

26. G.A. Moschini, *La Chiesa e il seminario di S. Maria della Salute*, Venezia, 1842, pp. 21-22
27. P. Selvatico, *Sulla Architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, Venezia, 1847, pp. 413-415.
28. R. Wittkower, *S. Maria della Salute...*, p.39.
29. G.A. Moschini, *La Chiesa...*, p.9.
30. J. Drum, sembra aver preso misure nell'edificio perché incorporò nella sua sezione questo ed altri errori fatti dal Diego.
31. Santamaria... Vedi nota 5.
32. G.A. Moschini, *La Chiesa...*, p.13.
33. R. Wittkower, *S. Maria della Salute...*, p.42.
34. Questo fu notato per la prima volta dal Dohme nel suo "Annuario della Collezione d'Arte Prussiana" III, 1882, p.127.
35. R. Wittkower, *Bollettino artistico*, XIX 1937, p.263 e *Principi architettonici del periodo dell'umanesimo*, Londra, 1952, p.11.
36. L. Santi, *Ricordo di Fra Francesco Colonna e ragionamento sull'estetica architettonica*, Venezia, 1837.
37. F. Fapanni, *Interno l'architetto Baldassarre Longhena*, Venezia, 1873 in "Atti dell'Accademia di Belle Arti".
38. P. Selvatico, *Sull'Architettura...*, p.415. Così scrive: "Un fatto che molto onora l'erudizione del Longhena... è la Chiesa della Salute è modellata precisamente sulla descrizione che Polifilo ci porge di un vasto tempio da lui ideato".
39. E. Bassi, *L'architettura a Venezia del sei e settecento*, Napoli, 1962, p.98.

41. Il genere d'influenza, che la Hypnerotomachia può aver avuto sul pensiero architettonico, fu mirabilmente dimostrati da E. Gombrich in "Giornale degli Istituti di Werburg e Courtauld - XIV", 1951, pp.119-125.
42. R. Wittkower, *S. Maria della Salute...*, p.42.
43. A. Niero, *Chiesa di S. Maria della Salute*, Venezia, 1971, p. 9.
P. Gazzolo, a proposito della Sanmicheliana Madonna di Campagna, scrive "Sarà opportuno notare che un'identica planimetria assumerà anche il Longhena per la Chiesa della Madonna della Salute a Venezia". Non pare che l'asserzione sia scientificamente sostenibile: la cupola della Salute grava sui pilastri interni al vano che si alza su pianta ottagonale. È opinabile che la visione di S. Maria di Campagna abbia ispirato il Longhena, ma mentre la "genesì scientifica" della Salute non risale al di là delle esperienze palladiane, per il Sanmichelini è evidente l'ascendenza romana e l'elaborazione di idee bramantesche. Inoltre la Chiesa veneziana risolta prima pittoricamente e poi come struttura, e si direbbe che l'invenzione dell'alzato abbia determinato la pianta e non senza difficoltà, mentre in S. Maria di Campagna un'elegante planimetria ha originato, forse per la complicata vicenda della costruzione un alzato mediocre. Vedi E. Bassi, *L'architettura...* nota 9.
44. G.A. Moschini, *La Chiesa...*, p.12.
45. Lo stretto legame tra la corona e gli edifici a pianta centrale nel pensiero contemporaneo trova conferma nella Madonna del Rosario del Dominichino, (Pinacoteca, Bologna, 1617, p.25), dove l'angelo che sorregge la corona appare vicino ad uno con un tempietto rotondo, entrambi appoggiati su nuvole vicino alla Vergine.
46. R. Krautheimer, *Santa Maria Rotunda in Arte del primo millennio*. Atti del Convegno di Pavia, 1950, discusse diffusamente questo problema e dimostrò che la pianta tonda delle chiese

TL 299-234

MIRELLA BOLZONELLA

LA BASILICA DI SANTA MARIA DELLA SALUTE IN VENEZIA

ANALISI DI UNA FONTE STORICA INEDITA



TL 299-234

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
FACOLTÀ DI MAGISTERO

Tesi di laurea in materie letterarie

LA BASILICA DI S. MARIA
DELLA SALUTE IN VENEZIA

ANALISI DI UNA FONTE STORICA INEDITA

Relatore:

Ch.mo Prof. CAMILLO SEMENZATO

Laureanda:

MIRELLA BOLZONELLA

Anno accademico 1970-71



Ringrazio tutte le persone che mi furono di valido aiuto con i loro consigli, le loro indicazioni e il loro cortese interessamento, in modo particolare il prof. C. Semenzato, che mi ha assegnato il tema e mi ha seguito con peculiare premura, Mons. Antonio Niero, che da tanto tempo si dedica allo studio della Basilica della Salute, il prof. N. Jvanoff dell'Istituto di Storia dell'Arte "G. Cini", il dott. R. Reith dell'Università di Heidelberg, il prof. D. Lewis curator of sculpture the National Gallery of art di Washington e la prof.ssa Debra Pincus dell'Università di New York.

INDICE

Premessa.....	pag.	1
Storia.....	pag.	1
Architettura.....	pag.	29
Scultura.....	pag.	77
Pittura.....	pag.	109
Fortuna critica.....	pag.	141
Appendice.....	pag.	151
Bibliografia.....	pag.	167

PREMESSA

Nell'accingermi a questo lavoro, che si presenta piuttosto ampio per la ricchezza di opere scritte sulla Basilica della Salute, mi sono prefissata di realizzare una sintesi, per quanto possibile obiettiva. Ho analizzato nuovamente le fonti storiche per vedere se potevo riempire alcuni vuoti che le opere pubblicate avevano lasciato. La ricerca in Archivio di Stato era molto vasta, perché i documenti non sono catalogati con ordine ed alcuni risultano addirittura irreperibili.

Solo alcuni, riportati in appendice, mi hanno permesso di formulare un discorso un po' più approfondito nella precisazione delle misure del terreno, su cui sarebbe stata costruita la Chiesa, o su come si svolse il procedimento dei lavori.

Nella parte architettonica mi sono basata particolarmente sugli studi del prof. C. Semenzato, della prof. E. Bassi e soprattutto dal compianto, da poco, prof. R. Wittkower, il quale ha sviluppato maggiormente il discorso iconologico sulla Basilica, che era stato iniziato dal prof. N. Ivanoff. Secondo il Panofsky, che pubblicò i suoi studi nel 1939, l'iconologia è il metodo d'interpretazione integrale dell'opera d'arte nel suo completo contesto storico e si muove dall'analisi del contenuto. Secondo questi principi l'opera d'arte deve essere analizzata in primo luogo come composizione di simboli e allegorie ed infine come sintomo di una situazione nella storia della cultura e delle idee. L'interpretazione deve fondarsi sulla conoscenza dell'evoluzione storica nel primo caso, dello stile dei tipi iconografici nel secondo e, nel terzo, della cultura.

In altri termini l'opera d'arte va trattata facendo riferimento a ciò che il Panofsky chiama "storia della tradizione", quanto cioè il Wittkower ha fatto nel suo saggio. Nel capitolo riguardante la scultura ho confrontato dapprima l'incisione del Boschini, che si rifà all'opera del Longo, che risulta soltanto citato dal Cicogna e non era stato fino ad ora analizzato dagli studiosi.

Esso, pur nella sovrabbondanza dello stile tipicamente barocco, offre un aiuto per l'interpretazione

iconografica, che costituisce la base di un discorso iconologico.

Il programma iconografico contiene un importante riferimento alla Madonna Immacolata. Il mistero, di cui parla anche il Longhena, trova la sua eco umana nella perfetta corrispondenza nella Chiesa a forma di corona; anche la scelta e la distribuzione della decorazione ha la sua parte importante nell'illuminare il simbolismo espresso dalla struttura stessa.

Le attribuzioni delle statue risultano molto discutibili poiché esiste una lacuna nell'Archivio di Venezia dei documenti del Magistrato del Sal, proprio negli anni della costruzione della Basilica. Diversi furono gli artisti che gravitarono attorno alla figura del sommo Longhena "architetto della Basilica", cosicché ho cercato dapprima di identificare le loro opere e poi mi sono permessa di formulare alcune supposizioni sulla loro paternità.

Devo tuttavia riconoscere che sono assai impreparata per un tale lavoro, che richiederebbe una conoscenza approfondita di tutte le opere accertate dei diversi scultori, che non sono pochi.

Inoltre molte statue, particolarmente quelle esterne, della Chiesa, sono state erose dagli agenti atmosferici. A causa del cattivo stato di conservazione l'analisi risulta ancor più difficile. Tuttavia possiamo vedere un Ruer che tende addirittura a tagliare la pietra come il legno, mentre l'Ongaro perde attraverso i panneggi, così spesso espressionistici, l'anatomia dei corpi.

In gran parte nel '600 la scultura fu produzione di bottega, quindi spesso fredda e convenzionale nell'esagerata imitazione dei modelli del tempo.

Se questi scultori, visti con occhio analitico ci meravigliano per certi estremismi, visti invece nel quadro generale della scultura barocca a Venezia, acquistano il loro posto giusto di bravi, solerti scultori, operosi nel riempire altari e facciate di chiese.

Con la morte di Alessandro Vittoria, il maggiore scultore del '500, la scultura a Venezia attraversa

un periodo di crisi.

Mancò un vero grande artista veneto, che, riassumendo i nuovi caratteri e le nuove forme della scultura, sapesse imprimervi il segno della propria personalità, suscitando nuove energie, creando una scuola, determinando un rinnovamento.

Tale rinnovamento venne dal di fuori e si verificò nella seconda parte del secolo con l'arrivo nella città lagunare del fiammingo Giusto Le Court, che lasciò nella Salute il suo capolavoro nell'altare maggiore. Infine ho soffermato la mia attenzione sulla pittura, che ci offre un'abbondante raccolta di tele dei migliori pittori veneziani; basti pensare che ci sono tredici dipinti del Tiziano, le Nozze di Cana del Tintoretto, alcune pale dei pittori Luca Giordano, Pietro Liberi, Salviati ed altri artisti famosi.

La Basilica della Salute offre numerose fonti di studio, tanto che ad esempio nel 1799 il Raymond non andò a Firenze o a Roma per studiare l'opera del Brunelleschi o del Michelangelo, ma si fermò a Venezia, perché attirato dall'opera del Longhena.

Quando si esce dalla Chiesa ci si sente veramente arricchiti e si comprende quale gioiello possenga Venezia ospitando la Basilica della Salute.

Osservandola da lontano risuonano al nostro orecchio le parole che Francesco Fapanni pronunciò nella Reale Accademia di Belle Arti il giorno il 3 settembre 1873:

"Vedi nel suo complesso come la grande cupola armonizzi coi due campanili e colla cupola minore, e come con vaga linea pittoresca si disegni nel vasto campo dell'aria e con mirabile illusione ottica si specchi nel bacino delle acque sottoposte.

Guardala quando il sole al tramonto le imprime l'ultimo raggio e poi contemplala in una notte serena d'estate, al brillar della luna nel silenzio delle cose: allora il tuo cuore per certo sussulta e

ti ripete mesta e lusinghiera una voce: "Noi pure un tempo fummo grandi! Noi fummo! E forse lo potremo essere ancora".

Lo potremo essere soprattutto impedendo che l'erosione del tempo, l'inquinamento dell'aria e dell'acqua rovinino quest'opera d'arte meravigliosa.

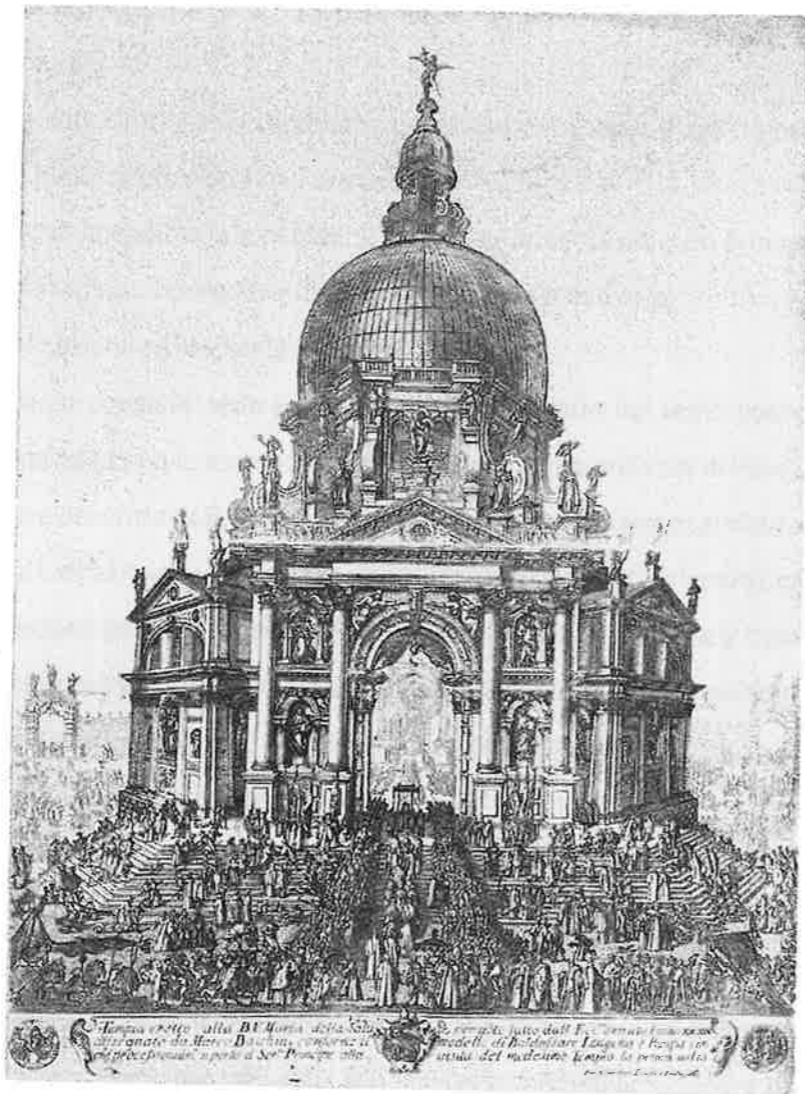
Le numerose foto, che vengono citate nel testo, sono state allegate alla tesi di laurea e si trovano presso la facoltà di magistero di Padova, dipartimento di Storia dell'Arte.

La loro intera pubblicazione richiederebbe un altro volume.

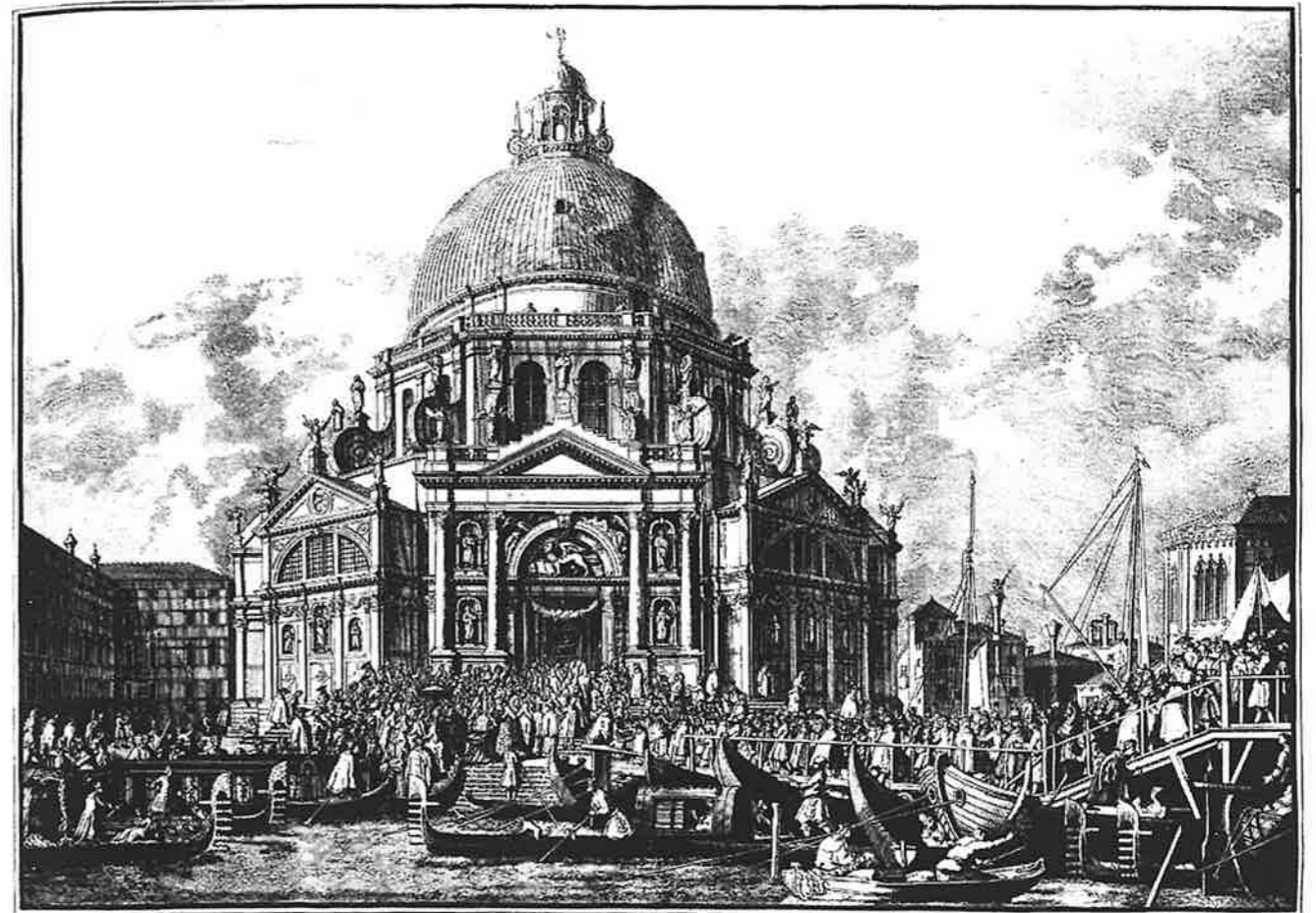
La novità della ricerca consiste nella pubblicazione di una parte del testo poetico, scritto dal padre somasco Lorenzo Longo in esametri latini per esaltare la grandezza di Venezia. Nell'ottavo e nel nono libro viene descritta la Basilica della Salute dapprima dal punto di vista architettonico, quindi iconografico. L'ideazione del Longo, come egli stesso sostiene, trae ispirazione dalla Bibbia e si sofferma particolarmente nel presentare le statue che dovranno ornare il "templum salutis". Da una nota dell'opera suddetta si legge: "Descriptio aedis Salutis Venetis ob sedatam pestilentiam nuper extractae ex voto S.C. a M.Boschino delineatae" è possibile supporre che l'incisione di Marco Boschini si sia basata sulla descrizione del Longo.

Infatti Marco Boschini nella sua opera "Il regno tutto di Candia", scritta nel 1951, dice "Serenissimo Principe, Ill.mi et Ecc.mi Signori, ho ben io Marco Boschino nell'anno 1644 presentato alla Ser.tà V.tra l'intaglio del Tempio della Salute innalzato."

Si deduce che dapprima il Longo aveva scritto il testo, dando ad esso una motivazione teologica, quindi il Boschini l'aveva rappresentato nella sua incisione, infine il Longhena e gli altri artisti si sono più o meno fedelmente attenuti, perchè la realtà non sempre corrisponde al testo del Longo. L'analisi della fonte storica inedita è approfondita nel capitolo riguardante la scultura.



Stampe Gherro-Molin, incisione del Tempio della Salute di Marco Boschini,
secondo ideazione del Longo, Venezia 1644



Tempio di Santa Maria della Salute con la visita del Doge.

Incisione di Brustolon Giovanni Battista (1712-1796)

Foto di Osvaldo Bohm n.1499 N - fotografo editore Venezia

STORIA

L'estremo lembo di "Dorso Duro", detto "Mota de San Gregorio" dell'Abbazia di S. Gregorio, che già vi esisteva dal 1806 (1), era un luogo abbandonato ed incolto e si trovava alla convergenza di due canali: Canal Grande e Canal de la Giudecca. Là il doge Raniero Zen pensò di costruire un Monastero ed una chiesa dedicata alla SS. Trinità, da offrire ai Cavalieri Teutonici per gli aiuti prestati alla Repubblica Veneta nella guerra contro i Genovesi (1256) (2).

Infatti il governo veneziano soleva concedere terreni acquitrinosi per incoraggiarne in questo modo la bonifica a causa del notevole aumento della popolazione.

I Cavalieri vi trasferirono la loro sede principale, costruirono la chiesa di "S. Maria dell'Umiltà" e sulla rimanente mota alcuni magazzini paralleli, chiusi da mura merlate, unite al vertice da una torricella. Questi magazzini, adoperati dapprima dalla Repubblica come deposito di sale, furono poi trasformati in "Dogana da Mar", trasportata lì da S. Biagio (v.f.2).

Nel 1595 i luoghi della Trinità vennero ceduti al Seminario Diocesano, che era stato fondato dal Patriarca Trevisan nel 1579, in applicazione dei decreti del Concilio di Trento, per ordine del papa Clemente VIII (3).

I Padri Somaschi, ai quali spettava la cura dei Seminaristi, presero in affitto alcune casette e altre ne ottennero in affitto dal Patriarca Zane (4).

Agli inizi del 1600 quindi sull'isola si trovavano i Somaschi e i Gesuiti, che verranno espulsi in seguito alle controversie tra il Papa Paolo V e la Repubblica Veneta e saranno sostituiti dalle Benedettine nel 1615.

Inoltre la dogana da Mar e i depositi del sale costituirono un centro di vita spirituale e commerciale.

La successione del Ducato di Mantova, data a Carlo di Nevers diede pretesto agli Spagnoli di

consolidare il loro dominio in Italia, poiché sostenevano il Principe di Guastalla, fedele alla loro causa, quale successore al Ducato.

Venezia, che proteggeva la casa legittima, anche per liberare l'Italia dal giogo spagnolo, domandava, ma inutilmente, l'aiuto alla Francia.

Le truppe spagnole, che erano costituite da trentaseimila uomini inviati dall'Imperatore, discesero attraverso le Alpi e portarono il germe di una malattia che infierì particolarmente nelle province venete: la peste. Infatti i soldati per impadronirsi di una città erano soliti infettarla con le vesti di alcuni loro compagni, morti per tale malattia (5). Le armi della Repubblica erano condotte dal Provveditor Generale Francesco Erizzo, che fu poi doge, assistito dal Principe Luigi d'Este. L'interesse di terminare le vertenze militari, senza spargimento di sangue, l'impossibilità di operare tra truppe attaccate dal morbo fece sì che le truppe veneziane chiedessero di trasferirsi a Padova, per stabilirvisi. Questo allontanamento fu fatale perché provocò lo sbandamento dell'esercito e la perdita di Mantova (6). Dal duca di Mantova venne inviato all'Imperatore Ferdinando II il Marchese Strigis, per trattative di pace e la risoluzione della questione di Guastalla. L'8 giugno 1630 arrivò a Venezia l'ambasciatore, il quale, secondo le regole sanitarie, fu trattenuto dapprima nell'isola del Lazzaretto, quindi a San Clemente. Affinché la quarantena non fosse troppo penosa, venne mandato un falegname, un certo Tirinello, che abitava a Dorsoduro, dietro il campanile di Santa Agnese, perché gli preparasse l'ambiente.

Verso la metà del mese di giugno il Marchese Strigis cadeva vittima della peste ed anche il Tirinello, che per poco tempo dovette far la spola all'isola per il suo lavoro, alla fine di luglio moriva anche lui per lo stesso male, assieme alla moglie ed il figlio.

Scoppiava quindi l'epidemia, favorita dall'addensamento della popolazione e dalla stagione estiva.

Raccapricciante è la descrizione, riportata dal Piva (7) che narra i giorni della diffusione del morbo a Venezia.

Basti pensare che dal luglio 1630 all'ottobre del 1631 morirono ben 82.175 persone, solo a Venezia, Murano, Malamocco e Chioggia; circa 600.000 nella terraferma, per cui la Repubblica perdette complessivamente 682.175 sudditi (8).

Il 22 ottobre 1630 il Doge Nicolò Contarini (9), assieme a tutto il senato si unì all'invito alla preghiera, fatto dal Patriarca Giovanni Tiepolo (10). Deliberò infatti in Pregadi che si compisse per quindici sabati una processione penitenziale, si facesse voto d'innalzare un tempio alla Vergine, intitolandolo "Santa Maria della Salute" e fosse concessa la somma di 50.000 ducati per l'inizio dei lavori.

Il primo sabato cadde il 26 ottobre 1630 e nella Basilica di S. Marco si raccolsero il Doge, il popolo, il clero ed il Patriarca per un atto solenne: la promessa.

Sull'altare maggiore era stata messa in evidenza l'immagine sacra della Nicopeia o Regina delle Vittorie (11) e vi sovrastava un crocefisso. Terminato il canto delle litanie, il doge Nicolò Contarini, dopo aver depresso il corno dogale, salì sulla tribuna di porfido. Nel silenzio egli, commosso ed umiliato dal disastro, dalle tante perdite di parenti, di amici e di figli, parlò di speranza, facendo scoppiare tutti in diretto pianto.

"Ave Stella del mare, donna delle Vittorie, mediatrice di salute e di grazia. Vedi ai tuoi piedi prostrato un afflitto popolo, fatto bersaglio al flagello della Divina Giustizia. La guerra, la pestilenza, la fame, con orribile lotta si disputano a vicenda tra loro le vittime e tutte su noi vogliono trionfo di desolazione, di morte.

Mira come i nostri aspetti sparuti dal disagio, lividi dalla malattia, consumati dalle afflizioni,

sporgano sotto la pelle le ossa spogliate: vedi come i nostri passi vacillano. come si dilegua il coraggio della Nazione estinguendosi il rampollo di tante illustri famiglie.

Saran dunque perduti i monumenti delle nostre imprese? Saranno inutili le conquiste fatte in Tuo Nome? Diverranno deserti e solinghi questi edifici, magnifici testimoni del consiglio e del valore dei nostri Padri? Questi nemici che a noi san tali, perché sono tuoi nemici, esulteranno del nostro pianto, sovrasteranno alla nostra debolezza, ed i nostri petti, non più riscaldati col sangue di tanti prodi, deboli scudi diverranno per opporsi ai progressi dei loro attentati. Vergine Madre, se nel tuo nome venne fondata questa patria, se i nostri cuori furono sempre a Te devoti se tante prove ci desti di patrocinio, di protezione, deh! esaudisci le nostre preci, ricevi le supplicazioni di un popolo sofferente! Siamo peccatori è vero, e perciò a Te ricorriamo come a nostro rifugio: prega per noi il Divin Tuo Figliolo, faccia salvi gli eletti suoi; scacci, allontani, annichili la tremenda lue, che contamina le nostre vene, che miete tante vite, che desola i servi Tuoi: al lampo benefico della Tua grazia, l'anima nostra commossa intuonerà l'inno di laudazione, e col Coro dei Celesti confesseremo le glorie Tue ed il Santo Nome di Dio. Ricevi l'umile offerta di un Tempio, sulle vasti pareti del quale vogliamo che i secoli avvenire scorgano impressi i tratti della nostra Religione e dove i successori nostri, ed i posterì tributeranno annui rendimenti di grazie perpetuamente a Te Ausiliatrice ed Avvocata di questa Repubblica". (12).

La peste continuava tuttavia minacciosa, anzi aumentava in modo notevole, tanto che nel mese di novembre dello stesso anno ci furono ben 11.966 vittime. Fu il mese più nefasto di tutto il periodo. Non per questo però la fede dei veneziani diminuiva; anzi aumentava la fiducia con l'accrescere della minaccia.

Il 18 Gennaio 1631 si stabilì la provvista di legname per le fondamenta o zatterone allo scopo di dare maggiore stabilità alla futura costruzione che suggerì l'idea di Arca di Noè a Lorenzo Longo, che fu uno dei primi scrittori che ci parlò della Basilica (13).

Furono gettati secondo quanto ci dice il Sansovino - Martinioni (14) 1.156.657 pali di rovere, o di ontano o di larice, alcuni lunghi 14 piedi, altri 12 ed altri 10. Tale lavoro si protrasse per circa due anni e due mesi. Secondo la voce popolare, tuttora in vigore, giungerebbero sino a metà bacino di S. Marco; in realtà pare siano stati adoperati 110.772 pali (15).

Nel frattempo tre senatori: Simone Contarini, cavaliere e Procuratore di San Marco, Pietro Bondumiero e Marco Zuanne da Molino furono eletti deputati per provvedere alla "fabbrica della Chiesa votiva di S. Maria della Salute".

Avendo scelto il terreno per la erezione della chiesa, in seguito ad accordi precedenti con il patriarca G. Tiepolo, intervenendo anche Francesco Eliseo, primicerio patriarcale, Lorenzo Morato, pievano di S. Margherita e Francesco Presegno, pievano di S. Samuele (16), i governatori del Seminario patriarcale pattuirono il 27 gennaio 1631 che il patriarca e i governatori predetti cedessero alla Repubblica, rappresentata dai sunnominati deputati, il terreno di proprietà del seminario vicino alla Chiesa della Trinità, con cinque casette, non compresa la Chiesa e le fabbriche ad essa contigue (v.f.12).

Vengono quindi descritti i confini e le misure del terreno ceduto ed anche dello spazio che occuperà il nuovo tempio, comprendendo pure la scuola della Trinità (17). Si fanno alcune riserve perché non vengano impediti l'accesso, la luce ed altre comodità alla Chiesa della Trinità ed al Seminario da costruirsi. Nel frattempo la Repubblica pagherà la somma di 484 ducati alla Zecca

per il Seminario che ha dovuto cedere buona parte della sua Sede. Interessanti sono le misure che vengono riportate e stabiliscono che l'area disponibile sulla parte nord, cioè dalla Scuola della Trinità a Rio S. Gregorio sia di 144 piedi, dalla chiesa vecchia della Trinità al medesimo rio 160 ed infine dalla casa del Poro 200 piedi; mentre dal Canal Grande fino alla calle dei catecumeni 250 piedi, dei quali 40 saranno riservati alla piazza di fronte alla facciata principale e 95 alla chiesa (18).

Venne quindi stabilito il 1° febbraio 1631 di abbattere parte del seminario, che dovette quindi trasferirsi nuovamente a Murano. Si decretò inoltre che il 25 marzo, leggendario giorno della fondazione di Venezia anche giorno dell'Annunciazione di Maria, fosse deposta la prima pietra, che fossero coniate delle medaglie da porre sotto ad essa ed infine che si chiedesse al Bernini se poteva recarsi a Venezia per scolpire l'immagine di Maria.

Per l'occasione era stata scolpita questa iscrizione in data 25 marzo.

D.O.M.
DIVAE MARIAE SALUTIS MATRI
TEMPLI AEDIFICANDI
AD PESTILENTIAM ESTINGUENDAM
SENATUS EX VOTO
PRIMUS HIC LAPIS EST
ANNO DOMNI MDCXXXI XXV MARTII
URBANO VIII SUMMO PONTIFICE
NICOLAO CONTARENO DUCE
JOANNE THEUPOLO PATRIARCA (19)

A causa però della malattia del doge e del cattivo tempo la cerimonia fu celebrata il 1° aprile. Una

processione di soli uomini, poiché alle donne era stato proibito dal Governo di uscire dalle proprie contrade, partì dalla Calle di Casa Giustiniani (ora albergo Europa) a San Moisé, e attraverso un ponte di legno, che era stato eretto sul Canal Grande, giunse alla Chiesa di tavole, che era stata costruita per contenere circa un migliaio di persone. Al lato destro del coro c'era il posto per il Doge e la Signoria, al sinistro era stata scavata la fossa, dove sarebbe stata deposta la prima pietra; nel centro c'era un altare con sopra una tela di Alessandro Varottari (20), detto il Padovanino (1588 - 1648). Il dipinto, che ora si trova nella sagrestia maggiore, rappresenta Maria col Bambino ed alcuni Angeli, che portano un modello di Chiesa.

Quattro sacerdoti recarono, sotto il baldacchino, la miracolosa Nicopeia. Venne quindi benedetta la pietra e assieme ad essa furono deposte una medaglia d'oro, dieci d'argento e dodici di rame, che sul retro portavano impressa la piazzetta di San Marco, vista dal molo, con la Vergine in atto di protezione e intorno il motto: "UNDE ORIGO INDE SALUS"; sul verso il Doge inginocchiato mentre addita un modello di chiesa con intorno la scritta: "NICOLAO CONTAR. PRINC. SENATUS EX VOTO MDCXXXI (21) (v.f.5)

Questo venne fatto due mesi e mezzo prima dell'accettazione del modello del Longhena. È perciò evidente che la figura rappresentata sulla medaglia non poteva rifarsi a nessuno dei progetti concorrenti, che furono sottoposti allo studio, dopo il giorno della fondazione.

Conseguentemente la medaglia mostrava un progetto ideale, che s'ispirava alla facciata della Chiesa di S. Geminiano in Piazza San Marco, che si trovava al termine della Procuratia ed è stata poi distrutta (v.f.6). L'incisione della medaglia del Boschini, dove sono visibili le nicchie con le statue (v.f.5), non risulta conforme quindi alla prima medaglia, ma è un chiaro riferimento alla sua incisione della chiesa (v.f.7), fatta nell'anno 1644, traendo ispirazione dall'opera del Longo (22).

Sulla lastra di marmo che chiudeva la pietra si leggeva:

DEO OPTIMO MAXIMO
DIVAE MARIAE SALUTARI
TEMPLI AEDIFICANDI
AD PESTILENTIAM ESTINGUENDAM
PRIMO HIC LAPIS ESTO
SENATUS EX VOTO
URBANO VIII SUMMO PONTEFICE
JOANNE THEOPULO PATRIARCA
MDCXXXI KAL APRILIS

Varie altre incisioni latine furono composte per la liberazione dalla peste, in occasione della erezione della Chiesa della Salute e, naturalmente, quella che venne incisa, fu dovuta ad una scelta. (Vedi in appendice la serie di iscrizioni).

Il giorno 2 aprile 1631 morì il doge Nicolao Contarini ed il 7 maggio 1631 anche il Patriarca Giovanni Tiepolo. Nonostante i gravi lutti, il senato non dimenticò il voto fatto alla Vergine, cosicché il 26 aprile del medesimo anno, per sollecitare la scelta del progetto, altri cinque patrizi furono eletti quali rappresentanti di ciascun ordine del Collegio, col titolo di "aggiunti alla fabbrica": Girolamo Corner, Cavaliere e Procuratore di San Marco, Giulio Giustiniani, Agostino Bembo, Paolo Morosini e Francesco Querini. Benché la peste continuasse ad inferire e a provocare vittime, i deputati e gli aggiunti non perdevano tempo e fissavano le norme che dovevano essere osservate dagli architetti concorrenti. Erano dati tre punti specifici:

- a) dall'ingresso della chiesa fosse possibile abbracciare con lo sguardo la spaziosità di questa, senza impedimenti;
- b) ci doveva essere un'uguale distribuzione della luce attraverso la chiesa;
- c) l'altare maggiore doveva dominare la vista dall'entrata, mentre gli altri altari dovevano essere visti, procedendo in direzione dell'altare maggiore.

