dal suo sguardo sereno rivolto verso il cielo [Fig. 11]. Egli viene circondato dai carnefici impazienti di consumare su di lui ogni genere di violenza: tra le mani recano delle tenaglie, un'ascia e un lungo spadone alla *lanzachinecca*<sup>114</sup>, con il quale, una volta esaurite le torture, gli verrà recisa la testa. Questo episodio si pone in netta contrapposizione rispetto alla scena del sacrificio collocata sulla controfacciata, dove è il santo cristiano ad offrirsi come agnello sacrificale. A testimoniare l'accaduto troviamo altri personaggi, tra i quali degli astanti abbigliati all'orientale, soldati in piedi e a cavallo. Uno di questi irrompe nella parte bassa di sinistra dello scalone, regge nella mano il rotolo contenente la sentenza di morte

---

<sup>111</sup> Biancotto, 2020 / 2021, p. 81.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 53.

<sup>114</sup> Biancotto, 2020 / 2021, p. 61.

affidatogli da Galerio<sup>115</sup>. La volontà di Galerio trova immediata applicazione da parte dei suoi coscritti e l'inizio delle torture viene sancito da un araldo che suona la tromba. Lo strumento musicale è rivolto in alto e con una ipotetica linea di giunzione si lega al corpo del martire. San Pantaleone viene accompagnato al patibolo da Ermippo ed Ermocrate. Uno di questi personaggi viene scortato da due soldati e viene collocato alle spalle dell'uomo a cavallo nell'angolo di sinistra del finto colonnato, veste una lunga tunica e ci mostra le mani in catene, lo sguardo è rivolto verso il basso in attesa di incrociare quello del fedele [Fig. 12]. Il secondo si scorge sulla parete lunga di sinistra al di sotto di un arco monumentale [Fig. 13]. In netto contrasto con i rappresentanti della corrente "tenebrosa", che avrebbero messo in scena i dettagli di brutale violenza, l'artista ha la sensibilità di non mostrarci nulla che sia legato direttamente alla morte, invitando l'osservatore a immaginare lo svolgersi della scena. Fumiani sceglie di dipingere una scena luminosissima, chiara, diretta, come se stesse dipingendo un cielo azzurro. I bagliori di luce diradano le ombre e dal fondo dell'oscurità della scenografia architettonica, proprio come su di un palcoscenico di teatro, vediamo emergere la figura di San Pantaleone al levarsi del sipario. La regia luministica stempera la tavolozza dominata da colori chiari; il celeste, il rosa pastello, le gradazioni di rosso e dei gialli oro acquisiscono brillantezza. Nelle scene laterali delle pareti questa componente viene sottolineata da brevi bagliori di luce improvvisi. Persino l'imperatore dall'alto del suo trono sembra essere uno spettatore distante, annegato nell'ombra della sua stessa infedeltà. Pur trattandosi di una scena affollata, i personaggi non risultano ammassati, ognuno di essi è chiamato ad interpretare un ruolo e ad occupare uno spazio ben specifico; i gesti concitati, inoltre, contribuiscono a conferire un senso di irrefrenabile movimento. Tra le figure si alternano spazi vuoti modulati in modo sapiente dall'artista, perfettamente cosciente che come su di uno spartito musicale anche i "silenzi" recitano una parte fondamentale. La verticalità è l'elemento cardine della narrazione, suggerita anche dagli oggetti di scena come lo stendardo, le lance e la spada. Anche l'architettura rafforza questa idea. Essa non è concepita come una semplice scenografia, ma serve ad innalzare lo sguardo del fedele verso il cielo, costruita seguendo linee prospettiche che dai due angoli della navata si proiettano in alto secondo uno schema piramidale, che vede come suo vertice la corona d'alloro che l'angelo sta porgendo sul capo di San Pantaleone, simbolo di vittoria sulla morte. Due personaggi collocati sui gradini più bassi dello scalone caricano il telero di un'ulteriore funzione moraleggiante. Si tratta delle

---

<sup>115</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 53.

