

*Relying upon iconographical, historical-artistic, hagiographical and hermeneutical arguments, the author addresses the identity of Francesco Guardi's Saint, currently preserved in Vienna, disputing the dubious identification with Saint (actually a Blessed) Gundisalvus of Amarante, and restoring that with the Polish Dominican St Hyacinth Odrowąż, generally accepted by art historians up to the 1960s. However, the work is not a conventional representation based on one of the episodes of the saint's biography, but, even though referring to biographical elements, it becomes a metaphor for the salvation offered by faith to a world in decay, in which the decadence of the Serenissima is recognizable.*

La produzione di Francesco Guardi (Venezia, 5 ottobre 1712 - 1° gennaio 1793), dopo le prime esperienze artistiche ispirate alla pittura di costume e le composizioni improntate alla maniera del Canaletto e del Marieschi, evolve verso uno stile assai personale, libero, 'allusivo', caratterizzato da macchie di colore dal tocco rapido e vitale, di pieno gusto pre-impressionista, da un linguaggio autonomo sostenuto da un luminismo e una tavolozza, che raggiungono il loro apice all'interno della straordinaria temperie del vedutismo veneziano, in spettacolari vedute di Venezia e fantastici «capricci» che renderanno l'artista tra i maggiori pittori italiani del Settecento<sup>1</sup>.

Le sue tele ben conoscono la lezione di pittura agile e luminosa di Giambattista Tiepolo, suo cognato, gli esempi di Luca Carlevarijs, iniziatore della veduta veneziana del Settecento con la sua «vivacità cromatica delle macchiette», il «pittoricismo scenografico e fantasioso» di Michele Marieschi e la «tormentata asprezza di tocco del Magnasco ed il fermentante segno di Marco Ricci»<sup>2</sup>, ma Guardi trasforma tutte queste suggestioni in una modernità di tocco e in una sensibilità alle mutazioni di luce e atmosfera, che anticipano la maniera impressionista e che alcuni non a torto definiscono "proto-impressionismo"<sup>3</sup>. Tratto caratteristico del suo stile diventa, in particolare, il velo di luce opaca scandita in toni e mezzi toni, che accompagna la transizione dalla 'veduta esatta' alla sua 'interpretazione', una «esperienza individuale legata, non meno che al luogo, al tempo e allo stato d'animo, vero e proprio preludio del paesaggio romantico di Goya (1746-1828), Géricault (1791-1824), Turner (1775-1851)»<sup>4</sup>, uno stato d'animo in cui affiorava già evidente la coscienza della decadenza che avrebbe presto portato alla caduta della Serenissima. L'artista ne dà espressione nella sua descrizione di Venezia con occhi nuovi, «spettrale e nevrastenica, proprio come nei rapidi tocchi di pennello dei suoi dipinti, tagliati da lame di luce inquieta»<sup>5</sup>, avvertita come una città minacciata, corrosa, prossima a una rovina che l'artista percepiva come una lenta e irrimediabile disgregazione della realtà, lontanissima dalla 'splendida certezza' della Venezia del Canaletto.

### Un quadro di svolta

A Francesco Guardi sono attribuite circa 850 opere disseminate in circa trenta tra le principali istituzioni museali italiane ed estere<sup>6</sup>. Delle quattro conservate presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna desideriamo soffermarci sul *Santo* (fig. 1), raffigurato nell'atto di camminare miracolosamente sulle acque accorrendo in aiuto di uno stuolo di frati caduti in un fiume in piena, dipinto eseguito nel 1763 e destinato alla chiesa di San Pietro Martire a Murano. Al centro della scena è il santo, raffigurato – come nella tradizione dell'arte sacra – innaturalmente alto rispetto alle altre figure presenti, mentre cammina sulle acque; con una mano regge una croce, mentre con l'altra salva un frate dall'annegamento; un manipolo di religiosi si arrampica su di un ponte ormai distrutto, mentre altri, caduti in acqua, stendono disperatamente le mani verso il santo; nell'angolo a sinistra i testimoni del miracolo osservano incolumi la scena dalla riva del fiume. Le figure umane percorrono la tela dall'angolo in basso a sinistra all'angolo in alto a destra; l'altra diagonale è invece composta dalla cruda quasi deserta natura del masso, nell'angolo in alto a sinistra, alla riva, in basso a destra<sup>7</sup>. La croce si staglia genialmente posizionata come una sorta di asse portante del mondo in cui si compie il miracolo narrato. Essa costituisce il ritaglio centrale di una tela in origine rettangolare, di cm 210 × 241 ca., che si presentava nel 1839, in un lotto destinato all'asta, in pessimo stato di conservazione<sup>8</sup>.