A queste condizioni importanti, altre, non meno essenziali, ma di natura più generale, erano aggiunte: il nuovo edificio doveva avere una certa armoniosità con il luogo dove veniva costruito e fare una certa impressione, nonostante che si dovesse lasciare uno spazio sufficiente per l'erezione del monastero ed inoltre doveva essere finito entro un limite ragionevole.

Undici furono i progetti presentati e i nomi dei concorrenti a noi noti sono: Gherardo Silvani (1579-1675) (23), Matteo Ingoli (1587-1631), Alessandro Varottari, detto il Padovanino (1588-1648) (24), Bortolo Belli, Francesco Smeraldi detto Fracao (dei quali è ignoto l'anno di nascita e di morte) (25), assieme a Zambattista Rubertini ed infine Baldassare Longhena (1598-1682) (26).

Le pratiche del concorso si erano diffuse anche oltre la laguna veneta. Infatti Marc'Antonio Padavin, che rappresentava in quei giorni la Repubblica presso la corte di Firenze, rispondeva ampliamente agli inviti dei nobili deputati (27).

In una lettera del 28 dicembre 1630 si parla di un certo architetto: Gherardo Silvani, noto a Firenze per le sue capacità. Il Padovanin avrebbe inviato alla Commissione giudicatrice alcuni suoi disegni, perché potesse stabilire se accettarli o meno.

L'architetto e scultore avrebbe potuto andare a Carrara per scegliere i pezzi di marmo bianco, fine e non molto duro per le statue. È opportuno ricordare che appunto questo Silvani, proposto dal Padavin, fu un notevole architetto e scultore della Chiesa di S. Maria del Fiore a Firenze, costruita

per ordine del Granduca Ferdinando II.

Ma per l'erezione del Tempio della Salute fu veramente consultato il Silvani? E quale fu la risposta? Sembra che i deputati veneziani abbiano tenuto in considerazione le ottime disposizioni del Residente a Firenze; si sa infatti che gli furono date delle incombenze e che egli era impegnato a corrispondervi, ma non conosciamo ulteriori documenti in proposito. Intanto altri concorrenti tentavano la prova, presentando disegni per il tempio votivo. Il Ridolfi scrive che Matteo Ingioli, pittore ravennate, nel 1631 preparava un modello, ma non lo portava a compimento a causa di un male improvviso, che gli provocò la morte.

L'11 febbraio 1631 anche un certo Bortolo Belli presentava il suo progetto che non fu preso in considerazione dal Della Santa (28), poiché scriveva "Riesce malagevole formarsi dalla sua scrittura un buon concetto della forma architettonica pensata dall'autore". Anche il Wittkower (29) ricorda il progetto del Belli, ma non lo considera minimamente. Certo di essi mancano i disegni illustrativi tuttavia non è del tutto impossibile farsi un'idea della struttura del tempio in base alla descrizione data dal Belli stesso (30). Il suo tempio era pensato a pianta longitudinale ad unica navata, con una cupola centrale e due laterali con l'altare principale sotto quella di centro (31), che rientra in questo modo nel concetto di Architettura di glorificazione o trionfalistica.

La presenza di due cori è un richiamo alla Basilica di San Marco, dove servivano nelle funzioni liturgiche per le esecuzioni musicali, mentre nella chiesa della Salute sarebbero stati usati dalla Signoria, in quanto diventava Basilica di diritto dogale. Per non turbare la linea architettonica della navata i confessionali venivano collocati presso la porta d'ingresso; in questo modo adempivano alla finalità liturgica di essere agevoli per i fedeli, che avrebbero frequentato il tempio (32).

Le cappelle per gli altari forse erano inglobate entro i muri perimetrali, intercomunicanti fra loro

secondo la formula scamozziana; infatti il collegamento fra le cappelle e la sagrestia avveniva, per il Belli, con scale interne: un sistema che sarà applicato pure dal Longhena per mezzo di un peribolo concentrico a quello della basilica (v.f.22).

Essa doveva poggiare su uno stilobate assai alto, che avrebbe dovuto ricordare la soluzione tipicamente palladiana del Redentore, con la scalinata verso il Canal Grande (33), che forse fu presente all'architetto, data la posizione urbanistica del nuovo edificio. Ad essa ricorse pure il Longhena per quanto sia comune nei criteri dell'architettura postridentina (34).

Per poter realizzare un risparmio economico nell'esecuzione, il Belli proponeva che l'edificio fosse in cotto, tranne la facciata principale, che doveva essere in pietra di Rovigno o pietra d'Istria. Tale accorgimento sarà usato in parte anche dal Longhena nel rapporto tra la facciata centrale e quelle laterali.

Il problema statico del nuovo edificio presentava una soluzione non facile, nel contesto tecnico dalla città (35).

Il Belli proponeva che la cupola risultasse di legname con la tecnica a cantinelle e la volta fosse in cotto.

Il Longhena, invece ricorse ad sistema misto: la sua cupola centrale è parte in muratura e in parte in legname, con coperta a lastre di piombo (v.f.33). Non sembra, dal progetto del Belli, che le cupole minori dovessero emergere sul piano del tetto, "et serano le dette cube sotto il coerto del tempio, sarà solamente quella cuba mazor de sora el coerto ...", quindi o erano pseudo cupole o cupole a cuffia (50).

In pratica risultava un edificio a struttura tradizionale: forse anche per questa ragione non fu accettato, anzi fu preferito il progetto del Longhena, che portava a Venezia una novità

architettonica, fino ad allora mai vista (36).

Infine il Della Santa (37) riporta un documento di Alessandro Varottari, che presenta al doge di Venezia e al senato "la figura di un tempio novo, e non più pensato, non indegno forse della pietà e grandezza di così alta e cristiana Repubblica". È difficile continua il Della Santa dare un giudizio di merito alla proposta del Varottari, perché troppo scarsi sono gli elementi offerti dalla sola scrittura che ci resta e dallo schizzo, in verità molto semplice, disegnato di fianco alla stessa.

Tuttavia si può affermare che la mente del Padovanino, che nelle sue tele dimostrò un eletto gusto architettonico, non poté certo ideare un edificio meno lodevole. Egli infatti volle separarsi dalle cose ordinarie, cioè dalla figura circolare, ovvero angolare, ovale quadrata e da quella comune, come la croce greca o latina, e pensò di ricorrere al triangolo equilatero, anzi alla doppia triangolare, sopra la quale fondò la struttura della propria Chiesa. Benché non fosse stato preferito il suo disegno, il Padovanino fu scelto per l'esecuzione della tela per l'Altare Maggiore di Santa Maria della Salute, dove rimase con sicurezza fino al 1670, cioè finché non vennero a sostituirla le statue di Giusto Le Court (38). Allora il quadro del Varottari passò a più modesto seggio, a destra dell'altare della sacrestia maggiore.

All'inizio di aprile del anno 1631 la Commissione giudicatrice scelse due degli undici progetti presentati: quello del Longhena e quello di Antonio Fracao e Zanbattista Rubertini, di cui erano entrambi responsabili (39). Quest'ultimo però perse importanza, quando il Fracao cominciò a condurre i suoi affari da solo.

Antonio Smeraldi, detto Fracao, era molto più vecchio del Longhena, che allora aveva appena 34 anni (1597 - 1682) (40).

Il 13 aprile B. Longhena redasse un memorandum che comprendeva dodici punti differenti, con note esplicative, accompagnatorie del modello per renderlo più chiaro. Precedentemente egli aveva già consegnato dei disegni con determinate misure del suo progetto.

Il 15 aprile 1631 anche il Fracao consegnò un memorandum.

Dopo tale data doveva esser corsa voce che la commissione preferiva il progetto del Longhena a quello del Fracao e del Rubertini.

Perciò il Fracao scrisse un secondo memorandum riaffermando i vantaggi del proprio disegno, eseguito in gran parte sul modello del Palladio (41). Ma lo scopo principale di questo scritto doveva essere quello d'insinuare che il progetto del Longhena era insoddisfacente da molti lati.

Lo Smeraldi aggiunse un progetto per dimostrare che la forma del disegno del Longhena non era adatta alle finalità proposte dal Senato.

È probabile che tale progetto derivasse dal lavoro di pochi giorni e fosse stato redatto in fretta, unicamente per poter combattere il Longhena. Infatti, riferendosi al suo disegno in forma rotonda, dichiarò di averlo fatto per chi lo desiderasse, ma che personalmente non ne era soddisfatto. A suo parer la forma rotonda presenta molte difficoltà nel dover voltare la cupola "Che saria necessità voltar de legname, che non riuscirebbe nella perpetuità ne' meno alla sicurezza, alla grandezza della Serenissima Repubblica" (42).

Il Longhena si rese conto che l'invidia del Fracao lo voleva umiliato, perciò inviò una lettera al Doge, nella quale difendeva la stabilità del proprio progetto e particolarmente della cupola, che sarebbe stata sostenuta da otto piloni ben fondati, legati assieme a sette fusti fra colonne e pilastri e quindi sarebbero risultati 56, che sarebbero stati in grado di portare anche il ponte di Rialto. Aggiunse che la sua chiesa era meno ampia di quella del Fracao, perciò lasciava maggior

spazio disponibile per la costruzione del monastero accanto ed anche richiedeva minor spesa. Inoltre criticò la cupola del Fracao, che certamente non avrebbe potuto resistere, essendo sostenuta solamente da otto colonne, le quali, a causa dell'eccessivo carico, sarebbero crollate. Infine consigliò i nomi di otto proti: Lisandro Pelondis, Pietro Antonio Bettinelli, Luca d'Antonio Cornel, Francesco Vinoza, Zuane de Domenego detto Forneretto, Filippo e Piero Mureri, Tagliapietra Bernarndo e Zuan Marin, che avrebbero giurato che le sue affermazioni erano vere. Era quindi necessario che fossero consultati alcuni uomini esperti per dichiarare sotto giuramento la loro idea circa la sicurezza del disegno del Longhena.

Il 21 maggio furono interpellati 8 proti, scelti però dalla Commissione:

1) M. Francesco, proto di Castello, interrogato, consigliò che la palificata delle fondamenta fosse ben battuta e spessa, che la cupola fosse armata in ferro, perché così sarebbe stata sicura, quindi giurò.

2-3) M. Giacomo, proto dell'Arsenale, M. Zammaria Torrelli assicuraronò che la cupola del Longhena era più sicura e luminosa di quella del Fracao.

4-5) M. Marco della Carità si rimise al parere dei fratelli Comin, mureri (43), i quali sostenevano che la cupola del Fracao era "fortissima, fiancheggiata, più facile, più capace, di minor spesa, la chiesa tutta più libera, spaziosa, laudabile e più utile di quella del Longhena", il quale viceversa avrebbe dovuto allargare di tre piedi il corridoio esterno e quindi modificare il proprio progetto. Essi infatti spiegarono che l'apertura tra due colonne dell'ottagono così come l'entrata ad ogni cappella è "al meno 18 piedi, mentre l'ampiezza del peribolo solo 15 piedi".

Perciò gli archi interni avrebbero dovuto essere più bassi di quelli tra i pilastri. I proti non potevano essere d'accordo con questo e consideravano necessario aumentare l'ampiezza del

corridoio di tre piedi, cosicchè gli archi fossero tutti ugualmente alti. Questo era non solo un requisito per una corretta progettazione, ma anche una necessità tecnica, perché il peribolo progettato dal Longhena non avrebbe dato sufficiente sostegno alla cupola.

Inoltre, per ragioni di proporzione, essi addussero che esternamente il peribolo avrebbe dovuto essere alzato almeno di 5 piedi.

6) M. Pietro Zambon, detto Brazo Curto opinò laconicamente che gli archi del corridoio erano sproporzionati in relazione a quelli dell'ottagono, ma che la restrizione dello spazio non permetteva che si superassero certi limiti.

7) N. Battista Torrese espresse il medesimo giudizio.

8) M. Girolamo Oti proseguì la critica dei fratelli Comin, perché a suo parere si doveva alterare tutto il corpo della Chiesa, allargare il corridoio, per cui si sarebbe perso il terreno necessario per la costruzione del Monastero e quindi una nuova progettazione dell'intera Rotonda sarebbe stata inevitabile.

Diversi e discordanti furono i giudizi per cui il 13 giugno 1632 ci si avvide che la Commissione non era capace di arrivare alla decisione finale, perciò il Senato risolvette di concludere con un ballottaggio.

Il progetto del Longhena ricevette 66 voti favorevoli mentre quello del Fracao 39 (44). Fortunatamente, come asserisce il Wittkower (45), i senatori furono sufficientemente saggi e diedero i loro voti in favore del progetto del Longhena.

Anche dopo la scelta definitiva il Fracao assalì con più ardimento i suoi oppositori, e, in preda alla disperazione, esercitò un attacco frontale. Il nuovo documento è attualmente inesistente, ma la sua natura può essere dedotta dalla risposta del Longhena, che è un lungo memorandum nel

quale viene rifiutata punto per punto la critica del Fracao. All'inizio il Longhena riferisce circa le false dichiarazioni fatte dai suoi avversari, riguardanti "la formazione del già accettato suo modello".

Codesta formulazione rese possibile datare quest'episodio subito dopo il 13 giugno, senza alcun dubbio ragionevole (46).

Ardua quindi risultò la competizione fra i diversi concorrenti e notevole l'impegno col quali gli architetti realizzarono i loro progetti.

Non ci si deve meravigliare se la commissione giudicatrice si trovò in difficoltà nell'esprimere il proprio giudizio definitivo su uno degli undici modelli e soprattutto nell'accettare la novità stilistica del Longhena.

NOTE : STORIA

1. Marzemin, L'abbazia di S: Benedetto, Ilario e Gregorio, Venezia, 1912 p.1.
2. J. Rainer. Zur Geschichte des Deutschordens priorates SS. Trinità, in Vendig vornehmlich im 16. Jahrhundert. "Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens" Vol. 1, 1967, pp. 357-370.
3. F. Corner, Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e Torcello, Padova, 1758, pp. 452-458.
4. V. Piva, Il seminario di Venezia e le sue origini sino al 1631, memorie storiche, Venezia, 1918, p.87.
5. G.I. Fontana, Venezia monumentale pittoresca. I templi più ragguardevoli, Venezia, 1846.
6. G. Casoni, La peste di Venezia del 1630. Origine dell'erezione del tempio di S. Maria della Salute, Venezia, 1830.
7. V. Piva, Il tempio della Salute, eretto per voto de la Repubblica Veneta, Venezia, 1930, p.27.
8. G.B. Gallicciolli, Delle memorie venete sacre e profane... I°, Venezia, 1785.
9. G. Cozzi, Il doge Nicolò Contarini in Ricerche sul Patriziato Veneziano agli inizi del 600, Venezia - Roma, 1938.
10. A. Niero, I Patriarchi di Venezia da S. Lorenzo Giustiniani ai giorni nostri, Venezia, 1961, pp. 117-120.
11. Ora si trova nella Basilica di S. Marco sull'altare di sinistra rispetto all'altare maggiore.
12. Discorso riportato dal Piva: Il tempio..., p.30.
13. Laurenti Longi, Soteria, Venezia, 1644, p.525. Le fondamenta o "zatterone" sono costituite da pali che sono stati conficcati nella "velma" o nel caranto. Con il passare del tempo il processo

di mineralizzazione non li fa marcire ma li rende sempre più resistenti. Solo la pietra d'Istria è collata a contatto con l'acqua salsa e l'aria.

14. Sansovino - Martinioni, Venetia, città nobilissima et singolare, Venetia, 1663, p. 278.
15. P.A. Pacifico, Cronica Veneta, Venetia, 1697, p. 462.
16. V. Piva, Il tempio..., pp. 31 - 33.
17. Archivio di Stato, Venezia, Commemoriale XXVIII, f. 38v, 41v. Di tale documento non è fatta menzione né nel Moschini, né nel Piva e neppure nel Wittkower.
18. Piede Veneziano è circa 13 pollici. 2,85 piedi veneziani = 1 metro.
19. F. Corner, Ecclesiae venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distribuitae, Venezia, 1749, dec. VII, p. 16.
20. Thieme-Becker, Künstler-Lexicon, Leipzig; 1940. Si veda Varottari Alessandro.
21. Il Longo, Soteria 1644 - riporta una serie di medaglie (v.f.4), che mettono in evidenza come veniva rappresentata fin dai tempi romani l'immagine della "Salus Publica". Vi inserisce anche quella coniata in tale occasione, visibile nel retto e con l'iscrizione del verso. Ad essa forse si è ispirato nell'incisione di prima pagine del suo volume, (v.f.3).
22. M. Boschini, Il regno tutto di Candia delineato a parte ed intagliato da M. Boschino, Venetiano, Venetia, 1651.
23. Thieme Becker ... si veda Silvani G., Ingioli M., Varottari A., Belli B., Longhena B.
24. G. Della Santa, Il pittore Alessandro Varottari e un suo disegno per la Chiesa della Salute. Nozze Lampertico-Feriani, Vicenza 1904.
25. A.S.V. Petizione 361, numero 29.
26. A.S.V. Consulturi in iure, b. 410: carte riguardanti l'immagine di Maria Vergine esistenti nela

Chiesa della Salute in Venezia nel 1657. Offerte di architetti e maestri per fabbricare il tempio della Salute.

27. A.S.V. Consulturi in iure, b. 410.
28. Vedi nota 23.
29. R. Wittkower, Santa Maria della Salute, in Saggi e memorie di Storia dell'arte, 3, 1963, p.53.
30. Vedi nota 25.
31. Probabilmente l'altar maggiore sotto la cupola centrale fu suggerito dallo stesso della Basilica S. Marco.
32. Per questa disposizione si veda S. Carlo Borromeo, Arte sacra, da Ecclesiae a cura di C. Castiglioni e C. Marcona, Milano, 1952, p.78.
33. W. Timotiewitsch, La chiesa del Redentore, Vicenza, 1969.
34. S.C. Borromeo, Arte Sacra... p.25.
35. Si vedano le critiche dei protti al progetto del Longhena in seguito.
36. Tale critica del progetto del Belli è di imminente pubblicazione in Ateneo Veneto, 1971 da parte di A. Niero, il quale gentilmente mi ha comunicato tutti i dati relativi al Belli.
37. Vedi nota 25.
38. V. Piva, Il tempio... p.35.
39. G. A. Moschini, La Chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia, Venezia, 1842, p. 7.
40. T. Temanza, Zibaldon a cura di N. Ivanoff, da Civiltà Venezia - fonti e testi, Venezia, 1963, pp. 34 - 36.
41. Thieme Becker, Künstler-Lexicon, V.B. Longhena, Leipzig, 1929.

42. C. Semenzato, L'architetto B. Longhena, Padova, 1954.
43. E. Bassi, L'architettura a Venezia del sei-settecento, Napoli, 1962, p.178: Vita e opere di B. Longhena.
44. G.A. Moschini, La chiesa..., p. 11.
45. G.A. Moschini, La chiesa..., p.15.
46. Sono forse i fratelli Comin, noti a Venezia. C. Semenzato, La scultura veneta del '600 e del 700, Venezia, 1966.
47. A.S.V., Senato Terra, 1631, f. 222 v.
48. R. Wittkower, S. Maria della Salute..., p. 35.
49. R. Wittkower, S. Maria della Salute..., p. 36.
50. Baldassare Longhena fu il primogenito di Melchisedech, che da Maroggia, sul Lago di Como, si trasferì a Venezia in Fondamenta San Severo. Incerto è l'anno della sua nascita, ma lo si deduce dal documento della data di morte, il 18 febbraio 1682, ove si dichiara che aveva 85 anni. Pur provenendo da un'umile famiglia divenne un famoso architetto. Crebbe nella bottega del padre tagliapietra e scalpellino e, fin da piccolo, gli giovò la familiarità con gli operai, che conservò anche da adulto, quando divenne "proto della Salute" perchè non solo fece il progetto, ma ne curò anche la sua esecuzione. Stabilì relazioni con gli artisti, suoi contemporanei, e conosceva molto bene anche quelli che lo avevano preceduto. Aveva inoltre una notevole preparazione nella scrittura di lettere (ricordiamo la difesa del suo progetto della Basilica della Salute) e nella gestione della sua contabilità, tanto che può essere considerato uno tra i primi esempi di architetto professionista. A lui si debbono importanti opere a Venezia oltre alla Salute, tra le quali ricordiamo: Ca' Pesaro, Ca' Rezzonico, la Biblioteca e lo scalone d'onore

del Convento di S. Giorgio Maggiore e il monumento funebre, barocco, dedicato a Giovanni Pesaro nella Chiesa dei Frari. Il Longhena fu sepolto a Venezia nella chiesa di Santa Maria di Nazareth o dei "Carmelitani Scalzi" della quale era stato pure architetto. Il suo testamento, redatto nel 1681, si trova nell'Archivio di Stato dei Frari a Venezia. Purtroppo il Longhena non vide l'inaugurazione della Basilica della Salute che avvenne nel 1687. (V. Piva, il tempio...)



Piazzetta di S. Marco vista dal Molo con la Vergine in atto di protezione



Il Doge Nicolao Contarini, inginocchiato, indica la chiesa di S. Miniato che era in piazza S. Marco e fu demolita. Ora vi è il museo Correr.

Fac-simile della medaglia sotterrata con la prima pietra del tempio il 25 marzo 1630: giorno dell'Annunciazione di Maria



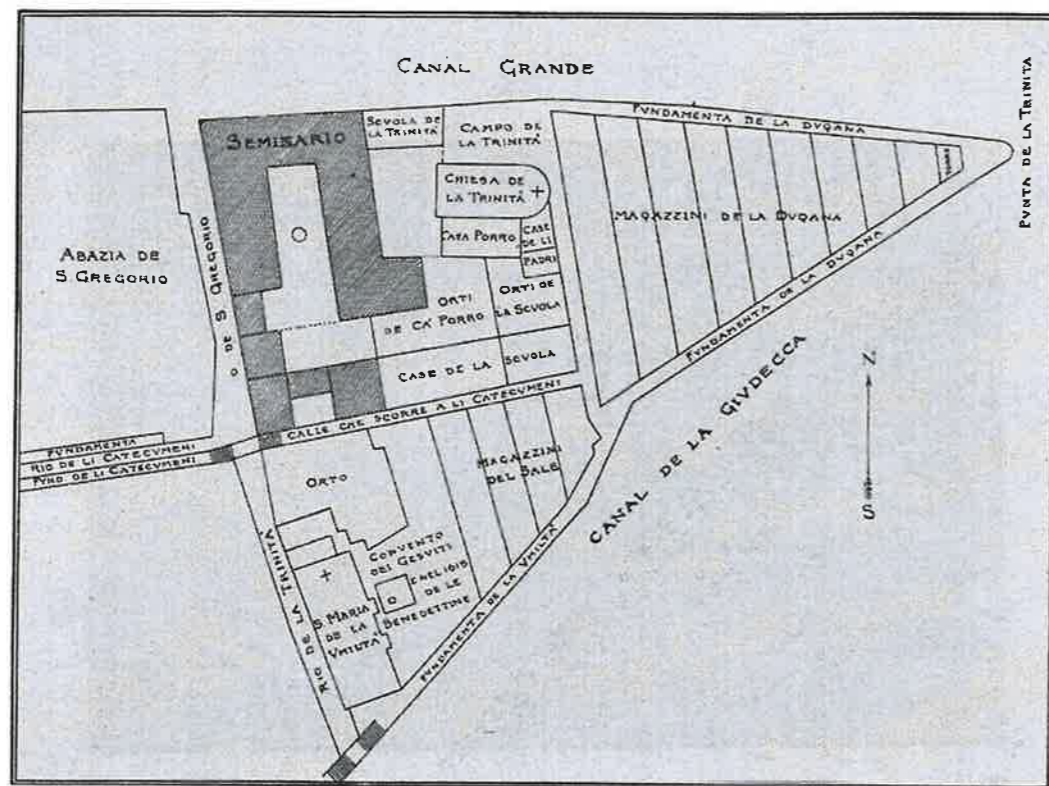
Punta della Trinità

Incisione di ignoto del 1400



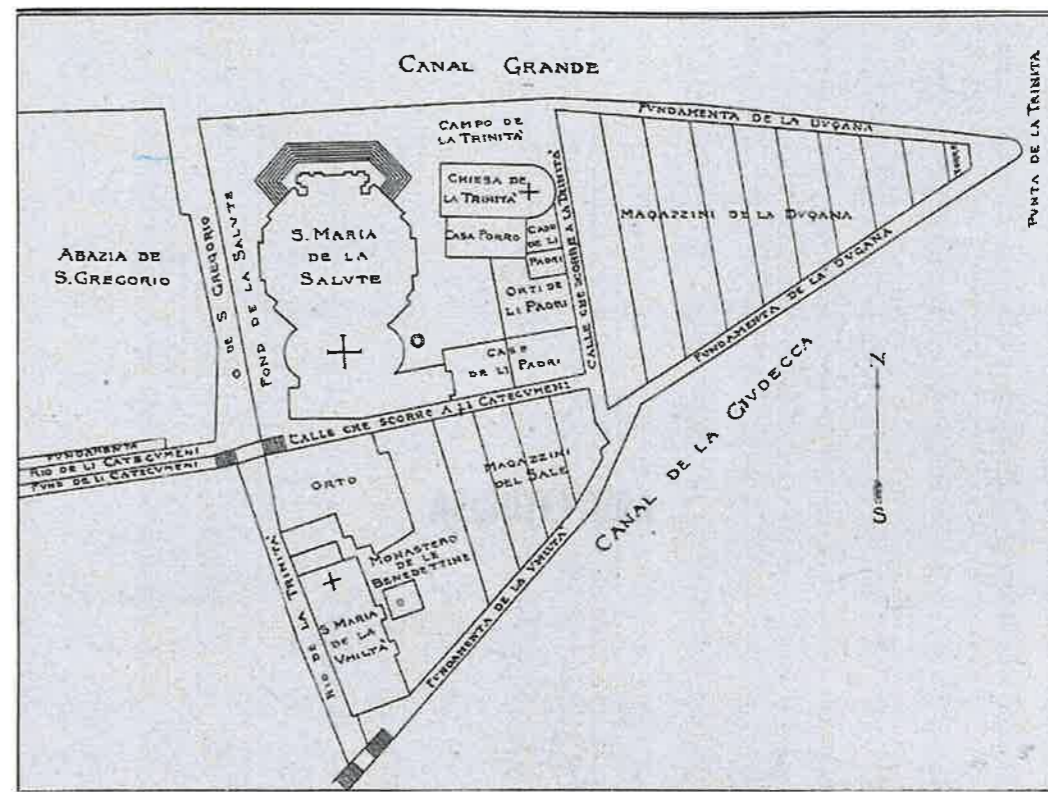
Punta della Trinità

Dalla pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari - 1500



Punta del Sal o dei Frati de la Trinità

(1600-1631)



Punta del Sal o de la Trinità con la Chiesa de la Salute

(1631-1680)

ARCHITETTURA

Durante la celebrazione ufficiale per la cessazione della peste, avvenuta il 25 novembre 1631, fu esposto in piazza S. Marco il quadro di Bernardino Prudenti (1), che ora si trova di fronte all'altare maggiore, sopra gli evangelisti S. Luca e S. Giovanni (2) in misura ridotta. Nonostante la sua grandezza esso dovette essere stato dipinto in gran fretta e probabilmente venne commissionato dopo il settembre del 1631, quando cioè la peste diminuì notevolmente. Si concluse allora, afferma il Wittkower (3) che il Prudenti avesse copiato nella sua pittura il modello del Longhena del giugno 1631. Erano passati già cinque mesi da quando il Senato aveva scelto il modello del nostro architetto ed è possibile quindi che il dipinto, rappresentato dal Prudenti, potesse raffigurare un progetto diverso da quello accettato il 13 giugno.

Quest'ultima supposizione è confermata da certe indicazioni contenute nel memorandum del Longhena del 13 aprile, che deve essere analizzato con molta attenzione. Il Longhena dice di aver lavorato per mesi in questo documento e ciò fa supporre che l'inizio sia da datare al dicembre del 1630. Dopo poco tempo gli era stato chiesto di mostrare un modello (4), che è quello al quale il memorandum del 13 aprile si riferisce. Con una descrizione dettagliata il Longhena provide a dare tutte le più importanti misure dell'edificio progettato e ridusse in scala quelle che erano le misure mostrate nel suo modello. Un paragone quindi, fra le misure calcolate da lui e quelle poi accettate, ci permette di dare le conclusioni definitive del modello sottoposto allo studio del 13 aprile e accettato il 13 giugno.

Per una maggiore chiarezza, il Wittkower riporta una tabella in cui appaiono le misure suggerite e poi quelle realizzate (5).

	Modello finito il 13 Aprile 1631, accettato il 13 giugno 1631. Piedi sono sempre piedi veneziani (6).	ESECUZIONE	
		ANTONIO DIEGO	CARLO SANTAMARIA
a) ampiezza complessiva della "Rotonda" includendo le pareti delle Cappelle	118 piedi	Ca126 piedi	44 m (7)
b) Diametro della Rotonda (menzionato nel secondo memorandum dopo il 13 giugno)	60 piedi	60 piedi	20,30 m (?) (8)
c) Ampiezza delle cappelle tra i pilastri.	19 piedi	18,4 piedi	6,50 m (9)
d) Profondità delle cappelle dalla balastra alla parete di fondo.	10 piedi	10 (11) piedi	3,30 m (10)
e) ampiezza del peribolo	non è data alcuna cifra	15 piedi	Ca 5,25 m (11)
f) intera lunghezza della chiesa incluse le pareti	188 piedi	188 piedi	Ca 65,30 m (12)
g) presbiterio (dai gradini che conducono dentro ad esso alle colonne dell'altare mag.)	37 piedi	43 piedi	Ca 15,20 m (13)

h) presbiterio, ampiezza all'interno delle pareti	60 piedi	80 piedi	27,60 m (14)
i) profondità dello spazio dell'altare maggiore	Non ci sono cifre	10 piedi	3m - 3,40 m (15)
k) Coro, lunghezza all'interno delle pareti	26 piedi	20,5 - 21 piedi	Ca 7m (16)
l) Coro, ampiezza	30 piedi	Ca 38,9 piedi	Ca 13,5 m (17)
m) portale centrale altezza	32 piedi	Ca 37 piedi	12,55 m (18)
n) portale centrale, ampiezza	15 piedi	Ca 14,5 piedi	5,25 m (19)
o) gradini che conducono al livello della chiesa	13 piedi		16 gradini
p) gradini che conducono all'altare maggiore	6-8 gradini		4 gradini

Questo prospetto può dimostrare con sufficiente evidenza che il modello del Longhena fu simile ma non identico all'opera realizzata.

La differenza fra 6 e 8 piedi in tutta la lunghezza (a) presenta il primo problema.

Dal diametro della Rotonda (b), la profondità della cappella presumibilmente anche la profondità dei pilastri di sostegno (5 piedi) (21) e dei muri laterali (2 piedi) mostra la differenza di 6 piedi (22) fra il modello e la realizzazione, che deve risultare dal disegno di un più stretto corridoio di quello che è in realtà. La conclusione diventa convincente sostiene il Wittkower: se noi presumiamo che il Longhena avesse progettato il corridoio di una lunghezza di 12 invece di 15 piedi, la discrepanza nell'eccedenza è così risolta. Ma, poi prosegue, una così semplice conclusione contraddice i fatti perché è possibile vedere senza nessuna ombra di dubbio che il Longhena aveva incorporato un corridoio di 15 piedi di larghezza nel suo modello. C'è tuttavia, una buona ragione per presumere che il suo primo disegno, al quale egli si riferisce nei memorandum del 13 aprile 1631 avesse un corridoio di 12 piedi. Si può notare inoltre come l'ampiezza del peribolo sia la sola importante misura che egli non ricordò nel memorandum, che accompagnava il suo modello, e ciò può essere interpretato come un'indicazione che egli non volesse attirare l'attenzione sull'ampiezza del corridoio del suo modello. Il Longhena poteva avere il suo buon motivo per aver taciuto su questo punto. Come abbiamo già visto precedentemente (23), la decisione di aumentare la larghezza del corridoio da 12 a 15 piedi, fu uno degli aspetti del progetto dibattuto con più veemenza.

Inoltre la figura data dal Longhena, in contrasto con la realizzazione del modello, mostrava un presbiterio considerevolmente minore in altezza e larghezza (g,h) come pure un più lungo e stretto coro (k, l) (24). Da quando il Longhena sostituì la lunghezza totale della chiesa sul modello con quella uguale nell'edificio realizzato, la somma delle singole misure superava i 188 piedi. Da questo risulta evidente che una simile corrispondenza dipende dalla supposizione che il corridoio del modello avesse un'ampiezza di 15 piedi (25). Se tale premessa è accettata, continua il Wittkower, il modello scelto dal Senato per l'esecuzione può essere considerato con un alto grado di certezza.

Il quadro del Prudenti mostra che i cambiamenti del Longhena nel disegno dovevano essere stati fatti prima della metà del novembre del 1631. Da quando il progetto originale fu realizzato il 13 aprile, ed era ancora valido il 13 giugno, il giorno della sua accettazione, poi, fino a novembre, il Longhena deve aver lavorato per revisionarlo, durante gli intercorrenti cinque mesi.

In questo periodo tutta la sua attenzione fu racchiusa nell'allargamento del presbiterio. Egli fece una riduzione nella lunghezza necessaria al coro, perché si doveva tenere entro i limiti massimi che erano a sua disposizione.

Il Longhena meditò a lungo su tale problema, ma, dopo le modifiche apportate al progetto iniziale, riuscì a realizzare nel modello quell'armoniosità che dapprima non aveva. Si può così desumere, conclude il Wittkower, che il disegno finale fu il risultato di un lento sviluppo e progresso.

La parte più importante del progetto del Longhena: l'ottagono, che nei documenti è sempre stato chiamato "Rotonda", presenta lo sconcertante problema, già messo in evidenza precedentemente dalla critica dei fratelli Comin (26).

Un edificio disegnato centralmente con un peribolo è piuttosto raro nell'Architettura Rinascimentale e Postrinascimentale.

Già conosciuto nell'antichità (vedi S. Costanza in Roma), il modello ricorre non infrequentemente nel Medio Evo, particolarmente nei Battisteri Bisantini e nelle Chiese. Si ricorda a proposito S. Vitale a Ravenna (v.f. 18). Nell'arte Rinascimentale ogni modello progettato centralmente era quasi escluso, perché rendeva impossibile produrre un disegno con l'interno complesso regolare sovrastante. Tale inconveniente è stato sottolineato dal Selvatico (27), perché le chiese a pianta circolare od ottagonale gli sembravano contrarie agli usi del culto cristiano, come ad esempio S.

Francesco di Paola. In esso, a suo parere, l'architetto non sapeva dove collocare esattamente il pulpito e le sagrestie. Così la sua critica prosegue: "è impossibile che in un circolo o in un poliedro s'adattino senza risalti opportuni quei benedetti pilastri e colonne tolti agli ordini romani, di cui non sanno passarsene gli architetti. Quanta differenza fra il Pantheon e la forma basilicale delle chiese antiche di Roma! Peggio poi se il Pantheon avesse un portico interno, il quale come quello della Salute occultasse gli altari. Esso impedisce di vedere tutto il popolo raccolto in preghiera, non riuscendo né decoroso né comodo all'edificio, poiché ingombra la vista, rimpicciolisce l'ampiezza della chiesa, impaccia ad ogni istante il passo e leva gran parte della luce".