personificazioni della carità [Fig. 14], presentata come una donna anziana che abbraccia un piccolo fanciullo, come a tenerlo distante dall'orrore che si consumerà qualche istante più avanti<sup>116</sup>. La volontà di inserire a più riprese questa personificazione nei diversi episodi, trova giustificazione nel richiamo alla virtù propria del martire, poiché egli esercitò sempre la professione di medico senza chiedere in cambio nessun compenso, cosa che gli valse l'epiteto di *anargiro*. Appoggiate alla cornice dell'arco sovrastante l'abside, si ergono due enormi statue in bronzo dorato, riconosciute quali personificazioni della Fede<sup>117</sup> [Fig. 15] e della Speranza<sup>118</sup> [Fig. 16], qualità intrinseche di San Pantaleone, che insieme alla Carità concludono il richiamo alle virtù teologali, ottenute non soltanto attraverso lo sforzo umano, ma infuse dalla volontà divina. Le citazioni veronesiane si fanno più ampie, difatti, la posa di San Pantaleone e il gruppo dei carnefici che lo circondano, provengono dal catalogo di Paolo Veronese, più precisamente dalla pala d'altare con il *Martirio di San Giorgio* (1566) per la chiesa di San Giorgio in Braida a Verona. [Fig. 17]

Nello spazio celeste aperto sul soffitto, che illusionisticamente sembra sfondare la copertura reale dell'edificio, il fedele avverte la sensazione di venire risucchiato verso nuovi e sconfinati orizzonti, raggiungibili soltanto attraverso il proprio sacrificio. La volta celeste è in festa e una luce radiosa spazza via le nubi per cedere il passo ad infinite schiere di angeli: alcuni di loro accompagnano l'ascesa al cielo di San Pantaleone, suonando strumenti musicali, altri si esibiscono in acrobazie degne dei migliori acrobati. Individuare la figura di San Pantaleone risalire verso il Paradiso è un'impresa assai complicata, resa ancora più ardua dalla luce accecante che investe l'occhio di chi guarda direttamente verso il cielo. Il santo è collocato nel punto di massima luminosità e altezza prospettica, avvolto in un mantello blu e sorretto da uno stuolo angelico che gli fa da trono [Fig. 18]. L'intelligenza di Fumiani risiede anche in questo, egli prepara il nostro occhio ad una lettura per gradi, se non li rispettiamo è come se volgessimo il nostro sguardo direttamente verso il sole, correndo il rischio di bruciare le retine. In questa scena di *gloria* però, c'è anche spazio per la lotta tra il Bene e il Male. La supremazia del Bene viene conquistata dall'Arcangelo Michele che a spada sguainata affronta i diavoli, riconoscibili per le ali a pipistrello<sup>119</sup>. In modo molto efficace essi vengono collocati al di sopra del tronodi Galerio, colui che ha preso ad accanirsi contro i credenti in Dio [Fig. 19].

---

<sup>116</sup> Ripa, 1593, ed. 2021, p. 48.

<sup>117</sup> Ivi, p. 127.

<sup>118</sup> Ivi, p. 415.

<sup>119</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 55.