Oltre a costituire «un dipinto di eccezionale qualità»<sup>9</sup>, l'opera costituisce una svolta nel percorso artistico del Guardi, mostrando l'evoluzione dell'artista verso uno stile già ben connotato e privo d'ogni rapporto con i dipinti usciti fino a quel momento dalla sua bottega<sup>10</sup>. Il soggetto sfugge qui a ogni funzione decorativa, è senza orpelli, in una attitudine marcatamente drammatica<sup>11</sup>, sgraziato, privo di qualsiasi retorica, al pari degli altri frati coprotagonisti: chi in salvo a guardare i compagni, chi a dibattersi tra le acque, ma tutti nell'atto di vivere in prima persona l'evento vibrante<sup>12</sup>. Anche il paesaggio prende parte all'azione con la sua intensa luminosità e l'irruenza delle sue acque, al punto da risultare attore principale sulla scena del mondo<sup>13</sup>. L'opera spicca per la sua intensità di movimento della composizione<sup>14</sup> accentuata con l'impiego del tratto nervoso destinato a divenire elemento connotante dell'evoluzione dell'artista, che conferisce all'opera una drammaticità quasi teatrale<sup>15</sup>.

Nel suo acceso dinamismo, partecipato dall'energica vitalità della macchia di colore, l'opera assume, così, il ruolo di autentico testimone della prima fase dell'evoluzione stilistica dell'artista verso atmosfere nuove fino ad allora a lui sconosciute<sup>16</sup>, nelle quali si fa evi-



dente «il gusto espressionista dell'uso del colore su costanti tonalità scure ravvivate da squarci luminosi»<sup>17</sup>. Diversa infatti dalle opere eseguite dal Guardi negli anni precedenti risultano la luce che riempie morbidamente lo spazio intorno ai personaggi e la vastità dell'acqua e il masso con una rovina a sinistra, delicatamente delineato, che emergono nel bagliore dei raggi solari, mentre la ricchezza di colore appare già in tono con le vedute più mature dell'artista: il blu delle onde a sinistra che muta fino al verdastro sulla destra; la montagna in grigio chiaro sopra il verde della vegetazione; il cielo di azzurro intenso con nuvole bianco-grigie; il forte contrasto di bianco e nero del santo, gli abiti grigi dei frati e il gruppo multicolore sulla sinistra, che creano una accentuata vivacità cromatica nel quadro<sup>18</sup>; la tonalità della figurazione dominata «dall'azzurro-argenteo del cielo e dal chiaro verde-marino delle acque, più simili a quelle del mare di Venezia che a quelle d'un fiume. Solo le tonache dei frati fanno macchia, ma non 'bucano' la tela, poiché sono tutte rifatte nei riflessi sfaccettati delle pieghe»<sup>19</sup>. Rilevante in questo vortice dinamico è anche la scomposizione della scena in tre gruppi orizzontali, con le tremule figure quasi «tolte dai suoi capricci e dalle sue vedute del periodo maturo»<sup>20</sup>.

### Il titolo dell'opera

Nei documenti compilati nel sec. XIX a seguito della soppressione degli Ordini religiosi risulta che nel quadro, dipinto dal Guardi per la chiesa di S. Pietro Martire in Murano, è rappresentato san Domenico<sup>21</sup>. Tuttavia, dalla prima metà del Novecento – quando fanno la loro comparsa i primi grandi trattati sul Guardi<sup>22</sup> – fino agli anni Sessanta del sec. XX, l'opera era comunemente nota con il titolo di *Miracolo di san Giacinto*<sup>23</sup>.