Ma se un'architettura con l'inclinazione classicheggiante del Longhena, osserva il Wittkower, accettava questa imperfezione, perché tale doveva essergli sembrata, aveva importanti ragioni per farlo, che dovevano annullare chiaramente ogni altra considerazione. Prima però, è opportuno soffermarci nella descrizione di alcune caratteristiche figure del disegno del Longhena. Egli aveva scelto l'ovvia soluzione di pilastri trapezoidali, posti su un determinato raggio dal centro, e non poteva evitare cappelle trapezoidali ed angoli acuti nei punti d'incontro dei muri delle cappelle e dei lati dell'ottagono. Fece i lati di due pilastri consecutivi paralleli l'uno all'altro, senza che rivolgersero i loro lati al centro dell'ottagono. Questa non era un'idea nuova, perché, seguendo la tradizione Bizantina, l'architetto di S. Vitale a Ravenna aveva fatto lo stesso. Ma allo scopo di riuscire a ripetere la struttura ottagonale, sia all'interno che all'esterno, egli ritornò nel peribolo ad un disegno a raggiera, risultante in un grande trapezoide sottostante a un complesso sistema di volte. È precisamente il parallelismo dei lati dei pilastri vicini, logicamente trasportati nel peribolo, che permise al Longhena di dare forme regolari e geometriche alle unità del corridoio e delle cappelle. A causa di questo procedimento le sezioni a forma irregolare, afferma il Wittkower,

sono insignificanti dietro alle colonne e tra due cappelle qualsiasi. Il nostro architetto incorporò anche relazioni radiali sul suo progetto, le quali non solo determinano, come ci si aspetterebbe, gli angoli dell'ottagono e le facce interrotte delle colonne, ma pure le basi delle colonne all'interno dell'ottagono. Tale utilizzazione del pilastro e della colonna da parte del Longhena fu nuova e ingegnosa.

Viste dal centro dell'ottagono le unità del pilastro e colonna rivelano la loro duplice funzione: mentre i lati dei pilastri delimitano lo spazio, le colonne con le loro basi lo assorbono; si spingono cioè in avanti nello spazio centrale, e, nella misura in cui si è più o meno consci della disposizione radiale, suggeriscono una rotazione, o meglio, sostengono il chiuso carattere centralizzato dell'ottagono. I piccoli ordini dei pilastri, per contrasto, sono rivolti a lato, e, oltre ad offrire un supporto agli archi dell'ottagono, si congiungono con il corrispondente ordine delle cappelle.

Il progetto del Longhena conteneva lineamenti che i suoi contemporanei non avrebbero accettato incontestati. La critica corrente trovava espressione negli appunti degli esperti, già in precedenza esaminati.

Secondo le raccomandazioni degli esperti l'area della Rotonda avrebbe dovuto essere allargata; questo però non era possibile, perché l'edificio si sarebbe avvicinato troppo alla Chiesa della SS. Trinità e avrebbe anche invaso il luogo riservato al monastero. Il problema sembra quasi insolubile. Il punto morto creato dalla supposta necessità di allargare l'area della Rotonda e della impossibilità di farlo, è riassunta in una frase lapidaria: "Un manifesto difetto (del Longhena), insormontabile, conosciuto da ciascuno e da tutti, affermato dagli esperti, un difetto che noi sentivamo di dover portare all'attenzione del Senato come cosa della più urgente importanza" (29).

Tutto ciò preoccupa naturalmente molto il Longhena, il quale citò nel progetto del 13 Aprile 1631 erroneamente 118 piedi invece di 124, forse perché sperava di evitare la discussione in questo punto critico. Abbiamo anche visto che il Longhena ampliò il peribolo da 12 a 15 piedi. Fece questo non per una concessione alla critica, osservava il Wittkower, perché gli esperti gli si scagliarono contro molto più tardi di quando fu fatto tale cambiamento. Ma, una volta che egli ebbe deciso che aveva trovato la giusta soluzione, era preparato a difenderla con le unghie e con i denti, anche al rischio di far rifiutare il suo progetto. Alla fine il Longhena impose il suo punto di vista. Egli era un tecnico migliore degli esperti, aggiunse sempre il Wittkower. Poiché il suo peribolo rimase largo 15 piedi, e la chiesa si regge solida come una roccia. Né egli si preoccupò eccessivamente della mancanza di uniformità nell'altezza degli archi delle sotto-unità del peribolo. Sistemò infatti gli archi all'interno del corridoio sollevandoli leggermente, ma il loro apice è circa 60 cm più basso di quello degli archi dell'ottagono. Il nostro architetto dev'essere stato convinto che questa irregolarità sarebbe passata inosservata, perché gli archi del peribolo appartengono ad un'area otticamente neutralizzata.

Questo si è dimostrato così vero che la sezione di A. Diego, che mostra gli archi dell'ottagono e del peribolo come uguali in altezza, è sempre stata accettata come corretta (30) (v. f.10). Solo recentemente sono stati rivelati i veri fatti dalle misurazioni del Santamaria (31).

Riguardo all'esterno non aveva alcune intenzioni di arrendersi alle raccomandazioni degli esperti. Un aumento dell'altezza del muro del peribolo avrebbe avuto serie ripercussioni sul disegno interno accuratamente bilanciato. Inoltre egli sapeva che il tempio con le magnifiche volute sarebbe sembrato più alto di quanto realmente fosse.

La critica degli esperti era concentrata sulla discrepanza in altezza degli archi del peribolo e si

svolgeva sulla sottile ed irrealistica atmosfera di finezza accademica, anche se gli esperti erano più versati nella pratica che nella teoria. Essi infatti avevano certi modelli, ai quali si erano formati e che essi guardavano come incontestabili.

La tradizione dell'estetica rinascimentale era per loro un articolo di fede, quasi una legge di natura. Secondo loro un'unità spaziale doveva senza dubbio essere racchiusa da archi di altezza uguale. Il Longhena, d'altra parte, introdusse nuovi modelli ottici, e furono questi che gli resero possibile trascendere i limiti. Tuttavia egli era ben lontano dal rifiutare in blocco la tradizione.

Nei suoi appunti e nel rapporto finale, scritto ai deputati alla fabbrica, il nostro architetto indica orgogliosamente la novità del suo disegno. Così infatti dichiarava: "... Ho formato una chiesa in forma rotonda, opera d'invenzione nuova, non mai fabricatasene niuna a Venezia, opera molto degna e desiderata da molti e molti" (32).

Tuttavia, asserisce il Wittkower (33), la sua grammatica delle forme è certamente basata sullo studio precedente. In molti modi, diretti e indiretti, S. Maria della Salute mostra delle caratteristiche, come gli alti piedistalli delle colonne, la trabeazione sopra di esse e la combinazione del piccolo ordine corinzio con quello grande composito, derivanti da S. Giorgio Maggiore. Inoltre la fabbrica ha una certa somiglianza con un numero di chiese lombarde – bramantesche, per le quali Santa Maria di Canepanova a Pavia (v. f. 20) può offrire da esempio, perché progettata a pianta ottagonale con colonne su alti piedistalli negli angoli rientranti. Queste chiese hanno anche generalmente un alto tamburo con una bifora in ogni sezione di muro: una chiara indicazione che il Longhena conosceva questo genere di opere (34). Si può anche supporre la possibilità che la bifora veneziana, familiare in alcuni palazzi, come Corner-Spinelli, Vendramin-Calergi e la Scuola di S. Rocco possa aver

influenzato la scelta del Longhena. Ma prima della Salute non si trova nessuna finestra del genere nel tamburo di alcuna cupola. Invece di continuare con le colonne dell'ottagono nell'architettura del tamburo, come avveniva di regola nella cerchia del Bramante, il Longhena sistemò grandi figure lignee di profeti sulla trabeatura sporgente delle colonne. Egli perciò rinforzò l'impressione che ogni colonna con la sua figura sia una unità a sé stante; nello stesso tempo, l'ininterrotta sequenza di questi "monumenti su colonne" contribuisce al carattere autonomo e centralizzato dell'ottagono.

Inoltre, aggiunge il Wittkower, l'addizione di un presbiterio accentrato, quasi indipendente dal corpo principale a pianta centrale della Chiesa, è comune nell'Italia settentrionale (35). Tra i particolari palladiani, usati dal Longhena, la finestra a segmenti, con colonnine divisorie, è particolarmente degna di nota.

Il Palladio inserì per la prima volta questo tipo di finestra, derivato dalle terme romane, nell'architettura sacra di S. Giorgio e nella Chiesa del Redentore (v.f. 24). Egli trovò il genere particolarmente adatto, perché sosteneva e ripeteva la forma degli archi, cosicché poté far evitare al Longhena di introdurre una nuova forma per le finestre delle cappelle (v.f.29). Oltre che in queste soluzioni particolari, il nostro architetto si rivolse al Palladio come guida anche in elementi molto più fondamentali, che saranno in seguito analizzati. Il Wittkower decisamente afferma che sembra quasi impossibile ammettere che il progetto della Rotonda dipenda dalla famosa incisione in legno della *Hypnerotomachia*, scritta dal padre domenicano Francesco Colonna nel 1467 e pubblicata per la prima volta nel 1499, che mostra la sezione di un edificio a pianta centrale con peribolo (v.f.9). L'architetto Lorenzo Santi (36) nell'Ottocento e dopo di lui il Fapanni (37) e il Selvatico (38) si mostrano convinti del rapporto esistente tra l'edificio disegnato nell'*Hypnerotomachia*

e quello costruito dal Longhena. Polifilo, nel sonno, vide un tempio "ornatissimo, faberrimo e vetusto... di antiguardia operatura et de maximo censo, sumptuosamente fabrefacto, et... a Venere consacrato". Era "per architectonica arte rotundo constructo... poco distante dal ripercosso littore, dalle piacevoli onde, del inquieto mare levato. La ingente cupola mostrava maximo indizio, più presto de divina operatione che de humana obstentatione" (39).

La Bassi aggiunge che è suggestiva l'ipotesi che il disegno e la descrizione di Francesco Colonna fossero conosciuti dal Longhena.

Così osserva: "Nella chiesa, come nel disegno quattrocentesco, gli archi, sui quali poggia la cupola, sono notevolmente più larghi di quelli che scandiscono il peribolo; colonne corinzie sono addossate ai pilastri, e, sulla balaustra, nell'interno, insistono statue; vi è già il suggerimento di contrafforti a volute ed è indicato il rapporto di proporzione tra lanterna e coronamento terminale. Ancora là, dove il Longhena metterà la statua della Vergine, il Colonna vide una mezza luna ed un'aquila (40).

Il Wittkower sostiene che, benché lievi affinità tra l'incisione e S. Maria della Salute non si possano negare, l'idea romantica che essa abbia fornito la base per il progetto di una vera struttura va smentito una volta per tutte. Considerare il progetto del Longhena come è stato fatto, un fedele plagio della fonte quattrocentesca, è solo la prova dell'effetto accecante di opinioni preconcepite. Tuttavia, continua, di un motivo è possibile che il Longhena sia debitore alla rappresentazione grafica: le figure sopra le colonne.

Può darsi che la *Hypnerotomachia*, ben nota ad ogni veneziano, abbia avuto una certa influenza nella direzione del suo pensiero (41). Per il progetto effettivo egli si riferisce chiaramente a concetti Bizantini e Bramanteschi, inserendoli nella tradizione palladiana (42) e propriamente,

aggiunge il Niero (43), al Santuario della Madonna di Campagna nel Veronese, del Sanmicheli (1559), onde l'insieme risulta un palladianesimo arricchito di decorazioni barocche, reso più lieve dalla freschezza scenografica e dal colorismo ottenuto con la serie di statue esterne e con le balaustre, ancor più percettibili se viste da lontano.

Quando decise per un progetto a pianta circolare, il Longhena era guidato da una gran varietà di considerazioni. Egli doveva conciliare le limitazioni dello spazio ristretto a sua disposizione con la ricerca di monumentalità e la sua scelta di una pianta centrale non fu indipendente da questo aspetto.

Anche la struttura urbana richiedeva, quasi, una soluzione accentrata. Era, infatti, molto opportuno coronare la punta dell'isola tra il Canal Grande e della Giudecca, vicini al punto in cui questi due si uniscono nel Canale di S. Marco, con una compatta costruzione ed una cupola alta e ben visibile. Il Wittkower osserva che la sorte aveva dato inoltre a questa posizione in vista un significato del tutto particolare, poiché la nuova chiesa doveva sorgere nel centro di un semicerchio con S. Marco, S. Giorgio del Palladio e il Redentore, circa alla stessa distanza dalla periferia (v.f.14).

Benché non possa essere provato, sembra più che probabile che il Longhena fosse ben conscio del fatto che solo una chiesa a pianta centrale avrebbe stabilito una relazione ideale con l'arco di queste gradí chiese. Che ne fosse conscio o no, questo intangibile armonizzarsi del progetto con gli edifici monumentali nelle vicinanze testimonia la suscettibilità di un maestro, che aveva l'orecchio attento al battito del cuore della sua città.

Introducendo il concetto del centro, dei raggi e della periferia del cerchio, il Longhena sovrapponeva sul variato e pittoresco paesaggio veneziano il genere di ordinamento urbano, che discendeva

dalle idee di progettazione della città del Rinascimento e dava ad esso un carattere veramente barocco.

Il profilo del Tempio della Salute, afferma la Bassi, emergeva maggiormente in origine, poiché all'epoca della costruzione, non c'era nel Canal Grande il ponte dell'Accademia e quindi la Salute spiccava sin dal palazzo Balbi-Valier. Non c'era inoltre, aggiunge, al di là del rio de' Catecumeni, il grande palazzo neo-gotico, alzato nell'800, che impedisce, con la sua grande e sgraziata mole, la visione lontana di uno dei più suggestivi monumenti della città. C'era solo la casa-forte, come si vede in un quadro del Canaletto. Nel 1600 Venezia era ancora costruita da molti edifici ad un solo piano, estesi su tutto il minuscolo arcipelago di isolotti.

Non certamente considerazioni pratiche, utilitaristiche o tecniche potevano aver dettato al Longhena la scelta di un progetto accentrato. Le ragioni artistiche sembravano giustificare ampiamente la sua decisione. Lo schema accentrato, quindi ha la caratteristica di un potente simbolo, che corrisponde alle esigenze del luogo. Il Longhena sentì anche la necessità di suggerire un preciso concetto religioso, che spiegasse la particolare forma del suo disegno. Egli stesso si esprimeva con queste parole nella sua relazione "Il mistero contenuto nella consacrazione di questa chiesa alla Beata Vergine mi fa pensare, con quel po' di talento che Dio mi ha concesso, di costruire la chiesa di forma rotonda, cioè nella forma di una corona" (44).

L'interpretazione simbolica del Longhena della Rotonda si rifà e si sovrappone ad un vecchissima tradizione. Già nel periodo antico la Vergine era glorificata come la Regina del cielo e la protettrice di tutto l'universo, secondo le crescenti idee sulla sepoltura, assunzione e coronazione (45). Il martirio eretto sulla sua tomba, il cielo e la corona di stelle dell'Immacolata, la rotondità dell'Universo cui essa presiede, tutti questi concetti interdipendenti avevano la loro parte nel

determinare la struttura centralizzata di tanti santuari e chiese dedicate alla Vergine (46). La Rinascenza italiana era particolarmente sensibile a questo simbolismo, dato che gli architetti Rinascimentali erano intonati alla "divina armonia" che si esprimeva con la perfetta geometria di chiese a pianta centrale, dominate da cupole (47). Costruzioni come S. Maria della Consolazione, S. Maria di Canepanova a Pavia, la Madonna di Campagna vicino Verona e molte altre tornano subito alla mente.

L'Incoronata a Lodi conserva nel nome il riferimento alla corona. Come tutte queste Chiese più vecchie, il progetto del Longhena aveva radici profonde nell'antico simbolismo religioso.

Lo spazio del presbiterio, sormontato da cupola e terminato ad abside sull'asse trasversale, non è strettamente connesso con l'ottagono. Questo modo di combinare gli spazi isolati, coperti da cupole, si può vedere nelle terme romane. Longhena se ne servì come modello staccandosi però in un importante aspetto da simili raggruppamenti spaziali. Infatti, né la forma né l'articolazione del suo presbiterio ha molto in comune con la rotonda, come dimostra anche la sezione a prima vista (v.f.19).

I pilastri giganti delle absidi sono il motivo principale nel presbiterio; tra di loro ci sono due ordini di finestre: quelle più basse con la forma della cosiddetta "finestra veneziana", quelle superiori sono rettangolari e incorniciate da edicole incolonnate. Non c'è niente nella rotonda che preannunci questa soluzione (48).

il Longhena prese lo spunto dal Palladio, che nel Redentore aveva operato un simile cambiamento di sistema tra la navata e l'insieme della cupola centrale (v.f. 20).

Nonostante le evidenti analogie, tuttavia, la rottura non appare così radicale come quella compiuta

dal Longhena.

Una ulteriore analisi, dice il Wittkower (49), mette in luce che, mentre nel Redentore tutte le divisioni orizzontali sono trasportate dalla navata all'area della cupola, nella Salute, invece, ci sono a questo proposito differenze significative tra la Rotonda e il Presbiterio.

L'alta base dei pilastri, infatti, si eleva all'altezza dei piedistalli delle colonne, come nell'ottagono, ma le finestre veneziane nel presbiterio cominciano e di conseguenza finiscono ad un livello più alto delle finestre del peribolo; i pilastri del presbiterio sono leggermente più lunghi delle colonne dell'ottagono (50) e la trabeazione principale è di circa 50 cm più alta di quella dell'ottagono. Osservando la sezione (v.f.19) si nota a prima vista questa mancanza di uniformità elementare tra i due spazi, anche prima di analizzarne la causa. Non sarebbe stato difficile per il Longhena evitare tali incoerenze, che, naturalmente, sono state volute per un particolare motivo, che più avanti si cercherà di trovare. Il coro rettangolare è separato dal presbiterio da un largo arco che si appoggia su due coppie di colonne isolate, che provengono dal teatro di Pola. Tra di esse è situato il grande altare maggiore, coronato dal grande gruppo del Le Court. L'intera area dell'altare maggiore e del coro è più alta di un passo sopra il livello del presbiterio (51). Ancora una volta la posizione dei pilastri che sono di due ordini l'uno sopra l'altro, cambia all'interno del coro (52). Inoltre le divisioni orizzontali del presbiterio e del coro non corrispondono interamente.

La decorazione è trasportata da un insieme all'altro, ma nel coro è più alta che nel presbiterio e le finestre dell'ordine superiore sono ad un livello più alto di quelle del presbiterio.

Coppie di colonne che incorniciano l'altare maggiore e che fungono da transenna, attraverso le quali si vede il coro, furono usate dal Palladio in S. Giorgio Maggiore per la prima volta. Anche nel coro fu usato dal Palladio un sistema a scala ridotta e questo fece il Longhena stesso in S. Maria

della Salute.

Due metodi furono impiegati dal Longhena per unificare ed integrare varie parti della sua fabbrica: uno oggettivo-matematico ed uno soggettivo-ottico.

Il primo derivò dal concetto rinascimentale della proporzioni. Il nostro architetto lavorò principalmente con rapporti di piccoli numeri e si può dire che il suo procedimento riveli un completo ed intelligente studio del lavoro del Palladio. Fortunatamente abbiamo le citazioni delle misurazioni dello stesso Longhena come guida del sistema di proporzioni, che servì da base per il modello di S. Maria della Salute.

Come abbiamo già visto, non tutte le cifre che egli presenta furono incorporate nel progetto finale. Esse tuttavia, secondo il Wittkower, sono sufficienti per poter formulare alcune conclusioni, riguardo alle proporzioni, alle quali il Longhena mirava.

La chiave è contenuta in cinque annotazioni della tabella delle misure e precisamente: B, D, H, L, N. Esse mostrano che sul modello la misura del diametro della Rotonda (senza peribolo), di 60 piedi, era ripetuta nella ampiezza del presbiterio, dimezzata nell'ampiezza del coro (30 piedi), divisa in un quarto nella larghezza del porticale centrale (15 piedi) e divisa per sei nella profondità delle cappelle (10 piedi).

Se uno considera l'ampiezza degli ordini della rotonda come misura fondamentale (5 piedi), ne deriva la seguente serie: 5 (ordine), 10 (cappelle), 15 (entrata e peribolo), 30 (coro), 60 (rotonda e presbiterio). È chiaro, continua il Wittkower, che in questo sistema di continue proporzioni non c'era posto per un peribolo largo 12 piedi (53); è quindi ragionevole supporre che nel suo modello il Longhena abbia ingrandito l'ampiezza del peribolo non solo per ragioni spaziali e strutturali,

ma anche per motivi di simmetria proporzionale e coerenza. Allo stesso modo il cambiamento del presbiterio e del coro sembra essere risultato tanto da una maturazione quanto dal desiderio d'integrare l'intera struttura completamente in una serie ininterrotta di proporzioni aritmetiche. Nel modello né i 37 piedi del presbiterio (g) né i 26 piedi del coro (K) hanno un posto nella semplice progressione discussa sopra. Le misurazioni finali degli spazi sotto le cupole sono 60 piedi (rotonda), 40 (presbiterio) (54) e la lunghezza del coro è di 20 piedi, in altre parole, la relazione tra questi tre spazi segue la progressione decrescente 3:2:1.

Un simile coordinamento di proporzioni il Longhena riuscì ad ottenere anche nelle assi trasversali. La serie è questa: 120 piedi (misurate attraverso l'intera rotonda da una parete di una cappella all'altra) (55), 80 piedi (presbiterio) e 40 piedi (coro) (56). Ancora una volta troviamo la progressione decretata di 3:2:1.

Non si è altrettanto decisi, sostiene il Wittkower sempre nel suo saggio sulla Chiesa della Salute, per quanto riguarda le proporzioni previste per l'altezza della struttura, dato che il Longhena non ci fornì alcuna cifra. Ma è un'ipotesi ragionevole pensare che egli abbia applicato un simile sistema di proporzioni per le dimensioni verticali. Questo punto di vista è sorretto dal fatto che l'interno della Rotonda è alto circa 120 piedi (57), corrispondenti all'intera lunghezza interna, mentre secondo la misurazione registrata dal Santamaria, l'altezza totale esterna, dal livello della strada alla cima dell'Immacolata, è 64 metri (182,4 piedi) ed è perciò, vicina all'intera lunghezza esterna (f). Inoltre l'altezza delle arcate dell'ottagono, corrispondenti all'altezza della cupola, e l'intera area fra le arcate e la cupola ripete la stessa misura. Così l'altezza interna è formata da 3 volte 40 piedi (58), ma le unità di misura di 30 e 60 piedi sono anche significative (59). La più importante unità di misurazione all'esterno sembra essere ancora 40 piedi. Tale misura ricorre per esempio

nell'altezza dalla base delle volute alla cima dell'attico e da lì alla base della lanterna. È stato detto tutto questo per dimostrare che un sistema unificatore di relazioni aritmetiche appare nell'intera costruzione in tutte e tre le dimensioni. Il Longhena badando alla raccomandazione dell'Alberti che un edificio dedicato a Dio non permette libertà nelle proporzioni, deve aver considerato un'immane struttura matematica, come condizione "sine qua non...". Per un architetto, che aveva studiato Palladio molto da vicino, osserva il Wittkower, erano le proporzioni musicali di piccole unità di misura (60) che intonavano l'edificio all'armonia universale.

Il secondo metodo di unificazione, di cui il Longhena si servì, è basato sulle relazioni ottiche. Entrando nella Chiesa dall'ingresso principale, lo spettatore vede nel suo campo visivo le colonne e l'arco che incorniciano l'altare maggiore, senza alcun impedimento che ne distraiga l'attenzione (v.f.30). Una serie di archi, che si restringono l'uno dietro l'altro, fa sì che l'altare maggiore domini la veduta dall'entrata. Solo dopo aver preso in considerazione il fattore ottico, si può capire completamente il significato del progetto del Longhena, afferma il Wittkower. Da qualunque parte guardi chi si trova al centro della rotonda, ha davanti a sé vedute prospettiche veramente omogenee: un arco dell'ottagono, un arco della cappella e della finestra appaiono situati l'uno nell'altro.

Dal centro della Rotonda i settori trapezoidali dietro ai pilastri sono completamente invisibili. Il Longhena evidentemente sapeva cosa faceva, quando si rifiutò di conformarsi alle critiche del proprio progetto. Il suo interesse appassionato nel determinare il campo visuale dello spettatore era sicuramente uno dei maggiori fattori, che lo facevano concentrare nel suo problematico progetto, invece di sceglierne uno tradizionale, a pianta centrale, come fin dal Rinascimento.

Per il suo metodo di unificazione ottica il nostro architetto seguì ancora una volta la guida del Palladio.

Infatti nel Redentore la navata, simile ad un salone e l'area sotto la cupola, oggettivamente entità interamente separate, formano un'unità ottica per la vista dall'ingresso. Le linee visuali, tracciate dal Wittkower, sulla pianta, (v.f.23) mostrano che dall'entrata lo spettatore vede una mezza colonna, abbinata con un pilastro all'estremità più lontana della croce, una ripetizione precisa del motivo che chiude la navata.

Camminando lungo l'asse centrale, si scorgono i sostegni più lontani della cupola, finché, dal centro della navata, si vede un gruppo di mezze colonne e nicchie, molto simili alle incavature alla fine della navata.

Il paragone dimostra tanto più chiaramente fino a che punto il Longhena fosse indebitato verso il principio di unificazione ottica di spazi separati del Palladio. Ma Santa Maria della Salute mostra che il discepolo andò più avanti del maestro nell'applicazione di questo metodo.

Si dice spesso che l'Architettura Barocca deve molto al teatro contemporaneo. Questa affermazione richiede una considerevole modificazione, se applicata agli edifici romani, completamente barocchi. Senza togliere al termine alcun significato preciso, è difficile scoprire concezioni scenografiche in una chiesa come San Carlo alle Quattro Fontane del Borromini, cominciata nel 1634, tre anni dopo S. Maria della Salute.

Si può dimostrare facilmente, sostiene il Wittkower, che S. Carlino fu concepita in termini di un arrangiamento sofisticato di ritmi interdipendenti, che determinano un'impressione spaziale unificata.

Una volta capite le implicazioni di questo procedimento, una generalizzazione sembra inevitabile:

nel complesso gli architetti del barocco romano mirano ad effetti spaziali dinamici e le loro strutture non sono, perciò, intrinsecamente sceniche. Col Longhena le cose sono completamente diverse. Nel caso di Santa Maria della Salute la relazione con il teatro è reale e specifica. Gli scenari si susseguono come le quinte di un teatro. Invece d'invitare l'occhio, come facevano gli architetti barocchi romani, a scivolare lungo le pareti e gustare una continuità spaziale, il Longhena costantemente determina le vedute attraverso spazi interi.

È anche una reminiscenza del teatro il fatto che in S. Maria della Salute il pavimento sia interrotto da gradini, mentre non lo era nelle chiese romane barocche, ad eccezione del gradino della balaustra della comunione (61).

In contrasto inoltre con le Chiese romane ed anche con quelle del Palladio, nelle differenti unità le caratteristiche salienti, come la trabeazione e le finestre, non sono allo stesso livello; come si è notato, esse sono più alte da spazio a spazio. Sono tali variazioni di allineamenti oggettivi che forniscono un'impressione di continuità ottica.

Uno studio dall'esterno rende questo particolare evidente. La cornice infatti che separa il tamburo e la cupola del presbiterio è un metro sopra la cornice che corona il tamburo della Rotonda, col risultato che, da lontano, sembra esserci continuità da una cornice all'altra.

Questo spiega anche perché l'architettura tardo-barocca a causa delle sue tendenze classicheggianti seguì uno stile essenzialmente scenografico. Prendendo i principi architettonici del Palladio come il suo punto di partenza, il Longhena sviluppò un'alternativa al barocco romano, e il suo "barocco veneziano" fu, secondo il Wittkower, l'unico esempio ad alto livello che l'Italia potesse offrire (62).

L'accostamento scenografico del Longhena all'architettura implica una relazione esattamente

costruita tra l'oggetto da osservare e l'osservatore; lo spazio è organizzato in riferimento a lui in modo tale che dal giusto punto d'osservazione egli discerna sempre coerenti immagini prospettiche.

Ma per il Longhena questo spazio soggettivo scenografico sarebbe stato privo della sua finalità, se non fosse stato ancorato e sovrapposto ad un oggettivo spazio matematico, ordinato secondo proporzioni assolute ed esistente secondo principi propri indipendenti dall'osservatore. È questo intrecciarsi, secondo il Wittkower, delle concezioni oggettivo-matematiche e soggettivo-ottiche che dà al progetto di Santa Maria della Salute un suo carattere singolare e rende la chiesa uno degli edifici più importanti dell'interno secolo XVIII. Nessuno può negare che ci voleva un maestro di rara abilità, perché fosse stimolato dalle richieste strettamente definite dal concorso, a concepire un progetto con impeccabili proporzioni assolute sotto la proporzione scenografica.

Anche il Diedo (63) sottolinea che il Longhena era "un uomo, oltreché dotato di speziosi talenti, fornito altresì di sodi principi, e che a torto il Temanza lo avvilisce negandogli il titolo di architetto, non volendolo considerare più che un semplice squadratore (63). Se la sua opera gli dà posto tra gli Architetti più esperti, aggiunge il Diedo, la fermezza di tanta mole, rimasta sempre inconcussa e la orditura della cupola lo distinguono ancora fra i più bravi statici e fra i più periti meccanici".

Uno studio approfondito del colore usato dal Longhena, potrà secondo il Wittkower, illuminare maggiormente sulle relazioni degli accorgimenti matematici ed ottici della chiesa della Salute. Tutto l'interno è concepito nei termini di contrasto tra pietra grigia ed arco d'intonaco bianco. Ancora una volta il metodo era derivato dal Palladio, ma esso non fu né l'invenzione né la specialità di questo artista. Era già usato nel Medio Evo, quindi fu raccolto e reso sistematico dal Brunelle-

schi. Successivamente se ne servì o in un modo o nell'altro la maggior parte degli architetti, che presero spunto dal Rinascimento fiorentino. Così per un aspetto molto importante il Longhena era legato, attraverso il Palladio, alla tradizione del Rinascimento fiorentino, dal quale però se ne staccò, non usando il procedimento di lasciare in pietra grigia tutte le parti strutturali e in calce il resto. Per lui, il colore era uno strumento ottico, che gli permetteva di mettere in evidenza o di sopprimere elementi dell'architettura, dirigendo in questo modo la vista dell'osservatore.

Le grigie colonne di pietra dell'ottagono emergono davanti ai pilastri bianchi, cosicché questo conferisce maggior enfasi alla loro omogenea visione. Il trattamento coloristico quindi aiuta ad isolare l'ottagono dagli spazi irradianti e, inoltre, contribuisce all'impressione di entità scenografica di quest'ultimo.

Tuttavia la posizione è in una certa misura più complicata, infatti gli archi degli ordini minori sono della stessa pietra grigia scura delle colonne della Rotonda (64) e dei loro piedistalli. Sono appunto queste caratteristiche di pietra scura che ristabiliscono un legame tangibile tra gli spazi irradianti e quello circoscritto dell'ottagono.

In passato i puristi attaccarono il Longhena per aver posto sopra l'ordine composito delle colonne dell'ottagono un ordine dorico di pilastri lungo le pareti del tamburo (65). Nel tamburo si verifica l'opposto della rotonda, cioè i pilastri sono grigi e le colonne bianche. Tale inversione dimostra che il Longhena voleva trattare il tamburo come un'area a sé stante. Egli, perciò, non esitò ad introdurre un'altra "licenza" secondo quanto ci dice il Diego (66); egli dunque pose dei pilastri sopra i vuoti dell'ottagono, un imperdonabile peccato contro la lettera e lo spirito dei precetti classici. "Come se - aggiunge, il Selvatico (67) - un arco semicircolare, il quale deve reggere una gran massa di muratura, comparisse inetto a sostenere un esile pilastro".

La volta della cupola, coraggiosamente sistemata sul tamburo ottagonale, è pure concepita come unità isolata strutturalmente, ma, osserva il Wittkower (68), otticamente tamburo e cupola appartengono l'uno all'altro, grazie alle sedici nervature color beige, simili ad un nastro, che continuano, anche coloristicamente, l'articolazione esadecagonale del tamburo (69).

Dallo studio, però, della pubblicazione del Martinioni (70), che ci descrive la basilica nell'anno 1660, si viene a sapere che la cupola sarebbe stata lavorata a stucchi, oro e pitture, per cui, se si fosse eseguita la volontà del Longhena, la cupola interna non ci sarebbe pervenuta come ora noi la osserviamo.

La Bassi fece, a questo proposito, un'analisi approfondita (71) dei documenti e nel suo saggio ci dice che certamente tali decorazioni erano visibili nel modello di rilievo, cioè sul plastico, che il Longhena stesso aveva fabbricato nel 1631 e che il Martinioni conosceva così come era al corrente dei lavori in corso della chiesa.

Il Moschini (72) riporta nella sua opera un memorandum del Proto della Salute del 28 ottobre 1679, in cui tra i lavori mancanti si diceva "stabilire la cupola al di dentro con ornamenti di stucco, e nel fondo di detti riquadri fare pitture a olio, con armadure dalle colonnette in suso, sostenute da appicaglie come si fece nel tempo che furono tolti i sestri e si fabbricò la detta cupola".

Il giorno seguente, 29 ottobre, i Deputati alla fabbrica informarono il Serenissimo Principe che, "Essendo lo edificio ridotto finalmente al di dentro quasi ad intera perfezione... sarà con l'imbiancatura e qualche altro aggiustamento, che si rendesse necessario, di tutto punto e in breve stabilito". Ormai era bene definire la sistemazione delle fondamenta sul Canal Grande e completare gli altri lavori all'esterno.

Il 27 settembre 1681 il Doge, in Pregadi, annunciava che "Essendo giunto quasi a totale perfezione

l'interno della Chiesa, bisognava finire le opere esterne, per le quali la sola assistenza necessaria del Longhena, sarà sufficiente alla direzione di quanto manca".

Ma il Longhena moriva poco dopo il 18 febbraio 1682, a ottantaquattro anni, e il suo capolavoro era incompiuto. Da quanto è stato riferito risulta quindi che l'architetto avrebbe voluto la cupola dipinta con "pitture a olio" da collocarsi "in fondo... de requadri", cioè nei predisposti lacunari, che scompartiscono i singoli settori delle cupole.

Nella raccolta di disegni di Antonio Gasperi (73) si trova uno schizzo a penna, su grossa carta granulosa, grigia, sul cui verso è scritto "Cupola Salute per far pitture". Alla Bassi le parole e il disegno sembrano del Longhena, perché sono molto simili a quelle dello schizzo per la libreria di S. Giorgio. Vi è illustrata una sezione della cupola con i suggerimenti per le figure che il proto avrebbe voluto vedere nei lacunari e per gli stucchi bianchi e oro, destinati alle incorniciature.