Fumiani si dimostra un artista dotato di una particolare cultura, capace di fare riferimento a numerose fonti artistiche e letterarie del suo tempo ed abile nel piegarle alle sue esigenze. Da Veronese riprende anche quel gusto per gli animali, utili non soltanto a recidere quella separazione tra finzione della pittura e realtà, ma utili ad infondere alla tela una maggiore valenza iconografica. Oltre alla presenza di cani e cavalli, sulla base destra dell'arco absidale trova il suo posto una cicogna [Fig. 20], essa si collega al tema della resurrezione e rappresenta inoltre, compassione e fedeltà verso Cristo, dal momento che si posa sulla croce poco prima della sua morte<sup>120</sup>. Tra gli animali, configura anche la scimmia [Fig. 21], presenza in parte giustificata dalla volontà di voler rimandare ad un'ambientazione orientale, dall'altra, di associarla alla sua capacità di imitare l'uomo e quindi con una valenza negativa collegata ai vizi della lussuria e della *vanitas*<sup>121</sup>, con diretto riferimento all'atteggiamento dei medici imperiali che denunciarono l'operato di San Pantaleone per questioni di mero profitto personale. Fumiani sembra ispirarsi a Veronese anche per quanto riguarda le vesti dei personaggi abbigliati all'orientale, le fogge e i colori con le quali ci vengono presentate sembrano di diretta provenienza dell'*atelier* del maestro cinquecentesco, anche se forse il richiamo più probabile sembra essere alle due serie incisive di Stefano Della Bella (1610-1664), *Teste alla persiana e Cavalieri esotici* [Fig. 22-23], andate in stampa negli anni sessanta del Seicento e giunte all'attenzione di Fumiani attraverso gli scambi epistolari intrattenuti con il Granduca di Toscana, mediati da Niccolò Cassana (1659-1714)<sup>122</sup>. Questo artista veneziano giocherà un ruolo importante anche quando Fumiani verrà investito di commesse provenienti direttamente dal Gran Principe Ferdinando di Toscana. Negli stessi anni in cui è impegnato nell'esecuzione del soffitto, il pittore investe le sue energie per inviare alcuni bozzetti proprio alla corte del Gran Principe. Egli è chiamato a realizzare una serie di otto tele di *Vasi Grotteschi* [Fig. 24], databili al 1699-1702, destinate alla decorazione della Palazzina della Meridiana in Palazzo Pitti. Di queste opere, purtroppo, sopravvive soltanto un esemplare conservato oggi presso le Gallerie degli Uffizi. A queste tele fanno da corredo anche tre versioni dei *Quattro bozzetti per Torrieri* datati al 1702, raffiguranti le allegorie dell'Età dell'uomo, dei Quattro continenti e della Cacciata dall'Olimpo [Fig. 25-26-27] e conservate sempre agli Uffizi<sup>123</sup>. Grazie a questa esperienza, Fumiani riesce ad impreziosire ulteriormente la decorazione del progetto in San Pantalon, specie nei pennacchi dell'altare maggiore, dove le tele sono popolate da figure umane in finto marmo e bronzo, chiamate a

---

<sup>120</sup> Biancotto, 2020 / 2021, p. 59.

<sup>121</sup> Wilson, 2020, p. 96.

<sup>122</sup> Biancotto, 2020 / 2021, p. 69.

<sup>123</sup> Ivi, pp. 95-96.

sorreggere il peso di grandi vasi, anche questi in bronzo. Alcuni puttini si trovano loro malgrado a dover lottare contro forze maligne, manifestate sotto forma di serpenti, allusione della vittoria delle virtù sui vizi. Sul lato sinistro, ad esempio, all'interno del vaso troviamo un ricco *bouquet* di rose rosse<sup>124</sup>, gigli<sup>125</sup> e gelsomini<sup>126</sup>, specie floreali che rappresentano un diretto rimando alle virtù del martire. [Fig. 28]

Fumiani si dimostra artista poliedrico, capace di mediare nel panorama veneziano il linguaggio della scuola bolognese e quello derivato dall'arte barocca della scuola romana. Riguardo la prima, già il suo maestro Domenico degli Ambrogi aveva messo su carta un progetto di una quadratura architettonica per una chiesa ad un'unica navata, che prevedeva al centro del soffitto una scena con l'*Incoronazione della Vergine*, attorno alla quale avrebbero fatto da *pendant* architetture composte da logge voltate a crociera e balaustre [Fig. 29]. Oggi il bozzetto si trova nel Gabinetto di Disegni e Stampe delle Gallerie degli Uffizi<sup>127</sup>. Quanto alla seconda, il "manifesto" del barocco romano si fonde nel soffitto di San Pantalon attraverso la ricerca prospettico-quadraturistica di Fumiani che non può astenersi dal guardare l'arte di Andrea Pozzo (1642-1709), introdotta a Venezia da uno dei suoi fratelli, Jacopo Antonio (1645-1721). Durante il suo soggiorno in laguna nel 1684 l'architetto lavora al rinnovo di alcuni ambienti per la chiesa dei Carmelitani Scalzi, per poi ritrovarsi anche in San Pantalon, per apportare alcune modifiche alla cappella dell'Addolorata o del Crocefisso, spese dal parroco Zampelli<sup>128</sup>, proprio nei primi anni in cui Fumiani inizia a gettare le basi del suo progetto decorativo. Attraverso i frequenti scambi epistolari tra i due fratelli, è possibile che Fumiani stesso abbia ricevuto dei consigli su come impalcare al meglio il suo soffitto, quindi l'opera veneziana e quella romana di Sant'Ignazio da Loyola [Fig. 30] sono frutto di una condivisione, poiché ambedue gli artisti partivano dalle stesse premesse<sup>129</sup>.

