



il prato

La chiesa di San Salvador a Venezia

Storia Arte Teologia



a cura di G. Guidarelli

La chiesa di San Salvador a Venezia

a cura di
Gianmario Guidarelli

€ 20,00



MARCIANUM PRESS

La chiesa di San Salvador
Storia arte teologia

Atti del convegno pluridisciplinare
nel Cinquecentenario della fabbrica

Venezia, Scuola Grande di San Teodoro
27 febbraio, 6-13-20 marzo 2007

est usm
P. M. ...
Somma, 10.01.2024.

Il volume è stato realizzato con il contributo della Scuola Grande di San Teodoro



Nota alle immagini:

Immagini 3 (p. 14), 6 (p. 24), 8 (p. 28); immagini 3 (p. 70), 4 (p. 74), 5 (p. 76): le riproduzioni sono state eseguite dalla Sezione di Fotoreproduzione dell'Archivio di Stato di Venezia e che sono pubblicate con atto n. 112/2008, 8/2008 e 11/2009.

Immagine 5 (p. 22), (foto Cameraphoto)

Immagine 7 (p. 25) (foto Biggi, da Tafuri, Venezia e il Rinascimento)

Immagini 1 (p. 30 e p. 68), 2 (p. 32), 4 (p. 36), 5 (p. 38), 7 (p. 118) (foto A. Dalan)

Immagini 3 (p. 34), 2 (p. 32), 2 (p. 90), 3, 4 (p. 92), 6 (p. 96), 1 (p. 120) (foto G. Guidarelli)

Immagine 2 (p. 70) (foto A. Pedersoli)

Immagine 1 (p. 88) (foto di Mario Rosso su gentile concessione della Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia)

Immagini 1, 2 (p. 110), 4 (p. 112), 4 (p. 112) (foto G. Riccato)

Si ringraziano:

Studium cattolico veneziano per la collaborazione

VeryVenice per la segreteria organizzativa

Scuola Grande di San Teodoro per l'ospitalità

dott. Gianmario Guidarelli per il coordinamento editoriale.

Indice

- p. 5 Gianmario Guidarelli
Introduzione
- p. 9 Ennio Concina
San Salvador: la fabbrica, l'architettura
- p. 29 Silvia Pichi
Scuole di devozione, Arti e mestieri nella chiesa di San Salvador
- p. 67 Silvia Pichi
La cappella del primo patrono di Venezia: San Teodoro
- p. 87 Mario Rosso
Note inedite di Tommaso Temanza sullo scomparso coro pensile di San Salvador
- p. 101 Marco Rosa Salva
Musica a San Salvador
- p. 109 Luisa Riccato
La pala d'oro di San Salvador: status quaestionis
- p. 119 Natalino Bonazza
*Il Cristo nella chiesa di San Salvador.
Costanti e varianti nella raffigurazione del Salvator Mundi*
- p. 141 Juan Javier Flores Arcas
La Trasfigurazione nella tradizione liturgica d'Oriente e d'Occidente
- p. 155 Gianluigi Pasquale
*Gesù Cristo unico Salvatore del mondo tra annuncio e dialogo.
Come pensare da credenti l'annuncio cristiano*
- p. 173 Bibliografia
- p. 183 Indice delle immagini
- p. 185 Indice dei nomi

Introduzione

Gianmario Guidarelli

«Adì 25, venere, fo il zorno di l'Anonciation di la Madona, nel qual zorno, del 421, fo principià la città di Rivoalto et messa la prima piera, nel qual zorno fo formà il mondo, fo crocefixo missier Jesu Christo, secondo Santo Augustin; fo del 1507 in tal zorno posto la prima piera a la nuova redificatione di la chiesa di San Salvador in questa terra».¹

25 marzo 1507: nelle parole di Marin Sanudo la portata simbolica della data di rifondazione della chiesa di San Salvador è espressa mediante una stratificazione di significati. La coincidenza cronologica tra gli estremi temporali della vita umana di Cristo (Annunciazione e Crocifissione) e la data della fondazione di Venezia, che tanta parte ha nella costruzione del “mito di Venezia”², è consapevolmente richiamata nel giorno della «redificatione» della chiesa «in visceribus urbis». La densità di «significati allegorici e di memorie collettive»³ che si erano stratificati sulle pietre della chiesa medievale di San Salvador era singolare nel panorama veneziano. La leggendaria fondazione ad opera del vescovo Magno come atto di “salvazione” compiuto nel cuore della futura città; la ricostruzione duecentesca «in ampliore ornatiorem formam»⁴ nel segno della consacrazione di Alessandro III, e del nuovo ruolo internazionale che Venezia assume in occasione della pace con Federico Barbarossa; la traslazione a San Salvador nel 1267 delle reliquie di San Teodoro ed il revival del culto del Santo bizantino a metà Quattrocento, proprio in coincidenza con la caduta di Costantinopoli e con le ipotesi di *Venetia alterum Byzantium*: nel corso dei secoli la chiesa di San Salvador ha partecipato attivamente alla costruzione di una mitologia cittadina, o meglio di un particolarissimo processo di autoidentificazione in cui elementi sacri e civili danno vita ad una sorta di “religione civile”⁵.

L'entusiasmo delle espressioni di Sanudo testimonia la consapevolezza con cui il priore Antonio Contarini, i canonici del convento e le famiglie patrizie, nell'atto di

¹ M. SANUDO, *I Diarii*, a cura di R. FULIN - F. STEFANI - N. BAROZZI - G. BERCHET - M. ALLEGRI, Venezia 1879-1902, 53, col. 72.

² Riguardo al significato della data di fondazione, M. TAFURI, *Pietas repubblicana, neobizantinismo e umanesimo. Giorgio Spavento e Tullio Lombardo nella chiesa di San Salvador*, in *Ricerche di Storia dell'Arte* 19 (1983), pp. 5-36, in part. p. 7; M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Einaudi, Torino 1985, p. 27 n. 9.

³ L'espressione è di TAFURI, *Pietas repubblicana*, cit., p. 7.

⁴ F. CORNER, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis*, Venezia 1749 II, p. 249.

⁵ TAFURI, *Pietas repubblicana*, cit.; TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, cit.

rifondare per la seconda volta la chiesa medievale, riannodano i fili della tradizione, rinnovano la coincidenza tra istanze religiose e civili, compiono, in fin dei conti, un gesto di autoidentificazione. Il compito di chi si propone di studiare il significato della vicenda di San Salvador in tutta la sua complessità per poterne comprendere l'intima coerenza è dunque quello di realizzare, per usare le parole di Manfredo Tafuri, una «analisi condotta su più livelli di significato»⁶. Si tratta cioè di focalizzare l'attenzione su quell'atto di rifondazione, di coglierne la densità di simboli e di memorie di cui vuole farsi carico e di indagare in tutti i suoi aspetti il ruolo della chiesa di San Salvador in rapporto alla vita civile e religiosa di Venezia e, soprattutto, al particolare contesto socio-economico del mercato di Rialto tra XV e XVIII secolo. È per questo che le giornate di studio, organizzate tra febbraio e marzo 2007 in occasione del cinquecentenario della rifondazione di San Salvador, sono state concepite mettendo a confronto studiosi di diversa esperienza scientifica (dalla storia dell'architettura alla teologia, dalla storia dell'arte alla storia della musica): il tentativo era quello di far dialogare tra loro diverse discipline proprio per dar conto della multiforme ricchezza di San Salvador come caso di studio. La pubblicazione degli atti di queste giornate di studio giunge dopo due decenni di intense indagini sulla ricostruzione di San Salvador. Le ricerche di Manfredo Tafuri, Ennio Concina, Giorgio Bellavitis e Carol Eugenia Burns⁷ hanno fatto luce sulle vicende della ricostruzione della chiesa e del convento, cogliendo in tutta la loro complessità i rapporti con il contesto sociale, politico e religioso della Venezia di inizio Cinquecento, ma anche con le trasformazioni urbane del mercato realtino e dell'asse Rialto-San Marco. Contemporaneamente, l'attenzione degli studiosi si è concentrata su alcune delle più importanti opere pittoriche conservate all'interno della chiesa, come la *Cena di Emmaus* interpretata da Ettore Merkel e Lorenzo Finocchi Ghersi in rapporto alla figura di Antonio Contarini e alle vicende di rifondazione della chiesa, e le due pale tizianesche dell'*Annunciazione* e *Trasfigurazione*⁸. Inoltre, il patrimonio di oreficeria conservato nel Tesoro di San Salvador, è stato recentemente al

⁶ TAFURI, *Pietas repubblicana*, cit. p. 7.

⁷ TAFURI, *Pietas repubblicana*, cit.; TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, cit., pp. 24-78; E. CONCINA *Una fabbrica «in mezzo della città» la chiesa e convento di San Salvador*, in *Progetto San Salvador* a cura di F. CAPUTO, Venezia 1988, pp. 73-154; G. BELLAVITIS, *Il complesso di S. Salvador nel Cinquecento: restorationem cum consequenti reformatione*, in *Venezia arti*, 4 (1990), pp. 57-69; C.E. BURNS, *San Salvador and venetian church architecture: 1490-1530*, UMI, Ann Arbor 1987; si veda anche B. BERTOLI - G. ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador. Arte e devozione*, Marsilio, Venezia 1997.

⁸ Cfr. soprattutto: *La Cena in Emmaus di San Salvador*, Electa, Milano 1999, in part. il saggio di E. MERKEL, *La Cena in Emmaus del diarista Girolamo Priuli donata ad Antonio Contarini, priore di San Salvador e patriarca di Venezia*, pp. 21-39; L. FINOCCHI GHERSI, *Artisti e committenti a San Salvador*, in *Arte Veneta*, 51 (1997), pp. 9-20. Si veda anche F. TORELLA, *La cena in Emmaus di San Salvador: documenti per la committenza e la cronologia*, in *Venezia Cinquecento*, I, 2 (1991), pp. 203-213. Si veda anche il recente S. MASON, *A l'enseigne du calice et de la lune: les Bontempelli, marchands, commanditaires et collectionneurs*, in *Revue de l'art*, 160, 2008-2, pp. 35-44.

centro di una mostra il cui catalogo, curato da Silvia Pichi, si propone di inaugurare un intero filone di ricerche⁹.

Allo stato dei fatti, però, manca una completa ed aggiornata ricognizione di tutte le vicende del manufatto, in tutte le sue fasi costruttive ma anche una indagine complessiva ed esaustiva su tutte le opere d'arte (pale d'altare, sculture, la stessa oreficeria) nonché sulle successive costruzioni e ricostruzioni di altari e monumenti funebri. Tali indagini potranno essere realizzate solamente senza perdere quel filo rosso così icasticamente enunciato da Marin Sanudo, cui si riannoda strettamente l'intervento di Ennio Concina che apre questa pubblicazione. Nel suo saggio, infatti, Concina dà conto di questo "groviglio" di significati, ripercorrendone la origine nelle vicende plurisecolari di chiesa e convento. Soffermandosi in particolare sul rinnovamento di inizio Cinquecento, Concina delinea una ipotesi ricostruttiva del manufatto demolito in quella occasione, colmando di fatto una lacuna nella storia dell'architettura medievale veneziana.

La chiesa di San Salvador era posta nel cuore economico della città, in un'area di altissima densità commerciale, nei pressi del fondaco dei Tedeschi e tangente ad uno dei più importanti assi viari. L'intensità della vita sociale ed economica della parrocchia aveva un preciso ed immediato riflesso sull'uso dello spazio liturgico all'interno della chiesa. Nella gestione dello spazio sacro, la cerniera tra il convento e la "società civile" delle famiglie, delle corporazioni, delle professioni e delle comunità straniere erano le confraternite. Il saggio di Silvia Pichi sulle Scuole che avevano sede nella chiesa di San Salvador permette di interpretare le trasformazioni della topografia di altari e sepolture all'interno della chiesa, di ricostruire i differenti culti e devozioni ma soprattutto di conoscere il tessuto sociale della parrocchia e la cultura della classe cittadina per mezzo di quell'eccezionale insieme di fonti costituito dagli archivi delle confraternite. L'attenzione della studiosa si focalizza in particolare sulla scuola di San Teodoro, oggetto di uno specifico contributo. La storia plurisecolare della confraternita, custode delle spoglie del primo santo protettore della città, si intreccia con le vicende della chiesa di San Salvador fin dalla sua fase medievale, in una successione di eventi resa particolarmente complessa e densa di significato sia dalle successive ricostruzioni della chiesa, sia dalla ripresa (a metà del XV secolo) del culto del Santo e dalla erezione a Scuola Grande, a metà del XVI secolo, con la conseguente costruzione dell'edificio destinato ad ospitare la sede della confraternita. Le ricerche di Silvia Pichi hanno permesso di puntualizzare, in particolare, alcune fasi costruttive della cappella di San Teodoro con la scoperta di un disegno inedito di Giorgio Massari, datato intorno al 1730. Un'altra importante fonte iconografica risalente al XVIII secolo è al centro della comunicazione di Mario Rosso: si tratta di alcune note di Tommaso Temanza sul coro

⁹ *Il tesoro di San Salvador. Arte orafa a Venezia tra fede e devozione*, catalogo della mostra (Venezia, Scuola Grande di San Teodoro, 18 settembre - 15 novembre 2008), a cura di S. PICHI, Il Prato, Saonara 2008.

pensile eretto nel 1569 nella controfacciata della chiesa e distrutto nell'incendio del 1741. La rifabbrica seguita all'incendio è probabilmente l'ultima grande trasformazione subita dall'interno della chiesa, con il restauro di tutto il fianco Ovest del corpo di fabbrica e la ricostruzione dei due altari del Crocefisso e di San Nicolò.

La topografia sacra come riflesso della intensa vita liturgica della chiesa, dunque, ma anche come immagine dei complessi significati che la coesistenza tra parrocchia, monastero, Scuole e monumenti funebri pubblici e privati innescava in un luogo denso di memorie e di simboli sacri e civili. Le cerimonie che sancivano la coesistenza di tutti questi significati erano sempre caratterizzate da un fastoso accompagnamento musicale ed è per questo che la chiesa di San Salvador riveste una particolare importanza nel quadro della storia della musica veneziana tra XV e XVIII secolo. Il saggio di Marco Rosa Salva permette di indagare da un diverso ed ulteriore punto di vista la particolare commistione di significati sacri e civili che a San Salvador si esprimevano nelle cerimonie pubbliche, tanto formalmente politiche, come l'investitura dei procuratori di San Marco, quanto religiose, come la messa della festa della Trasfigurazione.

La trasfigurazione è il motivo centrale in tutto l'apparato iconografico della chiesa di San Salvador, e in particolare della Pala D'argento conservata nell'altare maggiore. Il saggio di Luisa Riccato si propone di ripercorrere la storia interpretativa della pala, della sua iconografia e della datazione, mettendone in luce le diverse fasi di realizzazione e il suo significato teologico nel quadro del culto del Salvatore. D'altronde, la trasfigurazione è anche il tema attorno a cui si organizza tutto il sistema iconografico della chiesa dedicata al Salvatore. Il saggio di Natalino Bonazza dimostra la coerenza con cui Tiziano, con la sua pala destinata all'altare maggiore, si inserisce in una secolare tradizione iconografica. La mappatura di tutti i riferimenti alla trasfigurazione e alla figura del Salvatore presenti in chiesa e in sacrestia dimostra come Tiziano abbia realizzato con la sua pala una sorta di "baricentro" visivo dell'intero spazio sacro, orchestrando nel presbiterio un complesso sistema iconografico attorno alla figura del Titolare. Le riflessioni iconografiche di Luisa Riccato e Natalino Bonazza introducono gli ultimi due saggi del volume, di natura sostanzialmente teologica. La festa liturgica della Trasfigurazione è al centro dell'intervento di Juan Javier Flores Arcas. Una approfondita disamina delle origini della festa nella tradizione occidentale e orientale permette all'autore di concentrarsi sulla sua peculiarità, contestualizzandone il ruolo nell'anno liturgico e mettendone in luce il profondo significato teologico. Con l'ultimo saggio, redatto da Gianluigi Pasquale, la figura del Salvatore ed il suo ruolo nella storia della salvezza vengono analizzati in tutta la loro complessità e vastità. La sintesi così realizzata completa il volume inserendo le vicende della chiesa di San Salvador in un orizzonte di senso più ampio ed utile a comprendere sia la portata della "nuova redificazione" che iniziò nel 1507, sia il significato che tale luogo di culto continua ad avere ai nostri giorni.

San Salvador: la fabbrica, l'architettura

Ennio Concina

Accennando alla fondazione della chiesa di San Salvador¹, la tradizione cronachistica medioevale delle origini di Venezia mostra di evocare frammenti sfrangiati di memoria imprecisi ed evanescenti, avvolti in nebbie lontane. A edificarla - si tramanda - era stato uno dei Cavarlariti che altrove, negli stessi testi, ricompaiono come Cavalnariti Navigaroro «chiamati Noeles» e provenienti da Caulana; e poi ancora si ripresentano con Kavalnaricus Caverlarenus Navigararo e il fratello Noele, nel gruppo degli *iudices* padovani; e infine, secondo un'altra variante, attraverso Cavalnaricus Navigararo «chiamati Noeli»², Tutto molto confuso e incerto. Tranne per il fatto che, sottolinea uno dei passi, si tratta di *tribuni* e che la famiglia dei Noeli (forse tramite di questi accenni cronachistici) risulta effettivamente attestata nel medio-

¹ Per la storia ecclesiastica, architettonica e artistica della chiesa e del convento di San Salvador, v. principalmente: F. CORNER, *Ecclesiae Venetae*, typis Jo. Baptistae Pasquali, Venezia 1749, II, pp. 243-299; ID., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Manfrè, Padova 1758, pp. 221-232; T. TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, presso Giacomo Storti, Venezia 1778, pp.119-120; F. CORNER., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia promossi alla dignità vescovile*, Venezia 1815, pp. 77-79; G. CAPPELLETTI, *Storia della chiesa di Venezia*, tip. armena di S. Lazzaro, Venezia 1855, vol. IV, pp. 359-389; L. CICOGNARA - A. DIEDO - G. SELVA, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*, v. I, nell'ed. G. Antonelli, Venezia 1858, p.158; P. PAOLETTI, *La scultura e l'architettura del Rinascimento a Venezia*, Ongania, Naya, Venezia 1893, pp. 241-244; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, parte I, Hoepli, Milano 1938, pp. 852, 858; E. BASSI, *Architettura veneziana del Sei e Settecento*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1962, pp. 186-187; U. FRANZOI - D. DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Alfieri, Venezia 1976, pp. 353-359; J. S. ACKERMAN, *L'architettura religiosa veneta in rapporto a quella toscana del Rinascimento*, in *Bollettino del C.I.S.A.*, 1977, pp. 153-164; M. TAFURI, *Pietas repubblicana, neobizantinismo e umanesimo. Giorgio Spavento e Tullio Lombardo nella chiesa di San Salvador*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 19, 1983, pp. 5-36; ID., *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985, pp. 24-78; E. CONCINA, *Una fabbrica "in mezzo della città": la chiesa e il convento di San Salvador*, in *Progetto S. Salvador. Un restauro per l'innovazione a Venezia*, Albrizzi editore di Marsilio, Venezia 1988, pp. 73-153; J. MCANDREW, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, ed. italiana riveduta e corretta, Marsilio, Venezia 1995, pp. 326-7; W. DORIGO, *Venezia romanica. La formazione della città medievale fino all'età gotica*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2003, p. 742 e *passim*. Nelle note successive ci limiteremo a segnalare le fonti delle citazioni e a segnalare ulteriori riferimenti essenziali.

² *Origo Civitatum Italiae seu Venetiarum. (Chronicon Altinate et Chronicon Grandense)*, a cura di R. CESSI, Tipografia del Senato, Roma 1933, pp. 143, 147, 155, 159.



Fig. 1. Jacopo de' Barbari, *Veduta prospettica di Venezia*, dettaglio.

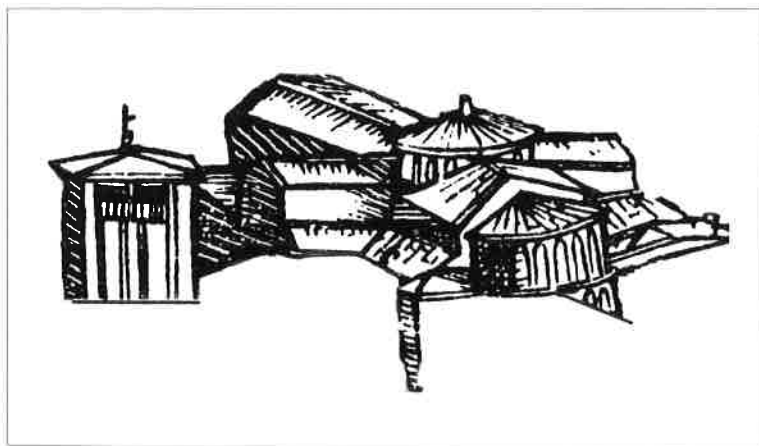


Fig. 2. Jacopo de' Barbari, *Veduta prospettica di Venezia*, dettaglio (rielaborazione Concina).

evo veneziano, assai significativamente a partire da Petrus Noelis, citato fra altri «*nobilissimos viros Veneticorum sacramentales*» in un documento trevigiano del 1052³.

Se si tiene conto che l'intitolazione al Salvatore di un edificio religioso del litorale - «*in litore Mercedis*» - è ricondotta con maggiori particolari dalle medesime fonti alle origini venetiche e attribuita al prete Mauro e al tribuno Aurio, e che un'altra chiesa consacrata al Cristo Salvatore era stata edificata a Murano prima del 1143 - parrebbe nell'XI secolo - si può concludere per un'assai probabile origine alto-medievale della chiesa veneziana⁴. Origine, peraltro, per ora non collocabile cronologicamente con maggior precisione, in assenza di prospezioni archeologiche nel sito che certamente potrebbero portare a esiti di grande interesse.

Abbastanza enigmatico appare anche l'unico particolare circa la struttura della prima San Salvador dato dalle cronache dell'*Origo Civitatum Italiae seu Venetiarum*: il suo fondatore «*fece la chiesa in onore del Signore e Salvatore. Ne fece il pavimento a grate di ferro; sotto un passaggio sono condotte le acque, in quella forma come appare a Gerusalemme, al sepolcro del Signore*»⁵. Dettaglio descrittivo, questo, assai difficilmente interpretabile, che tuttavia apparenta per qualche aspetto almeno San Salvador alla primitiva San Marco e a San Zaccaria, queste pure ricollegate in qualche modo al Santo Sepolcro di Gerusalemme⁶.

L'assai probabile antichità della fondazione religiosa non equivale necessariamente a un suo ruolo altrettanto antico nel laborioso conformarsi delle strutture urbane della città. Nel medioevo centrale, e in particolare dal secolo XI, la sua contrada appare ancora in via di organizzazione, mentre grandi proprietari fondiari di famiglia ducale, come gli Orseolo, i Polani, gli Ziani, si impegnano in interventi di bonifica e di sistemazione viaria; o mentre ancora avvengono la colmata e la trasformazione in via pubblica di uno specchio d'acqua della zona.

Entro un quadro dinamico, movimentato, come quello appena evocato vanno situate dunque la formazione della pieve di San Salvador (il cui primo pievano è documentato nel 1078) e successivamente la trasformazione della chiesa e del complesso in collegiata riformata di canonici regolari (osservanti la regola di Sant'Agostino), posta sotto la protezione del patriarca di Grado Enrico Dandolo e di papa Innocenzo II (1141). Poco dopo, attorno al 1153, l'edificio già esistente veniva interessato da una

³ SS. Ilario e Benedetto e S. Gregorio (*Fonti per la storia di Venezia. Sez. II. Archivi Ecclesiastici. Diocesi Castellana*), a cura di L. LANFRANCHI e B. STRINA, Stamperia di Venezia, Venezia 1965, p. 41.

⁴ *Origo*, cit., pp. 32, 34, 58; CORNER, *Notizie storiche* (1758) cit., p. 623.

⁵ «*Cavarnariti fecit ecclesiam ad honorem Domini et Salvatoris. In gratis ferreis fecit subtus autem meatus aque rigantur, in ea forma sicut in Ierosolimis ad Domini tumulum, ibique ecclesia facta videntur*»: *Origo*, cit., p. 244.

⁶ La prima S. Marco edificata secondo l'«*exemplum quod ad Domini tumulum Hierosolimis*»: *Origo*, cit., pp. 72-73; San Zaccaria «*uno monumento al muodo de quello de nostro Signor*»: *Annales Mundi*, cit. in W. DORIGO, *Venezia origini. Fondamenti, ipotesi, metodi*, Electa, Milano 1983, p. 559.

fase di lavori dei quali attualmente non sono note né entità, né qualità. Ma di lì a poco, il 15 dicembre 1167, un disastroso incendio (l'«*ignis exiens de solarario Sancti Salvadoris*» di cui parla la cronaca di Andrea Dandolo)⁷ forse sviluppatosi nel monastero, apriva una nuova fase di interventi di ripristino. I lavori furono assai probabilmente conclusi con la riconsacrazione dell'edificio ecclesiastico, avvenuta il 29 agosto 1177 da parte di papa Alessandro III, coeva alla dedizione del nuovo altare del Salvatore e di poco precedente quella dell'altare di San Tommaso Beckett (canonizzato poco prima, nel 1173).

Tuttavia, non dovette essere soltanto l'evento accidentale, per quanto grave, a comportare e motivare il notevole impegno di ricostruzione del complesso degli edifici ecclesiastici di San Salvador di cui si hanno indizi dagli anni immediatamente successivi. In effetti, il prestigio del complesso religioso appare da allora in forte ascesa: e simbolo evidente ne è la concessione papale della *dignitas* di portare mitra e pastorale al suo priore. E appunto ben presto la complessa, stratificata storia costruttiva della chiesa riprende. La cronaca trecentesca del monastero data infatti al 1184 il ricordo diretto di alcuni primi provvedimenti «*ad rehedificationem ecclesie quam cernis*»⁸. Riedificazione: il rifacimento di San Salvador di età romanica che condurrà alla configurazione architettonica che ci sarà documentata ai primissimi del Cinquecento, immediatamente prima della ricostruzione rinascimentale. Il cantiere prosegue, forse con qualche difficoltà a causa di contese confinarie per i terreni di fronte alla sacrestia, per chiudersi intorno agli ultimi anni del secolo XII, verso il 1197, quando sappiamo che il priore Gregorio ottiene un prestito su garanzia immobiliare per l'opera della chiesa e del campanile. I termini di tempo della rifabbrica della chiesa, a questo punto, risultano fissati con sufficiente chiarezza. Il privilegio di papa Innocenzo III emesso nell'ottobre 1204 a favore di San Salvador (monastero, chiesa, canonici e beni sono riconfermati) sembra effettivamente sancire una realtà nuova. Anche gli annessi della chiesa sono allora in via di rinnovamento radicale: sembra trattarsi prima della sistemazione dell'area cimiteriale (1209); poi, nel 1213, della costruzione di un edificio monastico (che certamente comprendeva un solo chiostro e doveva sorgere approssimativamente sull'area dell'attuale chiostro minore), probabile rifacimento completo di una prima casa canonica in rovina «*pro nimia vetustate*», per la troppa antichità.

I lineamenti architettonici dell'edificio di culto di età romanica ci sono testimoniati da due documenti visivi: la *Veduta prospettica* di Venezia di Jacopo de' Barbari (1500) (figg. 1-2) e un accurato rilievo databile agli inizi del XVI secolo, ora conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia⁹ (fig. 3). Documenti solo apparentemente contradditto-

⁷ A. DANDOLO, *Chronica per extensum descripta*, a cura di E. PASTORELLO, Zanichelli, Bologna 1942, IX, XV, p. 15.

⁸ F. DE GRATIA, *Chronicon monasterii S. Salvatoris Venetiarum*, Venezia 1766, p. 35.

⁹ Archivio di Stato (in seguito ASVe), Venezia, Misc. Mappe 513.

ri. Il de' Barbari, infatti, riprendendo dall'alto l'edificio medievale, ne mette in evidenza l'articolazione volumetrica al livello delle coperture e di parte della sezione superiore delle strutture murarie esterne. Quanto alla mappa d'archivio, va premesso come le sue didascalie - coeve - si dimostrino particolarmente interessate al contesto topografico in cui la chiesa era inserita e alle sue immediate adiacenze, accuratamente misurate. A nostro avviso, dunque, ne risulta chiara la natura di rilievo motivato da questioni di pertinenze e di confini proprietari; ciò che ci fa ritenere come il disegno mostri, piuttosto che un progetto, proprio l'impianto planimetrico della chiesa di San Salvador. La combinazione delle due testimonianze ce ne permette una ricostruzione sufficientemente attendibile e, nelle grandi linee, altrettanto precisa.

Si trattava di una grande chiesa di pianta basilicale a tre navate, la cui alta navata principale si concludeva in una solenne abside centrale, semicircolare all'interno, e all'esterno articolata da sette profonde nicchie, probabilmente su due ordini. A fianco dell'abside maggiore, due cappelle minori di pianta semicircolare, verso le quali si dirigevano le navate laterali. Il largo transetto non sporgeva in pianta (che dunque non ci risulta essere stata a croce latina libera), ma insieme con la navata centrale si elevava sopra l'altezza delle navate minori, rendendo così perfettamente leggibile nei volumi una grande croce latina sovrapposta a un parallelepipedo. Il transetto, inoltre, ci risulta coronato da una cupola, che sappiamo rivestita da lastre di piombo verso il 1261 e inclusa successivamente (1365) in un tiburio, quello appunto ripreso dal de' Barbari. Sappiamo ancora che l'accesso all'edificio dal lato delle Mercerie era stato qualificato da un «*tigurio seu capitello*», verosimilmente un protiro; il portale principale, invece, si apriva entro un porticato addossato al prospetto.

Alla veduta esterna, insomma, il corpo basilicale della chiesa - come si accennava - mostrava di sostenere la croce formata dalle sezioni superiori della navata centrale e del transetto: croce, appunto, il cui culto sappiamo centrale nella devozione della comunità religiosa insediata in San Salvador, formalmente istituita nel 1141, nel giorno che la liturgia consacra alla memoria del ritrovamento della Vera Croce.

I tratti architettonici, restituiti attraverso quanto si è detto, non risultano privi di possibilità di confronto con altre fabbriche religiose del medioevo veneziano. In particolare, l'assetto plani-volumetrico di San Salvador richiama da vicino quello della chiesa muranese dei Santi Maria e Donato, finita di costruire intorno al 1141 (fig. 4). Quest'ultimo edificio, per il quale fra l'altro si è supposto un progetto originario che avrebbe previsto l'edificazione di una cupola sulla crociera, mostra l'abside articolata all'esterno da nicchie profonde in duplice ordine (fig. 5). Ma ancora, pure la chiesa monastica veneziana di San Lorenzo, nella sua fase ricostruttiva del XII secolo successiva a un incendio del 1106, come San Salvador mostra nella *Veduta* di Jacopo de' Barbari il transetto e la navata principale rialzati rispetto alle navate laterali e cupola o

fase di lavori dei quali attualmente non sono note né entità, né qualità. Ma di lì a poco, il 15 dicembre 1167, un disastroso incendio (l'«*ignis exiens de solarario Sancti Salvatoris*» di cui parla la cronaca di Andrea Dandolo)⁷ forse sviluppatosi nel monastero, apriva una nuova fase di interventi di ripristino. I lavori furono assai probabilmente conclusi con la riconsacrazione dell'edificio ecclesiastico, avvenuta il 29 agosto 1177 da parte di papa Alessandro III, coeva alla dedizione del nuovo altare del Salvatore e di poco precedente quella dell'altare di San Tommaso Beckett (canonizzato poco prima, nel 1173).

Tuttavia, non dovette essere soltanto l'evento accidentale, per quanto grave, a comportare e motivare il notevole impegno di ricostruzione del complesso degli edifici ecclesiastici di San Salvador di cui si hanno indizi dagli anni immediatamente successivi. In effetti, il prestigio del complesso religioso appare da allora in forte ascesa: e simbolo evidente ne è la concessione papale della *dignitas* di portare mitra e pastorale al suo priore. E appunto ben presto la complessa, stratificata storia costruttiva della chiesa riprende. La cronaca trecentesca del monastero data infatti al 1184 il ricordo diretto di alcuni primi provvedimenti «*ad rebedificationem ecclesie quam cernis*»⁸. Riedificazione: il rifacimento di San Salvador di età romanica che condurrà alla configurazione architettonica che ci sarà documentata ai primissimi del Cinquecento, immediatamente prima della ricostruzione rinascimentale. Il cantiere prosegue, forse con qualche difficoltà a causa di contese confinarie per i terreni di fronte alla sacrestia, per chiudersi intorno agli ultimi anni del secolo XII, verso il 1197, quando sappiamo che il priore Gregorio ottiene un prestito su garanzia immobiliare per l'opera della chiesa e del campanile. I termini di tempo della rifabbrica della chiesa, a questo punto, risultano fissati con sufficiente chiarezza. Il privilegio di papa Innocenzo III emesso nell'ottobre 1204 a favore di San Salvador (monastero, chiesa, canonici e beni sono riconfermati) sembra effettivamente sancire una realtà nuova. Anche gli annessi della chiesa sono allora in via di rinnovamento radicale: sembra trattarsi prima della sistemazione dell'area cimiteriale (1209); poi, nel 1213, della costruzione di un edificio monastico (che certamente comprendeva un solo chiostro e doveva sorgere approssimativamente sull'area dell'attuale chiostro minore), probabile rifacimento completo di una prima casa canonica in rovina «*pro nimia vetustate*», per la troppa antichità.

I lineamenti architettonici dell'edificio di culto di età romanica ci sono testimoniati da due documenti visivi: la *Veduta prospettica* di Venezia di Jacopo de' Barbari (1500) (figg. 1-2) e un accurato rilievo databile agli inizi del XVI secolo, ora conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia⁹ (fig. 3). Documenti solo apparentemente contradditto-

⁷ A. DANDOLO, *Chronica per extensum descripta*, a cura di E. PASTORELLO, Zanichelli, Bologna 1942, IX, XV, p. 15.

⁸ F. DE GRATIA, *Chronicon monasterii S. Salvatoris Venetiarum*, Venezia 1766, p. 35.

⁹ Archivio di Stato (in seguito ASVe), Venezia, Misc. Mappe 513.

ri. Il de' Barbari, infatti, riprendendo dall'alto l'edificio medievale, ne mette in evidenza l'articolazione volumetrica al livello delle coperture e di parte della sezione superiore delle strutture murarie esterne. Quanto alla mappa d'archivio, va premesso come le sue didascalie - coeve - si dimostrino particolarmente interessate al contesto topografico in cui la chiesa era inserita e alle sue immediate adiacenze, accuratamente misurate. A nostro avviso, dunque, ne risulta chiara la natura di rilievo motivato da questioni di pertinenze e di confini proprietari; ciò che ci fa ritenere come il disegno mostri, piuttosto che un progetto, proprio l'impianto planimetrico della chiesa di San Salvador. La combinazione delle due testimonianze ce ne permette una ricostruzione sufficientemente attendibile e, nelle grandi linee, altrettanto precisa.

Si trattava di una grande chiesa di pianta basilicale a tre navate, la cui alta navata principale si concludeva in una solenne abside centrale, semicircolare all'interno, e all'esterno articolata da sette profonde nicchie, probabilmente su due ordini. A fianco dell'abside maggiore, due cappelle minori di pianta semicircolare, verso le quali si dirigevano le navate laterali. Il largo transetto non sporgeva in pianta (che dunque non ci risulta essere stata a croce latina libera), ma insieme con la navata centrale si elevava sopra l'altezza delle navate minori, rendendo così perfettamente leggibile nei volumi una grande croce latina sovrapposta a un parallelepipedo. Il transetto, inoltre, ci risulta coronato da una cupola, che sappiamo rivestita da lastre di piombo verso il 1261 e inclusa successivamente (1365) in un tiburio, quello appunto ripreso dal de' Barbari. Sappiamo ancora che l'accesso all'edificio dal lato delle Mercerie era stato qualificato da un «*tigurio seu capitello*», verosimilmente un protiro; il portale principale, invece, si apriva entro un porticato addossato al prospetto.

Alla veduta esterna, insomma, il corpo basilicale della chiesa - come si accennava - mostrava di sostenere la croce formata dalle sezioni superiori della navata centrale e del transetto: croce, appunto, il cui culto sappiamo centrale nella devozione della comunità religiosa insediata in San Salvador, formalmente istituita nel 1141, nel giorno che la liturgia consacra alla memoria del ritrovamento della Vera Croce.

I tratti architettonici, restituiti attraverso quanto si è detto, non risultano privi di possibilità di confronto con altre fabbriche religiose del medioevo veneziano. In particolare, l'assetto plani-volumetrico di San Salvador richiama da vicino quello della chiesa muranese dei Santi Maria e Donato, finita di costruire intorno al 1141 (fig. 4). Quest'ultimo edificio, per il quale fra l'altro si è supposto un progetto originario che avrebbe previsto l'edificazione di una cupola sulla crociera, mostra l'abside articolata all'esterno da nicchie profonde in duplice ordine (fig. 5). Ma ancora, pure la chiesa monastica veneziana di San Lorenzo, nella sua fase ricostruttiva del XII secolo successiva a un incendio del 1106, come San Salvador mostra nella *Veduta* di Jacopo de' Barbari il transetto e la navata principale rialzati rispetto alle navate laterali e cupola o

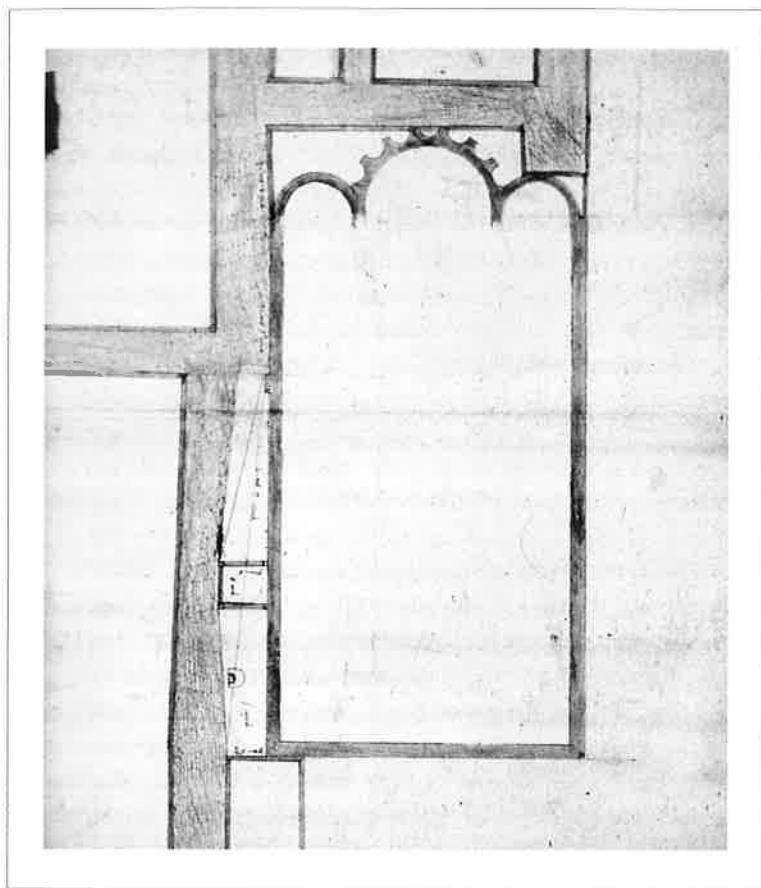


Fig. 3. Planimetria della fabbrica di San Salvador, ASVe, Miscellanea Mappe, b. 513.

tamburo finestrato¹⁰. In altri termini, appare come un altro caso particolarmente significativo di combinazione tra forme basilicali e forme a croce nell'architettura religiosa del medioevo veneziano.

Dopo le grandi opere costruttive, quelle di decorazione di San Salvador. Delle quali non sappiamo molto, ma che trovarono il loro momento più elevato, per quanto ci è noto, nella stesura del paramento musivo dell'abside maggiore, ricordata da alcune fonti. Qui, appunto, campeggiava l'immagine del Cristo - forse un *Pantokrator* simile a quello dell'abside centrale della basilica di San Marco - accompagnata da quella del committente, il doge Marino Morosini rappresentato nell'atto di genuflettersi di fronte al *Salvator mundi*: dal punto di vista iconografico una scena che stabiliva un rapporto ben evidente fra la chiesa veneziana e L'*auctoritas* ducale, impersonata dal doge nato nella contrada di San Salvador.

Il prestigio della chiesa di cui si parla risulta in costante ascesa dalla metà del Duecento, per molteplici ragioni e sotto diversi aspetti. In breve, si tratta dapprima della traslazione nell'abside del corpo di San Teodoro, alcuni anni più tardi della sua decorazione musiva. La reliquia fu ritrovata nella chiesa di Santa Sofia di Mesembria (1257), trasferita poi per qualche anno in quella di San Nicola del quartiere veneziano di Costantinopoli e di qui nella sua nuova sede in Venezia stessa (dove veniva istituita l'omonima scuola di devozione, più tardi Scuola Grande): condottovi solennemente «*cum crucibus et vexillis atque honore debito processionaliter ab episcopis, sacerdotibus et clero sequendo et precedendo, cum maxima multitudinem virorum et mulierum... in hanc basilicam Salvatoris nostri*» («in processione con croce e vessilli e con il debito onore accompagnato da vescovi, sacerdoti e clero che precedeva e seguiva, con un'enorme moltitudine di uomini e donne... in questa basilica del nostro Salvatore»). La chiesa di San Salvador si faceva, così, anche santuario, come luogo di venerazione delle spoglie del più antico protettore della città di Venezia (come sottolineava il testo della *Translatio* edito da Flaminio Corner), ricordato come tale già dalle cronache dell'*Origo civitatum Italiae seu Venetiarum* che proprio allora, nel Duecento, si stavano trascrivendo. Ma anche come luogo del potere taumaturgico del Santo, poiché è assai lungo l'elenco dei «*pretiosa et preclara miracula*» attraverso i quali egli manifesta immediatamente la sua protettiva benevolenza nei confronti degli abitanti di Venezia. «*Ceci illuminati, demones effugati, paralitici sunt membris propriis propagati, claudis aperitur gressus, febricitantibus donatur restitutio sanitatis, infectis peste ac diversorum morborum generibus largitur salutifera medicina*» («i ciechi riacquistano la vista, i demoni sono cacciati, i paralitici si muovono con le proprie membra; vien dato il cammino agli zoppi, restituita la salute ai febbricitanti, data medicina di salvezza agli appestati e a chi

¹⁰ V. M. DE MIN, *La chiesa di San Lorenzo di Castello a Venezia. Le fasi costruttive dal IX al XII secolo: alcune analogie con San Marco*, in *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, a cura di E. VIO - A. LEPSCHY, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 1999, I, pp. 189-217.

è affetto da vari generi di malattia"). E poi, il miracolo della tempesta di mare; quello, ancora in mare, del giovane salvato; quello del malato Antonio da Milano; del maestro costruttore Nicolò da Bologna; di Francesco da Torcello; del medico maestro Benvenuto; del fanciullo di Chioggia; di Benedetta da Murano; della bambina di Caorle e altri ancora¹¹. Nella San Salvador medievale si intrecciano dunque, intorno alle reliquie di Teodoro, la devozione popolare rivolta al Santo guaritore e la *pietas* istituzionale e ufficiale rivolta al Santo militare bizantino antecessore di San Marco come protettore delle origini stesse della città. Fino dal tardo XII secolo, pertanto, il complesso religioso veneziano veniva assunto fra i luoghi simbolicamente nodali dello spazio urbano.

Ma proprio questo ruolo della chiesa verrà ancora rafforzato nel corso del XIV secolo, anzitutto giustapponendo alla devozione verso San Teodoro quella verso il vescovo Magno. In effetti, le antiche tradizioni raccolte nel medioevo veneziano, che volevano designati miracolosamente i siti primigenii della *Venetia maritima*, vengono ora riplasmate nella storia di San Magno, vescovo di Oderzo nel corso del secolo VII, e applicate alla *magna urbs*, alla città di Venezia. La leggenda del Santo, infatti, viene rielaborata verso il 1370 nel *Catalogus Sanctorum et gestorum eorum* da Pietro de Natali, pievano della chiesa veneziana dei Santi Apostoli. Da qui verrà accolta nella volgarizzazione della *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine dovuta a Nicolò de' Manerbi, edita alla fine del XV secolo, e sostanzialmente inalterata la riprenderanno, tra gli altri, Bernardo Giustinian e Marino Sanudo. Ma non questo soltanto: poichè entrerà senza varianti di rilievo nella liturgia ufficiale attraverso il *Lezionario* della Basilica di San Marco e, come si vedrà, verrà ufficialmente riconosciuta e citata dal Senato veneziano.¹² Nella pia storia di San Magno, dunque, visioni celesti indicano al vescovo oplitergino i luoghi dove edificare le prime otto chiese veneziane; e proprio il Cristo Salvatore *comanda* al prelado di fondare una chiesa intitolata al suo nome, al centro della città nascente, là dove gli sarebbe apparsa una luminosa nube rossa: «a questo beatissimo uomo fondatore della christiana religione apparve Iesu Christo, figliolo de Maria Virgine, el quale li dixè essere el Salvatore de mondo, el qual... comandò che li fusse facto el tempio in mezo della città, dove si ritrovarebbe la nebula rubea. Lo quale tempio insino al dì d'oggi videmolo ridrizato in esso proprio luoco»¹³.

Non per caso, intorno a questi stessi anni (1377-1380) il priore Francesco de Gratia si sarebbe impegnato nel raccogliere per iscritto tradizioni e memorie della sua chiesa e collegata in una cronaca che ne segue in dettaglio sia la storia religiosa, sia la vi-

¹¹ CORNER, *Ecclesiae*, cit., pp. 259-65.

¹² A. GASPARINI, *La vita ovvero memorie dell'opere mirabili di S. Magno nobile di Altino e Vescovo di Eraclea*, Biagio Maldura, Venezia, 1726; J. DA VARAGINE, *Legendario*, Venezia 1473; A. MASCHIETTO, *S. Magno... la sua vita, i suoi tempi*, G.B. Bianchi, Oderzo 1933.

¹³ Nell'edizione veneziana della *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine citata nella nota precedente, cc. 226-7.

cenda edilizia. Fra l'altro, il testo fu redatto in concomitanza con una rilevante serie di lavori di riqualificazione della sede monastica: quelli che in più di trent'anni avrebbero portato, entro il 1385, al completo rinnovamento del complesso claustrale¹⁴.

Lasciando sullo sfondo le ulteriori vicende dell'edificio monastico e di altri annessi nel corso del Quattrocento, va sottolineato come la linea ascendente del prestigio di San Salvador e delle ormai antiche devozioni collegate alla chiesa attraverso l'intero secolo XV.

Riprende vigore la venerazione pubblica dei protettori antichi della città, associati nella storia a San Marco nell'assicurare a questa prosperità e perennità. Già l'apparato di decorazione scultorea del balcone monumentale della sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale - la cui esecuzione viene deliberata il 22 luglio 1400 - oltre a quelle dei Santi Marco, Pietro e Paolo, presenta le statue dei Santi Giorgio e Teodoro ad affiancare il poggio di marmo rosso di Verona. Alla metà del secolo, poi, risale l'inclusione di quella di San Teodoro tra le feste solenni della Repubblica su proposta di Alvise Storlato, procuratore di San Marco, e di Zaccaria Bembo, savio del consiglio (1450)¹⁵. Pochi anni dopo (1454), su intervento in Senato di Pietro Contarini, capo dei Quaranta, è la volta del glorioso Magno, vescovo della romana Altino. Come si accennava, il Senato lo riconosce come «colui che per celeste rivelazione fece costruire in questa città otto notabili chiese, cioè San Pietro di Castello, San Raffaele, San Salvatore, Santa Maria Formosa, San Giovanni in Bragora, San Zaccaria, Santa Giustina e Santi Apostoli, da cui molti beni sono seguiti alla città, sì che questa, per mezzo della grazia divina, molto si è ampliata e con il favore del Signore ogni giorno si va ampliando» (1454)¹⁶.

Su progetto di Giorgio Spavento, *proto* della Procuratoria di San Marco, la piccola chiesa dedicata al martire Teodoro - sita dietro il transetto nord della basilica di San Marco - veniva ricostruita nel 1486, dopo la conclusione della guerra di Ferrara, molto probabilmente in ricordo della *insignis victoria* di Argenta la cui notizia era giunta nel giorno della festa del Santo¹⁷. Nel novembre 1492 veniva deliberato il completo rifacimento, ad opera di Mauro Codussi, della chiesa di Santa Maria Formosa, sul piano del contesto devozionale il secondo per importanza fra gli edifici religiosi fondati da San Magno vescovo. Poiché la costruzione di questa gli era stata *comandata* in visione dalla «Virgine Madre gloriosa Maria... certe molto formosa, unica speranza di christiani, Virgine Gloriosa Madre di Misericordia»: là dove gli sarebbe apparsa «in le lacune una candida nebbia: quivi è da essere fabricata la casa al nome mio»¹⁸.

¹⁴ DE GRATIA, *Chronicon*, cit.

¹⁵ ASVe, Senato Terra, reg. 2, c. 153 v., 21.9.1450 (nostra traduzione del testo latino).

¹⁶ ASVe, Senato Terra, Reg. 3, c. 140 r., 21.12.1454 (nostra traduzione del testo latino).

¹⁷ M. SANUDO, *Le vite dei dogi (1474-1494)*, a cura di A. CARACCILO ARICÒ, II, La Malcontenta, Venezia, 2002, p. 302; la definizione di 'chiesiola nuova' in M. SANUDO, *I Diarii*, a cura di R. FULIN - F. STEFANI - N. BAROZZI - G. BERTHET, M. ALLEGRI, Venezia 1879-1902, XXV, col. 440.

¹⁸ V. alla precedente nota 13.

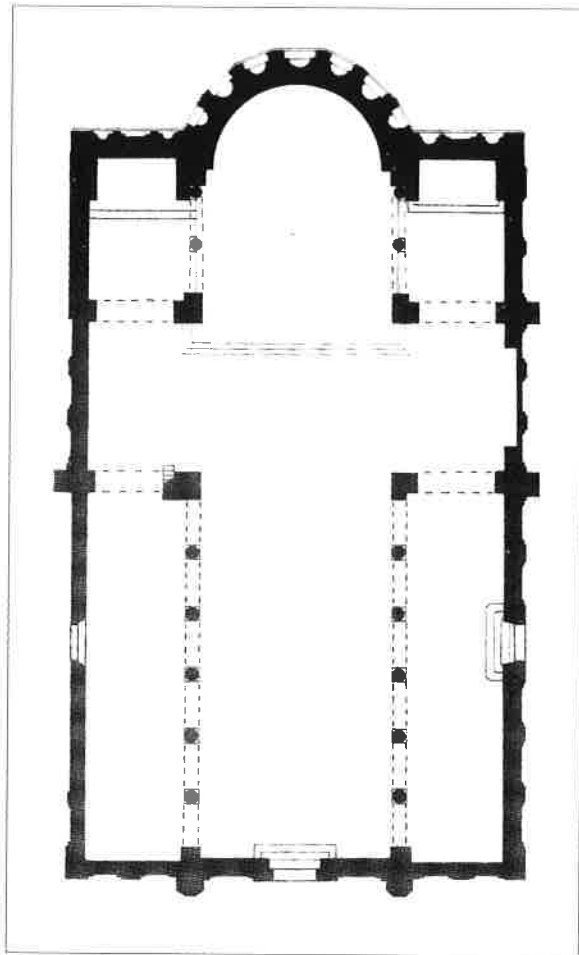


Fig. 4. Murano, Chiesa dei Santi Maria e Donato, pianta.

La ricostruzione della chiesa del Cristo Salvatore come *splendido tempio* nelle forme del nuovo linguaggio architettonico del primo rinascimento veneziano, a questo punto, non avrebbe potuto essere rimandata a lungo. Tanto più che nel frattempo San Salvador, posta «*in centro civitatis*» aveva pure assunto il ruolo - seconda sola a San Marco - di luogo emblematico dell'unione e della *pietas* collettiva dei *cives*: dove «*tuti li primi Senatori se reducevanno et maxime che cum grande solemnitate et devotione frequentavano li offitij divini*», come testimonia Gerolamo Priuli¹⁹.

Dopo discussioni e dibattiti, la decisione per la rifabbrica di San Salvador, promossa e sostenuta dal priore Antonio Contarini - poco dopo patriarca di Venezia²⁰ - veniva presa nel 1506. Non senza opposizioni, tuttavia, sollevate da una componente tradizionalista della popolazione della contrada, che da parte sua insisteva sull'opportunità di procedere al solo restauro dell'edificio medievale, ritenuto opera dello stesso San Magno: «*come nui tenemo per certo el sia che dicta chiesa sia sta fundata per el glorioso San Magno, el debito de essi frati era et mazor devotion seria che la dicta chiesa fosse sta conservata ne la forma antiqua, in la qual [el] prefato benedecto Sancto haveva hordinata et constructa divinitus: cha mutarla ad humanos appetitus*». Del resto «*se la chiesa predicta in aliqua parte minazava ruina, facile et con poca spesa se poteva resarcir*». Il testo prosegue in lingua latina generalizzando la questione del rifacimento: ovunque «*si segue la fede di Cristo ...i templi antichi, e massimamente quelli che sono stati fondati in maniera miracolosa come la chiesa di San Salvador, non si distruggono, ma si riparano e si conservano*»²¹. Fu peraltro la posizione del priore Contarini a prevalere, grazie anche al prestigio della sua figura di religioso (più tardi incluso tra i beati nei cataloghi agiografici veneziani)²² e di uomo di cultura, nonché alla sua indubbia influenza nella vita civile e politica veneziana. Il suo prestigio, infatti, era dovuto anche alla sua personale amicizia con il doge Leonardo Loredan, alla parentela con Paolo II Barbo - papa dal 1464 al 1471-, intimo del doge Loredan e ai rapporti sia con Nicolò Michiel il Dottore che con Pietro Contarini il Filosofo, celebre umanista e collezionista antiquario.

L'iniziativa della ricostruzione di San Salvador, inoltre, veniva sostenuta da un intervento finanziario dello stato, sollecitato presso il consiglio dei Dieci anche da Gior-

¹⁹ G. PRIULI, *I diarii*, II, a cura di R.CESSI, Zanichelli, Bologna 1923, p. 409.

²⁰ Antonio Contarini fu infatti eletto il 17 novembre 1508 e consacrato vescovo il 4 febbraio 1509.

²¹ «*manifesto è per tuto el mondo ubi Christi fides collitur quod templa antiqua maxime quae miraculose fundata sunt sicuti dicta ecclesia Sancti Salvatoris non destruuntur sed reparantur et conservantur et si ampliari ea oportet non cum danno et jactura alterius permittitur*»: ASVe, San Salvatore, t. XCV, b.45, 14.4.1508.

²² G. MUSOLINO - A. NIERO - S. TRAMONTIN, *Santi e Beati veneziani. Quaranta profili*, Studium Cattolico Veneziano, Venezia 1963, pp. 260-4; M. FOIS, *I religiosi: decadenza e fermenti innovatori*, in *La Chiesa di Venezia tra medioevo ed età moderna*, a cura di G. VIAN, Studium Cattolico Veneziano, Venezia 1989, pp. 167-168, 172-173.

gio Emo e da Bernardo Bembo, che ci riporta all'attiva cerchia umanistica veneziana. L'opera della nuova chiesa, dopo la valutazione di più progetti, veniva affidata a Giorgio Spavento, l'architetto che allora ricopriva l'incarico di proto della basilica di San Marco, ma pure colui che qualche tempo prima, come si è visto, aveva progettato la ricostruzione della chiesiola di S. Teodoro.

Tenendo presente che nel gennaio 1507 erano già stati stipulati gli accordi sia per la demolizione del vecchio edificio, sia per le nuove opere alle fondazioni e alle strutture murarie (cui nel marzo dello stesso anno si sarebbe dato avvio), è chiaro che il progetto della San Salvador rinascimentale e l'impostazione organizzativa del cantiere vanno riconosciuti al proto di San Marco, lo Spavento; per il cui cattivo stato di salute, tuttavia, il 29 ottobre 1507 la soprintendenza della fabbrica veniva affidata a Pietro e a Tullio Lombardo (che se ne sarebbe occupato più direttamente del padre, fin oltre la morte di Giorgio Spavento, avvenuta nel 1509).