Leggeri segni di matita fanno intuire la continuazione della struttura architettonica in altri settori. Nei documenti riferiti del Moschini si accenna, più volte, ai lavori "quasi compiuti" nell'interno della chiesa; evidentemente, ad un certo punto, si preferì perfezionare le opere esterne, per rendere praticabile e dignitoso l'accesso al tempio e non si pensò più all'addobbo interno. Ci si chiede, perciò, come mai questo sia accaduto. La Bassi allora osserva che il Longhena, deceduto nel 1682, non poteva più reclamare; inoltre le casse dello Stato erano esauste per l'interminabile guerra di Candia.

La costruzione della chiesa era già costata 382.000 ducati all'erario, ed il proto, nel suo memoriale del 1679, ne chiedeva altri 22.000. Era quasi doveroso limitarsi alle spese indispensabili in anni nei quali, per ovviare almeno in parte alla situazione di grave disastro economico, si era persino deliberato di aggregare al patriziato trentotto famiglie di nuovi arricchiti, disposti ad offrire una

cospicue somme per la prosecuzione della guerra.

D'altronde nel preventivo del 1631 il Longhena aveva fatto i conti con una spesa di 144 mila ducati solamente. Per questo il disegno era rimasto in mano al Gaspari, assieme ad uno per il pavimento del presbiterio, e questi, in molti casi, terminò i lavori, rimasti incompiuti alla morte del proto della Salute.

Se fosse stata completata, la cupola sarebbe stata decorata "alla romana", come si diceva a Venezia. In città addobbi del genere erano stati importati nel Cinquecento dal Palladio, dal Sansovino e dal Vittoria e si vedevano alcuni esemplari di decorazioni analoghe, ma non tanto estese, nella Scala d'oro, nella scala della Libreria Marciana ed in cappelle costruite e rimodernate nel Cinquecento a S. Giuliano, S. Maria Formosa, S. Francesco della Vigna e S. S. Giovanni e Paolo.

Si può opinare, aggiunge la Bassi, che il Longhena desiderasse affidare l'incarico dei dipinti a Girolamo Pellegrini, attivo a Venezia dal 1674 al 1690, autore, come testimoniano le guide settecentesche ed il Moschini, di un Padre Eterno nell'alto della cupola della Salute e cioè all'interno della lanterna. Di tale dipinto non si trova più cenno a metà Ottocento, forse perché in tale epoca era già scomparso e non risulta, per ora, che ci sia qualche ricordo.

Le decorazioni "alla romana" ed il pittore, presumibilmente romano, si sarebbero accompagnati alle sculture del romano Bernini, cui il Longhena avrebbe voluto che fossero affidate le statue dell'altare maggiore.

Abbiamo già visto in precedenza come la Signoria avesse ufficialmente invitato il maestro, il quale, però, non aveva accettato l'incarico (74).

Quindi, se fossero stati realizzati i desideri del Longhena, nella chiesa sarebbe risultato più chiaro il gusto del barocco e meno sensibile l'influsso del Palladio. Forse il Longhena desiderava dipinti e

stucchi anche nei semicatini che coprono le due absidiolate laterali del presbiterio, come suggerisce la elegante riquadratura predisposta. Ma, attenendosi a quanto è nei documenti accertato, si sa che il proto della Salute aveva veduto l'interno della sua chiesa ornato, nel suo elemento più espanso, con dipinti e stucchi bianchi e d'oro, e non con i due toni del color neutro con cui il monumento ci è giunto.

Solo la cupola minore del presbiterio sarebbe stata tutta chiara, proprio come quella del Palladio. Il suo nitore avrebbe avuto ancor maggiore risultato dell'abbondante luce diffusa dalle finestre, ora parzialmente accecate, ma, in origine, tutte aperte, secondo la volontà del Longhena. Da quanto si è detto ne consegue che il valore coloristico sarebbe cambiato sia nel rapporto tra i singoli elementi della cupola, sia nel rapporto della volta con il complesso della chiesa, poiché sarebbero scomparsi i raggi degli scuri costoloni, di cui parla il Wittkower, che continuano il colore dei pilastri e delle colonne sottoposte. La cupola inoltre, quando i lacunari fossero stati riempiti dalle tele, sarebbe apparsa liscia, senza sensibili rientranze. Il capolavoro del Longhena non è stato dunque rifinito come il suo ideatore lo avrebbe voluto, tuttavia è interessante conoscere l'apparizione che gli era balenata nella sua fantasia per l'interno della cupola della Rotonda. Per quanto riguarda la concezione del colore all'esterno il Wittkower (75) osserva che la facciata tripartita della basilica, le volute, la trabeazione e la balaustra, posta sopra il tamburo formano un'unità per mezzo della pietra bianca e sono opposti all'intonaco grigio del tamburo stesso e della più lontane pareti della cappelle della Rotonda.

Forti contrasti di aree scure ed illuminate appartengono al repertorio barocco-romano come mezzo per drammatizzare l'architettura. Tuttavia, continua il Wittkower, Santa Maria della Salute è tutto fuorché drammatico.

Il Longhena lavorò distribuendo la luce uniformemente, sulla scia del procedimento del Rinascimento.

Anche le cappelle, che si trovano lungo il peribolo, hanno le loro finestre come sorgenti individuali di luce. Poiché degli studiati effetti di luce avrebbero interferito con la chiara percezione della visione scenografica e, implicitamente, delle unificate o contrastanti aree di colore, il nostro architetto non poté fare alcuna concessione all'esigenza di una distribuzione uniforme di luce attraverso l'intera chiesa. Così il risultato finale di tutto questo è che l'uso del colore, raro e perfino unico a quel tempo, oscurò l'armonica struttura matematica del progetto, sostenendo la percezione di "quadri" definiti da leggi ottiche.

Com'è già stato detto, il Longhena, nel progettare la chiesa, dovette prendere in considerazione le differenti esigenze, riguardanti l'effetto ottico da lontano e da vicino.

Questa costruzione monumentale abbisognava di una maggior attenzione, dato che doveva essere costruita in una delle parti più esposte e più commerciali della città.

L'alto e ricco profilo furono concepiti per l'effetto ottico da lontano. Era necessaria della stregoneria tecnica per render possibile questa cupola, dichiara il Wittkower.

Anche da una discreta distanza, l'osservatore non può evitare di notare la funzionale qualità del progetto (v.f.29).

I sostegni della Salute stanno al posto dei contrafforti gotici e la loro spinta è condotta ancora più avanti lungo le pareti sporgenti delle cappelle laterali, cosicché la cupola emerge ancora di più.

È stato detto che il disegno del Longhena (76) segnava da vicino le incisioni del Labacco (v.f.27-28) del 1558 (77). ma uno studio approfondito rivela che questa opinione non può essere accettata

senza considerevoli riserve. Del medesimo parere è il Semenzato (78), il quale osserva che nel modello del Labacco la cupola appare più pesante, perché grava su tutto la base, la cui ampiezza relativamente maggiore non basta a svincolarla dal peso che la sovrasta. Non solo, ma restando in questo modo legata alla base, la cupola non riesce a slanciarsi verso l'alto.

Nella costruzione del Longhena, invece, base e cupola appaiono svincolati in modo tale che la sicura stabilità dell'una dia elastico slancio all'altra.

Lo stacco è facilitato poi dalla più marcata diversità dei due corpi che compongono la costruzione, dei quali uno è accentuamente poligonale e l'altro totalmente sferico.

Mentre nel progetto del Labacco tutte le membrature sono messe in evidenza e strettamente collegate, la maglia dei costoloni della cupola è ripresa dalle volute di raccordo, appoggiata al tamburo, e di qui discende fino a terra, attraverso le semi colonne della base.

D'altra parte non si può esitare ad ammettere che il Longhena sembra essere stato attirato dall'insolito motivo delle ampie volute.

Mentre l'incisione del Labacco mostra le tradizionali volute a forma di "esse" e le giganti figure collocate davanti ad esse, il Longhena trasforma completamente i sostegni delle volute, coronandole con le statue, come pesi stabilizzanti. Sono i cerchi sporgenti dell'estremità dei sostegni con le loro spirali decorative (v.f. 29) che introducono una nota lussureggiante in un disegno altrimenti austero. La cupola di Santa Maria della Salute ha una volta esterna ed una interna (v.f.32). L'esterna, secondo la descrizione di A. Diedo (79), è ricoperta da lastre di piombo, poste su catene di legname, tagliate a seconda della cupola, disposte a giusti intervalli e diritte al centro di essa. Esse, partendo dalla base, giungono fin sotto la balaustra esterna, dove sono unite da forti cunei e fissate da una trave orizzontale, sostenuta da numerose aste piantate sulla

sommità della interna cupola di mattoni e che hanno il compito di puntelli (v.f.23). L'uso delle doppie coperture, per formare la struttura delle cupole, aveva naturalmente una lunga tradizione: era un ingegnoso accorgimento richiamato in vita nel periodo Rinascimentale, per rendere possibile un profilo esterno di effetto, trattando la copertura esterna come una volta separata, connessa con la volta interna solo per mezzo di un sistema di supporti in legno. Il Longhena si allontanò dalla tecnica dell'Italia centrale, come era stata praticata dalla cupola del Brunelleschi fino a quella del Michelangelo e altre e ritornò al metodo strutturale di San Marco. Ma egli accettò la "falsa" lanterna più interna, collocata tra le due volte e perciò non visibile all'esterno, un modello che non era raro dopo il duomo di S. Spirito a Firenze e che anche Michelangelo incorporò nel suo modello della cupola di S. Pietro.

La lanterna esterna del Longhena, così agile, disegnata per l'effetto visivo da lontano, ha alla sua base una semplificata versione delle volute, su cui sono collocati obelischi Scamozzeschi, invece delle figure. Se il disegno della cupola principale fonde ingegnosamente una varietà di spunti da fonti Bizantine, Rinascimentali e Post-rinascimentali, la cupola sussidiaria, con la sua pomposa forma sopra un semplice tamburo cilindrico, discende direttamente dai modelli Bizantino-Veneziani.

Lo stesso Palladio aveva seguito questa tradizione e nel Redentore aveva collocato una cupola bizantina tra due campanili tondi (v.f. 25).

A tale disposizione il Longhena si rifà per la parte terminale della Chiesa della Salute, ritornando però al disegno quadrato dei campanili, com'era nella tradizione veneziana (v.f. 40).

Malgrado tale accettazione della tradizione locale, resta il fatto che il profilo di una chiesa non

era mai stato prima così vario ed inoltre tipi di cupola così interamente diversi non erano mai stati combinati in un quadro unico (80).

Problemi completamente diversi sono stati posti dalla visione da vicino, che dovette essere concepita per l'avvicinamento del Canal Grande. L'area di fronte alla Chiesa è necessariamente poco profonda e fu, per questa ragione, una sapiente decisione quella di fare il corpo della Basilica quanto più basso possibile.

Ricca e varia è la facciata principale, alla quale fanno anche parte le due facciate minori delle cappelle, poste una destra e l'altra a sinistra rispetto all'ingresso e trattate con una certa elaborazione che ricorda la chiesa delle Zitelle del Palladio. L'intera facciata tripartita può essere paragonata ad una pala d'altare con due quinte ed una decisiva enfasi sulla parte centrale. Il Longhena trattò ogni parte come isolata unità, nonostante alcune importanti divisioni orizzontali, che combaciano.

Il motivo principale, che caratterizza l'intera composizione, è l'arco centrale con le colonne, che lo delimitano. L'ordine inferiore concorda con quello all'interno e le nicchie per le statue riecheggiano le due file di finestre del presbiterio.

La facciata, perciò, combina i principali motivi dell'ottagono e del presbiterio. Inoltre chiaramente è stata ideata in analogia con un fronte di scena, al quale la piattaforma sulla scalinata forma il proscenio.

Un'incisione di Marco Boschini, fatta nel 1644 (v.f.7), mostra la porta centrale completamente aperta. La sequenza consecutiva degli archi all'interno della Chiesa, contenuta dall'arco trionfale dal "frons scenae", fa apparire un vero e proprio ambiente teatrale. È qui che la concezione trionfale è messa in pieno rilievo, perché racchiusa dagli archi centrali, proiezione dell'arco trionfale della

facciata. La Regina del cielo, dipinta dal Padovanino, posta sopra l'altare maggiore, appare come una lontana visione.

L'architettura frontale della Salute, con la prospettiva che appare attraverso l'apertura centrale, richiama alla mente un vecchio prototipo, cioè il Teatro Olimpico del Palladio. Secondo il Wittkower (81) si può supporre che questa costruzione abbia avuto un'influenza formativa sul disegno del Longhena. L'analogia concettuale piuttosto che la similarità dei dettagli, può provare ciò.

Di regola, gli architetti del Rinascimento disegnavano le facciate delle loro chiese come strutture isolate, senza un'organica relazione con gli interni dietro ad esse, perché erano abituati a risolvere ciascun problema nei suoi limiti.

La maggior parte degli architetti barocco-romani, d'altra parte, cercò d'interpretare gli interni e gli esterni in un complesso organico. Di conseguenza, le facciate delle chiese barocche-romane sono molto differenti fra loro. Esse hanno infine una caratteristica in comune che sono in una varietà di modi collegate con i loro rispettivi interni da espedienti dinamici. Questo vale anche per SS. Martina e Luca di Cortona, S. Carlino del Borromini e S. Andrea al Quirinale del Bernini, dove chiaramente la facciata inverte il movimento e il disegno interno.

Anche il Longhena interpretò la relazione tra l'interno e l'esterno in termini organici, in questo caso tuttavia l'integrazione è derivata da espedienti di prospettiva, tratti dal teatro.

Anche se entrambi potrebbero essere chiamati barocchi, l'accostamento romano e veneziano rivela due mondi completamente diversi.

NOTE: ARCHITETTURA

1. Donzelli-Pilo, I pittori del seicento veneto, Firenze, 1967.
2. Casoni, La peste di Venezia del 1630, origine dell'erezione del Tempio di S. Maria della Salute, Venezia, 1630, p.37.
V. Piva, Il tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica Veneta, Venezia, 1930, p.97.
3. R. Wittkower, S. Maria della Salute, in Saggi e memorie di storia dell'arte, 3, 1963, pp. 33-54.
4. All'inizio del Memorandum egli aveva consegnato i disegni con determinate misure del suo progetto, dopo di che gli era stato domandato di fare un modello di rilievo sopra esse piante. "Io prontamente con ogni studio e diligenza li fabbricai...". Egli concluse il memorandum con le parole: "Il tutto mi obbliga prontamente mostrare nel mio modello e pianta presentati".
5. Non sono pienamente conformi le misure progettate in confronto a quelle eseguite, le discrepanze sono particolarmente dovute al fatto che differenti autori misurano la stessa parte da punti diversi. Le misure sono nel "Le fabbriche più cospicue di Venezia", Venezia 1820, II, pp.111-114. La nuova edizione dello stesso lavoro con il titolo L. Cicognara, A. Diego, G.A. Selva, Le fabbriche e i monumenti più cospicui di Venezia, Venezia, 1858, II, pp.113-118 con le note aggiunte di Francesco Zanotto.

Nuove misurazioni, fatte da Bruno Zevi, guidato da Carlo Santamaria, furono pubblicate in L'Architettura I, 1955, pp.53-57 in seguito chiamate come "Santamaria".

Wittkower stesso poi verificò alcune misure in collaborazione col Signor Cattaruzza dell'Ufficio Tecnico della Fondazione G. Cini. Inoltre il Piva dà le principali misure nel suo testo Il tempio della Salute... senza dire le fonti di esse.

6. Un piede inglese è pari a 0,877 piedi veneziani, cioè il piede veneziano è circa 13 pollici. 2,85 piedi veneziani = 1 metro.
7. I 44 metri di Santamaria sono 125,40 piedi. Secondo Santamaria la maggior ampiezza (inclusa la base all'esterno) è 45,40 m, secondo Piva 45,50 m. Come sarà mostrato più sotto le misure ideali cui mirava il Longhena sono 124 piedi (43,50 m).
8. 60 piedi sono 21 m. Questa è anche la misura data da J. Drum, *Die Baukunst der Renaissance*, Leipzig, 1914. Le misure del Santamaria non sono del tutto coerenti.
9. Secondo lo stesso Longhena e il rapporto della Commissione, sarebbero stati sufficienti 19 piedi; secondo i fratelli Comin "18 in luce almeno più 3 piedi del corridore". Le misure di Diego e Santamaria concordano. Quelle di quest'ultimo 6,50 m = 18,5 piedi.
10. Secondo Diego: 10 piedi dalla balaustra ai pilastri della parete e 11 piedi alla parete stessa. Quella di Santamaria 3,80 m = 10,8 piedi.
11. Le cifre di Diego e Santamaria sono in accordo.
12. 188 piedi = 65,9 m
13. 43 piedi = 15 m. Va notato che nella pianta di Santamaria i gradini sono stati situati in un posto sbagliato. Il primo gradino è a livello con le mezza colonne (come mostra la sezione di Santamaria) e non con i pilastri sotto l'arco.
14. 80 piedi = 28 m. La misura di Piva è di 27,75 m.
15. Nella pianta di Diego sono chiaramente 10 piedi = 3,5 m. Nella sezione di Santamaria: 3m (sezione attraverso l'arco), ma nella pianta al livello della base delle colonne almeno m. 3,40.
16. Secondo il Diego sono 20,5 piedi ai pilastri della parete posteriore e 21 piedi alla parete

stessa. I circa 7 metri di Santamaria sono quasi precisamente 20 piedi. La misura di Piva: 6,60 m; quella del Wittkower 6,80 m.

17. Diego e Santamaria sono quasi d'accordo. La misurazione del Santamaria 13,5 m = 38,5 piedi. Confermata dalla misurazione del Wittkower.
18. Quelle di Santamaria 12,55 m = 35,75 piedi; sembra essere corretta.
19. 5,25 metri = 15 piedi.
20. Il livello dell'area dell'altare maggiore, separata dal presbiterio dalla balaustra della Comunione, è di un gradino più alto del livello del presbiterio. Questo gradino appare nella posizione corretta nella pianta di Santamaria, ma è erroneamente disegnato nella sua sezione.
Altri tre gradini conducono all'altare maggiore. Nel coro si mantiene il livello dell'area dell'altare maggiore, così che il pavimento del coro è un gradino più alto di quello del presbiterio.
21. Misurato all'ultimo dei doppi pilastri ornati di colonnine secondo Santamaria 1,85 m = 5,27 piedi (5 piedi = 27 pollici).
22. Vedi nota 5
23. Vedi pag. 16
24. Un paragone fra le misure G e K mette in evidenza che fra il coro del progetto e quello eseguito dal Longhena il presbiterio risulta superiore di 6 piedi, diminuendo la lunghezza del coro.
25. Le misure tagliate del modello prese fra le assi centrali erano: 12 (muri entrata corrispondenti alle cappelle), 15 (ambulatorio), 5 (pilastri), 60 (rotonda), 5 (pilastro), 15 (ambulatorio), 37 (presbiterio), 10 (area dell'altare maggiore), 26 (coro). La somma è 185 piedi, alla quale devono essere aggiunti circa 2 piedi per il muro del coro. Questo ci porta entro un piede (circa 35 cm) delle misure.

26. G.A. Moschini, *La Chiesa e il seminario di S. Maria della Salute*, Venezia, 1842, pp. 21-22
27. P. Selvatico, *Sulla Architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, Venezia, 1847, pp. 413-415.
28. R. Wittkower, *S. Maria della Salute...*, p.39.
29. G.A. Moschini, *La Chiesa...*, p.9.
30. J. Drum, sembra aver preso misure nell'edificio perché incorporò nella sua sezione questo ed altri errori fatti dal Diego.
31. Santamaria... Vedi nota 5.
32. G.A. Moschini, *La Chiesa...*, p.13.
33. R. Wittkower, *S. Maria della Salute...*, p.42.
34. Questo fu notato per la prima volta dal Dohme nel suo "Annuario della Collezione d'Arte Prussiana" III, 1882, p.127.
35. R. Wittkower, *Bollettino artistico*, XIX 1937, p.263 e *Principi architettonici del periodo dell'umanesimo*, Londra, 1952, p.11.
36. L. Santi, *Ricordo di Fra Francesco Colonna e ragionamento sull'estetica architettonica*, Venezia, 1837.
37. F. Fapanni, *Interno l'architetto Baldassarre Longhena*, Venezia, 1873 in "Atti dell'Accademia di Belle Arti".
38. P. Selvatico, *Sull'Architettura...*, p.415. Così scrive: "Un fatto che molto onora l'erudizione del Longhena... è la Chiesa della Salute è modellata precisamente sulla descrizione che Polifilo ci porge di un vasto tempio da lui ideato".
39. E. Bassi, *L'architettura a Venezia del sei e settecento*, Napoli, 1962, p.98.

41. Il genere d'influenza, che la Hypnerotomachia può aver avuto sul pensiero architettonico, fu mirabilmente dimostrati da E. Gombrich in "Giornale degli Istituti di Werburg e Courtauld - XIV", 1951, pp.119-125.
42. R. Wittkower, *S. Maria della Salute...*, p.42.
43. A. Niero, *Chiesa di S. Maria della Salute*, Venezia, 1971, p. 9.
P. Gazzolo, a proposito della Sanmicheliana Madonna di Campagna, scrive "Sarà opportuno notare che un'identica planimetria assumerà anche il Longhena per la Chiesa della Madonna della Salute a Venezia". Non pare che l'asserzione sia scientificamente sostenibile: la cupola della Salute grava sui pilastri interni al vano che si alza su pianta ottagonale. È opinabile che la visione di S. Maria di Campagna abbia ispirato il Longhena, ma mentre la "genesi scientifica" della Salute non risale al di là delle esperienze palladiane, per il Sanmichelini è evidente l'ascendenza romana e l'elaborazione di idee bramantesche. Inoltre la Chiesa veneziana risolta prima pittoricamente e poi come struttura, e si direbbe che l'invenzione dell'alzato abbia determinato la pianta e non senza difficoltà, mentre in S. Maria di Campagna un'elegante planimetria ha originato, forse per la complicata vicenda della costruzione un alzato mediocre. Vedi E. Bassi, *L'architettura...* nota 9.
44. G.A. Moschini, *La Chiesa...*, p.12.
45. Lo stretto legame tra la corona e gli edifici a pianta centrale nel pensiero contemporaneo trova conferma nella Madonna del Rosario del Dominichino, (Pinacoteca, Bologna, 1617, p.25), dove l'angelo che sorregge la corona appare vicino ad uno con un tempietto rotondo, entrambi appoggiati su nuvole vicino alla Vergine.
46. R. Krautheimer, *Santa Maria Rotunda in Arte del primo millennio*. Atti del Convegno di Pavia, 1950, discusse diffusamente questo problema e dimostrò che la pianta tonda delle chiese

dedicate alla Vergine era originariamente il risultato della loro derivazione dal martirio eretto sulla Tomba della Vergine.

47. R. Wittkower, *Principi architettonici...*, p.1 e ss.

48. Ad eccezione degli altari delle cappelle, che hanno sopra la finestra alla veneziana.

49. R. Wittkower, *S. Maria della Salute...*, p.45.

50. Inoltre il loro diametro è di circa 90 cm, mentre quello delle colonne della Rotonda è di circa 95 cm.

51. Vedi nota 19.

52. Originariamente i tre archi, visibili nella figura si aprivano in finestre, che furono murate quando fu installato l'organo. Il Wittkower è stato informato dal prof. Nucola Jvanoff che nel 700 è stato inserito l'organo e le finestre sono state bloccate, cosicché la parte più luminosa della chiesa non è più come in origine.

53. È possibile che il peribolo di 12 piedi fosse rimasto da una pianta precedente a cui la serie 10,12:18 poteva essere appartenuta. In quella pianta le misure principali del peribolo sarebbero state in relazione 12:18. La presente relazione è di 15:18 (apertura degli archi dell'ottagono). L'ultima cifra è la sola misura maggiore che non si inserisca nella serie della esecuzione, ma la distanza da fusto a fusto di colonna è di 20 piedi.

54. I 43 piedi di lunghezza del presbiterio (g) sono la misura presa dai gradini in poi, come è stato notato. La misura dell'estremità lontana dei pilastri, dall'entrata del presbiterio alle colonne dell'altare maggiore, cioè il presbiterio vero e proprio, è esattamente di 40 piedi.

55. Pare che la prevista misura complessiva dovesse essere di 124 piedi (120 più 4 per le

pareti); vedi nota 6.

56. L'ampiezza del coro risulta più corta della misurazione ideale di 40 o 50 cm (vedi L e nota 16). La differenza tuttavia tra le misurazioni effettive e quelle ideali non sembra abbastanza grande da lasciar adito a qualche dubbio sulle intenzioni del Longhena.

57. Le misurazioni del Diego, di Piva e di Santamaria variano considerevolmente. A. Diego commise l'errore, sempre ripetuto finché fu corretto dal Santamaria, di disegnare la volta interna della cupola emisferica. Nella sezione di Santamaria la somma delle singole misurazioni differisce dalla corrispondente misura complessiva (soprattutto a causa dell'errata trascrizione di 8,92 m dell'altezza del tamburo). L'intera altezza interna fino al cerchio della lanterna è data dal Santamaria in 41,70 m (118,8 piedi) e dal Piva in 42,20 m (120 piedi). Il Diego afferma nel suo testo: "Tutta l'altezza dal pavimento alla sommità equivale a due larghezze dell'ottagono" (cioè 2 volte 60 piedi). La misurazione fatta per il Wittkower dal Sig. Cattaruzza è di 62,57 m (121,3 piedi).

58. Per l'esattezza, secondo Santamaria: 13,80 m, 13,90 m, e 13,70 m = 41,40 m (invece della registrata misura complessiva di 41,70 m) ovvero 39,3; 39,6 e 39 piedi.

59. L'altezza dal pavimento alla cima delle figure dell'ottagono è di 21,65 m secondo Santamaria (21m = 60 piedi), l'altezza della cupola e della lanterna interna è anche 60 piedi; l'altezza del tamburo misurata dalla cima alla balaustra è esattamente 5 piedi.

60. R. Wittkower, *Principi architettonici...*, p.69-71.

61. Lo spezzarsi dell'uniforme spazio del pavimento per mezzo di gradini si trova naturalmente nelle chiese del Palladio. La tradizione, però, risale ancora più addietro, come per esempio in S. Michele in isola del Codussi o in S. Fedele a Milano.

62. Barocco europeo e barocco veneziano a cura di Vittore Branca. Atti della fondazione G.

Cini-Venezia, 1962.

M. Muraro, Palladio e l'urbanisme vénitien in "L'Urbanisme de Paris et l'Europe", Parigi, 1968, pp. 210-217.

63. A. Diedo Il tempio di Santa Maria della Salute in "Le Fabbriche più cospicue di Venezia, misurate, illustrate e intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti" Volume II, Venezia, 1820.

64. Le illustrazioni dei capitelli appaiono più scure, ma ciò è dovuto all'effetto delle ombre.

65. A. Visentini, Osservazioni che servono di continuazione al "Trattato di Teofilo Gallacini sopra gli errori degli architetti", Venezia, 1771, pp. 68-69.

66. A. Diedo, Il Tempio..., p. 111.

67. P. Selvatico, Sull'architettura..., p. 413.

68. Le nervature sono appoggiate contro le fasce bianche che formano le cornici laterali dei cassoni. Queste fasce bianche riversano il grigio delle bordature delle finestre sul tamburo e ritornano al bianco dei pilastri sul corpo della chiesa.

69. R. Wittkower, S. Maria della Salute..., p. 51.

Tommaso Temanza: architetto, ingegnere, scrittore, Venezia 1705-1789.

70. Sansovino - Martinioni, Venetia città nobilissima et singulare, Venetia, 1663, p. 279.

71. E. Bassi, Una domanda a Rudolf Wittkower, critica d'arte, Vol. XI, 1964, pp. 3-7.

72. G. A. Moschini, La chiesa..., p. 25.

73. A. Gaspari, Raccolta di disegni. Museo Correr, Venezia, Vol. III, disegno 9.

74. Vedi parte storica.

75. R. Wittkower, S. Maria della Salute..., p.52.

76. Thieme-Becker, Künstler-Lexicon, Leipzig; 1929. Si veda Longhena Baldassare.

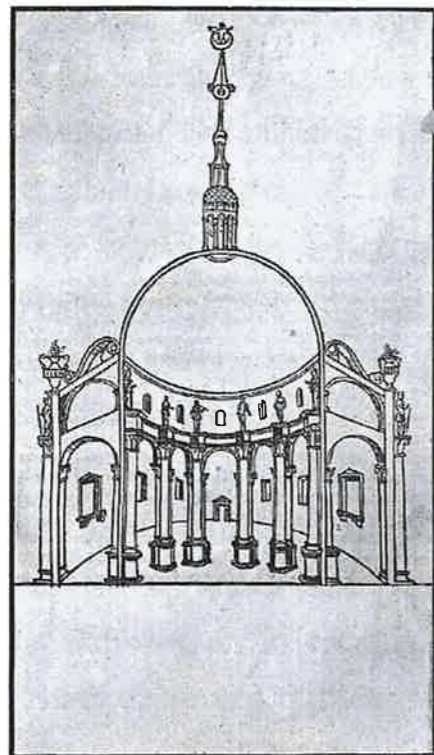
77. A. Labacco, Libro appartenente all'architettura, nel quale si figurano notabili antichità di Roma, Roma, 1557.

78. C. Semenzato, L'architetto Baldassare Longhena, Padova, 1954, p. 18.

79. A. Diedo, Il tempio..., p.110.

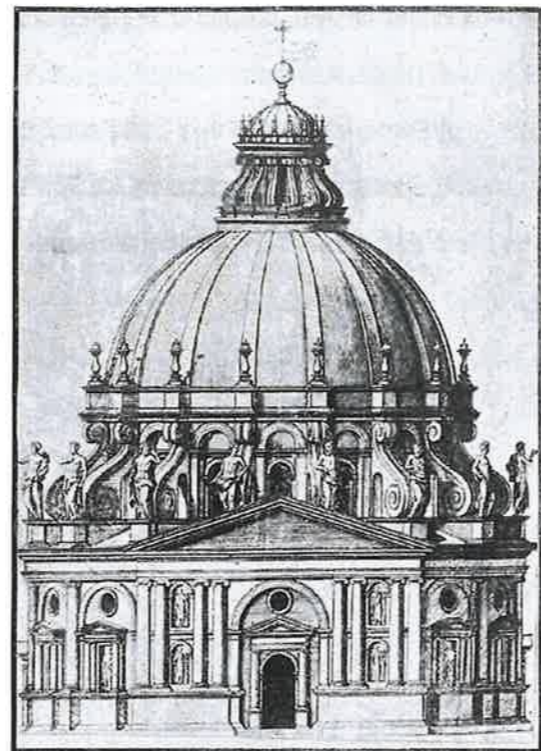
80. Il Semenzato vede una certa somiglianza con la parte posteriore del Santo di Padova.
C. Semenzato, L'architetto..., p. 20.