---

<sup>124</sup> Impelluso, 2003, p.121

<sup>125</sup> Ivi, p. 154.

<sup>126</sup> Ivi, p. 179.

<sup>127</sup> Biancotto, 2020 / 2021, p. 20.

<sup>128</sup> Brunet e Marchiori, 2016, p. 93.

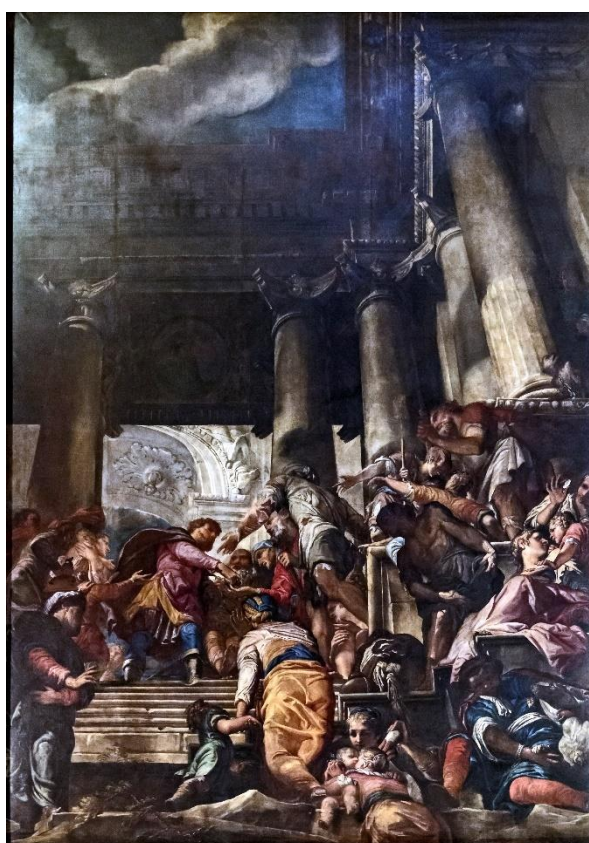
<sup>129</sup> Pallucchini, 1981, p. 301.



[Fig. 1 ] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707.



[Fig. 2] Giovanni Antonio Fumiani, *La Pentecoste*, chiesa di San Giacomo a Vicenza, 1676-1677.



[Fig. 3] Giovanni Antonio Fumiani, *San Rocco distribuisce le ricchezze ai poveri prima del suo pellegrinaggio a Roma*, chiesa di San Rocco, Venezia, 1675.





[Fig. 4] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, dettaglio.



[Fig. 5] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di san Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, dettaglio.



[Fig. 6] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio di Santa Caterina*, chiesa di Santa Caterina, Vicenza, 1672-1674.



[Fig. 7] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, dettaglio.



[Fig. 8] Paolo Veronese, *L'incoronazione di Assuero*, chiesa di San Sebastiano, 1556.



[Fig. 9] Giovanni Antonio Fumiani, *Santa Caterina discute con due dottori*, chiesa di santa Caterina, Vicenza, 1672-1674.



[Fig. 9] Giovanni Antonio fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, dettaglio.



[Fig. 10] Paolo Veronese, *San Pantaleone guarisce un fanciullo morso da una vipera*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1585.



[Fig. 11] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, dettaglio.



[Fig. 12] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, Ermippo o Ermocrate, dettaglio.



[Fig. 13] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707. Ermippo o Ermocrate, dettaglio.



[Fig. 14] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707. La Carità, dettaglio.



[Fig. 15] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707. La Fede, dettaglio.