Per la posa della prima pietra del nuovo edificio, nello stesso 1507, venne scelta una data, quella del 25 marzo, altamente simbolica, in cui, come spiega Marino Sanudo, venivano a manifestarsi molteplici, straordinarie concordanze religiose e civili: giorno dell'Annunciazione e quindi di 'fondazione' dell'umana salvezza; giorno in cui «del 421, fo principià la città di Rivoalto et messa la prima piera»; giorno in cui «fo formà il mondo»; e giorno in cui «fo crocefixo missier Jesu Christo, secondo Santo Agustin» e quindi il divino progetto di salvezza si era compiuto. E dunque «fo del 1507 in tal zorno posta la prima piera a la nuova redification di la chieixa di San Salvador in questa terra... zorno molto celebrado»²³.

La configurazione della nuova chiesa, che sarebbe sorta a celebrare degnamente il Salvatore e la memoria dei Santi Teodoro e Magno risulta perfettamente concordante, a sua volta, con il sistema simbolico religioso appena ricordato; quello che il nobile diarista Sanudo annota scrupolosamente riprendendo di certo, a nostro avviso, il tenore dell'omelia tenuta dal priore Contarini nel corso della cerimonia di fondazione.

In sintesi, San Salvador veniva ricostruita come un edificio su pianta a croce latina libera, il cui sviluppo longitudinale ci risulta più esteso verso l'attuale campo antistante di quello della fabbrica preesistente, inglobando in questa parte del perimetro murario il sedime del portico medievale (fig. 6); e, per giunta, sopraelevandosi visibilmente rispetto al piano stradale circostante, come si vede tutt'ora. Questa circostanza ci fa pensare all'almeno parziale inclusione delle fondazioni e della sezione inferiore dell'alzato della chiesa medievale in questa sorta di piattaforma: quindi alla possibilità di ottimi risultati nel caso di future, auspicabili, prospezioni archeologiche. Il suo spazio longitudinale veniva ancora concluso da tre absidi, ora tutte semicirculari; e l'organismo edilizio nel suo insieme ci appare chiaramente ideato come risultante dalla compenetrazione di due moduli volumetrici cubici sormontati da cupola in uno mediano pure

cupolato, assumendo come misura del lato i 12 piedi veneziani fissati dagli accordi dell'8 agosto 1506 con il priore Contarini. Moduli a loro volta del tipo a croce inscritta del 'quinconce': vale a dire formati da nove campate delle quali la centrale, più grande, di pianta quadrata, coperta da cupola su quattro sostegni; quattro campatelle d'angolo cupolate (o voltate a crociera); e le restanti quattro a pianta rettangolare, di consueto voltate a botte (figg. 7-8). Un organismo architettonico tipologicamente dominante nell'ambito dell'architettura bizantina e ben noto anche a quella medievale venetica, di recente riconsiderato nella ricerca architettonica primo-rinascimentale veneziana.

Il corpo di fabbrica di San Salvador, si espande quindi, per un quarto del lato, in corrispondenza delle estremità del transetto; in modo da configurare, cioè, planimetricamente e volumetricamente le braccia minori della croce libera del disegno d'insieme.

Ritornando al modulo-base a quinconce, se ne può seguire qui, in breve, le principali tappe di elaborazione. Dapprima, nel 1490, era stato adottato nella composizione della chiesa di Sant'Andrea della Certosa che giustapponeva sullo stesso asse due spazi di culto in un'unica fabbrica, vale a dire una chiesa dei laici e una chiesa dei monaci: la 'prima chiesa' appunto del tipo a quinconce; la 'seconda' costituita da un'elaborazione contratta del medesimo tipo (incerta per ora la paternità del progetto: si è parlato dubitativamente del Codussi, ma sappiamo anche di uno dei Lombardo in rapporto con i religiosi della Certosa nello stesso 1490). Lo schema a quinconce era stato ripreso poi da Mauro Codussi per la rifabbrica di San Giovanni Crisostomo (dal 1497), quindi a San Nicolò di Castello nel 1503 e ancora, due anni dopo, nella riedificazione di San Geminiano - in capo alla Piazza, dirimpetto alla basilica di San Marco, sede di rituali ducali - su progetto attribuito a Cristoforo dal Legname.

In nessuno di questi casi, tuttavia, l'organismo a quinconce era stato assunto come modulo di base, reiterato per la conformazione di una chiesa di pianta a croce libera: ciò che, invece, era avvenuto in precedenza per la maggiore delle architetture religiose di Venezia, la basilica di San Marco nelle forme datele con la ricostruzione contariniana dell'XI secolo, esemplata sulla chiesa dei Dodici Apostoli di Costantinopoli.

Dunque, la San Salvador concepita da Giorgio Spavento si innestava certamente nel filone delle recentissime rielaborazioni rinascimentali del tipo architettonico di cui si sta parlando, ma teneva ben presente, come modello primario di riferimento, proprio la configurazione d'insieme della fabbrica marciana. Come è ben chiaro nello stesso Cinquecento, quando Francesco Sansovino (il figlio di Jacopo, successore dello Spavento come proto di San Marco) parla esplicitamente della nuova chiesa come costruita su «modello...imitato dalla parte di mezzo della chiesa di San Marco»²⁴.

²³ SANUDO, *I Diarii*, cit., LIII, col. 72.

²⁴ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Appresso Iacomo Sansovino, Venezia 1581, p. 47.



Fig. 5. Murano, Chiesa dei Santi Maria e Donato, veduta dell'asbide.

Poco sopra, si diceva di molteplici corrispondenze e allusioni simboliche nelle nuove forme architettoniche della chiesa veneziana. E a questo punto sarà possibile precisare e verificare puntualmente nei termini che seguono:

- l'impianto cruciforme latino confermava il valore supremo della *crux salvifica* come il più architettonicamente adeguato alla chiesa del *Salvator mundi*. Insieme, manifestava tanto coerenza con la particolare devozione della collegiata rivolta alla Croce, quanto intenzione di continuità nei confronti della chiesa antica attribuita al Santo vescovo Magno; 'innalzando', inoltre, la *crux salvifica*, alla quale ognuno sarebbe potuto ascendere nella sua personale *imitatio Christi* e che all'alto del 'monte' dell'estremo sacrificio ciascuno avrebbe protetto e redento.
- tutto questo *in humilico urbis*, al centro di «questa a Domino benedetta città, imbibita Sanguine Christi ab ipsis incunabulis et cum ipso nutrita, augmentata et ad incrementum perducta» ("imbevuta del Sangue di Cristo dalle sue prime origini e da questo nutrita, fatta crescere e condotta alla sua grandezza"), per fare ricorso alle parole dello stesso patriarca Antonio Contarini²⁵.
- Insieme, la ripresa del modello architettonico marciano, faceva di San Salvador architettura del ritorno all'Antico come ritorno a *pietas antiqua* e alle origini della città-repubblica; ne faceva pure sede adeguata - *per architecturam* - del culto dovuto al primo protettore, Teodoro, complementare e analoga a quella del secondo e maggiore protettore, l'evangelista Marco. E questo a maggior ragione se si tiene presente quanto affermato dalla versione volgare - primo-rinascimentale - della *Translatio corporis beatissimi Theodori martyris* conservata un tempo presso la sua scuola di devozione: «nota che ab antiquo fo edificata Venetia ... la chiesa di S. Marco vegneva chiamato la chiesa di Sancto Theodoro»²⁶. *Pietas antiqua* e *forma antiqua* venivano insomma fatte coincidere. Due ne sono le più autorevoli conferme: mentre la costruzione dell'edificio di San Salvador era in corso, il Senato veneto ridava impulso per decreto al culto pubblico del Santo bizantino, da celebrarsi «come el di de San Marco»; Antonio Contarini, già patriarca, si sarebbe recato a officiare nella chiesa incompiuta ma che «sarà bellissima» (nella zona del presbiterio, separata da una parete provvisoria da quella delle navate in costruzione) proprio per la festa di San Teodoro, il 9 novembre 1520²⁷.

In realtà, tuttavia, l'andata ufficiale a San Salvador del Contarini può anche essere interpretata nell'ambito della sua risoluta - e ben nota - azione moralizzatrice e riformatrice delle comunità monastiche veneziane. Infatti, proprio la fabbrica di quella che era stata la sua chiesa, quella stessa fabbrica che egli aveva promosso e alla quale si era

²⁵ In B. CECCHETTI, *La Repubblica di Venezia e la corte di Roma nei rapporti della religione*, Naratovich, Venezia 1874, II, pp. 340-50.

²⁶ V. alla precedente nota 11.

²⁷ SANUDO, *I Diarii*, cit., XXIX, col. 381.

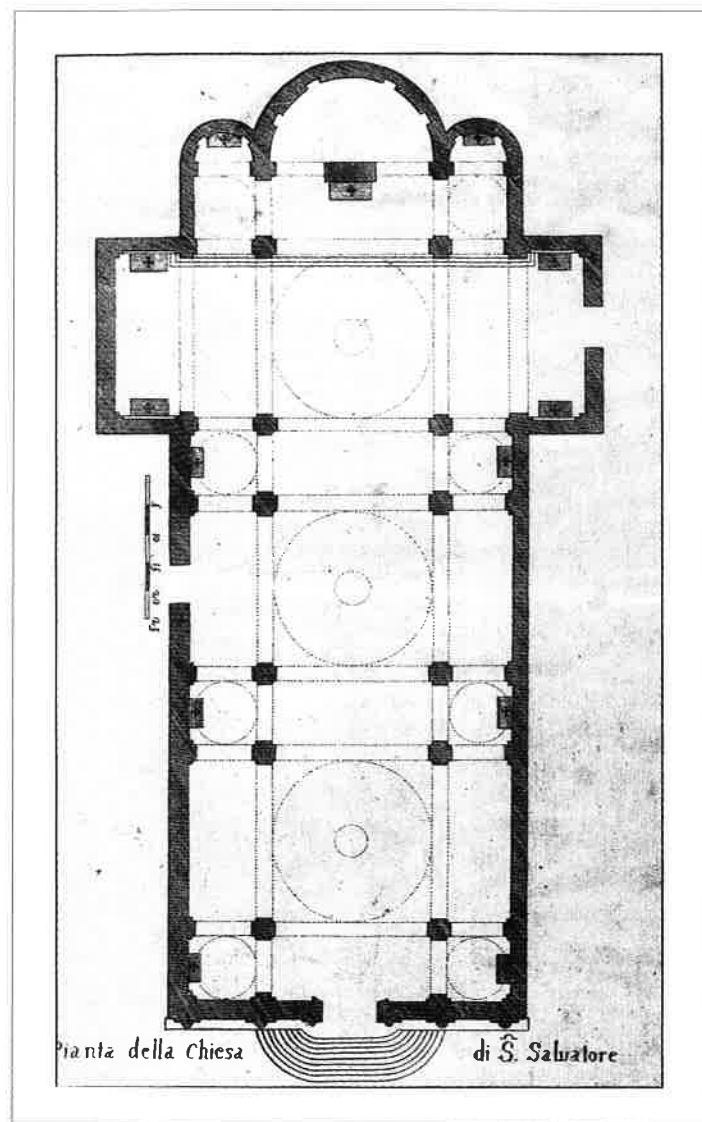


Fig. 6. Planimetria della chiesa di San Salvador, ASVe, Miscellanea Mappe, b. 621.

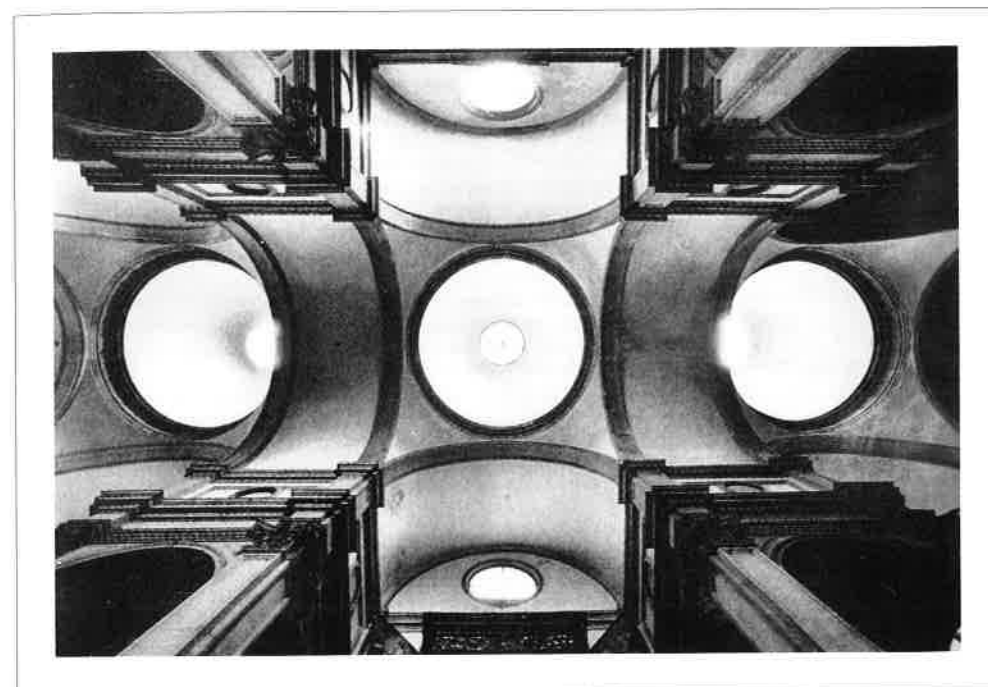


Fig. 7. Interno della chiesa di San Salvador, sistema delle cupole.

dedicato con straordinario impegno, procedeva a rilento e non senza colpa della comunità religiosa alla quale era affidata.

Già nel 1513 il doge Leonardo Loredan aveva richiamato i canonici a rispettare gli impegni finanziari assunti per la ricostruzione dell'edificio sacro. Ma la tensione si era acuita due anni più tardi. Il doge aveva espresso pubblicamente il suo disappunto per il fatto che - secondo le sue stesse parole - l'opera incominciata non procedeva e non veniva condotta a perfezione, anzi, con disonore di questa città, nel cui ombelico si trova, veniva lasciata incompiuta per la mancanza del denaro promesso dal clero di San Salvador. E aveva proposto un piano di limitazione delle spese del monastero, di allontanare in altri conventi i confratelli 'inutili', di devolvere interamente alla fabbrica i redditi delle botteghe di proprietà dei canonici, addossate alla nuova chiesa in numero maggiore che in precedenza²⁸. Il patriarca, dal canto suo, aveva ottenuto dal papa l'autorizzazione a intervenire nei confronti dei canonici, con facoltà di comminare l'interdetto, proprio per sollecitare i lavori alla chiesa, quasi sospesi.

La sostanza della questione stava nelle priorità da attribuire ai lavori del complesso: appunto le botteghe di proprietà del monastero e il monastero stesso, secondo i canonici; l'edificio della chiesa, secondo il nobile Marco Tron, procuratore della fabbrica. Il 22 marzo 1518 il Tron aveva stipulato un contratto con pre' Crisogono e con i nipoti di questi per la decorazione musiva della cappella grande. Ma nel 1519, poichè «*la chiesa di San Salvador, qual fo butada zoso zà alcuni anni, fo principià et non si lavora*»²⁹, il patriarca Contarini s'era dovuto risolvere a minacciare la scomunica contro i canonici. Certo dovettero intercorrere trattative. La cerimonia liturgica del 1520, in effetti, avrebbe impresso una svolta al cantiere, anche come esito di un compromesso fra le parti.

Da un lato, tra il 1521 e il 1522 vengono prese misurazioni nelle Mercerie, evidentemente per la costruzione delle botteghe, operazione che stava particolarmente a cuore ai canonici; ma dall'altro la ricostruzione degli edifici claustrali e il loro ampliamento venivano rimandati. E i lavori alla chiesa potevano riprendere.

Il prestigio di questa, pur dopo la scomparsa del patriarca Antonio Contarini (7 ottobre 1524) sarà accresciuto quando, nel giugno 1525, Zorzi Corner vi otteneva la concessione per due monumenti funerari destinati al corpo della sorella, la regina di Cipro, e a quello del figlio cardinale (l'occasione per Giovan Maria Falconetto, ricordata dal Vasari, di preparare «*due bellissimi disegni di sepolture... le quali dovevano farsi in Venezia in San Salvatore*»)³⁰. Finalmente, il 9 dicembre 1528 venne abbattuto il muro che divideva il presbiterio, già officiato, dalle navate in cui si era lavorato di re-

²⁸ ASVe, San Salvador, t.I, registi, p. 308, c.7; SANUDO, *I Diarii*, cit., t. XX, coll. 156-7; TAFURI, *Pietas* cit., pp. 10-11, 35-6, 30; TAFURI, *Venezia*, cit., pp. 38, 74-75.

²⁹ SANUDO, *I Diarii*, cit., t.XX, col. 445.

³⁰ G. VASARI, *Le vite*, nell'ed. di G. MILANESI, Sansoni, Firenze 1906, V, p. 234.

cente «*ita che rimase spaciosa et grande et è compita di coprirla... sarà opera eccellente*»³¹. La nuova San Salvador veniva definitivamente e integralmente aperta ai devoti con la «*messa solennissima*» del 16 ottobre 1530, con sfarzo spettacolare e con la presenza «*di tutti li virtuosi di questa terra*»³².

Il programma e i progetti architettonici, tuttavia, non sarebbero stati condotti del tutto a compimento: la facciata che il Contarini «*voleva etiam s'il viveva far*»³³ e alla quale si stava pensando già dal 1522 non verrà mai costruita secondo le forme originariamente delineate: solo molto tempo dopo, il lascito di un facoltoso mercante, Jacopo Galli (1649), ne permetterà la realizzazione su progetto di Giuseppe Sardi. Quanto agli edifici monastici, vi si attenderà a lungo, nel corso del XVI secolo, a partire dal 1540.

³¹ SANUDO, *I Diarii* cit., t.XLIX, col. 230.

³² Ivi, t. XLIX, col. 18.

³³ Ivi, t. LIV, coll. 54-56.

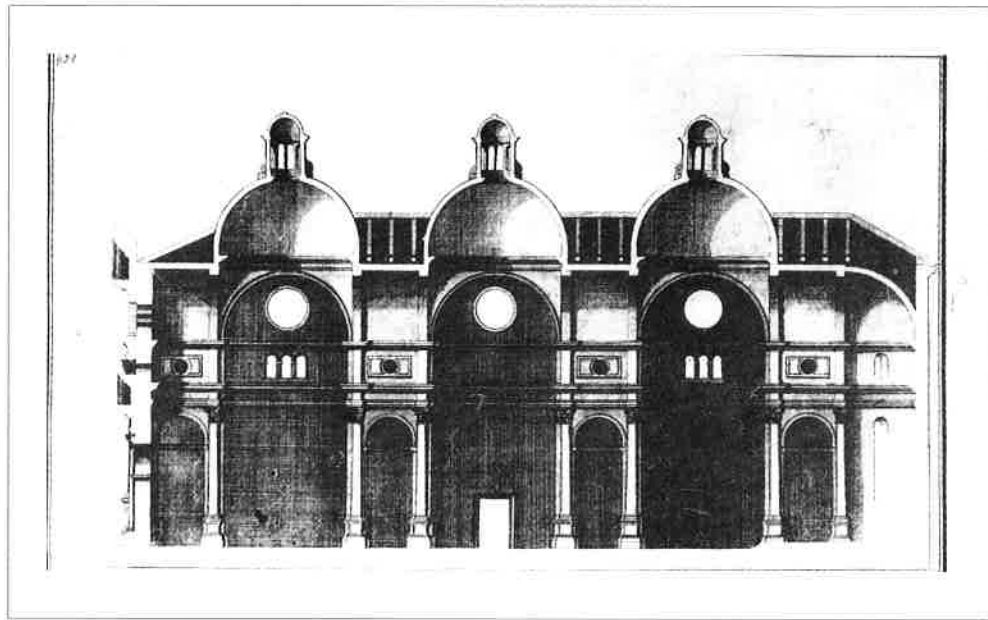


Fig. 8. Sezione longitudinale della chiesa di San Salvador, ASVe, Miscellanea Mappe, b. 621.

Scuole di devozione, Arti e mestieri nella chiesa di San Salvador

Silvia Pichi

Il fenomeno delle Scuole di devozione, Arti e mestieri assume a Venezia proporzioni straordinarie con conseguenze importantissime dal punto vista sociale, politico, economico e artistico.

La Scuola, che eredita il suo nome dal luogo di riunione dei partecipanti, altro non era che una confraternita formata da cittadini laici, che si associavano per perseguire un comune obiettivo ispirandosi a principi di serietà morale e di devozione religiosa.

Molte a Venezia erano le confraternite di carattere esclusivamente devozionale dedite alla beneficenza tra le quali primeggiavano le sei Scuole Grandi: San Teodoro (1258)¹, Santa Maria della Carità (1260)², San Marco (1260)³, San Giovanni Evangelista (1261)⁴, Santa Maria della Misericordia (1261)⁵ e San Rocco⁶ (1478)⁷.

Tra le confraternite minori, oltre alle numerose che si dedicavano alla beneficenza, altre sorgevano per l'esigenza di associarsi in corporazioni che garantissero solidarietà tra gli artigiani dello stesso mestiere, le Scuole di Arti; altre ancora, che intendevano perseguire ambedue queste finalità, erano mosse dal desiderio di riunire cittadini stranieri residenti a Venezia come la Scuola dei Lucchesi, dei Milanesi, dei Greci e degli Albanesi⁸. Un diarista, tanto sensibile agli eventi contemporanei che si svolgevano

¹ *Le scuole di Venezia*, a cura di T. PIGNATTI, Electa, Milano 1981, pp. 218-219.

² *Ibid.*, pp. 27-40.

³ *Ibid.*, pp. 129-150.

⁴ *Ibid.*, pp. 41-66.

⁵ G. NEPI SCIRÈ, *La Scuola Vecchia della Misericordia*, in *Quaderni della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Venezia* 7, 1971, pp. 7-14.

⁶ *Le scuole di Venezia*, cit., pp. 151-186.

⁷ La Scuola di Santa Maria del Carmelo, detta dei Carmini, si aggiunge alle sei antiche Scuole solo nel 1767 (*Ibid.*, pp. 201-216).

⁸ G. MARANGONI, *Le associazioni di mestiere nella Repubblica veneta: vittuaria, farmacia, medicina*, Filippi, Venezia 1974; *Le scuole di Venezia*, cit.; S. GRAMIGNA - A. PERISSA, *Scuole di arti mestieri e devozione a Venezia*, Arsenale, Venezia 1981; *Cultura popolare del Veneto. Arti e mestieri tradizionali*, a cura di M. CORTELAZZO, Silvana, Milano 1989; A. MANNO, *I mestieri di Venezia. Storia, arte e devozioni delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*, Biblos, Cittadella 1995; F. ORTALLI, *Per salute delle anime e delli corpi: scuole piccole a Venezia nel tardo Medioevo*, Marsilio, Venezia 2001; G. VIO, *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi: note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, A. Colla, Costabissara 2004.

nella propria città, come Marino Sanudo⁹, contava in occasione dei funerali di personalità pubbliche i vessilli che rappresentavano le Scuole. Nel 1521, per le esequie di Leonardo Loredan, che era stato doge, ne erano presenti centoventi ma pare che, in occasione dei funerali del cardinale Zen, ne siano state contate ben duecentodieci¹⁰. L'organizzazione interna di queste confraternite o corporazioni era più o meno simile. L'attività della Scuola veniva registrata nella Mariiegola, lo Statuto dettava le norme da rispettare e alle assemblee generali, i Capitoli, avevano il dovere di partecipare tutti i confratelli. Le cariche, per la vita interna, prevedevano una scala gerarchica precisa: il ruolo più importante per le Scuole Grandi era il Guardian Grande e per le altre il Gastaldo. Tutte officiavano presso un altare o più altari nelle chiese veneziane, avevano il loro patrono, il gonfalone, il libro della Mariiegola e possedevano oggetti preziosi destinati alla liturgia e alla devozione.

A Roma e a Firenze si usava più comunemente chiamarle confraternite e Compagnie ma ciò che le distingueva dalle Scuole veneziane non era tanto il nome quanto il ruolo politico che alle associazioni lagunari fu sempre negato. Mentre a Firenze le Corporazioni di Arti e Mestieri godevano di un effettiva autonomia e di un potere tale da determinare le scelte politiche della Signoria, a Venezia il sistema dogale, tutto concentrato sull'oligarchia aristocratica, teneva le Arti sempre sotto la propria rigida tutela predisponendo organi di controllo come il Consiglio dei Dieci per le Scuole Grandi e i Giustizieri Vecchi o i Provveditori del Comune per le Scuole minori e professionali.

È ormai noto come la storia della Serenissima sia strettamente connessa a quella delle Scuole, meno conosciuto rimane il ricco tessuto di rapporti, committenze e opere d'arte favorito nei luoghi di culto dove esse officiavano e festeggiavano il loro patrono.

Le vicende legate alle sei Scuole Grandi portano a conoscere personaggi importanti della vita della Repubblica, artisti celebri e luoghi prestigiosi soprattutto quando le ingenti donazioni e il potere degli iscritti permettono di costruire un luogo adeguato per le esigenze dei confratelli.

Un argomento dovutamente affrontato, che continua ad essere radicato all'"origine" dell'organizzazione delle Scuole: la chiesa dove i membri si riunivano per svolgere le funzioni peculiari della loro associazione prima di arrivare ad avere una sede autonoma.

La storia delle singole Scuole consente di conoscere le loro caratteristiche in merito alle attività benefiche, agli obiettivi sociali perseguiti, alla forza stabilizzatrice che hanno sempre rappresentato per la città, ma vale la pena affrontare l'argomento anche sotto un altro aspetto.

⁹ M. SANUDO, *I Diarii*, a cura di R. FULIN - F. STEFANI - N. BAROZZI - G. BERCHET - M. ALLEGRI, Venezia 1879-1902, XXX, coll. 399, 401, 25 giugno 1521; PULLAN in *Natura e carattere delle Scuole di Venezia*, cit., p. 14.

¹⁰ GRAMIGNA - PERISSA, *Scuole di arti mestieri*, cit., p. 25.

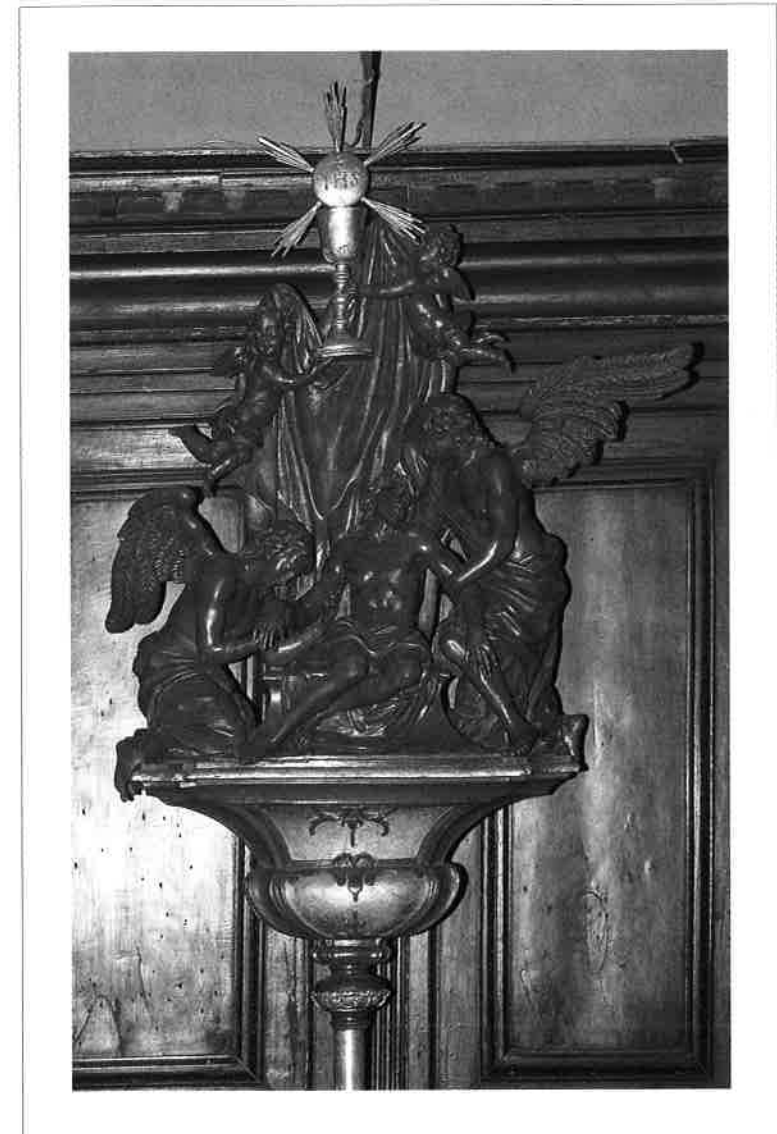


Fig. 1. Insegna processionale, Cappella del Santissimo Sacramento. Venezia, chiesa di San Salvador.

Con la promozione di San Teodoro a Scuola Grande, nel 1552, Venezia può vantare una Scuola Grande in ogni sestiere e, sebbene lo Stato abbia sempre provveduto a fare in modo che le istituzioni laiche non venissero visitate dai delegati apostolici cercando di legarle molto di più alla Repubblica che alla gerarchia ecclesiastica, non si può negare che la natura stessa della Scuola ruota intorno alla figura del patrono che la protegge e di conseguenza alla chiesa che ne celebra il culto.

Una lettura di questo fenomeno, così importante per la città, che metta al centro dell'attenzione ogni chiesa permette di indagare il tessuto sociale della parrocchia, i mestieri che si praticavano nelle vicinanze, le esigenze di culto che mutano nel tempo, i doni dei parrocchiani capaci di contribuire alla nascita di una confraternita o di incentivare devozioni diverse nel custodire le reliquie dei Santi.

In questa prospettiva, il quinto centenario della chiesa di San Salvador¹¹ offre l'opportunità di parlare delle Scuole di devozione, Arti e mestieri nella chiesa che nasce in «visceris urbis».

Sorgere nel punto nevralgico della città, avere un ruolo fondamentale per fattori di natura storica, religiosa, devozionale, economica, ma anche politica e commerciale, rendono la chiesa di San Salvador un luogo unico.

La fondazione sfiora la leggenda che la vuole tra i primissimi edifici indicati da San Magno vescovo quando un sogno ispirò la topografia dei templi religiosi dell'antica Venezia e riservò a quello dedicato a Gesù Salvatore il posto al centro della città. È la sua planimetria a rievocare il Santo Sepolcro di Gerusalemme per riproporre il «corpo di mezzo» della Basilica di San Marco, secondo il Sansovino¹². Le riedificazioni subite nel corso dei secoli la rendono culla dell'incontro di pacificazione tra l'imperatore Federico Barbarossa e Papa Alessandro III, nel 1177, in uno dei momenti più delicati della storia. Rimane la chiesa preferita dai senatori veneziani mentre le più importanti famiglie di mercanti e di nobili non esitano a contribuire alla costruzione per confermarne la posizione di snodo tra l'area marciana, sede politica, e il ponte di Rialto, centro economico della città. Pienamente integrata nel tessuto urbano che la circonda, quello delle botteghe e delle attività mercantili, non rinuncia a partecipare alla vita commerciale tanto che i magazzini affittati e le botteghe condizioneranno la ricostruzione cinquecentesca. Quando la prima Scuola fondata a Venezia, che aveva sede a San

¹¹ Ringrazio Don Gianmatteo Caputo e Don Natalino Bonazza per avermi proposto di affrontare, in questa occasione, il tema delle Scuole nella chiesa di San Salvador.

¹² F. SANSOVINO - G. MARTINIONI, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1663, riproduzione, Farnborough, 1968; C.E. BURNS, *San Salvatore and venetian church architecture: 1490-1530*, UMI, Ann Arbor 1987; E. CONCINA *Una fabbrica "in mezzo della città" la chiesa e convento di San Salvador*, in *Progetto San Salvador* a cura di F. CAPUTO, Albrizzi editore di Marsilio editori, Venezia 1988. Per l'architettura della chiesa di San Salvador si rimanda, in questo volume, al contributo di Ennio Concina.



Fig. 2. Altare del Crocifisso e del Suffragio dei Morti. Venezia, chiesa di San Salvador.

Marco, viene distrutta per un incendio a distanza di secoli è nella chiesa di San Salvador che trova riposo il corpo del primo patrono della città: San Teodoro.

Questo nome è stato legato dalla storia a due figure di santi le cui fisionomie e vicende si sono sovrapposte nel corso dei secoli. Uno, soldato semplice al servizio di Massimiano, aveva subito il martirio tra il 306 e il 311 responsabile, non solo di rinnegare gli dei ma addirittura di aver distrutto il tempio di Cibele ad Amasea. Era stato sepolto ad Eucaita. Venerato in Oriente come soccorritore in battaglia, il suo culto diviene importante anche a Roma nel VII secolo tanto che viene costruita una chiesa dedicata a San Teodoro ai piedi del colle palatino. Veniva festeggiato il 9 novembre.

L'altro, definito generale, viene martirizzato sotto Licinio e dal IX secolo le fonti letterarie tramandano la leggenda di questo martire morto ad Eraclea e sepolto, anch'egli, a Eucaita¹³. Un'unica iconografia, da un certo momento in poi, ha animato il culto per i due santi dei quali, sembra, che sia vissuto solo il primo. A lui i veneziani avevano dedicato una chiesa, inglobata in un secondo momento nella basilica di San Marco, e anche la prima delle Scuole veneziane.

L'originaria mariegola della fraternita di San Teodoro potrebbe risalire al 359¹⁴ ma quando la Scuola e la chiesa vengono distrutte da un incendio, in un momento in cui la Serenissima avverte l'esigenza di distaccarsi dalla politica bizantina, il culto di San Marco soppianta quello di San Teodoro come protettore della città. Trafugato da Alessandria d'Egitto, il corpo dell'evangelista era giunto a Venezia nell'828.

Bisogna attendere il 1267, stando alla Mariegola della Scuola di San Teodoro¹⁵, perché Marco Dauro porti nella città lagunare il corpo del primo patrono veneziano. Era stato suo cugino, Giacomo Dauro a traslare le spoglie del Santo dieci anni prima da Messembria a Costantinopoli¹⁶.

¹³ A. AMORE, voce *Teodoro, santo, martire*, in *Enciclopedia cattolica*, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, Città del Vaticano, 1948, XI, 1931-1932; A. AMORE, voce *Teodoro, soldato, santo, martire ad Amasea*, in *Biblioteca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, Roma 1969, pp. 12, 238-241.

¹⁴ GRAMIGNA - PERISSA, *Scuole di arti mestieri*, cit., 96; S. GRAMIGNA, *Storia: cenni sulle Scuole Grandi. La Scuola Grande di San Teodoro: dalle origini alla caduta della Repubblica*, in *La Scuola Grande di San Teodoro*, a cura di S. SCARPA, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 2006, p. 18.

¹⁵ La Mariegola della Scuola, recentemente datata tra il 1354 e il 1358, è conservata presso la Biblioteca del Museo Correr (B. VANIN - P. ELEUTERI, *Le Mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 21, 188-189).

¹⁶ La narrazione dell'arrivo del corpo di San Teodoro viene proposta in numerosi registri del convento di San Salvador e della stessa Scuola di San Teodoro (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 1, c. 224) e in seguito ripresa dalle fonti e dalla bibliografia sulla Scuola: R. GALLO, *La Scuola Grande di San Teodoro*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, CXX (1961-1962), 461-495; G. SCATTOLIN, *La Scuola Grande di San Teodoro*, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia, 1962; M. COLUSSO, *La Scuola Grande di San Teodoro*, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia, 1982; S. SCARPA, *La Scuola Grande di San Teodoro*, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia, 2006.



Fig. 3. Altare di Sant'Antonio Abate. Venezia, chiesa di San Salvador.

Nel 1268 si ricostituisce la Scuola di San Teodoro che provvede a custodire le spoglie del Santo nella parrocchia della famiglia Dauro, la chiesa di San Salvador. Un fatto controverso che ha generato secolari contese tra i padri agostiniani prima, e i canonici regolari poi, nei confronti della Scuola per rivendicare la proprietà del corpo del martire. Una questione che viene chiarita definitivamente solo nel 1767 grazie ad una capillare ricostruzione delle vicende per volere del Guardian Grande Mattia Moro¹⁷.

Per secoli la storia della cappella dedicata a San Teodoro s'intreccia con quella delle diatribe tra i confratelli e i padri, per il luogo destinato al corpo del santo, per la costruzione del suo altare, per le arche, per l'arredo e la suppellettile liturgica¹⁸.

La chiesa che poteva fregiarsi di custodire le spoglie di San Teodoro accoglie la Scuola negli ambienti del complesso di San Salvador. I confratelli potevano svolgere le pratiche penitenziali, essendo in origine, una Scuola di Battuti dedita alla pratica della flagellazione volontaria, in un locale situato sopra il portico d'accesso all'antica chiesa¹⁹ mentre in un sala del piano terreno si svolgeva l'attività quotidiana della confraternita rivolta all'assistenza dei poveri e in particolare a cuocere le minestre durante i giorni festivi²⁰. Per questo, nell'Albergo, dove la Scuola si riuniva per le assemblee, erano predisposte le loro «caldiere, lavezzi et altri ordegni per cuocere l'elemosina»²¹. La maggior parte dei confratelli erano artigiani e mercanti dediti all'assistenza dei bisognosi ma, mentre aumentava il numero degli iscritti, crescevano anche i compiti che oltre alla preparazione delle minestre, si concretizzavano nell'elemosina per gli infermi e in donazioni per le doti di fanciulle povere da sposare o affidare al convento.

Con un decreto del Senato, nel 1450, Venezia riconosceva e riconfermava San Teodoro protettore della città celebrandolo il 9 novembre. Un momento importante per la fraternita che, con una folta schiera di membri, può contare anche su figure influenti tanto che le premesse per essere eletta Scuola Grande diventano una realtà nel 1552. Non trascorrono molti anni e il Capitolo, che da tempo aspirava ad avere una sede autonoma, può progettare un edificio che soddisfi le esigenze di prestigio degne di una Scuola Grande. Su progetto di Simone Sorella, i lavori di costruzione terminano nel 1581 con uno stabile che si affacciava sul rio ma non appena i confratelli hanno le possibilità per ampliare i loro confini affidano al proto Tommaso Contin la direzione dei lavori. Dal 1608 la nuova sede, questa volta prospiciente campo San Salvador,

¹⁷ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador b. 54. Si tratta di tre volumi nei quali Mattia Moro documenta l'appartenenza del corpo di San Teodoro alla Scuola; il registro B contiene una sorta di indice cronologico dei fatti citati nella dissertazione; il registro C raccoglie originali e copie di documenti raccolti a riprova di quanto affermato dal Moro nel suo testo.

¹⁸ Si rimanda, in questo volume, al contributo dedicato alla cappella di San Teodoro che ha subito nei secoli numerose trasformazioni ma sin dal Trecento veniva considerata la più bella della chiesa.

¹⁹ GALLO, *La Scuola Grande*, cit., pp. 463-464.

²⁰ COLUSSO, *La Scuola Grande*, cit., p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 15.



Fig. 4. Francesco Fontebasso, *San Leonardo e i Santi Andrea, Nicola e Lorenzo Giustiniani*. Venezia, chiesa di San Salvador, altare di San Leonardo.

viene realizzata con l'intervento di figure di primo piano come Antonio Sardi che compie la facciata nel 1655 e chiama a collaborare Baldassarre Longhena mentre a Bernardo Falconi spetta la decorazione scultorea²².

La costruzione di una sede autonoma significava poter organizzare le attività della confraternita con una libertà sconosciuta soddisfacendo anche il desiderio di manifestare il potere raggiunto dalla Scuola nel novero di quelle Grandi ma il cuore della devozione, l'origine di ogni fraternita, rimaneva l'altare con il corpo di San Teodoro, in chiesa, a San Salvador.

Con l'ampliamento cinquecentesco dell'edificio, i canonici avevano affidato alla Scuola la cappella a destra dell'altare maggiore in luogo della collocazione iniziale destinata alla Scuola della Santa Croce, a destra entrando.

Dal 1574 la cappella di San Teodoro per i veneziani è quella che possiamo visitare oggi, nella ristrutturazione settecentesca, con l'urna che mostra al centro il monogramma della Scuola. Cella il corpo del Santo che, quando viene esposto, scopriamo con la palma²³ come si addice ai martiri e calza ancora la corona. Viene citata dagli inventari sin dal Quattrocento²⁴ ed è probabile che una nuova sia stata realizzata in occasione della traslazione del Santo nel 1628²⁵.

Nei registri del convento di San Salvador si accenna alle spese per una corona di rame per San Teodoro che viene dorata per diciotto ducati. A maestro Zaccaria dai paramenti da San Lio era stata commissionata, invece, la veste da confezionare con ventidue «*brazza di raso cremesin brocado d'argento filato*»²⁶.

Le carte d'archivio del convento e della Scuola, dai primi elenchi di beni mobili, parlano di numerose reliquie custodite insieme al corpo del patrono che si sommano alla lunga lista di cui dà nota, nel Settecento, il Guardian Grande Mattia Moro.²⁷ Le

²² ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n.

²³ La palma del martirio è opera contemporanea commissionata dalla Scuola Grande di San Teodoro.

²⁴ Nell'inventario dei beni mobili della Scuola di San Teodoro del 1450 è citata la «*corona d'argento dorada sta in testa del precioso corpo con la sua biretta de veludo*». È il tipo di corona aperta, secondo la foggia orientale, che affida al copricapo in tessuto la copertura della testa (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 1, c. 167). S. PICHI, *Arte orafa a San Salvador: il tesoro*, in *Il tesoro di San Salvador. Arte orafa tra fede e devozione*, catalogo della mostra (Venezia, Scuola Grande di San Teodoro, 18 settembre-15 novembre 2008), a cura di S. PICHI, il prato, Saonara 2008, p. 57.

²⁵ Un canonico della chiesa fa un resoconto, seppur parziale, delle spese realizzate in occasione della traslazione del corpo nel nuovo altare nel 1628 (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 2, c. 292).

²⁶ *Ivi*.

²⁷ SCARPA, *La Scuola Grande*, cit., con bibliografia annessa.

più preziose, rigorosamente citate dopo le spoglie del martire erano il braccio e la mascella di Sant Andrea Apostolo, la testa di San Sisto e un braccio di San Bartolomeo²⁸.

Dagli inventari secenteschi e settecenteschi traspare in modo chiaro la ricchezza della Scuola ed emerge un patrimonio prezioso di arredi per la cappella e di suppellettile liturgica insieme a parati di eccezionale pregio.

Gli oggetti più cari alla Scuola erano di certo quelli che la identificavano come fraternita di devozione dedicata ad opere di beneficenza. La Mariegola, in primo luogo, che negli inventari settecenteschi è descritta come «*coperta di veludo cremese con sue marche nel mezzo d'argento con l'impronta de San Teodoro con pietre false da tutte e due le parti della stessa e più otto cantoni d'argento in due delle quali mancano delle cartellette d'intaglio*»; è fornita di «*balletta con li quattro passetti*»²⁹. Il pennello della Scuola, cioè il gonfalone che veniva portato in processione viene descritto dal Boschini. Si trattava di quello eseguito nel 1552 da Polidoro Lanzano che raffigurava San Teodoro con «*bellissima architettura messa in oro*» con angeli e altri ornamenti³⁰. Forse lo stesso descritto ancora nell'inventario del 1765 con l'effigie del martire, ornati dorati, quattro pomoli e una «*croce d'arma doppia*»³¹ poi sostituito, quattro anni dopo, dal gonfalone di Alessandro Longhi.³² Oltre al «*Baston per il capitano d'argento*»³³ riservato al Guardian Grande in carica, la Scuola dedicava particolare attenzione alla decorazione dell'*ombrella*, apparato che veniva utilizzato durante le processioni per esporre alla devozione dei fedeli i reliquiari³⁴ e tutti i tesori in possesso della fraternita. Nel 1553 è descritta ricca di ornamenti, con la croce, il San Teodoro in lamina d'argento e le frange d'oro³⁵; ma ad avere un valore del tutto particolare per le processioni, che a Venezia sfilavano in piazza San Marco per la ricorrenza del Corpus Domini e per la festa del patrono della Scuola, erano i cosiddetti *solieri* e la croce astile.

²⁸ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23. In questa filza si possono rintracciare gli inventari della Scuola dal 1561 al 1799 mentre quelli più antichi, a partire dal 1450, si trovano nei registri del convento di San Salvador (ASVe, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26).

²⁹ Viene descritta così nell'inventario stilato nel 1715 (ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n).

³⁰ M. BOSCHINI, *Le Ricche miniere della pittura veneziana. Compendiosa informazione non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma delle isole ancora circonvicine*, presso Francesco Nicolini, Venezia 1660, p. 136.

³¹ È il registro intitolato *Catastico iniziato e poi lasciato* (ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n).

³² ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, registro intitolato «*Inventario delle consegne da Guardian a Guardian e delle scritture di cancello*» c.n.n.; COLUSSO, *La Scuola Grande*, cit., p. 37.

³³ Viene chiamata in questo modo, a partire dagli inventari dell'inizio del Seicento la mazza che apparteneva al Guardian Grande della Scuola in carica.

³⁴ Dagli inventari dei Sei e Settecento i reliquiari più pregiati sono quello della Santa Croce, della Santissima Spina e della testa di San Mauro (ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23).

³⁵ Si tratta dell'inventario del 9 aprile del 1553 (ASVe, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 1, c. 208-217).

Momenti straordinari della vita della Repubblica, intrisi di devozione, ostentazione, ricchezza, le processioni donavano alla città l'atmosfera suggestiva di luogo in cui fede, storia e magnificenza rappresentavano l'identità più autentica della terra lagunare. In queste occasioni i confratelli della Scuola di San Teodoro partecipavano abbigliati con cappe bianche e il simbolo della confraternita ricamato sul braccio. Il Guardian Grande era l'unico a portare un abito color cremisi con le maniche alla ducale mentre dal vicario veniva indossata una tunica rossa. Preceduti da cinque suonatori e quattro cantori i confratelli di San Teodoro portavano in processione i carri d'argento (*soleri*) adorni di fiori, ombrella, pennello e candelieri. Ripetutamente descritto dagli inventari, fino a quando non viene incamerato con i beni dello Stato nel 1806, uno dei carri più eleganti che sfilavano tra San Marco e Rialto doveva essere proprio quello della Scuola di San Teodoro. Jacopo Sansovino aveva scelto di rappresentare San Teodoro in piedi, d'argento massiccio con sei angeli³⁶ quando progetta il *soler* dando uno straordinario esempio dell'unità e pari dignità delle Arti. Erano i tempi in cui artisti come lui, Brunelleschi, Ghiberti realizzavano indistintamente opere d'arte monumentale e applicata³⁷.

La funzione dei *soleri* era anche quella di attirare l'attenzione dei cittadini per le calli in vista del giorno dedicato alla festa del patrono, motivo per cui la Scuola ne commissiona altri due, nel 1537, per accogliere un confratello vestito da San Teodoro con il drago e un altro abbigliato da angelo. Diventa una tradizione per la confraternita quella dei carri viventi dopo il favore riscosso quell'anno e, per accogliere dei principi giapponesi, qualche decennio seguente, era stato addirittura allestito un palco con quattro piramidi di argenterie a circondare il confratello che impersonava San Teodoro. Questa volta era accompagnato dalla donna che simboleggiava Venezia profusamente ornata da gioielli e pietre preziose³⁸.

Uno degli oggetti più apprezzati per bellezza e significato, celato dietro gli armadi della Scuola e ammirato dai veneziani durante le processioni, era senz'altro la croce in argento e cristallo di rocca di San Teodoro.

È anche l'unico oggetto scampato alla dominazione francese che, con la soppressione della fraternita viene acquistato dal conte Luigi Savorgnan per poi passare nelle mani dell'abate Celotti responsabile della vendita alla casa d'Austria. In seguito agli ac-

³⁶ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23; COLUSSO, *La Scuola Grande*, cit., p. 35.

³⁷ La realizzazione dei *soleri* da parte di personaggi noti come Sansovino non stupisce. Non solo perché in San Salvador aveva lavorato, intorno 1530, al complesso della porta laterale e alla cantoria dell'organo, e aveva garantito più tardi il gusto di straordinaria eleganza che faceva da cornice all'Annunciazione di Tiziano, ma anche perché in quegli anni artisti di questa fama si occupavano indistintamente della realizzazione di opere architettoniche scultoree e pittoriche come degli apparati delle feste e della progettazione degli oggetti di arte minore. Da lì a poco le Arti subiranno quella spaccatura destinata nella storiografia artistica a durare per secoli.

³⁸ GRAMIGNA, *Storia*, cit., p. 28.

cordi di pace posteriori al primo conflitto mondiale l'opera da Vienna è tornata a Venezia³⁹. Conservata alle Gallerie dell'Accademia⁴⁰, rimane uno degli esemplari più significativi della storia dell'oreficeria veneziana e italiana del Quattrocento. Purtroppo non è stata documentata dalle fonti figurative come è accaduto per quella della Scuola di San Giovanni Evangelista sul ciclo dei dipinti per la sala dell'Albergo alle Gallerie, ma la croce di San Teodoro rappresenta, nel panorama orafa dell'epoca, un esempio di raffinatissima esecuzione di questa tipologia di oggetti. Benché opere di epoche diverse, per maestria tecnica e capacità compositive, è facile avvicinarla alle altre due splendide croci processionali realizzate per le Scuole Grandi di San Giovanni Evangelista⁴¹ e di San Rocco⁴². Quella di San Teodoro rimane, comunque, unica per aver assimilato intuizioni, linguaggi e risorse espressive composite da rendere estremamente difficile un'attribuzione stilistica in un momento in cui Venezia rappresentava un crocevia innegabile di culture diverse che proprio nell'arte orafa, trovavano terreno fertile per esprimersi in manufatti così complessi. La critica⁴³ vi ha ravvisato elementi veneziani avvicinandola alla scuola dei Da Sesto, maestri di primo piano ai quali si deve la croce di San Rocco. Al di là dell'impianto compositivo, d'impronta veneziana, la presenza di elementi toscani e non di meno accenti propri dell'arte germanica confermano l'esigenza di pensare a botteghe di orafi capaci di far confluire in un manufatto come questo il risultato di *input* formali diversi comprensibili, in una commistione che nasce da un preciso substrato culturale, solo in una città come Venezia.

Raramente la croce veniva esposta alla devozione nella cappella di San Teodoro dove la venerazione era per le spoglie del soldato martire raffigurato sulla pala di Pietro Mera⁴⁴. Viene richiesta al pittore fiammingo per la costruzione del nuovo altare nel

³⁹ GALLO, *La Scuola Grande*, cit., p. 490; A. BAGNARA, *La croce di San Teodoro alle Gallerie dell'Accademia di Venezia in Dal Museo alla città: contributi per la ricerca e la didattica*, Soprintendenza speciale per il Polo Museale Veneziano Servizi Educativi, Venezia 2003, pp. 11-24.

⁴⁰ S. ROSSI in *Restituzioni 2008. Tesori d'arte restaurati*, Venezia, 2008, pp. 302-310.

⁴¹ La croce viene donata alla Scuola di San Giovanni Evangelista da Filippo de' Mezières nel 1369, G. MARIACHER, *Croci -reliquiari delle Scuole veneziane del Settecento in Il Gazzettino illustrato XLIII* (1963), 7-10; NEPI SCIRÈ, *I capolavori*, cit., p. 112.

⁴² La croce è stata avvicinata alla produzione degli argentieri e orafi Da Sesto attivi a Venezia nella seconda metà del Quattrocento (MARIACHER, *Croci -reliquiari*, cit.)

⁴³ R. GALLO, *Le Reliquie e reliquiari veneziani*, in *Rivista di Venezia*, XIII (1934), 187-214; S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1955; G. FIOCCO, *Il reliquiario della Lingua del Santo*, in *Il santo*, III 2 (1963), 131-137; MARIACHER, *Croci -reliquiari*, cit.; BAGNARA, *La croce*, cit.

⁴⁴ B. BERTOLI - G. ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador. Arte e devozione*, Marsilio, Venezia 1997, p. 34; M. LUCCO, *Foresti a Venezia nel Seicento in La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Electa, Milano 2001, II, pp. 496-497.

1628⁴⁵, tramandata dai documenti come un avvenimento vissuto con grande esultanza e festeggiamento da parte della comunità parrocchiale e dalla Scuola⁴⁶.

Il compito di raccontare il martirio del Santo sulla parete della cappella veniva affidato al veronese Bonifacio De' Pitati⁴⁷, nel 1552. È l'occasione per i confratelli più influenti della Scuola, oltre al Guardian Grande, di essere raffigurati come testimoni del martirio di San Teodoro. La tradizione pittorica veneziana aveva codificato, nel corso del Cinquecento nelle rappresentazioni di grande respiro destinate alle Scuole l'esigenza dei committenti di essere effigiati come spettatori di fronte all'evento principale. Per questo il martirio del santo si consuma sotto lo sguardo dei confratelli e del prefetto romano che aveva promesso la liberazione a San Teodoro se avesse rinnegato la sua fede. L'impianto della scena, con il portico a sinistra e l'arco, che incornicia la Torre dell'Orologio di piazza San Marco, contestualizzano nella contemporaneità il messaggio di fede e il monito alla coerenza cristiana che l'esempio del martire esorta a seguire.

La cappella a sinistra dell'altare maggiore, dedicata alla mistica presenza del Salvatore che nell'Eucarestia rinnova la salvezza portata da Cristo morto e risorto, è dedicata al Santissimo Sacramento.

A questa cappella lega il suo nome Antonio Contarini. Eletto più volte priore della chiesa dai canonici regolari, aveva promosso la costruzione della edificio attuale e il progetto della facciata affidandolo a Giorgio Spavento⁴⁸.

Era stato un severo promotore della riforma ecclesiastica e, quando diviene patriarca, non rinuncia a seguire costantemente i lavori per la realizzazione della chiesa di San Salvador. Anche per questo, sul catino absidale della cappella, è lui ad affiancare il calice eucaristico sia nelle vesti di priore dei canonici regolari, a sinistra, che con le insegne patriarcali, a destra.

Aveva ottenuto l'altare nel 1513⁴⁹ dove era giunta la Scuola due anni prima⁵⁰, ma il contratto tra Marco Tron, procuratore della fabbrica della chiesa, con «Prete Crisogono

⁴⁵ BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., p. 34.

⁴⁶ Si rimanda al saggio, dedicato alla cappella di San Teodoro in questo volume (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, c. 266).

⁴⁷ BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., p. 35.

⁴⁸ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 579; ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 42, c. 19, 45. Il 4 gennaio 1506 è la data della convenzione che Antonio Contarini stipula con i muratori per fabbricare la chiesa e le botteghe di San Salvatore conformi al disegno di Giorgio Spavento; M. TAFURI, *Pietas repubblicana, neobizantinismo e umanesimo. Giorgio Spavento e Tullio Lombardo nella chiesa di San Salvador*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 19 (1983), pp. 5-36.

⁴⁹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 321.

⁵⁰ *Ibid.*, c. 579; ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 42, c. 27.

e i suoi nipoti per fare il mosaico della cappella grande» risale al 22 marzo 1518⁵¹. Le iscrizioni, alle due estremità del catino absidale, documentano che Crisogono Novello, prete della parrocchia di Sant'Agnese e mosaicista di San Marco, conclude l'opera nel 1523. L'immagine con l'adorazione simbolica del Sacramento conduce al fulcro del mistero cristiano dell'Eucarestia onorando una figura di primo piano come Antonio Contarini ma ricorda anche il ruolo di prestigio che le Scuole del Santissimo Sacramento hanno sempre avuto nelle chiese veneziane. Ne esisteva una in ogni parrocchia e avevano lo scopo di accrescere la devozione verso il Cristo Sacramentato. La prima di queste ha origine intorno al 1395, presso la chiesa del Corpus Domini dove, molto probabilmente, un edificio era adibito alle riunioni dei confratelli ma anche quando questo non era possibile, ogni chiesa che ospitava la Scuola, aveva all'esterno un rilievo raffigurante il Calice ed il Santissimo. Se ne trovano sulla chiesa di San Giovanni e Paolo, dei Santi Apostoli, di San Polo, di San Pantalon, di San Tomà, di San Moisè e anche a San Zaccaria, dove dal 1500 la Scuola del Santissimo si era trasferita da San Provolo⁵².