81. R. Wittkower, S. Maria della Salute..., p.54.



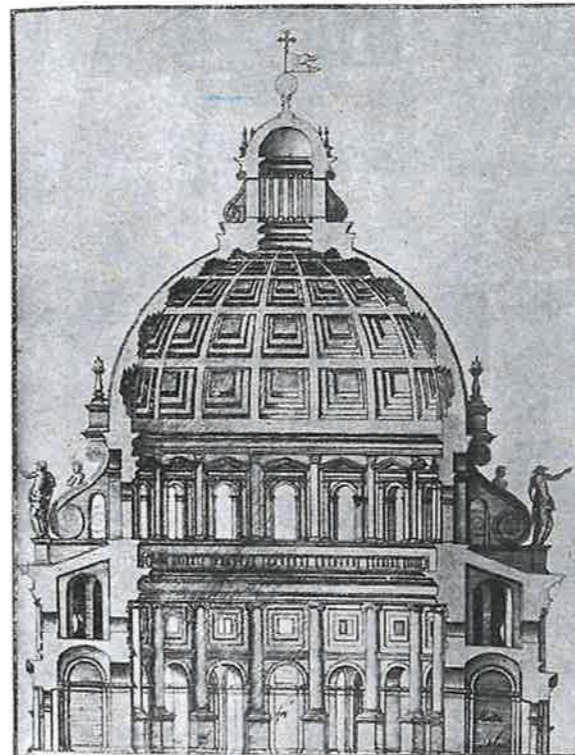
DAL POLIPHILLO - HYPNEROMACHIA
Venetiis, Aldus, 1499

(raccolta Cassini)



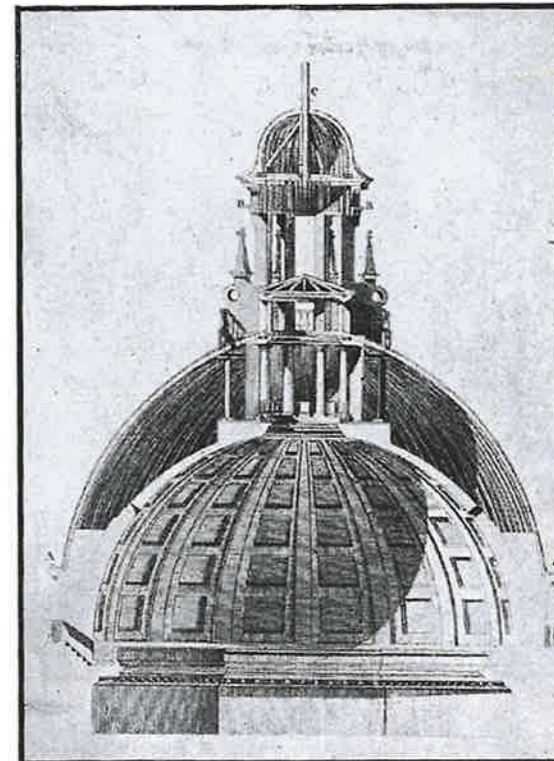
ESTERNO DI EDIFICIO
da Labacco Antonio

Libro appartenente all'architettura
Roma 1558

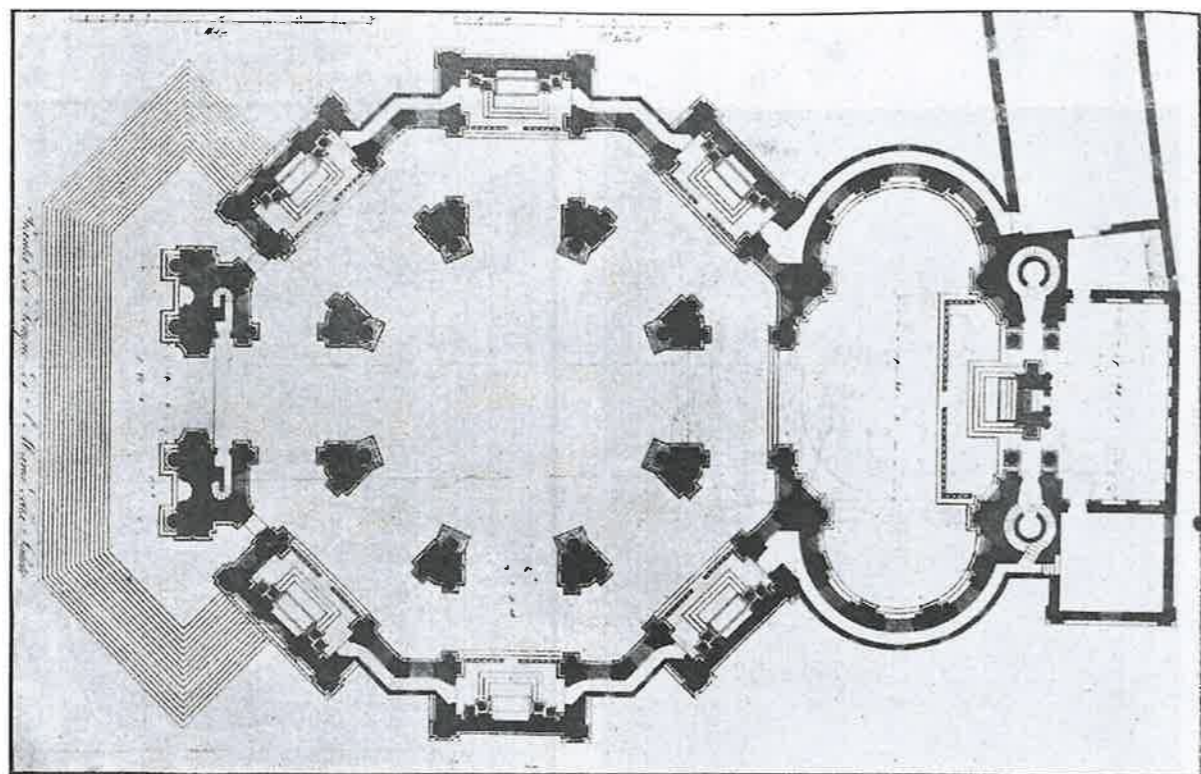


INTERNO DI EDIFICIO
da Labacco Antonio

Libro appartenente all'architettura
Roma 1558

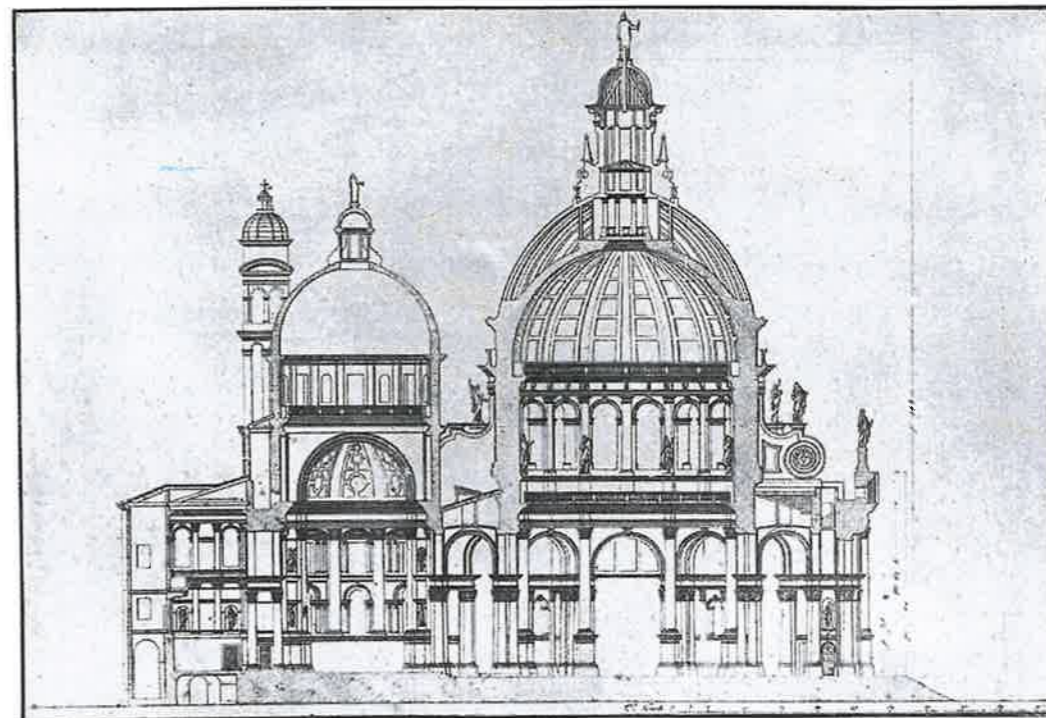


STRUTTURA INTERNA ED ESTERNA DELLA
CUPOLA DEL LONGHENA



Pianta del Tempio di S.Maria della Salute

B. Longhena



Sezione longitudinale del Tempio di S.Maria della Salute

B. Longhena

SCULTURA

Dal Temanza (1) sappiamo che il Longhena era Proto della Chiesa della Salute, cioè non ne fu solamente l'architetto, bensì provvide a servirsi della collaborazione di determinate persone per la realizzazione del suo progetto.

In più di quarant'anni di lavoro, da quando cioè iniziarono le prime attività (1632) alla dedizione della Chiesa (1687) (2), numerosi artigiani, operai ed anche artisti, in parte soltanto a noi noti, hanno portato il loro contributo di studio e di fatica.

Il Longhena inoltre aveva in confidenza alcuni operai molto esperti e con essi si consigliava sulle sue decisioni. Ascoltava anche le osservazioni di quelli inesperti, e, dopo aver sentito i diversi pareri, sceglieva quello che gli sembrava più opportuno.

Ai cinque deputati provveditori della fabbrica il nostro architetto presentava, secondo le necessità, le richieste relative dei materiali e lavori e questi provvedevano con appalti e concorsi.

In una polizza del proto del maggio 1636 si legge: "Volendo i Signori dar a fare diversi lavori dell'arte di taiapietra daranno a far essi lavori a quelli boni e sufficienti maestri i quali si offriranno di farli per minor prezzo e a beneficio pubblico, secondo le sagome date da me Baldassare Longhena e come da me ordinato e questi benissimo fatti et lavorati con ogni diligenza... qualora mancassero a tali patti le loro Eccellenze prenderebbero altri operai che saranno spesati a danno dei primi" (3). Le prime sedute dei Procuratori della fabbrica della Salute furono tenute nella Scuola della Trinità, ma non ebbero sempre una sede fissa. Si tenevano anche in casa dei singoli deputati.

L'11 giugno 1636 urge una seduta per l'acquisto di pietre cotte e lavori di tagliapietra e la seduta viene tenuta in casa di Marin Querini, poiché indisposto.

L'assegnazione dei lavori della facciata è del febbraio 1636. In precedenza erano stati fatti i proclami, se n'era dato avviso al Gastaldo e ai compagni dell'arte dei tagliapietra, erano state

distribuite le polizze del Proto e il giorno 5 febbraio convengono i concorrenti.

Da una parte ci sono i Maestri Zuanne fu Giacomo Mariner, Girolamo fu Agostino Grando e Stefano de Zuanne, dall'altra i maestri Piero fu Gasparo da Venezia, Domenico e Pietro fratelli fu Andrea dell'Arsenale e Maestro Antonio de Francesco Zotto da Venezia.

I primi faranno il lavoro della facciata per 2.700 ducati, i secondi per 2.150 e poiché diminuiscono la somma di 50 ducati ad essi viene affidato il lavoro.

Francesco Mezzanotte lavora inoltre per le Cappelle e per i piloni e fornisce i prezzi per cornici ed architravi. Alcuni capitelli sono opera di Francesco Fracao e Martin da Verona. Essi sono in pietra di Costoza e di stile diverso, Quelli di ordine composito sono intagliati a foglie di rovere, che secondo il Longo (4) sono simbolo di salute e vogliono significare i cittadini salvati dalla peste. Essi si trovano sulla facciata principale, sopra le colonne della Rotonda e sui pilastri del presbiterio.

I capitelli di ordine corinzio sono intagliati a foglie di olivo, segno di pace, e sono collocati sopra i pilastri delle facciate laterali esterne, ricoperte di pietra d'Istria, sui pilastri del tamburo, tra le sedici finestre, sulle colonne del presbiterio e sui pilastri del coro.

Infine ci sono quelli di ordine ionico, i più semplici, sulle piccole colonne tra le finestre del presbiterio e nel coro.

Hanno tutti funzione decorativa e sono stati applicati alle pareti mediante una lamina di ferro che è ben visibile dalla prima balaustra in legno della Rotonda. Si può supporre che alcuni siano stati fatti dopo il 28 ottobre 1679, dal momento che, in quella data, il Longhena presentava una nota, nella quale scriveva: "Fare tutti i capitelli a ordine corintio nelle colonne e nei pilastri attorno tutta la chiesa: questi sono di pietra di Costoza; per essere stati molti anni scoperti, tormentati dalle acque, nevi e ghiacci, in diverse parti sono offesi, sicché è bisogno aggiustarli, darci poi una tinta

a olio e tutti finti di marmo fino" (5).

Non ci è nota la provenienza di questi ultimi capitelli e chi siano stati i loro intagliatori, che si sono dimostrati a conoscenza delle norme classiche, che sono ricordate da Vitruvio, il quale descrive nei minimi particolari come essi debbano essere lavorati (6).

Lorenzo Longo fu un padre Somasco, il quale scrisse nel 1644 un'opera, che mirava ad esaltare la grandezza di Venezia, dalle sue origini fino all'epoca in cui viveva (7). È stata scritta in esametri latini, dai quali trabocca la gioia per lo scampato pericolo della peste, ed è stata suddivisa in nove libri in uno stile tipicamente barocco, con un'esasperata presenza di acutezze metaforiche, gonfie e prolisse.

Nell'ottavo e nel nono libro viene descritta la Basilica della Salute, dapprima dal punto di vista architettonico, quindi iconografico.

L'ideazione del Longo, com'egli stesso afferma, trae ispirazione dalla Bibbia e si sofferma particolarmente sul presentare le statue, che dovranno ornare il "Templum Salutis". Da una nota dell'opera suddetta, in cui si legge "Descriptio Aedis Salutis Venetis ob sedatam pestilentiam nupte extractae ex voto S.C. M. Boschino delineatae" (8), è possibile dedurre che l'incisione di Marco Boschini (v.f.7) si sia basata sulla descrizione del Longo. Inoltre M. Boschini nella sua opera "Il regno tutto di Candia..." scritta nel 1651 dice "Serenissimo Principe, Ill.mi et Ecc. Signori. Ho ben io Marco Boschino dell'anno 1644 presentato alla Ser.tà V.tra l'intaglio del Tempio della Salute innalzato..." (9).

Il Longo dapprima ci parla della Chiesa, che ha la base ottagonale a tre facciate ricoperte di pietra d'Istria. Si accede al tempio dopo una gradinata di quindici gradini che ricordano, secondo una

comunicazione orale di A. Niero, i quindici misteri del Rosario. Nei pennacchi dell'arco centrale d'ingresso sono le due Sibille, in simbologia di preannuncio mariano presso i pagani. Dai libri apocrifi si conosce che le Sibille avevano una funzione di annuncio di Maria e Cristo (10).

Erano chiamate diversamente, a seconda della loro origine: Eritrea, Cumana, Libica, Delfica, Troiana o Ellespontica ecc. Secondo l'interpretazione del Niero si tratta delle due Sibille: Eritrea e Cumana (11). Esse appaiono molto statiche (v.f. 38-39) e sono state scolpite in altorilievo dal Cavrioli (1632-1670) (12), come testimonia il Sansovino, ed evidentemente erano già visibili nel 1660, se questi ce ne parla (13). I cristiani videro nelle predizioni delle veggenti pagane preannunci alla venuta Cristo. Tra le colonne, nelle nicchie, ci sono i quattro Evangelisti, che si possono distinguere dai loro simboli, disegnati accanto: S. Giovanni (l'aquila), S. Marco (il leone alato), S. Luca (il vitello) e S. Matteo (l'angelo). Gli evangelisti, che si trovano in realtà, sono stati collocati secondo un ordine diverso da quello del Longo.

Essi sono stati scolpiti dal Tirolese Tommaso Ruer e sono piuttosto legnosi (v.f. 38-39), secondo la tecnica del Ruer, illustrata dal Semenzato (14) ed anche dalla Evangelisti (15), che, ultimamente, è riuscita a datare la nascita dell'artista, per mezzo di un documento reperito nella Curia Patriarcale di Venezia (n. 1639 m. 1696). Sulle nicchie inferiori sono scolpiti due angeli, che hanno lo stesso atteggiamento delle Sibille, in quelle superiori invece ci sono festoni ornamentali. Gli archi minori, che delimitano le nicchie, ricordano le finestre del presbiterio. Ma nel disegno del Boschini l'ampio arcone centrale è aperto, per cui non è visibile il grande portone di quercia a doppio battente, rivestito di lastre di rame bronzato (v.f.29). Forse nel 1644 non era ancora stato fatto, infatti il primo a parlarne è il Pacifico nel 1698 (16).

Sulla chiave dell'arco in funzione di mascherone vi è un angioletto che saluta il devoto (v.f.29).

Il padre somasco sofferma quindi la sua attenzione su Maria, il personaggio più importante della Basilica, la quale la costruzione stessa è dedicata. Numerosi versi esaltano la Vergine della Salute, colei che ha liberato il popolo veneto dall'insidia della peste, dal male fisico e da quello spirituale, schiacciando con il piede il capo del serpente pestifero.

La Statua della Madonna, posta sopra il timpano, non corrisponde esattamente alla descrizione del Longo.

Non si sa con precisione chi ne possa essere stato lo scultore, per mancanza di documenti. Di questa, perciò, come di quasi tutte le altre statue della basilica si possono formulare solo delle attribuzioni in base allo stile degli scultori, noto per mezzo di altre opere accertate. Forse quindi la Vergine col Bambino è del Ruer (v.f. 66; 2.30 m). Molto probabilmente fu collocata lassù nel 1667, perché nel manoscritto del Moschini ho trovato un'interfogliato con alcune note del Cicogna (17). Tra le altre cose si legge che il 5 maggio 1667 fu stabilito in Pregadi che i Magistrati al Sal provvedessero per le Statue della Chiesa della Salute.

Il Moschini non riportò tale data, né il documento che ne testimoni l'autenticità, che fu trovato in Archivio di Stato a Venezia, nel fondo del Magistrato al Sal (18).

Tuttavia sappiamo che i quattro funzionari, che componevano questa magistratura, dovevano non solo sorvegliare la fabbricazione del sale, impedirne il contrabbando o andarlo ad acquistare, ma anche, con le cospicue somme che guadagnavano, dovevano provvedere alla erezione e alla manutenzione delle fabbriche pubbliche, tra le quali anche la Chiesa della Salute (19).

L'aggiunta del Cicogna non può offrirci una certezza, ma può servirci come indicazione nello stabilire il procedimento dei lavori. Ai fianchi di Maria, nell'incisione del Boschini, si trovano i santi veneziani: S. Gerardo Sagredo, vescovo e martire veneziano; S. Magno, vescovo di Eraclea; il Beato

Lorenzo Giustiniani, primo patriarca di Venezia, con la croce in mano, il Beato Gerolamo Emiliani, patriarca veneziano e fondatore della Congregazione Somasca (v.f.7). Ora viceversa si trovano quattro angeli scolpiti in quattro atteggiamenti diversi (v.f.65-66, 2.21 m) I due esterni sono forse dell'Ongaro (1644 - 1684) (20) quelli interni probabilmente di Bernardino Falcone (1663 - 1694) (21). Invece i quattro Santi si possono notare passando davanti al portone d'ingresso, nelle nicchie che lo fiancheggiano e in quelle sovrastanti le bussole laterali. Sono precisamente: S. Gerardo Sagredo, dal vestito sfrangiato (v.f.84); il Beato Giacomo Salomoni, domenicano, ispirato nel volto (v.f. 85); il Beato Paolo Giustiniani, impostato su valori di massa (v.f.86); il Beato Leone Bembo (v.f.87); altri due di trovano nelle nicchie tra le colonne dell'arcone, che immette nella rotonda minore, e cioè a destra il Beato Orso Badoer, doge di Venezia (v.f.83); a sinistra S. Pietro Orseolo pure doge di Venezia (v.f.88). Queste statue alte 2,70 m hanno alcuni elementi che fanno ricordare la mano di Bernardo Falcone (?).

La Statua di S. Girolamo Emiliani è posta sopra il gradino della mensa dell'altare nell'Assunta (v.f.89, 2,75 m). Fu eseguita nel 1767 da Gianmaria Morlaiter (1699 - 1778) (22). Il Santo è raffigurato in piedi, con lo sguardo rivolto al popolo, del quale egli è stato il benefattore.

La presenza di questi Santi e di altri, che di trovano sul corso, rende evidente la partecipazione della Chiesa veneziana alla gloria di Maria. Il Longo pone sulla facciata di sinistra, rispetto a quella centrale, il Mosé, che solleva il serpente di bronzo in segno di salvezza e su quella di destra l'imperatore Costantino, che porta sul labaro il segno della croce. In fondo ai due lati della chiesa ci sono nell'incisione le donne che si distinsero nel vecchio e nel nuovo testamento: Giuditta che porta in mano la testa di Oloferne, Giustina che ha sul capo la corona di regina e sulla destra la spada, Giaele con il martello, il chiodo e la testa di Sisara, Ester che con la preghiera salvò il

popolo, Elena con la croce ed infine Debora, vestita da guerriera perché liberò il suo popolo.

Nella realtà alcune soltanto di queste donne sono state poste sui timpani delle sei cappelle laterali della Rotonda.

Gli artisti che le scolpirono non ci sono noti, tuttavia possiamo dire che s'ispirano alla lettura dei testi sacri.

Giaele, nella Bibbia, è colei che uccise Sisara alla tempie con un chiodo e con il martello (23). Infatti la statua aveva nella mano destra un pezzo di ferro, che è caduto a causa di un temporale, assieme alla parte terminale del braccio sinistro. Il panneggio così morbido e fluente ricorda la mano dell'Ongaro (v.f.51, 2.30 m) (?). Sulla seconda facciata di sinistra ci sono due angeli calzati (2.21 m) e sul timpano Ruth la spigolatrice, che sposò in seconde nozze Booz (24), dalla cui stirpe nascerà David.

La donna alza con la mano alcune spighe e indossa un abito regale, che forse ricorda il suo matrimonio (v.f. 52, 2,30 m).

Le vesti appaiono piuttosto rigide in tutte e tre le statue e richiamano alla memoria lo stile del Ruer (?). Sulla prima facciata di sinistra si trova Eva (v.f.54, 2,30 m) che è una copia, fatta nel 1967, della statua originale, caduta nella bufera del 4 novembre 1966 ed ora alla Ca' d'Oro.

Eva è appoggiata ad un tronco, sul quale striscia il serpente e forse nella mano sinistra, che pure è caduta, teneva la mela. Si trova vicino a Maria, la liberatrice del genere umano, di cui Eva fu non solo la madre ma anche la causa della condanna.

Le parole pronunciate da Dio nel Paradiso Terrestre: Tu (al serpente) sarai maledetto ... Porrò inimicizia fra te e la donna, fra la stirpe tua e la stirpe di lei; essa ti schiaccerà il capo e tu insidierai il suo calcagno (25). Chiariscono il significato di queste due donne e soprattutto perché il Longo

avesse posto sotto i piedi di Maria il serpente (v.f.7). I due angeli, che sono ai fianchi di Eva, sono probabilmente dell'Ongaro (?), in base allo stile. Sulla prima facciata si trova Giuditta, che tiene con la mano sinistra il capo di Oloferne, re degli Assiri (v.f.;56; 2,30 m).

Giuditta, uccidendolo, liberò la Betulia e fu esaltata dai Giudei (26).

E' stata scolpita mentre assume un atteggiamento che indica tutta la sua forza d'animo.

La fronte bassa, appena accentuata, fa pensare allo stile di G. Comin (?) (v.f.56), come i due angeli, che le stanno uno al lato sinistro e uno al lato destro (vedi f. 55 – 57; 2,21 m) Sulla seconda facciata di destra vediamo Rebecca, che tiene in mano le due pelli di capretto, con le quali ricoprì la pelle di Giacobbe, perché questi potesse avere la benedizione del padre Isacco, che, altrimenti sarebbe andata al fratello Esaù (27).

I due angeli, che si trovano ai lati e la statua stessa di Rebecca fanno supporre di essere opera di T. Ruer (?) (v.f. 58).

Infine sulla terza facciata di destra, pure tra due angeli, è visibile Deborah, nutrice di Rebecca (28). Appare infatti con un abbigliamento poco curato, simile a quella della massaia (v.f.59; 2,30 m).

La linea del volto e delle vesti ricorda lo stile del Merengo (?).

Una particolare considerazione meritano inoltre le due facciate minori, che non hanno le due statue di Mosè e di Costantino con ai fianchi due angeli, come voleva il Longo, ma altre statue, che hanno un significato diverso.

In quella di destra al centro è posto S. Teodoro, l'antico patrono di Venezia (v.f.43). E' rivestito da una armatura di guerriero e schiaccia con la spada la testa del drago, che fa pensare a quello posto sopra la colonna della piazzetta di S. Marco. La linea del volto e particolarmente della fronte fa supporre che possa essere stata scolpita dall'Ongaro.

A sinistra vi è la statua di una donna che si guarda allo specchio e indica la virtù della Prudenza (v.f. 42) mentre a destra vi è una donna che versa del vino nella acqua e significa la Temperanza (v.f. 44).

Le due statue possono essere attribuite al Cavrioli (?) su testimonianza dell'Ivanoff. Nella facciata minore di sinistra, rispetto all'ingresso principale, vi è al centro la statua di S. Giorgio, scattante ed energico e dal volto molto bello; anche lui colpisce la testa del drago.

Al fianco sinistro si trova una donna, che poggia la mano sul tronco e vuol significare la virtù della Fortezza (v.f. 46); su quello destro un'altra donna, che con la destra sembra tenere in mano una bilancia ed indica quindi la Giustizia (v.f. 48) (28). Queste statue forse sono opera dell'Ongaro (?).

Il Longo ci presenta inoltre S. Gregorio Magno, che occupa la sommità di un Timpano laterale. Il pontefice liberò la città di Roma dalla peste portando l'immagine dipinta di S. Luca. Inoltre S. Gregorio Taumaturgo rese il popolo incolume dai contagi del male. Si narra, aggiunge il Longo, che abbia trasportato un monte con la sua fede e abbia frenato le acque del fiume con il suo bastone, col quale è raffigurato a sinistra di S. Gregorio.

S. Sebastiano, colpito dalle frecce, si trova a destra. Sull'altro timpano dapprima si vede S. Teodoro, protettore del mare Adriatico, quindi S. Rocco, che col simbolo della croce cacciò la peste ed infine S. Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano. Sulla sommità del tempio, sopra la cupola della lanterna, il Longo pone il principe degli angeli Michele, che mette nel fodero la spada.

Così infatti fu visto sopra il Castello romano, quando allontanò la peste dalla città di Roma del 591. Sopra ciascun orecchione è posto un angelo che porta in mano i simboli della salvezza di Maria, per cui viene denominata nelle litanie mariane: "Federis Arca, Turris Davidica, Stella Jacob, Ianua Coeli ecc." La stella della stirpe di David, con otto punte è riportata per ben otto volte al centro dei

timpani, tante quanti sono i lati della Chiesa.

In realtà, come possiamo osservare (v.f. 29) non ci sono gli angeli sopra gli orecchioni, bensì i profeti del vecchio testamento.

Il Wittkower volle vedere nelle grandi figure gli apostoli (29), perché considerò il gruppo: Mosè, David e Maria a sé stante, inoltre le due volute poste a sud non hanno statue, per cui risultava esattamente che erano dodici.

Probabilmente non si accorse una di esse, e precisamente la quarta, situata a destra di Maria, ha ai piedi il leone, cosicché si ravvisa in lei il profeta Daniele, e quindi si può concludere che sono certamente dei profeti e non gli apostoli.

Iniziando lo studio delle statue dalle prima di sinistra si può riconoscere il profeta Elia (30) che sembra accettare con la sinistra il pane portato dall'angelo nel deserto, dove egli sta facendo penitenza. Ha il capo ricoperto dal mantello e il volto ispirato (v.f.60; 2,75 m) Difficile è formulare delle attribuzioni per questa e le rimanenti figure, perché l'erosione degli agenti atmosferici e la caduta di parti del corpo hanno notevolmente modificato il loro aspetto. Si deve aggiungere inoltre che vedute dal basso fanno un determinato effetto, che muta se osservate da vicino.

Infatti esse sono scolpite per suscitare da lontano una sensazione globale, che sfuma altrimenti, cosicché i particolari non sono stati curati, specialmente nella parte posteriore, non visibile.

Per queste ragioni e soprattutto per mancanza di documenti, che forse sono stati perduti, non si possono fare affermazioni certe e di conseguenza, quanto si va dicendo è tutto discutibile. Il Niero suppone che la statua di Elia possa essere opera del Falcone (31). Proseguendo, troviamo Giona (32) piuttosto statico (v.f.61; 2,75 m), ricoperto da un ampio mantello e con la fronte leggermente stempiata. In questo profeta, che rimase nel ventre di un pesce per tre giorni si volle vedere Cristo,

che resuscitò dopo tre giorni di morte.

Il terzo potrebbe essere Amos (33) con il petto scoperto e la barba fluente (v.f. 62; 2,75 m). Profetizzò la venuta del Signore, Dio degli eserciti, la distruzione e la ricostruzione del regno d'Israele.

Ezechiele segue Amos, con la sinistra solleva il mantello e con la destra tiene il rotolo delle profezie (v.f.63; 2,75 m). Le sue parole risuonano nella Bibbia, preannunciando la venuta del Messia da Oriente, verso cui egli è rivolto (34).

Lo stile di queste tre statue è pressoché simile, perciò si può supporre che siano frutto di un'unica mano e precisamente del Falcone (?).

Vediamo quindi Gioele (35), identica a quella del coro di S. Giorgio Maggiore, la massa del corpo appare meno movimentata delle statue precedenti e ricorda quella di Elia, per cui la si attribuisce pure al Falcone (?) (v.f. 64, 2,75 m).

Il sesto profeta non è ben identificabile (36). La figura assume un atteggiamento di contorsione, sottolineato dalle pieghe del mantello (v.f. 65; 2,75 m) che ricorda la mano del Falcone (?). Termina la serie di profeti di sinistra, rispetto all'ingresso principale la statua del Mosè (37) con le due tavole, il quale stilisticamente appartiene a Bernardo Falcone, confrontato con Giuda Taddeo di S. Giustina a Padova (v.f. 65; 2,75 m). Come abbiamo già visto, il Longo avrebbe invece collocato il Mosè al centro della facciata minore di sinistra.

Il primo di destra è David, chiaramente distinguibile perché ha la corona sul capo e l'arpa nella sinistra (v.f. 66; m.2,75). La statua, a mio parere, è molto bella rispetto alle altre ed anche in buon stato di conservazione, è attribuita dal Niero al Cabianca (1665-1737) (38).

Cristo fu chiamato nel Nuovo Testamento: "Figlio di David" (39), per cui si comprende come mai David sia stato posto vicino a Maria, che tiene tra le braccia Gesù. A sinistra di David è Isaia, molto

simile a quello nel coro di S Giorgio Maggiore, che è del Cabianca (v.f. 67; m,2,75). Sono noti i versi di Isaia che ricordano quelli di Amos: "E uscirà un rampollo dal ceppo di Jesse, e un germoglio spunterà dalla sua radice...". Jesse è infatti Isaia, padre di David.

Segue quindi la statua di Geremia, che ha il capo coperto da un lembo del mantello e tiene nella sinistra un libro e con la destra il perizoma. Le pieghe del volto pensieroso, la mano nervosa fanno pensare che possa essere opera della bottega del Ruer (?) (v.f. 68; 2,75 m).

I versetti in rapporto a lui sono: "Ecco che vengono i giorni ed io susciterò a David un rampollo giusto, un re che regnerà e sarà sapiente e farà valere il diritto e la giustizia sulla terra" (40). Il quarto è Daniele, bellissimo nella contorsione implorante, forse del Marinali (?) (v.f. 69; 2,75 m). Egli fu messo, per ordine del re Dario, nella fossa dei leoni, dai quali non fu neppure toccato, grazie alla sua fede (41).

Alla sua sinistra è visibile il profeta Eliseo (42), che trattiene con entrambe le mani il mantello e ricorda l'opera del Merengo (?) (v.f.70, 2,75 m). Accanto a lui si trova Michea (43), dal volto scavato e larvale e col braccio proteso, nunzio della nascita del Messia (v.f. 71; 2,75 m), vicinissima al gruppo di San Tomà, come afferma il Niero, per cui potrebbe essere del Cabianca (?). Ultimo infine si trova Zaccaria (45) padre del Battista, nobile e solenne, forse del Cavrioli (?) (v.f. 72; 2,75 m).

Si tratta quindi di un complesso di quattordici statue, sulle quali non è stato possibile formulare un giudizio, che per via attributiva non solo per quanto riguarda gli autori, ma anche per l'identificazione di molte di esse, per mancanza di documenti tranne l'indicazione del Temanza che afferma genericamente che Francesco Cabianca "fece alcune statue grandi che sono sopra la cupola della Chiesa della Salute" (46).

Furono collocate sopra le volute a spirale molto probabilmente tra il 1667, data del Cicogna, e il

1678, poiché in una veduta di palazzo Albrizzi di Heins il giovane, morto in quest'anno, figuravano già i profeti di sinistra.

S. Giovanni Battista si trova in una delle insenature che rompe il raccordo con le due facciate laterali, poste in diagonale, dove c'è anche un ingresso secondario (v.f. 49; ca. 2 m). La statua, poderosa nel gruppo forse è attribuibile al Merengo (?). Nell'altra parte, cioè quella di destra è S. Andrea Apostolo, pure molto vicino ai modi del Merengo (?) (v.f. 50, ca. 2 m). Sulla cima della cupola non si vede S. Michele Arcangelo, come aveva suggerito il Longo, bensì la Vergine, Regina del cielo, che nella chiesa appare per ben tre volte: sopra il timpano della facciata principale, sopra la lanterna e sull'altare maggiore.

Sul capo ha la corona di dodici stelle, proprio come veniva presentata nel dodicesimo capitolo della rivelazione: "Una donna vestita di luce, con la luna sotto i suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle" (47). Il Longo ci dice inoltre che nella parte interna della Chiesa ci saranno otto Profeti (48) che in effetti si possono ammirare sopra il primo loggiato, in evidente parallelismo con quelli esterni.

Le otto statue lignee furono eseguite tra il 1674 e il 1697, poiché se nel '74 il Boschini vedeva solo figure in chiaroscuro, cioè su cartoni dipinti opera di Pietro Vecchia, se nel 1684 dal calcolo numerico del Martinelli non dovrebbero esserci state, nella cronaca del Pacifico del 1697 si trovavano già. Non si conosce l'autore: con molta probabilità alcune possono essere avvicinate al Ruer, almeno quale lavoro di bottega, perché s'intuisce l'influenza di più mani, non escludendo la paternità per qualcuna allo scultore tirolese, pur nella durezza della materia.

Tuttavia ci sono alcune caratteristiche che ricordano lo stile del Pianta. Certo l'autore ha subito l'influsso del Vecchia ed ha tradotto in legno i suoi dipinti in quanto insiste in aspetti grotteschi,

tipici del pittore, che si possono dedurre anche da un'incisione trovata proprio nel libro del Longo (v.f. 81). Si veda per esempio Isaia dal volto rincagnato (v.f. 79).

Esse sono divise in quattro coppie in conversazione fra loro. Ciascun profeta tiene in mano un cartiglio in lamiera con un motto latino adatto alla storia della Basilica: c'è un richiamo al flagello della peste (Osea, Geremia), al ricorso alla preghiera (Daniele, Baruch), alla misericordia di Dio (Isaia), alla liberazione (Simeone), alla riconoscenza e alla fedeltà (David, Ezechiele) (49). Partendo dal centro del loggiato verso destra, essi sono nell'ordine: **Ezechiele** (v.f. 73) (nel cartiglio: "**Camminate sui miei precetti**"), **Baruch** (v.f. 74) (nel cartiglio: "**Volgi lo sguardo, O Signore, sulla tua santa casa**"), **Osea** (v.f. 75) (nel cartiglio "**Mia speranza nel di dell'abbandono**"), **Geremia** (v.f. 76) (nel cartiglio: "**Ci percuoterà e ci risanerà**"), **Simeone** (v.f. 77) (nel cartiglio: "**I miei occhi videro la tua salvezza**"), **Daniele** (v.f. 78) (nel cartiglio: "**Porgi, o Dio, il tuo orecchio**"), **Isaia** (v.f. 79) (nel cartiglio: "**Dio aspetta per avere pietà di voi**"), **David** (nel cartiglio: "**Ti darò gloria in una chiesa grandiosa**") (v.f. 80).

I Profeti, che raggiungono tutti l'altezza di 3,15 m avrebbero dovuto avere, secondo il Longo, il compito di esaltazione di Maria, la salvezza di tutta l'umanità.

Sono degne di nota anche le formelle che sono sulle basi dei quattro piccoli pilastri sostenenti le colonne degli altari laterali della Rotonda.

La descrizione di numerose allegorie ci è offerta dallo stesso Longo (50), ma esse non corrispondono esattamente a quelle che ci sono in realtà e quindi ci possono solamente offrire uno spunto per la spiegazione di alcune di esse. In tutto sono 24, ma incerta è la loro paternità, anche se il Lacchin ha accettato quella dell'Ongaro, su incerta notizia del Temanza (51). Tuttavia

è impossibile l'attribuzione all'Ongaro così in blocco, perché da un primo esame appare evidente come siano intervenuti almeno due o anche tre scultori. Infatti quelle dell'altare dedicato a S. Antonio si differenziano totalmente dalle altre e, se queste si avvicinano maggiormente allo stile del Le Court (?), le rimanenti viceversa ricordano quello dell'Ongaro (?). Già il Semenzato ha indicato fonte d'ispirazione l'Iconologia del Ripa, la cui opera dà un valente aiuto per l'interpretazione (52). Lo studio inizia dal primo altare di destra e cioè quello dedicato alla Natività della Vergine.

1) Donna con conchiglia nella destra (v.f. 90), che ricorda le medaglie, riportate dal Longo dell'imperatore Cesare Velusiano, Antonino Augusto, Adriano, Traiano, Galba, che indicavano la "Salus publica" (v.f. 4). Con la sinistra tiene una sferza che, secondo il Ripa significa la Pudicizia (53).

2) Donna con la destra alle labbra e nella sinistra un serpente, che pure ricorda le medaglie suddette (v.f. 91). Il gesto della mano può voler dire "Segretezza" (54).

3) Donna con una mano sulla fronte, con l'altra solleva un libro che ha sopra una civetta. Un'altra civetta si trova ai suoi piedi. Questo uccello, dedicato a Minerva, dea della Sapienza, è appunto il simbolo della Sapienza (55).

4) Donna con il cuore in mano, con la sinistra può indicare dei bambini (v.f. 92). Secondo il Longo significa la Carità (56).

Altare dell'Assunta che ha nei pennacchi dell'altare: due angeli del Ruer, morbidissimi e vivaci

5) Donna che appoggia la mano sopra la colonna e con l'altra tiene una fiamma (v.f. 94) è il simbolo della Fortezza (57).

6) Donna con spada nella destra e bilance nella sinistra (v.f. 95): Giustizia (58). Infatti il Ripa

dice: "Si farà una donzella che tenga in mano un paio di bilance... et esse con una spada, che tiene nell'altra mano".