[Fig. 16] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707. La Speranza, dettaglio.



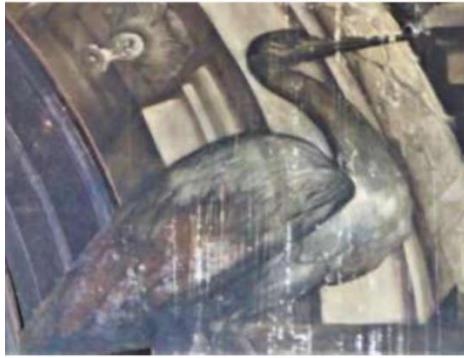
[Fig. 17] Paolo Veronese, *Il Martirio di San Giorgio*, chiesa di San Giorgio in Braida, Verona, 1566.



[Fig. 18] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, dettaglio.



[Fig. 19] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, dettaglio.



[Fig. 20] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, dettaglio.



[Fig. 21] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, dettaglio.



[Fig. 22] Paolo Veronese, dettaglio degli affreschi di Villa Barbaro, Maser, 1580-82.



[Fig. 22] Stefano Della Bella, *Uomo con Turbante*, acquaforte, anni Sessanta del XVII sec.



[Fig. 23] Stefano Della Bella, *Soldato orientale a cavallo*, acquaforte, 1649.



[Fig. 23] Stefano Della Bella, *Soldato orientale a cavallo*, acquaforte, 1649.





[Fig. 24] Giovanni Antonio Fumiani, *Vaso Allegorico*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702-04.



[Fig. 25] Giovanni Antonio Fumiani, Progetto per Torciere con *Quattro età dell'uomo*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702.



[Fig. 26] Giovanni Antonio Fumiani, Progetto per Torciere con i *Quattro Continenti*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702.



[Fig. 27] Giovanni Antonio Fumiani, Progetto per Torciere con la *Cacciata dall'Olimpo*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1702.



[Fig. 28] Giovanni Antonio Fumiani, *Il Martirio e la Gloria di San Pantaleone*, chiesa di San Pantalon, Venezia, 1686-1707, dettaglio.



[Fig. 29] Domenico degli Ambrogi, Progetto per un soffitto a sfondato prospettico con al centro l'Incoronazione della Vergine, grafite su carta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi, Firenze, prima metà del XVII sec.



[Fig. 30] Andrea Pozzo, *La Gloria di Sant'Ignazio*, chiesa di Sant'Ignazio di Loyola, Roma, 1691-94.



## Conclusioni

A parer personale, ho la percezione che quest'opera venga quasi sempre valutata in maniera riduttiva, probabilmente per la sua interna complessità. La fama di cui gode è indubbiamente legata al primato che ruota intorno alle sue gigantesche dimensioni, ma questo rischia di far passare in secondo piano le sue qualità propriamente pittoriche. L'artista investe quasi un ventennio della sua vita per la realizzazione di questo capolavoro, nel quale trova massima espressione una concezione artistica figlia dell'apprendistato in terra emiliana. Il telero di San Pantalon cresce di pari passo con la mente che la genera, evolvendosi in maniera quasi simbiotica, consegnando infine, il suo creatore all'immortalità. Fumiani concepisce, assimila e matura tutti gli strumenti necessari al fine di caricare l'opera di un potere evocativo ed emozionale, capace di perdurare nel corso dei secoli, sensazioni alle quali forse, lo spettatore ha già rinunciato da tempo. Posti dinanzi ad un'opera d'arte dovremmo porci in condizioni di interrogarla e ottenere delle risposte. Molto spesso cerchiamo di affidare il ricordo dell'esperienza alla lente degli smartphone o a quella delle macchine fotografiche, dimenticando di aver a disposizione un muscolo che richiede costante allenamento, il nostro occhio. Attraverso questo, un giorno, riusciremo a riappropriarci di un mondo che ormai percepiamo come distante. Ecco, quindi, quale è stato il mio punto di partenza per avvicinarmi al *Martirio e alla Gloria di San Pantaleone*.

## Bibliografia

### 1581

F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, 1581.