È a partire dagli anni immediatamente successivi che gli studiosi cominciano ad avanzare qualche dubbio sull'identità del protagonista dell'opera: nel 1965 Pietro Zampetti, nel catalogo della mostra veneziana sull'opera della famiglia Guardi, afferma che il protagonista del quadro «generalmente viene indicato come s. Giacinto che salva alcuni monaci caduti

dal ponte crollato sotto il Dniepr in piena», mentre «secondo altra attendibile fonte, si tratterebbe del Beato Gonzalo di Amarante, sempre un domenicano»<sup>24</sup>. Zampetti non rivela il nome della sua fonte, ma getta le basi per le successive esitazioni sul protagonista della tela.

Nel 1973 Antonio Morassi, che venti anni prima aveva intitolato il quadro *Miracolo di san Giacinto*<sup>25</sup>, chiama la tela «*Miracolo di san Gonzalo di Amarante* altrimenti nota come il *Miracolo di san Giacinto*»<sup>26</sup>. Similmente nel 1974 Luigina Rossi Bortolatto propone la didascalia: «*Miracolo di un santo domenicano* [San Giacinto salva i pellegrini dal crollo di un ponte. Il miracolo di san Gonzalo d'Amarante]», aggiungendo che «l'identificazione di san Gonzalo sembra più attendibile»<sup>27</sup>. Con questo stesso titolo l'opera viene chiamata anche da Ennery Taramelli nel 1980<sup>28</sup> e da Maria De Falco Marotta nel 2012, per la quale questo santo è «forse san Gonzalo d'Amarante»<sup>29</sup>.

L'identificazione del santo del Guardi con Gonzalo di Amarante indusse anche i responsabili del Kunsthistorisches Museum di Vienna a intitolare l'opera, esposta nella sala XIII della Gemäldegalerie con la didascalia: *Wunder eines Dominikanerheiligen (Hl. Gonzalo di Amarante?)*, con l'aggiunta in forma dubitativa della possibile identificazione con san Gonzalo di Amarante, come appare anche sulla pagina internet del Museo, insieme alle misure e a una breve storia del dipinto<sup>30</sup>.

### Chi dei tre santi?

1. L'identificazione del santo raffigurato sul quadro di Guardi col san Domenico è ormai superata e non è più sostenuta da alcuno studioso.

2. Quella con san Gonzalo (o Gonsalvo, dal latino *Gonsalvus* o *Gondisalvus*) appare molto dubbia. In primo luogo la sua figura non fu mai ufficialmente canonizzata, e che dunque l'attribuzione del titolo di 'santo' appare impropria: papa Giulio III (1550-1555) ne autorizzò il culto pubblico solo limitatamente al Portogallo<sup>31</sup>, mentre papa Pio IV, il 16 settembre 1561, concedeva la facoltà di celebrare la Messa e la Liturgia delle Ore in onore del 'beato', sempre solo in Portogallo<sup>32</sup>. Clemente X, il 10 luglio 1671, ne estese il culto a tutto l'Ordine domenicano, fissando la data della celebrazione del 'beato' al 10 gennaio<sup>33</sup>.

Gonzalo fu un sacerdote che, dopo un lungo pellegrinaggio a Roma e in Terra Santa, fece ritorno in patria, dove vestì l'abito domenicano e condusse vita eremitica ad Amarante, dedito alla propria santificazione e alle opere sociali<sup>34</sup>. Qui divenne celebre per la costruzione di un ponte sul fiume Tamega, onde evitare che le alluvioni disturbassero l'accesso dei fedeli in chiesa. Nella sua biografia non si trova, tuttavia, un miracolo che ne riferisca il camminare sulle acque o il salvataggio di fedeli o pellegrini dall'annegamento<sup>35</sup>. Nella rara iconografia a lui dedicata viene generalmente presentato con gli stilemi tipici del frate domenicano, vicino a un ponte o con un pesce (fig. 2), ricordo del miracolo operato per sfamare gli operai intenti alla sua costruzione<sup>36</sup>.