7) Donna che sostiene un'ancora (v.f. 96). Ripa: "Et nella sinistra terrà un'anchora... che aiuta nei pericoli maggiori della fortuna". Speranza (59).

8) Donna che tiene con la destra una tazza in cui si attorciglia una serpe, che vuol significare sia per il Longo (vedi medaglie) sia per il Ripa: la Salute (69).

Altare della Presentazione di Maria al Tempio:

9) Donna che nella destra ha un mazzo di spighe di grano (v.f. 4 medaglie di Nerva e Domiziano) e nella sinistra un cestino con del pane (v.f. 98): Abbondanza (61).

10) Donna velata, con gli occhi socchiusi e libro aperto (v.f. 99): Meditazione spirituale. Ripa: "Donna avrà gli occhi chiusi et un velo che la cuopra tutta" (62).

11) Donna con lo sguardo al cielo: tiene nella sinistra un'aquila catturata col collo abbassato: Vittoria sulla peste. Ripa: "... L'aquila che vi assiste significa la salubrità dell'aria, perché essa conosce quando in un paese vi è l'aria infetta, donde ne fugge e va a far stanza dove lì l'aria è salubre" (v.f. 100): Salubrità dell'aria (63).

12) Donna che semina e tiene con la sinistra un giglio (v.f. 101); sul petto posa una pelle leonina. Secondo il Ripa significherebbe la Speranza nelle fatiche (64), secondo il Longo indica la Pudicizia (65).

Altare dell'Annunciazione di Maria.

13) Donna coronata con tromba nella destra (v.f. 102): la Gloria. Ripa "donna con una corona

d'oro in capo et nella mano destra una tromba" (66).

14) Donna che ha un agnello in braccio e calpesta un libro (v.f. 103). Secondo il Ripa significherebbe l'Innocenza: "Verginella vestita di bianco... con un agnello in braccio" (67). Secondo il Longo sarebbe invece simbolo della Mitezza (68).

15) Donna coronata in atteggiamento di marcia con fune in mano (v.f. 104): Benignità, secondo il Ripa: "Donna giovane coronata di corona d'oro" (69).

16) Donna con la sinistra alzata e nella destra una colomba (v.f. 105): Vittoria sulla peste (70).

Altare di S. Antonio, che ha sui pennacchi due Angeli dello scultore francese Ch. Perrault (+ 1688), firmati, piuttosto freddi.

17) Donna che ha in mano un arco (v.f. 106). Secondo il Longo significa la Pietà.

18) Donna con le mani congiunte, spostate a sinistra (v.f. 107): Fede nascosta.

19) Donna ricoperta da un ampio velo che indica in basso con le mani (v.f. 108): Pudicizia (72).

20) Donna che solleva con la destra la croce e si percuote il petto (v.f. 109). Dai versi del Longo si deduce che si tratta della Metanoia (73).

Queste quattro allegorie furono lavorate molto probabilmente nel 1656, se ad esse si riferisce, com'è probabile, un punto del progetto per l'altare del Longhena edito da Padre Davide da Portogruaro (74) "Far li quariselli sotto le colonne con sottobase ed cimase, quariselli sì in maestà come fianchi et di dentro di basso relevo".

Altare della Discesa dello Spirito Santo.

21) Donna vestita con una tunica e con libri sotto ai piedi, mentre un angioletto tiene un

cartiglio (v.f. 110): Scienza.

22) Giovane coronato con fiamme in capo e scettro in una mano, con la sinistra indica l'aquila ai piedi (v.f. 111): Intelletto. Ripa: "Giovanetto ardito, vestito d'oro, in capo terrà una corona d'oro... dalla cima del capo gli uscirà una fiamma di fuoco, nella destra mano terrà uno scettro e con la sinistra mostrerà un'aquila che gli sia vicina" (75). L'immagine è stata riprodotta fedelmente nel rilievo.

23) Vecchio barbuto con un cuore pendente sul petto, con la destra tiene un libro chiuso su cui giace una civetta e un delfino tra i piedi (v.f. 112): Consiglio. Ripa: "Huomo vecchio vestito d'habito lungo di color rosso, havrà una collana d'oro alla quale sia per pendente un cuore, nella destra mano tenga un libro chiuso con civetta sopra... sotto il piede destro tenga un delfino" (76).

24) Donna appoggiata ad una colonna spezzata e sotto ai piedi un leone (v.f. 113): simbolo della Clemenza, secondo il Longo (77).

Le dimensioni di tutte le formelle sono di 50x30 cm, tranne quelle dell'altare di S. Antonio che sono di 48x28 cm (78).

Abbiamo visto a proposito dei Profeti come ci sia una corrispondenza tra l'iconografia esterna e quella interna; un'ulteriore prova ci è data dalla presenza anche all'interno dei quattro Evangelisti. Sulla parete dell'arcone, nel Presbiterio, emergono i giganteschi altorilievi di S. Marco e S. Giovanni (v.f. 35), S. Matteo e S. Luca (v.f. 34) con il libro aperto e una scritta invitante al rispetto del luogo e della preghiera.

Furono eseguiti dopo il 1679 e prima del 1681. Sono fra le opere più poderose che vengano attribuite al Ruer (?); in esse è raggiunta una notevole forza plastica, particolarmente in S. Matteo (79),

Dalle nicchie del presbiterio, quali spettatori della scena che si svolge sull'altare maggiore, appaiono gli Apostoli e i Dottori della Chiesa. Partendo da centro verso sinistra sono nell'ordine: S. Pietro (v.f. 114) forse del Le Court (?), sopra S. Filippo (v.f. 115) della bottega del Le Court (?); S. Andrea che pure ricorda lo stile del Le Court (?) (v.f. 116), sopra S. Giacomo Maggiore (v.f. 117) della bottega del medesimo artista; S. Matteo, bello nel mantello raccolto, nella solidità massiccia d'impianto, nella severità del volto (v.f. 118), del Merengo (?), sopra S. Ambrogio (v.f. 119) del Falcone (?); S. Giuda Taddeo (v.f. 120) del Merengo (?), sopra S. Agostino (v.f. 121), che può essere attribuita al Falcone (?), perché è simile al S. Ambrogio; S. Bartolomeo (v.f. 122), che, specie nella rifinitura del mantello, ha delle affinità col S. Matteo e fa supporre quindi possa appartenere al Merengo (?), sopra S. Gregorio Magno (v.f. 123) del Falcone (?); S. Giacomo minore (v.f. 124) del Merengo (?), sopra S. Girolamo (v.f. 125) dell'Ongaro (?); S. Giovanni (v.f. 126) tra le cose più belle del Le Court, in particolare nell'ombra del mento e nella morbidezza del volto ispirato (80), sopra S. Mattia (v.f. 127) dell'Ongaro (?); S. Paolo (v.f. 128) del Le Court (?), sopra S. Tommaso (v.f. 129) dell'Ongaro (?).

Queste statue, che misurano due metri, sono le migliori che si trovino nella Basilica, perché sono state maggiormente curate dagli artisti e non sono state inoltre corrose dagli agenti atmosferici.

Si giunge così di fronte all'altare maggiore, che è a pianta ottagonale. Fu architettato dal Longhena, con angeli in funzione di cariatidi e sulle basi inferiori con puttini che cantano e suonano, morbido lavoro forse di collaboratori del Le Court (v.f. 130).

Sopra di esso si svolge la sacra rappresentazione di Venezia liberata dalla peste, eseguita dal fiammingo Giusto Le Court tra il 1670 e il 1674 (81).

È una delle sue opere migliori: forse il capolavoro ricco di tensione drammatica. La Vergine appare

maestosa Signora col Bambino in braccio, sopra un masso di nubi con tre puttini angelici ai piedi. Un angelo con la fiaccola caccia la peste, che fugge precipitosa, macabra in un gioco di pittoricità anatomica. Venezia è prostrata ai piedi, mentre ai fianchi dell'altare, più in basso, stanno i Patroni della città: San Marco Evangelista con il leone ai piedi e San Lorenzo Giustiniani, primo Patriarca della Serenissima. La poderosa muscolatura del S. Marco insinua possa trattarsi di bottega del Le Court.

L'altare in origine non era chiuso dalla balaustrata com'è ora, né ovviamente c'era il cancello di ferro battuto, fine lavoro neo-classico, ex-voto per la peste del 1831. Sino alla caduta della Repubblica (1797) esso era completamente aperto, onde emergeva con più ampio respiro nella sua mole maestosa (82).

Dietro all'altare si apre un ampio spazio a pianta rettangolare, dove si può ammirare il coro ligneo (v. f.131). È un finissimo lavoro del secolo XVI°, vicino ai modi del fiammingo Le Brule, consta di 25 stalli superiori e 15 inferiori. In alcuni ci sono simboli del lavoro (v.f.132), in altri dell'arte musicale, con frasi significative. Anche questo proviene dalla Chiesa di Santo Spirito.

Il tema iconografico della basilica continua nelle statue, poste nelle nicchie dei muri perimetrali ed eseguite dopo il 1679 e forse prima del 1681.

Iniziando da sinistra sono: S. Carlo Borromeo (v.f.133) del Merengo (?), la Beata Agnese Morosini (v.f.134) del Barthel (?), S. Rocco (v.f. 135) del Merengo (?); San Sebastiano, lavoro di intensa drammaticità quasi retorica, nella contorsione totale delle membra, se non di Orazio Marinali, certo della bottega.

Sulla parete laterale la Beata Giuliana di Collalto (v.f. 137) del Marinali (?) e San Girolamo Emiliani, veneziano (v.f. 138), assai vicino ai modi del Ruer (?).

Nell'antisacrestia a ridosso della parete minore vi è il doge Andrea Barbarigo (+ 1591) in preghiera (v.f.139, 1,47 m). È una notevole scultura prossima all'arte di Antonio Rizzo, parte del grandioso monumento Barbarigo, già nella chiesa della Carità.

A sinistra si trova la Deposizione con Santi (v.f.140, 1,75x1,58 m) di Tullio Lombardo (+ 1532). È un altorilievo proveniente dalla Chiesa di S. Andrea della Certosa, cappella Giustiniani.

Infine nella piccola Sacrestia vi è l'Incoronazione della Vergine (v.f. 141; 2x2,50 m). È un rilievo marmoreo, opera di Bartolomeo Bon ed aiuti (1443- 1444), già sulla porta della Chiesa della Carità.

Si noti la forma di uno strumento detto il "ninfale", specie di organo portatile, che i due angeli ai lati stanno suonando. Sotto vi è il Sarcofago di Antonio Cornaro (v.f.142; 1,78x2,35 m), ricco lavoro lombardesco proveniente dal Chiostro di Santo Stefano (sec. XVI) (83).

NOTE: SCULTURA

1. T. Temanza, Zibaldone a cura di N. Ivanoff da Cività Veneziana. Fonti e testi, giugno, 1963, pp. 34-35.
2. G. A. Moschini, La Chiesa e il seminario di S. Maria della Salute in Venezia, Venezia, 1842, p. 35.
3. E. Lacchin, Artisti che lavorarono per la Chiesa di S. Maria della Salute, in Piva, Il tempio della Salute eretto per voto de la repubblica veneta, Venezia, 1930, p. 177.
4. L. Longi, Soteria, Venezia, 1644, p. 529.
5. G. A. Moschini, La Chiesa..., p. 25.
6. B. Galiani, Dell'architettura libri dieci di M. Vitruvio Pollione, Venezia, 1854.
7. E. A. Cicogna, Delle iscrizioni veneziane raccolte et illustrate, VIII, Venezia, 1830, p. 434.
"Di alcuni altri patrizi illustri ragionerò in altra Chiesa, di alcuni dei quali parla brevemente anche Lorenzo Longo da Parma, chierico Regolare Somasco nella sua Soteria (Venetis, 1644, Typis Matthaei Lenii et Joannis Vecellii, 12).
Libro curioso in versi latini, fatto all'occasione e per la erezione della Chiesa Nostra di Santa Maria della Salute ...".
8. L. Longo, Soteria ..., p. 525. S.C. Senatus consulto (per deliberazione del Senato).
9. M. Boschini, Il Regno tutto di Candia delineato a parte et intagliato da M. Boschino venetiano. Venetia, 1651.

Il Dott. R. Reith, dell'università di Haidelberg mi ha gentilmente indicato questo testo che permette di datare l'incisione del Boschini. Egli mi è stato di aiuto in alcune interpretazioni delle

statue.

10. Gabrol - Leclercq, Dictionnaire d'archelogie chretienne et liturgie, T. XII - 2, Paris, 1936, pp.219 225.
11. A. Niero, Chiesa di S. Maria della Salute, Venezia, 1971, p. 12.
Secondo il dott. A. Reith sono la Sibilla Tiburtina e la Troiana o ellespontica.
12. C. Semenzato, La scultura del '600 e '700, Venezia, 1966, pp. 17-18.
13. Sansovino, Martinioni, Venetia città nobilissima ..., Venetia, 1633, p. 278.
14. C. Semenzato, La scultura ..., p. 25- 26.
15. A. Evangelisti - Tesi di laurea - anno accademico 1968 - 69.
16. P. A. Pacifico, Cronica Veneta, Venezia, 1697,p.463.
17. Cod. Cic. 3237 - 3238. Archivio Correr, Venezia.
18. Archivio di Stato di Venezia, Provveditori al Sal, busta n. 45.
19. A. Da Mosto, Archivio di Stato di Venezia, Tomo I, Roma, 1940, pp. 142 - 143.
20. C. Semenzato, La scultura..., pp. 24, 25.
21. C. Semenzato, La scultura..., pp. 19 - 20.
Temanza, Ivanoff, Zibaldone... 1948, p. 124.
22. C. Semenzato, La scultura..., pp. 62 - 65.
23. Giaele, Judit . 4-17-18-21; 5-6-24.
24. Ruth, libro di Ruth.
25. Eva, Genesi 3-15.
26. Judith, libro di Giuditta
Rebecca, Genesi; 27-9-10-16-19.

27. Deborah, Genesi: 35-8.
28. L. Longhi, Soteria, Venezia, 1644, pp.596-597.
29. R. Wittkower, S. Maria della Salute, Venezia, 1963, p. 43. "Il programma iconografico contiene... gli Apostoli, che erano sempre considerati i compagni della Vergine ...".
30. Elia, 3 e 4 libro dei Re.
31. A. Niero, Chiesa di S. Maria della Salute, Venezia, 1971, p. 14.
32. Giona, Libro di Giona.
33. Amos, Libro di Amos.
34. Ezechiele, 17-22.
35. Gioele, Libro di Gioele.
36. A. Niero, Chiesa..., p. 14.
37. Mosè, Esodo.
38. A. Niero, Chiesa..., p. 14. C
C. Semenzto, La scultura..., p. 40 - 42.
39. S. Bibbia, Nuovo Testamento. S. Matteo 15,22.
40. Geremia, Libro di Geremia, 23-5.
41. Daniele, Libro di Daniele, 6,16,24.
42. Eliseo, Libro 3 Re 19-16; 4 Re 2,14.
43. Michea, Libro 3 Re, 2 Paralipomeni.
44. A. Niero, Chiesa di S. Maria della Salute, p. 14.
45. Zaccaria, La S. Bibbia, S. Luca 1-5; 1-57.
46. Temanza - Ivanoff, Zibaldon..., p. 125

47. 12° Capitolo della Rivelazione.
48. L. Longi, Soteria..., pp. 599-600
49. A. Niero, Chiesa..., p. 20
50. L. Longi, Soteria..., pp. 595-599
51. Lacchini, in Piva, Il tempio..., p. 179
"Sono suo lavoro (dell'Ongaro) quelle figurine allegoriche poste, come a decorazione di pannello, nel centro dei pilastri che sostengono le colonne degli Altari della Chiesa della Salute".
Temanza, Zibaldone..., p. 63.
52. C. Ripa, Della novissima Iconologia, Padova, 1625.
53. C. Ripa, p. 96
54. C. Ripa, p. 595.
55. C. Ripa, p. 123.
56. L. Longo, Soteria..., p. 596.
57. L. Longo, Soteria..., p. 597.
58. C. Ripa, p. 630.
59. C. Ripa, p. 64.
60. C. Ripa, p. 577.
61. C. Ripa, p. 531.
62. C. Ripa, p. 412.
63. C. Ripa, p. 577.
64. C. Ripa, p. 629.
65. L. Longo, Soteria..., p. 598.

66. C. Ripa, p. 282.
67. Ripa, p. 324.
68. L. Longo, p. 597.
69. Ripa, p. 77
70. Ripa, p. 577
71. L. Longo, Soteria..., p. 596.
72. Ripa, p. 538.
73. L. Longo, p. 598 : Porta davanti a sè la croce e si percuote il petto ...
74. P.D. da Portogruaro, L'altare votivo della Repubblica Veneta a S. Antonio di Padova, da "Il Santo", Venezia, 1931, p. 20.
75. Ripa, pp. 327 - 328.
76. Ripa, p. 121.
77. L. Longo, Soteria..., p. 597.
78. Nello studio delle formelle mi è stata particolarmente utile la spiegazione del prof. don Antonio Niero.
79. A. Niero, Chiesa..., p. 26.
80. A. Niero, Chiesa..., p. 30.
81. P. Sabbadin, Giusto Le Court: uno scultore fiammingo a Venezia (1627 - 1678), Padova, Tesi di laurea, Anno Accademico 1968-69.
82. A. Niero. Chiesa..., p. 26.
83. G. Lorenzetti, Venezia e il suo estuario, Roma, 1956, p. 530.



Altare della Beata Vergine
Le Court Giusto (1626-1679)

Nel presbiterio, sotto un'arcata sostenuta da quattro colonne (h. 6,08 m) provenienti dal teatro romano di Pola, è situato l'altare Maggiore di marmo da Carrara dello scultore Giusto Le Court. Al centro la Vergine con il bambino, a sinistra Venezia che supplica, a destra un angelo che scaccia la peste. Ai lati: S. Marco Evangelista e S. Lorenzo Giustiniani, primo Patriarca (opera eseguita dal 1670 al 1674).



Statue lignee dei profeti:
Davide, Ezechiele, Baruch, Osea, Geremia, Simeone, Daniele e Isaia

Secondo il **Longo** avrebbero dovuto avere il compito di esaltazione di Maria, come risulta dalla lettura dei cartigli (vedi pag. 92).



Statua lignea collocata sopra il colonnato della cupola centrale del **Re David** (altezza 3,15 m, forse del Ruer) le statue furono eseguite tra il 1674 - 1697

Cartiglio: "Ti darò gloria in una chiesa grandiosa"

PITTURA

Il Longo (1) descrive anche le tele che dovranno ornare gli altari laterali, che si trovano nella Rotonda della Chiesa della Salute. Dapprima presenta il quadro della "Nascita di Maria", quindi della "Presentazione di Maria al Tempio" e dell'"Annunciazione". Seguono la "Visita di Maria alla cugina Elisabetta", la "Presentazione di Gesù al Tempio e la purificazione di Maria Vergine", alla quale il Vecchio Simeone predisse la morte di Gesù in croce, infine l'"Assunzione di Maria in cielo". Questo ordine non fu rispettato nella realtà, molto probabilmente perché i padri Somaschi disponevano dei dipinti, che provenivano dalla soppressa chiesa di S. Spirito, inoltre la pala di Pietro Liberi, dedicata al Santo di Padova, interrompe il tema mariano.

Iniziando lo studio del primo altare di destra, si può ammirare la pala di Luca Giordano (1632-1705) il quale lasciò a Venezia numerose opere, molto ammirate e stimate (2). Egli infatti venne a Venezia in diversi periodi. Il problema dei viaggi veneziani di Luca fu affrontato più volte: prima dal Fiocco (3) e dallo Arslan (4): più di recente dal Bologna (5), al quale si deve il tentativo più compiuto di avviare il problema a definizione. Si può quindi affermare che è del 1667 il probabile secondo viaggio a Venezia, documentato dall'Assunzione e dalle altre due tele dipinte negli anni successivi: Natività di Maria e Presentazione al Tempio.

La sua visione schiarita e fluida è di capitale importanza per la terza generazione veneta, formata dal Mazzoni, dal Pellegrini e altri (6). Per le felici risoluzioni che vi erano raggiunte, queste opere furono molto celebrate fin dal loro primo apparire in pubblico. Proprio dalla menzione di esse il Boschini trasse lo spunto per una iperbolica esaltazione dell'arte del Giordano. "Veramente di questo virtuoso soggetto ogni giorno di più si accrescono l'opere in Venezia, sì in pubblico, come in privato, e ciò a ragione: perché tributando ogni Fiume al Mare, e essendo lo Adriatico nostro la Reggia della Pittura, questo Fiume Giordano viene anche egli di continuo a tributare i rivoli

della sua virtù: tanto più che al suo studio primiero venne egli a Venezia a sugger le poppe delle Pitture Veneziane nelle scuole di Paolo e Tiziano; si che, è per obbligo di gratitudine e, per naturale inclinazione, viene egli ad honorare queste ricche miniere pittoresche, ed è molto in universale gradita la sua virtuosa contribuzione. Dal che esso pienamente ne gode come all'incontro si lagna di quei, che per interesse di guadagno, introducono in Venezia molte copie delle sue opere e procurano di dar a intendere al mondo che sono originali. Ben è vero che poi si consola col dire che, confidando ne gli intendenti, che in ogni modo sapranno fare tale distinzione con asserire all'universale (mercé la sua intelligenza) quali siano le originali, e quali le copie; e ciò a confusione di chi cerca di mascherare la verità" (7).

Questo passo ci illumina sul favore riscosso dalla pittura del Giordano, tanto che già da allora dava luogo alla diffusione delle copie.

La tela della Natività della Vergine, dipinta sul 1674, manifesta un vivo senso idilliaco del paesaggio (v.f. 145; 5,25x2,66 m). La scena centrale si sviluppa in senso circolare attorno alla figura di Maria Bambina.

Ai lati della cappella ci sono due tele raffiguranti Sant' Agostino (v.f. 144; 1,15x1,50 m) e San Girolamo (v.f. 146; 1,15x1,50 m) del reggiano Antonio Triva (1626-1699 ca).

Il secondo altare di destra è dedicato all'Assunta ed è del 1667 (v.f. 148; 5,25x2,66 m). L'autore è Luca Giordano, il quale si ispirò all'Assunta del Tiziano, che si trova ai Frari. Espressive sono le figure degli Apostoli, poste in controluce, sui bagliori di un'atmosfera che ha però, oramai, una mobilità inequivocabilmente barocca (8).

Ai lati della cappella: Elia nutrito dal corvo (v.f. 149; 1,15x1,50 m) ed Elia confortato dall'angelo del Lazzarini (1655-1730). Questi rivela un gusto per la stesura levigata e ferma e per il colore compatto

entro una certa definizione disegnativa (9).

Anche il terzo altare di destra è di Luca Giordano e raffigura la Presentazione di Maria, mistero al quale è dedicata la basilica e che è solennizzata dalla Liturgia il 21 novembre (10).

Nella tela domina la struttura architettonica del tempio di Salomone, proprio come aveva immaginato il Longo (v. f. 151; 5,25x2,66 m).

Ai lati della cappella si vedono i due dipinti: S. Gregorio Magno (v.f.150; 1,15x1,50 m) e San Leone Magno (v.f.152; 1,15x1,50 m) del Triva, che nella prima tela ha lasciato la firma. Nel terzo altare di sinistra si può ammirare la pala di Pietro Liberi detto il Libertino (1614-1687), il quale non fa corpo con nessuna delle grandi correnti che solcano il secolo e ne determinano la fisionomia. La sua pittura, come osserva l'Arslan (11) sembra sradicata dal suolo natale, come la sua vita fu avventurosa. "L'Annunciazione di Maria" fu eseguita prima del 1674 (v.f. 154; 5,23x2,66 m). Il pittore ha impostato la scena a mo' di spirale, con la figura longilinea della Vergine meravigliata, cui si contrappone l'angelo corposo, mentre in alto l'Eterno Padre appare in uno sfondo cupo. Vi si riflette nel clima temporalesco lo stile dei neo-tenebrosi del Seicento.

Ai lati della cappella S. Matteo (v.f.153; 1,15x1,50 m) e S. Luca (v.f.155; 1,15x1,50 m) di A. Triva.

Il secondo altare di sinistra fu innalzato per voto del Senato nel 1652 (12). La pala dedicata a Sant'Antonio, fu eseguita da Pietro Liberi nel 1665, sempre per voto del Senato, nella guerra di Candia, per cui si spiega Venezia in atteggiamento di preghiera e le vele bianche nel mare lontano (v.f.156; 5,23x2,66 m). È da notarsi la scarsa religiosità del dipinto, che s'inserisce nella tipica pittura di palazzo.

Fu in tale occasione che il Senato decretò di visitare nel giorno della festa del Santo di Padova il tempio pubblicamente.

Il Liberi inoltre fu nominato l'anno stesso Cavaliere dal doge Molino (13).

A destra della cappella vi è una tavola votiva d'argento in onore di Sant'Antonio (1,06x0,87 m), decretata dal Senato per la salvezza dell'armata durante la peste del 1687 ed eseguita da A. Bonaccina. In essa si nota Venezia assistita dal generale dell'armata Francesco Morosini e dalla Fede, mentre prega il Santo; in basso si scorgono le torri di Napoli di Romania (14).

Il primo altare a sinistra ricorda la "Discesa della Spirito Santo" (v.f. 158; 4,31x2,64 m). Il Tiziano già nel 1541 aveva dipinto una scena dello stesso soggetto, che poi fu rovinata, cosicché il pittore dovette rifarla. Per il Phillipps la tela è del 1541 (15), ma fu ritoccata più tardi; per il Gornau è del 1554 (16) e il Fogolari in occasione della mostra del 1935 suggerì la data del 1555 circa (17), che anche al Pallucchini sembra attendibile, proprio per quella ripresa manieristica che era evidente nelle opere di carattere sacro (18).

Il dipinto è impostato su un elemento lumistico: una luce violenta, irreali, irrompe dalla volta a botte, irraggiandosi sulla testa della Madonna e degli Apostoli, colti nelle pose più svariate, in atteggiamenti scomposti, irruenti.

Il contrasto tra la forma e la luce non è del tutto risolto anche se quella luce scende a frangere, a smuovere, a rendere più vitale la stesura pittorica. Infatti nel modo col quale la luce scivola e gioca su alcune teste o sulle pieghe, vi è il presentimento delle nuove e ardite soluzioni cromatiche, che in seguito Tiziano realizzerà.

Ai lati della cappella ci sono le tele di S. Luca (v.f.157; 1,15x1,50 m) e di S. Marco (v.f.159; 1,15x1,50 m) di A. Triva (1626-1699). Questi lavorò a Venezia dal 1650 al 1674 (19). I quattro Evangelisti e i quattro Dottori della Chiesa furono dipinti prima del 1664, perché il Boschini ce ne parla. È probabile che

in quel periodo il Triva fosse variamente sollecitato dagli esempi del Liberi e dal tardo Maffei, e finisse col rappresentare le esperienze dei Tenebrosi, venuti di moda a Venezia.

L'altare Maggiore del Le Court racchiude al centro l'immagine della Madonna della Salute, che venne accolta in seguito al decreto del Senato del 26 febbraio del 1670: da allora è diventato il simbolo della protezione della Vergine sulla salute pubblica e privata dei Veneziani. Anche il giorno stesso si è trasformato in festa votiva della città intera. In precedenza la festa e la visita del doge al tempio erano celebrati il 28 novembre, anniversario della proclamazione della liberazione dalla peste. Ma è probabile che la solennità della Presentazione di Maria al Tempio, ricordata nella liturgia romana il 21 novembre, rivestisse particolare onore alla Basilica prima ancora dello spostamento della data ufficiale: infatti sin dal 1657 nel paliotto antico offerto dai devoti alla Vergine, essa era effigiata in codesto mistero (v.f. 199). L'immagine attuale della Vergine era giunta a Venezia nell'autunno del 1669, tra le cose che la Repubblica era riuscita a strappare ai Turchi nelle trattative di pace alla fine della trentennale guerra di Candia (20). Dapprima fu collocata nel tesoro di San Marco in attesa di trovare una sistemazione conveniente. L'occasione di trasferirla nella Basilica della Salute fu puramente casuale. Infatti l'altare maggiore non era ancora stato costruito in via definitiva, come risulta dalle aggiunte del Martinioni (21). Da una attenta lettura del testo parrebbe si progettasse di collocarla al centro sotto la cupola minore con un insieme di costruzioni o macchine dorate, che avrebbero richiamato la struttura dell'altare maggiore di San Pietro a Roma eretto dal Bernini. Sin dal 1644 sopra un blocco di marmo o di pietra era posta la pala del Padovanino, sostenuta da un cavalletto. Tra le varie proposte ce ne fu una di particolare che avvenne nel 1657 (21). In quell'anno era stato chiesto ai Consultori di Stato della Repubblica

se si potesse accogliere e dare credito quindi all'offerta di un'immagine mariana "di mano di San Luca" che un certo Giovanni Dante di Bergamo riteneva di aver scoperto in circostanze miracolose del 1650 nella Terra di Albi, cioè di Albino, presso Bergamo.

Ma il parere dei Consultori in rapporto alla miracolosità dell'immagine era stato negativo, cosicchè cadde il progetto del Dante (22).

Invece la presenza in Venezia della Madonna giunta da Candia risolse bene il problema, a cui non furono estranei motivi sentimentali di politica. La Madonna di Candia era venerata nella cattedrale dell'isola, con il nome di Madonna di San Tito e di Mesopanditissa. Collocando la tavola nel tempio della Salute sembrava che i legami con l'isola non fossero del tutto spezzati.

La tradizione candiotta, e quindi veneziana, riteneva che codesta immagine fosse stata dipinta da San Luca e da lui donata al suo discepolo San Tito, che l'avrebbe collocata in Candia dove fu vescovo: di conseguenza sarebbe una Madonna Acheropita. In realtà è un lavoro di madonero bizantino del secolo XII°.

La Vergine è effigiata sul tipo Oditrigia con il bambino come "Basileus" che tiene in mano il rotolo della legge. Nell'insieme c'è una particolare sensibilità coloristica e formale di gusto naturalistico. Infatti il volto e la spalla sinistra della Vergine confermano la rinascenza dell'arte bizantina dopo la crisi iconoclasta. La persistenza manieristica dei madoneri si può riscontrare in un certo graficismo nelle pieghe dei vestiti e nella presenza appena accennata dei due arcangeli Michele e Gabriele, ai lati del capo della Vergine. Certo nell'insieme codesta immagine possiede un suo fascino, soprattutto il volto della Vergine, con lo sguardo profondo e fisso sull'immobilismo della frontalità, secondo la tecnica bizantina di creare un rapporto di comunione fra il devoto e il Santo. Per spiegare la denominazione Mesopanditissa si è avanzata una sola ipotesi: mediatrice di pace,

quasi fosse una etimologia popolare del dialetto candiotto misto tra bizantino e arabo (mesos - Pandith). L'ipotesi è possibile, ma si deve ricordare che il nome fu dato all'immagine nel 1264, quando era servita a stabilire la pace tra i veneziani e le principali famiglie di Candia, che si opponevano alla dominazione della Repubblica. In realtà invece l'immagine era venerata in precedenza nella località dell'isola, detta Mesopanditissa, come ha dimostrato di recente la studiosa ateniese Maria S. Theocharis (23). Da lì sarebbe stata portata nella città di Candia proprio con questo nome: Madonna della Mesopandissa, donde poi Mesopanditissa per abbreviazione. Essa serviva pure per le processioni: ne abbiamo una documentazione almeno del 1397.

A sua volta della tecnica con cui è lavorata la tavola lignea dove è dipinta, si può arguire che vi fossero innestate delle aste per sorreggerla nelle processioni secondo un sistema comune nella pietà bizantina. Il 21 novembre 1670 fu accolta ufficialmente in Basilica dai Padri Somaschi, ma sull'altare dov'è ora fu collocata con sicurezza non dopo il 1674, poiché il Boschini nelle "Ricche miniere della pittura veneziana" di quest'anno ricorda già l'altare e il gruppo marmoreo eretto dal Le Court (24).

La Madonna, così come ora si può ammirare, fu coronata nel 1922 (v.f. 160).

Di particolare suggestione sono il volto penetrante e gli occhi. Fu magistralmente restaurata nel 1959 per opera del prof. Lazzarini (25).

Il Pontefice Benedetto XV il 23 dicembre 1921 decorò il Tempio della Salute del titolo e dei privilegi di Basilica. Alla visione della Madonna Mesopanditissa, durante la festività del 21 novembre che si ripete ogni anno, si accede con la recita del Rosario. Il concetto di Rosario emerge anche negli intarsi marmorei del pavimento situato al centro della cupola maggiore. I cinque boccioli annodati alludono ai cinque misteri del rosario. Al centro vi è la scritta "UNDE ORIGO, INDE SALUS" la

medesima incisa sulla medaglia sotterrata con la prima pietra del tempio il 25 marzo 1630, giorno dell'Annunciazione.

Dietro l'altare maggiore, su di un altarino si trova una tavola, molto ridipinta, raffigurante la Madonna col Putto e Donatore (v.f. 161) maniera di Gentile Bellini (XV sec.). Nel soffitto del coro ci sono tre tele del Porta detto Salviati (1520-1575) provenienti dalla Chiesa di Santo Spirito. Due sono ovali (3,30 x 2,30 m) e rappresentano il Profeta Elia destato dall'Angelo (v.f.162) e Daniele nella fosse dei leoni confortato dall'Angelo (v.f.164). Nel centro vi è la terza tela, rotonda (diametro 3,30 m) che raffigura la caduta della Manna nel deserto. Dal recente restauro è apparso un "pentimento" del pittore, per cui vicino alla testa di Cristo appare un'altra testa. In queste opere il Porta è stato influenzato dal Tiziano, che a sua volta aveva conosciuto le caratteristiche della pittura romana proprio da questo artista.

Attraverso una piccola porta, a sinistra dell'altare maggiore, si entra nella sacrestia grande, che collega la basilica con l'adiacente edificio del seminario, pure del Longhena.

In essa continua il discorso sul Tiziano (1476-1576), perché vi troviamo ben dodici dipinti, scelti tra le opere della giovinezza, maturità ed età senile, così da dare un saggio dello sviluppo della sua arte.

Sulla parete di fondo, a sinistra, si trova l'altare con la pala raffigurante S. Marco in trono, circondato dai Santi della peste: SS. Cosma e Damiano, Sebastiano e San Rocco (v.f.165; 2,30x1,19 m).

La tela giunse qui dopo il 1674; prima girò per alcuni altari della chiesa. Il Vasari (27) osserva che "sono alcuni ritratti di naturale, fatti ad olio con grandissima diligenza, terminando la quale tavola molti hanno creduto che sia di mano del Giorgione". Anche lo Zanetti (28) sostiene che "il colore piega molto al fuoco giorgionesco". Ma la novità della composizione di Tiziano consiste nel

rappresentare quella conversazione di Santi non isolati, ma legati l'uno all'altro, su uno sfondo di cielo intriso di luce solare. Come aveva messo in evidenza il Boschini (29).

"Da in alto quella miola batimenta
Con tal gracia, la testa de quel Santo
Ch'anzi la 'l fa resplender tutto quanto
E in artificio eccelso la 'l sustenta."