### 1593

C. Ripa, *Iconologia*, 1593 ed. 2021, a cura di P. Buscaroli, Milano.

### 1697

P. Pacifico, *Cronica veneta overo succinto racconto di tutte le cose più cospicue della città di Venezia*, Venezia, 1697.

### 1698

V. Fanello, *Descrizione della chiesa di San Pantaleone e Santa Giuliana dettata dal prete Vincenzo Fanello*, 1698, in A. Salsi, *Dè Pievani della chiesa di San Pantalon*, Venezia, 1847.

### 1767-1770

D. G. Maccato, *Memorie della Chiesa Parrocchiale e Collegiata di San Pantaleone Medico e Martire di Nicomedia raccolte da Don Domenico Gerolamo Maccato Suddiacono Titolato nella Chiesa dedicata in suo nome in Venezia*, Archivio parrocchiale di San Pantalon, Venezia, 1767-1770.

### 1847

G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, Venezia, 1815, in A. Salsi, *Dè Pievani della chiesa di San Pantalon*, Venezia, 1847.

### 1847

A. Salsi, *Dè Pievani della chiesa di San Pantalon*, Venezia, 1847.

### 1850

J. P. Migne, *Persécution de Dioclétien* in *Encyclopédie Théologique*, Parigi, 1850.

### 1863

G. Tassini, *Curiosità veneziane*, 1863, ed. Venezia, 1970.

**1990-1901**

Bibliotheca Hagiografica Latina, Bruxelles, 1990-1901.

**1909**

Bibliotheca Hagiografica Graeca, Subsidia Hagiographica, Bruxelles, 1909.

**1910**

Bibliotheca Hagiografica Orientalis, Bruxelles, 1910.

**1922**

Martyrologium Romanum, Julius, Roma, 1922.

**1966**

D. G. Beltrame, *Storia e arte in San Tomaso Martire*, Padova, 1966.

**1968**

J.M. Sauget e A.M. Raggi, *Pantaleone in Biblioteca Sanctorum*, Volume X, Roma, 1968.

**1975**

G. Bortolan, *Le chiese del Patriarcato di Venezia*, 1975.

**1978**

I. Schirò, *Analecta Hymnica Graeca et Codicibus Erute Italiae Inferioris, Canones Iulii*, Tomo XI, Roma, 1978.

**1981**

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Volume I, Milano, 1981.

**1983**

P. Terni, *Historia di Crema*, in G. Degli Agosti, *Vita di San Pantaleone Medico e Martire*, Crema, 1983.

**1984**

E. Trocmé, *Il Cristianesimo dalle origini a Nicea*, in *Storia del Cristianesimo di E. Trocmé*, Volume I, Bari, 1984.

## **1986**

P. Gentile, *Storia del Cristianesimo dalle origini a Teodosio*, Milano, 1986.

## **1994**

M. Da Villa Urbani e S. Mason, *Chiesa di San Pantalon arte e devozione*, Venezia, 1994.

## **1997**

C. Muzzi e M. Sannia, *San Pantaleone a Montauero e nel mondo*, Torino, 1997.

## **2000**

F. Pedrocco, *Venezia*, in *La Pittura nel Veneto, Il Seicento*, a cura di M. Lucco, Volume I, Martellago, 2000.

## **2003**

L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano, 2003.

## **2021**

M. Wilson, *I simboli dell'arte*, Milano, 2021.

## **2004**

M. Frank, *Baldassarre Longhena*, Venezia, 2004.

## **2016**

E. Brunet e S. Marchiori, *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, Venezia, 2016.

## **2019**

M. Mason, *Una "inedita" icona a rilievo bizantina: il sanctus Pantaleon del Musée de Cluny a Parigi, Osservazioni preliminari*, 24 aprile 2019, Università degli studi di Milano, Riviste UNIMI. (<https://riviste.unimi.it>), consultato il 27/09/23.

## **2020/2021**

F. Biancotto, *L'erculeo fatica di Giovanni Antonio Fumiani, storia, analisi e restauri di San Pantalon a*



*Venezia*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'arte e conservazione dei beni artistici, Università Cà Foscari, Venezia, a. a. 2020/2021.