3. Riteniamo, invece, che l'identificazione della figura nel dipinto del Guardi vada senz'altro restituita a san Giacinto Odrowąż († 1257), domenicano 'della prima ora', benché figura oggi poco nota. Canonizzato da Clemente VIII il 17 aprile 1594, questo santo godette all'epoca della sua elevazione agli onori degli altari – e ancora di più dopo di essa – fama di uno tra i più importanti missionari, come comprovato dalla testimonianza artistica che lo vede posizionato sul colonnato del Bernini in Piazza San Pietro tra i santi Francesco Saverio e Ludovico Bertrán, gli altri illustri evangelizzatori rispettivamente dell'Oriente e dell'America del Sud: a lui si deve l'opera di evangelizzazione di varie regioni dell'Europa orientale, dal Mar Baltico al Mar Nero. La sua canonizzazione costituì un evento di speciale importanza nella storia stessa dell'istituto giuridico del processo per il riconoscimento ecclesiale della santità, in quanto essa costituì in assoluto la prima proclamazione dopo la creazione della Sacra Congregazione dei Riti (1588) e l'istituzione del moderno processo di canonizzazione. La stessa cerimonia di proclamazione costituì un vero evento per Roma, il cui fasto rimane effigiato negli affreschi della cappella di S. Giacinto nella chiesa di S. Sabina all'Aventino<sup>37</sup>. Ben presto, dopo la canonizzazione, san Giacinto entrò a far parte del Calendario Generale della Chiesa cattolica con il grado liturgico di *festum duplex*, che ne avrebbe diffuso per secoli il culto in tutto il mondo cattolico, fino alla riforma del Calendario Romano dopo il Concilio Vaticano II. La sua fama troverà riscontro perfino in opere letterarie, come il sonetto a lui dedicato dal Cervantes, e dipinti, che videro attivi intorno alla figura del santo insigni maestri del tardo manierismo, come El Greco, Ludovico Carracci, Malosso, Guido Reni, Federico Zuccari e molti altri<sup>38</sup>.



Anche a Venezia la sua canonizzazione ebbe grande risonanza, non solo per la cospicua presenza domenicana in città, dove alla fine del sec. XVI si annoveravano ben tre conventi dei Predicatori<sup>39</sup>, ma anche per il forte legame biografico e taumaturgico del novello santo con l'acqua e la sua fama di protettore dal pericolo di annegamenti, aspetto a cui Venezia era, per ovvie ragioni, particolare sensibile e che era valso al santo il patronato della città di Tivoli, soggetta a frequenti esondazioni del fiume Aniene.

La sua sostituzione con un poco conosciuto eremita del sec. XIII si fonda sulla millantata autorità di una fonte priva di riscontro, alla quale si appoggiarono tutti i successivi studiosi del Guardi, senza dare importanza alla questione, probabilmente indotti anche dalla quanto mai rara dedizione dell'artista ai soggetti figurativi e all'arte sacra di carattere devozionale<sup>40</sup>. Dirimente sarebbe, in questo campo, soltanto il reperimento di una chiara testimonianza, come un documento di committenza, la corrispondenza dell'artista o altri documenti coevi, che identifichi in modo esplicito la figura del santo o l'episodio rappresentato, comprovando o smentendo definitivamente l'eventuale funzione del dipinto quale di *ex voto* per la salvezza di un gruppo di frati sopravvissuti al crollo di un ponte.

Alcune considerazioni lasciano, tuttavia, decisamente propendere per il santo polacco. Una prima di esse attiene al contesto bio-agiografico: solo di san Giacinto, infatti, le fonti ricordano il prodigio del camminare sull'acqua e annoverano a più riprese tra i suoi miracoli il salvataggio degli annegati, mentre nessuno di tali o simili prodigi viene riferito per il beato Gonzalo; anche il richiamo al ponte nella biografia o nei dipinti dedicati a quest'ultimo allude alla costruzione del passaggio da lui promosso tra le sponde del fiume Tamega e non al crollo raffigurato nell'opera del Guardi.

Al piano iconografico appartiene un secondo carattere di esclusione, che è la presenza in scena della croce, rinvenibile nella sola tradizione giacintiana<sup>41</sup>, dove in alcuni casi, anche con eleganti e significative varianti, irrompe nel quadro al punto da costituirsi come centro ermeneutico della stessa raffigurazione, come avviene nel *San Giacinto passa il Boristene (Dniepr)* di Luca Giordano, realizzato negli anni 1670-1675 per la chiesa di S. Maria della Pietà dei Turchini a Napoli, nel quale la croce appare al di sopra di una pisside che il santo porta in mano e si colloca emblematicamente all'antipodo della tumultuosità di un mondo in rovina rappresentato da una Kiev assediata e in fiamme.