Il Boschini aveva intuito l'importanza che la luce viene ad acquistare in quest'opera del Tiziano. L'ombra proiettata dal colonnato in prospettiva, taglia la figura di San Marco, cosicché la testa in ombra viene ad assumerne uno stacco deciso sulle nubi incandescenti di sfondo, gli accordi cromatici tendono ad una scala di valori più calda di quella giorgionesca, tanto sono predominanti i rossi carminio, i gialli arancioni e i rosa garanza.

Una certa incongruenza permane nell'opera per quanto riguarda l'atteggiamento spirituale dei personaggi: ancora assorti e giorgioneschi quelli di destra, precisati in una caratterizzazione più naturalistica quelli di sinistra. Si può supporre che il dipinto sia stato eseguito appena dopo il ritorno di Tiziano da Padova, cioè tra la fine del 1511 e i primissimi mesi del 1512, come già aveva intuito il Cavalcaselle (30).

La crisi manieristica in Tiziano non solo è giunta al colmo, ma già si va risolvendo in una nuova concezione di luce nelle tre tele del soffitto: David e Golia (v.f. 166; 2,80x2,80 m), Abramo e Isacco (v.f. 167; 2,80x3,30 m), Caino e Abele (v.f. 168; 2,80x2,80 m).

In esse i diversi elementi, desunti da Giulio Romano di palazzo Tè di Mantova o importati a Venezia

dal Porta, vengono unificati in coerenza di linguaggio.

Questi dipinti furono eseguiti tra il 1542 e il 1544, dato che in una lettera al cardinal Farnese il Tiziano ricorda di avere dei crediti con i frati di Santo Spirito.

Il Boschini (31) con la sua parola colorita, metteva in evidenza appunto quanto di teso, di grandioso e di enfatico pulsasse in queste tre opere.

"Questo è disegno! questo è colorito!
questo xe natural! Questa è maniera!
O che bei contorni! O che gran fornire!
che movimenti in scurzo vivi e fieri!"

Un' enfasi brutale, espressa in termini esplicitamente oratori, agita ed articola, in una audacissima intavolazione prospettica, tali composizioni. Ardita e complessa è la struttura del "Sacrificio di Isacco", la possente e muscolosa figura di Abramo domina il dipinto, violentemente scorciata contro il cielo nuvoloso (v.f. 167). All'apparire dell'Angelo, che gli trattiene la spada, egli ferma il movimento audace della destra, mentre con la sinistra tiene il capo di Isacco, inginocchiato sulla catasta di legna. All'école des Beaux-Arts di Parigi si conserva uno studio preparatorio a matita nera per tale soffitto. In questo disegno il Pallucchini vede il momento più intenso dello assorbimento manieristico del gusto di Tiziano. Nel "Davide che ringrazia Iddio della vittoria su Golia" la composizione è decisamente più legata ad un assunto luministico per via di quei bagliori che s'intravedono al di là di quelle nubi; ma risulta una modulazione più contrastata nel primo piano della scena, con il gigantesco corpo ribaltato di Golia, visto arditamente dal sotto in sù (v.f.

166).

Si nota una potenza d'impianto scopertamente romanistica nel "Caino e Abele", ma oramai connaturata con il chiaroscuro pittorico ed atmosferico di Tiziano. Egli infatti coglie dovunque spunti formali e stimoli inventivi e, passandoli al vaglio della sua fantasia espressiva, li trasforma e li incorpora in un tessuto linguistico del tutto personale.

Secondo la studiosa M. Kahr (32) la tematica delle tre scene del sacrificio è intonata sul motivo della prefigurazione del Cristo. Tale tematica sarebbe stata ispirata da un momento poco lieto della Repubblica che nel 1540 aveva dovuto venire a patti col Turco.

La Kahr, riprendendo l'esame degli elementi culturali che entrano nella formulazione dei tre soffitti, come già aveva iniziato il Friedlander (33), aggiunse altri spunti particolari, che evidenziassero come Tiziano fosse portato a sentire tanto negli elementi formali come nel colore il mondo mantovano di Giulio Romano, ed anche tenesse conto delle decorazioni michelangiolesche tramite le stampe.

Segnano invece la fase di stanca di Tiziano, quella della vecchiaia, gli otto tondi ai lati dell'altare, sempre eseguiti per Santo Spirito e posti, un tempo, sul soffitto dal coro ed egregiamente restaurati nel 1970 dal prof. G. Tiozzo.

Ciascuna tavola ha il diametro di 0,71 m. Sulle pareti laterali sono gli Evangelisti: San Matteo (v.f.169), S. Marco (v.f. 170), S. Luca (v.f. 171) e S. Giovanni (v.f. 172). I quattro più vicini all'altare raffigurano i Dottori della Chiesa: S. Girolamo (v.f. 173), S. Gregorio (v.f.174), Sant'Agostino e Sant'Ambrogio.

Nel "S. Matteo" sembra che Tiziano abbia effigiato se stesso, ma il Foscari si oppone (34).

Per il Suida furono solamente disegnati da Tiziano, ma realizzati da altra mano (35).

Il Tietze, che identifica nel "Sant' Agostino" l'immagine dell'Aretino, li ritiene giustamente opera

di bottega (36); mentre il Berenson li elenca come autografi (37). Di bottega sono anche per il Valcanover (36).

Addossato all'altare è posto un singolare Paliotto (La discesa dello Spirito Santo) in tecnica di arazzo fiammingo, eseguito su probabile cartone di Giambellino. Le due estremità sono state aggiunte nei primi decenni del nostro secolo (v.f. 175; 3,11x1 m).

Nell'arco del soffitto in alto: lunetta raffigurante l'Eterno Padre che squarcia il caos, copia da Raffaello, del restauratore neo-classico A. Florian. Procedendo dall'altare verso destra, si notano nell'ordine "Madonna col tempio votivo della Salute" di A. Varotari detto il Padovanino (1588-1648).

Il pittore seguì gli insegnamenti del padre e dei grandi maestri del 1500. Come dice lo Zanetti: "Tutto si diede a seguire la maniera di Tiziano, e tali furono le forze che trovansi aver da natura per camminare in quell'alto sentiero che giunse in breve ad avvicinarsi al grande esemplare" (39).

Il Fiocco (40) chiarì inoltre che era riconosciuto a questo pittore per quanto spesso arido e scarso di personalità, qualche merito, tra cui quelli di avere tramandato "rispettata la voce della tradizione", di cui tutti i suoi compagni veneti si erano burlati. Gli fu in fondo una buona guida propria dell'attaccamento ai modelli cinquecenteschi che gli venne anche dalla devozione per D. Mazza, tizianesco".

Il dipinto (v.f. 176; 1,57x2,34 m) rimase sull'altare maggiore della basilica fino al 1670, anno in cui fu eseguita l'opera del Le Court. Il tempio che si vede è, forse, il modello che il Padovanino presentò al concorso assieme al Longhena e ad altri, nel 1630 e che non venne approvato.

Vi è quindi la tela "Sansone" (v.f. 177; 3,10x1,03 m), attribuita a Palma il Giovane (1544-1628).

Questi operò a Venezia, mentre avevano notevole importanza il Tiziano e il Tintoretto.

La sua produzione fu enorme, talvolta a scapito della qualità (41).

Palma Giacomo o Jacopo (detto Palma il Giovane), come osserva il Pallucchini, nonostante fosse passato nella bottega del Tiziano, non comprese l'importanza della sua ultima fase e si rifiutò di essere l'erede spirituale: preferì la cultura Veneziana del tempo che gli pareva più originale, cioè il Tintoretto (42).

Segue il grandioso telero di Jacopo Tintoretto (1518-1594), eseguito per il refettorio dei Padri Crociferi nel 1561. L'autore delle Nozze di Cana avrebbe raffigurato negli apostoli i suoi amici pittori e nelle donne le loro mogli (43).

L'intonazione cromatica è dorata, come di una sera estiva: aureo pulviscolo che vela come una patina i vari colori: gli azzurri, i bianchi, i violacei, o meglio ne forma come una linfa nascosta. L'ardita novità di questa tela è l'impostazione dell'ambiente: una lunga sontuosa aula a cassettoni: dai quali pendono lampadari. Essa termina in un prospetto a triplice arcata ed ha i suoi lati lunghi che formano una prospettiva lineare rapidissima che raddoppia lo spazio, agevolato dalle figurine diafane schizzate nel fondo, sotto le arcate (44).

È una composizione di voluto squilibrio; l'impeto del Tintoretto comincia a riprendere il sopravvento nel punto di vista laterale, corrispondente all'un capo della tavola, posta lungo la parete e nel contrasto fra il piano di questo lato, con la tavola illuminata e la fitta schiera di invitati e il vuoto, dell'altra parte della sala in penombra, dove è l'affacciarsi dei servi in ordine sparso (v.f. 178; 5,85x4,35 m).

Vi è quindi una seconda tela di Palma il Giovane: Giona (v.f. 179; 3,10x1,03 m); vicino a questa si trova il San Sebastiano del vivarinesco M. Basaiti (+1530), con influssi giorgioneschi-belliniani (v.f. 180; 1,64x0,87 m). Nella parete di fondo, di fronte all'altare, si nota a sinistra San Rocco con San Girolamo e San Sebastiano (v.f.181; m.1,42x1,54) del vivarinesco-belliniano Girolamo Pennacchi, detto anche

Girolamo da Treviso (+1496). La tela fu donata alla basilica dal patriarca Pyrker nel 1827.

A destra, sopra la cinquecentesca acquasantiera, vi è la Madonna con bambino fra le nubi (v.f. 185; 1,42x1,52 m) del belliniano Pier Maria Pennacchi (+1515).

Nella parte superiore ci stanno tre tele del Porta, fedele seguace della maniera del Tiziano, da cui deriva il tono morbido, diverso dall'iniziale importato da Roma, donde giunse e che influì sul Tiziano stesso. Le due tele ai lati raffigurano David che scansa la lancia scagliatagli da Saul (v.f. 182) e Saul infuriato nel momento in cui ha scagliato la lancia (v.f. 184). Entrambi i dipinti che hanno le dimensioni di 3,55x2,20 m, ornavano due ante d'organo.

Nel centro vi è l'Ultima Cena (v.f. 183; 2,33x4 m), che sente il fatto in modo drammatico così da influire, per Pallucchini (45), sull'omonimà di Tintoretto a San Marcuola.

Nella parete di sinistra si vede la Madonna col Bambino e San Giuseppe (62x49 cm) del vivarinense Jacopo da Valenza (+1509) e vicino Giosuè (v.f. 186; 3,10x1,03 m), che nel 1819 fu indicato come Abramo. Seguono: David trionfante con in mano la testa di Golia e l'accoglienza di David da parte di fanciulle ebreo, dipinti che ornavano due ante d'organo nella chiesa di Santo Spirito, che fu demolita. Ora sono accostati tra loro.

A destra vi è Melchisedech (v.f. 188; 3,10x1,03 m), che forse nel 1819 figurava come Aronne.

Tutte e quattro le tele sono attribuite al Porta (46). Sopra la porta, che comunica col Seminario, vi è la tela rappresentante la Madonna con i Santi Francesco e Antonio di P. Liberi (1,80x0,88 m).

Entrando nella piccola sacrestia e procedendo da sinistra si nota: L' Annunciazione, bozzetto dell'omonima pala della chiesa di P. Liberi; San Pietro Apostolo (v.f. 197, 29x21 cm) forse resto di un dipinto, di S. Giovanni da Lodi detto pseudo Boccaccino (sec XVI); la Presentazione della Vergine e

l'Assunta, bozzetti del Giordano degli omonimi dipinti in chiesa.

Sulla parete che segue: episodi della vita di San Maurizio, in terracotta dipinta da L. Zandomenighi, bozzetti dei rilievi che ornano la facciata della chiesa locale di San Maurizio; tre Patriarchi di Venezia (Contarini, Surian e Donato, del primo cinquecento); di scuola Carpaccesca e già nel patriarcato di Castello, eseguiti tra il 1515 e il 1517 e collocati a rinforzo posteriore della tela della Risurrezione di Paris Bordone, che si trova in seminario, furono scoperti e restaurati nel 1955 (v.f. 194).

Ci sono inoltre quattro Madonne oranti del Sassoferrato (1605-1685), dall'espressione assai delicata (v.f. 189,190,192,193, 48x37 cm). Il Moschini dubiterebbe sulla attribuzione della Madonna circondata da dodici stelle, giacché gli sembra che possa essere di Luca Giordano, per la somiglianza con l'Assunta che sta in Chiesa (47).

Nel centro vi è il quadro rappresentante la Madonna con devoti (v.f. 191; 84x65 cm) di scuola tizianesca.

Sulla parete successiva si vedono: Cristo adulto (v.f. 195; 32x45 cm) molto vicino allo stile di Lorenzo Lotto (+1556); Cristo giovane (v.f. 196; 32x45 cm) del leonardesco Marco d'Oggiono (+1530); S. Paolo Apostolo (v.f. 197; 32x45 cm) del Romanino (+1566); Sant' Agostino in gloria, bozzetto di P. Liberi dell'omonimo dipinto in chiesa.

Al centro del soffitto: il Risorto, del neo-classico Lattanzio Querena (1758-1853); nelle lunette: i quattro Evangelisti, lavoro di neo-classici e precisamente: S. Marco di G. Darif (1801-1871), S. Matteo di L. Lipparini (1800-1856), S. Giovanni di G. Servi (1795-1885) e S. Luca di S. Santi (1789-1866). Nel soffitto vi era l'Eterno Padre in gloria (v.f. 200; 1,70x1,20 m) di A. Michieli detto il Vicentino (1539-1614) che è ora in restauro.

NOTE: PITTURA

1. L. Longi, Soteria, Venezia, 1644, pp. 593-594.
2. A. M. Zanetti, Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia, Venezia, 1733, pp. 56, 200, 239.
3. G. Fiocco, La pittura veneziana del Seicento e del Settecento, Verona, 1929.
4. E. Arslan, Il concetto di luminismo e di pittura Veneto barocca, Milano 1946.
5. F. Bologna, Francesco Solimena, Napoli, 1958, pp. 34-37.
6. G. Donzelli - G.M. Pilo, I pittori del seicento Veneto, Firenze 1967, pp. 199-202.
7. M. Boschini, Le ricche miniere della Pittura Veneziana, Venezia, 1674, pp. 26-27.
8. O. Ferrari - G. Scavizzi, Luca Giordano, Napoli, 1966.
9. G. Donzelli - G.M. Pilo, I pittori..., pp. 218-222.
10. A. Niero, Chiesa di Santa Maria della Salute, Venezia, 1971, p. 24.
11. E. Arslan, Il concetto di luminismo e di pittura Veneto barocca, Milano 1946, p. 40.
12. L. Livan, Notizie d'Arte tratte dai Notatori e da gli Annali di N.H. Pietro Gradenigo, Venezia, 1942.
13. A. M. Zanetti, Della pittura veneziana, Venezia; 1771, pp. 379-385.
14. M. Boschini, Le ricche miniere..., pp. 25, 27, 40, 43, 46.
G. Donzelli - G.M. Pilo, I pittori..., pp. 233, 238.
A. Niero, Chiesa..., pp. 25.
15. C. Phillips, Titian, a study of his life and works, Londra, 1898.
16. G. Fogolari, Tiziano, Venezia, 1935.
17. G. Fogolari, n. 1875 m. 1941, primo soprintendente alle gallerie, ai musei medievali e moderni di

Venezia.

18. R. Pallucchini, Tiziano, Firenze, 1969.
19. G. Donzelli – G.M. Pilo, I pittori..., pp. 398-399.
M. Boschini, Le carte del navegar pittoresco, Venezia, 1660, p. 536.
M. Boschini, Le miniere della pittura veneziana, Venezia, 1664, p. 121, 350.
20. Sansovino – Martinioni, Venetia città nobilissima, Venezia, 1663.
21. G. Girola, Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia, Atti dell'Accademia degli Agiati di Rovereto, Serie III, IX, 3-4, Rovereto, 1903.
22. Archivio di Stato di Venezia, Consulturi in iure, b. 410.
23. M. S. Theocharis, Sur la dotation de l'icone del la vierge Mesopanditissa, 1961.
24. A.S.V. Procuratia di Supra, B. 153, Proc. 295, 309, 13 A, 13 B.
Si legge: "1670 a 20 Novembre. Ho ricevuto io don Giacomo Giuliani, Diacono titolare e sacrestano in S. Marco dal Sior Bernardo Tagliapietra Custode il quadro della B.V. di Candia in tutto e per tutto come di sopra, per dover consegnarla dimani alli Padri Somaschi dell B.V. della Salute".
"1670 adì 21 Novembre. Ho ricevuto io, don Girolamo Forebi Somasco in nome del Sig. Preposito indisposto, dal sopradetto Sig. Giacomo Giuliani la suddetta immagine fornita come nel presente inventario".
25. A. Niero, La Mesopanditissa della Madonna della Salute e i suoi seminari, anno XLVII, Venezia, novembre 1970, pp. 2-4.
26. G. Lorenzetti, Venezia e il suo estuario, Roma, 1956, p. 529.
27. G. Vasari, Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti, Firenze, 1568.
28. A. M. Zanetti, Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche di veneziani maestri, Venezia

1771.

29. M. Boschini, Le carte del navegar pittoresco, ed. a cura di A. Pallucchini, Venezia, 1966.
30. G. B. Cavalcaselle, Tiziano, la sua vita e i suoi tempi, Firenze, 1877.
31. M. Boschini, Le carte del navegar..., p. 538.
32. M. Kahr, Titian's Old Testament cycle, in The Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 1966.
33. W. Friedlander, Titian and Pordenone, in The Art Bulletin, 1965.
34. L. Foscari, Iconografia di Tiziano, Venezia, 1935.
35. W. Suida, Tiziano, Paris, 1935.
36. H. Tietze, Titian, Paintings and Drawings, London, 1950.
37. B. Berenson, Italian, Pictures of the Renaissance... Titian in Venetian School, Oxford, 1957.
38. F. Valcanover, Tutta la pittura di Tiziano, Milano 1968.
39. A. M. Zanetti, Della Pittura..., Venezia, 1771.
40. G. Fiocco, La pittura veneziana..., Verona, 1929.
41. G. Donzelli – G.M. Pilo, I pittori..., pp. 313-321.
42. R. Pallucchini, La pittura veneziana del seicento, Dispense universitarie, Padova, 1959-1960, I, pp. 18-25.
43. A. Niero, Chiesa..., p. 38.
44. L. Coletti, Il Tintoretto, Bergamo, 1940.
45. R. Pallucchini, La pittura..., Padova, 1959-1960.
46. A. Niero, Chiesa..., p. 42.
47. G. A. Moschini, La chiesa e il seminario di S. Maria della Salute, Venezia, 1842, p. 48.



La beata Mesopanditissa Incoronata
 icona posta sull'altare maggiore

La Madonna Mesopanditissa (mediatrice di pace) icona proveniente da Candia e accolta in basilica dai Padri Somaschi il 21 novembre del 1670. Fu incoronata nel 1922.



Voto del Senato della Repubblica di Venezia alla Madonna della Salute

DEIPARAE VIRGINI
 PVBLICAE SALVTIS
 SACRARIVM
 SENATVS VOTVM
 OB VICES EX PESTILENTIA
 SERVATOS
 ANNO
 MDCXXX

ALLA VERGINE MADRE DI DIO
 DELLA PUBBLICA SALUTE
 UN TEMPIO
 VOTO DEL SENATO
 PER I CITTADINI SALVATI
 DALLA PESTE
 ANNO
 1630

Entrando in Basilica da destra e, procedendo in senso antiorario, si osservano gli altari. Le tele illustrano alcuni episodi della vita della Vergine come aveva previsto il Longo, tranne l'altare di S. Antonio con la reliquia, voto del 1652 per la guerra di Candia.

L'altare della Presentazione della Vergine al Tempio è ricordato ogni anno il 21 novembre: Festa della Madonna della Salute. Sotto le colonne dell'altare sono visibili quattro formelle ovali (come precedentemente illustrate).

A destra dell'altare di S. Antonio si può ammirare la tavola d'argento di A. Bonaccina, voto per la peste del 1687.



San Gregorio Magno
Dottore-Papa

Triva Antonio (1626-1699)

**Presentazione al Tempio
della Vergine**

1674

Giordano Luca (1632-1705)

S. Leone Magno
Dottore -Papa

Triva Antonio (1626-1699)



Elia confortato dall'angelo

Lazzarini (1655-1730)

Assunzione della Vergine

1667

Giordano Luca (1632-1705)

Statua di S. Girolamo Miani
G.B. Morlaiter (1767)

Elia nutrito dal corvo

Lazzarini (1655-1730)



S. Agostino
Vescovo-Dottore

Triva Antonio (1626-1699)

La nascita della S.S. Vergine
1674

Giordano Luca (1632-1705)

S. Girolamo dottore

Triva Antonio (1626-1699)



S. Marco Evangelista

Triva Antonio (1626-1699)

Discesa dello Spirito Santo
1546

Tiziano Vecellio (1477-1576)

S. Giovanni Evangelista

Triva Antonio (1626-1699)



S. Antonio e Venezia Supplice
1657

Pietro Liberi (1614-1677)

Tavola votiva d'argento
A. Bonaccina
(voto per la peste del 1687)



S. Matteo
Ap. Evangelista

Triva Antonio (1626-1699)

Annunciazione di Maria
1674

Pietro Liberi (1614-1687)

S. Luca
Ap. Evangelista

Triva Antonio (1626-1699)

FORTUNA CRITICA

L'ambiente veneziano, sebbene tradizionale, accettò il nuovo monumento, e solo nella seconda metà del 700, quando urgeva il ritorno alla sobrietà degli ordini, l'opera, ignorata dal Milizia (1), fu accusata dal Temanza (2) e notevoli appunti ad essa relativi troviamo in un trattato del Visentini (3). Questi rimproverava al Longhena lo "sbaglio d'aver posto l'ordine composito sotto al dorico" nel vano principale, inoltre di aver interrotto con i timpani curvilinei sopra gli altari laterali "parte della cornice corinzia, che gli resta dietro e gira d'intorno".

Questa osservazione è giudicata efficace dalla Bassi (4), perché innalza la figura dell'architetto, che ha subordinato all'istanza estetica l'inveterata tradizione, ben sapendo di esporsi alle critiche di quanti, attraverso i secoli, avrebbero giurato sulla parola della tradizione classicistica.

Poi la critica del primo '800 riabilita ben presto il Longhena e la sua opera. Il Diedo (5) trova nella Salute "un non so se più magnifico ed elegante e tale che farebbe onore a qualunque architetto". Anche il francese Raymond (6), nel suo scritto, diretto all'Istituto Nazionale, fa una diligente descrizione della Salute e paragona la sua cupola a quella della Chiesa Cattedrale degli Invalidi a Parigi, costruita in epoca posteriore. Dando la preferenza a quella veneta, osserva il Diedo, anche se un sentimento di parzialità avrebbe potuto eccitare il cuore più retto, egli afferma la verità.

Con parole agrodolci si esprime il Fontana (7), al quale la Salute appare come un complesso di sfarzo e di sovrabbondanza di ornamenti, di ghirigori, di ondulazioni, di marmi, di frontespizi rotti..., in cui si scorge lo stravagante tener luogo al bello, il carico all'ornato e il superfluo all'elegante. L'effetto è così meraviglioso e pittoresco, da non impedire di scoprirne i difetti, nei quali forse il Longhena non sarebbe incorso, se fosse vissuto in un secolo meno viziato".

Pertanto i difetti, ch'egli scopre nel prospetto del tempio della Salute, si devono attribuire più all'epoca in cui visse il Longhena che a lui personalmente, perché egli fu "un valoroso architetto,

un bravo statico ed un perito meccanico".

Quasi del medesimo parere si dichiara il Selvatico (8), il quale invita chi cerca la purezza degli edifici romani a non alzare l'occhio al maestoso colosso della Salute, né a porvi dentro il piede, poiché troverà impresso in ogni angolo un gesto licenzioso, nemico a ogni semplicità. Tuttavia non c'è chi disprezzi l'arte barocca, il quale non debba confessare che c'è, specialmente nell'esterno di questo tempio e sulla sua cupola così ben girata, un che di sontuoso che invita all'ammirazione. Litigioso, com'era il Selvatico, afferma la Bassi, tuttavia coglie nel segno quando precisa ciò che nella chiesa della Salute gli rivela incertezza, specialmente nel rapporto tra i prospetti minori e quello principale.

"Negli uni come nell'altro scorgo, quasi direi, una tal quale timidezza di trasmodare, un desiderio di sacrificare al dimenticato altare dell'arte Palladiana...La facciata primaria è una melensa imitazione del Palladio... Peggio assai i piccoli prospetti, perché formati da quattro pitocchi pilastri, la cui trabeazione ricorre coll'imposta principale". Secondo la Bassi l'osservazione non è sbagliata, perché forse il Selvatico ha intuito che il Longhena non è stato libero di manifestarsi a sua voglia. Infatti, presentando al governo i due progetti ritenuti idonei, i preposti alla fabbrica, nel 1631, notavano: "Le facciate non dovranno restare intrattabilmente decretate, ma fermato e deliberato il corpo della chiesa, si possono poi alternare in alcune parti, nel modo che sarà stimato dalla pubblica prudenza e conosciuto più aggiustato da quelli, che terranno di tempo in tempo la cura di soprintendere alla predetta fabbricazione".

Per alcun tempo, quando cioè la chiesa era all'inizio della costruzione, il Longhena la seguì con cura assidua, infatti le sue attività marginali non sono per diversi anni di grande impegno, ma poi esse riprendono, mentre si moltiplicano anche gli incarichi ufficiali. Nel frattempo la grande mole

dilatava il suo riflesso nella acque del Canal Grande.

Anche il Semenzato (9) ci presenta la Basilica analizzandone particolarmente il colorismo così ricco, che si sviluppa secondo le leggi di una elementare coerenza statica. Alla base i toni più bassi e più forti.

Il complesso ottagonale si erge sulle solidissime radici di uno zoccolo sopraelevato, vasto che è parte integrante della costruzione e ne permette l'ascensione gloriosa e il completo fiorire. Qui i toni sono più gravi e più decisi, come si addicono agli elementi che hanno il maggior compito di sostegno. Poi la parte del tamburo è più finestrata, più mossata, più chiara e più leggera. Infine la cupola presenta un'unica superficie luminosa. C'è un graduale sviluppo del cromatismo, che si alleggerisce man mano si sale. Questa semplicità, nota il Semenzato, include in un'arte, come quella del Longhena, che è sempre matura e piena di riflessioni, una grande molteplicità di soluzioni.

La Salute, secondo il suo parere, è l'opera del Longhena più organizzata spazialmente, anzi l'unica che possiede una così sentita continuità panoramica.

Il Muraro (10) interpreta la basilica come una rotonda macchina, non nel senso di una struttura grandiosa, ma piuttosto di un apparato di festa, di una macchina galleggiante, di un edificio costruito espressamente per celebrare i trionfi e le festività. Diversi sono i documenti che testimoniano l'esistenza di queste macchine fluttuanti a Venezia. Come le macchine costruite per l'occasione delle feste profane erano trainate sulla acqua da figure mitiche, da Tritoni, da Nereidi e da Nettuno, così il Tempio della Salute è trainato da figure angeliche. Si potrebbe dire che questi angeli depositano sulle acque il Tempio, che sembra quasi essere l'incontro della città di Venezia col cielo (v.f. 8). Gli angeli sono visibili nelle ore di bassa marea, scolpiti nel marmo,

vicino all'imbarcadero.

L'Ivanoff (11) inoltre sostiene che la prima idea dell'"edificio Nettunio, costruito a similitudine delle tortili forme marine" non risale, come amava pensare il D'Annunzio, ad una bizzarra xilografia del "Sogno di Polifilo" bensì secondo una scoperta del Fiocco, ad un classicissimo progetto di Antonio da San Gallo, pubblicato nel "Libro di Architettura di Labacco" (v.f. 27-28).

Del resto la soluzione classica e bizantina della cupola era a Venezia naturalissima. Esaltare e magnificare tale motivo con ingegnosi intenti scenografici è stata la geniale originalità del Longhena.

Inventò un tamburo altissimo, sbocciante a guisa di cannocchiale da un guscio formato da lesene; accusò ancora il movimento di ascesa con un'altra cupola più bassa (ricordo del Santo di Padova?) poggiante sul presbiterio; diede ad ambedue la rotonda e liscia forma veneziana onde lo slancio risultasse pacato e solenne, senza nulla togliere della nervosa tensione michelangiolesca: lenta e trionfale ascensione verso il cielo.

La scenografica macchina rotonda, inseparabile dal sito onde nasce, non è però un edificio rinascimentale, ideale di equilibrio e simmetria, qual era il progetto del San Gallo.

La sua pianta non è rigorosamente centrale, e non è nemmeno basilicale, come esigeva il Concilio di Trento, ma un ingegnoso compromesso fra le due.

Due cupole e due edifici, uno palladiano (il presbiterio) e l'altro sangallesco (la rotonda) uniti insieme, concepiti da due punti di vista obbligati. L'abside, con le torri verso la Giudecca, in rima col Redentore, e la marmorea quinta sul Canal Grande, determinanti l'orientamento verso l'abside.

Non per nulla il Longhena ha lasciato in cotto tutti gli altri lati dell'esagono.

Infine al Wittkower (12): S. Maria della Salute pare la più distinta struttura scenografica del

diciassettesimo secolo: un'opera di anticipazione e nello stesso tempo di culmine. Il Longhena, imbevuto dalle idee del Palladio, le trasportò in un decisivo passo più avanti e diede un importante contributo all'architettura europea. Alla fine del XVII secolo un notevole cambiamento può essere osservato in Italia: nella loro indagine per nuovi valori molti architetti tornarono da Roma a Venezia e abbracciarono i concetti scenografici del Longhena.

Fu allora che la Basilica di Santa Maria della Salute venne giustamente apprezzata. Le conseguenze si possono trovare non solo in Italia, ma anche nei paesi lontano come Spagna, la Polonia e l'Inghilterra (13).

NOTE: PARTE CRITICA

1. F. Milizia, *Dell'arte del vedere della Belle Arti del disegno secondo i principi di Sulzer e Megs*, Venezia, 1823.
2. T. Temanza, *Vita dei più celebri architetti e scultori Veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia, 1778.
3. A. Visentini, *Osservazioni di Antonio Visentini, Architetto Veneto, che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallacini sopra gli errori degli architetti*, Venezia, 1771, p. 68.
4. E. Bassi, *L'architettura...*, p. 106.
5. A. Diedo, *Il tempio...*, p. 110.
6. J. Raymond, *Memories de l'Institut National des Sciences et Arts de Paris*, an. IX, I, III, p. 395.
7. G. I. Fontana, *Venezia monumentale pittoresca, Parte II*, Venezia, 1846.
8. P. Selvatico, *Sull'architettura...*, p. 412.
10. M. Muraro, *Palladio et l'urbanisme Vénétien in L'Urbanisme de Paris et l'Europe*, Parigi, 1968, pp. 216-217.
11. N. Ivanoff, *Arte e critica d'arte nella Venezia del seicento. Estratto da Civiltà veneziana nella Età Barocca*, Firenze, 1966, pp. 209-211.
N. Ivanoff, *Il motivo architettonico della Basilica della Salute*, in *Gazzettino Sera*, 20 novembre 1952.
12. R. Wittkower, *S. Maria...*, p. 54.
13. *La Chiesa dei Gesuiti di Carlo Fontana a Loyola è impensabile senza la Salute. La Gibbs Rarchiffe Camera di Oxford è tardo-discendente dalla Salute, attraverso il lavoro di Fontana a*

Loyola. La Chiesa di S. Maria a Gostyn (Polonia) costruita da Pompeo Ferrari, circa nel 1725, è quasi una copia diretta della Salute. (Illustrazione in Zbigniew Dmochowski, L'architettura in Polonia, Londra, 1956, pp. 262, 263).

APPENDICE

Archivio di Stato di Venezia, cosultori in iure, b. 410.

Laudata sia la summa divinissima e SS.ma Maestà.

Adì 11 febraio 1630 (m.v.).

In nome di Dio et della beatissima Vergine della Salute di questa serenissima Repubblica Venetiana, come si è invocata di edificar un tempio per la salute dell'anime nostre et de tutti li fideli christiani et deliberation di questa ser.ma Signoria et di tutto il Stato. Et per dar buon principio io Bortolo Belli presento una pianta di tutto il circuito della Ternità, con le piante del Tempio che si à da far: si xe la pianta traciada sul terren et mostro: le strade che romagnirà attorno del detto tempio sono in rosso, et quel zallo si xe il terren da far il monasterio; et poi presento un'altra carta, che sarà il profilo del Tempio in piedi, cioè dentro via per longo del detto tempio et si vede tutta l'altezza giusta proportionata come si puol far, et introdur un tempio; et poi presento un'altra carta della facciata sopra Canal Grando, fatta con misura et portion come ha d'andar, et per più facilità di veder cosa per cosa di questi disegni, li faccio il fabeto, che scontrando le lettere si troverà il tutto. Et faccio principio:

- A. xe per l'altar grandò in mezo la cuba mazor isolado;
- B. xe il coro de frati et sagrestia;
- C. xe dui cori della Ser.ma Signoria;
- D. xe la cuba mazor;
- E. xe la cuba et sito delle porte per fianco;
- F. xe le scalinade delle ditte porte;

- G. xe li confessionarii appo le ditte porte;
- H. xe la nave dl tempio;
- I. xe le capelle per li altari;
- K. xe le scale da passar con le messe dalla sacrestia alle cappelle;
- L. xe la porta grande;
- M. xe la scalinada sora Canal Grande;
- N. xe la fundamenta sora Canal Grande et riva;
- O. xe la piazza della Chiesa della Ternità;
- P. xe la chiesa della Ternità;
- Q. xe le scolette;
- R. xe la piazza del traghetto;
- S. xe la calle adosso i magazeni del sal;
- T. xe la calle drio le muneghe per andar ai catecumeni;
- U. xe la fondamente sora il rio per fianco del sud.to tempio;
- X. xe guarderete in tel per filo che troverete un volto zallo che sarà sotto il coro dei frati, che passerano de zallo in zallo, et questo xe il fine delli lioghi.

Vi darò relation che si puol fare questo tempio con poca spesa, perché non vi va pedestili, et si vuol far tutto di cotto. Se mi tocarà a comandar li farò li stampi da far le piere cotte par far le colonne et li nichì, acciocché non si taglia perché va meza la robba de mal a tagiar; et farò anco li stampi per la cornicie acciò si faccia de cotto, chè si sparagnerà le spese della piere vive.

Et anco gli dico delle cube si farà di legname in cantinellade et zeppade de rasoli de vida, overo canna ca(s)sa in gradicola: et poi si butterà il tesazzo de sora: sia grosso due onze et sotto sia

grosso un'onza et due onze de cantinelle, che sarà cinque onze grossa la materia, et s'ì saranno fortissime et saranno le ditte cube sotto il coverto del tempio; sarà solamente de piera viva da Rovigno la fazada sora Canal Grande et le tappe del colonado dentro nel tempio, et le cimase dei volti et serraie di capitelli saranno de piera ditta colombina bianca et li modioni della cornice saranno de piera da Padova bianca et così si farà vago et polito, et forte seguro con poca spesa.