La diffusione sul territorio di questa Scuola, alla quale si deve l'abbellimento di altari maggiori e cappelle di molte chiese, portò il Magistrato delle Acque ad affidare un compito preciso al gastaldo della confraternita. Nelle sue mani era la sorte dei *nettadori*, cioè dei netturbini della contrada. Se la pulizia di calli e campielli non rispondeva alle norme stabilite il gastaldo poteva rinunciare a dare il proprio assenso senza il quale i *nettadori* non ricevevano il salario⁵³.

Con l'incarico per l'esecuzione del mosaico absidale si avvia la decorazione della cappella del Santissimo Sacramento ma è il testamento⁵⁴ di Antonio Contarini, nel dicembre del 1520, a garantire la realizzazione dell'altare e dei suoi arredi.

Dopo aver eletto un mansionario che celebri ogni giorno la santa messa per la sua anima dichiara di lasciare i libri in dote alla chiesa e dona un credito perché possano essere ultimati i lavori di abbellimento della cappella, il pavimento e la pala per l'altare, oltre a precise disposizioni per l'arredo dei mobili. Manifesta chiaramente il desiderio di veder collocato sulla parete sinistra della cappella la *Cena del Signore*, il dipinto da-

⁵¹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 308; ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 25, c.n.n.

⁵² Dopo le soppressioni napoleoniche, nel 1811, l'unica scuola che la legislazione ecclesiastica del Regno Italico tollerava era quella del Santissimo Sacramento ed è il parroco di San Zaccaria a fondarla nuovamente (GRAMIGNA - PERISSA, *Scuole di arti mestieri*, cit., p. 41).

⁵³ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁴ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 380; ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, c. 219.

tato 1513, recentemente attribuito a Vittore Carpaccio, che Girolamo Priuli avrebbe personalmente donato al patriarca Contarini.

L'intervento di restauro effettuato sulla *Cena in Emmaus*⁵⁵ e la ricerca documentaria affrontata da Merkel⁵⁶, sulla scia degli studi di Finocchi-Gherzi⁵⁷, consentono di tracciare le vicende di questo dipinto che si incrociano con due personalità importanti per la storia e la committenza della chiesa di San Salvador: Antonio Contarini e Girolamo Priuli «dalle Porte».

Il grande formato orizzontale della tela, per nulla consono alla funzione di pala d'altare del primo Cinquecento, aveva immediatamente indotto gli studiosi a cercare le ragioni della presenza del dipinto nella cappella che effettivamente non viene realizzato per la parete di una chiesa ma per il portego di un residenza nobiliare. Adornava le pareti di palazzo Priuli nei pressi di San Giacomo Dell'Orio. La data emersa sull'opera, 1513, e l'iscrizione che identifica Girolamo Priuli nel gentiluomo a sinistra del Cristo, non lasciano più dubbi sul fatto che quest'ultimo sia stato il committente dell'opera richiesta a Vittore Carpaccio, secondo gli studi più recenti, o a Giovanni Bellini per altri⁵⁸.

Figlio di Lorenzo Priuli che aveva ricoperto numerosi incarichi da parte della Repubblica, Girolamo, giovanissimo, parte per Londra per esercitare l'arte della mercatura. Nella città natale diviene membro del Maggior Consiglio, è eletto tra i *Giudici di Petizion* e, per sua iniziativa, riesce a fondare una banca indipendente da quella paterna. Nei suoi *Diarii*⁵⁹, che probabilmente comincia a stendere dal 1507, denuncia la grave situazione economica e finanziaria che investe lo Stato e che lo costringe a fallire come banchiere. In questo momento tragico della vita del Priuli, Marin Sanudo⁶⁰ testimonia la serietà di questo mercante che, in stato di fallimento, riesce comunque con i suoi beni a pagare i creditori e non rinuncia ad ingraziarsi il patriarca sperando di risollevarsi dalla sua crisi finanziaria e pubblica. Il sostegno che la Repubblica non era stata in grado di dare al Priuli, che tante volte aveva soccorso lo Stato con le sue sostanze, forse poteva ottenerlo dal patriarca Antonio Contarini con il quale si suppone

⁵⁵ O. NONFARMALE, *Relazione sull'intervento di restauro*, in *La Cena in Emmaus di San Salvador*, Electa, Milano 1999, p. 58.

⁵⁶ MERKEL, *La Cena in Emmaus del diarista Girolamo Priuli donata ad Antonio Contarini, priore di San Salvador e patriarca di Venezia*, in *La Cena in Emmaus di San Salvador*, cit., pp. 9-20.

⁵⁷ L. FINOCCHI GHERSI, *Artisti e committenti a San Salvador*, in *Arte Veneta*, 51 (1997), pp. 21-39. Rimane fondamentale per un primo studio del dipinto anche il contributo di F. TORELLA, *La cena in Emmaus di San Salvador: documenti per la committenza e la cronologia*, in *Venezia Cinquecento*, 1, 2 (1991), pp. 203-213.

⁵⁸ La fortuna critica dell'opera, dal Cavalcaselle al Crowe, viene proposta nel contributo di Merkel (MERKEL, *La cena di Emmaus*, cit., p. 21).

⁵⁹ Sui *Diarii* di Girolamo Priuli, a lungo ritenuti opera di Marin Sanudo, Merkel (*Ibid.*, p. 41 nota 12) fornisce una parziale descrizione degli otto volumi.

⁶⁰ SANUDO, *Diarii*, cit., XVII, coll. 354.

un rapporto tale da donare il dipinto con la *Cena in Emmaus*. Nel frattempo, prima di giungere nella cappella del Santissimo Sacramento secondo le disposizioni testamentarie del Contarini, il dipinto aveva ornato, nella chiesa di San Salvador, l'altare dedicato a San Giovanni Evangelista che versava in pessime condizioni per la negligenza dell'Arte degli Stagneri. Sono i documenti del convento, ed in particolare le memorie di un canonico di San Salvador che scrive nel 1563⁶¹, a far luce sulla questione. Dalle sue argomentazioni necessarie a descrivere la situazione precaria dell'altare di San Giovanni si deduce che la *Cena in Emmaus* aveva abbellito l'altare, quando ancora la cappella Contarini non era conclusa, per poi avere posto dove tuttora si trova. La figura di Girolamo Priuli non acquista importanza solo per il gesto nei confronti di Antonio Contarini ma, nella chiesa di San Salvador, rappresenta uno dei committenti più sensibili e operosi. A lui si deve l'edificazione dell'altare dedicato a San Girolamo⁶², suo omonimo, e la scultura di Tommaso da Lugano nella navata sinistra dove il Priuli ottiene il suo monumento funebre. Nel testamento del 1546 lasciava a San Salvador una somma importante per la costruzione della sacrestia e per il coro ligneo⁶³, ma, come per molte altre chiese della città, la sua benevolenza si manifesta per l'erezione del portale laterale sulle Mercerie voluto intorno al 1530. Dopo essersi risollevato economicamente, non avendo famiglia, il Priuli ben volentieri elargiva le sue sostanze per finanziare gli apparati decorativi delle chiese come le porte, le cantorie e gli organi. Alla fama di mecenate generoso per aver ornato gli ingressi delle chiese veneziane deve il suo appellativo «dalle Porte». Le chiese di San Giovanni Elemosinario, di Ognissanti, di Santo Spirito alle Zattere, di San Giuseppe di Castello hanno goduto della benevolenza del Priuli per la costruzione di portali monumentali⁶⁴. A San Salvador questo significò avere la tribuna con la cantoria marmorea dell'organo di Jacopo Sansovino, le sculture dei Santi Girolamo e Lorenzo per mano di Danese Cattaneo e Jacopo Fantoni⁶⁵.

Alla cappella Contarini, dopo la morte del patriarca, provvede costantemente la Scuola del Santissimo Sacramento e un inventario del 1560⁶⁶ testimonia che l'altare era già dotato della suppellettile liturgica e dei banchi necessari alle celebrazioni. Lavori per riedificare la mensa vengono promossi dalla Scuola tra gli anni trenta e quaranta del Seicento ma non sappiamo se in quella data era stata realizzata la pala d'altare che

⁶¹ Il documento citato da Finocchi Gherzi (FINOCCHI GHERSI, *Artisti e committenti*, cit., p. 29), viene trascritto integralmente in appendice documentaria da Merkel (MERKEL, *Appendice documentaria*, in *La cena di Emmaus*, cit., p. 38).

⁶² BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., pp. 23-24.

⁶³ MERKEL, *Appendice documentaria*, in *La cena di Emmaus*, cit., pp. 20, 36.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁵ BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., pp. 18-19.

⁶⁶ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 321.

Contarini aveva richiesto nelle sue volontà testamentarie. Stando ad un documento del 1697 un'opera si trovava sopra la mensa perché la Scuola spende ottanta ducati per il restauro della tela con la «Cena, la palla d'altar fatta a mosaico, tovaglia, tovaglietta, coperte di tella rossa con suo segnale»⁶⁷. Sarebbe successivo a questa data, dunque il ciborio a due ordini che sovrasta il tabernacolo e concretizza nell'Eucarestia la presenza mistica del Salvatore al quale la chiesa è dedicata. La salvezza portata dal Cristo Morto rappresentato sullo sportello dell'ordine inferiore del ciborio e il messaggio di speranza del Cristo Risorto raffigurato in quello superiore si attualizzano nell'Eucarestia. Alla conservazione dell'ostia consacrata la Scuola del Santissimo doveva provvedere in modo non solo decoroso ma spesso sfarzosso predisponendo, talvolta, un apparato che accompagnasse il sacerdote durante il cammino necessario per portare il Corpo di Cristo ai malati. In realtà questo accadeva nei momenti in cui la Chiesa sentiva l'esigenza di incoraggiare i fedeli esaltando il significato dell'ostia consacrata per valorizzare, nelle cerimonie cittadine come nelle arti figurative, quegli aspetti della dottrina cristiana che potevano essere attaccati dai riformatori eretici. In questo senso l'essere gastaldo di una Scuola del Santissimo Sacramento a Venezia voleva dire, non solo ricoprire una carica di prestigio nella vita pubblica, ma esporsi come sostenitore autentico dell'ortodossia cattolica⁶⁸.

Anche per questo le insegne delle Scuole del Santissimo Sacramento erano quasi sempre di pregevole fattura come testimonia quella di San Salvador, scolpita in legno di cirmolo da riferire alla seconda metà del Seicento, con Gesù Cristo compianto e il calice eucaristico sorretto dagli angeli (fig. 1). La cappella viene abbellita nel corso del XVIII⁶⁹ secolo con apparati scultorei in legno dorato e, nel 1750 con decreto papale, i fedeli che si recano a pregare alla cappella del Santissimo Sacramento ottengono indulgenza perpetua⁷⁰.

Uno degli obblighi delle Scuole di devozione o professionali era quello di assistere i malati che facevano parte della fraternita, di seppellire i morti e di celebrare le messe per la loro anima. Fra tutte però quella più attenta al momento del passaggio dalla vita terrena a quella immortale era la Scuola della Santa Croce o del Crocifisso che, proprio

⁶⁷ La notizia viene desunta da un documento trascritto da Merkel (MERKEL, *Appendice documentaria*, in *La cena di Emmaus*, cit., p. 39) e tratto dal *Catastico del Santissimo Sacramento (1548-1745)*, conservato presso l'Archivio Parrocchiale della chiesa di San Salvador, una fonte indispensabile per una cronologia esatta delle varie fasi di costruzione della cappella.

⁶⁸ Ne rappresenta un esempio concreto la vicenda di un mercante portoghese accusato di aver favorito il matrimonio tra suo figlio e una ragazza ebrea. Il suo passato di gastaldo della Scuola del Santissimo Sacramento lo rendeva scagionabile da qualsiasi maldicenza (PULLAN, *Natura e carattere delle Scuole*, in *Le scuole di Venezia*, cit, p. 13).

⁶⁹ Nel 1726 vengono registrate spese per fornire la cappella di arredi in metallo dorato (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 352).

⁷⁰ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 52, c. 138v.

per questa specifica vocazione, si affianca spesso alla Confraternita del Suffragio dei Morti.

Una copia della Mariogola della Scuola della Santa Croce⁷¹ rende nota la data di fondazione nella chiesa di San Salvador. Il primo febbraio del 1500 vengono dettate le regole, specificati i capitoli per l'elezione del gastaldo che doveva avvenire la seconda domenica di giugno alla presenza del vicario, dello scrivano e di dodici confratelli, si procede poi a definire la modalità per la formazione della Banca che, la seconda domenica di dicembre insieme al gastaldo, deve nominare lo scrivano e i due decani. Potevano iscriversi alla congregazione anche le donne che invece venivano rigorosamente escluse dalle Scuole Grandi pur godendo indirettamente dei benefici dell'iscrizione del capofamiglia. Tutti dovevano confessarsi due volte l'anno e almeno una volta nel giorno della Resurrezione del Signore. Era obbligatorio per i membri della Scuola accedere candele per la festa della Maddalena e Santa Croce, il 3 marzo, e per la ricorrenza dell'esaltazione della Croce, il 14 settembre che nelle carte vengono citate come «*croxe granda*» e «*croxe picoa*».

Le regole di buona condotta sono quelle consuete: farsi benedire frequentemente, non spargere ingiurie, partecipare alla Santa Messa, aiutare i bisognosi della Scuola, occuparsi della sepoltura dei compagni, anche di quelli defunti in terra straniera.

Al gastaldo non è concesso lasciare Venezia senza il consenso della Scuola ma a lui spetta anche il compito di dirimere le discordie tra i membri della confraternita, di riprendere chi «*incorre in peccati mortali*» e di riportare sulla retta via i giocatori di dadi. Deve rispettare le norme riguardo all'ingresso dei confratelli nella Scuola, attenersi a disposizioni precise per quanto concerne l'amministrazione dei denari, la registrazione contabile, l'inventario dei beni da tramandare al suo successore. Gode dell'onore di portare la Santa Croce e il gonfalone della Scuola in processione con i padri canonici fino al campo Santo il giorno della festa dei morti.

Il primo gastaldo, eletto nel 1501, era Zuanne Viviani de Simon *Marcante da Vin*⁷² che si occupa di far realizzare i «*doppiieri di legno*», i candelieri, il gonfalone e la «*croxe indorada*». Ne viene richiesta una nuova dal gastaldo Zuanne *spechier* nel 1516⁷³ ma la delibera del capitolo che permette finalmente di realizzarne una d'argento dorata «*a laude de Dio*» arriva nel dicembre del 1521. I confratelli la commissionano a Giovanni Andrea, orefice alla Colombina, e ottengono una «*croxe de grande bellezza e valuta*»⁷⁴. Attivo tra 1519 e il 1539, quest'orafo, confratello anche della Scuola Grande di San Rocco dove ricopriva la carica di decano, era gastaldo presso la Scuola della Santa Croce nel 1526. In quell'occasione fa mettere a capitolo che, per il valore e la pregevole

⁷¹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 27, c. 1-9.

⁷² *Ibid.*, c. 9.

⁷³ *Ibid.*, c. 12.

⁷⁴ *Ibid.*, c. 14.

fattura del manufatto, la Scuola non deve prestare la «*la croxe d'argento a persona alcuna salvo alla gesia di San Salvador*»⁷⁵ e chi avesse infranto la regola avrebbe pagato una pena di due ducati.

Insieme alla croce la confraternita possedeva, sin dai primi anni della sua nascita, la preziosa reliquia del Sangue miracoloso di Gesù che viene fatta fornire d'argento nel 1505⁷⁶. La sua importanza risulta dall'inventario della Scuola del 1579⁷⁷ nel quale risulta la prima voce e viene citata come «*tabernacolo d'argento fino con il sangue miracoloso*», mentre la croce d'argento viene dichiarata con un valore di centosessanta ducati. La Scuola risultava provvista del necessario ma non sappiamo dove officiasse fino al 1591 anno in cui, per cento ducati, le viene concesso dai canonici regolari l'altare attuale⁷⁸, il primo a destra dell'ingresso principale.

Papa Clemente VIII, nel 1604, concede indulgenza plenaria a chi si reca a pregare davanti a questa mensa e la devozione verso la Scuola del Crocifisso registra un aumento costante del numero di confratelli che non esitano a fare doni importanti. Un crocifisso di legno intagliato con la croce in ebano per portare in processione durante le funzioni viene offerto da Niccolò Passalacqua, Giacomo Veneris e Tommaso Belli⁷⁹. A distanza di pochi anni vengono commissionate la lampada d'argento per l'altare e rifatte le panche in marmo vicino alla acquasantiera⁸⁰. Nel 1655 il capitolo vorrebbe erigere l'altare in pietra al posto di quello ligneo. I costi raggiungono i seicentocinquanta ducati, una cifra troppo alta per la Scuola che in quel momento ne possiede solo quattrocento⁸¹. Dovette avvenire, intorno a quegli anni, il sodalizio tra la Scuola del Crocifisso e quella del Suffragio dei Morti e comunque, nel 1693⁸², quando viene eretto sull'altare un nuovo tabernacolo e riposta la reliquia del Sangue miracoloso giunta da Ferrara, i gastaldi delle due scuole sono già confratelli.

Effettivamente la confraternita della Santa Croce non aveva avuto i mezzi per costruire l'altare in pietra e, quando l'incendio del 1741 demolisce il coro dei canonici all'ingresso della chiesa, con esso vengono distrutti gli altari lignei di San Nicola e del

⁷⁵ *Ibid.*, c. 16. PICHÌ, *Arte orafa a San Salvador: il tesoro*, in cit., p. 70.

⁷⁶ *Ibid.*, c. n.n.; *Il Tesoro di San Salvador. Arte orafa tra fede e devozione*, cit., p. 70.

⁷⁷ *Ibid.*, c. n.n. (17 gennaio 1579). L'inventario elenca anche un panno da morti di velluto cremisi con il suo cuscino, una cassetta di noce con una pace fornita d'argento e un Cristo dipinto in tela; una cassa grande con diverse scritture e libri vecchi, un tappeto, una spalliera, una «*forma di Pietà da far crosette*», una lampada per l'altare, due aste nere, un «*penello con sua asta*», una croce di latta, cassette per l'elemosina, una pace dorata, un secchiello di latta, sei candelieri da altare e aste per le croci.

⁷⁸ *Ibid.*, c.n.n.

⁷⁹ *Ibid.*, c.n.n. (20 agosto 1670).

⁸⁰ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 50, n. 11.

⁸¹ *Ibid.*, n. 9.

⁸² ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 27, c. 120.

Crocifisso. Mentre i canonici si occupano dei preventivi per il nuovo coro⁸³ la Scuola della Croce e del Suffragio dei Morti attende il modello del nuovo altare dallo scultore Bortolo Modulo, il *salpiapietra* Girolamo Gazettea e il tagliapietra Giuseppe Fadiglia, che hanno bottega in società. Presentano il «*modello fatto e posto in piedi*»⁸⁴ il 20 giugno 1742 ricevendo diciotto ducati per il saldo delle spese.

I registri offrono una minuziosa descrizione dei materiali, della lavorazione, dei soggetti realizzati dando spessissimo conferma dell'adesione al progetto presentato ai gastaldi. Pochi cenni per scoprire che l'attuale altare del Crocifisso propone la scalinata di «*pietra bianca listrata*», «*la predella di quadrelli ottagonali, uno bianco fino e uno nero*», i piedistalli di pietra bianca «*con macchie di nero e di bianco con ornati nelle due cartelle, con teste di morte e croce colorita di lapislazzuli e marmo di francia nel mezzo del parapetto tutto lustrato in laudabil forma*» (fig. 2). La mensa doveva essere «*in forma di urna ma quadrata, la custodia spezzata e le tabelle di pietra bianca buona levigata*»; i due scalini per i candelieri sopra la mensa neri. La nicchia prevedeva sullo sfondo il marmo bianco di Carrara e la croce, provvista di viti di bronzo per poterla asportare durante la processione. Infine le due statue «*al naturale*», in marmo di Carrara, dovevano adattarsi alle proporzioni della nicchia e rappresentare la Beata Vergine addolorata e San Giovanni per un'altezza di due piedi e mezzo.

Delle spese per i marmi e la calcina si occupano i tre compagni di bottega perciò la Scuola si raccomanda che siano di buona qualità e pattuisce una cifra di milletrecento ducati per la costruzione complessiva⁸⁵.

L'anno successivo all'incendio l'altare doveva essere concluso ma non poteva più esporre alla devozione l'antica reliquia del sangue miracoloso di Cristo. In un registro del 1756⁸⁶ viene data memoria del fatto che «*con universale dispiacere vultata la reliquia del Santissimo Sangue miracoloso di Ferrara che stava riposta nella custodia sopra l'altare del Santissimo Crocifisso*», l'abate della chiesa di San Salvador delibera di dotarlo di un'altro insigne frammento del legno della croce di Cristo. Una decisione che convince Giuseppe Pasquetti, confratello della Scuola, a donare per il decoro dell'altare, un'altra reliquia del legno della croce in suo possesso. I due frammenti venivano così custoditi nel reliquiario d'argento con quattordici diamantini da esporre alla devozione dei fedeli negli stessi giorni in cui era venerata la reliquia del sangue miracoloso.

⁸³ Nel 1743 Piero Antonio Morelli *murer* specifica i lavori di muratura necessari per la costruzione del nuovo coro mentre ad Andrea Zalivari *marangon* spetterebbe la realizzazione in legno di noce (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 71, n. 8).

⁸⁴ *Ibid.*, n. 9.

⁸⁵ Nel 1742 intervengono nell'altare del Crocifisso anche l'intagliatore di pietra Corbetto e maestro Battista Morelli per la realizzazione dei capitelli (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador b. 44, t. 91, c.n.n.). Viene nuovamente restaurato nel 1746 come testimonia una lapide del pavimento di fronte alla cappella.

⁸⁶ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 52, c. 20.

La decorazione del nuovo altare rivela la committenza della confraternita che, sulla mensa, vuole gli emblemi delle due primigenie scuole, la Croce per quella del Crocifisso e il teschio per quella del Suffragio dei Morti.

In questi anni i confratelli pagano annualmente al convento trentasei ducati per l'affitto di un ambiente posto nel primo chiostro della canonica vicino alla riva per il quale si riservano il diritto di erigere un altare, i banchi e il crocifisso per contrassegnare il luogo del loro Albergo⁸⁷. La sede della Scuola del Cristo, comunque, doveva essere già stata costruita verso la fine del Seicento nel campo prospiciente la chiesa di San Marcuola. Annessa alla congregazione della Morte di Roma per volere di Papa Clemente X, aveva il compito specifico di dare sepoltura alle salme delle persone annegate che non venivano riconosciute⁸⁸.

La confraternita della Santissima Madonna del Suffragio dei Morti aveva il suo edificio vicino alla chiesa di San Geremia dal 1659⁸⁹. Per gli associati di questa Scuola era obbligatorio confessarsi una volta al mese, comunicarsi quattro volte l'anno, recitare le orazioni la sera al tocco dell'Ave dei Morti. Venivano multati quando non partecipavano ai funerali che durante le celebrazioni riservava ai confratelli un abito di tela bianca con cordone nero, mozzetta nera sulle spalle con i simboli della Scuola, cappello con ala bassa nero e sottogola.

Alle origini delle Scuole veneziane appartiene la fondazione della fraternita dedicata a Santa Maria della Carità (1260) e di seguito quella di Santa Maria della Misericordia (1261) che entrano nel novero delle Scuole Grandi.

La devozione alla Madonna è sempre stata viva in ogni chiesa cristiana e veneziana perciò un altare e, anche una Scuola, dedicati alla Vergine Maria nella chiesa San Salvador dovevano esserci ben prima del 1445. Allo stato attuale delle ricerche, risulta questa la data che segna la presenza della Scuola della Beata Vergine nella chiesa⁹⁰.

Il 17 giugno il priore del convento concede alla Scuola di Santa Maria «due arche sotto el portico davanti la chiesa» con la condizione che quando i frati vorranno allargare l'edificio, potranno essere liberi di smantellarle senza alcun impedimento da parte della Scuola⁹¹. Con la riedificazione cinquecentesca della chiesa alla Madonna viene

⁸⁷ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 44, t. 91, c. 101.

⁸⁸ G. TASSINI, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, a cura di L. MORETTI, Filippi, Venezia 1970, p. 192; PULLAN, *Altre scuole*, in *Le scuole di Venezia*, cit., p. 220.

⁸⁹ GRAMIGNA - PERISSA, *Scuole di arti mestieri*, cit., pp. 124-125.

⁹⁰ Impegni reciproci che vengono confermati nel 1475 (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 44, t. 91, c. 7) e nel 1487 (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 579).

⁹¹ I capitolari del 1492 rendono noto che l'altare è provvisto della suppellettile liturgica e che i paramenti realizzati per il diacono e il suddiacono commissionati dal gastaldo appartengono alla Scuola (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 44, t. 91, c. 13).

dedicato l'attuale altare, al centro della navata destra. Lo chiarisce un registro del convento del 1554 in cui si conferma che la proprietà degli altari rimane dei canonici e che le Scuole sono beneficiarie soltanto della concessione di celebrare, forse in vista della diatriba che avrebbe provocato la richiesta della famiglia Dolfin⁹².

Tre anni dopo, infatti, i Dolfin manifestano il desiderio di erigere il monumento funebre del casato dove si trovava la cappella della Madonna chiedendo di poter adornare anche l'altare e ottenerne il giuspatronato. La Scuola non aveva di certo gradito la proposta e si affrettò a presentare i documenti che dichiarano la concessione dell'arca rivendicando il diritto di esporre le insegne e il gonfalone della Scuola, come soleva fare nella «chiesa vecchia»⁹³.

I canonici acconsentono comunque al progetto della famiglia Dolfin che affida a Giulio Del Moro l'architettura del monumento e l'esecuzione delle statue di *San Benedetto e Sant'Andrea*⁹⁴. Il resto dell'apparato scultoreo è opera di Girolamo Campagna. Esegue i busti di Andrea Dolfin e della moglie Benedetta Pisani e, come promesso dai committenti, anche la statua della *Madonna con il Bambino*⁹⁵ per l'altare. Danese Cattaneo, Alessandro Vittoria, Gerolamo Campagna sono artisti formati alla scuola di Jacopo Sansovino⁹⁶ che intervengono a San Salvador aderenti a quella corrente di classicismo ancora restia a cedere alla poetica manierista e, più tardi, barocca. Giungeranno ad esiti diversi, sviluppando in senso chiaroscurale o decorativo la lezione sansoviniana. Nella *Madonna con il Bambino* Girolamo Campagna asseconda lo spirito più autentico del suo credo artistico riuscendo a conciliare la tradizione plastica delle terre toscane che aveva recepito dal suo diretto maestro, Danese Cattaneo, con il classicismo veneto.

La Scuola di Maria Vergine, dedita alla beneficenza e soprattutto attenta alla costituzione di doti per fanciulle povere, nel Cinquecento, rimane ad officiare presso questo altare anche se nel frattempo, in chiesa, assume una straordinaria importanza un altro momento della vita di Maria celebrato dal pennello di Tiziano: l'*Annunciazione*⁹⁷. Antonio Della Vecchia aveva ottenuto, nel 1560, un altare da riedificare su progetto di Jacopo Sansovino predisposto per accogliere una delle interpretazioni più alte del pittore cadorino. Nella chiesa che San Magno aveva indicato al centro della sua pianificazione urbanistica, la chiesa che ripropone planimetricamente il Santo Sepolcro e che conserva il corpo del primo patrono di Venezia, assume un significato inequivocabile il tema dell'Annunciazione. Il 25 marzo, ricorrenza del con-

⁹² *Ibid.*, c. 7v.

⁹³ *Ibid.*, c. 30.

⁹⁴ BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., p. 18.

⁹⁵ A. BACCHI - L. CAMERLENGO - J.M. LEITHE, *La bellissima maniera. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra, Provincia Autonoma di Trento, Trento 1999, p. 406.

⁹⁶ *Ivi*, con bibliografia annessa.

⁹⁷ G. NEPI SCIRÈ in *Tiziano*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 318-320 con bibliografia annessa.

cepimento di Maria che, per opera dello Spirito Santo dona condizione umana al Verbo di Dio, è il giorno della fondazione della città.

Ancor oggi la dedicazione degli altari con i loro dipinti e sculture rivelano i santi patroni di alcune delle Scuole di Arti e Mestieri che hanno officiato, per secoli, a San Salvador.

L'altare della navata sinistra, a lato dell'ingresso delle Mercerie (fig. 3), dall'impianto cinquecentesco che preannuncia già elementi del primo Seicento, presenta al centro la pala con *Sant'Antonio Abate tra San Giovanni Battista e San Francesco d'Assisi* di Palma il Giovane⁹⁸. Allo scultore Alessandro Vittoria⁹⁹ si deve, invece, il modellato vigoroso e sicuro della statua di San Rocco insieme al corpo giovanile e scattante di San Sebastiano che contrasta con il volto segnato dal sacrificio del martirio in una sintesi di forte impatto emotivo. Dedicato a Sant'Antonio Abate, quest'altare, che si trova di fronte a quello dell'Annunciazione con la celebre pala di Tiziano, era un tempo intitolato a San Giovanni Evangelista e vi officiava l'Arte degli Stagneri di cui era patrono.

La confraternita degli Stagneri era nata intorno al 1477 e infatti nei documenti del convento di San Salvador si rintracciano notizie precise in merito a licenze, processi e liti dalla seconda metà del Quattrocento¹⁰⁰. In seguito si sposterà nella chiesa di San Bartolomeo per poi approdare a San Polo.

Questa categoria di artigiani che fabbricava oggetti in stagno e peltro come scodelle, piadene, vassoi e calici aveva bisogno di tutelarsi in un'organizzazione corporativa soprattutto per salvaguardare la qualità del prodotto veneziano. Come per i manufatti di oreficeria e argenteria, quelli in stagno venivano bollati con un marchio di Stato oltre a quello della bottega o del maestro¹⁰¹.

Il patrono dell'Arte era San Giovanni perché il supplizio inflitto dall'imperatore Domiziano all'evangelista avvenne immergendolo in un calderone di stagno con l'olio bollente dal quale uscì miracolosamente vivo e ringiovanito¹⁰².

Spetta a Finocchi Gherzi¹⁰³ il merito di aver chiarito le circostanze che indussero i canonici ad affidare quest'altare, prima all'Arte degli Stagneri in contesa con la famiglia D'Anna dal 1559 e, poi, a distanza di tempo, all'Arte dei Luganegheri ai quali si deve la struttura attuale.

⁹⁸ S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 132 n. 477.

⁹⁹ L. FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Forum, Udine 1998; L. FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, Forum Udine 2000.

¹⁰⁰ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 27, c.n.n.

¹⁰¹ A. MANNO, *I mestieri di Venezia. Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*, Bibles, Cittadella 1995, 108-110.

¹⁰² J. HALL *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano 1993, 207-208.

¹⁰³ FINOCCHI GHERSI, *Artisti e committenti a San Salvador*, cit.

Le sue indagini, sulla scorta delle Memorie di uno dei canonici, dimostrano che per l'assoluta inadempienza da parte dell'Arte degli Stagneri nell'adornare l'altare, i padri furono ben contenti di affidare il giuspatronato alla famiglia D'Anna grazie alle disposizioni testamentarie del padre Martino¹⁰⁴ e alle volontà dei figli Giovanni e Daniele¹⁰⁵. Il testamento risaliva al 1553 ma la tomba non era ancora stata costruita e i figli ottennero l'altare di San Giovanni in San Salvador solo sei anni dopo. Le controversie con la Scuola degli Stagneri furono aspre tanto da richiedere l'intervento dei Provveditori *de Comun* per stabilire la presenza dell'arma dell'Arte o quella della famiglia di mercanti. Certo è che nel momento in cui scrive il canonico, nel 1563, gli eredi D'Anna aveva già fatto realizzare le parti lapidee del nuovo altare e una pala per adornarlo: la *Crocifissione* di Tiziano.

Un'opera citata dal Vasari¹⁰⁶ nello studio dell'artista al quale era stata commissionata da Giovanni D'Anna, probabilmente sin dal 1559 anno in cui, per l'altare di fronte, Antonio Cornovi Della Vecchia aveva richiesto a Tiziano l'*Annunciazione*¹⁰⁷.

Purtroppo la tela con il *Crocifisso* non giunse mai a San Salvador e i padri, che avevano potuto godere della generosità di committenti abbienti vicini a Tiziano, videro svanire la possibilità di ammirare in chiesa l'illustrazione della nascita (Annunciazione), morte (Crocifissione) e glorificazione (Trasfigurazione) di Cristo per mano del grande maestro cadorino.

Un'occasione unica del quale il canonico che scrive le Memorie era perfettamente consapevole quando spiega che da ciò non avrebbe tratto onore né Dio né Venezia giustificando, in questo modo, il lungo contenzioso con la Scuola degli Stagneri.

Oggi possiamo ammirare l'*Annunciazione* di Tiziano nella navata destra e la *Trasfigurazione* all'altare maggiore mentre sull'antico altare di San Giovanni Evangelista possiamo forse immaginare il *Cristo in croce con il ladrone buono* della Pinacoteca Nazionale di Bologna¹⁰⁸. Una tela, attribuita dalla critica a Tiziano, che dopo attenta analisi storico-stilistica, Finocchi Gherzi¹⁰⁹ identifica con l'opera voluta dagli eredi D'Anna.

La morte prematura di Giovanni non permise alla famiglia di avere il suo altare sepolcrale a San Salvador e quindi neanche il dipinto di Tiziano. Sembrava che l'altare

¹⁰⁴ Era un ricco mercante originario di Bruxelles diventato veneziano d'adozione.

¹⁰⁵ C. LIMENTANI VIRDIS, *La famiglia D'Anna a Venezia. Contatti col Pordenone, Tiziano e Tintoretto*, in *Atti delle Giornate di Studio* a cura di C. FURLAN, Pordenone (1985), pp. 201-204.

¹⁰⁶ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1568, ed. a cura di G. MILANESI, VII, Firenze 1906, p. 429. F. POLIGNANO, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni D'Anna*, in *Venezia Cinquecento*, 4 (1992), pp. 7-54.

¹⁰⁷ NEPI SCIRÈ in *Tiziano*, cit., pp. 318-320 con bibliografia annessa.

¹⁰⁸ E. MAUCERI, *Bologna - R. Pinacoteca: restauro di una Crocefissione di Tiziano*, in *Bollettino d'Arte*, XXV, serie III, 1 (1931) pp. 94-95.

¹⁰⁹ FINOCCHI GHERSI, *Artisti e committenti a San Salvador*, cit., pp. 25-27 con bibliografia annessa.

di San Giovanni Evangelista non dovesse avere altra sorte che rimanere spoglio, o per la negligenza della Scuola degli Stagneri o per le vicende infauste della famiglia D'Anna. Viene descritto, dal canonico che ne dà memoria nel corso del Cinquecento, adorno di un'opera d'avorio per volere di un certo Antonio Stella e poi con un «*paredo di tavole*»¹¹⁰ sul quale il sacrestano aveva fatto grossolanamente dipingere un San Sebastiano e un San Rocco, protettori per eccellenza contro il morbo della peste che colpiva duramente la città¹¹¹. L'arredo pittorico dell'altare gode però, stando alle parole del Memoriale, di un momento felice grazie al mecenatismo di Girolamo Priuli¹¹². Intorno al 1530, quando sovvenziona la costruzione del portale interno sulla Merceria e l'altare di San Girolamo¹¹³ questo banchiere fornisce l'altare di San Giovanni Evangelista della *Cena in Emmaus* poi destinata alla cappella Contarini¹¹⁴.

È Francesco Sansovino a descrivere, per la prima volta, questo altare della navata sinistra «*in bella e ricca forma ridotto*»¹¹⁵. Ormai alle soglie del Seicento, è intitolato a Sant'Antonio Abate protettore di un'altra Scuola, l'Arte dei Luganegheri.

Nel 1497 sentono l'esigenza di associarsi i salsicciai, lardaroli e pizzicagnoli¹¹⁶ veneziani famosi soprattutto, come anche i documenti antichi attestano, per i loro *moreli de luganega*, dei salsicciotti particolari noti per la loro bontà. Riunirsi in una corporazione significava, finalmente, difendersi da un'incontrollata dilatazione dei posti vendita, dall'abusivismo imperante e dalle rivalità che proprio, sul finire del XV secolo, aveva provocato episodi di vera e propria violenza fra i venditori di San Marco e di Rialto che erano addirittura arrivati ad incendiare le postazioni commerciali. L'Arte poteva salvaguardare gli interessi di una categoria che da tempo era soggetta a controlli estenuanti da parte degli organi di governo: i *Provveditori sopra la Giustizia Vecchia* erano addetti alle carni porcine fresche, i *Provveditori alle Beccherie* si occupavano degli insaccati e, mentre per l'igiene erano controllati dal *Magistrato della Sanità*, a dare contravvenzioni pensava il *Collegio dei V Savi*¹¹⁷.

¹¹⁰ Ibid., 29-30. *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, a cura di S. FERINO - PAGDEN, pp. 43-53.

¹¹¹ S. MASON RINALDI, *Le immagini della peste nella cultura figurativa veneziana*, in *Venezia e la peste*, Marsilio, Venezia 1979, pp. 210-215.

¹¹² R. FULIN, *Girolamo Priuli e i suoi diari*, in *Archivio Veneto XXII* (1881), pp. 137-154.

¹¹³ A San Salvador un altare dedicato a San Girolamo esisteva dal 1420, quando per volere testamentario di Domenico Da Ponte, dottore di legge, viene fatto «*riedificare*» dagli eredi nel 1446. Vent'anni dopo è concessa indulgenza di cento giorni a coloro che si recheranno a visitarlo. Nel 1524, grazie a Girolamo Priuli, viene rinnovato per mano di Guglielmo Tagliapietra (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catascio di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, cc. 15, 315, 359, 366).

¹¹⁴ Ibid., cc. 31-32.

¹¹⁵ SANSOVINO - MARTINIONI, *Venetia città nobilissima*, p. 123.

¹¹⁶ La Mariogola dell'Arte dei Luganegheri conservata nella Biblioteca del Museo Correr risale al 1696, VANIN - ELEUTERI, *Le Mariogole*, cit., p. 3.

¹¹⁷ GRAMIGNA - PERISSA, *Scuole di arti mestieri*, cit., p. 64.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, quest'Arte richiedeva all'apprendista un lungo periodo di formazione che durava ben sette anni, cinque di garzonato e due da lavorante, un anno in più, per esempio, rispetto all'aspirante orafo. Una preparazione adeguata garantiva naturalmente la bontà del prodotto che viene compromessa nei momenti di difficoltà come accade dopo la pestilenza del 1576 e del 1630. Le epidemie che avevano decimato la città costringono ad un ricambio generazionale per tutte le Arti perché lo Stato decide di abbattere il divieto di esercitare la professione agli stranieri, restrizione che da sempre caratterizzava le corporazioni di mestiere. Ogni settore dell'economia cittadina era gravemente colpito e il *Collegio delle Arti*, nel 1631, decide di incentivare l'accesso dei forestieri nelle corporazioni. Una scelta obbligata che costerà cara perché un allentamento della normativa professionale conduceva all'immissione massiccia nel mercato di esercenti stranieri non sempre preparati adeguatamente a svolgere il mestiere. In quegli anni la Scuola dei Luganegheri si dà anche delle normative nuove di solidarietà sociale con una forma di assistenza per il lavoratore, comune anche ad altre Arti, ma che in questo caso fa concorrenza agli slogan pubblicitari dei nostri giorni. «*Dalla culla alla bara*» era il progetto pensato per il *luganegher* in quanto membro di una comunità di confratelli. Poteva contare cioè su un'assistenza a vita i cui costi ricadevano in maniera solidale sulla corporazione. Altre forme di protezione per la famiglia dell'associato consistevano nell'obbligo di contribuire ad integrare la dote delle figlie femmine dei capimastri; alle vedove invece era permesso di tenere aperta la bottega con il nome del marito anche senza figli legittimi ma con la manodopera di venditori¹¹⁸.

La solidarietà tra gli associati e la devozione al loro patrono, Sant'Antonio Abate, veniva rinnovata presso un altare di San Salvador dal 1498.

La costruzione dell'altare dedicato a Sant'Antonio Abate, così come lo vediamo oggi, inizia soltanto verso il 1582 per concludersi intorno al 1603. La pala di Palma il Giovane con il Santo patrono, festeggiato dalla Scuola il 17 gennaio, viene affiancata dalle sculture di San Rocco e San Sebastiano di Alessandro Vittoria riproponendo in questo modo la triade dei Santi protettori contro il morbo della peste¹¹⁹.

Presso l'altare i confratelli venivano sepolti come possiamo dedurre dalle due pietre tombali del 1751 definite «*Sepolcri delle sorelle e dei fratelli dell'Arte de Luganegheri*». I Capitoli generali della Scuola si erano svolti in un ambiente del convento fino al 1681 data della costruzione della sede sulla riva delle Zattere ma i confratelli continuavano a

¹¹⁸ Un'indagine capillare sull'attività produttiva, finanziaria e giudiziaria dell'Arte di Luganegheri dal Seicento è stata affrontata da Luca Bovolato (L. BOVOLATO, *L'Arte dei Luganegheri di Venezia tra Seicento e Settecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia, LXXVIII, 1998).

¹¹⁹ Quando Venezia celebra la fine della peste, nel 1632, gli *oresi* realizzano un'opera d'argento con il Crocifisso, San Rocco, San Sebastiano e il loro patrono Sant'Antonio Abate, tutti in rilievo con le cornici di ebano ornate d'argento. Lo portano in dono alla Scuola di San Rocco.

celebrare presso l'altare di Sant'Antonio Abate¹²⁰. Nel 1782 il gastaldo chiede ai canonici un posto per custodire la argenteria della Scuola¹²¹ che doveva già comprendere il reliquiario in argento del patrono conservato nel Tesoro della chiesa di San Salvador¹²². Forse contiene la stessa reliquia donata nel 1729 all'Arte che si premura subito di chiedere ai canonici il permesso di costruire un tabernacolo di pietra per custodirla¹²³ anche se, sullo sportello attuale, il Santo rappresentato non è più il protettore dei Luganegheri ma Sant'Antonio da Padova. Probabilmente con l'ultima epidemia pestilenziale del 1630 la devozione verso Sant'Antonio Abate andò attenuandosi e quella per l'omonimo santo padovano, che a Venezia ha sempre goduto di larga diffusione, lascia il segno su questo altare.

Sant'Antonio Abate, padre del monachesimo, era vissuto da eremita tra il 250 e il 356. Si era ritirato nel deserto dell'Egitto pur rimanendo un sostenitore delle comunità cristiane di Alessandria durante le persecuzioni dell'imperatore romano Massimino¹²⁴.

Viene rappresentato con la stampella, come nel dipinto di Palma il Giovane, in quanto emblema tradizionale del monaco medioevale il cui dovere era quello di aiutare gli zoppi e gli infermi. Questo Santo è di solito accompagnato dal campanello, dalla fiamma e dal maiale perché questo animale era allevato dai monaci antoniani durante il Medioevo, motivo per cui i Luganegheri lo elessero protettore dell'Arte.

Non si può dimenticare, però, che Sant'Antonio Abate non era solo il patrono dei Luganegheri, ai quali iconograficamente rimane legato dall'immagine del maialino, ma dall'età medioevale, e a Venezia ancor oggi, proteggeva gli orafi prima che il culto del Santo francese Eligio, prendesse il sopravvento in gran parte d'Europa.

Naturalmente il passaggio della devozione per Sant'Antonio Abate a quella di Sant'Eligio avviene per l'Arte degli Orafi in modo graduale in molti centri italiani tanto che i due Santi si possono trovare rappresentati insieme come nel dipinto di Luca Signorelli conservato al Museo Civico di Sansepolcro. Da riferire al 1505, la tela

¹²⁰ Porta la data 1756 una delle convenzioni tra l'Arte dei Luganegheri, che aveva già una sede propria e i canonici di San Salvador. Il 17 gennaio, giorno dedicato al patrono Sant'Antonio Abate l'Arte si impegna ad esporre il Venerabile Sacramento sull'altar maggiore e, in quell'occasione, dovrà anche adornare la chiesa con «i damaschi nuovi» perciò il Capitolo della Scuola si impegna a supplire alla spesa per quello che riguarda la cappella di Sant'Antonio (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 52, c. 172).

¹²¹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 52, c. 10.

¹²² E. GUARNIERI, *Le oreficerie liturgiche della chiesa di San Salvador a Venezia*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova, A.A. 2000-2001, relatore G. Baldissin Molli, pp. 31-35.

¹²³ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b.1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 256; BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., p. 43.

¹²⁴ HALL, *Dizionario*, cit., p. 48.

che rappresenta sul recto la Crocifissione e sul verso Sant'Antonio Abate e Sant'Eligio veniva utilizzata come gonfalone processionale della Compagnia di Sant'Antonio Abate ma non è da escludere che avesse anche la funzione di stendardo per l'Arte degli Orafi biturgensi¹²⁵. Le visite pastorali spesso documentano, nelle chiese dedicate ad Antonio Abate, il culto per questi due Santi, di certo venerati come protettori dei malati e degli ospedalieri, ma nel corso dei secoli, anche patroni dell'Arte degli Orefici. Sant'Eligio¹²⁶, orafo di umili natali originario di Chaptelat vicino a Limoges, era diventato monetiere di corte del re franco Clotario II, e unendo al duro lavoro la pietà religiosa, aveva fondato monasteri fino a diventare vescovo di Noyon nel 641. Spesso raffigurato con gli utensili dell'orefice, l'attributo del ferro di cavallo lo rende protettore pure dei maniscalchi, mentre quello di Sant'Antonio Abate è sempre stato la fiamma essendo il fuoco elemento indispensabile per l'arte dell'orafo. La rappresentazione della fiamma allude anche l'*erpis zoster* la malattia popolarmente nota come «fuoco di Sant'Antonio» da cui si invocava la guarigione nel nome del santo. Per alleviare le sofferenze sin dal Medioevo si praticavano delle applicazioni di lardo di maiale, emblema appunto dell'Arte dei Luganegheri.

A Venezia la figura di Sant'Eligio non soppianta quella di Sant'Antonio Abate e l'Arte degli Oresi dedica a lui gli altari delle chiese veneziane dove la corporazione si riunisce e celebra prima di avere sede sociale in un edificio in Campo Rialto Novo¹²⁷.

Non v'è dubbio sul fatto che il sodalizio degli orefici sia nato in tempi antichi¹²⁸, forse addirittura tra il X e il XII secolo, ma la prima data certa dell'esistenza della Scuola risale al 1213 quando un ricco mercante tedesco rende la corporazione degli orafi beneficiaria dei suoi beni¹²⁹. Lo Statuto dell'Arte, compilato dal Magistrato della Giustizia Vecchia porta la data 1233¹³⁰ e attesta ciò che la mano dei lapicidi aveva già

¹²⁵ S. PICHİ, *Sansepolcro. Oreficeria dal Medioevo al Cinquecento*, Frangipani Ed., Arezzo 2003, pp. 83-84.

¹²⁶ HALL, *Dizionario*, cit., p. 152.

¹²⁷ Una lunetta in ferro battuto con l'iscrizione S.O. segnala lo stabile dell'antica Scuola degli Orefici della quale abbiamo notizie sulla disposizione degli ambienti da Piero Pazzi (P. PAZZI, *La Scuola degli Oresi a Rialto*, in *Oro di Venezia*, Società Orafa Veneziana, Venezia 1981, pp. 35-38) mentre Gramigna e Perissa descrivono parte dell'antico arredo della Scuola (GRAMIGNA - PERISSA, *Scuole di arti mestieri*, cit., p. 96).

¹²⁸ Sebbene l'arte vanti origini antiche la mariegola dell'Arte degli oresi, conservata nella Biblioteca del Museo Correr è databile tra il 1703 e il 1706 (VANIN - ELEUTERI, *Le Mariegole*, cit., pp. 100, 211).

¹²⁹ MARANGONI, *Le associazioni di mestiere*, cit., 19; W. VON STROMER, *Bernardus Teotonicus e i rapporti commerciali tra la Germania meridionale e Venezia prima della istituzione del Fontego dei Tedeschi*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Venedig*, VIII (1978), p. 14.

¹³⁰ PAZZI, *La Scuola degli Oresi*, cit., p. 35. Differentemente dal Pazzi, che cita il documento al quale si riferisce in Archivio di Stato di Venezia, il contributo di Silvia Gramigna e Annalisa Perissa indica come data di costituzione della corporazione il 1382 (GRAMIGNA - PERISSA, *Scuole di arti mestieri*, cit., p. 95).

espresso sui rilievi del portale centrale della basilica di San Marco¹³¹ e sul capitello dei Mestieri di Palazzo Ducale. Tra le quattordici formelle dell'arcone del portale marciano dove compaiono i mestieri della città, maestri, garzoni, attrezzi e materie prime restituiscono la concretezza del lavoro quotidiano come se nella cappella dogale lo stato rendesse omaggio ai ceti produttivi inserendo la loro attività nell'economia della salvezza. Ecco allora gli *oresi* rappresentati, anche se in un programma figurativo che sottintende un progetto più articolato sul valore della città e del lavoro, anche sul capitello della sede dogale. Questa volta, insieme al fabbro e al ciabattino, l'orefice è assimilato a loro per la sua attività meccanica nobilitata dalla preziosità e purezza della materia prima, ma non lontano dal notaio che nell'atto manuale dello scrivere esprime le capacità dell'intelletto secondo quella visione medioevale ancora estranea all'esigenza di distinguere le arti liberali da quelle manuali.

In epoca medioevale non sappiamo dove la Scuola degli Orefici aveva eretto il suo altare. Le prime supposizioni orientano verso diverse chiese, San Bartolomeo, San Silvestro, San Matteo ma la più plausibile può essere proprio la chiesa di San Salvador¹³². Si spiegherebbe più facilmente anche la presenza di quel *paramentum altaris maioris aureum et pulchrum valde* opera d'oreficeria da riferire al 1290 citata dalla Cronaca del priore De Grazia ma da non identificare, come ormai la critica ha accertato, con la celebre pala d'argento dorato. Ad affrontare l'argomento in modo sistematico, per la prima volta, giunge Mariacher¹³³ che orienta la datazione delle parti antiche del paliotto verso la seconda metà del Quattrocento. Gli studi di Polacco¹³⁴, invece, avendo identificato lo stemma e il donatore raffigurato sulla pala con il priore Francesco De Grazia, convergono verso una datazione più precoce e colloca, nell'ultimo ventennio del Trecento, l'esecuzione del paliotto.

In seguito, forse già nel XV secolo, la Scuola degli Oresi si sposta vicino a San Giovanni Elemosinario per poi stabilirsi nella chiesa di San Giacomo di Rialto.

Dal doge Marino Grimani viene data la concessione per l'edificazione dell'altare che è concluso nel 1605¹³⁵ mentre la sede della Scuola viene realizzata solo tra il 1698 e il 1781.

¹³¹ G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1995, pp. 255-313.

¹³² PAZZI, *Dizionario Aureo*, Compiano, Venezia 1998, p. 31; PAZZI, *La Scuola*, cit., p. 35.

¹³³ G. MARIACHER, *Il paliotto d'argento del Santissimo Salvatore a Venezia*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, I (1961), pp. 423-444.

¹³⁴ R. POLACCO, *La pala gotica d'argento dorato di San Salvador: proposte per una più circostanziata collocazione cronologica e storico - artistica*, in *L'architettura gotica veneziana*. Atti del Convegno, Istituto Veneto di Scienze e Arti, Venezia 2000, pp. 219-225. Per il paliotto di San Salvador, oltre al saggio di S. Pichi (Pichi, *Arte Orafa a San Salvador: il tesoro*, in cit., pp. 52-54), si rimanda in questo volume al contributo di Luisa Riccato.

¹³⁵ MANNO, *I mestieri di Venezia*, cit., p. 82.

La posizione centrale della Scuola nella zona di Rialto, cuore commerciale della città, sanciva il potere e il prestigio dell'Arte che, già da tempo, aveva concentrato lì l'attività degli orafi, degli argentieri e dei gioiellieri. La maggior parte delle botteghe, nel Quattrocento, toccavano le due *Rughe di Rialto*: in *Ruga Granda* venivano esposti vasellami, bacili, stoviglie mentre in *Ruga degli Anelli* si producevano oggetti di dimensioni minori. Nel corso dei secoli troviamo attività di orafi anche verso le Mercerie e vicino a campo San Salvador. Nel Settecento i canonici ricevevano assiduamente l'affitto di botteghe¹³⁶ da parte di orefici come Iseppo Zanetti¹³⁷ e Andrea Zamboni.

Le specifiche categorie o specializzazioni di mestiere, denominate *colonnelli*, che facevano parte dell'Arte degli Orefici erano formate, oltre che dagli *oresi*, dai *gioiellieri da falso*, dai *Diamanteri da duro*, che tagliavano diamanti e dai *Diamanteri da tenero* che trattavano le altre pietre¹³⁸.

Un'altra Scuola che aveva un ruolo molto importante per la funzione essenziale che svolgeva all'interno della città era quella dei *Carboneri* o *Portatori de Carbon*¹³⁹.

Di certo officiavano nella chiesa dedicata al Santissimo Salvatore negli anni venti del Cinquecento quando viene redatto il loro primo Capitolare ma la data dello Statuto e della Mariegola risale al 1476¹⁴⁰. Quest'Arte era una delle poche a numero chiuso perciò non poteva contare più di venti membri. Il carbonaio veneziano riceveva la merce, la trasportava, la misurava sempre sotto il diretto controllo dello Repubblica che rilasciava regolare licenza solo se disposto al trasporto gratuito del carbone destinato all'attività dell'Arsenale. Un obbligo che i carbonai hanno subito alacramente quando il cantiere navale, verso la fine del Quattrocento, consumava più di seimila corbe a fronte delle consuete mille.

Per offrire un servizio comodo e accessibile, soprattutto ai fabbri e agli orafi, i carboneri avevano l'obbligo di riunirsi in un punto preciso del canal Grande, sulla Riva che ancor oggi ricorda la loro attività, la *Riva del Carbon*. Anche per questo la Scuola

¹³⁶ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 92, c.n.n.. Iseppo Zanetti e Andrea Zamboni orafi risultano affittuari tra il 1700 e il 1714.

¹³⁷ Nel 1665 Iseppo Zanetti è garzone, a dodici anni, nella bottega di Zuanne Trentin, capostipite di una delle più affermate botteghe della Venezia del Settecento (PAZZI, *Dizionario Aureo*, cit., p. 686).

¹³⁸ Tra le Scuole di Arti e mestieri, in periodi diversi, hanno lasciato traccia nei documenti d'archivio, tra il 1450 e il 1679, la Scuola dei Calegheri e quella dei Marangoni. L'una riuniva in corporazione i calzoi che avevano la loro sede in campo San Tomà e l'altra i falegnami che inglobava numerose specializzazioni. Sono citate in carte che riguardano liti, processi giudiziari delle Scuole contro il convento e lasciti testamentari a favore dei canonici ma non è ancora chiaro se partecipassero alla vita parrocchiale e sembra, stando alle indagini archivistiche finora condotte, che non avessero un altare a San Salvador.

¹³⁹ MANNO, *I mestieri di Venezia*, cit., p. 116.

¹⁴⁰ VANIN - ELEUTERI, *Le Mariegole*, cit., p. 31.

aveva scelto come sede la vicina chiesa di San Salvador. Nei documenti¹⁴¹ del convento l'Arte dei Carboneri viene citata ma non ne troviamo traccia in chiesa se non nella pala di Girolamo Brusaferrò¹⁴² sull'altare del transetto destro che, insieme a San Giacomo, Maria Maddalena e San Francesco di Sales, rappresenta anche San Lorenzo, il patrono di questa Scuola. Tra i santi più venerati dal mondo cristiano, era stato ordinato diacono da Sisto II e aveva subito il martirio poco dopo il pontefice stesso. Nelle tela del Brusaferrò, datata 1729, indossa i paramenti diaconali e ai suoi piedi, il turibolo ricorda la suppellettile liturgica che Lorenzo aveva venduto per distribuirne i proventi ai poveri piuttosto che restituirla al prefetto romano. Un episodio, legato dalle fonti agiografiche, all'immediata cattura del santo che viene condannato a morire sulla graticola con i carboni ardenti¹⁴³. Il suo attributo rimanda immediatamente all'Arte dei Carboneri che molto probabilmente avevano commissionato a Girolamo Brusaferrò o forse Girolamo Pennacchi da Treviso, intorno agli anni trenta del Cinquecento la tavola¹⁴⁴, con San Lorenzo, la Maddalena e altri Santi ora conservata dietro l'altare maggiore ma un tempo sull'altare a sinistra della cappella del Santissimo Sacramento¹⁴⁵.