Un altro aspetto rilevante è rappresentato dal senso comune con cui il soggetto è percepito dal fruitore. Ed è, a nostro avviso, proprio nella direzione della identità giacintiana che l'opera dovette essere percepita nel 1855 dal polacco Daniele – che si deve presupporre, con buona verosimiglianza, avesse familiarità con l'iconografia del santo – che il 20 agosto acquisiva a Venezia il quadro, ormai da anni in svendita, per la modesta cifra di 13 lire austriache<sup>42</sup>.

Altro importante elemento di valutazione riguarda la committenza: la chiesa domenicana di San Pietro a Murano non possedeva una pala del santo polacco e pare ovvio che i Superiori si rivolgessero a uno tra i più illustri artisti veneziani del tempo, per provvedere a sanare l'assenza di uno tra i più significativi rappresentanti del santorale dell'*Ordo Praedi-*

*catorum*, commemorato nel calendario liturgico della Chiesa universale. Prestigiose figurazioni di san Giacinto erano, del resto, presenti nelle altre celebri chiese domenicane della Serenissima: nella basilica dei Ss. Giovanni e Paolo (S. Zanipolo) il *San Giacinto cammina sulle acque del Dniepr* eseguito nel 1610 ca. da Leandro Bassano; nella chiesa di S. Maria del Rosario alle Zattere la straordinaria *Visione dei santi Ludovico Bertrán, Vincenzo Ferrer e Giacinto* realizzata nel 1739 da Giovanni Battista Piazzetta; della pala presente nel convento di S. Domenico in Castello non si posseggono informazioni, a causa della distruzione da parte delle truppe napoleoniche nel 1807. All'opera del Piazzetta, peraltro, il Guardi si ispirerà esplicitamente dipingendo la sua prima opera d'arte sacra firmata, il *San Norberto in estas*<sup>43</sup>, conservato al Museo Nazionale di Trento (Castel Thun), nella quale integrerà la fonte con la sua caratteristica lettura drammatica e pateticamente espressionistica e la sua nervosa vibrazione di tocco, che conferiscono all'insieme la rovente carica dinamica di un'estasi quasi 'aggressiva'<sup>44</sup>.

L'iconografia giacintiana fu, dunque, ben nota a Francesco Guardi, la cui casa natale si trovava nelle vicinanze della chiesa di S. Zanipolo, dove campeggiava da anni l'opera del Bassano, né poté essergli estranea la figurazione della *Madonna col Bambino e i santi Domenico e Giacinto*<sup>45</sup> di suo cognato Giambattista Tiepolo, oggi all'Art Institute di Chicago.

Un'ultima considerazione di natura ermeneutica. A nostro avviso, nel *Miracolo di san Giacinto* il Guardi non ha voluto limitarsi a raccontare un episodio della vita del santo, ma disporre un lavoro avendo ben a mente la destinazione dell'opera, ovvero il suo carattere devozionale, e la committenza domenicana. Nonostante la forte relazione del santo con l'acqua, non è infatti noto nella sua biografia un miracolo in cui egli salvi i frati in procinto di annegare dopo il crollo di un ponte. Ma il Guardi, d'intesa con un'arte sacra ormai già ai suoi tempi decisamente orientata alla allusività e all'interpretazione allegorica, si serve di uno spunto per veicolare un messaggio che andava oltre la tradizionale lettura legata al riferimento biografico. L'artista, ricorrendo alla sua caratteristica cifra stilistica, coglie con straordinaria sensibilità il senso di una civiltà ormai avviata alla decadenza e ne avverte l'esaurimento, la consunzione, facendosi in tutta la sua produzione acuto interprete di una crisi irreversibile della società italiana e, per alcuni aspetti, europea, oltre che veneziana.

La sua fugace incursione nell'arte sacra viene colta, pertanto, come un'ennesima occasione per comunicare il senso dello smarrimento delle certezze, l'angoscia per l'irreparabile rovina di un mondo, *in primis* quello religioso, e il presentimento di una fine ormai certa e imminente. Il ponte del quadro, cadente, ormai abbandonato a una ineluttabile rovina e destinato a travolgere quanti su di esso facevano affidamento, diviene metafora della solitudine dell'uomo contemporaneo, della disgregazione e della suprema alienazione dell'individuo in una società ormai sull'orlo della dissoluzione. Nessuno si sottrae a questa rovina, neppure i religiosi raffigurati, in un capolavoro di sublime immediatezza espressiva, fuori equilibrio, nel momento di cadere nelle acque limacciose.