11 febrero 1630. (m.v.)

Offerte due per fabricar il Tempio della salute.

Designio de Bortolo Belli

Bortolo Belli

Progetto di A. Varottari detto il Padovanino.

Ser.mo Prencipe.

A voi ser.mo Prencipe, e glorioso Senato, propongo io Alessandro Varotari suo devotiss.mo suddito, e cittadino la figura di un tempio novo, e non più pensato, non indegno forse della pietà, e grandezza di così alta e cristiana Repubblica. L'haver'io per mesi, et anni praticato Roma, et altre città d'Italia, l'esser pittore per la Dio mercè non in tutto oscuro, e l'haver havuto sempre stimolo di addoperar il talento mio in servizio di questa beata patria, mi fa ardire di far offerta a Vostra Serenità, et a questo Eccelso Coleggio, per separarmi dunque dalle cose ordinarie, tra le quali suol'essere la figura circolare assoluta, ovvero angolare, la ovata, la quadrata, e finalmente la comune, come la croce greca, e latina, ho pensato di ricorrer alla triangolare, anzi alla doppia triangolare, sopra del che ho fondata tutta la costruzione di questa Chiesa.

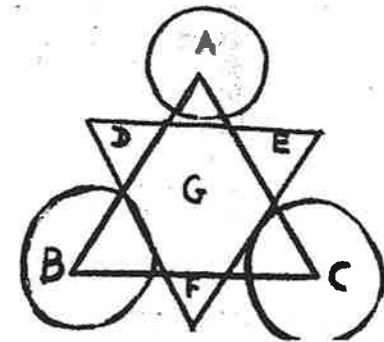
Propongo dunque un triangolo equilatero, gli angoli del quale dovranno essere centro a tre cappelle soggiacenti alle tre cupole loro; come A.B.C. propongo poscia li tre punti D.E.F. i quali devono esser rispettivi agl'altri, e porte e porte della detta chiesa: hora se dalli tre detti punti D.E.F. saranno tirate rettilinee, chi non sa, che saranno sostituiti due triangoli equilateri? Il che è il seguito della mia proposta.

Vegga perciò la Ser.tà Vostra come dall'incrociamiento di questi due triangoli, ne risulta l'esagono G, il quale soggiacerà alla cupola maggiore, e questo è il fondamento del mio pensiero; e perché dalla designata pianta si potrà vedere ogni misura si delle altezze, come delle latitudini, perciò non mi estenderò in tal discorso; ricordando solamente, che benché l'esagono G. abbia il diametro

di 72 piedi, potrà non di meno esser accresciuto, e diminuito a proportione del sito, e del terreno senza punto alterarsi tal forma, che in ogni quantità serberà sempre la stessa magnificenza. Ho detto di haver per fondamento il triangolo, e perciò ho indirizzato tutte le cose a questa trinità, e costituitela in modo che ha una certa, et evidente propagazione di un triangolo con l'altro, per il che tre sono le cappelle, tre sono le porte, et atrii, tre son gl'organi, e tre gli occhi della fiancata sopra l'esagono; i quali tutti propagandosi prospettivamente insieme fanno, che entrando per qual ha ugualmente distante un organo per ciaschedun de lati, et all'incontro uscendo per qual si sia cappella si ha per incontro l'organo rispettivo alla porta, et una cappella egualmente lontana a ciaschedun de lati. La capella opposta alla facciata avrà la stipa delle due gran nicchie, nelle quali potrà erigersi la sede per la Ser.tà Vostra; et i Sedici per l'Eccelso Senato; la facciata può alterarsi nell'ordine, del che non son così scarso che sino ad'hora non mi trovi altra cosa a mano.

Hora Ser.mo Prencipe, e glorioso Senato, con ogni riverente humiltà supplico a quelle candide menti di ricever queste fatiche mie, il premio delle quali sarà un continuo giubilo tra me stesso, che Iddio benedetto, la sua Sat.ma Madre mi habbia incaminato a cosa concernenti la gloria del suo Santiss.o Nome, servizio del mio Prencipe, gloria della mia patria, e soddisfazione di me medesimo. E qui prostrato ne attendo il fiat. Gratie ecc.

A. Varotari.



Commemoriale, XXVIII, 27 gennaio 1631. (f.31v41v; m.c.)

Instrumento de accordo fatto tra Mons(igno)r Ill(ustrissi)mo et R(everendissi)mo Giovanni Thiepolo Patriarcha di Ven(ezi)a protettor del Seminario Patriarcale di questa Città, et gli Ill(ustrissi)mi Senatori deputati dall'Ecc(ellentissi)mo Senato, del fondo et loco che sue S(ignorie) Ill(ustrissi)me per la fabrica della chiesa votiva hanno detto.

In Christi no(mi)ne Amen. Anno Nat(ivita)tis eiusd(em) mil(esi)mo sex(centesi)mo trig(esi)mo primo ("more comune"), Ind(icio)ne quartaXma ("quartadecima"), Die vero Lun(ae) Vig(esi)ma septima m(ens)is Janauraj.

Volendo gl'Ill(ustrissi)mi et Ecc(ellentissi)mi S(ignori) Simon Cont(ari)ni Cav(alie)r e Proc(urato)r di S. Marco, Pietro Bondumier, et Gio(vanni) Marco da Molin, Senatori deputati et eletti dall'Ecc(ellentissi)mo Cons(iglio) di Pregadi per adempim(en)ti della fabrica, che deve esser costrutta et fatta della nova Chiesa votiva in honore della B(eata) V(ergine) Maria intotolata S.ta Maria della Salute in essecution della parte presa nel detto Ecc(ellentissi)mo Senato di hora dar co(m)pim(en)to in sc(rittura) all'accordo et trattam(en)to fatto dalla loro Ecc(ellent)me Ill(ustrissi)me con Mons(igno)r Ill(ustrissi)mo et R(everendissi)mo Giovanni Thiepolo Pat(riar)ca di Ven(ezi)a protettor del Seminario Patriarcale di questa Città, per occ(asio)ne del fondo et luoco, che (le) S(ignorie) Ill(ustrissi)me per della fabrica hanno eletto; di qui è, che hora d(ett)o Ill(ustrissi)mo e R(everendissi)mo Mons(igno)r Pat(riar)cha, essendo anche qui p(resen)ti, et intervenienti li M(ol)to R(everen)di S(ignori) Francesco Eliseo Primiciero della Patriarchal Chiesa di questa Città, Lor(en)zo Morato Piov(an)o di S.ta Margarita, et Franc(es)co Presegno Piovano di S. Samuel Governatori di detto Seminario de una, et li p(resen)ti Ill(ustrissi)mi et Ecc(ellentissi)mi S(ignori) Deputati

dall'altra sono convenuti; che detto Ill(ustrissi)mo et Rev(erendissi)mo Mons(igno)r Patriarcha, et S(igno)ri Gov(ernato)ri conforme le dette trattationi dan(no) et concedono alla Ser(enissi)ma Rep(ubli)ca essendo qui p(resen)ti, et accettanti li detti Ill(ustrissi)mi et Ecc(ellentissi)mi Senatori il luoco tutto che d(ett)o Seminario s'attrova, esistente vicino alla Chiesa della Sant(issi)ma Trinità, nel qual anco sono incluse et incorporate le casette n(umer)o cinque, cioè tre a p(i)è pian, et doi in salaro, possesso dal d(ett)o Seminario, esistenti nella Calle che discorre alli Catecumeni, principiando al canton dalla parte del capitello attaccato alli Magazeni del publico, et formano l'istesso canton, che da una (parte) va al traghetto, et dall'altra alli Catecumeni; non compresa però in essa concessione la detta Chiesa, ne meno le fabriche a quella contigue confinanti, con il muro Commune tra l'Horto del Poro, et l'Horto di questa ragione, qual luoco, che come di sop(r)a viene elletto et concesso, viene ad essere delle misure infra(scri)tte, cioè:

Facciata sop(r)a il canal Grande su la fundamenta del terreno tolto dal Seminario della Trinità, principiando al canton della scuoletta verso il traghetto, et camina(n)do à linea dritta fino al canton del Rio di S. Gregorio, sono piedi centoottantaquattro.

Spacio per larghezza ove si collocherà la facciata del Tempio dal canton della Chiesa vecchia della Trinità fino sop(r)a il Rio di San Gregorio, à linea dritta piedi centosessanta.

Larghezza di tutto il terreno ove si dovrà piantare la mezarìa della Chiesa, dal Rio di S. Gregorio fino alle ragioni del Poro, dove stanno al presente li Padri M(ol)to R(everen)di che officiano la Chiesa della Trinità, piedi dusento (=duecento) e doi.

Lunghezza sopra il Rio di S. Gregorio, p(ri)ncipiando dal canton sopra Canal Grande, andando à linea dritta fino al canton della calle di Catecumini piedi dusento (=duecento) cinquanta.

Lunghezza di tutto il terreno nel mezo, dove si doverà collocare la Chiesa, pr(in)cipiando

sop(r)a il Canal Grande fino sopra la calle di Catteducumini, piedi dusero (=duecento) trantacinque, della quale si devono batter piedi 40: che formano la piazza ove si smonterà di barca, restano per il Tempio piedi novantacinque, quali misure sono in conformità del disegno p(rese)ntato già nell'Ecc(ellentissimi)mo Collegio, e tra li suoi capi, ladi (=lati) et veri confini, quali saranno qui sotto repr(esent)atti.

Qual lu(o)co detti Ill(ustrissimi)mo e R(everendissimi)mo Mons(igno)r Patriarcha, et M(ol)to R(everen)di S(igno)ri Gov(ernato)ri cedono, et dan(n)o libero di qual si voglia carico et obligatione, sì che non possi da chi si sia in qualsiasi tempo et qual si vodi in oltre, che in dette misure viene anco compresa la scola della Santissima Trinità, quale parimente da detti Ecc(ellentissimi)mi Si(gno)ri Deputati è stata eletta per l'effetto sop(radet)to, et con li Int(er)ssati di essa scola trattato conventione et accordo. Del qual tutto luoco a beneplacito della Ser(enissimi)ma Rep(ubli)ca possi esser disposto, come dal d(ett)o Ecc(ellentissimi)mo Senato sarà ordinato. It(em) decchirando, che la nuova Chiesa, sive fabrica di quella, non apporti impedim(en)to alla porta della Chiesa della Sant'issimi)ma Trinità, ch'è in fazza (del)la capella Magg(io)re, di essa Chiesa, restando anco libero l'ingresso et regresso per essa porta alla detta Chiesa convenientem(en)te; et simil(ment)te siano riservati li lumi tanto alla detta Chiesa, quanto alle sop(radet)te altre ragioni riservate al Seminario convenientem(en)te come di sop(r)a, come comporterà l'occasione della fabrica che doverà esser novamente costrutta. Restando però il fondo come l'agiere che servirà per dar detto lume, nonostante l'effetto dell'illuminar li balconi sop(radet)ti, sempre prop(ri)o et particolare della Ser(enissimi)ma Rep(ubli)ca non potendosi mai sotto detti lumi far calle di gronda, ma sempre debbino restar li detti luochi riservati da esser convenientem(en)te illuminati con quanti lumi (che) piacerà alli agenti di d(ett)o Seminario.

Et ciò hanno fatto, et fanno detti Ill(ustrissimi)mo Patriarcha, et Molto R(everen)di S(igno)ri Governatori, perché all'Incontro li sopra detti Ill(ustrissimi)mi et Ecc(ellentissimi)mi S(igno)ri facendo per nome della Ser(enissimi)ma Rep(ubli)ca in conformità et essecutione delle parti dell'Ecc(ellentissimi)mo Senato de di 2 et 8 del p(rese)nte, et specialmente di quella di 3 settembre procedendo, intervenendo come di sop(r)a hanno promesso et promettono, che perpetiis temporibus sarà pagato al d(ett)o Seminario sive leg(itti)mi Int(er)ssati di quello, ogn'anno Ducati quattrocento di moneta cor(r)ente, ch'eccede la rendita che si trat(t)e dalli beni del seminario (al) p(resen)te non occupati dall'habitat(io)ne dell'istesso seminario, quali ducati 484. L'Int(er)ssati per il Seminario predetto haveranno da conseguire dal deposito delle cinque per cento in Cecca ogni sei mesi la metà, quali saranno per ricompensa et in lu(o)co di qual si vogli commodi et utilità; che d(ett)o Seminario trazerà dal detto luoco, eccettuati solam(en)te gl'infra(sori)tti doi livelli riservati ut infra al d(ett)o Seminario; et di più hanno le lor Ecc(ellen)ze Ill(ustrissimi)me int(er)ssati come di sopra similmente promesso, che a detto Seminario sarà pagato ducati dusero (=duecento) cinquanta all'anno, parim(en)te di moneta cor(r)ente dal detto officio della Cecca et dal deposito sopradetto, ogni sei mesi la metà tutte esse doi partite tanto delli ducati 484, q(ua)nto delli ducati 250 sop(radet)ti sempre inanti tratto; et esse responsioni doveranno continuare sin a tanto, che per servizio et comodo di esso Seminario si venirà a disposizione et investita in altri fondi di casa di habitat(io)ne o altre delli capitoli a detto pro(?)contingenti nella ragion di 5, che però del capital delle dette doi partite così di D(uca)ti 450 giusta la p(resen)ta parte dell'Ecc(ellentissimi)mo Senato de di 8 del presente, (che) esser dato credito in ragion di 5 per cento al sop(radet)to Seminario nel sop(radet)to deposito delle cinque per cento; De quali tutti capitoli detti Ill(ustrissimi)mo e Rev(erendissimi)mo Mons(igno)r Patriarcha e S(igno)ri Gov(ernato)ri del Seminario

sop(radet)to prossimo possino disponer nel modo istesso, potessero delli beni del Seminario predetto tanto nella nuova fabbrica di d(ett)o seminario resti et restar dubbi per conto del detto Seminario il livello di D(uca)ti undeci di livello, che et in tutto et per tutto in conformità della parte sopradetta di 3 settembre (sic!:dicembre) prossimamente dichiarito, che li paga il fondo possesso di quelli da Cà Poro; et che nel instrumento, che doverà passar con detta scola, restino particolarmente riservate le ragioni a detto Seminario del sop(radet)to suo livello sop(r)a la nuova scola, che verrà riformata essistenze dove si voglia. Sopra di che fui pregato lo Nodaro (item).

FONTI SALUTIS MARIAE

D. O. M.

TEMPLO TIBI VIRGO SALUTARIS AEDIFICANDO

EX REIPUB VOTO

AD SAEVIENTEM PESTILENTIAM AVERTENDAM

NICOLAUS CONTARENO. PRINCEPS PATRESQUE RITE. SUPPLICES

PRIMUM. HUNC. LAPIDEM JACJUNT

IN VOTIS MATER. PIISS. A VOLENS OCCURRE

ANNO MDCXXXI DIE XXV MARTII

CHRISTO PESTILENTIAE DEPULSORI

ET

MARIAE MATRI SALVATORIS

S.C.

SALUTIFERAE VIRGINI PESTILENTIAE DEPULTRICI

URBIS PROTECTRICI, AUCTRICI, ET SERVATRICI

SENATUS FREQUENS EX VOTO PIO DEDICAVIT

Aloi jsius Benedictus Balanzerius

SALUTIFERAE VIRGINI DEI PARAE

INDIRA LUE CIVITATIS SUAE

SENATUS VOVENS SUPPLICAVIT

SALVATUS EX VOTO DICAVIT

CHRISTO SERVATORI

ET VIRGINI, CHRISTI MATRI

AB ANGELO SALVATAE

CUIUS AUSPICIIS

URBS OLIM CONDITA

ET NUPER CONSERVATA EST

S.C.

SALUTARI MATRI VIRGINI CHRISTI PARAE

SALUTARE SOLAMEN IN LUE PLEBIS SUAE

SALUTI IUVAMEN VOTUM SUSCIPERE SENATUS RATUS

ECCE VOTUM NUNCUPATUM S.C. TEMPLUM ELATUM

Aloijsium Benedictus Balangerius

Interfogliato Cod. Cicogna . 3237. 3238

SALUTE

1630 : Voto di fabricar la chiesa, 22 ottobre

1631 : Elezione di deputati alla fab. della Salute. 24 agosto Pregadi

1631 : Loro incombenze, 8 agosto Pregadi

1651 : Voto di far un altare a S. Antonio, reliquia alla Salute.

1653 : Uno delli Soprintendenti alla fabbrica della Salute abbia cura di ciò che si mette in opera e si spende ..., 15 luglio

1656 : Fu dal Senato concessa la Chiesa della Salute a PP. Somaschi per l'officiatura.

1656 : Circa il recitar la chiesa della Salute, 29 dicembre, Pregadi.

1661 : 5 Luglio, Pregadi

Ministri al Sal non sborsino dinaro per conto della fabbrica della Salute senza li predetti mandati. Vedi filza fabrica.

1667 : Magistrati al Sal provveda di Statue per la Chiesa della Salute. 5 Maggio, Pregadi.

1679 : Deputati alla fabbrica la perquisiscano(?) al di dentro per provveder poi al di fuori.

1681 : 27 febbraio, Pregadi circa la fundamenta e scalinata della Salute.

1682 : circa i lavori esterni alla Chiesa della Salute

1687 : Votiva tabella d'argento all'altar di S. Antonio alla Salute per una intercessione per scacciare il morbo dall'armata (v. Casoni)

1689 : Due iscrizioni in rame

1709 : Spesa per rifornir la Chiesa della Salute

XI settembre, Magistrato del Sal.

BIBLIOGRAFIA

FONTI MANOSCRITTE

- 1) A.S.Ve., Archivio di Stato, Venezia, Senato terra, 1631, f. 222v
- 2) A.S.Ve., Consultori in iure, b. 410.
- 3) A.S.Ve., Commemoriale XXVIII, f. 38v.41v.
- 4) Magistrato al Sal, Registri parti del Senato n°. 20, anni 1625 – 1673 (documenti non reperibili)
- 5) A.S.Ve., Provveditori al Sal, Busta n°. 45, Miscellanea, Restauri Chiesa della Salute 1755-56.
- 6) A.S.Ve., Procuratia de Supra, Busta 153, Proc. 295, 309.
- 7) B.M.C.V., Archivio Correr, Codice Cicogna 3237, 3238.
- 8) A.PV., Archivio del Patriarcato di Venezia
- 9) B.N.M., Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia
- 10) Biblioteca Querini Stampalia di Venezia

INCISIONI

- 1) La pianta di Jacopo de' Barbari del 1500
- 2) Stampe Gherro – Molin, Incisione del tempio della Salute di Marco Boschini, secondo la ideazione del Longo, Venezia, 1644.
- 3) L. Carlevaris, Le fabbriche, e vedute di Venezia, disegnate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevaris con privilegi, Venezia, 27 maggio 1703.

LIBRI A STAMPA

- 1) A. Labacco, Libro appartenente all'Architettura, nel quale si figurano alcune notabili antichità di Roma, Roma, 1557.
- 2) G. Vasari, Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architetti, Firenze, 1568 (ed. a cura C.D. Ragghianti, Milano, 1942).
- 3) Iconologia di C. Ripa, Perugino, Siena, 1613, Padova, 1625.
- 4) Laurenti Longi, Soteria, 5297, Venetiis 1644, Kalendis Aprilis.
- 5) M. Boschini, Il regno tutto di Candia delineato a parte et intagliato da M. Boschini Venetiano. Al serenissimo Principe. Regal Collegio di Venetia, MDCLI, 1651.
- 6) M. Boschini, La carta del navegar pittoresco, Venezia, 1660.
- 7) Sansovino - Martinioni, Venetia città Nobilissima et singolare, Venetia, 1663.
- 8) F. Sansovino, Cronaca particolare delle cose fatte dai Veneti ... accresciute da Martinioni Giustiniano, Venezia, 1663.
- 9) M. Boschini, Le miniere della pittura Veneziana, Venezia, 1664.
- 10) M. Boschini, Le ricche miniere della pittura veneziana, Venezia, 1674
- 11) D. Martinelli, Il ritratto di Venezia diviso in due parti, Venezia, 1684.
- 12) P. A. Pacifico, Cronica Veneta, Venezia, 1697
- 13) D. Martinelli, Il ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia, Venezia, 1705.
- 14) A. M. Zanetti, Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia, Venezia, 1733.
- 15) Cronica Veneta sacra e profana o sia un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia, Venezia, 1736.

- 16) T. Temanza, Zibaldon de memorie storiche appartenenti a Professori delle belle arti del disegno, Venezia, 1738 (ed. a cura di N. Ivanoff, da Civiltà veneziana, Fonti e Testi, Venezia, 1963.
- 17) Forestiere Illuminato, Intorno le cose più rare, e curiose e antiche e moderne della città di Venezia, e delle isole circonvicine. Venezia, 1740.
- 18) F. Cornelio. Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae, Venetia, 1749.
- 19) F. Corner, Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e Torcello, Padova, 1758.
- 20) A. M. Zanetti, Della pittura Veneziana, Venezia, 1711.
- 21) A. Visentini, Osservazioni di Antonio Visentini, architetto Veneto, che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallacini sopra gli errori degli architetti, Venezia, 1771.
- 22) T. Temanza, Vite dei più celebri architetti e scultori Veneziani che fiorirono nel secolo decimo sesto, Venezia, 1778.
- 23) Forestiero illuminato, Intorno le cose..., Venezia, 1772, 1796, 1802.
- 24) Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche dei Veneziani, Venezia, 1792.
- 25) G. B. Galliccioli, Osservazioni storiche - critiche, e profane..., Venezia, 1796
- 26) C. Tentori, Raccolta cronologica, ragionata della Repubblica di Venezia. Augusta, 1799
- 27) G. Raymond, Memoire sur la construction du dôme de la Madonna de la Salute a Venise, comparée avec celle du dôme des Invalides à Paris, Paris, Baudoin, 1799.
- 28) G. A. Moschini, Guida per la città di Venezia, Venezia, 1815.
- 29) A. Diedo, Il Tempio di Santa Maria della Salute in: Le fabbriche più cospicue di Venezia, illustrate all'I.R. Accademia di Belle Arti. Venezia, 1820.
- 30) G. B. Paganuzzi, Iconografia delle 30 Parrocchie di Venezia, pubblicato G.B. Paganuzzi, Venezia,

- 1821.
- 31) F. Milizia, Dell'arte del vedere delle Belle Arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs, Venezia, 1823.
- 32) A. Cicogna, Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da E. Cicogna. Venezia, 1824, 1827, 1830, 1834, 1842, 1853.
- 33) G. Casoni, La peste di Venezia del 1630. Venezia, 1830.
- 34) L. Santi, Ricordo di Frà Francesco Colonna e ragionamento sull'estetica architettonica. Venezia, 1837.
- 35) A. Cicogna, Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da A. Cicogna, cittadino veneto, Venezia, 1842.
- 36) G. A. Moschini, La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia, Venezia, 1842.
- 37) F. Dutripon, Concordantiae bibliorum Sacrorum Vulgatae Editionis... Cura et Studio F.P.D. Paris, (Belin Mandar) 1844.
- 38) G. J. Fontana, Venezia Monumentale e pittoresca, Venezia, 31 Luglio 1846.
- 39) P. Selvatico, Sull'architettura e sulla scultura di Venezia dal Medio Evo fino ai nostri giorni, Venezia, 1847.
- 40) G. Galiani, Dell'architettura libri dieci di M. Vitruvio Pollione, Venezia, 1854.
- 41) L. Cicognara, A. Diedo, G.A. Selva, Le fabbriche e monumenti più cospicui di Venezia, Venezia, 1857.
- 42) F. Fapanni, Intorno l'architetto B. Longhena, 1873
- 43) G. B. Cavalcaselle, Tiziano, la sua vita e i suoi tempi, Firenze, 1877.
- 44) Dohme, Annuario della collezione d'arte Prussiana, 1882.

- 45) C. Philipps, Titian, a study of his life and works, Londra, 1898.
- 46) G. Gerola, Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia, atti dell'Accademia degli Agiati in Rovereto, Rovereto, 1903.
- 47) G. Gronau, Titian, London, 1904.
- 48) G. della Santa, Il pittore A. Varottari e un suo disegno per la chiesa della Salute. Vicenza, 1904.
- 49) G. Marzemin, L'abbazia di San Benedetto, Ilario e S. Gregorio, Venezia, 1912.
- 50) J. Durm, Die Baukunst der Reinsance, Lipsig, 1914.
- 51) Thieme-Becker, Künstler-Lexicon, Leipzig; 1915-1940
- 52) P. Molmenti, Curiosità di storia veneziana, Bologna, 1919.
- 53) P. Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica. Bergamo, 1927, 1928, 1929.
- 54) G. Fiocco, La pittura veneziana del Seicento e del Settecento, Verona, 1929.
- 55) V. Piva; Il tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica Veneta, Venezia, 1930.
- 56) P.D. da Portogruaro, L'altare votivo della Repubblica veneta S. Antonio di Padova, da "Il Santo" Venezia, 1931.
- 57) W. Suida, Tiziano, Paris, 1933.
- 58) L. Foscari, Iconografia di Tiziano, Venezia, 1935.
- 59) R. Wittkower, Bollettino artistico, 1937.
- 60) G. Cozzi, Il doge Nicolò Contarini in Ricerche sul Patriziato veneziano agli inizi del Seicento, Venezia, Roma, 1958.
- 61) L. Coletti, Il Tintoretto, Bergamo, 1940.
- 62) A. Da Mosto; Archivio di Stato di Venezia, Provveditori al Sal, Roma, 1940

- 63) L. Livan, *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annuali del N.H. P. Gradenigo*, Venezia, 1942.
- 64) E Arslan, *Il concetto di luminismo e di pittura Veneta Barocca*, Milano, 1946.
- 65) M. Tietze, *Titian, Painting and Drawings*, London, 1950.
- 66) R. Krautheimer, *Santa Maria Rotunda in Arte del primo millennio. Atti del Convegno di Pavia*, 1950.
- 67) E. Gombrich, *Influenza della Hypnerotomachia in Giornale degli Istituti di Werburg e Courtauld*, 1951.
- 68) R. Wittkower, *Principi architettonici nel periodo dell'umanesimo*, Londra, 1952.
- 69) N. Ivanoff, *Il motivo architettonico della Basilica della Salute*, in "Gazzettino Sera", 20 Novembre 1951.
- 70) S. C. Borromeo, *Arta Sacra da Ecclesiae* a cura di C. Castiglioni e C. Marcora, Milano, 1952.
- 71) S. Bettini, *Venezia, Novara*, 1953.
- 72) G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Roma, 1956
- 73) C. Semenzato, *L'architetto B. Longhena*, Padova, 1954
- 74) B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance... Titian in Venetian School*, Oxford, 1957
- 75) *La Sacra Bibbia*, a cura di G. Ricciotti, Firenze, 1957.
- 76) F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli, 1958.
- 77) *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia, Roma, 1958
- 78) A. Niero, *La Vergine della Salute guida Venezia sui flutti dei mari sull'onda dei tempi. La voce di S. marco- sabato 21 Novembre 1959*.
- 79) A. Niero, *I Patriarchi di Venezia da S. Lorenzo Giustiniani ai giorni nostri*, Venezia, 1961.
- 80) M. S. Theocharis, *Sur la datation de l'icone de la Vierge Mesopanditissa*, 1961.

- 81) *Barocco Europeo e Barocco Veneziano* a cura di Vittore Branca. Fondazione G. Cini, Venezia, 1962
- 82) E. Bassi, *Architettura del sei e settecento a Venezia*, Napoli, 1962
- 83) A. Rizzi, *Disegni incisioni e bozzetti del Carlevaris*, Udine, 1963.
- 84) C. Musolino, A. Niero, S. Tramontin, *Santi e Beati Veneziani, Quaranta profili*. Ed. Studium Cattolico Veneziano, Venezia, 1963.
- 85) R. Wittkower, *Santa Maria della Salute* in "Saggi e memorie di Storia dell'arte", 1963.
- 86) G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Roma, 1963
- 87) E. Bassi, *Una domanda a R. Wittkower*, 1964.
- 88) *Staale Sinding Larsen, Palladio's, Redentore, a compromise in composition* da The Art Bulletin, dicembre 1965.
- 89) W. Friedlander, *Titian and Pordenone*, in "The Art Bulletin", 1965.
- 90) O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1966.
- 91) M. Kahr, *Titian's Old Testament cycle*, in "The Journal Of the Warburg and Courtauld Institutes", 1966.
- 92) N. Ivanoff, *Arte e critica d'arte nella Venezia del seicento*. Firenze, 1966.
- 93) M. Boschini, *La carte del navigar pittoresco* a cura di A. Pallucchini, Venezia, 1966
- 94) C. Semenzato, *La scultura del '600 e '700*, Venezia, 1966
- 95) G. Donzelli, G.M. Pilo, *Pittori del seicento veneto*, Firenze, 1967
- 96) J. Rainer, *Zur Geschichte des Deutschordens priorates SS. Trinità*, in *Venedig vernehmlich im* 16, 1967
- 97) G. M. Pilo, *I pittori del Seicento Veneto*, Firenze, 1968

- 98) M. Muraro, Palladio et l'urbanisme vénetien in "Urbanisme de Paris et Europe", Parigi, 1968.
- 99) F. Valcanover, Tutta la pittura del Tiziano, Milano, 1968
- 100) P. Sabbadin, G. Le Court: uno scultore fiammingo a Venezia
(1627-1678) Tesi di laurea, Padova, Anno Acc. 1968-'69.
- 101) R. Pallucchini, Tiziano, Firenze, 1969.
- 102) W. Timofiewitsch, La Chiesa del Redentore, Vicenza, centro Inter. Studi Arch. A Palladio, 1969.
- 103) A. Niero, La Mesopanditissa da "La Madonna della Salute e i suoi seminari", Venezia, Novembre,
1970
- 104) A. Niero, Chiesa di S. Maria della Salute, Piccola guida, Venezia, 1971.

LE RICERCHE D'UNA STUDENTESSA PORTANO
ALLA LUCE UNA SCOSCIUTA CURIOSITA'

Longhena realizzò il sogno d'un poeta

Nella parte iconografica della basilica sarebbe stato guidato da una incisione di Marco Boschini, il quale a sua volta si ispirò ai versi di un padre somasco

Può essere interessante, in questa particolare occasione, riferire una sconosciuta curiosità scoperta da una giovane di Favarò — la signorina Mirella Bolzonella — sulla storia della Basilica. La dottoressa Bolzonella, laureatasi recentemente alla facoltà di Magistero di Padova, ha svolto un'accurata ricerca sulla chiesa veneziana, oggetto di studio per la sua tesi di laurea.

In sostanza, la neo laureata ha analizzato un testo poetico, scritto dal padre somasco Lorenzo Longo in esametri latini per esaltare la grandezza di Venezia dalle sue origini fino all'epoca in cui viveva cioè intorno al 1650. Il testo, che risulta solamente citato nell'opera del Cicogna edita nel 1842, non era mai stato preso in attenta considerazione dagli studiosi. Dai versi, suddivisi in nove libri trabocca la gioia per lo scampato pericolo della peste. Nell'ottavo e nono libro viene descritta la basilica della Salute dapprima dal punto di vista architettonico, quindi iconografico. Da una nota dell'opera, è possibile dedurre che l'incisione di Marco Boschini (1644) si sia basata sulla descrizione della chiesa presentata in versi da Lorenzo Longo. Tale testo è invalorabile, poi, da una didascalia che l'incisore Boschini rivolge al Doge ed al Senato presentando la sua opera al reppo tutto di Candia.

La signorina Bolzonella è giunta, quindi, alla conclusione che prima il Longo aveva ideato, secondo una motivazione teologica, la disposizione delle statue di determinati personaggi biblici che fanno corona alla cupola, quindi il Boschini le aveva rappresentate nella sua incisione alla quale infine il Longo e gli altri artisti si sono più o meno fedelmente attenuti. Con tutta probabilità il sommo architetto veneziano si sarebbe uniformato all'ordine di disposizione delle statue illustrato nel poema del Longo, riconoscendo al padre somasco in tal modo la sua superiorità in materia teologica.

Tuttavia, se tale conclusione poggia su di un piano ancora ipotetico, è certo comunque che il testo del Longo (per la prima volta scalfato con serietà d'intenti) offre un aiuto per l'interpretazione iconografica della basilica. Le attribuzioni delle statue risultano per altro molto discutibili poiché esiste una lacuna d'archivio nei documenti del Magistrato del Sai proprio negli anni della costruzione della chiesa.

Il Magistrato del Sai doveva non soltanto sorvegliare l'approvvigionamento del sale, ma, con le cospicue somme che guadagnava, provvedere all'istruzione ed alla manutenzione delle fabbriche pubbliche, tra le quali ap-

punto la basilica della Salute.

Il discorso avviato dalle indagini compiute dalla signorina Bolzonella, è oltremodo interessante tanto da poter suggerire l'opportunità di continuare a livello di ricerca specificatamente storica.

Finora tra gli studiosi d'arte era stata avanzata un'ipotesi (ricorda anche G. Lorenzetti): che l'idea per la sua Basilica (che egli definiva « opera vergine » e « non più vista ») il Longhena l'avesse tratta da una fantastica « invenzione » a xilografia del frate Francesco Colonna, il Polifilo, figurata nella sua « Hyperrotomachia » (1499).

TACCUINO

Oggi

MARTEDI' 21 NOVEMBRE: Presentazione Santa Vergine.

IL SOLE: sorge alle 7,17 e tramonta alle 16,24.

LE MAREE: alte alle 9,30 (con 78) e alle 21,30 (con 52); basse alle 3,30 (con 8) e alle 15,30 (con -40).

LE TEMPERATURE DI IERI: all'aeroporto Marco Polo di Venezia minima 3, massima 8; al Lido minima 0,5, massima 7.

Stato civile

DEL 20 NOVEMBRE

SONO NATI: Matteo Castanini, Federico Nordio, Davide Corradi, Susanna Strittieri, Carlo Gatti, Alessandro Penna, Nicola Pavesi, Arianna Tortolotto.



Università degli studi di Padova, Facoltà di Magistero
Dipartimento di Storia dell'Arte: discussione della tesi - 20 novembre 1971
Commissione: Professor Camillo Semenzato, Monsignor Antonio Niero
Laureanda: Mirella Bolzonella

Riscontro stampa:
"Il Gazzettino"
Venezia, 21 Novembre 1972

Mirella Bolzonella,
Favaro Veneto, Venezia
mirellabolzonella@gmail.com

Prima edizione maggio 2022

Copertina:

"Santa Maria della Salute, evening"

olio su tela, 1864

Edward William Cooke (1811-1880)

MIRELLA BOLZONELLA in CHECCHIN,
nata a Venezia-Mestre il 22 luglio
1946, laureata presso l'Università
di Padova con il massimo dei
voti e la lode, ha insegnato per
quarant'anni presso le scuole
medie del Comune di Venezia.
Ricercatrice storica, si è dedicata
soprattutto allo studio delle fonti
archivistiche.

Ha pubblicato: "Miscellaneae
notationes curiosae", 1987;
"Favaro Veneto alla ricerca delle
proprie origini", 1989, ristampa
2006; "Ricordi di scuola", 2003;
ricerche monografiche storiche di
argomento vario.