Neanche l'attuale collocazione dell'opera di Girolamo Brusaferrò, sull'altare del transetto destro, è quella originaria. Il Santo al centro della pala, Giacomo, riconduce alla grande devozione di cui ha goduto l'apostolo prediletto da Gesù insieme a Pietro e Giovanni, fino a quando il popolo cristiano è stato assiduamente animato dai pellegrinaggi. Sin dal Medioevo una delle mete principali era certamente quella per la Galizia per venerare le spoglie di San Giacomo, a Compostela. Protettore dei pellegrini, a questo Santo, nella chiesa di San Salvador, era dedicato l'altare cinquecentesco a sinistra della cappella del Santissimo Sacramento¹⁴⁶, dove l'opera del Brusaferrò è descritta fino alla metà dell'Ottocento.

Almeno dal 1374 si pregava San Giacomo nella chiesa visto che il primo di maggio Muneghello Coltraro firma una convenzione con il convento di San Salvador affinché un sacerdote veneto celebri quotidianamente la messa presso l'altare fatto fabbricare da

¹⁴¹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...)* compilato da Angelo Maria Dose 1757, c. 356 (processo contro Alvise Lupi), 854, 864.

¹⁴² L. VERENINI, *Alcuni inediti di Gerolamo Brusaferrò*, in *Arte Veneta* 28 (1974), pp. 169-174; A. PIETROPOLLI, *Gerolamo Brusaferrò. Dipinti e disegni*, il prato, Padova 2002, p. 67, n. 61, fig. 77.

¹⁴³ HALL, *Dizionario*, cit., p. 247.

¹⁴⁴ La tavola, molto rovinata a causa di un incendio del secolo scorso, reca la firma in basso ed è stata restaurata nel 1968.

¹⁴⁵ BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., p. 37.

¹⁴⁶ Intitolato alla Sacra Famiglia verso la metà dell'Ottocento, oggi l'altare presenta una pala di Lattanzio Querena.

lui¹⁴⁷. La Scuola di San Giacomo viene istituita però nel 1422, data della sua prima mariegola oggi conservata nella Biblioteca del Museo Correr¹⁴⁸.

Gli altari del transetto destro, su modello di quello cinquecentesco, un tempo intitolato all'apostolo, erano stati costruiti nel 1736 per volere delle famiglie veneziane Corner¹⁴⁹. Il tagliapietra Marco Fassina¹⁵⁰ esegue i due altari con la cornice in «pietra di rovino e le colonne in marmo africano». Domenico Lerini *indorador* realizza le due cornici «degli altari de Corneri»¹⁵¹ nel 1737 e l'anno successivo Bartolo de Franchi, gastaldo de Carboneri, viene chiamato in causa per i «carbon che servirono per li due altari novi fatti nella chiesa di San Salvador» saldati dal priore Giovanni Alberto De Grandi¹⁵². Questo priore, poi vescovo di Chioggia¹⁵³, è in carica quando vengono costruiti in marmo, per volontà della famiglia Cornaro, gli altari del transetto destro, ancora rozzaamente in legno¹⁵⁴. Dai registri di spese del convento sappiamo che fa realizzare le tele per due pale d'altare, una la prepara Antonio Bella e viene consegnata a Francesco Fontebasso che il 15 giugno 1737 riceve ottanta ducati per il dipinto con San Leonardo¹⁵⁵ (fig. 4).

Sessantadue lire spettano invece a Domenico Fontana di San Luca¹⁵⁶ quando è pronta la tela per la pala che deve dipingere Giovan Battista Tiepolo. Il 15 luglio 1738 l'artista riceve ottocentosei lire¹⁵⁷. Nei documenti citati si era già imbattuto Giovanni Mariacher che nel disegno per incisione delle Raccolte Grafiche di Monaco con Sant'Agostino e Santi indicherebbe un riferimento iconografico possibile¹⁵⁸ per la pala di San Salvador perduta tra il 1765 e il 1772, stando all'illustrazione della chiesa

¹⁴⁷ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...)* compilato da Angelo Maria Dose 1757, c. 366.

¹⁴⁸ La scuola aveva un suo altare e una vivace attività anche presso la chiesa di San Giacomo dell'Orio (VANIN - ELEUTERI, *Le Mariegole*, cit., p. 64).

¹⁴⁹ BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., p. 36.

¹⁵⁰ MARIACHER, *Per la datazione di un'opera perduta di Gianbattista Tiepolo*, in *Arte Veneta*, 13-14 (1959-1960), p. 237.

¹⁵¹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 44, c.n.n. (27 giugno 1737).

¹⁵² ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 44, t. 91, c.n.n. (11 agosto 1738).

¹⁵³ CUSIANI, *Vita e costumi di Monsignor D. Giovanni Alberto De Grandi*, Padova 1762.

¹⁵⁴ Si deve a lui la decisione di dare degna sepoltura al corpo della Regina Caterina Cornaro, che giaceva in una soffitta, nel monumento funebre del transetto di Bernardo Contino (BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., pp. 15, 23). Lui stesso dona alla chiesa, nel 1739, un «pontificale ricamato d'oro» consistente in tre pianete, sei tonacelle, quattro piviali, il velo e i suoi manipoli (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 52, c. 75v).

¹⁵⁵ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 44, t. 91, c.n.n.

¹⁵⁶ *Ibid.*, c.n.n. (27 dicembre 1736); c.n.n. (29 gennaio 1737).

¹⁵⁷ *Ibid.*, c.n.n. (15 luglio 1738).

¹⁵⁸ MARIACHER, *Per la datazione*, cit., p. 238.

dell'Albrizzi¹⁵⁹. Nella sua guida, infatti, parla dell'opera del Brusaferrò sull'altare di Sant'Agostino ancora nel 1772.

Nel percorso artistico di Tiepolo la pala per l'altare di Sant'Agostino a San Salvador, purtroppo perduta in seguito ad un incendio, sarebbe la prima pala d'altare sicuramente documentata del maestro, poco prima dei dipinti del soffitto dei Gesuati del 1757 che segnano l'inizio del soggiorno milanese dell'artista.

Tuttora la parete destra del transetto è adornata dalla pala del Brusaferrò. Di fronte, come descritto dai documenti settecenteschi, si trova ancora l'opera di Francesco Fontebasso¹⁶⁰ per l'altare dedicato a San Leonardo. Il primo, in legno, aveva sullo sfondo un affresco di Francesco Vecellio che raffigurava il Santo mentre liberava i prigionieri¹⁶¹.

Secondo la tradizione, San Leonardo aveva vissuto alla corte di Clodoveo nel VI secolo e sembra che intercedesse in favore dei prigionieri, poi, da monaco benedettino aveva fondato un monastero nei pressi di Limoges, a Noblac¹⁶². La devozione a questo Santo, molto venerato in tutta Europa nel Medioevo, è però legata alla chiesa di San Salvador in modo speciale. Un'antica tradizione vuole che nel XII secolo, due pellegrini veneziani, fermatisi nell'oratorio vicino a Limoges, abbiano coinvolto nella loro comunità anche un gruppo di canonici di Sant'Agostino. La Scuola di San Leonardo, che a Venezia si occupava di offrire una vita degna ai prigionieri, officiava nella chiesa di Salvador e dal 1430¹⁶³ ottiene dai padri il permesso di porre vicino alla porta d'ingresso dell'antica chiesa una base di marmo per innalzare lo stendardo della Scuola¹⁶⁴. Una richiesta significativa che dava visibilità ad una Scuola di devozione con un importante compito dal punto di vista sociale come quello di aiutare i carcerati. Con analogo intento si affiancava, talvolta, a questa confraternita l'impegno della Scuola Grande di Santa Maria della Carità che soccorreva i detenuti poveri procurando gli avvocati difensori e provvedendo al mantenimento di vitto e alloggio, un aiuto che spesso anche le altre Scuole Grandi erano propense a dare ai criminali. Tra i confratelli della Scuola di San Leonardo dovevano esserci anche diversi cittadini abbienti di origine germanica residenti a Venezia. Con un lascito testamentario, Enrico di Anversa nel 1464, dona alla Scuola una coppa dorata per fare un calice, sessanta ducati per la

¹⁵⁹ G. B. ALBRIZZI, *Forestièr illuminato*, Venezia 1765, p. 89; G. B. ALBRIZZI, *Forestièr illuminato*, Venezia 1772, p. 83; MARIACHER, *Per la datazione*, cit., pp. 237-239.

¹⁶⁰ M. MAGRINI, *Alcune notizie su Francesco Fontebasso ricavate da documenti d'epoca*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1994.

¹⁶¹ BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., p. 36.

¹⁶² HALL, *Dizionario*, cit., pp. 243-244.

¹⁶³ Aveva il suo altare a San Salvador sin dal 1361 e prima, essendo stata fondata nel 1343, officiava nella chiesa di San Marco (VANIN - ELEUTERI, *Le Mariogole*, cit., p. 65).

¹⁶⁴ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 28, c. 354.

realizzazione di una pianeta e altri paramenti liturgici¹⁶⁵ mentre Giorgio d'Augusta viene assecondato nel desiderio di essere sepolto nell'arca della Scuola di San Leonardo nel 1487¹⁶⁶.

Nella pala del Fontebasso il Santo è rappresentato al centro con le vesti dell'eremita e, oltre a Sant'Andrea e San Lorenzo Giustiniani, in primo piano rivolto verso il fedele con le vesti episcopali troviamo San Nicola che indica una delle fanciulle salvate, grazie a lui, con il dono delle tre gemme.

A distanza di qualche anno un altro artista, Giovan Battista Piazzetta con Domenico Maggiotto¹⁶⁷, propone a San Salvador un dipinto che raffigura San Nicola, questa volta seduto ma sempre vestito da vescovo e con le tre sfere d'oro, insieme a San Leonardo, sullo sfondo. È la pala del primo altare a sinistra dell'ingresso principale. In seguito all'incendio del 1741 che aveva distrutto il coro dei canonici, l'esigenza di ricostruire gli altari della prima campata viene soddisfatta dalle Scuole di devozione che officiavano nella chiesa. Così come l'antica Scuola del Crocifisso, unendosi a quella del Suffragio dei Morti aveva provveduto al primo altare a destra, è la Scuola di San Nicola, una delle più antiche, a sostenere le spese per la costruzione del nuovo altare insieme alla Scuola di San Leonardo. Il sodalizio tra le due confraternite è già avvenuto nel 1751 e i due santi protettori vengono rappresentati insieme al beato bolognese Arcangelo Canetoli¹⁶⁸ che aveva condiviso con i canonici regolari a San Salvador le sue doti di umiltà e perdono¹⁶⁹.

La devozione per San Nicola, vescovo di Mira in Asia Minore che era stato promotore del concilio di Nicea nel 325, aveva avuto larga diffusione dopo che le sue spoglie erano state traslate a Bari e a Venezia. Le fonti agiografiche gli attribuiscono numerosi miracoli ma di certo, oltre agli episodi che testimoniano la sua fede, è la po-

¹⁶⁵ *Ibid.*, c. 368.

¹⁶⁶ *Ibid.*, c. 377. Risale a questa data un libro della sacrestia del convento di San Salvador nel quale si enumerano gli obblighi per la Scuola di San Leonardo, di San Teodoro e della Madonna (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 44, t. 91, c. 27).

¹⁶⁷ F. DEL TORRE, *Per un catalogo di Domenico Maggiotto*, Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia CXLVI, 1987-1988.

¹⁶⁸ Il Beato Arcangelo Canetoli apparteneva alla congregazione agostiniana dal 1484 al 1513 e godeva di grande devozione soprattutto a Bologna. Durante il suo soggiorno veneziano le cronache raccontano che lui stesso volle accogliere in laguna la famiglia Bentivoglio che a Bologna, durante le lotte civili, gli aveva ucciso padre e fratelli. Un episodio che rivela la sua fama di santità riconosciuta, negli anni in cui viene realizzata la pala per San Salvador, da Papa Benedetto XIV (BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., p. 40).

¹⁶⁹ Nell'agosto del 1751 viene istituita una novena per la festa del beato Angelo Canetoli (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 52, c. 157) ma altri documenti testimoniano il culto del Santo a San Salvador (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 71, n. 18, 19, 20).

polarità che ha contribuito a renderlo protettore dei fanciulli, dei naviganti, dei viaggiatori e delle giovani nubili.

Uno degli aneddoti più cari alla devozione popolare e all'antologia figurativa lo celebra come liberatore di fanciulle salvate dalla corruzione morale. Le gemme che San Nicola dona al padre di tre figlie, per garantirne la dote, permisero alle ragazze di rinunciare ad un futuro da prostitute e presto diventano uno degli attributi più riconoscibili del Santo.

Come le altre confraternite di devozione che si dedicavano a limitare le piaghe sociali del tempo, in questo caso la possibilità di fornire una dote alle donne da matrimonio, anche la Scuola di San Nicola aveva origini antiche. È citata nelle carte del convento di San Salvador dal 1476¹⁷⁰ ma probabilmente officiava anche in precedenza presso i padri agostiniani, che dopo la riedificazione della chiesa, affidano alla Scuola nel 1596¹⁷¹, l'altare che ancor oggi è dedicato al santo di Mira. Nel corso dei secoli i canonici concedono di realizzare i banchi¹⁷² e la balaustrata con gli scalini¹⁷³ distrutti dall'incendio del 1741 per poi approvare, dieci anni dopo, la costruzione attuale.

Il ruolo di queste confraternite era fondamentale nell'organizzazione stessa della vita sociale veneziana e, a San Salvador, a garantire la dote di dieci ducati a ciascuna delle fanciulle povere della parrocchia c'era anche la Scuola di Santa Maria. Dalla metà del XV secolo anche le Scuole Grandi decidono di finalizzare ad opere di bene mirate le elemosine che venivano regolarmente distribuite ai bisognosi. In breve tempo le donzelle povere, ma dalla moralità impeccabile, poterono disporre di un fondo fiduciario che costituiva la loro dote per sposarsi. Un modo efficace per rendere economicamente possibile il matrimonio, per costruire una famiglia e per evitare di procreare un numero minore di figli illegittimi; inoltre, la dote permetteva alla moglie di sopravvivere in caso di prematura vedovanza. Tra le Scuole Grandi, quella di San Giovanni Evangelista era particolarmente attenta nell'accumulare somme per fanciulle nubili e quella di San Rocco, all'inizio del Seicento, impiegava il quaranta per cento delle elemosine a tal fine¹⁷⁴.

Le Scuole hanno lasciato traccia della loro intensa vita corporativa nelle opere della chiesa di San Salvador e ancor oggi possiamo apprezzare le strutture degli altari, le sculture che li adornano, i santi nei dipinti in un modo inconsueto, denso di letture inattese. Diventa naturale scoprire che alla Scuola del Santissimo Sacramento era de-

¹⁷⁰ Il 12 febbraio 1476 Andrea da Murano intagliatore fa due «doppiieri d'intaglio dorati» per la Scuola di San Nicola (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 352).

¹⁷¹ *Ibid.*, c. 552.

¹⁷² Nel 1620 vengono costruiti i banchi (*Ibid.*, c. 558).

Nel 1725 si dota l'altare della balaustrata con gli scalini (*Ibid.*, c. 352).

¹⁷³ *Ibid.*, c. 327.

¹⁷⁴ PULLAN, *Natura e carattere delle Scuole*, cit., p. 18.

stinata la cappella di maggior esuberanza decorativa, come affermava lo stesso patriarca Matteo Zane, attribuendo lo splendore delle parrocchie veneziane al mecenatismo di questa Scuola¹⁷⁵. Di certo l'intimità che nasce dal desiderio di celare un tesoro prezioso senza rinunciare a celebrare le gesta di chi ha reso onore alla cristianità è riservata solo al corpo del primo patrono di Venezia nella cappella di San Teodoro. Ogni altare della navata conduce alla radice della fede cristiana che nella città lagunare corrisponde alla nascita di una fraternita. La Scuola del Crocifisso diventa per il fedele motivo di redenzione ma anche lo strumento del confratello per provvedere al passaggio dalla vita terrena a quella eterna. Alla Madonna e alla sua lezione di umiltà e accoglienza la Scuola affida il futuro delle fanciulle povere per poter essere spose e madri. L'esempio da seguire per il cittadino cristiano è la vita dei Santi che, con la loro testimonianza di fede, sono diventati protettori del lavoro dell'uomo e del suo desiderio di migliorarlo attraverso l'Arte¹⁷⁶.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁶ Nel presente saggio è stato privilegiato un approccio reso ad illustrare le Scuole di devozione e mestiere più antiche e radicate nella storia della chiesa di San Salvador, ma vanno ricordate anche la Scuola della Dottrina Cristiana, la Compagnia di San Luigi Gonzaga, la Scuola del Rosario, di Santa Maria Nova, della Beata Vergine del Carmine e la Scuola di Sant'Adriano eretta sotto la protezione di Sant'Antonio da Padova.

La cappella del primo patrono di Venezia: San Teodoro

Silvia Pichi

«*Dono di Dio*». Questo il significato del nome Teodoro, di origine greca, che la Chiesa latina e orientale ha legato alle vicende di due Santi omonimi lasciando ancora incerta la figura del primo patrono di Venezia.

L'iconografia e le fonti letterarie, nel corso dei secoli, hanno identificato San Teodoro nell'immagine di un generale o di un semplice soldato morto martire per essersi rifiutato di adorare gli idoli pagani e aver professato la fede cristiana.

La sovrapposizione delle leggende che ricordano un Santo morto nel IV secolo al servizio dell'esercito di Massimiano responsabile di aver incendiato il tempio di Cibele ad Amasea e quelle di un generale, le cui gesta vengono tramandate dal IX secolo come militare martirizzato a Eraclea, viene confermata dall'indicazione dello stesso luogo di sepoltura, Eucaita¹.

A Venezia, la devozione per questo santo risale ai tempi in cui non esisteva ancora la basilica marciana e il luogo nel quale se ne celebrava il culto si trovava nei pressi dell'antico *Palacium*². La prima Scuola veneziana, sodalizio di confratelli che si riunivano per dedicarsi ad opere di beneficenza e condurre una vita moralmente retta guidati dalla fede, viene dedicata a San Teodoro e istituita presso un altare della basilica di San Marco. La stessa chiesa che, accogliendo il corpo dell'evangelista trafugato dai Veneziani ad Alessandria d'Egitto nel 828, sottrae a Teodoro il titolo di protettore della città. Per soddisfare esigenze di natura politica ed ecclesiale la Repubblica stava allentando i rapporti con il mondo bizantino. Rinunciare come patrono al santo greco Teodoro, che nel frattempo a causa di un incendio aveva perso anche la sede della sua Scuola, in luogo di San Marco sembrava una scelta dovutamente motivata.

¹ Si rimanda al saggio dedicato alle *Scuole di devozione, Arti e mestieri nella chiesa di San Salvador* per una trattazione più precisa sulle leggende nate intorno alla figura di questo santo molto popolare a Bisanzio e dal VI secolo in Occidente, in particolare a Roma, Brindisi e Venezia. (A. AMORE, voce *Teodoro, santo, martire*, in *Enciclopedia cattolica*, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, Città del Vaticano, 1948, XI, pp. 1931-1932; A. AMORE, voce *Teodoro, soldato, santo, martire ad Amasea*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, Roma 1969, 12, pp. 238-241); S. GRAMIGNA, *Storia: cenni sulle Scuole Grandi. La Scuola Grande di San Teodoro: dalle origini alla caduta della Repubblica*, in *La Scuola Grande di San Teodoro*, a cura di S. SCARPA, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 2006.

² G. SCATTOLIN, *La Scuola Grande di San Teodoro*, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 1962, pp. 27, 38; M. COLUSSO, *La Scuola Grande di San Teodoro*, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 1982, p. 13.



Fig. 1. Cappella di San Teodoro, chiesa di San Salvador, Venezia.

Il 1257 segna il trasferimento delle spoglie di San Teodoro da una regione dell'Asia Minore a Costantinopoli per opera del veneziano Giacomo Dauro, premessa indispensabile perché l'anno successivo si ricostituisca la Scuola e dieci anni dopo giunga nella città lagunare il corpo del santo soldato.

La Mariegola della Scuola, che specifica compiti e finalità della fraternita celebrandone le origini, narra gli eventi che condussero Giacomo Dauro «nel Mar maggiore con dodici galere e avendo preso la città di Messembria lo trasse fuori della chiesa di Santa Sofia e lo condusse a Costantinopoli». Quindi «Marco Dauro lo portò a Venetia e perché abitava in quella contrada lo ripose in questo sacrario»³.

Il testo tratto dalla Mariegola del 1333 viene trascritto in un registro settecentesco da un canonico della chiesa di San Salvador, il «sacrario» che tuttora conserva il corpo di San Teodoro (fig. 1).

La famiglia Dauro risiedeva nel sestiere di San Marco e nella sua parrocchia, volle custodire le membra del primo protettore della città.

Nel 1258, finalmente, poteva ricostituirsi l'antica Scuola di San Teodoro.

Sono prevalentemente artigiani e mercanti i confratelli che si riuniscono a venerare San Teodoro e ad assistere i bisognosi iniziando a distribuire minestre nei giorni festivi. Soltanto in un secondo tempo le opere di beneficenza comprenderanno anche l'elemosina agli infermi e le doti per le fanciulle in età da matrimonio.

Per preparare i pasti dei poveri i confratelli dovettero chiedere molto presto ai padri agostiniani di San Salvador una sala attigua alla chiesa dove cucinare, nelle «caldiere», le loro minestre, un luogo necessario anche per riunirsi in assemblea e organizzare le attività della fraternita. Le consuete esigenze che implicavano il mantenimento di un altare, le candele, l'olio per la lampada, la suppellettile necessaria alla celebrazione liturgica richiedevano un Albergo per i confratelli. Stando ai documenti, pagavano l'affitto ai padri, almeno dal 1333 quando i Capitoli della Scuola parlano di un ambiente situato sopra l'altare di San Teodoro⁴ e anche di un bancone dove depositare le masserizie⁵.

La ricostituzione del sodalizio aveva certamente raccolto attorno al culto di San Teodoro un buon numero di veneziani ma, intorno al 1430, i confratelli non erano molti e pare che, addirittura, i membri non avessero motivo di fregiarsi delle cariche ricoperte in seno alla fraternita.

³ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, I, c. 224. Si tratta di un passo della Mariegola della Scuola del 1333 riportata da un padre di San Salvador nei registri settecenteschi del convento.

⁴ La sala destinata alla Scuola, cioè il suo primitivo albergo, era situato sul lato destro della chiesa, costituito da una volta con porta e balconi sull'antico campo (SCATTOLIN, *La Scuola Grande*, cit., p. 20; COLUSSO, *La Scuola Grande*, cit., p. 17).

⁵ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 326.



Fig. 2. Urna di San Teodoro. Venezia, chiesa di San Salvador, Cappella di San Teodoro.

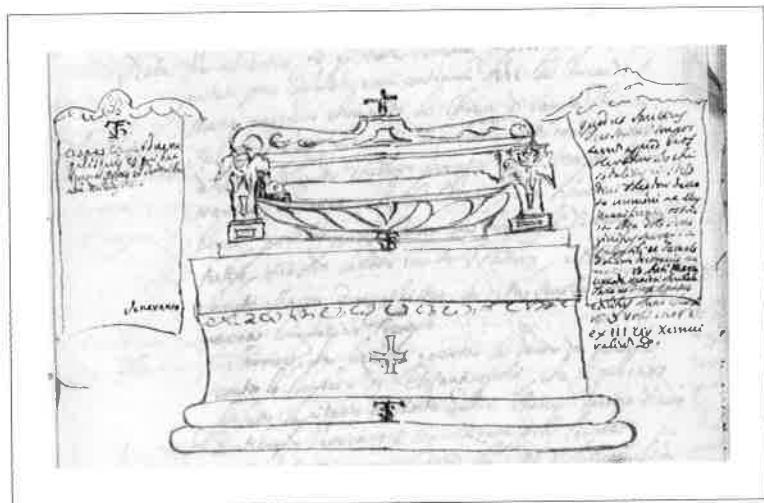


Fig. 3. Mattia Moro, Modello dell'Urna dell'altare di San Teodoro a San Salvador, Archivio di Stato di Venezia.

Quando i padri agostiniani chiedono l'aumento dell'affitto per la sala dell'Albergo che consisteva in tre ducati annui, le carte d'archivio si soffermano sulla condizione della Scuola, forse volutamente aggravata per non subire la decisione dei padri, ma in realtà non florida. Contava soltanto centoventi confratelli e il Gastaldo, essendo uomo generoso, era stato costretto a ricoprire quella carica per ben sette anni perché nessuno si sentiva orgoglioso di rivestire quel ruolo⁶.

La Scuola aggiunge, per perorare la propria causa, che, nel caso la cifra della locazione aumenti, si riserva il diritto di chiedere il rimborso delle spese sostenute per i lavori dell'Albergo. Erano stati necessari interventi di muratura per il soffitto e i balconi, avevano costruito un altare con la sua pala per un totale di ottancinque ducati di «beni trovati delle borse de i nostri fradelli»⁷.

La situazione precaria che le carte d'archivio lasciano trasparire è destinata a risollevarsi nel 1434 quando Papa Eugenio IV⁸ concede sette anni di indulgenza per chi si reca all'altare di San Teodoro⁹. Ben presto la Scuola gode di un prestigio ritrovato grazie all'iscrizione di membri influenti e alla devozione verso il santo martire confermata dall'indulgenza accordata da Papa Niccolò V¹⁰ nel 1448.

Solo dopo due anni un decreto del Senato riconosce pubblicamente San Teodoro come protettore di Venezia e ne conferma la festività il 9 novembre. Il patriarca Lorenzo Giustiniani, comanda, sotto pena di scomunica, che venga osservata la festa di San Teodoro impartendo quaranta giorni di indulgenza¹¹. Un momento importantissimo per la confraternita, che già da qualche anno si impegnava ad ornare l'altare, descritto dalle fonti come il più maestoso della chiesa. Le spoglie del Santo venivano onorate, sin dal Trecento, in una cappella con la cupola a mosaico arricchita da dorature e da una pila dell'acqua santa in pietra. Alle pareti, l'illustrazione degli episodi della vita di Teodoro, dei gloriosi eventi della confraternita e i ritratti dei papi che avevano concesso indulgenze, era affidata ad un ciclo di teleri.

Il nuovo impulso che i devoti veneziani avvertono per il culto di San Teodoro porta una folta schiera di iscritti e un aumento degli introiti per la Scuola impiegati nella committenza di arredi liturgici per adornare l'altare, come traspare dai documenti di quegli anni¹².

⁶ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 2, c. 177.

⁷ *Ivi*.

⁸ *Ibidem.*, c. 221; COLUSSO, *La Scuola Grande*, cit., p. 15.

⁹ Il gastaldo della Scuola Nani si era recato a Firenze a sue spese per ottenere l'indulgenza totale dal papa accordata sia per il giorno del Santissimo Salvatore, il 6 agosto, che per la festa di San Teodoro il 9 novembre (*Ivi*).

¹⁰ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 351.

¹¹ *Ibid.*, c. 328.

¹² ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 2, c. 167, 221.

Viene fatta la pala «*in pietra viva*»¹³ con dodici figure, e una nuova urna dove riposa il santo. Ha una grata dorata davanti; sulla portella intarsi d'oro con i quattro evangelisti e al centro «*la figura del Volto Santo cioè di Santa Croce che è alla similitudine del nostro*»¹⁴.

Il santo corpo (fig. 2) indossa la corona d'argento dorata «*con la sua biretta de velludo*»¹⁵ attribuito per eccellenza del martire che per San Teodoro mantiene la foggia orientale secondo l'uso di porre una corona marchionale, aperta, sopra il copricapo a spicchi, uno zuccotto di velluto come quello che calzavano il Volto Santo di Lucca e quello di Sansepolcro negli stessi anni¹⁶. Un panno cremisi broccato d'oro sta sopra le sue spoglie che, dall'Inventario del 1450, sappiamo¹⁷ accompagnate sempre dalle altre reliquie: il braccio e mascella di Sant'Andrea, la testa di San Sisto e il braccio di San Bartolomeo apostolo¹⁸.

Per celebrare all'altare si citano il calice, la navicella, il turibolo, i candelieri, la croce d'argento usata nei giorni ordinari e quella minore senza piede ma assume particolare importanza l'elenco dei beni riposti nell'Albergo della Scuola. La pala d'altare di questa sala raffigurava Dio Padre con San Teodoro, il pennello cioè il gonfalone, con fiocchi di seta lavorato ad oro con la figura del patrono al centro veniva posto, insieme agli altri due minori, in un armadio dagli sportelli dipinti con le figure del santo soldato e di Sant'Agostino. Un oggetto d'eccezione, l'unico finora conosciuto che la fraternita eredita dalle sue lontane origini, è riservato alla mensa dell'Albergo. Si tratta di un «*panno*» da mettere davanti all'altare con tre figure ricamate e la cornice d'oro con San Teodoro in mezzo, San Pietro a destra e San Giacomo a sinistra. «*Fu fatto l'anno mille nove al tempo della Scuola vecchia e le teste con le lettere ricamate d'oro di questo tenore die MVIII opuse fecit fieri magister Petrus Dretanus gastaldio Scuole Sancti Deodori Martiri e sta' scritto questa antichità perché sia da cadauno recità*»¹⁹.

Tra le voci del documento spicca anche «*la croce di cristallo fornida d'argento dorada*»²⁰, la straordinaria opera di oreficeria oggi conservata alle Gallerie dell'Accademia²¹.

¹³ *Ibidem.*, c. 227; COLUSSO, *La Scuola Grande*, cit., p. 15.

¹⁴ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador b. 26, 2, c. 227.

¹⁵ *Ibidem.*, c. 167. S. PICHI, *Il tesoro di San Salvador. Arte orafa trafede e devozione*, cit., p. 57.

¹⁶ S. PICHI, *Sansepolcro. Oreficeria dal Medioevo al Cinquecento*, Frangipani Ed., Arezzo 2003, pp. 62-63.

¹⁷ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 2, c. 167.

¹⁸ *Ivi.* Queste reliquie erano riposte con il corpo del santo e vengono citate fino alla fine del Settecento anche quando sono state dotate del loro reliquiario.

¹⁹ *Ivi.*

²⁰ *Ivi.*

²¹ R. GALLO, *La Reliquie e reliquiari veneziani*, in *Rivista di Venezia*, XIII (1934), 187-214; S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1955; G. FIOCCO, *Il reliquiario della Lingua del Santo*, in *Il santo*, III 2 (1963), pp. 131-137; G. MARIACHER, *Croci - reliquiari delle Scuole veneziane del Settecento* in *Il Gazzettino illustrato* XLIII (1963), pp. 7-10; A. BAGNARA, *La croce di San Teodoro alle Gallerie dell'Accademia di Ve-*

La croce²² processionale della Scuola era uno degli oggetti più cari e pregiati dei confratelli.

Le conclusioni cui giunge Bagnara, sulla scorta dei documenti che individuano gli arredi venduti per realizzare una croce di cristallo nel 1472, lo inducono a datare l'opera negli anni settanta del Quattrocento²³, ma l'inventario del 1450 potrebbe portare a considerazioni diverse.

Il documento fornirebbe un termine *ante quem* per la datazione di questo pregevole manufatto che stilisticamente avallerebbe una collocazione cronologica tra gli anni trenta e cinquanta del Quattrocento come aveva già proposto Fiocco²⁴ avvicinandola all'orafa toscano Giuliano di Giovanni da Firenze, allievo di Ghiberti e compagno di Donatello. La complessità dell'opera che rivela stilemi di matrice toscana, intuizioni derivanti dal linguaggio germanico in un impianto di chiara impronta veneziana²⁵ si presta ad attribuzioni svariate tanto da dover necessariamente ipotizzare il concorso di più energie di astrazione e formazione diversa capaci di esprimere, proprio in un oggetto d'arte applicata, il composito *humus* culturale che caratterizzava Venezia nel Quattrocento. Nell'inventario del 1450 viene elencato anche un altro arredo realizzato appositamente per conservare la croce processionale, un tabernacolo di pietra con tre serrature predisposto per custodirla. Un provvedimento necessario da prendere per un oggetto di valore speciale che nei successivi elenchi è sostituito da una cassa.

L'attenzione dedicata dalla Scuola alla croce processionale viene ulteriormente confermata da una disposizione del 1482. L'occasione si presenta perché ai padri del convento era stata prestata una croce d'argento mai più restituita ai confratelli visto che era stata rubata. In virtù di questo, la Scuola esplicita che avendo «*una delle più belle croce che sia in tutta Venetia perché se la perdesse che Iddio non voglia mai più se ne faria una simile*», non dovrà essere prestata più a nessuno. Chi avesse infranto questa

nezia in *Dal Museo alla città: contributi per la ricerca e la didattica*, Soprintendenza speciale per il Polo Museale Veneziano Servizi Educativi, Venezia 2003, pp. 11-24; S. ROSSI in *Restituzioni 2008. Tesori d'arte restaurati*, Venezia, 2008, pp. 302-310. PICHI, *Arte orafa a San Salvador: il tesoro*, in cit., pp. 54-56.

²² La croce viene citata in ogni elenco di beni mobili della confraternita fino al 1806 quando viene acquistata è conte Luigi Savorgnan (ASVe, Regno d'Italia. Direzione dipartimentale dell'Alto Adriatico. Demanio, b. 321, fasc. 82; BAGNARA, *La croce di San Teodoro*, cit., p. 14).

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ FIOCCO, *Il reliquiario*, cit., pp. 131-137.

²⁵ La critica ha ipotizzato la realizzazione della croce nella cerchia degli argentieri veneziani DA SESTO (*Übersicht der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaeserhauses*, Wien 1918) alla quale è stata attribuita la croce processionale di San Giovanni Evangelista, ma l'analisi stilistica affrontata da Bagnara (BAGNARA, *La croce di San Teodoro*, cit., pp. 11-24), che ne mette in luce proprio i diversi input formali insieme al contributo di Mariacher (MARIACHER, *Croci - reliquiari*, cit., pp. 7-10), sembra la più convincente e viene confermata in studi recenti PICHI, *Arte orafa a San Salvador: il tesoro*, in cit., pp. 54-56.



Fig. 4. Giorgio Massari, Rilievo della pianta della cappella di San Teodoro a San Salvador, Archivio di Stato di Venezia.

norma veniva multato di dieci ducati e sarebbe stato perseguibile se l'avesse rovinata²⁶. Nel 1553 viene ancora descritta come «*La croce nostra bella con il suo capitello pur antico murato in la sacrestia nova et posta essa croce in salvo e sotto tre chiavi nostre*»²⁷. Nelle carte d'archivio la «*croce antica con i cristalli*» è facilmente identificabile finché in un inventario del 1735²⁸ scopriamo che la croce è stata depauperata di «*due statuette de' Santi*», una nota che induce a riconsiderare le figure del nodo come conferma il recente restauro.

Nella seconda metà del secolo la cappella godeva, quindi, di particolare favore e devozione attingendo alle proprie risorse per commissionare opere come la croce processionale. Non erano da meno i canonici di San Salvador che richiedono a Baldassarre e Lio Destori da Firenze un reliquiario d'argento dorato per una reliquia di Sant'Andrea. Ai due orefici fiorentini che abitavano ai Carmini spettavano ventotto ducati se il reliquiario fosse stata realizzato bene come nel progetto e con l'oro buono «*senza solfere*»²⁹. In quel caso dovevano andare a riscuotere la cifra dai gioiellieri Marco e Matteo Da Buora.

Assume una certa rilevanza la notizia perché convalida, insieme ad altre testimonianze sul soggiorno degli orafi toscani nella città lagunare, la presenza di maestranze fiorentine per le opere di San Salvador e anche tedesche se, nel 1492, un acquerello del Grewenbroch riproduce il reliquiario a tabernacolo per i resti di San Leonardo. Viene eseguita dall'orafa Herspel sempre per la chiesa del Santissimo Salvatore³⁰. Aspetti che rendono necessario indagare sulle ricche implicazioni formali che scaturivano dalle botteghe orafe veneziane pronte ad accogliere e rielaborare risorse espressive diverse dando luogo a manifestazioni uniche di stile e pregio.

Nel Quattrocento chi voleva visitare l'altare di San Teodoro si fermava dove adesso si trova quello dedicato al Crocifisso, a destra entrando.

Mentre ai padri agostiniani succedono i canonici lateranensi, la chiesa amplia i propri confini e nei primi decenni del Cinquecento, su progetto del Sansovino, viene demolito l'antico altare di San Teodoro.

Sono anni delicatissimi per i rapporti tra la confraternita e i padri perché, durante la riedificazione della chiesa, il corpo del martire veniva custodito in sacrestia. Per i canonici si presentava l'occasione di svincolarsi dai diritti conquistati dalla Scuola nei secoli precedenti e soprattutto per acquisirne di nuovi sulla proprietà del corpo.

²⁶ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 2, c. 50. Documento citato anche da Bagnara (BAGNARA, *La croce di San Teodoro*, cit., p. 22).

²⁷ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 2, cc. 209-217.

²⁸ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n.

²⁹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 38, c. 68.

³⁰ G. MARIACHER, *Il paliotto d'argento del Santissimo Salvatore a Venezia*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, De Luca Roma 1961, I, pp. 423-444, PICHI, *Arte orafa a San Salvador: il tesoro*, in cit., pp. 66-68.

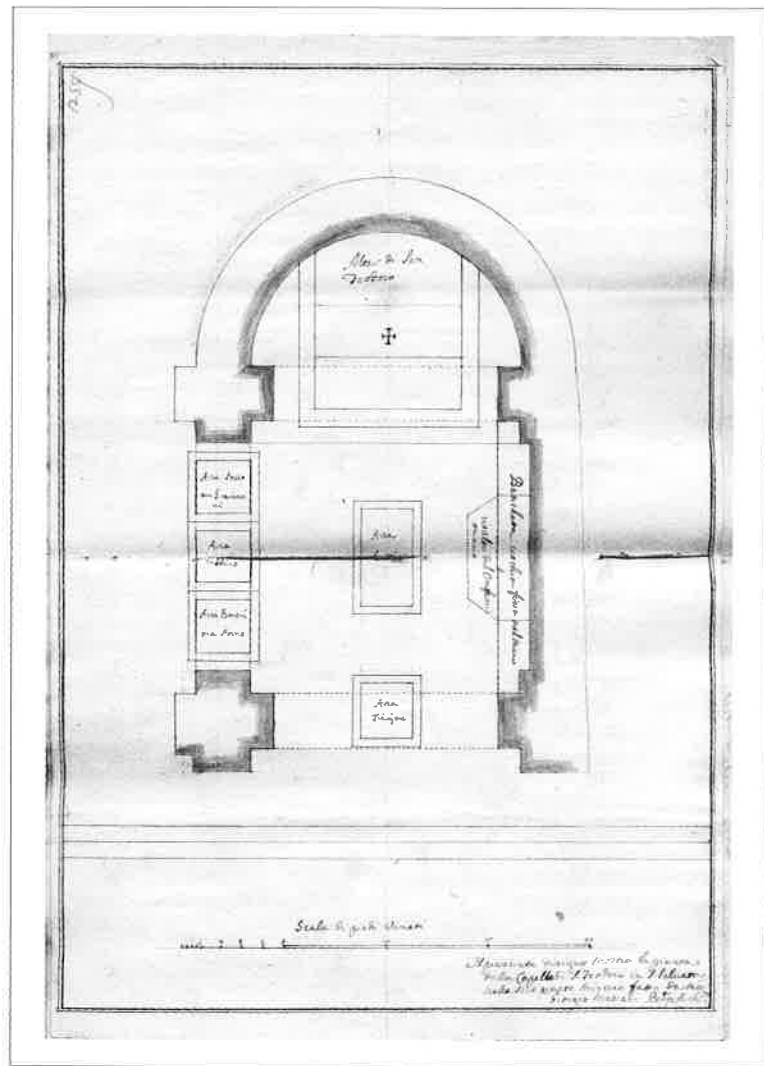


Fig. 5. Giorgio Massari, Rilievo della pianta della cappella di San Teodoro a San Salvador, Archivio di Stato di Venezia.

Conclusi i lavori della chiesa i padri temporeggiavano nel restituire alla confraternita l'altare e le spoglie di San Teodoro.

Il 2 ottobre del 1551³¹ il provveditore *de Comun* intima ai conventuali di consegnare un altare, entro quattro giorni, alla Scuola per riporre il corpo del patrono. In quell'anno i confratelli ottengono in concessione la cappella a destra dell'altare maggiore di cui avevano il giuspatronato i Gritti. Nel 1552³² le controversie non si sono risolte perché le cariche pubbliche devono intervenire di nuovo e costringere i padri a consegnare le chiavi dell'urna del patrono, pena duecento ducati di multa.

Nell'attuale cappella dedicata a San Teodoro viene ricostruito l'altare, inizialmente in legno. Più urgenti gli interventi per il pavimento, gli scalini, le panche di pietra e la finestra che la Scuola affronta nel 1560. A occuparsi dei lavori sono *Zanmaria murer*, *Zanne Tagliapietra* e maestro *Nicolò Chrestin*³³.

Nel frattempo la cappella era stata adornata della tela di Bonifacio de' Pitati³⁴, che nelle carte d'archivio è chiamata il «quadro grande dove è dipinto il martire San Teodoro con molti huomini della Scolar»³⁵. Ambientato nella Venezia contemporanea, della quale si può scorgere sullo sfondo la Torre dell'Orologio, il Martirio del soldato si consuma in una composizione a quinte sceniche sotto gli occhi dell'autorità romana e dei confratelli della Scuola che assistono alla testimonianza di fede del Santo. L'artista l'aveva già realizzato nel 1553³⁶ perché la tela viene elencata dai confratelli tra i beni della fraternita³⁷.

L'inventario di questo anno trasporta immediatamente nel mondo di un'associazione a fini devozionali che ha l'esigenza di soddisfare momenti di rappresentanza. Per la prima volta viene ornata in modo speciale l'ombrella di panno dorato con le frange, la croce e il San Teodoro in lamina d'argento con le sue quattro mazze

³¹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...)* compilato da Angelo Maria Dose 1757, c. 344.

³² *Ibid.*, c. 346.

³³ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 2, c. 194. Niccolò Cristino viene nominato come tagliapietra anche per la realizzazione delle colonne del coro della chiesa nell'agosto del 1568 (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...)* compilato da Angelo Maria Dose 1757, c. 319).

³⁴ Inizialmente attribuita a Paris Bordon (COLUSSO, *La Scuola Grande*, cit., p. 25) la critica la ritiene opera dell'artista veronese (B. BERTOLI - G.D. ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador. Arte e devozione*, Marsilio, Venezia 1997, p. 34) o di qualche allievo della sua cerchia (S. SCARPA, *La Scuola Grande di San Teodoro*, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 2006, pp. 67-68). Il Guardian Grande Mattia Moro, nel compendio redatto nel 1767 (ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 54, c. 36) racconta che il dipinto veniva eseguito nel 1552, successivamente ripulito in occasione dell'inaugurazione del nuovo altare nel 1627 e restaurato durante il suo guardianato nel 1768.

³⁵ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 2, c. 232.

³⁶ Il dipinto è stato realizzato tra il 1551 e il 1553 anno della morte di Bonifacio de' Pitati.

³⁷ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 2, c. 209-217.

dorate, ma anche quella chiamata «*ostia negra*» cioè l'ombrello per la «*tavola santa*» con la figura di Gesù e la croce in raso. Sono elencate le banderuole «*da pifferi antiche*», i ceri per portare davanti e dietro la sfilata; le croci, la matrice per stampare ottocento santini, un drago nuovo per il San Teodoro, le cappe di raso bianco. Si aggiungono naturalmente i *soleri*, i carri di legno destinati a portare dodici angeli con i loro cimieri, i pettorali dorati, i diademi piccoli e grandi, le mazze d'argento dorato.

Partecipare alla festa del Corpus Domini in piazza San Marco alla presenza di tutte le cariche pubbliche dello Stato e della Chiesa con i fastosi *soleri* per la processione, a Venezia, significava una cosa sola: essere Scuola Grande.

Nel 1552 infatti San Teodoro era entrata nel novero delle Scuole Grandi e anche quando le liti tra i canonici di San Salvador e i confratelli si accendono, intervenire in suo favore spetta adesso al Consiglio dei X³⁸. È il momento di costruire una sede autonoma per le attività della confraternita e di lì a poco nasce il progetto per il primo edificio proposto da Simone Sorella ma poi ampliato sotto la direzione di Tommaso Contin³⁹.

L'impegno economico da affrontare era ingente per la Scuola che nel corso del Seicento attraversa tempi difficili aggravati anche dalle dissidi continui con i canonici regolari. Le discordie non sono destinate a placarsi fino al 1767. Si deve al Guardian Grande della Scuola, Mattia Moro⁴⁰, la dissertazione che, ripercorrendo le vicende della fraternita, attesta la proprietà indiscussa del corpo del patrono dopo la secolare contesa con i padri. Dal suo dettagliato resoconto sulle vicende che alimentavano i dissensi tra le due parti emerge la tediosa disputa per le condizioni dell'altare all'inizio del Seicento. In effetti doveva esser in pessime condizioni ma le finanze della confraternita venivano ancora assorbite, in quegli anni dalla costruzione della Scuola in campo San Salvador. Per incentivare la devozione verso il Santo patrono e avere più iscritti viene fatta domanda al papa di concedere indulgenze per l'altare nel 1611⁴¹. Si chiedono ai fratelli ulteriori somme, nel 1626⁴², per poter comprare delle pietre di marmo lavorate per riedificare la mensa. «*Sono belle e andrebbero a soddisfare il bisogno del nostro altare*» sostiene il Guardian Grande nei Capitoli aggiungendo che sono in possesso dei padri canonici disposti, però, a incassare duecento ducati a fronte degli ottocentodiciannove

³⁸ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 1, *Catastico di tutte le scritture più antiche (...) compilato da Angelo Maria Dose 1757*, c. 341-352.

³⁹ La ricerca archivistica di Colusso (COLUSSO, *La Scuola Grande*, cit.) e il recente volume di Scarpa danno un quadro esaustivo delle varie fasi di costruzione e decorazione della Scuola di San Teodoro (SCARPA, *La Scuola Grande*, cit.).

⁴⁰ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 54. La filza contiene *L'Allogazione* scritta da Mattia Moro, un indice cronologico nel quale ordina i fatti proposti nell'argomentazione e infine tre registri che raccolgono gli originali e le copie da lui citati.

⁴¹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 27, c. 186.

⁴² ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 54, B, 60.

spesi per comprarle. La Scuola, in quel momento, è costretta a rinunciare all'occasione. Dopo una decina di anni Mattia Moro ricorda che il corpo del patrono si trova ancora una volta in sacrestia. Finalmente i confratelli possono dare degna collocazione al santo corpo. Tra il 1622 e il 1628 si concentrano i lavori e sono registrate le spese dei materiali impiegati nella realizzazione. 819 ducati riguardano i conti per le colonne, i capitelli intagliati in foglia d'oro, le cimase e i frontespizi di pietra, gli angeli, «*volti piccin*» e «*balze tonde*»⁴³. L'altare doveva essere ben ornato, tutto in pietra per accogliere la pala del fiammingo Pietro Mera che dipinge *San Teodoro in gloria*⁴⁴.

Nell'ottobre del 1628 il corpo del patrono è custodito in un oratorio del chiostro del convento e, per volere del Guardian Grande della Scuola Biagio Segala, alla presenza del patriarca Tiepolo, vengono fatte «*anatomizzare*»⁴⁵ le sacre reliquie per poi custodirle nell'urna del nuovo altare. Se ne occupano il fisico anatomista Cristoforo Malvicini e il chirurgo Battista Conchini. Dopo aver fatto un elenco delle ossa del Santo martire, vengono «*tutte per ordine legate insieme con filo di argento da Missier Zanbattista di Vincenzo orefice alla Coppa d'Oro*»⁴⁶ e poi furono riposte nella cassella nuova benedetta⁴⁷. Stessa cosa viene fatta per le altre reliquie messe nel medesimo contenitore con i loro ornamenti. Il tutto inserito in un ulteriore cassa chiusa con chiavi sicure da riporre nell'urna dell'altare.

Possiamo avere un'idea di come era grazie al disegno, rozzamente abbozzato da Mattia Moro nel 1767, che copia l'urna secentesca allegando questa carta al suo compendio⁴⁸. Al modello dell'urna (fig. 3) affianca anche i testi delle due lapidi dedicatorie poste sui lati dell'altare che, oltre a confermarne la data di realizzazione, esortano a pregare per il santo patrono. La parte inferiore dell'arca, modellata a conchiglia, è rimasta inalterata durante l'intervento del secolo successivo che oggi la restituisce decisamente diversa nella parte superiore e nella decorazione laterale priva delle testine di angeli.

Il 13 dicembre 1628 il nuovo altare è certamente concluso. La Scuola prepara la festa per l'inaugurazione e la traslazione del corpo di San Teodoro⁴⁹. Vengono spesi più

⁴³ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 44, t. 91, c. 59. La carta non è datata ma è riferibile al 1623.

⁴⁴ I documenti citano anche il pittore Varisco Segusi dai Colori, confratello della Scuola, come finanziatore della tela ma pare che si sottrasse all'impegno preso (ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 54, B, c. 99). L'opera è stata assegnata dalle fonti contemporanee, dal Boschini al Martinioni, al pittore olandese Pietro Mera (COLUSSO, *La Scuola Grande*, cit., p. 24; BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., p. 34).

⁴⁵ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 54, c. 20v.

⁴⁶ L'orafo è documentato dal 1611 al 1631 (P. PAZZI, *Dizionario Aureo*, Compiano, Venezia 1998, p. 593).

⁴⁷ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 54, B, c. 102v.

⁴⁸ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 54, C, c. 70.

⁴⁹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26,2, c. 248.

di mille ducati solo per la processione del corpo del patrono che sfilava in piazza San Marco dove il doge attendeva il passaggio, per poi attraversare le Mercerie e giungere a San Salvador. Un catafalco mirabilmente adornato portava il corpo del santo soldato e nel tragitto, quel giorno, le botteghe levarono i ferri con le loro insegne per favorirne il passaggio⁵⁰.

La Scuola aveva scelto il *marangon* Vincenzo Michiel per la costruzione del catafalco ornato con otto Vittorie e sempre lui si era occupato dell'allestimento della chiesa preparando ben ventiquattro figure da fissare sul cornicione. Al resto della decorazione del *soler* avevano partecipato Giacomo Moro che l'aveva dipinto; Iseppo Pupizza per la fattura di un cavallo da mettervi sopra; Santo *indorador* di San Lio e Piero Grillo dalle Bandiere per argentare e dorare tutti gli ornamenti, mentre Iseppo *mascherer* si occupava dei visi per gli stucchi e Valentin Fauno alla Banda Nera dei quattro ferri. Sui carri dovevano sfilare «*le figliole*» abbigliate da Zanne *strazariol* mentre la donna che simboleggiava Venezia indossava una veste di broccatello. Tutta la chiesa era adornata da un «*fregio*» composto da ben quattrocento pezze richieste al tessitore Domenico Scalambryn.

La cappella doveva colpire per come aveva «*aconciato la cupola*» Zuanne Andrea *murer* e, avvicinandosi all'arca del patrono, rifulgevano d'oro le «*stelle*» e la grata dell'urna ma anche la corona del santo a cura di Battista *indorador*. Ventun braccia di raso cremisi, a fondo oro, broccato d'argento filato erano servite a Zaccaria dalli Paramenti per la confezione dell'abito del patrono.

Durante la cerimonia agli ecclesiastici veniva consegnato un breviario miniato con l'arme della Scuola e altri libri con la biografia del santo rilegati in pergamena e decorati con fiori e oro. Tremilacinquecento mazzetti di fiori erano stati preparati per la folla dei fedeli.

Un evento straordinario per la città che costò al bilancio della Scuola una cifra degna di nota, più di cinquemilacento ducati⁵¹.

Purtroppo la cupola dell'altare viene rovinata in seguito ad un incendio causato da un camino, nel 1691, quando i canonici acquistano piombo, legno e calcina per ricostruirla⁵². Dopo mezzo secolo un pittore veneziano realizza sul catino absidale l'affresco con la Madonna in gloria fra due santi, recentemente restaurato ma di difficile attribuzione a causa dei danni subiti. La ricerca condotta finora, ma suscettibile di ulteriori sviluppi, non consente di indicare l'autore dell'affresco che fa pensare a Sebastiano Scarpa⁵³ ad un pittore della cerchia di Jacopo Guarana⁵⁴. Un'ipotesi sostenibile

⁵⁰ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b.54, c. 9.

⁵¹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 26, 2, c. 286.

⁵² *Ibidem.*, c. n.n.

⁵³ SCARPA, *La Scuola Grande*, cit., p. 68.

anche alla luce del fatto che, secondo l'inventario del 1799, la Scuola di San Teodoro possedeva un gonfalone⁵⁵ dipinto da questo artista, fedele ai modi del Tiepolo, che aveva lavorato per numerose chiese e residenze veneziane come Palazzo Mocenigo e Ca' Rezzonico.

Nel compendio stilato da Mattia Moro, con lo scopo di dimostrare che il corpo del santo apparteneva alla Scuola, viene citato l'episodio increscioso della diatriba tra canonici e confratelli per la custodia delle spoglie di San Teodoro durante i lavori di costruzione dell'altare al quale sembra porre fine un provvedimento che stabilisce il possesso della chiave dell'urna per entrambe le parti⁵⁶. Dopo questi fatti il Guardian Grande ricorda l'«*ultimo attentato*» alla Scuola da parte dei padri, segno della loro continua ingerenza nelle questioni della fraterna e nella gestione dell'altare. Questa volta le divergenze riguardano la decisione dei canonici di porre nella cappella un grande confessionale. La disputa si consuma tra il 1727 e il 1730. In questo arco di anni viene tracciato il rilievo della cappella che indica l'arredo come il «*risalto del confessionario nuovo*»⁵⁷ posto davanti alla panchetta vecchia fissata al muro.

La copia del rilievo (fig. 4)⁵⁸, con le misure in scala in piedi veneti, che il Moro allega al suo volume, indica le quattro colonne della cappella, gli scalini per accedervi, la panchetta addossata al muro sulla destra e le sepolture a terra. Distingue l'altare in tre parti: i gradini, la predella con il simbolo della Scuola, la mensa con la croce e la cassa del santo.

In basso a destra si legge «*Il presente disegno mostra la pianta della cappella di S. Teodoro in San Salvador nelle sue giuste misure fatto da me Giorgio Massari perito e architetto*».

A eseguire il rilievo è dunque il grande architetto del Settecento che aveva operato nell'ambito di un raffinato classicismo di ispirazione palladiana, noto per aver costantemente collaborato con Giambattista Tiepolo per la chiesa dei Gesuati, quella della Pietà e della Fava. Giorgio Massari⁵⁹ era intervenuto nella residenza dei Rezzonico, dopo lunghi anni di interruzione dei lavori avviati su progetto di Baldassarre Longhena, e a lui si deve anche Palazzo Grassi.

Purtroppo il disegno della cappella di San Teodoro non reca la data che non può comunque essere successiva al 1730, anno in cui un'ordinanza del tribunale obbliga i

⁵⁴ S. GUERRIERO, *Jacopo e Vincenzo Guarana nella chiesa di San Tomà*, in *Arte Veneta*, 53 (1998), pp. 150-163; G. PAVANELLO, *L'attività di Jacopo Guarana nei palazzi veneziani*, in *Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte* 53 (1998), pp. 197-245.

⁵⁵ Viene indicato come «*Penelo del celebre Guarana dipinto S. Teodoro con sua mazza e pomoli di legno dorati*», ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n. (17 marzo 1799)

⁵⁶ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 54, B, c. 20v.

⁵⁷ *Ibid.*, c. 21v.

⁵⁸ *Ibid.*, c. 133.

⁵⁹ A. MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Neri Pozza, Vicenza 1971.

canonici a rimuovere il confessionale. La data più plausibile è il 1728. Sono ancora oscure le circostanze in cui questo illustre architetto esegue il rilievo a San Salvador.

Sia nella trattazione del Moro che nel registro dei padri che possedevano un disegno della cappella meno particolareggiato firmato dal Massari⁶⁰, sembra che il rilievo avesse anzitutto la funzione di attestare la presenza delle arche e la collocazione del confessionale (fig. 5). Di fronte alla firma di un architetto tanto importante è anche plausibile ipotizzare un progetto d'intervento per la cappella del quale però finora non abbiamo riscontro nelle carte d'archivio.