Come nelle sue vedute di Venezia si avverte un malinconico, talora drammatico insistere sulla visione d'una decadenza, che l'artista sente con struggente e profonda malinconia, così il san Giacinto si ammantava di una potente carica simbolica, descrivendo l'umana cecità, l'incapacità profonda di comprendere il significato della storia e di rinnovarsi, reagire, confrontarsi con quel che si è diventati. Nelle figurette che si librano sul terreno quasi senza peso, inconsistenti, deboli, spaesate, di una lievità che non è un pregio, ma – come per il nascente esistenzialismo dell'epoca – una sorta di maledizione, è rappresentata la libertà umana, la nauseante inquietudine di un'umanità ridotta a maschera condannata a recitare la propria parte sino all'ultimo, a manichini più che uomini, fantasmi più che esseri viventi<sup>46</sup>, per i quali il santo, con i valori che incarna e quella croce che addita nella mano, rappresenta l'ancora di salvezza, il centro stabile, la *spes ultima* di una società ormai sul baratro di un irrimediabile tramonto.

- \* Desidero esprimere la mia profonda riconoscenza al prof. Roberto Fusco per il prezioso sostegno e consiglio e alla dott.ssa Joanna Lukaszuk-Ritter da Vienna per il suo valido aiuto nella ricerca.
- 1 Per una bibliografia recente sull'artista e la sua opera: Alberto CRAIEVICH (a cura di), *Disegnare dal vero: Tiepolo, Longhi, Guardi*, Verona 2020; Catherine LOISEL, "Vers un autre monde, entre lumière et ombre: la Venise de Francesco Guardi", in *Eadem, Éblouissante Venise. Venise, les arts et l'Europe au XVIIIe siècle*, cat. della mostra (Paris, 24 settembre 2018 - 21 gennaio 2019; Venezia, 23 febbraio - 9 giugno 2019), Paris 2018, pp. 220-224; Anna CICCARELLI-Ulrico DRAGONI, *In-canto di luce e colori: Canaletto e i Guardi*, Terni 2017; Davide DOTTI, "Precursori e protagonisti del vedutismo veneziano settecentesco", in *Idem, Lo splendore di Venezia. Canaletto, Bellotto, Guardi e i vedutisti dell'Ottocento*, cat. della mostra (Brescia, 23 gennaio - 12 giugno 2016), Cinisello Balsamo (Milano), 2016, pp. 10-31; Alberto CRAIEVICH-Filippo PEDROCCO (a cura di), *Francesco Guardi*, cat. della mostra (Venezia, 29 settembre 2012 - 06 gennaio 2013), Milano 2012; Flavio CAROLI, "Francesco Guardi verso il moderno", in Alessandro BETTAGNO (a cura di), *I Guardi: vedute, capricci, feste, disegni e quadri turcheschi*, Venezia 2002 (Collana *Presente storico*, 7), pp. 47-50; Alessandro BETTAGNO (a cura di), *Francesco Guardi: vedute, capricci, feste*, cat. della mostra (Venezia, 28 agosto - 21 novembre 1993), Milano 1993 (Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, *Cataloghi di mostre*, 51); Dario SUCCI, *Francesco Guardi. Itinerario dell'avventura artistica*, Cinisello Balsamo (Milano) 1993; *Idem* (a cura di), *Marieschi tra Canaletto e Guardi*, cat. della mostra (Gorizia, 30 giugno - 15 ottobre 1989), Torino 1989; *Idem*, "Francesco Guardi, 1712-1793", in *Idem* (a cura di), *Capricci veneziani del Settecento*, cat. della mostra (Gorizia, giugno - settembre 1988), Torino 1988, pp. 325-383; *Idem*, "Michele Marieschi, 1710-1793", in *Idem, Capricci veneziani*, pp. 167-207; Isabella REALE, "Luca Carlevarij, 1663-1730", in Succi, *Capricci veneziani*, pp. 105-127; Annalia DELNERI, "Marco Ricci, 1676-1730", in Succi, *Capricci veneziani*, pp. 128-156.