È sempre il Moro a contestualizzare la necessità di avere un disegno della cappella perché uno dei motivi di discussione sul quale la Scuola e i padri continuano a dibattere riguarda le opere realizzate per l'altare, il loro potere di intercessione sui lavori commissionati e sulla licenza di concedere la patronia delle arche.

I canonici volevano dimostrare che il loro consenso necessario per affidare le arche alle famiglie attestava la proprietà della cappella. È in virtù di questa argomentazione che la pianta del Massari testimonia come unica sepoltura, all'interno dei confini, quella della famiglia Gritti. Mattia Moro, in questo modo controbatte, affermando che la presenza dell'arca Gritti è motivata dal giuspatronato che la famiglia deteneva dal 1529 e che invece le altre arche Mellino, Boneri e Gozzo sono «fabbricate fuori dal recinto della cappella tra i colonnati che dividono la nave di essa e della cappella maggiore e non disturbano il confine dell'una e dell'altra, quella poi dei Trevisani (Trevisan) è posta nella linea dei colonnati appresso i gradini della stessa cappella»⁶¹.

Vicino alla colonna, in prossimità della cappella di San Teodoro, giù dagli scalini, nel 1743 aveva chiesto di avere sepoltura una delle più note famiglie di orefici del Settecento. La ottiene dai canonici, per ventidue ducati di elemosina, Zuanne Trentin, figlio di Antonio orefice all'Insegna del Bergamo in *Spadaria* della Contrà di San Giuliano per sé e i suoi successori⁶².

Antonio Trentin⁶³, figlio dell'orafo Zuanne⁶⁴ capostipite di questa famiglia di origine friulana, si era trasferito a Venezia e teneva bottega a *San Zulian in Spadaria*, «all'orologio». Era stato priore dell'Arte degli Oresi nel 1710 e, tra le importanti committenze che riceve in città e a Udine, negli anni trenta, figura esecutore di opere

⁶⁰ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 27, c. 259. In questo rilievo, sostanzialmente analogo a quello copiato dal Moro nel suo volume, il Massari non distingue le parti dell'altare che designa semplicemente come «Altare di San Teodoro».

⁶¹ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 54, B, c. 28v. In successione l'arca di Matteo Dal Pozzo era stata concessa nel 1577, quella di Pasqualin Mellino nel 1591 e l'anno seguente quella di Antonio Boneri, mentre l'arca di Alessandro Trevisan ha la sua collocazione nel 1653 (ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 27, c. 352).

⁶² ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 52, c. 95v.

⁶³ Antonio Trentin (1673-1761). PAZZI, *Dizionario Aureo*, cit., p. 129.

⁶⁴ Zuanne Trentin (1645-1695) era orefice al «Bortolomio da Bergamo». *Ibid.*, p. 686.

richieste dal patriarca di Aquileia Daniele Dolfin. Suo figlio Giovanni⁶⁵, che chiede in concessione la sepoltura a San Salvador, perpetua la tradizione di famiglia in *Spadaria* «al Bergamo» ed occupa un posto di rilievo nel panorama orafico veneziano della seconda metà del Settecento. Nel 1749 il senato commissiona a lui una collana d'oro destinata al nunzio apostolico come dono simbolico da parte della Repubblica e risulta costantemente attivo per l'esecuzione di suppellettili liturgiche per la Scuola di San Giovanni Evangelista. Lavora con il figlio Piero⁶⁶, che si specializza in manufatti d'argento, quando viene chiamato a lavorare per il duomo di Pordenone e per il conte Francesco Altan di San Vito al Tagliamento.

L'altare della cappella di San Teodoro rimane inalterato per tutto il Seicento mentre la veste attuale si deve ad un intervento della metà del Settecento probabilmente contemporaneo all'affresco del catino absidale.

La ricchezza degli ornamenti per la celebrazione liturgica, la suppellettile, i reliquiari, gli oggetti riservati alle cariche della Scuola come il «*baston del capitano*» ma anche i *solari* per le processioni in piazza San Marco emerge dagli inventari secenteschi e settecenteschi.

Ai reliquiari, calici, paci, aste, lampade, vasi, messali, statuette che arredano l'altare si aggiungono parati di eccezionale pregio per le celebrazioni. Dall'inventario del 1664 a quello del 1806, che sancisce la requisizione e vendita dei beni della Scuola in seguito alle soppressioni dello Stato, è possibile seguire la sorte di alcuni degli oggetti più significativi e preziosi della confraternita che abbellivano l'altare della chiesa e venivano portati in processione durante le festività.

Il momento più atteso dai fedeli, dalle cariche dello stato, dai confratelli, dai cittadini ricchi e poveri il giorno del corteo in piazza San Marco per celebrare la festa del Corpus Domini, era il passaggio dei *solari*. La Scuola di San Teodoro sfilava con un carro realizzato nella seconda metà del Cinquecento, su disegno di Jacopo Sansovino, che le fonti ricordano con la statua di San Teodoro in piedi d'argento massiccio e sei angeli con altri ornamenti⁶⁷. Citato negli inventari come *soler* e talvolta descrivendo soltanto la statua che lo adornava come «*San Teodoro d'argento in piedi con la sua lancia e scudo tutto d'argento*»⁶⁸, appare in quelli redatti dalla fine del Cinquecento fino a quelli settecenteschi. Nel 1686⁶⁹ dovevano averlo rinnovato, quindi riargentato, e poco dopo vengono predisposte e aggiustate le aste per portarlo in processione commissionate a Ventura Tagliaferro⁷⁰, orefice all'insegna della Madonna⁷¹. Dall'inventario

⁶⁵ Zuanne Trentin (1720-1770). *Ibid.*, p. 686.

⁶⁶ Piero Trentin (1747-1787). *Ibid.*, p. 530.

⁶⁷ COLUSSO, *La Scuola Grande*, cit., p. 35.

⁶⁸ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n. (1 aprile 1664).

⁶⁹ *Ivi*.

⁷⁰ L'orafo è documentato dal 1673 al 1719 e lavorava insieme al fratello Andrea (PAZZI, *Dizionario Aureo*, cit., p. 568).

del 1762⁷² sembra danneggiato, perchè gli mancano «lanzette e fogliette», ma bisogna giungere a quello del 1764 per conoscerne la stima e il peso. L'orefice Giovanni Filippi⁷³ si occupa di valutare tutta l'argenteria della Scuola perciò elenca anche un *soler* d'argento con San Teodoro, che una nota postuma in margine alla carta dice «colato il 23 gennaio 1787 il contrascritto *soler* fuor che la statua e drago che restò di peso once 593»⁷⁴.

Contrariamente a quanto si pensava fino ad ora⁷⁵, con le requisizioni napoleoniche, non viene colata in Zecca la statua del patrono su disegno del Sansovino ma il resto del *soler*, cioè tutte le componenti descritte oltre alla scultura d'argento: ventotto rosette, i meadri, i festoni piccoli e grandi, le campanelle, lo scudo della statua, l'elmo, le pennacchiere, i vasi e le placche con i medaglioni che decoravano tutto intorno il carro⁷⁶.

Infatti nell'ottobre del 1787, in seguito alla confisca di tutti i beni da parte del governo napoleonico, viene portato in Zecca il *soler* senza la statua, per essere pesato e ridotto in verghe da consegnare a Pietro Fagagna⁷⁷, l'orafo incaricato di ricevere l'oro e l'argento colato per restituirlo alla Scuola in «argenti lavorati e bolati»⁷⁸. La statua di San Teodoro con il suo drago, invece, era stata pesata e brunita dallo stesso orefice⁷⁹. Nel 1799 un inventario della confraternita elenca ancora il «*soler d'argento con statua di San Teodoro e suo drago del celebre Sansovino con sua coperta di tela*»⁸⁰ che viene sottratto alla Scuola con le soppressioni del Demanio del Dipartimento adriatico nel 1806 quando Leonardo Tinossi⁸¹, argentiere e gioielliere, informa del meticoloso lavoro svolto per pesare gli oggetti. Alcuni sono stati «spezzati e discussati» per separarli dal legno e dal rame che, tanto la statua di San Teodoro quanto la croce processionale, avevano «innestati» per garantirne la solidità. Un invadente manovra che l'orafo, orgoglioso del proprio ruolo istituzionale,

⁷¹ ASVe, Beni Ecclesiastici, Convento della chiesa di San Salvador, b. 8, c.n.n.

⁷² ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n. (6 aprile 1762).

⁷³ Quest'orafo lavorava proprio nell'ambiente delle Scuole Grandi perché risulta interpellato per commissioni importanti sia dalla Scuola di San Giovanni Evangelista che da quella di San Rocco tra il 1763 e il 1783 (PAZZI, *Dizionario Aureo*, cit., pp. 661-662).

⁷⁴ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n. (23 marzo 1764).

⁷⁵ P. PAZZI, *Alcune memorie del Tesoro della Scuola Grande di San Teodoro*, in *La Scuola Grande di San Teodoro*, a cura di S. SCARPA, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 2006, p. 74; S. SCARPA, *Alcune curiosità teodoriciane*, in *La Scuola Grande di San Teodoro*, a cura di S. SCARPA, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 2006, p. 81.

⁷⁶ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n. (23 marzo 1764).

⁷⁷ Specializzato nelle manifatture d'argento è attivo tra il 1750 e il 1803 (PAZZI, *Dizionario Aureo*, cit., p. 512).

⁷⁸ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 89, fasc. 4, c. 6.

⁷⁹ *Ibidem.*, c. 17.

⁸⁰ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n. (17 marzo 1799).

⁸¹ Documentato dal 1765, risulta priore dell'Arte degli orefici nel 1803 (PAZZI, *Dizionario*, cit., p. 422).

decide di non effettuare per pesare l'argento separandolo dal legno, dal rame e dal ferro che costituivano il supporto dei due oggetti⁸².

La croce processionale di San Teodoro, ora alle Gallerie dell'Accademia, era stata venduta al conte Luigi Savorgnan⁸³. È lui ad acquistare tutti i reliquiari appartenuti alla Scuola tra i quali spiccano, sin dagli inventari secenteschi, quello della Santissima Croce. Il primo reliquiario che conteneva il legno della Croce, donato da Gasparo Paganino nel 1563⁸⁴, doveva essere d'argento con «balaustro e piede di rame con due angeli e una figura di San Teodoro» ma una nota dell'inventario dichiara che è stato colato nel 1787. Quello che viene venduto al Savorgnan, insieme al reliquiario della Santa Spina⁸⁵ era comunque d'argento dorato. Soltanto questi due, tra quelli con la reliquia di San Sisto, San Simeone, San Lorenzo, San Girolamo⁸⁶, San Deodato e San Vetusto, erano di metallo nobile stando alla perizia, convalidata dalla «pietra detta di paragon» che aveva effettuato l'orefice Leonardo Tinossi⁸⁷, con bottega all'insegna della Religione in Ruga Rialto⁸⁸.

Altri oggetti cari alla confraternita vengono descritti accuratamente negli inventari come la mariegola che sappiamo coperta di velluto cremisi con le sue «marche d'argento» con San Teodoro, gli otto cantonali sbalzati, ornata di pietre false⁸⁹. Spicca anche una statuetta piccola con San Teodoro a cavallo, la mazza del Guardian Grande, la reliquia della testa di San Mauro portata da Pietro Mocenigo ambasciatore a Roma con il suo reliquiario⁹⁰, opere che nel 1787 vengono pesate in Zecca, per provvedimento del governo francese. Ne dà conto l'orefice Pietro Fagagna che aveva bottega al segno del Trionfo di Santa Chiesa in Ruga Rialto insieme a numerosi calici, navicelle, ampolline, vasi e lampade. Le verghe che riceve degli oggetti colati in Zecca gli fruttano ottocentocinquanta ducati, stando alla fattura emessa il 10 febbraio del 1787⁹¹.

⁸² ASVe, Regno d'Italia, Direzione Dipartimentale dell'Alto Adriatico - Demanio, 412, fasc. IV, 2/1.

⁸³ ASVe, Regno d'Italia, Direzione Dipartimentale dell'Alto Adriatico - Demanio, 321, fasc. 82; BAGNARA, *La croce di San Teodoro*, cit., pp. 11-24.

⁸⁴ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n. (1 aprile 1664).

⁸⁵ Il reliquiario della Santa Spina è stato identificato da Piero Pazzi con quello conservato nella chiesa di Sant'Eustachio a Dobrota (PAZZI, *Alcune memorie*, cit., pp. 73-74). Ipotesi plausibile visto che negli inventari settecenteschi, numerose volte viene detto che mancano al reliquiario «*nove piramidette*» ravvisabili forse nella cupola cuspidata che sostiene la croce.

⁸⁶ Era la reliquia di San Giacomo Emiliani donata dal Guardian Grande della Scuola Giacomo Machetti nel 1769 (ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n.).

⁸⁷ PAZZI, *Dizionario Aureo*, cit., p. 568.

⁸⁸ ASVe, Regno d'Italia, Direzione Dipartimentale dell'Alto Adriatico - Demanio, 412, fasc. IV, 2/1, c.n.n.

⁸⁹ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 23, c.n.n.

⁹⁰ *Ivi*.

⁹¹ ASVe, Scuola Grande di San Teodoro, b. 89, fasc. 8, c.68.

Note inedite di Tommaso Temanza sullo scomparso coro pensile di San Salvador

Mario Rosso

Quattro taccuini manoscritti di Tommaso Temanza, architetto¹, databili alla metà del Settecento, conservati presso la biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia², con il titolo "Zibaldon di architettura"³, contengono preziose informazioni circa la si-

¹ Tommaso Temanza, architetto, ingegnere idraulico e scrittore, nacque a Venezia il 9 marzo 1705 da Antonio e da Adriana Scalfarotto, lavorò a Venezia e a Padova, fu Proto al Magistrato delle Acque, morì il 14 giugno 1789. Nipote e allievo di Giovanni Scalfarotto, come tutti gli architetti veneziani del Settecento, contribuì alla ripresa con spirito illuministico dell'opera di Palladio con lo studio dei suoi trattati e la visione della sua opera in parallelo con quanto si faceva in Europa. A lui si devono le chiese di S. Maria Maddalena a Venezia (1763), ispirata al Pantheon, di S. Servolo in Isola e di S. Margherita a Padova (1748), l'ambiente a destra della sacrestia di S. Simeon Piccolo, la loggia nel giardino di Palazzo Zenobio ai Carmini, il progetto di restauro per palazzo Sagredo a S. Sofia. I suoi scritti principali furono: *Degli archi e delle volte a regole generali dell'architettura civile* (1733); *Delle antichità di Rimini: libri 2* (1741, dopo un viaggio compiuto a Rimini nel 1735); *Vita di Jacopo Sansovino* (1752); *Vita di Andrea Palladio* (1762); *Antica pianta dell'inclita città di Venezia. Dissertazione storico-critica, Vita di Vincenzio Scamozzi vicentino* (1770); *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto* (1778). Vedi: P. VALLE, *Tommaso Temanza e l'architettura civile in Venezia e il Settecento: diffusione e funzionalizzazione dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1989; M. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Einaudi, Torino, 1980; P. MORACHIELLO, *Il Settecento. L'architettura*, in *Storia di Venezia*, Temi, L'arte, vol. II, pp. 163-250; G. PEROCCO, A. SALVADORI, *Civiltà di Venezia*, La Stamperia di Venezia, Venezia 1988, vol. III, p. 1048; G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Edizioni Lint, Trieste 1956, p. 904, TEMANZA, *Zibaldon*, a cura di N. IVANOFF, cit. Istituto per la collaborazione culturale Venezia - Roma, Fondazione G. Cini, Civiltà veneziana, Fonti e testi, VI, serie Prima, 3, collezione diretta da R. Pallucchini, Venezia 1963.

² Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia, Manoscritti, T. TEMANZA, *Zibaldone di architettura*, p. 981. La busta contiene quattro tomi di formato oblungo (come gli antichi registri parrocchiali), rilegati, recanti i seguenti titoli e segnature: *Zibaldon Primo*, A. III. 41, Mss. 881.1 = 981.1 (in formato rubrica, con nomi di architetti in ordine alfabetico); *Zibaldon Secondo*, Mss. 888.4 = 981.2 (contiene appunti di vario genere); *Zibaldon Terzo*, Mss. 888.2 = 981.3 (in formato rubrica, contiene argomenti informazioni su Venezia ordinate in ordine alfabetico per argomento); *Zibaldon quarto*, Mss. 888.3 = 981.4 (in formato rubrica, con nomi di architetti in ordine alfabetico). Questi quattro volumi, che nel 1811 appartenevano probabilmente all'ingegnere Pietro Lucchesi, contengono appunti tecnici e notizie storico-artistiche destinate, almeno in parte, alla compilazione delle *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, pubblicate nel 1778 (TEMANZA, *Zibaldon*, a cura di N. IVANOFF, cit., XI - XXVI).

³ Nello stesso fondo si trova un altro manoscritto, recante il titolo *Zibaldon de' Memorie Storiche appartenenti a' Professori delle Belle Arti del Disegno. 1738*, che raccoglie notizie non utilizzate dall'autore

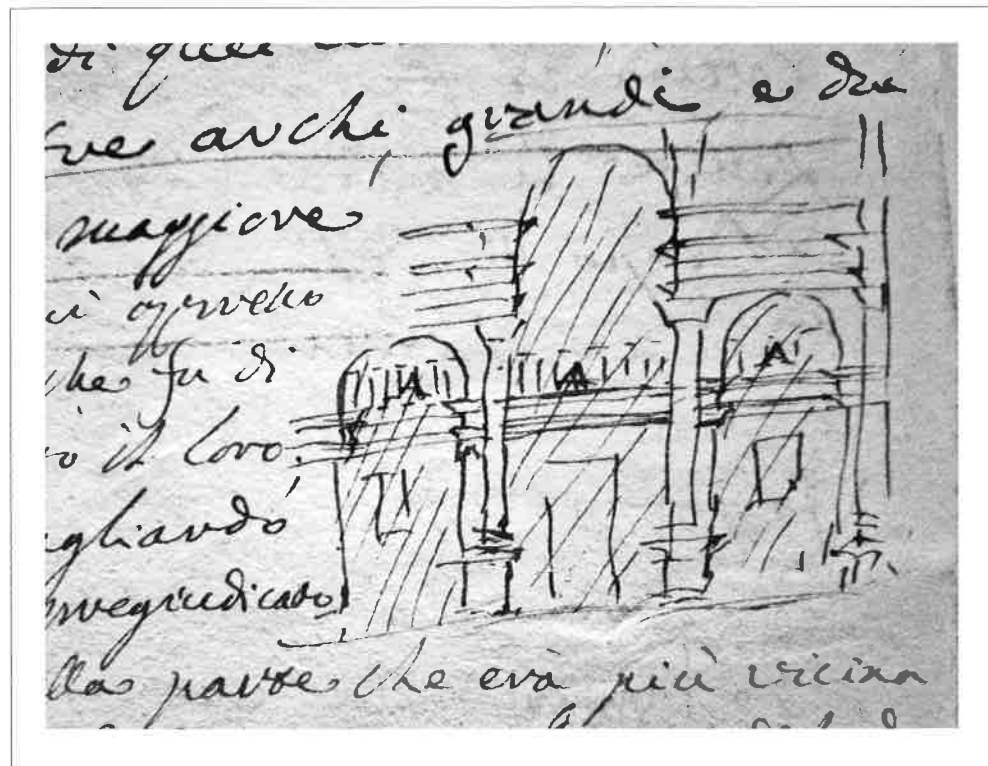


Fig. 1. Schizzo raffigurante la controfacciata di San Salvador. La fascia a tratteggio contrassegnata con la lettera "A" indica la posizione del coro pensile. (T. TEMANZA, *Zibaldon Primo*, A. III. 41, Mss. 881.1 = 981.1.), su gentile concessione della Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia).

stemazione della controfacciata della chiesa di San Salvador (fig. 2) prima del devastante incendio del 1741, i cui danni motivarono la radicale risistemazione di questa parte dell'edificio, comprese le prime due cappelle laterali.

Com'è noto, la chiesa fu riedificata ai primi del Cinquecento su disegno di Giorgio Spavento e portata a compimento da Tullio Lombardo; la decorazione architettonica dell'edificio era seguita nei minimi dettagli: Lombardo forniva i cartoni per le sagome dei capitelli, Sansovino e Vittoria contribuivano ad arricchire l'interno con apparati quali altari, monumenti funebri e la sontuosa cornice della porta di Merceria⁴.

Successivamente, nel 1565, a causa della scarsa illuminazione interna, Vincenzo Scamozzi fu incaricato di aprire le lanterne alla sommità delle cupole: scrisse Temanza stesso, nel 1778: "La chiesa di San Salvatore di Venezia, [...] riusciva talmente cieca ed oscura, che convenne pensare ad alluminarla, con modi però, che non isconcertassero quella maestosa semplicità che l'adorna. Nel 1569, chiamato lo Scamozzi da que' Canonici⁵, consigliò d'aprir nel mezzo di cadauna cupola una lanterna, onde supplire al bisogno. Riuscì a meraviglia il ripiego, e la Chiesa fu arricchita di quella luce che abbisognava"⁶.

In questo contesto, nel 1569 fu eretto in controfacciata un coro pensile⁷ per i canonici: per primo, Temanza ne attribuì la paternità a Vincenzo Scamozzi⁸, riconducendone l'allestimento in un momento poco successivo all'apertura delle cupole,

su artisti veneziani più vicini alla sua epoca. Esso è stato studiato e pubblicato da Nicola Ivanoff nel 1964. (TEMANZA, *Zibaldon*, a cura di N. IVANOFF, cit., IX-XI).

⁴ Di recente, la cantoria dell'organo e la porta di Merceria sono state attribuite a Guglielmo de' Grigi. Vedi M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Electa, Milano 2000, pp. 90-92. Per la storia della chiesa, vedi E. CONCINA, *Una fabbrica "in mezzo alla città": la chiesa e il convento di S. Salvador*, in *Progetto S. Salvador. Un restauro per l'innovazione a Venezia*, a cura di F. CAPUTO, Albrizzi editore di Marsilio editori, Venezia 1988, pp. 73-153; N. HUSE, W. WOLTERS, *Venezia, l'arte del Rinascimento. Architettura, scultura, pittura 1460-1590*, Arsenale editrice, Venezia 1989, pp. 94-96; J. MC ANDREW, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di R. MUNMAN e C. KOLB, Marsilio, Venezia 1983, pp. 372-382.

⁵ Nel 1141 il clero di San Salvador stabilì di indossare l'abito dei canonici sotto la regola di S. Agostino; nel 1442 furono stabiliti nel monastero i canonici regolari della congregazione di S. Salvatore di Bologna, sempre facenti capo all'ordine agostiniano. (F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Padova, Stamperia del Seminario, Venezia, 1758, rist. Arnaldo Forni editore, Bologna 1992, pp. 221-232).

⁶ T. TEMANZA, *Vite di architetti e scultori veneziani*, Venezia 1778, p. 411.

⁷ TEMANZA, *Vite ... cit.*, «Si tiene, che allora fosse fatto anche il Coro pensile a ridosso della facciata, e a rimpetto la Cappella maggiore»; *Forestiere Illuminato*, presso G.B. Albrizzi q. Girolamo, Venezia, 1765, 87: «Nel 1569 fu fatto il Coro non ha molto per improvviso incendio abbruciato, che credevasi opera dello Scamozio, essendovi stato chiamato in quel tempo per aprire le tre Cupole, che prima eran chiuse, e farvi le tre lanterne che ora si veggono».

⁸ T. TEMANZA, *Zibaldon Primo*, A. III. 41, Mss. 881.1 = 981.1: «Del 1569 fu fatto il coro, ultimamente incendiato, ma non si sa da quale architetto. Credesi però, non senza ragione, che fosse fatto dallo Scamozio, perché in quel tempo fu chiamato per aprire le tre cupole, che erano chiuse, e farvi i tre ferali».



Fig. 2. Chiesa di San Salvador. La controfacciata allo stato attuale.

mentre ancora si lavorava all'arredamento della chiesa, destinando funzioni specifiche alle diverse parti dell'edificio. L'attribuzione avanzata da Temanza godeva di una certa fortuna: nel 1881, a più di un secolo di distanza, Fapanni la riportava senza discussione⁹. Della costruzione di un coro nella chiesa, del resto, si era parlato fin dal 1529, quando Marin Sanudo nei suoi *Diarii*, in data 7 gennaio¹⁰, riporta che nell'occasione di una visita del doge a San Salvador, si discusse circa la collocazione di un coro nella chiesa, risultando la maggior parte dei presenti d'accordo nel collocarlo tra le prime due cappelle, cioè tra i primi due altari laterali a destra e a sinistra di chi entra. Non è possibile stabilire se la discussione intorno questo coro riguardasse la sua edificazione *ex novo*, o se traesse origine dalla volontà di sostituirne un altro, posizionato forse dalla parte opposta della chiesa, verso il presbiterio, il cui incarico fu poi affidato a Scamozzi¹¹.

Certamente, come in molte altre chiese veneziane dotate di cori pensili, detti "barchi", anche a San Salvador gli spazi sottostanti tali strutture erano adibiti a cappelle e adornati da pitture¹². La visita apostolica condotta nelle chiese veneziane nel 1581, pur

⁹ BNM, Ms. It. VII. 2283 (9121) - Francesco Fapanni, *Chiese claustrali e monasteri di Venezia. «Cronologia del monastero: [...] 1569: Scamozzi apre le cupole e fa il coro pensile»*; vedi anche G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venetia all'amico di belle arti*, Venezia 1815, vol. I, pp. 543-544 e P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, vol. II, p. 244.

¹⁰ M. SANUDO, *I Diarii - anno 1528 /29*, Tomo XLIX, a cura di R. FULIN - F. STEFANI - N. BAROZZI - G. BERCHET - M. ALLEGRI, Venezia, 1897, p. 333: "A dì 7, la mattina. Il Serenissimo, havendo heri posto ordine, vestito di veludo ruosa secca scura, vene per terra con la Signoria, il Collegio et zerca 20 altri patrici. [...] Et prima introe in la chiechia nuova di S. Salvador a veder la fabrica. Li vene contra il zeneral di l'ordine fra Pelegrin da Bologna qual è qui, il Prior fra' Piero [...] venitian et altri frati. Et era preparata la chiechia, dove si parlò del loco dove si havesse a metter il coro, per esser varie opinion, et la più parte sente di metterlo fra le do prime capelle, et il Serenissimo et molti conseiò si mettesse fra mezo le do prime capelle."

¹¹ M. BISSON, relatore H. BURNS, *L'architettura delle casse d'organo nelle chiese veneziane dell'età moderna*, tesi di laurea IUAV, corso di laurea in Storia e Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali, Dipartimento di Storia dell'Architettura, A.A. 2002/2003, pp. 340-343.

¹² A proposito dei cori delle chiese veneziane, vedi: P. MODESTI, *I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il "barco" di Santa Maria della Carità*, in "Arte Veneta", n. 59, anno 2002, pp. 39-65. Tra i più famosi cori pensili di chiese monastiche veneziane vanno ricordati quelli gotici, rimaneggiati in epoca barocca, delle chiese di Sant'Alvise e di Sant'Andrea della Zirada. Simile a questi, per impostazione, è anche il coro di San Giuseppe di Castello (U. FRANZOI, D. DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Alfieri, Venezia 1976, pp. 89-90; 129-131; 515-517). Il coro di San Michele in Isola, preceduto da quello di S. Maria della Carità, segna un momento di svolta verso le forme più compiute che ebbero i "barchi" di Sant'Antonio di Castello e di Santa Maria dei Servi. Di essi, entrambi in pietra, demoliti nell'Ottocento, rimangono i rilievi settecenteschi eseguiti da Antonio Visentini per il console Smith. Vedi E. BASSI, *Tracce di chiese veneziane distrutte. Ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Memoria, classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, vol. LXXI, presentata nell'adunanza ordinaria del 28 ottobre 1995, Canal e Stamperia editrice, Venezia 1997, pp. 138-146 e 164-170). Il coro di San Salvador soprattutto nella sistemazione degli spazi sottostanti, doveva essere simile a quello dei Servi, eretto nel 1560 in controfacciata dopo che e-



Fig. 3. Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754) e Domenico Maggiotto (1713-1794),
I Santi Nicola, Leonardo e il beato Arcangelo Canetoli. Venezia, chiesa di San Salvador.



Fig. 4. L'altare del Crocifisso o dei Defunti. Venezia, chiesa di San Salvador.

mancando, nel caso di San Salvador, dello *status ecclesiae* (descrizione della chiesa), cita gli altari di S. Nicolò, di S. Croce e della Pietà, e quello di S. Antonio. Dal momento che si ordinava di demolirli e considerata la continuità dei titoli di quegli altari con quelli che si trovano oggi negli stessi luoghi, è probabile che anche in questo caso le direttive ecclesiastiche, in linea con i dettami del Concilio di Trento, volessero imporre maggior decoro alla chiesa non ammettendo che, a causa del coro, si potesse camminare sopra gli altari dove si celebrava il culto¹³.

Le guide secentesche, pur non nominando esplicitamente il barco, attestano che in San Salvador, varcata la porta maggiore, a sinistra si trovava l'altare di S. Nicolò, e in prossimità della finestra in controfacciata erano esposti due dipinti di Pietro Mera, uno con la Vergine e il Bambino, alcune donne e tre ritratti, l'altro con la Trinità, la Vergine, un Santo Vescovo e un ritratto¹⁴.

Attualmente, in chiesa è presente un altro dipinto di Pietro Mera, fiammingo (c. 1570-1639): trattasi della pala dell'altare di S. Teodoro, nella cappella absidale destra¹⁵: forse i due dipinti posti sotto il coro erano stati commissionati prima del rifacimento della pala stessa.

Nessuna notizia, invece, per quanto riguarda la cappella a destra della porta maggiore.

Una notte del mese di ottobre 1741, accidentalmente, il coro pensile fu attaccato dalle fiamme: date le condizioni di scarsa visibilità, l'incendio non poté essere domato con prontezza. L'indomani furono constatati i danni: carbonizzate le parti lignee, il fuoco aveva compromesso anche il vicino monumento Priuli nella parte adiacente al coro, dove si erano fessurate una colonna del secondo ordine e gli ornati della nicchia

ra stato demolito il coro al centro della chiesa. Vedi G. PAVON, G. CAUZZI, *Li Servi di San Marilian ed il Canal Marovich in Venezia*, Edizioni Helvetia, Venezia 1988, p. 55; *Effemeride sacra della chiesa di Santa Maria dei Servi di Venezia, 1738-1772* in E. CICOGNA, *Delle Inscrizioni veneziane*, vol. V, Venezia 1853, copia anastatica, A. Forni editore, Bologna 1983, p. 599.

¹³ MODESTI, *I cori nelle chiese veneziane*, cit., pp. 39; 45; 63.

¹⁴ M. BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, presso Francesco Nicolini, Venezia 1674, p. 103, «Chiesa di San Salvatore, Canonici Regolari. Entrando in Chiesa, a mano sinistra appresso l'Altar di S. Nicolò, vi sono due quadri, uno per parte della finestra, di mano di Pietro Mera. Nell'uno v'è la Beata Vergine col bambino, et alcune donne, e tre ritratti: E nell'altro la Santissima Trinità, con la B. Vergine, et un Santo Vescovo, con un ritratto, di mano dello stesso». D. MARTINELLI, *Il Ritratto, ovvero le cose più notabili di Venezia diviso in due parti*, Venezia 1682-1705, presso Lorenzo Baseggio, 64: «Alla sinistra all'entrar in chiesa sono due quadri in uno la B.V. col Bambino, et alcuni ritratti, nell'altro la Santissima Trinità, con la BV et un s. Vescovo; mano di Pietro Mera».

¹⁵ B. BERTOLI, G.D. ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador. Arte e Devozione*, Ministero per i Beni Culturali; Soprintendenza ai Beni artistici e storici di Venezia, Curia Patriarcale di Venezia, Marsilio, Venezia 1997, p. 34.

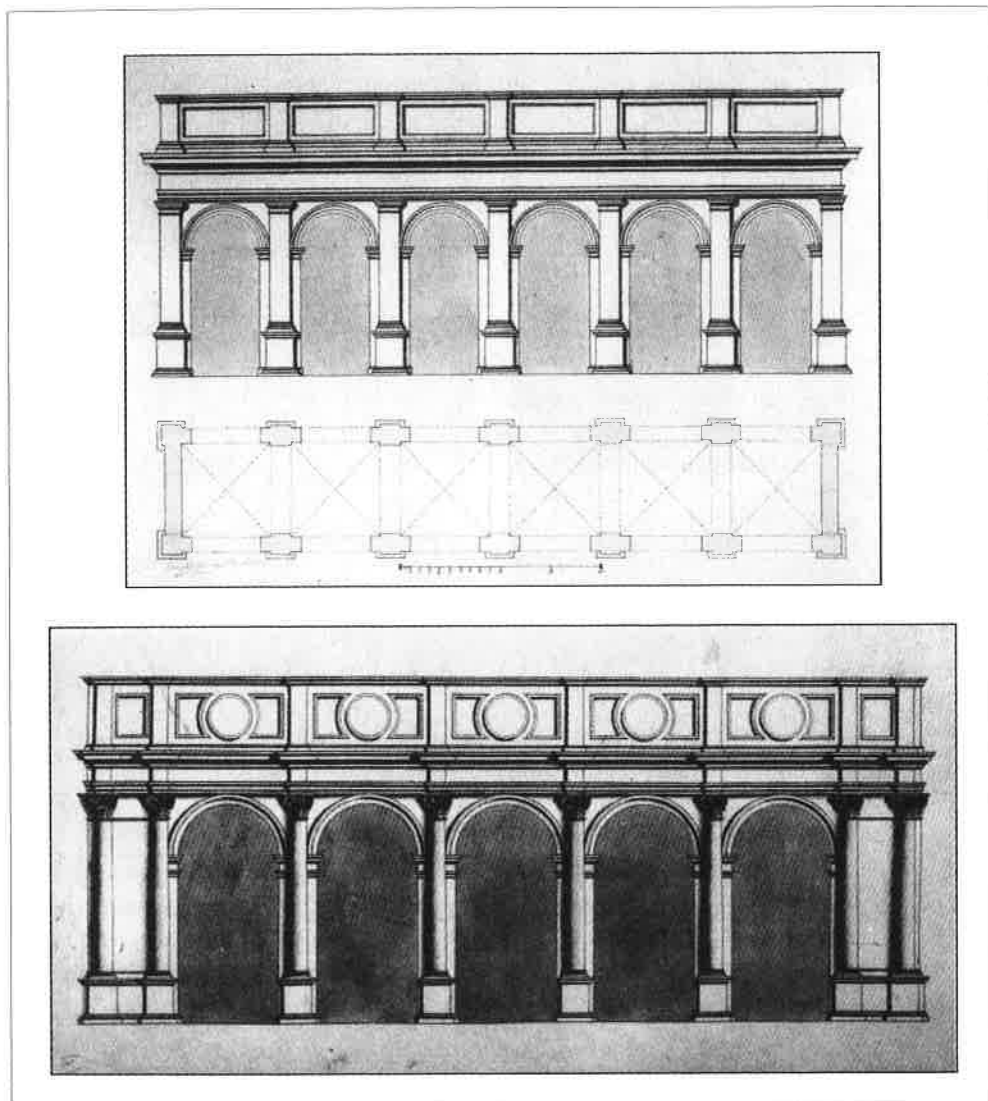


Fig. 5. I demoliti cori pensili di Santa Maria dei Servi (R.I.B.A., F5/47, coro dei Servi) e di Sant'Antonio di Castello (R.I.B.A., coro, facciata anteriore). Da E. BASSI, *Tracce di chiese veneziane distrutte*.

della statua di S. Lorenzo, calcinati, erano caduti a pezzi; inoltre, il calore aveva deformato le cornici, che si presentavano notevolmente allargate e disgiunte¹⁶.

Immediatamente fu presa la decisione di demolire quanto restava del coro, e di non ripristinarlo¹⁷.

I lavori di restauro della controfacciata e delle prime campate della chiesa procedettero lentamente: nel 1752 fu iniziata la rifabbrica dell'altare di S. Nicolò nelle forme attuali, raccogliendo i fondi necessari dalle scuole di S. Nicola e di S. Leonardo (quest'ultima fece raffigurare il santo patrono nella pala di Giovanni Battista Piazzetta e Domenico Maggiotto accanto a S. Nicolò, S. Leonardo e il Beato Arcangelo Canevoli, fig. 3)¹⁸.

Contemporaneamente, fu intrapresa la costruzione dell'altare gemello del Crocifisso o dei Defunti (fig. 4), posto di fronte, con il Cristo bronzeo fra la Vergine e S. Giovanni, sul quale, come osservato sopra, mancano fonti documentarie¹⁹.

Nel 1760, Temanza, in qualità di architetto dei Provveditori di S. Marco di Ultra, fu incaricato di restaurare il monumento Priuli²⁰ (fig. 6), su iniziativa di padre Ales-

¹⁶ TEMANZA, Zibaldon Primo, cit. «L'anno 1741 di ottobre si appiccò per accidente il fuoco nel coro di quei canonici [...] e perché fu di notte s'incenerì tutto il coro. Laonde il foco assai gagliardo ha di molto pregiudicato il deposito predetto nella parte che era più vicina al coro. Perché si è fenduta una colonna del secondo ordine, e le cornici, et gli ornati del nicchio ove è la statua di S. Lorenzo calcinate caderono a pezzi. Oltre di che la rarefazione dell'aria ha spinto le cornici, che nei tagli a quartabuoni sono notabilmente allargate e disgiunte».

¹⁷ BNM, Ms. It. VII. 2283 (9121), cit., «Cronologia del monastero:[...]1741. un incendio distrugge il coro pensile, e lo si leva».

¹⁸ BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., p. 40.

¹⁹ L'unico accenno al restauro seguito all'incendio della controfacciata è contenuto nella lapide della tomba della famiglia Tornimben posta all'ingresso della cappellina. Risulta difficile attribuire la paternità dei due altari a Temanza, perché nello *Zibaldone* egli fa riferimento solo all'incarico ricevuto per il restauro del monumento Priuli (v. nota successiva). Non è di molto aiuto neppure la raccolta di disegni architettonici di mano dello stesso conservata sempre alla Biblioteca del Seminario Patriarcale (Manoscritti, T. Temanza, Disegni architettonici, 385), perché raramente i disegni di altari ivi contenuti recano annotazioni di qualche interesse. Essi potrebbero essere stati progettati dallo zio e maestro di Temanza, Giovanni Scalfarotto (v. nota 1) che tra il 1747 e il 1754 era impegnato nella ricostruzione del vicino campanile di S. Bartolomeo. Vedi T. SAMMARTINI, *I campanili di Venezia e Venezia dai campanili*, Grafiche Vianello srl/Vianello Libri, Ponzano (TV) 2002, p. 149.

²⁰ Il monumento dei dogi Lorenzo (1556-1559) e Girolamo Priuli (1559-1567), successori di Francesco Venier (doge tra 1554 e 1556) fu eretto in San Salvador, ma la loro tomba era a San Domenico di Castello. Il progetto del monumento fu di Giovanni Antonio Rusconi (1520-1587), portato a termine da Cesare Franco e Giulio del Moro (per la parte scultorea) con discordie tra eredi che avevano dato un incarico "parallelo" ad Alessandro Vittoria. Vedi BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit, pp. 16-17. La questione della commissione del monumento a Vittoria è studiata da Temanza nello *Zibaldone Primo*, cit.: partendo da un'attribuzione sicura al Vittoria, egli poi si corregge sulla base di alcune carte (Scrittura Procuratori de Ultra 7 marzo 1581; [...] una carta 6 dicembre 1578 [...]; «1603, 18 Januarii. Audito domino Cesare quondam Franchi Torelli proto, presentem sententiarum debere

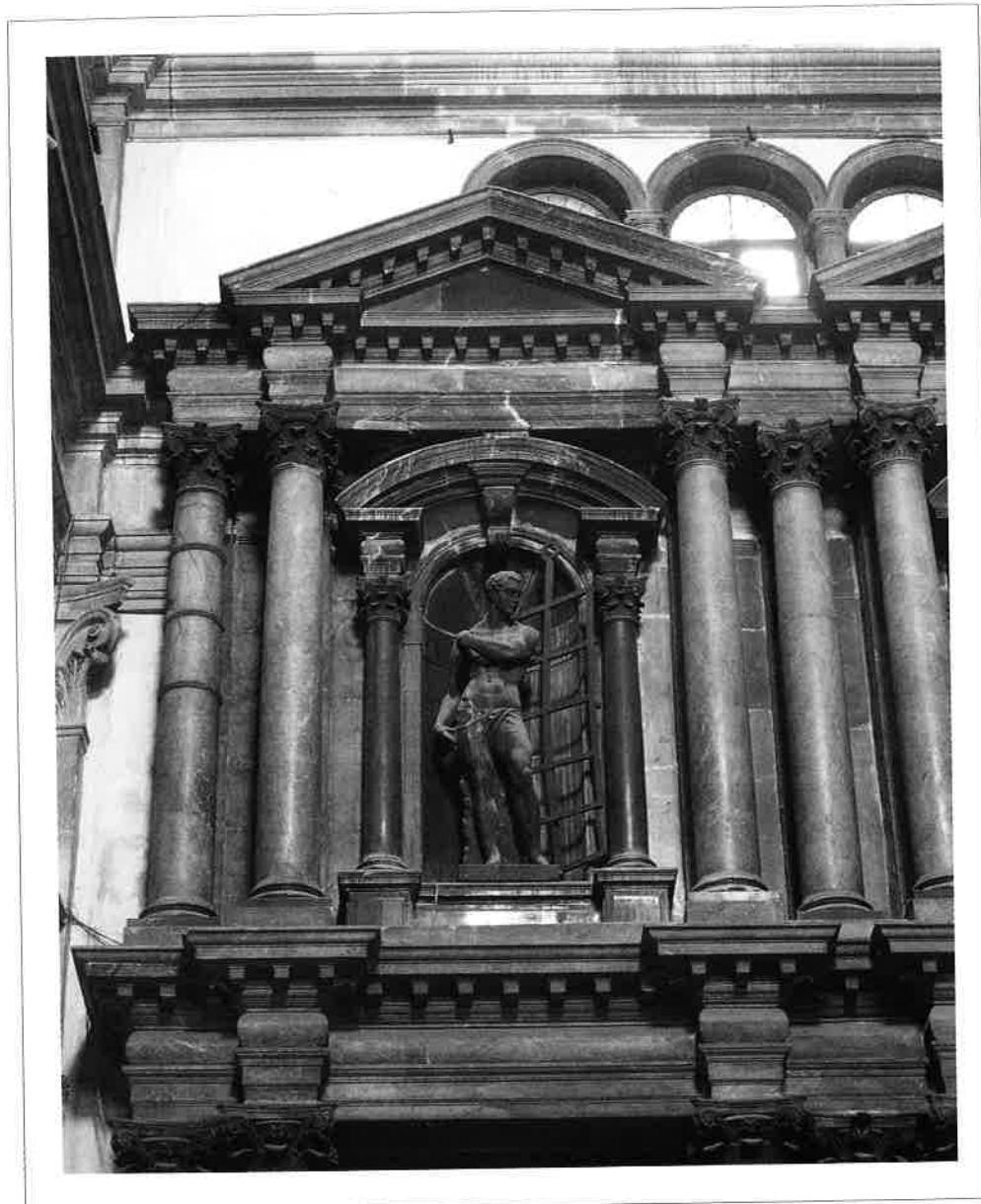


Fig. 6. Monumento funebre ai dogi Lorenzo e Girolamo Priuli, particolare. Sculture di Giulio del Moro (1555-1618 c.) su architettura di Cesare Franco. A sinistra, la colonna cerchiata con le tre fasce di ferro fatte porre da Tommaso Temanza nel 1760. Venezia, chiesa di San Salvador.

sandro Pizzamano, priore di S. Salvatore, che aveva presentato istanza al procuratore Querini, fratello di Giovanni, cassiere della Procuratia di Ultra, commissaria del patrimonio dei dogi Priuli, che a suo tempo aveva fatto costruire il monumento: «alcuni giorni prima erano caduti de' pezzi di pietra staccati dalle cornici per l'umido de' sirocchi, che in quei giorni spirarono».

L'intervento di Temanza consistè nell'assicurare alla muratura retrostante tutte le cornici e le parti pericolanti del monumento mediante ganci e perni di metallo; furono reintegrate le parti mancanti, cadute negli anni precedenti, e la prima colonna a sinistra del secondo ordine fu cerchiata con tre fasce di ferro che ancor oggi si possono vedere²¹.

illustrissimos dominos Procuratores de Ultra ut Commissarios quondam illustrissimi domini Ludovici de Priolis, olim Procuratori S. Marci, in bonis dictis Commissaris in ducatus centum pro parte, et ad bonum computum residui eiusdem crediti, tam occasione mercedum ille spectantium Architecturae itinerum, expensarum, et laborum per eum factarum pro fabrica et constructione depositorum Serenissimorum Principum Laurentij et Hieronymi de Priolis, positum in ecclesia S. Salvatoris hujus Civitatis...».

Dopo i lavori di restauro eseguiti da Temanza, nell'Ottocento il monumento fu sottoposto a gravi manomissioni da parte dei manovali impegnati nei lavori di restauro della chiesa (1868-1879): ne fa fede Fapanni che raccolse un articolo di Alvise Pietro Zorzi, BNM, Ms. It. VII. 2283 (9121), cit.: Gazzetta di Venezia, 3 maggio 1879, n°117. «A sinistra della porta maggiore, sorge il magnifico mausoleo dei dogi Lorenzo e Girolamo Priuli [...] fornito di colonne e pilastri aventi capitelli e mezzi capitelli in bronzo di squisitissimo taglio, 14 al basso, 14 in alto. Ora, tra l'ordine inferiore e superiore si fecero sparire ben 11, dico undici, di questi mezzi capitelli di bronzo. Si levarono con così poca grazia, che i pilastri stessi, i quali sporgono, dietro i colonnami, dal fondo marmoreo per qualche centimetro, furono spaccati in diversi luoghi fino a metà, e il vano che conteneva i capitelli apparisce frantumato come fosse stato percorso dal fulmine, o maltrattato a colpi di piccone. Più: quasi ciò non bastasse, furono tolte e strappate le bellissime foglie d'acanto, ed altri pezzi d'ornato. Innanzi al ristauo della chiesa, quel monumento era intatto, come intatto era il pavimento derubato degli stemmi a mosaico ed a smalto [...]».

²¹ TEMANZA, Zibaldon Primo, cit. «Laonde il foco assai gagliardo ha di molto pregiudicato il deposito predetto nella parte che era più vicina al coro. Perchè si è fenduta una colonna del secondo ordine, e le cornici, et gli ornati del nicchio ove è la statua di S. Lorenzo calcinate caderono a pezzi. Oltre di che la rarefazione dell'aria ha spinto le cornici, che nei tagli a quartabuoni sono notabilmente allargate e disgiunte [...]. La colonna di marmo misto nero e bianco che ha più fenditure a sgembo l'ho fatta cerchiare con tre cerchi di ferro, che strettamente la cingono, si sono rimessi li pezzii delle cornici, e con alcuni arpesi e spranghe di ferro si è assicurata l'opera alla meglio [...]. Le due statue che sono nei nicchi del secondo colonnato sono di Giulio Moro. Una è San Lorenzo, et l'altra S. Girolamo, amendue di pietra tenera. Sotto vi si legge "IVLI MAVRI OPVS". Tutta quest'opera è di marmi mischi, e di pietra di Ravangon ma i marmi mischi sono ripieni di fenditure, perchè sono assai friabili, e di natura poco resistente. Io vi ho assistito a questo ristauo perchè sono l'Architetto della Procuratoria d'Ultra». Dopo quanto affermato sopra circa la consistenza dei marmi "misti", non sorprende il giudizio che Temanza dà sull'esecuzione dell'intero monumento: «Questo deposito è opera di bella appariscenza, perchè il disegno è bello e nobile, ma è lavorato con tale risparmio di marmi, che non si può fare di peggio».

Prima di accingersi all'opera, l'architetto tracciò un rapido schizzo della controfacciata della chiesa in calce alle annotazioni dello Zibaldone, che ad oggi è l'unica testimonianza iconografica dello scomparso coro pensile (fig. 1).

Il disegno, assai schematico, fornisce l'esatta collocazione del manufatto in relazione all'altezza della chiesa e delle strutture circostanti. Il livello del solaio era all'altezza della cornice alla base degli archi delle cappelle minori, in corrispondenza dei capitelli ionici dei semipilastri: in tal modo, l'altezza tra il pavimento del coro e le cupole delle cappelline risultava modesta.

Dallo schizzo risulta poi evidente che la balaustra che concludeva il coro non era di impatto evidente o di proporzioni massicce in relazione ai pilastri della chiesa, ma manteneva la larghezza delle cornici alla base delle volte delle cappelle minori.

Il barco doveva quindi presentarsi come una struttura lineare e leggera, una sorta di terrazza: Temanza, illustrando la biografia di Vincenzo Scamozzi nelle sue *"Vite di Architetti..."*, fissò le linee essenziali dell'aspetto del coro in questa descrizione: *"Esso era un solajo che si estendeva per tutta la larghezza della Chiesa, e per latitudine non oltrepassava lo spazio della Cappellina del Crocifisso. Dalle travi maestre di quel solajo, sul lato verso la navata, era sostenuta con arpioni di metallo una cornice di pietra, che ricorreva fra tutte e tre le arcate, rispondente all'imposte o sian cornici degli archi minori. Faceva stupor quell'andar della cornice tra l'ampio vano dell'arco di mezzo, perché sembrava di un solo pezzo, così eccellentemente erano commesse le pietre, che la componevano. Reputavasi da quei, che guardano l'apparenza sol delle cose, e la ragione non cercano, per un miracolo d'arte, non comprendendo eglino, che queste cornici erano, per così dire, la corteccia di grossa trave interna, che le sosteneva. Sentendo io, in mia gioventù, magnificar questa cosa, ho voluto chiarirmi, e ne scopersi subito l'artificio. Per dir vero, il giovinetto Scamozzi diede in quest'opera un saggio ben grande del suo talento."*²²

Attualmente, degli antichi sostegni lignei e metallici nominati da Temanza non rimane alcuna traccia neppure nel disegno in considerazione, sebbene la prima coppia dei pilastri interni, le corrispondenti paraste in controfacciata e quelle successive ai primi due altari laterali presentino una scansione diversa dei blocchi e delle lastre che li compongono rispetto agli altri presenti in chiesa. Osservando infatti gli altri pilastri della chiesa, si nota che i fusti sono continui, tagliati solo in corrispondenza dell'inserzione dei blocchi che recano scolpiti i capitelli ionici delle paraste minori; la prima coppia di pilastri vicino alla facciata, invece, reca degli impercettibili tagli posti molto più in basso rispetto ai nodi dei capitelli laterali, presenti anche nelle paraste suaccennate. Questi tagli diversi nei pilastri sono, plausibilmente, il frutto dei restauri settecenteschi alle strutture architettoniche della chiesa, seguiti all'incendio, quando si pensò di sostituire la pietra danneggiata dal fuoco, in corrispondenza dei suoi appoggi

²² TEMANZA, *Vite*, cit., p. 411.

ai pilastri e si mascherarono i guasti con nuove lastre o blocchi di pietra lavorati allo stesso modo di quelli cinquecenteschi.

Va inoltre precisato che le tre finestre rettangolari che si vedono, murate, in facciata, forse furono aperte necessitando di una maggior illuminazione anche il solaio del coro pensile; la loro successiva chiusura può essere stata motivata dalla loro inutilità all'indomani dell'incendio, dopo che fu deciso di eliminare il barco.

Come osservato sopra, il coro di San Salvador doveva presentarsi simile, a quello scomparso di S. Maria dei Servi, dalla struttura architettonica lineare²³, il quale, a sua volta, era affine nell'impostazione della struttura a quello, anch'esso demolito, di S. Antonio di Castello, ricostruito in pietra nel primo Cinquecento e completato da Guglielmo de' Grigi da Alzano²⁴, la cui mano è presente in San Salvador nell'altar maggiore e nell'altare di S. Girolamo. Il coro della chiesa di S. Antonio abate, passata dal 1471 sotto la giurisdizione dei canonici di San Salvador, fu disegnato nel primo decennio del Cinquecento da Sebastiano da Lugano²⁵ e poi, nel XVII secolo, da Antonio Visentini (fig. 5): entrambi i disegni, seppur con alcune differenze, dimostrano come il barco di questa chiesa presentasse fortissime analogie con le proporzioni delle paraste e della trabeazione della chiesa di San Salvador.

Nel 1778, a lavori conclusi da tempo, Temanza ancora rimpiangeva la perdita del coro pensile di San Salvador: *"Ora non c'è più, atteso che per incendio seguito l'anno 1741 è interamente perita; né que' Canonici pensarono a rimetterla, riuscendo loro di maggiore comodità il Coro interno, rispondente pur esso alla Chiesa medesima"*²⁶.

²³ BASSI, cit..., Royal Institute of British Architects (R.I.B.A.) coro, facciata anteriore, e R.I.B.A., F5/47, coro dei Servi, 142, 168. I disegni sono contenuti nell'*Admiranda Urbis Venetae*, raccolta delle architetture veneziane derivate dalla classicità cinquecentesca, commissionati dal console inglese Joseph Smith ad Antonio Visentini e ai suoi collaboratori tra il terzo e il quarto decennio del XVIII secolo.

²⁴ FRANZOI - DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, cit., L.

²⁵ ASVe, S. Antonio di Castello, t. II, f. 131r, pubblicato in MODESTI, *I cori nelle chiese veneziane*, cit., p. 49, fig. 16.

²⁶ TEMANZA, *Vite*, cit., p. 411.

Musica a San Salvador

Marco Rosa Salva

Gli studi riguardanti la musica sacra a Venezia sono stati nella grande maggioranza dedicati alle istituzioni principali della città, cioè la cappella ducale e i quattro ospedali; solo in tempi piuttosto recenti alcuni musicologi hanno cominciato a mettere in luce l'attività musicale negli altri luoghi (chiese, conventi, scuole grandi e piccole) rivelando una realtà assai ricca, complessa ed articolata¹.

In particolare, dai documenti (pur frammentari) che abbiamo a nostra disposizione, risulta chiaramente che la chiesa ed il convento di San Salvador ebbero nei secoli della Repubblica una grande importanza anche dal punto di vista musicale.

Le ragioni di questo importante ruolo sono molteplici. Un primo fattore consiste già nel fatto che chiesa e convento si situano nel pieno centro della città, «*in visceribus urbis*», in una parrocchia popolosa, ricca di attività commerciali: tra queste spiccano le botteghe di stampatori musicali e di liutai². La chiesa conserva le iscrizioni tombali di due importanti esponenti di queste attività: lo stampatore Antonio Gardano ed il liutaio Giovanni Sellas.

Antonio Gardano³, di origine francese, fu attivo a Venezia a partire dal 1538, anno in cui ottenne il privilegio di stampa della musica dal governo veneziano, fino alla morte, avvenuta nel 1569. Nei primi anni di attività Gardano aveva bottega in calle della Scimmia, a Rialto, ma si trasferì successivamente in merceria San Salvador, all'insegna *dell'orso e del leone* (in riferimento al suo patrocinatore, il nobile Leone Orsini).

Le prime stampe musicali erano state realizzate proprio a Venezia da Ottaviano Petrucci, a partire dal 1501. Il sistema utilizzato da Petrucci prevedeva due o tre im-

¹ Si veda in particolare J. GLIXON, *Music at the Venetian Scuole Grandi 1440-1450*, in *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and texts*, a cura di I. FENLON, Cambridge University Press, Cambridge 1981, per l'attività musicale nelle scuole grandi e, dello stesso autore, *Far il buon concerto: music at the Venetian scuole piccole in the seventeenth century*, University of Illinois Press, 1995, riguardo alle scuole piccole. Per la musica nelle chiese veneziane del XV e XVI secolo E. QUARANTA, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1998.

² Per una panoramica sui luoghi veneziani di interesse musicale cfr. A. BOVA, *Venezia. I luoghi della musica*, Scuola di Musica Antica Venezia, Venezia 1995.

³ C. IDONE, *Gardano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della enciclopedia italiana, LII, Roma 1999, pp. 264-268 e I. FENLON, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, Bonnard, Milano 2001.

pressioni consecutive per pentagramma, note musicali e testo, ed era alquanto laborioso, sebbene i risultati fossero di estrema precisione ed eleganza. Gardano importò per primo a Venezia un metodo già sperimentato con successo in Francia da Pierre Attaignant, che consentiva di stampare tutto il materiale in un'unica impressione. Questo sistema, più rapido ed economico, assieme allo sfruttamento della rete commerciale di distribuzione veneziana, permise a Gardano di realizzare una produzione editoriale musicale su larga scala, distribuita a livello nazionale, e di conquistarsi una posizione di assoluta egemonia nel settore. Pubblicò un numero ragguardevole di opere (circa 450), con tirature, notevoli per l'epoca, attorno alle cinquecento copie. Ciò, tra l'altro, fu determinante nella rapida diffusione in tutta Italia dei nuovi stili musicali, e nel rendere famosa l'opera di molti compositori, specie veneziani. Gardano stesso fu compositore di messe, mottetti, madrigali e fu in stretto contatto con letterati ed artisti veneziani, tra i quali Gaspara Stampa, Pietro Aretino, Francesco Sansovino. L'attività di Gardano fu proseguita dai suoi figli e nipoti per oltre un secolo, fino al 1685.

I documenti della parrocchia di San Salvador hanno permesso di censire decine di liutai attivi nella zona tra sedicesimo e diciottesimo secolo, quasi tutti di origine tedesca⁴. La Germania, in particolare il territorio della città di Füssen, aveva una tradizione molto importante nella costruzione di strumenti a corda, e Venezia era un centro commerciale molto comodo per i mercanti d'oltralpe. Ricordiamo che a poca distanza da San Salvador era la loro base commerciale, cioè il fontego dei Tedeschi. Entrambe le più importanti famiglie di liutai veneziane, i Sellas e i Tieffenbrucker, erano attive nella parrocchia di San Salvador. Tra i Tieffenbrucker è particolarmente noto Magno II che aveva bottega all'insegna dell'*Aquila Negra*: negli ultimi anni del Cinquecento fu tra i primi a sperimentare sul liuto l'aggiunta di corde per aumentarne l'estensione verso il registro grave, dando origine alla tiorba o chitarrone, strumento assai in auge nel XVII e XVIII secolo⁵.

Il Giovanni Sellas sepolto nella chiesa di San Salvador, morto nel 1692, a quanto riporta la sua lastra tombale, era nato nel 1642 ed apparteneva ad una dinastia di liutai di origine germanica attiva a Venezia fin dalla metà del Cinquecento. Nell'archivio parrocchiale di San Salvador sono conservate notizie di addirittura una dozzina di Sellas liutai⁶, distinti in due rami identificati con le insegne delle rispettive botteghe, *alla corona e alla stella*. Giovanni, *lauter in calle degli Stagneri*, apparteneva a questo secondo ramo, il cui capostipite, Giorgio, all'inizio del Seicento, si distinse particolarmente

⁴ Cfr. S. TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani. 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Arsenale Editrice, Venezia 1987.

⁵ Cfr. F. ROSSI, *Il liuto a Venezia dal rinascimento al barocco*, Arsenale Editrice, Venezia 1983, con le riproduzioni di due chitarroni di Tieffenbrucker conservati nel Museo degli strumenti musicali di Milano (Venezia 1593) e nel Royal College of Music di Londra (Venezia 1608).

⁶ TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani*, cit., pp. 73-86.

nella costruzione delle chitarre: alcuni splendidi strumenti di questa bottega sono ancora conservati in importanti musei europei⁷.

Un'altra ragione della rilevanza di San Salvador sotto il profilo musicale sta nel fatto che molte cerimonie sia per festività religiose che per celebrazioni civili (caratteristica tipicamente veneziana è lo stretto legame tra cerimonie civili e riti religiosi) si svolgono nella chiesa e prevedono l'intervento di musiche. Prima di tutto le festività solenni della chiesa, come la messa per il giorno della Trasfigurazione: il giornale *Pallade veneta*, pubblicato a Venezia a cavallo tra il Seicento ed il Settecento, riporta alcune brevi descrizioni di questa festa, dalle quali possiamo desumere l'importanza che la musica aveva nel rito. Ad esempio nell'agosto 1687 è annotata la festa che si fece in chiesa:

«alli 6, festa della Trasfigurazione di Nostro Signor, solenne ai reverendissimi padri canonici regolari nella chiesa di San Salvatore, dove fu superba musica et infinito concorso per adorare il sangue miracoloso di Christo Nostro Signore, e prestar divotione alla testa d'una delle tre Marie che ivi sta esposta.»⁸

E, ancora, nel 1716:

«quei canonici regolari, facendo le loro funzioni pontificalmente, scielsero anco li musici e suonatori più rinomati, perché riuscisse, come fu, la solennità veramente cospicua.»⁹

Un'altra celebrazione annuale era la messa funebre che ancora nel Settecento veniva celebrata in ricordo dei Dogi Lorenzo e Girolamo Priuli. I due fratelli si succedettero al dogado (cosa del tutto eccezionale per Venezia) reggendolo rispettivamente dal 1556 al 1559 e dal 1559 al 1567. Furono sepolti nella chiesa di San Domenico di Castello (poi demolita), ma ebbero il loro mausoleo nella chiesa di San Salvador. Il già ricordato *Pallade veneta* descrive nel 1704 l'esecuzione, per questa occasione, di composizioni di Antonio Lotti come «*musica soave ancorché lugubre*»; Lotti assumeva proprio in quell'anno la carica di primo organista a San Marco. Nel 1740 in San Salvador si celebreranno i funerali dello stesso compositore:

«dalli musici ducali furono celebrate solenni esequie nel tempio di San Salvatore al celebre defonto, loro maestro Antonio Lotti, che colle sue più ammirabili che imitabili idee fece, sin che visse, conoscere quant'esso valesse nella fecondità de' musicali componimenti.»¹⁰

⁷ Due chitarre di Giorgio Sellas sono conservate nell'Historisches Museum di Basilea, una nel Germanisches Nationalmuseum di Norimberga. Una chitarra di Giorgio Sellas è inoltre dipinta da Evaristo Baschenis (1617 - 1677) nel suo *Trittico Agliardi*.

⁸ Citato in E. SELFRIDGE - FIELD, *Pallade Veneta, writings on music in Venetian society 1650-1750*, Fondazione Levi, Venezia 1985, p. 180.

⁹ SELFRIDGE - FIELD, *Pallade Veneta*, cit., p. 291.

¹⁰ *Ibid.*, p. 315.

In chiesa si celebravano inoltre le feste delle varie scuole (molte scuole piccole, oltre alla scuola di San Teodoro) e alcuni documenti, fin dal Quattrocento, testimoniano le spese sostenute in questi casi per cantori ed anche per strumentisti¹¹. Tra tutte le celebrazioni legate alla vita pubblica veneziana, spicca la messa solenne (dunque debitamente musicata) per l'investitura alla carica di procuratore di San Marco, la carica più elevata dopo quella del doge. Il lungo e complesso rito prevedeva che il procuratore nel giorno del suo insediamento si recasse a sentir messa a San Salvador e percorresse quindi assieme al suo seguito, al suono di trombe e tamburi, tutte le Mercerie addobbate a festa dai mercanti; si faceva musica nelle botteghe stesse e su palchi approntati per l'occasione lungo il percorso¹². Era tradizione che il nuovo procuratore in segno di ringraziamento facesse distribuire pani di zucchero a tutti i negozianti delle Mercerie.

Abbiamo poi testimonianza dell'attività musicale di più monaci del convento, nonostante la regola dei canonici regolari di San Salvatore fosse piuttosto rigida nel limitarne la pratica musicale¹³.

Nel 1508 Innocentius Dammonis dedica il suo *Libro primo di laude* a Serafino Veneto, allora padre visitatore dell'Ordine dei canonici regolari di San Salvatore.

Dalla dedica si evince che Dammonis è monaco dello stesso convento veneziano, ma nessun altro dato biografico di questo compositore ci è noto, né ci sono pervenute altre sue opere al di fuori di questo libro di laude. Il musicologo Francesco Luisi, sulla base di documenti conservati nell'Archivio di Stato di Venezia, lo ha identificato con un frate Innocentius Gasparis de Insulis, il quale sembrerebbe aver svolto mansioni di carattere musicale in diversi conventi dell'ordine¹⁴.

Nonostante l'oscurità del suo autore (che dimostra in ogni caso possedere un'ottima tecnica compositiva), l'opera di Dammonis è di grande importanza e forse non per caso vede la luce negli anni dell'inizio della costruzione della nuova chiesa di San Salvador. Lo stampatore è Ottaviano Petrucci, cioè colui il quale (come sopra ricordato) solo pochi anni prima con il suo *Musices Odecathon* aveva realizzato il primo libro di musica a stampa apparso al mondo. Assieme al *Secondo libro di laude*, anch'esso stampato da Petrucci¹⁵, è la prima stampa dedicata al genere musicale della

¹¹ Ad esempio nel 1498 la scuola di San Leonardo, che ha il suo altare a San Salvador, assume un musicista *trombeta*, per la festa del proprio patrono. QUARANTA, *Oltre San Marco*, cit., p. 110.

¹² L. URBAN, *Processioni e feste dogali*, Neri Pozza, Vicenza 1998, pp. 219-229.

¹³ I capitoli generali dell'Ordine sancirono più volte, a partire dal 1519, il divieto di cantare in polifonia durante Messe ed Uffici salvo in casi eccezionali, come durante la Settimana Santa, o in altre occasioni per le quali fosse ormai stabilita una lunga consuetudine. Cfr. QUARANTA, *Oltre San Marco*, cit., pp. 89-90.

¹⁴ F. LUISI, *Laudario giustiniano*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 1983.

¹⁵ Curiosamente, e per ragioni a noi ignote, il *Secondo libro di laude* fu pubblicato alcuni mesi prima del *Primo libro*.

lauda polifonica, da cantare e suonare, corrispettivo sacro del genere profano allora più in voga, la frottola. Il sottotitolo, che definisce la raccolta «*curarum dulce lenimen*» definisce la funzione delle laude come strumento di una dolce (e pia) ricreazione dello spirito, e ne suggerisce una fruizione privata, nei momenti di ozio, da parte dei destinatari; le laude erano d'altra parte eseguite dai cantori delle scuole veneziane durante le processioni (come quella famosamente dipinta da Gentile Bellini nel ciclo delle *Storie della Santa Croce*), dunque si può ipotizzare che alcune delle musiche di Dammonis venissero suonate e cantate in quelle occasioni.

Il *Primo libro di laude* ha una certa importanza anche dal punto di vista letterario: Dammonis scelse di musicare soprattutto laude attribuite a Leonardo Giustinian (1388 ca. - 1446), letterato, musicista e uomo di stato, fratello di San Lorenzo Giustinian, primo patriarca di Venezia. Le laude di Giustinian ebbero una notevole diffusione nel corso del XV secolo essendo copiate in numerosi manoscritti e stampate infine da Bartolomeo da Cremona a Venezia nel 1474.

Nella seconda metà del secolo si ha notizia dell'attività musicale di un'altro monaco del convento: Pietro Antonio Bianco¹⁶; nato a Venezia nel 1540 circa, studiò e prese i voti a San Salvador, fu assunto come cantore alla cappella di corte di Graz nel 1578 e divenne maestro della stessa a partire dal 1598. Mantenne rapporti molto stretti con Venezia, dove tornò spesso per reperire musiche ed ingaggiare musicisti, approfondendo l'influenza veneziana sulla corte di Graz. Compose messe, mottetti, madrigali e canzoni alla napoletana nello stile di Giovanni Gabrieli.

Era canonico regolare di San Salvatore a Venezia anche Michelangelo Serra¹⁷, nato a Mantova nel 1571, che fu maestro di cappella nella chiesa di Santa Maria in Vado a Ferrara nel 1603, poi della cattedrale di Urbino (1608-1612) e infine in quella di Ravenna; fu autore di messe e mottetti, molti dei quali stampati a Venezia.

Altro segno dell'importanza della musica a San Salvador sta nel fatto che la chiesa fu dotata fin dai secoli più antichi di un ottimo organo¹⁸. Il musicista e trattatista tedesco Michael Praetorius, nel suo *Syntagma musicum de organografia* (1619), riporta la notizia secondo cui verso la fine del Duecento nella chiesa vi era un organo con pedaliera. Nel Quattrocento era considerato così eccellente da essere preso a modello nella costruzione di nuovi strumenti. In un preventivo stilato nel 1427 per la costruzione di un nuovo organo nella Scuola della Misericordia, l'organaro Tommaso Inzengier si impegna a costruire uno strumento «*per lo muodo de quello de San Salvatore*»; allo stesso modo nel 1496 maestro Nicola di ser Andrea di Verona, dichiara che l'organo che costruirà per la Pieve di Gemona sarà fatto come quello di San Salvador a Venezia:

¹⁶ H. FEDERHOFER, *Bianco, Pietro Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. SADIE, Macmillan, Londra 2001, vol. 3, p. 518.

¹⁷ [S. A.], *Serra, Michelangelo*, in *The New Grove Dictionary*, cit., vol. 23, p. 148.

¹⁸ S. DALLA LIBERA, *L'arte degli organi a Venezia*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia - Roma, Firenze 1962, pp. 72-74.

«promisit facere suis sumptibus in summa perfectione dando dictos organos seu instrumentum organorum completos et perfectos ad iudicium cuiuslibet periti et ad paragonem illorum de S. Salvatore de Venetiis.»¹⁹

Da uno studio condotto sulle dichiarazioni di spesa ai fini di detrazioni fiscali, si ricava che nel Cinquecento la chiesa di San Salvador era tra quelle (dopo San Marco e San Pietro di Castello, chiesa cattedrale) in cui si riconosceva all'organista in carica lo stipendio più alto²⁰. L'attuale cantoria è del 1530, ma dell'organo cinquecentesco rimangono purtroppo solo la cassa e le portelle dipinte da Francesco Vecellio; lo strumento venne rifatto una prima volta nel 1635 dall'organaro Gabriele Bossi (pare si trattasse anche in questo caso di un ottimo strumento), nuovamente nella seconda metà del Settecento (come avvenne a tutti gli organi delle chiese veneziane), probabilmente da Gaetano Callido, e poi trasformato ancora alla fine dell'Ottocento. Lo strumento è attualmente inutilizzabile.

Nel Seicento furono organisti a San Salvador musicisti di tutto rispetto: i più famosi furono Francesco Usper e Pietro Andrea Ziani.

Francesco Sponza, nato a Parenzo nel 1560 circa, una volta trasferitosi a Venezia cambiò il proprio cognome in Usper, assumendo quello del suo protettore. Fu principalmente attivo presso la scuola grande di San Giovanni Evangelista come organista e maestro di cappella, ma fu anche organista a San Salvador a partire dal 1614, negli stessi anni in cui era maestro di cappella a San Marco Claudio Monteverdi. Il momento di grande splendore della musica sacra veneziana si riflette anche nelle composizioni sacre di Usper, che oltre alle voci e al basso continuo prevedono l'uso di archi, tromboni, anche in doppio coro (secondo la tradizione marciana) e, in un caso, anche un ritornello affidato a un flautino e un chitarrone²¹.

Alla sua musica potrebbe riferirsi la testimonianza annotata dal diarista francese Jean-Baptiste du Val nei suoi *Remarques triennales* riguardo ai vesperi di San Teodoro, cui assistette l'8 novembre 1607:

«il s'y fit un concert des meilleurs musiciens qu'ils euseent, tant de voix que d'instruments, principalement de six petit jeux d'orgues, outre celuy de l'église qui est fort

¹⁹ Riportato in DALLA LIBERA, *L'arte degli organi a Venezia*, cit., p. 73.

²⁰ QUARANTA, *Oltre San Marco*, cit., pp. 32-33.

²¹ Anche nel *Magnificat I* dai *Vespri della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi (Venezia 1610) compaiono due flauti, strumenti di norma non impiegati nella musica sacra del seicento.

bon, et des trombones ou sacqueboutes, haultbois, violles, violons, luths, cornets a bouquins, fleustes douces et flageollets.»²²

Nella sua collezione pubblicata nel 1619, *Compositioni armoniche nelle quali si contengono motetti, sinfonie, sonate, canzoni & capricci ... et in fine la battaglia*, nella quale Usper si dichiara per l'appunto «organista nella Chiesa di S. Salvador», in particolare il mottetto intitolato *Salvator mundi* rivela chiaramente la sua destinazione alla Chiesa di San Salvador, probabilmente per la festa della Trasfigurazione²³.

Il successore di Usper nella carica di organista fu Giovanni Pozzo, del quale si conservano alcune composizioni in due antologie musicali del 1624 e 1625. Ritroviamo il nome di Pozzo, divenuto nel frattempo abate del convento di San Salvador, nel 1645 come dedicatario della stampa delle *Canzoni alla francese* di Girolamo Frescobaldi. Scrive lo stampatore Alessandro Vincenti:

«V. P. reverendissima, che prima di sostener il peso delle dignità molto conspicue della sua nobilissima religione solleva sollevare l'animo con l'essercizio della Musica, e che hora maggiormente, col premiar i virtuosi nell'impiego di lei, prende diletto di queste armonie, riceverà lietamente questo attestato delle mie molte obbligazioni.»²⁴

Pietro Andrea Ziani²⁵ prese i voti nella chiesa di San Salvador nel 1640, anno in cui già ricopriva qui la carica di organista: il fatto che solo nella sua prima pubblicazione si qualifici come canonico regolare di San Salvatore fa presumere che lasciasse l'ordine negli anni immediatamente successivi. L'incarico a San Salvador fu il primo di una carriera piuttosto inquieta anche se ricca di successi. Fu maestro di cappella nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo (1657-1659), vicemaestro a Vienna, primo organista a San Marco a partire dal 1669, dove non gli riuscì di succedere a Francesco Cavalli nell'ambito incarico di maestro di cappella. Si trasferì quindi a Napoli dove insegnò nel conservatorio di Sant'Onofrio e divenne nel 1680 maestro di cappella a corte. Morì a Napoli nel 1684.

²² «Ci fu un concerto dei migliori musicisti, sia quanto a voci che a strumenti, soprattutto di sei piccoli organi, oltre a quello della chiesa, che è molto buono, di tromboni, bombarde, viole, violini, liuti, cornetti, flauti dolci e flageoletti.» Riportato in DALLA LIBERA, *L'arte degli organi a Venezia*, cit., pp. 73-74.

²³ Cfr. N. BONAZZA, «Ipsam audite»: memoria e sguardo di fede dinanzi alla pala della «Trasfigurazione di Cristo» in *La Trasfigurazione di Cristo. Tiziano Vecellio per il Sinodo di Belluno - Feltre*, Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 43-44.

²⁴ La dedica è riportata in C. SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Olschki, Firenze 1952, I, p. 391.

²⁵ F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia*, Olschki, Firenze 1987, pp. 238-242.

Ziani è noto soprattutto come autore di una trentina di drammi per musica per i teatri veneziani e per Vienna, e per oratori sacri.

Al periodo di attività a San Salvador appartengono i suoi primi tre numeri d'opus. Per primo pubblicò una raccolta di madrigali (*Fiori musicali raccolti ... nel giardino de madrigali*, Venezia 1640): ancora nel tardo Seicento l'esordio di un compositore consisteva spesso in una raccolta di madrigali, che erano considerati un ottimo strumento di didattica della composizione²⁶; seguì, lo stesso anno, una raccolta di mottetti a voce sola e basso continuo, con ogni probabilità legati al suo incarico nella chiesa e, l'anno successivo, una più leggera raccolta di *Canzonette* anche questa a voce sola e basso continuo.

²⁶ Cfr. L. BIANCONI, *Il Seicento*, EDT, Torino 1991, pp. 3-9.

La pala d'oro di San Salvador: *status quaestionis*

Luisa Riccato

Quella di San Salvador è una delle numerose pale d'argento dorato (fig. 1) che sul modello di quella marciana adornavano l'altare di chiese veneziane e lagunari e una delle poche sopravvissute alle vicissitudini del tempo.

Ricostruire le fasi della composizione di questo prezioso oggetto liturgico è veramente una questione intricata. Vari punti interrogativi sono rimasti finora senza risposta certa. Anche ad una osservazione superficiale non sfugge, infatti, che la pala rappresenta un assemblaggio di parti avvenuto in tempi diversi: più antiche le tre centrali, più recenti le due estreme.

G. Mariacher¹ ha suggerito l'ipotesi che la fascia centrale costituisse in origine un *antependium*² che, posto davanti all'altare, lo manifestava come simbolo di Cristo, «*pietra angolare*» (fig. 2). Non si tratterebbe comunque di quello voluto dal priore Benedetto nel 1290 e ricordato nel *Chronicon Monasterii Sancti Salvatoris Venetiarum*, scritto dal priore Francesco De Gratia nel 1377³, ma di opera più tarda. A questo nucleo originario furono poi aggiunte le due fasce adiacenti, ripiegabili mediante cerniere ancora visibili, come comproverebbero anche le dimensioni del manufatto⁴. Il trittico, in formato orizzontale, fu allora collocato sopra l'altare, divenne pala, aperta in occasione delle feste liturgiche più importanti (fig. 3). Tra queste si celebrava con particolare solennità fin dal medioevo la Trasfigurazione di Cristo, in quanto festa del titolare, San Salvador, molto prima che papa Callisto III la proclamasse festa della Chiesa universale nel 1456. Per questo troviamo la Trasfigurazione al centro del paliotto, accompagnata da una teoria di santi a figura intera, quattro per lato. Un egual numero di santi, a busto intero, affianca nella fascia superiore l'immagine della *Madonna dell'Umiltà*. In quella inferiore è raffigurato l'offerente tra i simboli dei quattro evangelisti. Questa fascia si presenta come l'esito di rimaneggiamenti successivi, almeno in parte legati alla realizzazione dell'altare operata da Guglielmo de' Grigi (1534), che conclude e completa la riedificazione della chiesa,

¹ G. MARIACHER, *Il Paliotto di S. Salvatore a Venezia*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di M. Salmi*, Roma 1961, n. 4, p. 427.

² È il rivestimento della parte anteriore dell'altare, denominato anche *paliotto*, da *palliare* = ricoprire.

³ F. DE GRATIA, ASVe, S. Salvador B. III, n.1, (1377); F. DE GRATIA, *Chronicon Monasterii S. Salvatoris Venetiarum*, a cura di A. DUSE, Venezia 1766, pp. 59-61.

⁴ Altezza totale della pala m. 2,46, larghezza m. 2,94; fascia centrale h. cm. 88; fasce adiacenti h. cm.44. MARIACHER, *Il Paliotto di S. Salvatore*, cit., 424, n. 2.

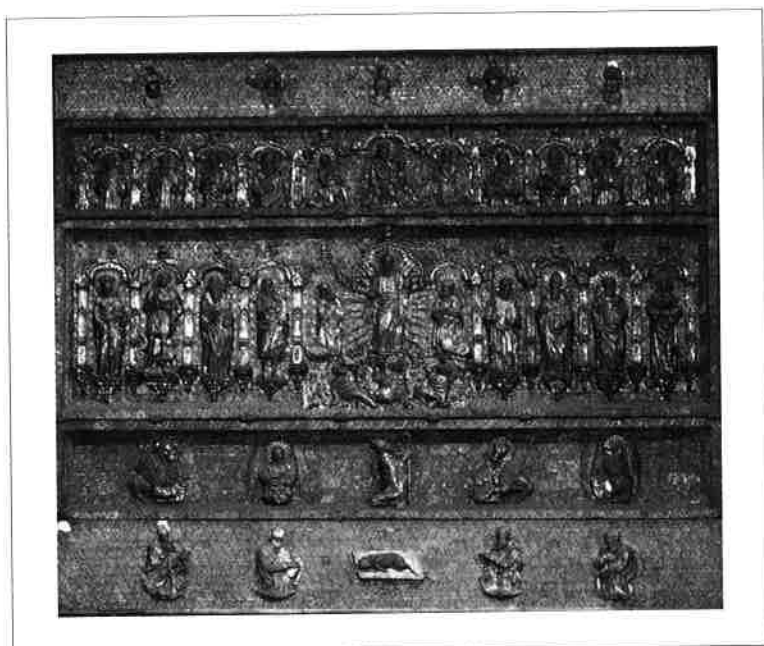


Fig. 1. Venezia, chiesa di San Salvador, Pala d'argento dorato.

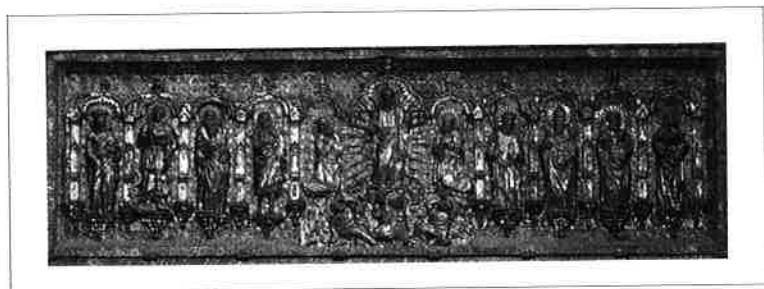


Fig. 2. La fascia centrale con la Trasfigurazione.

progettata nel primo Cinquecento da Giorgio Spavento ed eretta da Tullio Lombardo⁵ (fig. 7).

Anche la successiva sistemazione in cinque registri è stata finora solo parzialmente ricostruita per via di ipotesi che appoggiano prevalentemente su fonti ottocentesche. Fino a quest'epoca, infatti, le notizie che rinveniamo nelle guide⁶ sono estremamente scarse e sommarie. È V. Lazari⁷, nel 1859, il primo che descrive la pala come un «penitente» in cui nelle due «giunte» estreme compaiono, in basso, l'agnello immolato tra quattro dottori della Chiesa e, in alto, una fenice tra figure angeliche. Anche se la ricostruzione cronologica della pala appare ancora problematica e controversa⁸, il percorso iconografico dell'opera, attraverso i passaggi che abbiamo appena elencato, si organizza in maniera del tutto coerente.

Nella fascia centrale più antica è raffigurata, come si è detto, la *Trasfigurazione di Cristo* (fig. 4), evento nel quale si manifesta la divinità della persona di Gesù e si preannuncia la sua resurrezione, come affermano i vangeli sinottici (*Mt* 17,1-13; *Mc* 9,2-13; *Lc* 9,28-36): vi allude il fulgore della luce che nella forma di una mandorla raggiata avvolge la sua figura. Col gesto della mano benedicente Egli dichiara la propria identità: Gesù Cristo, cioè il Messia annunciato e atteso. Ai lati compaiono Mosè ed Elia, rappresentanti della rivelazione veterotestamentaria: piuttosto che nel consueto atteggiamento di conversazione di cui parlano i vangeli, sono raffigurati in ginocchio, a riconoscere la divinità di Gesù che nei vangeli è annunciata dal Padre: «Questi è il mio figlio diletto nel quale mi sono compiaciuto. Ascoltatelo» (*Mt* 17,5). Le figure dei tre discepoli si delineano, invece, sullo sfondo dell'«alto monte», quasi accecate dallo splen-

⁵ *Ibid.*, 428-30, n. 5.

⁶ F. SANSOVINO, *Venezia città nobilissima et singolare*, Venezia 1581, II, p. 48; G. MOSCHINI, *Il forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circconvicine*, Venezia 1806, p. 70; G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia 1815, I, pp. 548-549; E. PAOLETTI, *Il fiore di Venezia*, Venezia 1839, II, p. 159; F. ZANOTTO, *Venezia e le sue lagune*, Venezia 1847, II, parte II, pp. 223-224.

⁷ V. LAZARI, *Notizie sulle opere d'arte e di antichità della raccolta Correr*, Tipografia del Commercio Venezia 1859, p. 180.

⁸ MARIACHER, *Il Palio di S. Salvatore*, cit., p. 435; G. MARIACHER, *Palio della Trasfigurazione*, in *Arte a Venezia dal Medioevo al Settecento: testimonianze e recuperi*, catalogo della mostra a cura di G. MARIACHER, Alfieri, p. 244, n. 118; A. NIERO, *Pala della Trasfigurazione*, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra, Electa, Venezia 1974, n. 127; R. POLACCO, *La pala gotica d'argento dorato di San Salvador: proposte per una più circostanziata collocazione cronologica e storico - artistica*, in *L'Architettura gotica veneziana*, Atti del convegno internazionale di studio, Venezia 27-29 novembre 1996, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2000, p. 222. Un recentissimo contributo di S. PICHI, *Arte orafa a San Salvador: il tesoro*, in *Il tesoro di San Salvador, arte orafa tra fede e devozione*, catalogo della mostra (Venezia, Scuola Grande di San Teodoro, 18 settembre - 15 novembre 2008), a cura di S. PICHI, il prato, Sanonara 2008, p. 54, riporta un documento d'archivio (A.S.V., *Beni Ecclesiastici, Corporazioni religiose soppresse, Convento della chiesa di San Salvador*, b. 41, fasc. II, c. 275v.) che attribuisce la definitiva sistemazione della pala al priore dei canonici regolari Giovanni Antonio Baglioni nel 1709.

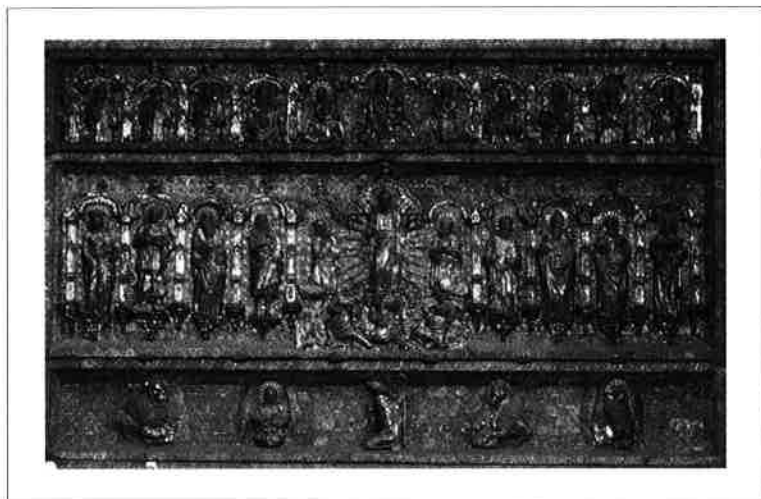


Fig. 3. Il trittico con la *Trasfigurazione*, *la Vergine col Bambino*, *l'offerente*.



Fig. 4. *La Trasfigurazione*.

dore della «nube luminosa» e schiacciate dalla possente voce divina. Ma, benché riversi per il timore suscitato dalla visione, Pietro, Giacomo e Giovanni continuano a rivolgersi verso Gesù trasfigurato.

Anche i santi, collocati nelle nicchie laterali secondo un criterio di simmetria come quelli dell'ordine superiore, partecipano ad analoga esperienza del divino. Le loro figure si intrecciano con la storia del monastero, della chiesa, delle confraternite che vi avevano sede e altare, con la devozione civica, coi riti del pellegrinaggio. Riconosciamo, dal centro verso destra, Paolo, Agostino, Marco e Maria Maddalena; verso sinistra Giovanni Battista, Giacomo Maggiore, Teodoro e Caterina di Alessandria. In posizione privilegiata ai lati della scena centrale sono collocati Giovanni Battista, l'ultimo dei profeti, colui che «*ricondurrà molti figli di Israele al Signore loro Dio*» (Lc 1,16), e Paolo, l'apostolo delle nazioni pagane. Segue a sinistra Giacomo Maggiore, con la spada del martirio e il libro (sua era ritenuta, infatti, la «*lettera cattolica*» scritta dal Minore). A San Salvador era venerato come patrono dei pellegrini; in chiesa gli era dedicato un altare ligneo, antecedente il 1422, anno in cui si trasferisce a San Salvador, con una nuova mariiegola, la scuola di San Giacomo di Galizia, San Filippo apostolo e San Quirino martire, fondata nel 1322 a San Giacomo dell'Orio dove tornerà nel 1482⁹. A destra è Agostino, al cui modello di vita comunitaria si rifacevano i canonici, prima secolari e poi regolari, che ressero la chiesa fino alla caduta della Serenissima¹⁰. La teoria dei santi continua, a sinistra e a destra, coi due patroni della Repubblica di Venezia: il bizantino Teodoro, martire di Eraclea nel Ponto, e l'evangelista Marco. Infine, alle due estremità, Caterina e Maria Maddalena rappresentano la santità femminile.

Al centro della fascia sovrastante è collocata la Vergine col Bambino tra due angeli: essa appartiene al tipo iconografico della *Madonna dell'Umiltà* (fig. 5) che rappresenta l'Incarnazione, l'assunzione della natura umana (*humus = terra*) da parte di Cristo; ma, se l'umanità di Gesù è sottolineata dal gesto della mano destra verso il seno della madre, la rondinella che tiene con la sinistra allude già alla sua resurrezione. In perfetta coerenza con la mandorla di luce che si irradia dal Messia trasfigurato, la Vergine è adorata dagli angeli come «*porta dalla quale spuntò la Luce del mondo*»: così recita l'antifona agostiniana *Ave regina coelorum*¹¹. Potrebbe essere stata questa immagine a ispirare Tiziano nel raffigurare Gabriele con le braccia incrociate sul petto, più che ad annunciare, a riconoscere l'Incarnazione già avvenuta nel ventre di Maria, quando dipinse la pala dell'*Annunciazione del Signore* per il vicino altare del mercante Antonio Cornovi Della Vecchia (1560).

⁹ A. MARIUTTI DE SANCHEZ RIVERO, *Da Venetia per andar a messer San Zacomo de Galize per la via da Chioza*, «*Principe de Viana*» 108-109 Pamplona, (1967) (XXVIII), 459, n. 82.

¹⁰ Per una sintesi della storia della chiesa di San Salvador si veda BERTOLI - ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador*, cit., pp. 20-25.

¹¹ A. GALLO, *Chiesa di Santo Stefano, arte e devozione*, Marsilio, Venezia 1996, p. 47.



Fig. 5. La Vergine col Bambino.

Ai lati della Vergine due profeti: a destra Isaia riconoscibile dalla sega del martirio¹², mentre in quello di sinistra si può forse ravvisare Geremia. Essi sono frequentemente associati nei mosaici di San Marco in relazione ai privilegi teologici della Vergine ed insieme compaiono ancora a San Salvador in affreschi più tardi dell'antisacrestia. Seguono due apostoli col libro. Quello di destra potrebbe essere Bartolomeo per lo stilo del martirio che tiene in mano; la sua presenza sarebbe in questo caso un omaggio al titolare della vicina chiesa realtina. Quello a sinistra, imberbe, è a mio parere Giovanni, patrono dei *peltreri* che ebbero l'altare a San Salvador fino al 1477; con la mano destra indica il libro, come a volerne sottolineare il nesso con l'immagine centrale: «*e il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi*» (Gv 1,14). Appresso riconosciamo i padri del monachesimo occidentale e orientale: Benedetto - con la campanella - e Antonio Abate, patrono degli *oresi* e dei *luganegheri* che a San Salvador avevano l'altare, i primi fino al '300, i secondi dalla fine del '400¹³. Concludono la serie i martiri Stefano e Lorenzo, l'uno modello della devozione agostiniana, l'altro patrono dei *portadori de carbon* della attigua omonima riva sul Canal Grande.

Nella terza fascia tra i simboli dei quattro evangelisti è collocata, in un accostamento non usuale, la figura del committente (fig. 6), priore del monastero, con le insegne del titolo abbaziale concesso da Alessandro III nel 1177; il riccio, però, è girato all'indietro perché il priore non aveva ruolo pastorale. Renato Polacco¹⁴ ritiene che si tratti di Francesco de Grazia, autore del *Chronicon* trecentesco: infatti lo stemma spaccato con la pezza onorevole del leone passante è quello della famiglia Grazia, che aveva acquisito la cittadinanza originaria nel 1381 alla conclusione della guerra di Chioggia¹⁵. Questo significativo dettaglio avvalorerebbe anche la datazione del nucleo più antico della pala all'ultimo ventennio del XIV secolo, come ha proposto lo stesso studioso¹⁶. Lo sguardo devoto rivolto verso il Cristo glorioso esprime l'auspicio dell'offerente di poter partecipare un giorno, con i santi, alla beatitudine celeste.

Nella fascia sottostante rielaborata nel '700, tra quattro dottori della Chiesa - dall'abbigliamento riconosciamo a destra due orientali, probabilmente Basilio e Criso-

¹² *L'Ascensione di Isaia*, testo apocrifo dell'Antico Testamento, racconta che Isaia fu segato in due per ordine di Manasse, re di Giuda. Il martirio del profeta è ripreso anche da Pietro de Natali, nel *Catalogus sanctorum ...*, Vicenza 1493, Libro VI, cap. 50. *Mortuo autem Ezechia, cum filius eius Manasses regnare cepisset (...) et populum in viis gentium errare fecisset (...) Isaiam prophetam (...) serra lignea per medium secari fecit.*

¹³ Per la storia delle confraternite, v. G. VIO, *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi*, Regione del Veneto, Angelo Colla editore, Costabissara (VI), 2004, parrocchia di san Salvador [26] pp.389-402.

¹⁴ POLACCO, cit., p. 222.

¹⁵ V. DOLCETTI GIOVANNI, *Il libro d'argento. Storia delle famiglie nobile e cittadine*, Forni editore, Bologna, ristampa anastatica dell'edizione di Venezia, 1922-28, stm. IV, 165; E. MORANDO DI CUSTOZA, *Libro d'arme di Venezia*, Morelli Jacopo ed., Verona 1929, n. 1567, tav. CLXXV

¹⁶ POLACCO, *Ivi*.



Fig. 6. Il donatore.

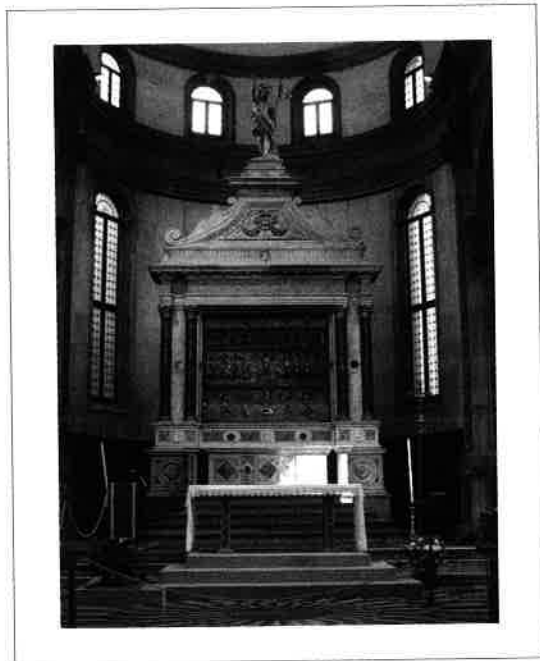


Fig. 7. L'altare maggiore di Guglielmo de' Grigi.

stomo, a sinistra i latini Ambrogio e Agostino - è posto l'agnello immolato, anche se la sua collocazione canonica sarebbe stata piuttosto tra gli evangelisti; forse un restauro, che ci auguriamo imminente, consentirà di stabilire se questa era proprio la sua posizione originaria¹⁷. Giace sul libro dei sette sigilli sopra la mensa dell'altare, dove il sacrificio eucaristico si rinnova.

Al mistero pasquale si riferisce anche il registro superiore dove tra le immagini angeliche si libra una fenice¹⁸, il mitico uccello che rinasce dalle sue ceneri, immagine del Salvatore risorto da morte¹⁹; come altri simboli cristologici appare anche su uno dei capitelli della navata centrale. Qui ribadisce il senso teologico della pala nella sua genesi e nella lunga elaborazione. Attraverso le aggiunte successive e lo splendore della doratura, purtroppo oggi molto deteriorata, essa sviluppa ed articola la rappresentazione del concetto agostiniano della *Civitas Dei*, le cui porte si aprono per noi grazie alla morte e alla resurrezione di Cristo che vediamo concludere il percorso iconografico nella immagine del Risorto sulla sommità della cornice marmorea (fig. 7).

Collocata, così com'è ora, sull'altare maggiore dove si celebra l'eucaristia, la pala aiuta a contemplare il grande mistero eucaristico, centrale per la fede cristiana. L'eucaristia è il memoriale che rende presente ed attuale la passione, morte e resurrezione di Gesù Cristo. È ciò che ricordano Mosè ed Elia. Essi infatti - come si legge nel vangelo di Luca 9,31 - «parlavano a Gesù della sua dipartita da Gerusalemme». Lo stesso motivo è richiamato dall'immagine dell'agnello immolato. L'eucaristia è anche il memoriale della Resurrezione di Gesù, che è prefigurata proprio nell'immagine splendente della Trasfigurazione. I simboli degli evangelisti, dei padri e dei dottori della Chiesa ci ricordano che alla mensa eucaristica ci si accosta dopo che ci si è nutriti alla mensa della Parola di Dio che ci viene offerta dai testi biblici e dalla tradizione millenaria della Chiesa. I martiri e i santi che fanno corona a Gesù trasfigurato ci ricordano ancora che siamo tutti parte della comunità dei santi; pellegrini sulla terra o passati all'altra vita, testimoni della propria fede: costituiamo «una sola famiglia, la Chiesa, a lode e gloria della Santissima Trinità». Infine il libro su cui è steso l'agnello è il simbolo della misteriosa storia umana: i sigilli che lo tengono chiuso e, quindi, umanamente non leggibile, saranno spezzati proprio dall'agnello immolato che, secondo l'Apocalisse, alla fine del mondo si rizzerà a svelare il senso della storia. Tutto questo lo sintetizziamo durante la celebrazione della messa: «Annunciamo, o Signore, la tua morte, proclamiamo la tua resurrezione nell'attesa della tua venuta»²⁰.

¹⁷ Si veda in proposito l'ipotesi formulata da R. POLACCO, *ivi*.

¹⁸ BERTOLI, cit., p. 33.

¹⁹ *Il Fisiologo*, a cura di F. ZAMBON, Adelphi, Milano 1990, 45-46.

²⁰ Ringrazio don Bruno Bertoli per il suggerimento di questa ultima riflessione.

Il Cristo nella chiesa di San Salvador. Costanti e varianti nella raffigurazione del *Salvator mundi*

Natalino Bonazza

1. Introduzione

La chiesa di San Salvador contiene un notevole numero di raffigurazioni di Gesù Cristo riguardanti la sua trasfigurazione, la passione e morte¹, la risurrezione ed esaltazione gloriosa. Spesso egli è ritratto - a figura intera o a mezzo busto - secondo i tratti convenzionali del *Salvator mundi*, con la mano destra benedicente e il globo del mondo nella sinistra. Dell'interpretazione di questo tipo iconografico a Venezia tratta ampiamente, con profusione di dati e ampiezza di analisi, una monografia recentemente pubblicata², alla quale gli studi seguenti non potranno non far riferimento. Peraltro occorre notare che l'oggetto del presente contributo resta determinato dal fatto che le raffigurazioni presenti a San Salvador - in specie quelle che qui verranno puntualmente esaminate - costituiscono elementi di una sintassi culturale e pertanto la lettura iconografica non può prescindere dalla specifica funzione liturgica per la quale tali immagini sono state commissionate e a cui sono destinate tuttora. Se le declinazioni devozionali, particolarmente influenti e diffuse proprio nel periodo del primo Cinquecento, contribuirono alla riespressione del medesimo soggetto, ciò poté avvenire in quanto esso era già recepito e riconosciuto in una continuità di memoria visiva, di cui la chiesa officiata dai Canonici regolari era portatrice. In tale direzione si rende necessario tener presente il ruolo fecondo esercitato dalla committenza, dato che solo così diventa possibile intendere il valore di ogni opera figurativa in senso più unitario, capace quindi di superare letture disgiunte e di integrare gli approcci.

A partire da tali presupposti di metodo il presente saggio esamina le immagini riconducibili al tipo iconografico del *Salvator mundi* realizzate per la chiesa di San Salvador. Di alcune ne mette a punto una lettura iconografica, teologicamente avveduta, in modo da far risaltare la configurazione che esse imprimono ad una tradizione visiva perdurante fino all'epoca contemporanea.

¹ Il numero delle raffigurazioni da riportare sotto la denominazione generica di *Pietà*, presenti in chiesa di San Salvador, è notevole e merita uno studio specifico ulteriore.

² F. SARACINO, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento*, Marietti 1820, Genova - Milano 2007.



Fig. 1. Guglielmo de' Grigi, statua del *Salvator Mundi* (1534). Venezia, chiesa di San Salvador, altare maggiore.

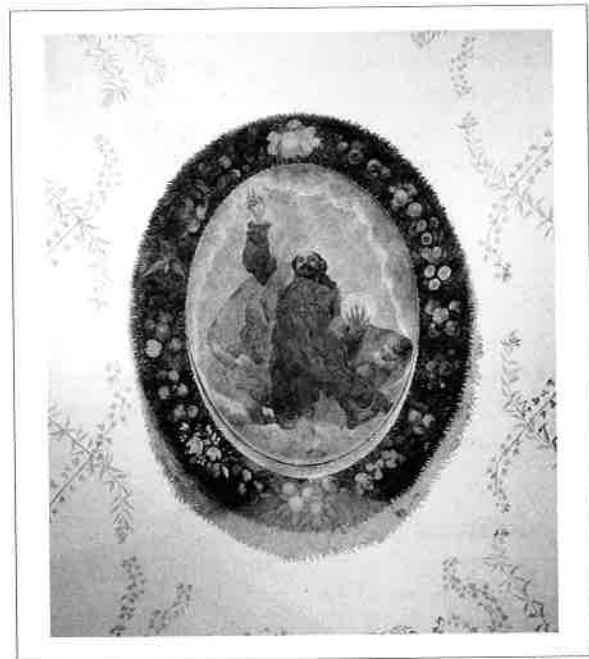


Fig. 2. *Salvator Mundi* (dopo il 1546), Venezia, chiesa di San Salvador, sacrestia.

2. San Salvador e la festa della Trasfigurazione

Il titolo della chiesa, che a Venezia è dedicata al Santissimo Salvatore Gesù Cristo³, tuttora viene celebrato ogni anno il 6 agosto nella festa della Trasfigurazione. Il che non sembra costituire un caso affatto originale, se lo si considera nell'ambito della storia della liturgia⁴.

Vi sono però tracce che rinviano ad un'antichissima consuetudine, *ab immemorabili*, risalente quindi a ben prima del 1457 allorché Callisto III estese tale festa a tutta la Chiesa⁵. Il fatto che fin dai tempi della sua fondazione nella chiesa di San Salvador il Titolare venga festeggiato nel giorno della Trasfigurazione sembra essere un suggestivo indice di continuità con la tradizione liturgica bizantina, nella quale fin dal settimo secolo il 6 agosto è dedicato a festa della *Trasfigurazione del Salvatore*⁶. Peraltro è interessante rilevare un'ulteriore corrispondenza: nella stessa epoca visse il vescovo altinate San Magno, protagonista della leggenda che colloca la fondazione di questa chiesa in area realtina alle origini della città di Venezia.

Alla luce di queste due convergenze si coglie il nesso tra titolo e festa liturgica appropriata, ribadito anche nella raffigurazione di Gesù Cristo al centro della pala dorata dell'altare maggiore. Il gesto della destra benedicente⁷ denota che il Trasfigurato nella gloria del Tabor è il Salvatore del mondo: dalla sua umanità si sprigiona la gloria che divinizza l'umanità di coloro che hanno aderito a Lui nella fede e ora gli fanno corona nelle schiere dei santi.

Questo particolare iconografico è altamente significativo, anzi risulta essenziale nella rinnovata ripresa che ne farà il Tiziano, autore della pala che funge da copertura feriale. Purtroppo però rimane l'unico elemento superstite risalente all'epoca precedente il periodo della rifondazione del complesso di San Salvador: dapprima il rinnovamento della comunità dei Canonici, quindi la rifabbrica dell'intero complesso edilizio comprendente la chiesa, il convento e gli edifici adiacenti. Ed erano proprio gli anni nei quali Venezia conosceva un'insuperata fioritura artistica di raffigurazioni del Cristo Salvatore del mondo⁸.

³ Per una panoramica generale si veda N. BONAZZA, *Cristo Salvator mundi*, in *Venezia Itinerari spirituali. Guida alla scoperta dei luoghi sacri*, a cura di F. DE VITO, San Paolo, Milano 2002, pp. 16-25.

⁴ Vedi saggio di Flores in questo stesso volume, p. 143ss. Ancora nei predicabili del primo Settecento il 6 agosto sta nel proprio dei Santi con il titolo: "Trasfigurazione, ovvero nel giorno di San Salvatore": si veda ad esempio *Epistole et evangeli, che si leggono tutto l'anno... Tradotti in lingua toscana dal M. R. P. M. Remigio Fiorentino*, appresso Niccolò Pezzana, Venezia 1708, p. 426.

⁵ Vedi saggio di Flores in questo stesso volume, p. 146.

⁶ Cfr G. PASSARELLI, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, Milano 1998, pp. 229-248.

⁷ Vedi saggio di Riccato in questo stesso volume, p. 111.

⁸ Nell'ampio studio monografico citato Francesco Saracino indaga proprio l'arco di tempo che sta tra la fine del Quattrocento e il primo ventennio del Cinquecento. Oltre a colmare una lacuna negli studi della storia dell'arte e consentendo uno sviluppo interessante in chiave interdisciplinare, l'opera inten-



Fig. 3. Tiziano Vecellio, *Trasfigurazione* (1560-65). Venezia, chiesa di San Salvador, pala dell'altare maggiore.

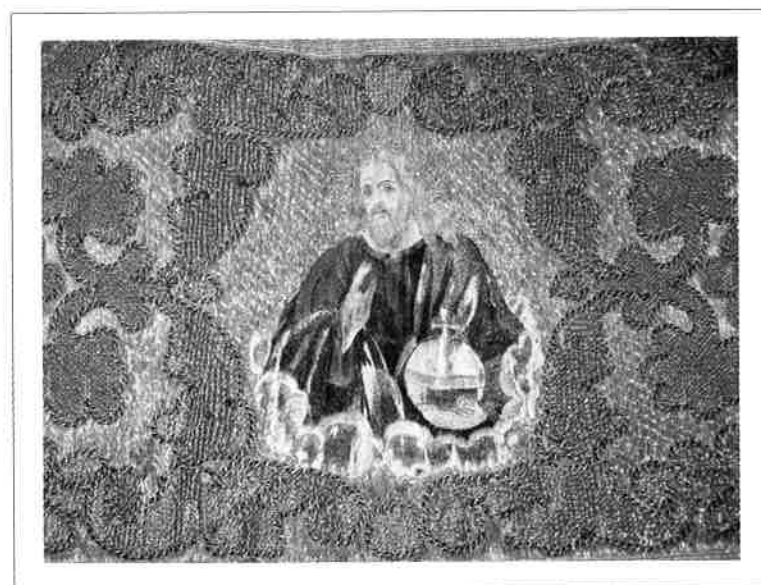


Fig. 4. Stola dell'arciprete della Congregazione sacerdotale di San Salvador (secolo XVIII), particolare. Venezia, chiesa di San Salvador.

3. Le prime raffigurazioni del *Salvator mundi* nella nuova fabbrica

Iniziata ufficialmente il 25 marzo 1507 ma già avviata alcuni mesi prima, la nuova fabbrica di San Salvador vide completata la costruzione dell'altare maggiore nel 1534. Qui, al culmine del fastigio che sormonta il frontale, fu posta la statua del *Salvator mundi* (fig. 1). L'attributo tipico della destra benedicente caratterizza la figura del Cristo nelle sembianze del Risorto, che impugna nella sinistra lo stendardo della vittoria sulla morte.

Negli stessi anni, in cui si inaugurava l'altare maggiore, veniva completato il complesso architettonico comprendente verso l'esterno la porta laterale con la volta affrescata e la gradinata sulle Mercerie e verso l'interno la cantoria con la cassa dell'organo. Di conseguenza venivano poste altrettante raffigurazioni del *Salvator mundi*: la prima è una scultura in pietra d'Istria a figura intera, assiso in maestà entro una nicchia, sulla parete di facciata della casa che avvolge il lato nord; la seconda all'interno è a mezzo busto entro un tondo che appartiene al fregio ligneo sovrastante il prospetto dell'organo. Gli stessi tratti distintivi (la destra benedicente sollevata e nella sinistra il globo crociato) le riferiscono ambedue nell'ambito convenzionale di un linguaggio visivo ampiamente riconosciuto.

4. L'affresco della sacrestia

Grazie al recente restauro gli affreschi della sacrestia possono essere ammirati nel loro insieme⁹. Comunemente vi si vede l'accostamento di due parti, ciascuna con un suo tema: lungo le pareti ove si raffigurano volatili di diverse specie tra le fronde di vigne e alberi; sul soffitto, al centro del quale si staglia il grande ovale del Cristo *Salvator mundi* (fig. 2). Rivolto a chi entra nella sacrestia dal portale egli leva la destra benedicente, mentre con l'altra mano sorregge il globo del mondo. Due piccoli angeli stendono i lembi del suo manto, quasi fosse un solenne piviale, mentre il suo apparire dal cielo in un fondo oro squarcia le nubi, che appena contornano il coronamento a festone di fiori e frutti di diversa specie.

de "raccontare la cristologia figurativa del Rinascimento a Venezia" (SARACINO, *Cristo a Venezia*, 9). È l'effettiva consistenza di tale obiettivo che tuttavia non risulta abbastanza perspicua. Alla luce dei risultati non è forse preferibile cogliere questo complesso e affascinante fenomeno culturale in termini di una straordinaria "figurazione cristologica"?

⁹ Una messa a punto della ricerca è stata compiuta in occasione del recente restauro diretto dagli organi della competente Soprintendenza. Si veda A. BRISTOT, *Sacristy Frescoes in the Church of San Salvador in Save Venice Inc. 2004*, pp. 18-23.



Fig. 5. Altare maggiore, sezione centrale del paliotto di legno dorato (seconda metà del secolo XVII). Venezia, chiesa di San Salvador.

Ad una lettura per temi giustapposti - uno sacro e uno profano, s'usa dire - si dimostra più adeguata una lettura iconografica, che consenta di intendere l'elemento centrale integrato nell'insieme della decorazione.

L'attuale sacrestia fu costruita in luogo della precedente, estendendo al massimo la superficie disponibile: a partire dal campanile, a cui si appoggia il muro meridionale e verso l'abside della cappella di San Teodoro al lato opposto, come pure dall'angolo del transetto della nuova fabbrica e verso l'antico palazzo adiacente, a cui si appoggia il muro orientale. Alla volumetria ricavata internamente sono state date proporzioni armoniose, ma è rimasto un limite insuperabile: davvero poche sono le finestre e non tutte bene illuminate, aperte sugli spazi esigui che separano i corpi di fabbrica circostanti. Sembra quindi un'invenzione geniale quella di inquadrare le aperture reali nella serie di polifore finte, accomunandole tutte entro uno stesso motivo architettonico che richiama un loggiato. La decorazione dell'affresco serve quindi a riprodurre la veduta verso un giardino esterno *virtuale*: i rami degli alberi sono dipinti come se si distendessero in uno spazio continuo che si distende dietro colonnine e pilastri, mentre in ogni polifora e tondo superiore si scorgono volatili di specie diversa, locale o esotica. Incuriosisce e affascina l'abilità e la precisione descrittiva sia nel ritrarre i singoli uccelli, sia nel riprodurre tralci e fronde nel loro pieno rigoglio primaverile. L'ornato a finto giardino segue le nervature dei pennacchi e delle vele verso il soffitto, dando così al riguardante l'impressione di stare dentro ad un giardino, in un ambiente che nel suo complesso figurativo lo eleva alla contemplazione del *Salvator mundi*.

La sacrestia, costruita per la nuova fabbrica nel 1546 e ben presto affrescata, se anche - verosimilmente - non era più adibita a custodia delle specie eucaristiche secondo l'uso dell'antico *secretarium*¹⁰, comunque restava il luogo in cui venivano conservate, insieme ai libri scritturali e alle suppellettili per il culto, le più importanti e venerande reliquie¹¹. Qui i canonici, provenienti dall'attiguo convento, indossavano le vesti liturgiche preparandosi all'azione liturgica e le deponavano alla fine. All'ambiente, naturalmente destinato al raccoglimento devoto e alle esigenze della vita interiore, corrisponde il motivo - iconografico e non solo ornamentale - del giardino con le notevoli implicazioni simboliche che esso porta con sé¹².