  - 2 Cfr. Francesco VALCANOVER, *Guardi*, Milano 1959 (Collana Immagini di arte italiana), pagine introduttive non numerate.
  - 3 Cfr. Antonio MORASSI, "Conclusioni su Antonio e Francesco Guardi", in *Emporium*, 11, 1951, p. 196.
  - 4 Maria Paola FORLANI, <https://artesenzaconfini.myblog.it/2012/09/25/francesco-guardi>.
  - 5 *Ibidem*.
  - 6 L'elenco dei musei italiani e stranieri che conservano le opere di Guardi è pubblicato in *Regards sur la peinture*, 93: *Guardi*, Paris 1992, p. 33.
  - 7 Max GÖRING, *Francesco Guardi*, Wien 1944, p. 54.
  - 8 Cfr. Rodolfo GALLO, "Note d'archivio su Francesco Guardi", in *Arte Veneta*, 7, 1953, p. 156.
  - 9 Vittorio MOSCHINI, *Francesco Guardi*, Milano 1953, p. 12.
  - 10 Cfr. Michelangelo MURARO, "The Guardi Problem and the Statutes of the Venetian Guilds", in *The Burlington Magazine*, 102, 1960, p. 424: «In 1763 he was commissioned to paint the Miracle of St Hyacinth, the first work which has come down to us, which finally presents in unmistakable manner the art of Francesco himself. We must note that stylistically this picture shows no similarity with the works that had already issued from the Guardi workshop».
  - 11 Cfr. Pietro ZAMPETTI (a cura di), *Mostra dei Guardi*, cat. della mostra (Venezia, 05 giugno - 10 ottobre 1965), Venezia 1965, p. 165.
  - 12 *Ibidem*.
  - 13 Gallo, *Note d'archivio*, p. 156.
  - 14 Cfr. Göring, *Francesco Guardi*, p. 53.
  - 15 Cfr. Ennery TARAMELLI, *Guardi*, Roma 1980 (Collana I classici della pittura, 44), p. 11.
  - 16 Cfr. Göring, *Francesco Guardi*, p. 53.
  - 17 Cfr. Taramelli, *Guardi*, p. 11.
  - 18 Göring, *Francesco Guardi*, p. 54.
  - 19 Antonio MORASSI, *Guardi. L'opera completa, I: I dipinti*, Venezia 1984, p. 157.
  - 20 *Ibidem*.
  - 21 Cfr. Gallo, *Note d'archivio*, p. 156.
  - 22 Cfr. Morassi, *Conclusioni*, p. 210.
  - 23 Così, p.es., Göring, *Francesco Guardi*, p. 53; Morassi, *Conclusioni*, p. 216; Gallo, *Note d'archivio*, p. 156; Valcanover, *Guardi*, introduzione, s.p.; Muraro, *The Guardi Problem*, p. 424.
  - 24 Cfr. Zampetti, *Mostra dei Guardi*, pp. 164-165.
  - 25 Cfr. Morassi, *Conclusioni*, p. 216.
  - 26 Cfr. *Idem*, *Guardi*, I, p. 155.
  - 27 Cfr. Luigina ROSSI BORTOLATTO, *L'opera completa di Francesco Guardi*, Milano 1974 (Collana *Classici dell'arte*, 71), nr. 371, Tav. XVIII.
  - 28 Cfr. Taramelli, *Guardi*, p. 11.
  - 29 Cfr. Maria DE FALCO MAROTTA, "Francesco Guardi, Il fascino vedutista della sua Venezia (Museo Correr, dal 29 settembre 2012 al 6 Gennaio)", in *La Gazzetta di Sondrio*, 2 ottobre 2012: <http://www.gazzettadisonario.it/societa/02102012/francesco-guardi-fascinoso-vedutista-della-sua-veneziana-museo-correr-dal-29>.
  - 30 Cfr. [www.khm.at/de/object/362e80d4df](http://www.khm.at/de/object/362e80d4df).
  - 31 Cfr. "De s. Gonsalvo Amarantho Ordinis Praedicatorum in Lusitania", in *Acta Sanctorum*, Ianuarii, I, Antverpiae 1643, p. 649; Isidoro DA VILLAPADIERNA, s.v. "Gonsalvo di Amarantho", in *Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma 1966, col. 100.
  - 32 Cfr. Manuel BORDAZAR, *Compendio de la vida del glorioso confesor san Gonzalo de Amarante de la Sagrada Orden de Predicadores*, Valencia 1739, p. 68; cfr. anche Da Villapadierna, *Gonsalvo di Amarantho*, p. 100, il quale indica erroneamente il 1560 come anno di concessione dell'ufficiatura liturgica da parte di Pio IV.