In ogni sede monastica o conventuale l'*hortus* o giardino, spesso circondato da un colonnato lungo il quale passava il corridoio coperto, rappresenta uno spazio finalizzato all'esercizio dell'*otium* e quindi all'elevazione dell'anima. Il suo primo paradigma biblico è dato infatti dal giardino paradisiaco (*Gen 2,8*) nel quale Dio colloca Adamo. Esso assume una funzione significativa, giacché il fatto di frequentarlo era concepito

¹⁰ M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica* I, Ancora, Milano 1964, p. 480s.

¹¹ Ad esempio, è documentata in quel periodo la custodia della reliquia della Santa Croce e del corpo di San Teodoro.

¹² F. CARDINI, *Giardino* in *Enciclopedia dell'arte medievale* VI, Treccani, Roma 1995, pp. 611-613.

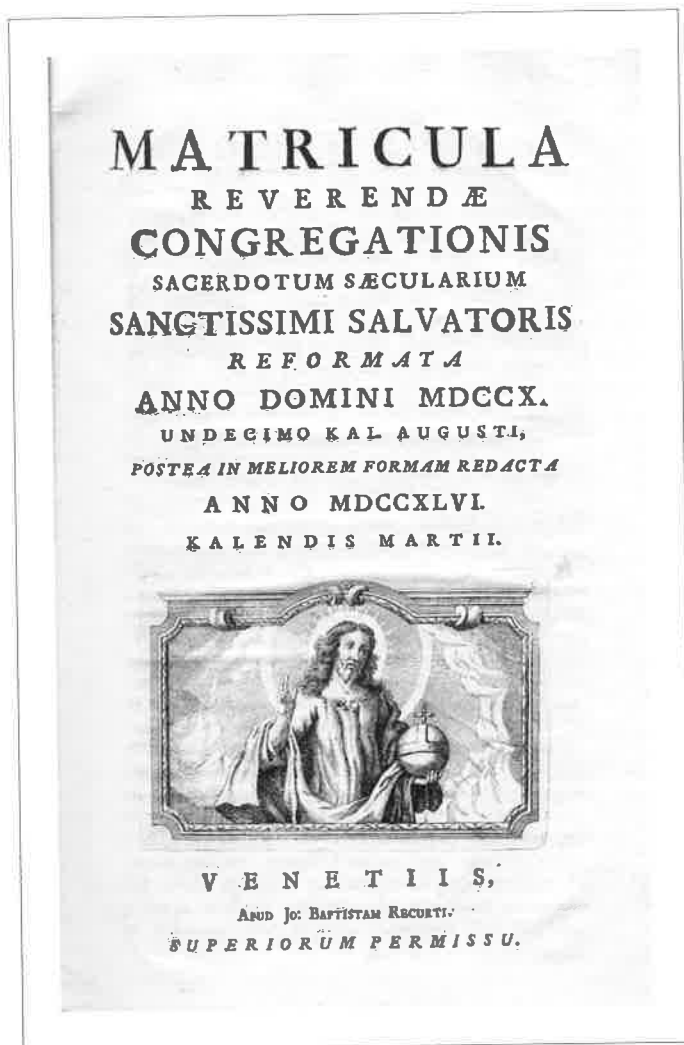


Fig. 6. Mariegola della congregazione di San Salvador (1746), particolare del frontespizio. ASVe, San Salvador, B. III, n. 1.

come un'ascesi spirituale. Ed infatti il suo secondo paradigma biblico è dato dal giardino chiuso, *l'hortus conclusus* che nel *Cantico dei cantici* diventa immagine delle grazie dell'amata che si apre all'amato (Ct 4,12-5,1 ed anche 6,1-2.11) ovvero, in senso cristiano, dell'anima e della Chiesa al Verbo di Dio. I molti commenti mistici elaborati in Occidente a partire dal XII secolo, esaltando questa linea esegetica, hanno nutrito l'ideale del giardino spirituale¹³ e quindi hanno ispirato le espressioni dell'arte figurativa.

In termini più prossimi all'ambiente della comunità canonica di San Salvador, sembra plausibile cercare una corrispondenza significativa degli affreschi della sacristia, il cui apice è costituito dal *Salvator mundi* affacciandosi glorioso dal cielo, con una lauda dell'umanista Leonardo Giustinian¹⁴, evidentemente ispirata al testo biblico del *Cantico* e presumibilmente anche ai commenti di Guglielmo di Saint Thierry e di San Bernardo, autori senz'altro noti all'autore, dotto umanista del Quattrocento veneziano. L'esordio della lauda 50¹⁵ dà il *leit motiv* al seguito:

«Amor Jesu dilecto,
vien dentro dal mio core:
impil del tuo calore,
sì che sempre arda del tuo amore perfecto»

I versi si succedono nel rincorrersi di appellativi *in laude* di Gesù Cristo, l'amato, rifacendosi a tutto l'immaginario che il *Cantico* impiega, finché si legge:

«Tu sei dilecto vago,
tu sei benigno e grato
solo di te mi pago,
Christo Jesu beato.
Tu sei thesoro sacro,
tu sei iardino ornato,
pien de melati fructi

¹³ Indicazioni interessanti per l'approfondimento sono date da E. BERTAUD, *Hortus in Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique* VII, Beauchesne, Paris 1969, pp. 766-784. Va notato che proprio lungo la prima metà del Cinquecento alcune opere sul tema del giardino spirituale vengono scritte e pubblicate a Venezia.

¹⁴ Leonardo Giustinian (1388-1466), fratello di San Lorenzo, primo Patriarca di Venezia, ebbe una solida formazione umanistica greca e latina, fu poeta e musicista, autore di opere in volgare e ricoprì diverse cariche pubbliche fino a diventare procuratore di San Marco.

¹⁵ Le citazioni della lauda sono tratte da *Laudario giustiniano*, edizione comparata con note critiche del *Laudario Ms. 40 dei PP. Somaschi della Salute di Venezia*, a cura di F. LUISI, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 1983, pp. 289-290. Il testo risulta tra quelli musicati nel Quattrocento (cfr. ivi XXVIII, Venezia IX 145).

*gli quali ànno distructi
li cori che t'amano con vivo dilecto»*

L'assegnazione del titolo «*iardino ornato*» a Gesù Cristo (e quindi, a causa di un'inversione di attribuzione, all'amato e non all'amata), ripresa fuggacemente in un'altra lauda¹⁶, sta nel solco assolutamente tradizionale di quella tropologia mistica, che De Lubac mise in evidenza negli scritti dell'Origene latino e poi nelle opere di San Gregorio Magno¹⁷. Essa poteva quindi trovare un'espressione genuina ancora all'alba dell'umanesimo: nel corrispondere sempre più ai richiami del Verbo incarnato, anzi nel rimanere nella sua amicizia il fedele trova la gioia e la pienezza della vita, come fu per Adamo nel giardino paradisiaco ai primordi della creazione¹⁸. È significativo pure il fatto che nell'affresco Gesù Cristo sia raffigurato nel suo apparire dal cielo aperto tra le nubi come nella sua manifestazione gloriosa alla fine dei tempi. Come si avrà modo di riscontrare, si tratta di un elemento¹⁹ che ha correlazioni con il mistero liturgico della festa della Trasfigurazione e va a formare un aspetto caratterizzante l'iconografia del *Salvator mundi* nella chiesa di San Salvador.

¹⁶ Nella lauda 47, dedicata al mistero della natività di Gesù da Maria, si legge:

*«Jesu zardino ch'è pieno de odori
che entra dentro sente de varij sapori,
e como sono facti sano li amatori
de questo nostro bello fretellino»*
(ivi 248).

¹⁷ H. DE LUBAC, *Esegesi medievale* I 2, Jaca Book, Milano 1988, p. 197ss. Tra i molti testi che possono essere addotti a conferma è indicativo un passo del celebre scritto in versi di Bernardo di Cluny (XII secolo), *De contemptu mundi* I:

«Hortus odoribus affluet omnibus hic paradisu» (linea 125)
e ancora:

*«Dos tibi florida gemmaque lucida Rex Nasarenu,
Jesus homo - Deus, annulus aureus, hortus amoenus,
Ianua, ianitor, ipseque portitor ipseque portus.*

Ipse saluifer est tibi lucifer, artha - vir, ortus» (linee 247-250)

Le citazioni sono tratte da R. E. PEPIN (ed.), *Scorn for the World: Bernard of Cluny's 'De Contemptu Mundi'*, East Lansing, Colleagues Press 1991, disponibile in versione digitale in *Bibliotheca Augustana* (<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>).

¹⁸ Sarebbe certamente interessante approfondire il tema in oggetto in rapporto all'opera di I. DAMMONIS, *Laude libro primo*, pubblicata a Venezia da Ottaviano Petrucci il 7 luglio 1508 e dedicata a Seraphinus Balthazaris de Venetia, Canonico di San Salvador e visitatore dell'Ordine, dato che contiene ventitré testi presenti nel *Laudario giustiniano*.

¹⁹ Vedi *infra* 133, in particolare la citazione di *Fil* 3,21.

5. La pala feriale dell'altar maggiore²⁰

Nel grandioso altar maggiore, che con il profilo del suo frontale si eleva di mezzo all'abside centrale come un imponente portale²¹, è incastonata la celebre pala dorata, che per antica consuetudine viene esposta solo eccezionalmente in alcune festività e nei giorni della solennità liturgica della Trasfigurazione. Il che spiega la necessità di coprirla con una pala feriale da rimuovere all'occorrenza a mo' di sipario. La grande tavola dipinta da Giovanni Bellini, preesistente al nuovo altare e quindi non facilmente adattabile, ma forse anche danneggiata da un incendio o da eccessivo degrado (si salvarono solo due frammenti, ora alle Gallerie dell'Accademia: in uno è ritratto il volto del Salvatore e nell'altro il cartiglio con la firma dell'Autore) fu sostituita dalla tela attualmente visibile (fig. 3), che secondo William R. Rearick fu commissionata già nel 1534 dai Canonici di San Salvador a Tiziano, il quale tuttavia la realizzò e la consegnò molto più tardi, in un arco di tempo che va dal 1560 al 1565²².

Date le dimensioni inconsuete del telero (un rettangolo, di poco ampio in larghezza e quindi quasi un quadrato) si può affermare che lo spazio predeterminato, anzi obbligato, ha praticamente costretto il genio dell'artista cadorino a inventare una nuova composizione figurativa, che crea un'efficace percezione visiva nel riguardante e nello stesso tempo risulta profondamente sapiente quanto alla trama iconografica. In tal senso l'opera è frutto di una fedeltà creativa: la creatività dell'artista non si esaurisce nel riprodurre la narrazione di un evento e nemmeno si risolve in autoespressione di un sentire individuale, ma consiste nel dar forma rinnovata e originale ad un soggetto noto, riconoscibile, perché appartenente alla memoria visiva condivisa da un popolo. Ecco perché fino ad oggi chi ha memoria e sguardo di fede *sa vedere*²³ ciò che qui viene raffigurato.

Committenza, funzionalità e memoria sono tre fattori che esigevano la centralità, non solo prospettica e spaziale, del soggetto che rappresentava l'autentico fuoco prospettico dell'intero spazio culturale: si tratta infatti del Santissimo Salvatore Gesù a cui

²⁰ Questo paragrafo rielabora e aggiorna un precedente breve saggio: N. BONAZZA, «*Ipsium audite*»: memoria e sguardo di fede dinanzi alla pala della Trasfigurazione di Cristo in AA.VV., *La Trasfigurazione di Cristo. Tiziano Vecellio per il Sinodo di Belluno - Feltre*, Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 43-44.

²¹ Guglielmo dei Grigi, attivo a Venezia e nei domini della Serenissima nella prima metà del Cinquecento, sembra riprendere qui elementi stilistici utilizzati nella costruzione dei suoi portali: ad esempio la colonna binata come a Porta Portello e per il coronamento a volute contrapposte convergenti sulla parte finale, specie nel gioco di curve e controcurve, il portale dedicato a Domenico Trevisan nel transetto destro della chiesa di San Francesco della Vigna, nonché il portale laterale della stessa chiesa.

²² W.R. REARICK, *La Trasfigurazione di Cristo di Tiziano e il suo altare cinquecentesco nella chiesa di San Salvador* in AA. VV., *La Trasfigurazione di Cristo. Tiziano Vecellio per il Sinodo di Belluno - Feltre*, Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 15-24.

²³ Cfr H.U. VON BALTHASAR, *La facoltà visiva dei cristiani*, in *Homo creatus est* (Saggi teologici V), Morcelliana, Brescia 1991, pp. 57-66.

la chiesa è dedicata. Questa immagine è stata inserita da Tiziano entro una sintassi figurativa già presente e ne è divenuta il fulcro, esaltando - tra l'altro - il legame iconografico tra la trasfigurazione e la risurrezione. Infatti come sulle portelle d'organo Francesco Vecellio aveva accostato le due immagini del Cristo trasfigurato e risorto, così sull'altare maggiore si ripeteva un'evidente corrispondenza tra pala feriale e statua posta sulla sommità.

Si ritiene utile presentare ora un percorso di lettura di questa immagine della Trasfigurazione del Salvatore, che si alimenterà principalmente dei testi biblici²⁴, patristici ed eucologici, di cui è intessuto l'ufficio liturgico della corrispondente festa²⁵, in modo da suggerire una progressiva penetrazione, in analogia a quanto avviene nell'esegesi spirituale della Sacra Scrittura, che cerca lo *spiritus* nella *littera*. In tal modo infatti si rispetta il carattere iconico di quanto viene raffigurato nella pala in oggetto²⁶. Tale metodo, omogeneo alla genesi e alla finalità di quest'opera, risulta adeguato e promettente, in quanto consente non la selezione, bensì l'integrazione dei diversi approcci di analisi nella misura della loro oggettiva pertinenza esplicativa.

a) Nella *littera* della narrazione figurativa

Nella scena dipinta si ritrova puntualmente quanto narrato nel testo dell'evangelista Matteo, utilizzato dall'ufficio della festa della Trasfigurazione (*Mt* 17,1-8) e accennato nel primo capitolo della seconda lettera di Pietro (*2 Pt* 1, 16-19). Si noti che questo secondo brano neotestamentario viene suddiviso nelle prime tre letture nel primo notturno.

Al centro sta l'immagine di Gesù, avvolto di bianchissime vesti. Da lui si sprigiona una luce incomparabile. Accanto a lui, due personaggi biblici, ciascuno tratteggiato con la sua storia.

Alla sua destra appare Mosè il quale tiene tra le braccia le tavole della Legge. A ben osservare il suo volto raggiante è delineato da tratti impressionanti, riecheggiando il racconto a tinte forti tramandato nel libro dell'*Esodo* (34,29-35), cui si riferisce poi la *seconda lettera ai Corinti*, da cui è tratta la breve lettura all'ora sesta dell'ufficio della fe-

²⁴ Riferendosi primariamente al testo della Vulgata, si tenga presente la conseguente numerazione dei Salmi.

²⁵ Cfr J.B. FERRERES, *La Transfiguration de Notre Seigneur. Histoire de sa fête et de sa messe*, in *Ephemerides Theologicae Lovanienses* 5 (1928), pp. 632ss. Benchè le citazioni sottostanti siano riprese dal *Breviarium romanum*, che fu riformato ed editato nel 1568, quindi qualche anno dopo la consegna dell'opera in oggetto, va ricordato che la riforma di Pio V in sostanza non mutò la composizione dell'ufficio di questa festa. Per la storia della preghiera delle ore si rinvia a DOM P. SALMON, *Preghiera delle ore* in A. G. MARTIMORT (a cura di), *La Chiesa in preghiera. Introduzione alla liturgia*, Desclée & C., Roma - Parigi - Tournai - New York 1961, pp. 843-943 in particolare pp. 907-914.

²⁶ Cfr S. GIVONE, *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma 1996, p. 16: il passo viene riportato da N. BENAZZI (a cura di), *Arte e teologia. Dire e fare la bellezza della Chiesa. Un'antologia su estetica, architettura, arti figurative, musica e arredo sacro*, EDB, Bologna 2003, p. 55.

sta²⁷. Sul monte egli ha chiesto a Dio di vedere la sua gloria, ma gli fu risposto: «*Tu non potrai vedere il mio volto, perchè nessun uomo può vedermi e restare vivo*» (*Es* 33,20). Qui, dinanzi al Cristo, Mosè trova compiuto il suo desiderio: *egli è tutto sguardo* rivolto all'Unigenito, il Rivelatore del Padre, il Dio invisibile. Al lato opposto c'è la figura di Elia, di cui si scorge appena il profilo del volto, girato per tre quarti verso Gesù. Si narra nel *primo libro dei Re* che egli ebbe l'incontro con Dio sul monte Oreb (19, 9-18). Tiziano lo ritrae nell'ampio gesto delle braccia spalancate. Si direbbe piuttosto che *egli è tutto ascolto*, dato che dopo aver avvertito la presenza del Signore nella brezza leggera, egli ne udì la voce che lo chiamava ad aprirsi: «*Che cosa fai qui, Elia?*» (*1 Re* 19,13-14). Ora il suo ascolto si compie nell'accogliere il Verbo incarnato.

Nella zona sottostante si trovano i tre discepoli, raffigurati in primo piano e facilmente riconoscibili per i loro tratti caratteristici: a sinistra con il capo stempiato e la barba bianca ecco Pietro, che quasi arretra, al centro Giacomo suo fratello che sembra cadere addosso al riguardante, uscendo dalla scena, e a destra con la veste rossa Giovanni, il discepolo amato, l'unico proteso verso il Signore (particolare questo che si discosta dalla narrazione evangelica). Tutti e tre sono avvolti nella nube oscura, anzi il loro profilo può emergere dalla tenebra solo grazie all'irraggiarsi dello splendore che si sprigiona dall'umanità del Figlio di Dio, *Salvator mundi* in una gestualità inedita, inaspettatamente libera dai tratti iconografici convenzionali.

Se giustamente si rileva che «*nessun altro capolavoro degli ultimi anni di Tiziano è tanto audacemente carico di inventiva*»²⁸, che cosa - oltre all'evidente spettacolarità - lo sguardo deve ancora *saper vedere?*

b) assaporare lo *spiritus*: dalla composizione alla sapienza visiva

La tela della *Trasfigurazione* in San Salvador è opera che denota una matura capacità compositiva e, ancor più, richiama una notevole sapienza visiva.

È stato giustamente osservato²⁹ che la raffigurazione dell'evento viene svolta in una prospettiva ben studiata, con la quale lo spazio si dilata e la scena viene spalancata in avanti, creando due piani: quello superiore e più inoltrato, dove stanno Gesù, Mosè ed Elia, e quello inferiore, nel quale si trovano i tre discepoli, abbagliati dallo splendore della Gloria divina e scossi nella nube della Presenza. Ciascuno di loro, secondo una lettura allegorico-morale del tempo, attestata nel Cinquecento dall'opera di Pietro de' Natali³⁰, impersona una delle tre virtù teologali: Pietro, che ha bisogno di velarsi gli

²⁷ «*Capitulum - 2 Cor 3,18: Nos omnes revelata facie gloriam Dominin speculantes, in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem, tamquam a Domini Spiritu - Noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello Spirito del Signore.*»

²⁸ REARICK, *La Trasfigurazione*, p. 23.

²⁹ REARICK, *ibidem*, pp. 21-23

³⁰ P. DE' NATALI, *Catalogus sanctorum*, Venezia 1506, VII, XXIX, cc. 153v - 154r.

occhi, per sostenere lo splendore della gloria del Cristo, raffigura la fede; Giacomo, il quale vacilla e con la mano levata esprime timore e cerca riparo, significa la speranza; Giovanni, avvolto in una veste rossa indicante la carità, è tutto proteso con il suo sguardo fisso verso Dio. L'inserimento di questo particolare risponde a un criterio compositivo che va oltre la funzione descrittiva dell'immagine. È indicativo infatti che l'unico testo della tradizione giovannea inserito nell'ufficio sia il seguente: «Vedete quale grande amore ci ha dato il Padre per essere chiamati figli di Dio, e lo siamo realmente! Sappiamo che quando egli si sarà manifestato, noi saremo simili a lui, perchè lo vedremo così come egli è» (1 Gv 3, 1.2b)³¹. La figura di Giovanni sembra invitare il nostro sguardo - penetrando nello spazio ricreato dalla scena - a salire verso il Signore trasfigurato, ad inoltrarsi in lui verso la contemplazione definitiva. E' proprio in questo movimento che si può avvertire il passaggio dalla dimensione della *littera* a quella dello *spiritus*, in particolare se si tiene presente il tema tradizionale che considera la vita cristiana come cammino di ascesa al santo monte³². E non a caso, nella sintassi spaziale e figurativa della chiesa di San Salvador la tela della *Trasfigurazione*, posta sopra l'altare maggiore, viene vista dal basso verso l'alto. Per la comunità in preghiera nella festa della Trasfigurazione essa suscitava un'eco visiva di quanto veniva cantato nella prima strofa dell'inno dei Vespri:

«*Quicumque Christum quaeritis,
oculos in altum tollite:
illic licebit visere
signum perennis gloriae*»

A confermare l'attrazione contemplativa, suscitata nel riguardante, sono le figure di Mosè ed Elia, pienamente rivolte verso Gesù e - si direbbe - calamitate da lui sia negli sguardi che nelle loro persone. Anche in loro si riflette un aspetto tipico del mistero celebrato nella liturgia della festa e ben significato dalla pala dorata solenne: l'anticipazione profetica della trasfigurazione del corpo di Cristo, che è la Chiesa. Lo mette in evidenza un passo di una lettura patristica del secondo notturno:

³¹ «Videte qualem charitatem dedit nobis Deus Pater, ut filii Dei nominemur, et simus. Scimus quoniam cum apparuerit, similes ei erimus, quoniam videbimus eum sicuti est»: responsorio alla terza lettura del primo notturno. Conviene ricordare che i commentatori latini hanno sempre inteso il pronome "lui" come riferito a Gesù Cristo Figlio di Dio. Cfr I. DE LA POTTIERIE, *Speranza in Cristo e purificazione* (1 Gv 3,3) in AA.VV., *Cristo nostra speranza* (Parola spirito e vita 9), EDB, Bologna 1984, p. 214.

³² Le omelie sulla Trasfigurazione di alcuni autori medievali dedicano espliciti passaggi a questo tema: Pietro il Venerabile, Hervé de Borg - Dieu, Bernardo di Chiaravalle, Innocenzo III. Il tema del monte santo è spesso riferito a Sion e quindi all'ascesa verso la Gerusalemme celeste, cantata nei salmi e oggetto della visione finale dell'Apocalisse.

«Questa trasfigurazione, senza dubbio, mirava soprattutto a rimuovere dall'animo dei discepoli lo scandalo della croce, perchè l'umiliazione della passione, volontariamente accettata, non scuotesse la loro fede, dal momento che era stata rivelata loro la grandezza sublime della dignità nascosta del Cristo. Ma, secondo un disegno non meno previdente, egli dava un fondamento solido alla speranza della santa Chiesa, perchè tutto il corpo di Cristo prendesse coscienza di quale trasformazione sarebbe stato oggetto, e perchè anche le membra si ripromettessero la partecipazione a quella gloria, che era brillata nel Capo»³³

Alle lodi tale prospettiva è resa esplicita dalla breve lettura biblica, che costituisce un passo chiave nella prospettiva del compimento del mistero pasquale:

«La nostra patria è nei cieli e di là aspettiamo come Salvatore il Signore Gesù Cristo, il quale trasfigurerà il nostro misero corpo per conformarlo al suo corpo glorioso»³⁴

Se si considera il ricco contesto liturgico, finora richiamato, si può comprendere che la capacità compositiva del Tiziano, pur raggiungendo un'efficace soluzione funzionale e un eccellente risultato estetico che si serviva di un linguaggio quasi teatrale di grande efficacia, in definitiva è intesa ad una realtà più profonda. Egli ricrea sì la raffigurazione dell'evento narrato nel vangelo, superando il convenzionale schema frontale (ancor predominante, per esempio, nella *Trasfigurazione* di Francesco Vecellio, il quale dipinse le portelle dell'organo di San Salvador qualche decennio prima), ma soprattutto riesce ad ottenere una concentrazione semplice e immediata sulla figura del Signore trasfigurato. Infatti tutti gli elementi della composizione convergono su di lui, quasi magnetizzati, e nello stesso e simultaneamente da lui si irradia una luce che sembra plasmare ogni personaggio dandogli consistenza. Anzi, sembra che a questo Maestro del colore non sia mancato nemmeno lo sforzo di riprodurre l'ambivalenza della nube avvolgente di luce e di ombra - così ben resa nell'impasto dei colori dai toni caldi - che rivela e nasconde al contempo³⁵.

³³ LEONE MAGNO, *Discorso* 51, 3. Si tratta del testo più diffuso e meglio conosciuto nella tradizione latina riguardante questo mistero di Cristo. Nell'antico breviario romano i passi centrali di questo testo venivano riportati tre volte: al sabato delle quattro *tempora* di quaresima, alla domenica seguente e nella festa del 6 agosto.

³⁴ «Capitulum - Fil 3, 21: *Salvatore[m] expectamus Dominum nostrum Jesum Christum, qui reformabit corpus humilitatis nostrae, configuratum corporis claritatis suae*».

³⁵ I testi della liturgia offrivano suggestioni e stimoli. Si veda ad esempio Mt 17, 5: «*nubes lucida obumbravit*» e il responsorio della seconda lettura nel primo notturno, che menziona la nube con due aggettivi opposti: «*In splendenti nube Spiritus Sanctus visus est, Paterna vox audita est: Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi ben complacui, ipsum audite. Apparuit nubes obumbrans, et vox Patri intonuit...*».

Se il riguardante può avvertire sia l'attrazione ascendente verso colui che sta sull'alto monte, sia l'essere quasi investito da quell'avvenimento, ciò indica che il senso iconico dell'immagine è ancora ben percepibile e corrisponde alla dinamica dell'incontro suscitata dall'atto liturgico. Ecco perchè la Chiesa in preghiera cantando l'inno delle lodi della festa della Trasfigurazione, si rivolge al Cristo con le seguenti parole:

«*Splendor Paternae gloriae,
incomprehensa charitas,
nobis amoris copiam,
largire per praesentiam*»

Il percorso di lettura iconografica approda alla figura del Salvatore e sosta in lui. Nel pannello delle vesti, mosso da impetuose folate di vento si legge anche il movimento del suo volgersi verso destra (per il riguardante), gesto amplificato dalla disposizione delle braccia aperte. Tale volgersi è indicato specialmente dal suo volto e dal suo sguardo, che però non sono ben visibili in posizione frontale, ma si vedono solo di scorcio. Rimandano ad un culmine ulteriore, fuori dal campo visivo, alla fonte della luce³⁶. Gesù non si volge né con lo sguardo, né con i gesti a Mosè e ad Elia, che pur tuttavia - narrano i Vangeli - erano apparsi a conversare con lui, nemmeno ai discepoli sovrastati e impauriti da quanto accade. Il Figlio di Dio è piuttosto colto nell'atto di rivolgersi più in alto, verso un punto superiore indefinito e le sue mani sembrano invitare a imitarlo... Verso ciò che non si poteva raffigurare, perché invisibile, e che pure costituisce l'autentico culmine teologico della trasfigurazione. E' la voce del Padre: «*Questi è il Figlio mio, l'amato: in lui ho posto il mio compiacimento. Ascoltatelo*» (Mt 17,5).

Colpisce il fatto che Tiziano abbia assimilato tale aspetto al punto da inserirlo sapientemente nella trama compositiva, preferendolo all'attesa devozionale, che richiedeva un volto e uno sguardo pienamente rivolti al riguardante, e l'abbia fatto proprio per la pala dell'altar maggiore della chiesa di San Salvador, che avrebbe costituito un contesto per la diffusione del modello tradizionale³⁷.

Per ricomporre, almeno indicativamente, l'ambiente spirituale in cui l'immagine dipinta dal Tiziano veniva recepita, è interessante accostare ad essa il testo di un mot-

Si noti infine come la nube sia segno che conviene ad una lettura trinitaria della trasfigurazione sul Tabor.

³⁶ Benchè non appartenga al complesso eucologico della festa, si ritiene appropriato riprendere qui l'acceso inteso custodito nel prezioso frammento dell'Origene latino: «*Se uno è tale da potere anche salire con lui (Gesù) sul monte, come Pietro, Giacomo e Giovanni, questi sarà illuminato non solo dalla luce di Cristo, ma anche dalla voce del Padre suo*» (Omelie sulla Genesi I 7).

³⁷ SARACINO, *Cristo a Venezia*, cit., pp. 108-118. Verrebbe da pensare, piuttosto, che Tiziano abbia segnato il finire di una diffusa tipologia di *Salvator mundi* proprio con questa scelta di un volto sfuggente del Cristo trasfigurato.

tetto, che ai primi del Seicento venne composto da Francesco Usper, organista nella chiesa di San Salvador. Si ha motivo di credere che avesse la funzione di antifona nella festa della trasfigurazione, dato che - a parte la comune invocazione iniziale - è molto simile all'antifona al *Benedictus* delle lodi nell'ufficio romano. Ecco il testo:

«*Salvator mundi, salva nos,
qui hodie gloriosus apparuisti
et vox Patris intonuit:
hic est Filius Meus dilectus,
in quo mihi bene complacui.
Ipsam audite. Alleluia*»³⁸

Carico di questa memoria, lo sguardo riconosce in Gesù il Servo in continuo e totale ascolto di obbedienza alla volontà del Padre e perciò il Figlio amato, manifestato ai discepoli come vera guida nel cammino dell'umanità. Certo, si potrebbe dire che qui prevale il profilo dell'esemplarità umana del Cristo. Beninteso, esso emerge proprio dalla prospettiva della tropologia mistica, che appartiene all'irradiarsi della rivelazione salvifica del Figlio di Dio, l'uomo nuovo.

c) l'opera nel contesto liturgico sacramentale

Se ora si riprende ad ammirare quest'opera a partire dal volto del Salvatore - nelle immagini devozionali in voga nel suo tempo così accuratamente ritratto e riconosciuto, qui invece lo si può scorgere appena di lontano - osservando che esso imprime una direzione nuova a tutti i personaggi attorno, si potrà intuire nell'intera scena l'espressione del dramma divino dell'incarnazione salvifica.

L'opera del Tiziano è stata composta per ultima, quando l'altare era già luogo di celebrazione liturgica da alcuni decenni, ed è stata sapientemente inserita in una sintassi di elementi spaziali e visivi per attirare l'attenzione su Gesù Cristo, *Salvator mundi*, la cui figura diviene il centro prospettico del luogo di culto. Ed è così fino ad oggi.

Il Trasfigurato sembra quasi invitare il riguardante a compiere con lui il cammino che sfocia nella condizione gloriosa della risurrezione. Una tale prospettiva ascendente (dal Tabor mediante la croce alla gloria) è conseguente alla prospettiva discendente ovvero grazie all'incarnazione del Figlio di Dio, il quale ha assunto la condizione uma-

³⁸ Il mottetto è contenuto in: *Composizioni Armoniche. Nelle quali si contengono mottetti, sinfonie, sonate, canzoni e capricci, a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci. Con basso continuo. Et infine la battaglia a 8, per cantar e sonar. Di Francesco Usper organista nella Chiesa di S. Salvador di Venetia. Opera terza*, Gardano, Venezia 1619, pp. 4-5. Edizione moderna: M. LUBENOW (a cura di), *Musiche Varie, Francesco Usper, 3 Solomotetten*, Germersheim 1999, pp. 6-8. Il testo del mottetto non contiene la citazione esatta del testo evangelico, bensì solo le parole del Padre, precedute da un'invocazione composta di due espressioni ricavate dai responsori dell'ufficio della festa: «*gloriosus apparuisti*» e «*vox Patris intonuit*».

na vivendone fino in fondo la drammaticità sulla croce: in Gesù Cristo avviene che l'incontenibile Dio prende mirabilmente dimora nell'umana creatura e prende a rinnovarla dal principio. Pertanto solo *il paradosso dell'incarnazione è condizione di possibilità della trasfigurazione*. Inoltre dal Tabor si può comprendere che la vita terrena del Figlio, unificata come cammino nella docilità dell'obbedienza amorosa al Padre sotto la guida dello Spirito, fu tutta un processo nascosto di trasfigurazione che raggiunse il suo acme nella morte di croce, essa pure trasfigurata in albero di vita, e si manifestò nell'esaltazione gloriosa della risurrezione.

E' perciò assai significativo che questo dipinto sia visibile immediatamente sopra la mensa eucaristica, dove si celebra il sacramento grazie al quale i credenti sono resi concorporei con Cristo e trasformati in Lui. L'assemblea liturgica, popolo peregrinante verso il Regno e comunità di discepoli che segue il suo Signore, guarda e ascolta, ricorda e spera in adesione di fede al suo Capo, di cui attende il definitivo avvento. Ecco perché la Chiesa è attratta dal mistero della Trasfigurazione a partecipare alla gloria del Cristo³⁹.

6. L'affermarsi di un emblema

Nelle due immagini principali fin qui esaminate, l'affresco della sacristia e la pala feriale dell'altar maggiore, attorno alla figura del Cristo si nota un elemento figurativo comune: è la nube. Giova ricordare che nella Sacra Scrittura essa indica la potenza di Dio operante a favore del suo popolo⁴⁰. Il Nuovo Testamento, oltre alla menzione esplicita nei racconti della trasfigurazione, la richiama nella visione della venuta gloriosa del Signore dal cielo⁴¹.

Nel rilevare che in chiesa di San Salvador tale elemento viene replicato in più contesti, lo si potrebbe ritenere convenzionale, benché enfatizzato nelle opere in oggetto. E così sembra essere ad esempio, se si considera che di nube e di angeli, in forma di mandorla, viene circondato il Risorto raffigurato sulla portella interna dell'organo ad opera di Francesco Vecellio. In realtà anche in tal caso conviene riferirsi al contesto liturgico sacramentale, per comprendere che proprio grazie ad esso si forma uno

³⁹ A tal proposito è sintomatica la lettura breve dell'ufficio all'ora nona: «*Capitulum - Apoc 21,10: "Sustulit me in spiritu in montem magnum et altum, et ostendit mihi civitatem sanctam Jerusalem, descendentem de caelo a Deo, habentem claritatem Dei: et lucerna ejus est Agnus - L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scende dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio... la sua lampada è l'Agnello"*».

⁴⁰ Ad esempio: Dio è nella nube (*Sal 96,2* recitato nell'ufficio della festa, come pure *88,7*) per compiere i prodigi dell'esodo con Mosè e per manifestare la sua grandezza nel tempio ad Isaia.

⁴¹ Si veda *Mt 26,64* e paralleli insieme con *Ap 1,7*, tutti passi che riprendono la visione di Daniele sul Figlio dell'uomo (*Dn 7,13*).

sguardo adeguato sul *Salvator mundi*, ora contemplato nella sua gloria di Verbo incarnato sul monte della trasfigurazione, quindi vittorioso sulla morte di croce ed infine atteso quale termine oggettivo della speranza cristiana. In chiesa di San Salvador la compenetrazione dei misteri del Cristo - messa costantemente in atto dall'oggi liturgico - ispira la capacità immaginativa e la stimola ad esprimersi in un'intuitiva unità.

Per suffragare tale ipotesi interpretativa si propone una rassegna delle raffigurazioni del *Salvator mundi* presenti nel patrimonio storico degli arredi sacri, includendo le testimonianze custodite nel tesoro della chiesa parrocchiale. Si noterà che in grandissima maggioranza e dov'è tecnicamente possibile la nube, che avvolge e dischiude la gloria, ricorrerà come tratto distintivo.

Le immagini del Cristo nella trasfigurazione sono relativamente poche: le prime due sono sull'altar maggiore la scena centrale della pala d'argento dorato e la copertura feriale della stessa, che è il capolavoro di Tiziano Vecellio; una terza sta sulla volta affrescata sovrastante la gradinata dell'ingresso laterale dalle Mercerie. Altre due infine sono appaiate a parallele raffigurazioni del Risorto con la destra benedicente elevata: si tratta delle due portelle d'organo, opera di Francesco Vecellio, e di incisioni su una pisside dell'ultimo quarto del XVI secolo⁴².

L'effigie del Risorto, raffigurato con la destra benedicente e il vessillo della vittoria, ricorre con maggior frequenza⁴³. Oltre ad averla già indicata sul vertice dell'altar maggiore, la si ritrova in due immagini risalenti anch'esse al XVI secolo, che si trovano nella cappella del Santissimo: la portella del tabernacolo mediano e la tela inserita nella lunetta sovrastante la Cena in Emmaus. Una significativa ripresa è data poi nel secolo XVII dalla statua del Salvatore, posta al vertice del timpano della facciata e tre altre repliche si notano in altrettanti oggetti di oreficeria sacra: all'apice del reliquiario della Santa Spina (secolo XVII) e di un ostensorio datato 1829, nonché su una coperta di libro del 1827 in un medaglione ove si riprende il motivo della nube irradiante gloria.

Un'ultima nutrita serie di immagini riguarda la classica tipologia del *Salvator mundi* con la destra benedicente e il globo - il più delle volte - crociato nell'altra.

In un primo elenco vanno indicate le raffigurazioni a mezzo busto:

- scultura in legno dipinto e dorato al centro della decorazione della cassa cinquecentesca (1530);

⁴² Si veda *Il tesoro di San Salvador. Arte orafa a Venezia tra fede e devozione*, catalogo della mostra (Venezia, Scuola Grande di San Teodoro, 18 settembre-15 novembre 2008), a cura di S. PICHI, il prato, Saonara 2008, pp. 118-119. Occorre precisare che tra gli episodi della vita del Cristo, raffigurati sulla partitura della coppa, non va riconosciuta la crocifissione, anche se la posizione a braccia spalancate ne è un richiamo, bensì la trasfigurazione. Si tratta infatti di una sequenza iconografica appropriata nella chiesa di San Salvador: trasfigurazione, deposizione e risurrezione.

⁴³ Fa caso a sé la statua collocata in una nicchia al centro del monumento funebre Dolfin (opera di Giulio del Moro tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo) sotto la prima campata della parete sud: il Risorto è ritratto a figura intera nell'atto di mostrare la piaga del costato.

- quadro attualmente collocato⁴⁴ nell'edicola dello studiolo del parroco adiacente la sacristia (secolo XVIII);
- figura intessuta sulla stola dell'arciprete della Congregazione sacerdotale di San Salvador (fig. 4; secolo XVIII)⁴⁵;
- medaglione in sbalzo d'argento su una coperta di libro liturgico datato 1796;
- ed infine scudo dell'insegna della Congregazione sacerdotale di San Salvador (primi decenni del secolo XX).

Proprio nell'ultima immagine, la più recente in senso cronologico, si nota il permanere della nube di gloria - ricorrente nelle precedenti, tranne la prima, dell'elenco - ed è evidente che essa serve alla configurazione caratteristica di un emblema⁴⁶.

Tale rilievo trova conferma nel secondo elenco, ove vanno raggruppate le raffigurazioni, che in modo più o meno evidente hanno un richiamo visivo alla figura intera del *Salvator mundi* affrescato sul soffitto della sacristia:

- una scultura entro edicola in pietra d'Istria, sovrastante il portale laterale, sulla parete della casa mostra il *Salvator mundi* assiso in trono con la classica posa della destra, mentre sulla sinistra è rimasto il perno che sosteneva la sfera del mondo (1534);
- un bassorilievo appena accennato su uno stipite in pietra d'Istria all'ultimo piano della medesima casa (1534);
- la sezione centrale del paliotto di legno dorato dell'altar maggiore (fig. 5; seconda metà del secolo XVII);
- un residuo di apparato in lamina sbalzata su tessuto cartonato (tra la fine del secolo XVIII e i primi del XIX);
- il medaglione sulla coperta del "Regolamento della Scuola della Dottrina Cristiana" (primi decenni del secolo XIX)⁴⁷.

Anche in questo gruppo, a parte il primo caso, tutti gli altri sono accompagnati dalla presenza, più o meno enfatizzata, della nube gloriosa, da cui si sprigiona a raggiare la gloria del Cristo.

⁴⁴ È ragionevole supporre che la piccola tela, di pregevole fattura, sia una delle poche testimonianze salvate dopo la chiusura del convento dei Canonici, dove probabilmente si trovava in origine.

⁴⁵ Molto simile nelle fattezze a quella dell'incisione a stampa che si trova sul frontespizio della Mariogola della congregazione di San Salvador, stampata a Venezia nel 1746 (fig. 6).

⁴⁶ Si può associare a questo elenco anche la figura del Cristo al centro della mensa della *Cena in Emmaus*, oggi collocata nella cappella del Santissimo Sacramento. Viene infatti opportunamente fatto osservare che «il busto che emerge dalla tavola replica l'impostazione del *Salvator mundi*, sostituendo alla sfera del mondo la forma del pane offerto» (SARACINO, *Cristo a Venezia*, p. 228).

⁴⁷ All'interno, nella prima pagina del *Regolamento della Scuola della Dottrina Cristiana* si trova una miniatura, con la quale il modello è stato non maldestramente ricalcato, dato che il *Salvator mundi* benedice con la sinistra e tiene la sfera del mondo con la destra, ma anche posto sopra il sepolcro vuoto, pur essendo rivestito della tradizionale tunica rossa e mantello blu. In tale confusione ricorre tuttavia la caratteristica nuvola gloriosa disposta a mandorla.

In conclusione, la rassegna consente di giungere ad una valutazione d'insieme: dal Cinquecento al secolo scorso la trasmissione immaginativa, pressoché costante, del *Salvator mundi* in chiesa di San Salvador viene caratterizzata da un tratto distintivo, che ha contribuito a configurare soggetti comunemente noti in un emblema tipico, quasi a determinare una specie di *logo* come si direbbe oggi. È interessante ricordare che esso serviva a individuare sotto al medesimo titolo diverse realtà in connessione tra loro: la chiesa parrocchiale, il convento dei Canonici, la congregazione sacerdotale e in termini derivati anche le scuole e le fraterne di devozione afferenti.

7. Conclusione

Nel procedere della ricerca non di rado si è affacciato il pensiero di che cosa abbia potuto regolare lungo i secoli il permanere di questo insieme di raffigurazioni del *Salvator mundi*. Risulta imprescindibile considerare la vita della comunità cristiana e quindi il permanere anzitutto del soggetto comunitario che condivide lo sguardo di fede rivolto al Cristo creduto, celebrato e testimoniato nell'eucaristia e a partire da essa. In questa permanenza orante l'ammirazione dei capolavori cinquecenteschi di prima grandezza ha continuato ad ispirare il formarsi di opere figurative nei secoli seguenti, specialmente nelle cosiddette arti applicate. Così sono stati prodotti elementi identificativi di una tradizione, che mediante l'elemento della nube sottolinea l'irradiarsi della gloria del Verbo incarnato e l'attesa della sua manifestazione definitiva. Rilevare questo significa riconoscere i tratti di una storia di fede che trovava espressione nelle forme artistiche in continuo mutamento lungo le epoche.

Nella prima fase all'alba del Cinquecento, quando al progredire della nuova fabbrica fece seguito l'esigenza di completarne gli interni, il Cristo *Salvator mundi* viene raffigurato secondo i modi allora in voga, essendo un soggetto particolarmente diffuso in chiave devozionale. Tuttavia il legame tra la trasfigurazione e la risurrezione prevale e si afferma per la committenza tipica del luogo di culto, determinata dal fatto liturgico.

In una seconda fase vengono create ulteriori immagini, sempre raffiguranti il titolare della chiesa, *Salvator mundi* - San Salvador, le quali molto probabilmente hanno esercitato un notevole impatto visivo sul riguardante:

- la statua che sormonta il fastigio del frontale dell'altar maggiore, opera di Guglielmo dei Grigi (fig. 1);
- all'interno del frontale e a custodia e copertura dell'antica pala d'argento dorato il telero della trasfigurazione del Cristo, capolavoro del Tiziano (fig. 3);
- al centro del soffitto della sacristia il grande ovale in affresco di autore ignoto (fig. 2).

La terza fase, la più lunga, vede le raffigurazioni del *Salvator mundi* in buona parte caratterizzate dalla ripresa continua della nube di gloria, quasi una traccia viva che

guida lo sguardo di fede sul Cristo e al contempo contrassegna ogni immagine quale emblema di ciò a cui le diverse realtà di San Salvador fanno di appartenere.

Una magistrale iscrizione, tra le molte che accompagnano i mosaici di San Marco, recita: «Dio è ciò che l'immagine mostra, ma non è essa Dio. Vedi l'immagine, ma con l'animo veneri ciò che in lei riconosci»⁴⁸. Questi due versi, richiamando la qualità teologica tipica dell'icona, sintetizzano mirabilmente la capacità visiva dei cristiani e quindi possono essere convenientemente applicati anche al percorso che è stato qui ricostruito. Costanti e varianti sono il predicato di un medesimo soggetto: è sempre l'immagine del *Salvator mundi* comunicata in raffigurazioni diverse per epoca o per pregevolezza, dal capolavoro del maestro ai più semplici manufatti dell'artigiano. Che mediante tale scoperta non si dipani solo un percorso della memoria, ma che si possa dischiudere piuttosto un orizzonte di speranza, lo si può comprendere riprendendo un'acuta osservazione di Romano Guardini:

«L'esistenza non ci può dare il compimento di ogni desiderio. L'avvenire viene a noi per mezzo del Signore. L'essenza delle cose ci sarà manifesta quando il cielo sarà nuovo e la terra sarà nuova, e l'uomo formato a immagine di Cristo ci apparirà anch'esso nuovo. Ogni opera d'arte è perciò, per natura sua, escatologica ed apre un tempo nuovo e scopre qualche cosa al di sopra di se stessa, protesa verso l'avvenire»⁴⁹

Al riguardante - assemblea radunata nel compiere l'azione liturgica, singolo orante o chiunque visiti la chiesa di San Salvador - le immagini del *Salvator mundi* si presentano come un autentico patrimonio per l'umanità, a motivo di Colui che vi è raffigurato, ricordato e - soprattutto - atteso.

⁴⁸ «*Nam Deus est quod imago docet sed non Deus ipsa. Hanc videas sed mente colas quod nosis in ipsa*»: il testo a caratteri capitali è visibile accanto all'immagine del Cristo benedicente in trono nel sottarco nord tra il presbiterio e la cappella di San Clemente. Si veda *Basilica patriarcale in Venezia. San Marco. I mosaici, le iscrizioni, la pala d'oro*, Fabbri Editore, Milano 1991, p. 47.

⁴⁹ R. GUARDINI, *L'essenzialità dell'opera d'arte sacra in Orientamenti dell'arte sacra dopo il Vaticano II*, Minerva Italica, Bergamo 1969, p. 117. Il brano viene riportato da BENAZZI 2003, p. 462.

La Trasfigurazione nella tradizione liturgica d'Oriente e d'Occidente

P. Juan Javier Flores Arcas, OSB

L'antifona dei primi vesperi della solennità della Trasfigurazione del Signore nell'odierna liturgia latina dice così: «*Christus Jesus splendor Patris et figura substantiae eius, portans omnia verbo virtutis suae, purgationem peccatorum faciens, in monte excelso gloriosus apparere hodie dignatus est*»¹.

Nella liturgia bizantina si canta il seguente *Káthisma* dopo la seconda sticologia dell'*Orthros*: «*Ti sei trasfigurato, o Gesù, sul monte Tabor, e una nube luminosa, distendendosi come una tenda, ha ricoperto gli apostoli della tua gloria: essi dunque guardavano a terra non potendo fissare il fulgore dell'inaccessibile gloria del tuo volto, o Salvatore Cristo, Dio senza principio. Tu che un tempo su costoro hai fatto brillare la tua gloria, illumina le anime nostre*»².

1. L'anno liturgico celebra il Mistero Pasquale

Oggetto della celebrazione della chiesa è l'opera di Cristo, il Figlio del Padre incarnato per la nostra salvezza, morto e glorificato per noi. Perciò la liturgia classica non conosce le diverse festività di Cristo che abbiamo oggi nel nostro calendario romano, come non conosce quelle del Padre e dello Spirito Santo, ma celebra sempre l'opera di Cristo rendendo grazie al Padre nello Spirito.

«*La Santa Chiesa celebra con sacra memoria in giorni determinati nel corso dell'anno l'opera della salvezza del Cristo. Ogni settimana, nel giorno a cui è imposto il nome di domenica, fa la memoria della Risurrezione del Signore, che ogni anno, unitamente alla sua beata Passione, celebra a Pasqua, la più grande delle solennità. Nel corso dell'anno poi distribuisce tutto il mistero di Cristo, e commemora i giorni natalizi dei Santi*»³. Leggiamo anche che «*la domenica cede la sua celebrazione soltanto alle solennità e alle feste del Signore, ma le domeniche d'Avvento, di Quaresima e di Pasqua hanno la precedenza su tutte*

¹ «*Cristo Gesù, splendore del Padre e impronta della sua sostanza, che sostiene l'universo con la sua parola e libera dal peccato, oggi sul monte è apparso glorioso*».

² *Anthologion di tutto l'anno*, vol. IV, *Commemorazione della santa Trasfigurazione del Signore e Salvatore nostro Gesù Cristo*, Lipa, Roma 2000, pp. 862-863.

³ *Norme universali per l'anno liturgico e il calendario* (NUALC) n. 1.

le feste del Signore e su tutte le solennità. Le solennità che ricorrono in queste domeniche sono anticipate di sabato»⁴.

L'anno liturgico celebra Cristo morto, risorto, quindi il Mistero Pasquale. Possiamo affermare che solo la Pasqua era l'unica grande festa celebrata nell'antichità. La liturgia considera la vicenda storica di Cristo nella sua unità e nella sua dimensione economica, in altre parole nella sua tensione verso l'evento pasquale e la nostra salvezza. Quindi gli avvenimenti della vita di Gesù vanno visti come momenti salvifici nell'unità di un unico mistero, evitando la frammentarietà derivante da un'eccessiva sottolineatura degli aspetti particolari del mistero e delle relative devozioni.

Odo Casel, affermando la presenza obiettiva degli atti salvifici nel culto, scriveva come: «Il mistero del culto è in primo luogo la rappresentazione e ripresentazione oggettiva e necessaria dell'azione salvifica di Cristo, ed è quindi al centro dell'esistenza cristiana, cosicché anche la fede trova in lui un'espressione simbolica riconoscibile da tutti, e la vita religiosa attinge da esso la sua forza ed i suoi doveri. Nel mistero del culto il mistero di Cristo diventa visibile ed efficace; è quindi una sorta di prolungamento e di ulteriore sviluppo dell'oikonomia di Cristo, che senza il mistero del culto non potrebbe comunicarsi a tutte le generazioni della comunità di salvezza che si estende nello spazio e nel tempo»⁵.

Per tale motivo, secondo Casel, i misteri della vita di Cristo sono fatti storici che accadono in un tempo ed in luoghi determinati. La stessa tradizione della Chiesa, così come si manifesta nei testi liturgici, soprattutto nell'anamnesi e nella letteratura patristica, concepisce il culto come l'attuazione dell'opera della redenzione, che ha avuto il suo momento culminante nella morte sacrificale del Signore. Si compone di una lunga serie d'azioni redentrici, le quali si manifestano insieme alla sua morte, nel mistero del culto. In questo modo, Casel, alla prova della tradizione, aggiunse una successiva prova e argomento teologico: il mistero di Cristo è un insieme organico e vivo che non si può frazionare. Il gran mistero della Redenzione è, pertanto, dove è presente il mistero centrale, qual è il mistero della Croce; tutti gli altri misteri della vita di Cristo sono ugualmente presenti.

Già nei primi secoli la Pasqua annuale è preceduta da un tempo più o meno lungo di preparazione ed è seguita dalla cinquantina pasquale, o Pentecoste. Nel secolo IV è organizzata la Quaresima di preparazione e la festa dell'Ascensione e della Pentecoste. Nello stesso tempo è introdotta in Occidente la festa del Natale e in Oriente quella dell'Epifania. Da principio queste non sono concepite nella stessa linea della celebrazione pasquale, ma come commemorazioni anniversari, almeno nel pensiero di Agostino. In seguito papa Leone Magno vedrà anche queste come feste che celebrano il mistero, o l'inizio di esso. Perché tutto questo? Con l'estensione della preparazione pasquale fino

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ Cfr. O. CASEL, *Fede, gnosi e mistero. Saggio di teologia del culto cristiano*, Messaggero, Padova 2001, pp. 57-58.

alla settuagesima, con il complesso delle feste mariane della Madre di Dio, dell'Annunciazione, della Purificazione e della Dormizione, e infine con lo sviluppo del Santorale, possiamo ben dire che nei secc. VII-VIII il calendario è pressoché fissato.

2. Le feste del Signore

Nell'attuale liturgia le cosiddette feste del Signore si possono distinguere in tre categorie secondo il *Calendario*, in altre parole da un punto di vista rituale⁶:

1. Quelle che fanno parte del proprio del tempo: Avvento, Natale, Pasqua;
2. Quelle a data fissa nel corso dell'anno, quali la Presentazione, l'Annunciazione, la Trasfigurazione e l'Esaltazione della Croce;
3. Le feste mobili, come la SS. Trinità, il *Corpus Domini*, il Sacro Cuore di Gesù e N. S. Gesù Cristo Re dell'Universo.

Invece da un punto di vista di *teologia liturgica* le distinguiamo in:

4. Feste che celebrano un mistero salvifico. Per "mistero salvifico" intendiamo un mistero della vita di Cristo, soprattutto la sua morte e risurrezione. Parliamo dei misteri al plurale, ma riprende dalla sua incarnazione alla sua ascensione e alla missione dello Spirito Santo. Sono le grandi feste memoriali: Pasqua, Ascensione, Pentecoste, Natale ed Epifania.
5. Festa d'idea. Per "festa d'idea" s'intende invece quella festa che celebra appunto un'idea, frutto di una riflessione dell'uomo, sia pure sul fatto cristiano. La Trinità sarebbe una tipica festa d'idea.
6. Feste di devozione. Sono "feste di devozione" quelle che partono da una devozione del popolo cristiano e la celebrano (per esempio la festa del Sacro Cuore di Gesù).

3. La festa della Trasfigurazione del Signore

È una festa legata ad un evento, un avvenimento biblico. Una festa tipicamente orientale che ha le sue probabili origini nella dedicazione di una chiesa in onore della Trasfigurazione sulla montagna del Tabor.

⁶ I. SCICOLONE, *Il senso liturgico delle feste in Paschale Mysterium. Studi in memoria dell'abate Prof. Salvatore Marsili (1910-1986)*, Studia Anselmiana 91, Roma 1986, p. 179.

La festa cominciò a celebrarsi con una certa solennità a Gerusalemme nel secolo V, come mostrano le omelie di Cirillo d'Alessandria e di Proclo di Costantinopoli. San Giovanni Crisostomo la conosce e ne parla, proprio in questa data, chiamandola Festa della "Santa Metamorphosis". I Padri orientali spesso la commentano nei loro discorsi e nelle omelie.

Dall'inizio del VII secolo la festa della Trasfigurazione è inserita nell'elenco delle feste del Signore. San Girolamo ci offre una bella testimonianza quando, descrivendo l'itinerario di santa Paola, dice che essa «*scandebat Montem Thabor, in quo transfiguratus est Dominus*». L'ordinamento del patriarca san Sofronio di Gerusalemme (634-644) dice che questa celebrazione solenne si svolgeva sul monte Tabor⁷.

Per trovare la ragione della maggiore frequenza della data del 6 agosto, occorre tornare sullo stesso monte Tabor, ritenuto ben presto come luogo della trasfigurazione e sul quale venne edificata una basilica la cui dedicazione avvenne proprio un 6 agosto.

I sermoni dei padri greci fanno in genere riferimento al monte, come il celebre sermone di san Giovanni Crisostomo⁸.

Abbiamo anche diverse testimonianze della sua celebrazione in Siria. Nel secolo VII è celebrata nella Siria occidentale come «festa del monte Tabor», in memoria della dedicazione della basilica ivi costruita.

Nella liturgia bizantina la festa è nota nel secolo VII come «trasfigurazione del Salvatore».

Verso la fine del millennio era diventata in tutto l'Oriente una delle maggiori solennità dell'anno liturgico.

Celebrata prima in Oriente, la festa passa nel medioevo alle nazioni occidentali ed è pure celebrata a Roma nella Basilica vaticana.

In ogni caso, anche in Occidente appaiono tracce di una festa della Trasfigurazione molto presto, ma con date non sempre certe.

Nella Spagna visigotica la festa è celebrata il 6 agosto, come assicura sant'Isidoro di Siviglia (anzi in quel giorno si celebravano tre messe come a Natale) e sant'Ildefonso di Toledo; la loro testimonianza dimostra l'antichità della festa nella liturgia ispano-mozarabica, i cui usi liturgici molto spesso rivelano rapporti assai stretti con le chiese dell'area antiochena. In seguito la festa cominciò a celebrarsi anche in alcune diocesi della Gallia che con la Spagna ebbero intense relazioni.