  - 33 Cfr. Bordazar, *Compendio*, p. 68; *Proprium Officiorum Ordinis Praedicatorum*, Romae 1982, p. 47.
  - 34 Cfr. *ibidem*, pp. 46-47; *Martyrologium Romanum*, editio altera, Città del Vaticano 2004, p. 93.
  - 35 Per la biografia del beato cfr. De s. Gonsalvo Amarantho, pp. 640-650; Bordazar, *Compendio*, e tra le edizioni più recenti, Eugenio Martín TORRES TORRES, "Las fuentes de la hagiografía del dominico medieval Gonzalo de Amarante: tradición y santidad en el siglo XIII", in *Albertus Magnus*, 8, 2017, pp. 361-387.
  - 36 Cfr. De s. Gonsalvo Amarantho, p. 642.
  - 37 Cfr. Arkadiusz NOCÓN, «Luoghi giacintiani» a Roma", in Roberto FUSCO-Arkadiusz NOCÓN (a cura di), *Seminatore della Parola. San Giacinto Odrowąż apostolo del Nord Europa*, Todi 2009, pp. 18-19.
  - 38 Cfr. Roberto FUSCO, "Modelli iconografici giacintiani nelle pale d'altare in Italia fra tardo manierismo e la prima età barocca", in Fusco-Nocón, *Seminatore della Parola*, pp. 51-89.
  - 39 Si tratta del convento dei Ss. Giovanni e Paolo, del convento di S. Domenico in Castello, distrutto da Napoleone nel 1807, e del convento di S. Pietro Martire a Murano. Nel 1669 viene fondato il quarto convento di S. Maria del Rosario alle Zattere, detto dei Gesuati, in quanto sede, in precedenza, di questa comunità religiosa, cfr. <https://santigianniapaolo.it/ordine/domenicaniavenezia/>.
  - 40 Cfr. Göring, *Francesco Guardi*, p. 53.
  - 41 Cfr., proprio negli anni del Guardi, l'affresco di Angelo Mozzillo per la cappella di San Giacinto nella chiesa di S. Caterina a Formiello a Napoli, del 1797, che rappresenta san Giacinto mentre indica ai fedeli la croce.
  - 42 Gallo, *Note d'archivio*, p. 156.
  - 43 Anche questo dipinto ebbe, in passato, varie generiche denominazioni - Santo in estasi e Santo in adorazione dell'Eucarestia - prima della definitiva identificazione del soggetto: Roberto PANCHERI, "Il vescovo, l'ostensorio e il serpente. Il «San Norberto» di Francesco Guardi a Castel Thun", in *Studi Trentini. Arte*, 91, 2012, pp. 67-92.
  - 44 Cfr. *Regards sur la peinture*, 93, p. 4: «Ce tableau s'inspire d'une des figures du retable représentant saints Vincent Ferreri, Hyacinthe et Louis Bertrand peint par Giambattista Piazzetta pour l'église des jésuites [sc.: Jésuates] de Venise. Mais Guardi donne à son saint en extase une tension spirituelle plus intense et une force d'expression plus grande que celles de son modèle. [...] C'est à ce retable que Guardi emprunte le motif de son Saint en extase, situé lui aussi sur la diagonale et se détachant de profil sur un fond lumineux».
  - 45 Sul quadro del Tiepolo cfr. Fusco, *Modelli iconografici giacintiani*, pp. 87-88.
  - 46 Cfr. Francesco LAMENDOLA, *Nei dipinti di Francesco Guardi è il nostro ritratto*, <http://www.accademianuovaitalia.it/index.php/cultura-e-filosofia/arti-figurative/7120-il-nostro-ritratto>.
- Referenze fotografiche:  
Fig. 1 © Kunsthistorisches Museum; fig. 2 Immagine fornita dall'autore, tratta da Cope.es, Cope, [https://www.cope.es/religion/vivir-la-fe/santoral/noticias/san-gonzalo-amarante-20180110\\_166996](https://www.cope.es/religion/vivir-la-fe/santoral/noticias/san-gonzalo-amarante-20180110_166996).