La festa, dunque, specialmente verso la fine del medioevo, non era più sconosciuta anche se la sua estensione a tutta la chiesa e l'unificazione della data è legata al pontificato di papa Callisto III che si dedicò con tanta forza alla lotta contro i turchi.

⁷ Per i dati storici della festa ho consultato lo studio di G. LÖW, *Trasfigurazione. III. La festa liturgica della Trasfigurazione* in *Enciclopedia cattolica*, XII, Roma 1954, coll. 439-440.

⁸ GIOVANNI CRISOSTOMO, *Commentarius in s. Matthaeum evangelistam. Homilia 56 (al. 57)*, (PG 58), coll. 549 ss.

La Chiesa romana per quasi mille anni non ha sentito il bisogno di un'esplicita festa della trasfigurazione del Signore, perché dal secolo V in poi fa memoria della trasfigurazione nella seconda domenica di Quaresima, trasferita alla celebrazione vigiliare del sabato nel secolo VII, quando adottò le Quattro tempora⁹.

L'episodio della trasfigurazione del Signore si leggeva a scopo puramente dottrinale nell'ambito dell'istruzione di Quaresima che si concentrava sull'idea della redenzione che è il trapasso dallo stato di peccato a quello di grazia, mediante la partecipazione alla Passione e Morte di Cristo. L'episodio della Trasfigurazione che rivela lo stato finale di gloria e, con Lui, degli eletti è unito dallo stesso Signore alla sua Passione nelle parole che concludono l'episodio stesso.

Il sermone di san Leone Magno tenuto in questo sabato non è un sermone festivo, ma uno della serie di sermoni quaresimali, forse più solenne e lungo perché pronunziato nella veglia delle tempora. Di gran rilevanza in questo senso la teologia della trasfigurazione, quale troviamo nel sermone 38¹⁰. Quell'episodio che il Cristo ha voluto vivere con i tre apostoli per prepararli alla Passione, è riproposto dalla liturgia per preparare il popolo cristiano alla celebrazione della Passione. Quella luce che ha brillato visibilmente sul volto di Cristo prima ancora della sua glorificazione, deve potersi intravedere nella lotta quaresimale e nella vita cristiana, pur ancora nella fase terrena. E' la gloria di Pietro durante la trasfigurazione (serm. 38, 5.1): ogni fedele è invitato a ripercorrere quest'itinerario¹¹.

La spiritualità monastica, con lo sviluppo della teologia sulla "vita in Cristo", ha contribuito fortemente all'introduzione della festa in Occidente.

La festa è celebrata con gran solennità in Cluny, con Pietro il Venerabile, secondo gli *Statuta monastica*, in un intervallo che va dal 1122 al 1156 e dal gran monastero si estende ai conventi che ne dipendevano. Non c'è dubbio che i monaci cluniacensi abbiano avuto una parte decisiva nella diffusione della festa nell'Occidente. Probabilmente il grande abate di Cluny conobbe la festa nei suoi viaggi in Spagna dove si celebrava con speciale devozione. Nella cattedrale di Santiago di Compostela, i pellegrini dovevano essere accolti in modo solenne dal Pantocreatore trasfigurato nella porta d'ingresso della cattedrale romanica, secondo il progetto originario previsto per l'attuale portale del Maestro Matteo.

Ma anche tutta la spiritualità cluniacense, incentrata sulla contemplazione dell'umanità di Cristo nella quale risplende la gloria di Dio, è tesa a mantenere presente nel mondo il mistero della Pentecoste, una spiritualità che trovava nella trasfigu-

⁹ P. SORCI, *La festa della Trasfigurazione in Occidente e l'ufficiatura di Pietro il Venerabile*, in *Ho Theologos. Cultura cristiana di Sicilia*, 5/19 (1978), pp. 25-44.

¹⁰ *Sermo 38 (LI) secundum Mattheum. Adsumpsit Iesus Petrum et Iacobum et Iohannem fratrem eius et duxit eos in montem excelsum*, in LEONE MAGNO, *I sermoni quaresimali e sulle collette*, ed E. MONTANARI - M. PRATESI - S. PUCCINI, Dehoniane, Bologna 1999, pp. 252-265.

¹¹ M. PRATESI, *Introduzione*, in LEONE MAGNO, *I sermoni quaresimali*, cit., pp. 37-38.

razione l'espressione più perfetta del proprio ideale. Il testo dice così: «*De Transfiguratione Domini. Statutum est, ut per omnia monasteria vel ecclesias, quae ad cluniacum pertinent, Transfiguratio Domini eo more quo Purificatio sanctae Mariae, excepta processione, cum lectionibus, responsoriis, et officiis ad diem pertinentibus celebretur. Causa instituti huius fuit, ipsa admirabilis post nativitatem vel resurrectionem Christi, transfigurationis eius, nulli alii diei solemnitati inferior dignitas, et antiquus atque modernus multarum per orbem ecclesiarum usus, quae non minore quam Epiphaniam vel Ascensionem Domini honore iam dictae transfigurationis memoriam recolunt*»¹².

Si capisce che fu proprio l'abate Pietro a comporre l'intera ufficiatura¹³.

Un papa spagnolo, Alonso de Borja, la estende a tutta la chiesa nel 1457. La data del 6 agosto fu scelta perché era già in uso come data principale della festa e per una bella coincidenza; infatti, la scelse Callisto III per commemorare il gran successo avuto nella vittoria di Belgrado contro i Turchi. La notizia della vittoria ottenuta tra il 22 e il 23 luglio era giunta a Roma il 6 agosto del 1456. Callisto III istituì la festa¹⁴ con la Bolla *Inter divinae dispositionis arcana*¹⁵. Come dice la bolla, con quest'atto il pontefice volle manifestare la gratitudine di tutta la terra a Dio per la vittoria riportata l'anno precedente a Belgrado dalle truppe cristiane al comando di Giovanni Hunday e sotto la guida spirituale di san Giovanni da Capistrano contro i Turchi che minacciavano la sopravvivenza stessa del cristianesimo nell'Europa occidentale. Per l'occasione Callisto III fece comporre dal domenicano Giacomo Gil l'ufficio e la messa della festa, che, riveduti da Pio V, entrarono nel Messale romano e nel breviario romano-tridentino per giungere sino a noi.

Festa titolare della basilica lateranense, capo e madre di tutte le chiese del mondo, la trasfigurazione viene estesa come festa titolare a tutte le chiese dedicate al Salvatore.

¹² *Statuta Petri Venerabilis*, 5, in *Corpus Consuetudinum Monasticarum* t. VI, *Consuetudines Benedictinae variae (saec. XI - saec. XIV)*, a cura di K. HALLINGER, Schmitt, Siegburg 1975, pp. 45-46.

¹³ L'ufficiatura completa è stata pubblicata da P. SORCI, *Ho Theologos* 5/19 (1978), pp. 40-44 contiene *Ad I Vesperas, ad matutinos, ad laudes, ad tertiam, ad missam, ad sextam, ad nonam, ad II vespas*. Lo stesso Pietro Venerabile compose un famoso sermone sulla trasfigurazione.

¹⁴ *Bullarium privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio*, opera et studio CAROLI COCQUELINES, Tom. III, pars tertia ab Eugenio IV ad Leonem X (ab anno 1431 ad 1521) Romae 1743. Alle pagine 85-88 si può leggere *Transfigurationis festum Salvatoris vulgariter nuncupatum a christifidelibus colendum instituit pro die sexta Augusti. Indulgentias elargitur*.

¹⁵ «*Ratio huius festivitatis. Ad confirmandam igitur fidei nostrae ac legis et prophetarum confessionem, necnon plurima, et maxima divina mysteria stupendaque miracula huius sacratissimae Transfigurationis celeberrimam hanc diem quoque in qua legalia observavit, ac nonnullas alias novissimis temporibus institutas festivitates sanctorum devote recolimus, digne et hunc sacratissimum diem, in quo se Legis et Prophetarum Dominum esse, in quo non infirmitatem carnis sed virtutem glorificationis patefecit, et in quo tot et tanta claruere misteria, annua devotione piissime veneremur*», cf. *Bullarium*, cit., pp. 86-87.

In Oriente e in Occidente è celebrata con gran senso di mistero, come conviene all'episodio della *metamorphosis* del Signore: rivelazione di Cristo e della Trinità e partecipazione alla luce del Tabor.

4. La festa nella liturgia odierna

La riforma liturgica ha conservato solo in parte i testi del Messale romano anteriore¹⁶.

La mensa della Parola della liturgia attuale riporta il tema della visione del Figlio dell'uomo secondo il profeta Daniele, il testo della 2ª lettera di Pietro che si riferisce all'episodio della santa montagna; nei tre cicli si leggono le rispettive pericopi sinottiche sulla trasfigurazione.

I testi eucologici risentono dell'influsso orientale; offrono il profondo senso della grazia della trasfigurazione in Cristo nei cristiani.

Il nuovo prefazio che occupa il posto del prefazio di Natale offre la chiave di lettura con cui l'assemblea celebrante guarda alla trasfigurazione. In essa Gesù ha rivelato la gloria nascosta sotto il velo della sua umanità in tutto simile alla nostra, ha preparato i discepoli a sostenere lo scandalo della croce, ha annunciato la sua risurrezione e anticipa la sorte dell'intero corpo mistico di Cristo.

La preghiera colletta diventa una sintesi del mistero celebrato: nella trasfigurazione di Cristo il Padre ha confermato con la testimonianza della legge e dei profeti i misteri della fede, ossia il mistero della santa Trinità, l'incarnazione, la passione, morte e risurrezione, glorificazione di Cristo, prototipo dell'umanità rinnovata.

L'ufficiatura della liturgia delle ore ha subito tante modifiche: nuova scelta dei salmi, dei brani biblici, delle letture. La seconda lettura dell'ufficio delle letture propone una splendida omelia per la festa della trasfigurazione di sant'Anastasio, (egumeno del monastero di santa Caterina del Sinai nel secolo VII), dedicata alla trasfigurazione. Questa omelia spiega il mistero della trasfigurazione come compimento-realizzazione nei fedeli che riuniti nella celebrazione fanno memoria della morte e risurrezione di Cristo.

5. Alcune tradizioni nel giorno della Trasfigurazione.

Ogni festa porta con sé alcune tradizioni o consuetudini in parte popolari, più o meno in rapporto con la stessa festa.

¹⁶ Cfr. U. CIRELLI, *Solennità e feste del Signore*, in *Il messale romano del vaticano II*, vol. II, Elle Di Ci, Leumann 1981, pp. 47-51.

Una consuetudine medievale per la festa della Trasfigurazione, derivata dalla liturgia papale e testimoniata dal Sacramentario Gregoriano Adrianeo, era la benedizione dei grappoli d'uva alla fine del canone. I liturgisti dei secoli XII e XIII tramandano l'uso della consacrazione del vino nuovo e del versare goccia a goccia il succo d'uva nel calice eucaristico all'offertorio. Si usava in questa festa spremere il primo grappolo d'uva rossa per mescerne il succo con il vino della messa, in ricordo della luce emanata nella Trasfigurazione dal corpo glorificato del Signore.

Il significato del rito è spiegato ricorrendo alla parola di *Mt* 26, 29 e *Mc* 14,25: la festa della *trasfigurazione* simboleggia lo stato dopo la risurrezione, quindi il regno del Padre, nel quale il Signore berrà con i discepoli il vino buono¹⁷. Infatti, il rito dell'uva era legato alla benedizione dell'uva che si faceva per la festa della trasfigurazione. Durante il Medioevo, questo rito era diffuso nell'Occidente e alcuni scrittori ecclesiastici collegano la benedizione dell'uva alla trasfigurazione e ne danno la spiegazione nei loro trattati liturgici. Per esempio: Giovanni Belet (PL 202, 147); Siccardo di Cremona nella sua opera il *Mitrato* (PL 213,419) e soprattutto Guglielmo Durando nel *Rationale divinatorum officiorum*¹⁸.

6. Dalla celebrazione alla Teologia: il mistero della Trasfigurazione

Dunque, Cristo è il mistero di Dio in forma personale che si manifesta nella Sua esistenza terrena umiliata. Questo mistero, annunciato dagli Apostoli, è trasmesso dalla Chiesa a tutte le generazioni, conducendo l'umanità alla salvezza non soltanto attraverso

¹⁷ J. BELETH, *Divinorum officiorum explicatio*, c. 144, PL 202, 147; SICCARDO DI CREMONA, *Mitrato*, 9, 38, PL 213, 419; GUGLIELMO DURANDO DI MENDE, *Rationale divinatorum officiorum*, VII-VIII ed. A. DAVRIL - T. M. THIBODEAU - B. GUYOT, (CCCM 140 B), Turnhout 2000.

¹⁸ «Caput XXII. De transfiguratione Domini. 1. Sequitur de festo Transfigurationis Domini, quod est in die festi beati Sixti, non quia tali die transfiguratio facta sit, sed quia tunc ab apostolis qui secum fuerant in monte fuit manifestata et publicata et predicata. Preceperat enim Dominus ne alicui dicerent donec a mortuis resurrexisset; illi autem usque ad hanc diem semper hoc tacuerunt. Transfigurationem enim constat factam fuisse inter tempus uernale et yemale, circa principium ueris, eo scilicet die quo dicitur euangelium de Transfiguratione, scilicet secunda ebdomada Quadragesime. 2. Et nota quod, in quibusdam locis, hac die conficitur sanguis Christi de nouo uino si inueniri potest, aut saltem aliquantulum de matura uua in calice eliquatur. Benedicuntur etiam racemi ex quibus populus comunicat, et est ratio hec. In die enim Cene dixit Iesus discipulis suis: Amen dico uobis: amodo non bibam de hoc genimine uitis, donec bibam illud nouum in regno Patris mei. Quia ergo quod dixit nouum, et etiam Transfiguratio, pertinet ad illam gloriosam inuouationem quam Christus habuit post resurrectionem et quam fideles post resurrectionem sunt habituri, ideo in hoc festo sanguis Christi ex nouo uino conficitur, et propter hoc etiam hac die uue benedicuntur. 3. Euticianus papa statuit ut prime fruges et fabe super altare benedicantur», *Rationale divinatorum officiorum*, 7,22,1-3 (CCCM 140 B), p. 68.

la Parola, bensì anche attraverso le azioni sacre, in modo che Cristo vive nella Chiesa mediante la fede ed il mistero celebrato e vissuto.

Certamente, il piano redentore di Dio si realizza concretamente in Cristo Gesù. L'incarnazione del Figlio di Dio e la sua opera redentrice sono il Mistero propriamente detto, sono l'epifania di Dio. Tale evento deriva dalla profondità inesplorabile dell'*agape* divina, tanto da non trovarsi alla portata della nostra capacità di pensare e di valutare, perché siamo uomini che sperimentano sempre il confine del limite¹⁹.

Questo mistero di Cristo inizia con l'Incarnazione, culmina nella morte e si conclude nella glorificazione del Signore. Tutto questo insieme è l'*Urmysterium* o mistero originario. Nella maniera in cui si manifesta il piano redentore di Dio in ognuna delle azioni teandriche di Cristo, possiamo chiamare anche "mistero" ciascuna di queste azioni, tanto che si può parlare di mistero dell'Incarnazione, della nascita, della passione, della risurrezione; tutte queste azioni, però, rispondono ad un piano unico di Redenzione. In questo senso, sarebbe più opportuno parlare di un unico mistero di Cristo, integrato nella sua Persona e in tutta la sua opera: solo in questi termini possiamo parlare del mistero della Trasfigurazione.

Il mistero è sempre la presenza, nel tempo e nello spazio, di un'azione soteriologica di Dio; è l'azione concreta che rende possibile quella presenza di un avvenimento già passato. Esso implica l'idea di una rivelazione o manifestazione che serve per inserire l'azione di Dio nel divenire continuo della storia umana.

Non va, dunque, tralasciato di rilevare che il mistero è, certamente, inesprimibile e non può esaurirsi con le parole, anche se non mancherà l'azione dello Spirito del Signore che rivelerà e manifesterà la Verità a chi è ben disposto, mentre l'incredulo non sospetterà minimamente della profondità del concetto.

In effetti, al mistero di Cristo, istituito da Dio e lasciato a noi come dono del Padre, la Chiesa, nella sua missione millenaria e sotto l'impulso dello Spirito Santo, ha dato quella forma che rimane fissa nella sua essenza e lascia, nello stesso tempo, libertà di azione. A tale riguardo, Odo Casel scrisse: «Dunque non abbiamo bisogno di cercare; dobbiamo solo donarci, dobbiamo celebrare i misteri dello Sposo: in tal modo veniamo trasformati in Cristo»²⁰.

Secondo il piano eterno di Dio, questa opera redentrice di Cristo deve aderire alle generazioni di tutti i tempi. Ciò è possibile attraverso la Chiesa, mistero di Cristo nel mondo, che manifesta nel tempo la redenzione di Cristo. Allora, la pienezza della grazia che deriva dalla Sua Testa invisibile si manifesta e si trasmette attraverso il segno esteriore del Corpo visibile. In questo senso, San Paolo parla del mistero della Chiesa (*Ef* 5,32; 3,9 ss.).

¹⁹ Cfr. CASEL, *Fede, gnosi e mistero*, cit., p. 12.

²⁰ O. CASEL, *Il mistero del culto cristiano*, Borla, Roma 1960, pp. 33-34.

In ultima analisi, i sacramenti della Chiesa ed il suo culto, in generale, contengono realmente il mistero di Cristo, l'*Urmysterium*, e lo pongono alla portata degli uomini attraverso il segno dei suoi riti e suoi simboli. Di conseguenza, i sacramenti ed il culto, in generale, sono anche il mistero culturale (I Cor 4,1; 5,32), grazie al quale gli uomini hanno accesso all'unico mistero di Cristo²¹.

Da quanto detto possiamo capire come il mistero della trasfigurazione entra pienamente nella sacramentalità della Chiesa. La totalità del mistero di Cristo è al culmine del mistero della Trasfigurazione.

7. Il vissuto del mistero: ascoltare il Verbo, vedere la Gloria, sperimentare il Mistero.

Ascoltare il Verbo.

Vorremmo adesso trarre qualche spunto per la nostra vita cristiana, seguendo il Mistero della Trasfigurazione, un mistero che si celebra per la vita dei cristiani.

Entriamo nei diversi elementi della festa, più in concreto in due testi eucologici della chiesa d'Oriente e d'Occidente che cantano a loro modo il Salvatore trasfigurato.

L'antifona dei primi vesperi della solennità della Trasfigurazione del Signore nella liturgia latina dice così: «*Christus Jesus splendor Patris et figura substantiae eius, portans omnia verbo virtutis suae, purgationem peccatorum faciens, in monte excelso gloriosus apparere hodie dignatus est*»²².

Certamente la gloria di Cristo manifesta la gloria del Padre e allo stesso tempo risplende in noi ma pure noi, anzi la nostra celebrazione, deve esprimere la medesima gloria trinitaria alla quale tutti noi siamo stati chiamati.

Cristo come splendore del Padre, ci apre la via della salvezza ma anche della divinità. Il Padre ce lo indica chiaramente: «*E dalla nube uscì una voce, che diceva: Questi è il Figlio mio, l'eletto; ascoltatelo*» (Lc 9, 35), e ci invita ad ascoltare il Figlio, il quale parla in nome del Padre, e a questo ammirevole colloquio siamo invitati per ascoltarlo.

Sentiamo adesso come «*i molteplici tesori dell'unica parola di Dio si manifestano mirabilmente nella varie celebrazioni, come anche nelle diverse assemblee di fedeli che a esse partecipano, sia quando si rievoca nel suo ciclo annuale il mistero di Cristo, sia quando si celebrano i sacramenti e i sacramentali della Chiesa, sia quando i singoli fedeli rispondono all'intima azione dello Spirito Santo*»²³. E più avanti: «*Nell'ascolto della parola di Dio si*

²¹ A tale riguardo Casel afferma: «*Il mistero del culto cristiano è il sacramento simbolico-reale dell'azione salvifica di Cristo*», cf. CASEL, *Fede, gnosi e mistero*, cit., p. 52.

²² «Cristo Gesù, splendore del Padre e impronta della sua sostanza, che sostiene l'universo con la sua parola e libera dal peccato, oggi sul monte è apparso glorioso».

²³ *Ordo Lectionum Missae*, ed. 1981, n. 3.

edifica e cresce la Chiesa, e le opere mirabili, che un tempo e in molti modi Dio ha compiuto nella storia della salvezza, vengono in mistica verità ripresentati nei segni della celebrazione liturgica; a sua volta, Dio si serve della stessa assemblea dei fedeli, che celebrano la Liturgia, perché la sua parola si diffonda e sia glorificata e venga esaltato tra i popoli il suo nome»²⁴.

Ascoltiamo la Parola che si è fatta carne; addirittura ascoltiamo il Figlio nel quale ci parla il Padre, e lo facciamo fondamentalmente nell'azione liturgica, sapendo che «*per mezzo della parola di Cristo il popolo di Dio viene adunato, accresciuto e alimentato*»²⁵ e conoscendo che «*quando la Chiesa prega o canta o agisce, la fede dei partecipanti è alimentata, e le menti sono sollevate verso Dio, per rendergli un ossequio ragionevole e ricevere con più abbondanza la sua grazia*»²⁶.

Vedere la gloria di Dio

Il testo lucano dice che: «*Appena la voce cessò, Gesù resto solo. Essi tacquero e in quei giorni non riferirono a nessuno ciò che avevano visto*» (Lc 9, 36).

Contemplando l'icona della Trasfigurazione possiamo vedere come i discepoli arrivarono a vedere l'Inaudito ma con i loro occhi trasfigurati. Con la Trasfigurazione il Signore lascia intendere che Egli è veramente. Lascia trasparire la sua natura.

Passiamo quindi dall'ascolto all'incontro.

I discepoli videro ciò che gli altri non potevano vedere. L'ascolto li portò direttamente a vedere ciò che soltanto loro potevano contemplare e sentire.

Nelle *Confessioni*, Sant'Agostino dice che «*la realtà visibile per uno è muta, per l'altro invece parla. Essa anzi parla a tutti, ma la capiscono solo quelli che, avendo accolto la sua voce al di fuori, la confrontano con la verità che sta al di dentro*»²⁷.

Dopo la comunione, la divina liturgia della chiesa bizantina canta così: «*Abbiamo visto la vera luce, abbiamo ricevuto lo Spirito celeste, abbiamo trovato la vera fede, adorando la Trinità indivisibile, poiché essa ci ha salvati*»²⁸. E la stessa liturgia bizantina il 6 agosto canta il seguente *Káthisma* dopo la seconda sticologia dell'*Orthros*: «*Ti sei trasfigurato, o Gesù, sul monte Tabor, e una nube luminosa, distendendosi come una tenda ha ricoperto gli apostoli della tua gloria: essi dunque guardavano a terra non potendo fissare il fulgore dell'inaccessibile gloria del tuo volto, o Salvatore Cristo, Dio senza*

²⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁶ *Ivi*. Cfr. *Sacrosanctum Concilium* n. 33.

²⁷ SANT'AGOSTINO, *Le Confessioni* X, 6, 7-8, a cura di A. BUSONI, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1994, p. 425.

²⁸ *La Divina Liturgia del Santo nostro Padre Giovanni Crisostomo*, Roma 1967, p. 139.

principio. Tu che un tempo su costoro hai fatto brillare la tua gloria, illumina le anime nostre»²⁹.

Certamente nella celebrazione liturgica contempliamo il volto di Cristo ma si tratta di una realtà limitata esclusivamente agli partecipanti all'azione liturgica nel senso più pieno. Certamente chi è fuori della celebrazione non riesce a vedere ciò che noi vediamo.

San Girolamo, commentando il mistero della trasfigurazione, arriva a dire che «come si manifesterà nel futuro, al tempo del giudizio, tale apparve allora ai discepoli». Mostrando lo splendore del suo viso e descrivendo il candore delle sue vesti, l'evangelista fa intendere che non è venuta meno la sua natura umana, ma si è gloriosamente trasformata. E il suo volto, come il sole, chiaramente dimostra che il Signore si è trasfigurato in quella gloria nella quale verrà in futuro nel suo regno. La Trasfigurazione non fa sparire il suo viso, ma ad esso aggiunge lo splendore³⁰.

Il mistero della Trasfigurazione può essere il paradigma di ciò che è e rappresenta la stessa celebrazione liturgica: ascoltiamo la Parola e vediamo la gloria di Dio, soltanto se – come i tre apostoli scelti – siamo capaci di entrare nel mistero e di partecipare interiormente della gloria che si manifesta nel Figlio. I tre discepoli eletti – Pietro, Giacomo e Giovanni – rappresentano a tutti i cristiani di tutti i tempi che entrando nel tempio, ascoltano Cristo nella sua Parola, passano al Mistero celebrato, vivono, sentono, amano.

Va fortemente sottolineata l'esperienza interna che procede dall'ascolto e porta all'incontro.

Sentiamo adesso la forza della santa liturgia. La costituzione liturgica dice che: «La Liturgia infatti, mediante la quale specialmente nel divino Sacrificio dell'Eucaristia, si attua l'opera della nostra Redenzione, contribuisce in sommo grado a che i fedeli esprimano nella loro vita e manifestino agli altri il mistero di Cristo e la genuina natura della vera Chiesa, che ha la caratteristica di essere nello stesso tempo umana e divina, visibile ma dotata di realtà invisibile, fervente nell'azione e dedita alla contemplazione, presente nel mondo e, tuttavia, pellegrina; tutto questo in modo che ciò che in lei è umano sia ordinato

²⁹ Anthologion, cit., vol. IV, Commemorazione della santa Trasfigurazione del Signore e Salvatore nostro Gesù Cristo, pp. 862-863.

³⁰ «Qualis futurus est tempore iudicandi talis apostolis apparuit. Quod autem dicit: transfiguratus est ante eos, nemo putet pristinam eum formam et faciem perdidisse vel amisisse corporis veritatem et adsumpsisse corpus vel spiritale vel aereum, sed quomodo transformatus sit evangelista demonstrat dicens: Et resplenduit facies eius sicut sol, vestimenta autem eius facta sunt alba sicut nix. Ubi splendor faciei ostenditur et candor describitur vestium, non substantia tollitur sed gloria commutatur. Resplenduit facies eius sicut sol. Certe transformatus est Dominus in eam gloriam qua venturus est postea in regno suo. Transformatio splendorem addidit, faciem non substraxit», cf. (CCL 77) SAN GIROLAMO, *Commentariorum in Matheum Libri IV*, ed. D. HURST - M. ADRIAEN, Turnhout 1969, p. 147.

e subordinato al divino, il visibile all'invisibile, l'azione alla contemplazione, la realtà presente alla futura città verso la quale siamo incamminati»³¹.

Nella Trasfigurazione vediamo la gloria di Dio che viene riproposta innanzitutto nella solennità dell'Ascensione del Signore dove preghiamo: «quo processit gloria capitis, eo spes vocatur et corporis»³². Il vocabolo *gloria capitis*, indica Gesù Cristo. L'avverbio *quo* denota il luogo di arrivo del movimento³³. L'espressione «quo processit gloria capitis, eo spes vocatur et corporis» («e noi, membra del suo corpo, viviamo nella speranza di raggiungere Cristo, nostro capo, nella gloria») allude chiaramente all'Ascensione e alla risurrezione finale dei fedeli come pure alla nostra realtà.

La speranza della gloria è Cristo stesso, presente nei credenti. Questa presenza rende vera la speranza di essere chiamati là dove il Signore ci ha preceduti. La poliedricità semantica del tema della gloria di Dio oltrepassa il mistero della Trasfigurazione, ci porta direttamente all'Ascensione, ci innesta nel Cristo pasquale e infine rappresenta una dimensione permanente dell'azione liturgica che finisce nel mistero celebrato.

Vediamo o non vediamo?

Essendo partecipanti pieni *per ritus et preces*³⁴ dell'azione liturgica celebrativa arriviamo quindi a vedere il Mistero che si celebra; addirittura, sentiamo la forza risanatrice e salvifica, e sperimentiamo la gloria di Dio.

Lo cantiamo nel prefazio della festa della Trasfigurazione: «Qui coram electis testibus suam gloriam revelavit et communem illam cum ceteris corporis formam maximo splendore perfudit, ut de cordibus discipulorum crucis scandalum tolleretur et in totius Ecclesiae corpore declararet inplendum quod eius mirabiliter praefulsit in capite»³⁵.

Sperimentare il Mistero

E infine dobbiamo sperimentare il mistero come vivo, concreto, una volta che la rivelazione è arrivata a noi con parole, fatti, azioni, avvenimenti, ecc.

La storia della salvezza è il luogo unico dove il mistero si manifesta in modo percepibile. Noi sperimentiamo il mistero della Trasfigurazione quando siamo capaci di tacere e parlare nello stesso tempo, di ascoltare e vedere.

³¹ Sacrosanctum Concilium n. 2.

³² In Ascensione Domini. Ad Missam in die. Missale Romanum. Editio Typica Tertia, Tipis Vaticanis MMII, 425.

³³ R. DE ZAN, *La teologia liturgico - biblica della gloria nel tempo di Pasqua*, in *Patrimonium Fidei. Festschrift für Magnus Löhrer und Pius-Ramon Tragan*, Studia Anselmiana 124, Roma 1997, pp. 759-778, in modo speciale le pagine 770, 775.

³⁴ Sacrosanctum Concilium n. 48.

³⁵ «Dinanzi ai testimoni da lui prescelti, egli rivelò la sua gloria e nella sua umanità, in tutto simile alla nostra, fece risplendere una luce incomparabile, per preparare i suoi discepoli a sostenere lo scandalo della croce e anticipare, nella Trasfigurazione, la meravigliosa sorte della chiesa, suo mistico corpo»

Il testo lucano della trasfigurazione finisce così: «*Essi tacquero e in quei giorni non riferirono a nessuno ciò che avevano visto*» (Lc 9, 36).

Matteo invece aggiunge: «*Mentre scendevano dal monte, Gesù ordinò loro: Non parlate a nessuno di questa visione, prima che il Figlio dell'uomo non sia risorto dai morti*» (Mt 17, 9).

Soltanto a partire della resurrezione si capisce quindi il mistero della Trasfigurazione. Una volta che Cristo è risorto capiamo meglio, anzi sperimentiamo di più, i diversi misteri della sua vita che fanno corona all'unico mistero del Cristo pasquale.

La Trasfigurazione divenne allora per i cristiani una chiave di lettura per sperimentare ciò che supera la nostra debolezza: che Cristo ha vinto la morte e ci precede nel regno della vita, come il Vivente.

Allora capiamo meglio ciò che abbiamo stabilito come "il vissuto del mistero" con riferimento alla Trasfigurazione: sperimentiamo la concretezza della nostra redenzione e liberazione che ci rende capaci di glorificare anticipatamente nella liturgia la piena realizzazione della vita eterna.

Questa esperienza di Dio è ordinariamente sacramentale; un'esperienza che non si fa fuori del mondo, ma restando piantati a terra.

La Trasfigurazione non ha comportato un qualche rapimento in un altro mondo, è attraverso i sensi normali che Dio si comunica all'uomo, nei sensi assunti dal Figlio con la carne mortale.

Durante l'evento della Trasfigurazione, né Cristo, né Mosè, né Elia sono in cielo; sono sul monte, davanti ai discepoli e il Dio uomo parla con loro, vivi e morti, si mostra agli uni come agli altri, poiché è il Dio dei viventi.

Ma noi come quei tre i testimoni siamo vivi, anzi siamo sulla terra.

Il nostro vissuto celebrativo è un anticipo, una caparra, dell'aldilà eterno.

Non sarà il monte una metafora per indicare come dovrebbe essere la nostra celebrazione liturgica?

Non sarà l'ascolto il modo di sperimentare il mistero?

Non sarà la celebrazione un anticipo della nostra realtà futura?

Il mistero della Trasfigurazione, che contiene il mistero del Cristo trasfigurato, diventa per la comunità celebrativa (comunità parrocchiale) un'ermeneutica, per quanto imperfetta, del nostro destino; un traguardo senza fine a cui deve tendere la nostra vocazione cristiana, battesimale.

Allora sperimentiamo che anche noi, che non siamo Giacomo, Giovanni e Pietro, non vediamo altro che Gesù, potendo contemplare tutto ciò che lui ci ha rivelato e la Chiesa, nella sua liturgia, ce lo fa ascoltare e vedere sacramentalmente.

Gesù Cristo unico Salvatore del mondo tra annuncio e dialogo. Come pensare da credenti l'annuncio cristiano

Gianluigi Pasquale OFM Cap.

La forza storica del cristianesimo oggi è certamente il fatto che esso ha inserito in ogni "oggi" della storia umana la salvezza, come accade ancora adesso. La sua forza storica, anzi, sta proprio nella capacità di riversare in continuità la salvezza soprannaturale dentro il vuoto apertosi nell'uomo da nuove domande che egli, forse, mai si sarebbe aspettato di dover incrociare. La conferma di questa asserzione ci viene proprio dalla contemporaneità. Poco tempo fa l'ex Presidente della Conferenza Episcopale Italiana ha firmato un *Editoriale*, nella storica *Rivista di cultura e dibattito* dell'Università Cattolica di Milano, in cui chiamava in causa la valenza culturale e sociale del cristianesimo per poter rispondere alla cosiddetta nuova «*questione antropologica*». Secondo l'ex Cardinale vicario di Roma è, infatti, in corso «*con una forza e una radicalità che si sono accresciute negli ultimi decenni, una trasformazione o ridefinizione dei modelli di vita, dei comportamenti diffusi e dei valori di riferimento, e sempre più anche delle scelte legislative, amministrative e giudiziarie, che cambia in profondità gli assetti sociali e i profili di una civiltà formatasi attraverso i secoli con il contributo determinante del cristianesimo*»¹. Il Cardinale Ruini, però, definisce tale «*questione antropologica*» come *nuova* perché «*l'uomo stesso si trova messo così radicalmente in questione, nella sua consistenza biologica come nella coscienza che ha di sé*»² non soltanto sul piano teoretico, come avveniva nel passato, ma «*anzitutto a livello del fare e dell'operare tecnologico*»³, in altre parole dagli sviluppi delle scienze e delle tecnologie che riguardano il soggetto umano.

Ciò che in questo intervento si intende mettere a tema è proprio la positiva insinuazione già anticipata nell'*Editoriale* citato, ossia la consapevolezza che una precisa capacità di risposta a questa nuova «*questione antropologica*» può provenire soltanto dalla forza storica del cristianesimo, quella che lo ha contraddistinto nei secoli e la stessa di cui si riveste la nostra testimonianza di fede oggi. Che è la seguente: rendere perspicuo che il cristianesimo non è un'eredità culturale del passato, ma è attualmente creduto e vissuto da persone concrete che lo rendono vero e autentico nella storia. Ci stanno, dunque, di fronte due grossi interrogativi: innanzitutto, sarà necessario domandarsi «*dove va la storia e dove va l'uomo cristiano*» e, quindi, chiedersi «*quale rapporto sussiste tra la storia*

¹ C. RUINI, *Editoriale, La Chiesa in Italia: da Loreto ai compiti del presente*, in *Vita e Pensiero*, 87 (2004/6), pp. 7-16, qui p. 12.

² *Ivi.*

³ *Ivi.*

profana e quella della salvezza». Non è possibile, infatti, calibrare adeguatamente l'impatto che la forza del cristianesimo ha sull'attualità se non osservando come si rapportano semplicemente tra di loro due parole: "storia" e "cristianesimo", essendo due faccende che ci riguardano molto da vicino, anzi che ci appartengono. Dividiamo, allora, il percorso che ci sta dinnanzi in tre passi successivi: dapprima si appurerà se il cristianesimo ha avuto una forza storica singolare, sembrando esso quello che ha "inventato", per così dire, la "storia"; in secondo luogo saremo quasi obbligati a vedere come il cristianesimo cambia la storia proponendo una salvezza unica per gli uomini, a tal punto da aver modificato il computo del tempo misurandolo, con la nascita di Cristo, dall'anno "zero"; infine, nella terza parte, ci soffermeremo più ampiamente a formulare una proposta perché il cristianesimo sporga oggi in tutta la sua forza trainante, la quale consiste nell'osservare come la storia della salvezza si celi in quella cosiddetta "profana", non essendo la prima completamente separata dalla seconda.

1. Vi è una "ragione" della storia o soltanto una fede nella salvezza?

Nell'incontro avvenuto tra l'annuncio della fede in Gesù Cristo e l'Occidente, è indubitabile l'affermazione che il cristianesimo ne abbia alterato l'anima pagana. Per molti questo fenomeno fissa sul calendario del pensiero i natali di ciò che si intende con il termine "storia"⁴, perché soltanto con la fede il tempo che passa viene iscritto in un disegno, dove *alla fine (éschaton)* appare in tutta la sua luce *il fine (télos)* cui tende tutto ciò che nel tempo accade. Per altri, invece, l'impatto totalizzante che il cristianesimo ebbe con l'Occidente segnò simultaneamente la nascita di un sogno: quello di un mondo senza dolore, ove non ci si adatta più a questo dolore anche se si crede che un mondo senza dolore non esisterà mai⁵. Per questa seconda prospettiva, dichiaratamente agnostica, il cristianesimo non è, tuttavia, passato invano perché il tempo dell'Occidente è ancora *storia* in quanto tempo fornito di senso. Ciò sarebbe dovuto al fatto che la religione *cristiana*, immettendo nel tempo la figura di salvezza, ha prodotto una radicale trasformazione antropologica. Non vi sarebbe più, infatti, l'uomo che vede nel dolore e nella morte null'altro che una legge di natura da cui è assurdo pretendere di salvarsi, ma l'uomo che, essendo per secoli stato cresciuto ed educato nell'idea di salvezza, dopo il presunto crollo della fede in Dio, tenta in prima persona l'impresa della liberazione dal dolore e dalla morte⁶.

⁴ Cfr. K. LÖWTH, *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, Il Saggiatore, Milano 1989, pp. 37-40.

⁵ Cfr. S. NATOLI, *Neopaganesimo*, in *I nuovi pagani*, Il Saggiatore, Milano 1991, pp. 38-39.

⁶ Cfr. U. GALIMBERTI, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 495-496.

1.1. Questione di senso e realtà della speranza cristiana

Al di là dell'evidente provocazione, la seconda prospettiva mostra chiaramente come l'annuncio del messaggio cristiano nell'*occasus mundi* abbia effettivamente alterato l'anima pagana inserendo in esso la figura e il concetto di storia e, più in particolare, di "storia della salvezza". La storia, infatti, nasce solo quando sul tempo si irradia la figura del "senso", ossia quando gli eventi vengono sottratti alla casualità del loro accadere e iscritti in un disegno che li rende significanti al di là della loro pura eventualità. A ragione, pertanto, osserva opportunamente il filosofo Umberto Galimberti (*1942) che:

«per questo è possibile dire che si dà storia solo in un contesto religioso e non mitico, solo dove un'attesa promette l'adempimento di quanto è stato annunciato, e non il semplice ritorno di ciò che il ciclo non cessa di ribadire come legge immutabile dell'ordine delle cose»⁷.

La modifica della coscienza storica apportata dal cristianesimo in Occidente sembra, dunque, la migliore dimostrazione che Dio è entrato e continua a entrare nella storia. Lo si osserva soprattutto dalla presenza irremovibile della speranza *cristiana*. Infatti, la polarizzazione che si attua attorno alla speranza cristiana nella storia ha annullato - e annulla ancora - tutto ciò che l'inconscio collettivo concepisce come causalità arbitraria o subisce come scacco del destino. Per questo espressioni come *«è stato il destino»*, *«un colpo di fortuna»*, *«è stato un caso»* non si compongono affatto con la fede cristiana. Nella fede, invece, tutto si risolve rimandando sempre al futuro oppure al passato l'implicazione di quanto accade nel presente. Anzi, poiché nella Scrittura si parla di *«certezza»* di speranza cristiana (Rm 5,5) il credente sa bene che non si dà arbitrarietà storica o casualità nell'accadere perché tutto sta sotto le ali della bontà infinita e della vera volontà salvifica di Dio, che tutto governa come Signore della storia⁸. Davvero tutto quanto *ci* accade nella storia come evento che interseca le nostre ore, anche quel fatto databile che solo io conosco o, al massimo, il mio confessore, ha un senso profondo davanti agli occhi di Dio: propriamente *omnia cooperantur in bonum* (Rm 8,28).

L'atteggiamento cristiano, allora, è contraddistinto per antonomasia dalla speranza, e da essa limitato, perché non riguarda solamente la realtà sperata, ma anche l'atto di sperare. Il cristiano spera nella redenzione da parte di Dio e spera di sperare, dal mo-

⁷ GALIMBERTI, *Psiche e techne*, cit., p. 493. Precisa S. Givone (*1944): *«Dire che Dio si incarna, dire che Dio si rimette nelle mani dell'uomo, significa dire che la storia è la storia, è qualcosa in cui ne va dell'essere, in cui davvero salvezza e perdizione non sono già da sempre decise in un ordine che ci trascende, ma sono salvezza e perdizione. La storia diventa historia salutis, cosa che per i greci era impensabile, come sappiamo»*; S. GIVONE, *Domande filosofiche al cristianesimo*, in *Annunciare il Vangelo oggi: è possibile*, a cura di U. SARTORIO, La croce di Aquileia - Percorsi Teologici/8, Edizioni Messaggero, Padova 2005, pp. 27-41, qui p. 36.

⁸ Cfr. G. PASQUALE, *La storia della salvezza. Dio Signore del tempo e della storia*, Diaconia alla Verità 11, Edizioni Paoline, Milano 2002, pp. 61-64.

mento che, dinnanzi alla storia, di più non è cristianamente possibile, né necessario aspettarsi. Questo non significa che al cristiano vengano risparmiare le domande così strettamente inquisite sul senso della storia, giacché queste domande rimarranno sempre, per così dire, "aperte". Ma la risposta che assicura, da ultimo, il soddisfacimento agli interrogativi di senso, pur non essendo definitivamente acquisita, è già da lui posseduta in una presa "di senso" anticipata al presente, perché il cristiano sa bene che il ritorno del Signore è già iniziato, e tempi successivi a questi ultimi non ci saranno più (*Dei Verbum* 4). Lo confessa la stessa presenza della Chiesa, non soltanto come Chiesa, bensì dapprima come *presenza*.

Il fulcro del rinnovamento apportato alla concezione di coscienza storica dal cristianesimo oltrepassa, pertanto, la novità di aver inserito in Occidente la domanda «*che senso ha l'accadere*». Parlando di speranza, il cristianesimo promette in Gesù Cristo l'adempimento della promessa. E la speranza è *cristiana* quando è informata dalla grazia di Gesù Cristo in una profondità tale che è riuscita persino ad assumere la medesima forma temporale e obbediente del Salvatore. Per il discepolo di Gesù essa coincide con la libertà di "dimenticare", nell'amore di Dio, la questione di un senso posseduto e gustato autonomamente per se stesso, in modo da obbedire a quello offerto da Dio. L'atto più elevato della storia, in verità, è il riconoscimento pieno di amore, che il suo senso definitivo è nascosto, ammainato quasi (*1 Cor* 7,29), in Dio. L'"atto di fede" è il credere che quel riconoscimento è sì autoctono alla storia, si fa e si verifica nella storia, ma appunto vivendo il mio tempo in perfetta simultaneità con quello vissuto nel proprio cuore da Gesù obbediente nel tempo al Dio eterno. È facile, poi, capire dalla Scrittura come Gesù visse nel proprio cuore il tempo da Figlio: non anticipando mai il futuro rispetto al progetto del Padre («*Che ho a che fare con te, o donna? Non è ancora giunta la mia ora*»: *Gv* 2,4), compiendo la volontà di Dio punto per punto («*Abbà, Padre! Tutto è possibile a te, allontana da me questo calice! Però non ciò che io voglio, ma ciò che vuoi tu*»: *Mc* 14,36) e, soprattutto, come costante "sì" detto allo Spirito Santo («*lo Spirito lo sospinse nel deserto*»: *Mc* 1,12). E di solito, questo modo filiale di vivere in noi il tempo è verificabile con un atto di fede di un certo tipo, quello del *mio* presente, quando, dovendo ubbidire, dimentico per amore di Dio, di porre in questione il senso di quanto accade.

1.2. Fede cristiana e confessione della salvezza

Non si può, quindi, facilmente dubitare che il cristianesimo abbia "inventato" la storia dando un senso al tempo che passa. E questo, si è detto, inserendo in Occidente la figura di «salvezza». Ma tutto ciò che cosa significa? E, soprattutto, lo fa solo il cristianesimo? Dobbiamo, quindi, compiere il secondo passo e osservare in che cosa consista la "salvezza cristiana". Se vediamo giusto sta qui la forza storica del cristianesimo oggi. Essa si esprime nel *confessare* la salvezza per tutti gli uomini e nel proporre

l'autentica *libertà* cristiana come alveo unico per poter essere salvati. La "salvezza" di cui parla la nostra fede non è, infatti, semplicemente un recupero di senso per poter vivere in pace, sapendo che cosa si deve fare e *perché* lo si fa. Questo modo di procedere spetta alla filosofia, continuamente interessata alla posizione della "questione di senso" nella sua globalità. Per il cristianesimo, invece, la salvezza è molto di più, coincidendo essa con tutto il bene che ci proviene da Dio in quanto Dio, quindi come un bene originario e completamente inaspettato. Essa si esprime realmente come guarigione, come un portare allo stato di pienezza e di vita ciò che stagnava in una situazione di infermità, di sofferenza, di schiavitù e di morte. Nella salvezza cristiana, insomma, Dio invade *personalmente* il presente facendosi riconoscere tale dall'uomo. E da qui affiora all'orizzonte la necessità di una seconda precisazione: in quale modo l'uomo può riconoscere *se* vi è salvezza e, soprattutto, se essa è di origine *divina*?

1.3. L'inscindibile unione di evento e parola

A questo proposito non è possibile non rifarsi qui all'esperienza fondamentale che ha costituito Israele come popolo, quella del passaggio del Mar Rosso, narrata in Esodo 14 (vv. 15,21), e alla maniera assolutamente inedita con cui gli Ebrei confessano l'entrata di Jahwé nella storia, penetrazione che distingue i fatti banali del quotidiano dai personali interventi di salvezza che hanno Dio per autore. È risaputo che nel passare a piedi (*Sal* 66,6) e all'asciutto (*Es* 14,21) il Mar Rosso, fuggendo dalla schiavitù dell'Egitto verso la liberazione della terra promessa, l'eccezionalità dell'*evento storico* non risiederebbe tanto nell'apertura delle acque a destra e a sinistra (*Es* 14,22), ma nella constatazione del risultato finale: che il potente esercito del Faraone, munito di carri e cavalieri (*Es* 14,25) non avesse avuto il sopravvento su un popolo inerme di beduini e pastori in fuga attraverso il mare, bensì il contrario. La sproporzione paradossale tra le premesse e i risultati sollevò in Israele un enorme interrogativo che si placò nella propria coscienza soltanto mediante una confessione: che l'unico *soggetto storico* effettivamente agente fosse stato il fedelissimo Jahwé e nessun altro. In questo modo, però, Israele compiva simultaneamente due operazioni - per il momento definibili pure di ordine "logico". Innanzitutto, attribuiva il medesimo peso storico sia all'evento che lo aveva visto protagonista - il passaggio del Mar Rosso - sia al vero soggetto chiamato in causa, Dio, essendo il secondo non meno storicamente verificabile del primo. Quindi, legava inscindibilmente il fatto del passaggio del Mar Rosso alla confessione che Dio era certamente intervenuto, quindi alla *confessione di fede*, "che" i fatti si erano svolti proprio così. Israele, insomma, rivestì il fatto storico del Mar Rosso con i panni di una parola interpretante di *fede*, attorcigliando i due in un legame così stretto, che se oggi si togliesse all'evento la confessione di fede si distruggerebbe la storia stessa che l'evento intende narrare. Ma questo accade pure con il fatto della risurrezione di Gesù Cristo e - come ci insegna H.G. Gadamer (1900-2002) - per ogni accadimento della

storia: privare un fatto della storia dell'interpretazione che l'uomo, raccontandolo, ne dà, significa ridurre in polvere la consistenza storica - ovvero la certezza che qualcosa sia accaduto - che a quel fatto il narratore intendeva attribuire⁹. L'evento del Mar Rosso - come, del resto, quello della risurrezione di Gesù Cristo - non fu, però, una battaglia qualsiasi, bensì un fatto straordinario di *liberazione* ed è per questo che la parola interpretante, con la quale l'accadimento è stato finora trasmesso, è un'autentica confessione di fede nell'aver ricevuto la salvezza, di aver gustato la liberazione.

Siamo giunti, in questo modo, a una prima parziale conclusione: la forza storica del cristianesimo oggi è racchiusa esattamente nella *parola confessante* «*Gesù Cristo è il Salvatore*», parola rivolta a tutti gli uomini, a quelli già credenti, agli altri non ancora credenti e, addirittura, a coloro che credono in altri dèi che non portano il nome di «*Dio Padre*». La parola confessante è, infatti, quella del popolo ecclesiale che continua incessantemente a dire «*come sono andate le cose*», ovvero i fatti di Dio strettamente uniti a quell'interpretazione parlante che narra di essi l'intrinseco dono di salvezza. Qui Francesco d'Assisi (1181-1226), Teresa di Calcutta (1910-1997), Pio da Pietrelcina (1887-1968), Pier Giorgio Frassati (1901-1925) e molti altri sono - dentro e fuori il cristianesimo - testimoni credibili nell'aver ottenuto da Dio la salvezza e di averla pure trasmessa, confessandola.

La parola confessante, però, è forza del cristianesimo oggi quando esso tralascia la rivendicazione chiusa e conflittuale della propria identità - quella di essere un'eredità culturale del passato - per esprimersi come attualmente creduto e vissuto dalle persone concrete: in altre parole, quando ogni cristiano non può non riconoscere che Dio è intervenuto nella sua esistenza, salvandolo. Questo fenomeno, in realtà, deve essere confessato innanzitutto a se stessi e, quindi, agli altri. Anzi, nella dialettica che Israele ha inaugurato tra evento e parola, il cristiano rintraccia gli eventi di salvezza là dove, adorando Dio nella propria vita, si accorge, nella piena onestà intellettuale della ragione, che soltanto una "mano dall'alto" poteva per lui salvare l'insanabile. Ma questo - teologicamente parlando - passa a essere un *actus fidei christianae*.

Infatti, se Israele ha avviato quella dialettica imparando - per così dire - pedagogicamente da Dio il suo modo di entrare personalmente in azione nella storia, proprio sul paradigma di quella dialettica si osserva che nell'incarnazione di Gesù Cristo il binomio parola ed evento si è unito irrevocabilmente e per sempre impegnando la Parola eterna di Dio in un fatto di carne, che è l'uomo Gesù di Nazaret. Dal momento che il Verbo si è fatto carne in Gesù Cristo, Dio stesso non può più disimpegnarsi "tornando indietro", perché nel Figlio Dio ha esibito fino alle estreme conseguenze quanto la parola interpretante si annodi al fatto che la interpreta, rendendosi addirittura persona. Si capisce, pertanto, quanto abbia ragione *Dei Verbum* 4 quando afferma che chi vede lui, Gesù Cristo, in ciò che ha detto e fatto, vede Dio Padre, come accadde al centu-

⁹ Cfr. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani Editore, Milano 1995¹⁰, pp. 323-325.

rione romano, convinto alla fede in Dio perché colpito come un fulmine dalla testimonianza della morte in croce del Figlio di Dio («*Veramente quest'uomo era Figlio di Dio*»: *Mc* 15,39). Ed ecco che le ragioni, per cui la parola confessante «*Gesù Cristo Salvatore*» va rivolta anche ai credenti in altri dèi che non abbiano il nome di «*Dio Padre*», sono essenzialmente due. A sapere: in primo luogo perché in Gesù Cristo vi è la visibilità in persona del rapporto tra il dire promettente di Dio e la realizzazione compiuta della promessa; ma questo, appunto, avviene solo *in* Gesù Cristo, non in altri fenomeni religiosi o in altri riti, perché solo Gesù Cristo è il Figlio di Dio, quella parola che, facendosi carne, ha reso irreversibile la massima possibilità espressiva che Dio aveva di *dirsi*; la carne, in realtà, non si può ermeneuticamente rimuovere. In secondo luogo, perché in Gesù Cristo vivente nella Chiesa pulsa ancora nel presente quella confessione che individua fatti concretissimi di salvezza rivolti all'uomo odierno, confessione che è divenuta eloquente nella vita dei numerosi martiri dell'ultimo decennio del XX secolo e anche in questi primi anni del XXI secolo.

1.4. Accettazione libera della salvezza

Dicevamo prima che vi è un'altra modalità esibente oggi la forza storica del cristianesimo, corrispondente nel proporre l'esercizio dell'autentica *libertà* cristiana come ambito adeguato dove si viene salvati. Questa convinzione può essere formulata pure con un interrogativo: quando accade, esattamente, che la salvezza raggiunga un uomo? La risposta è molto semplice: laddove e ovunque si agisce nella libertà, laddove l'uomo si relaziona a se stesso, al suo prossimo e a Dio a livello di persona libera, lì l'eternità accade nel tempo. Questo succede perché il vero compimento della storia personale della libertà si verifica soltanto nell'accettazione piena di amore e incondizionata di Dio, così come egli è. È nella libertà che la salvezza arriva all'uomo, in questo senso nell'abrogazione di essere un momento della storia profana - che conosce fratempi di perdizione e di colpa - per essere un attimo della piena libertà ricettiva e oblativa dell'amore di Dio. La libertà umana rende addirittura il tempo "a senso unico", quindi assolutamente non ripetibile in una eventuale metempsicosi¹⁰. Anche per tale ragione l'eternità è un riflesso del tempo perché le decisioni dell'uomo entrano in uno scompartimento stabile della storia universale che ha a che fare direttamente con il Dio eterno. La libertà creata, insomma, non solo rende possibile la storia, ma in qualche modo anche la salvezza. Vediamo, allora, meglio come.

¹⁰ Cfr. K. RAHNER, *Zur Theologie des Todes*, Quaestiones Disputatae 2, Herder, Freiburg im Breisgau 1958, pp. 27-28.

1.4.1. Attore divino e attore umano

L'intrinseca traccia di libertà con la quale è caratterizzata l'essenza della storia umana, e che la rende tale, implica che l'attore invisibile che è Dio agisca in essa come collaboratore principale dell'uomo e che l'apporto dell'attore umano rappresenti un secondo universo, inserito in quello fisico e molto più complesso del primo. Guardando alla loro reciproca collaborazione, tra i due attori non è ipotizzabile un processo di adizione delle rispettive libertà, ma si deve pensare a una loro reciproca inclusione o immanenza¹¹. È evidente, infatti, che Dio non può essere assorbito nel vortice dei meccanismi della libertà umana a causa della Sua somma libertà nei confronti del divenire e della storia. Eppure questa semplice constatazione è senz'altro attribuibile, per principio, anche alla Sua estrema fedeltà alla storia, verso la quale reagisce come autentica "perseveranza" della libertà stessa di Dio. La libertà di Dio, infatti, non si scorre semplicemente dal suo essere "altro" dalla storia, ma anche dal suo legarsi alla reazione della libertà umana, che, però, non potrà mai catturare per principio l'indeducibilità di quella divina. Anzi tra le due vi è talvolta quell'antinomia che raggiunge la massima sua evidenza nel rapporto tra il peccato dell'uomo e la conseguente (re)azione redentiva da parte di Dio.

Il modo con cui Dio reagisce alla libertà umana consiste, dunque, prima di tutto, nell'accettare il libero agire del *partner* umano, a misura del quale Egli costruisce i suoi piani, e di cui si può anche rimpiangere. Dio, in ogni caso, reagisce alla nostra libertà perché egli accetta di venire persuaso dall'agire e dal pregare dell'uomo, rendendo, così, la libertà umana lo spazio glorioso implicato da Dio nella creazione. Poiché la libertà di Dio trascende, originando (*herkünftig*), essendo presente (*gegenwärtig*) e raggiungendo (*zukünftig*) quella dell'uomo, non è assurdo affermare che tra Dio e l'uomo vi è un compito comune affinché l'offerta di salvezza, da parte di Dio, venga accettata nella storia e in essa accresciuta. La salvezza, insomma, trapassa nella storia anche attraverso la libertà dell'uomo, dal momento che il mondo è (o sarà) perfetto non soltanto perché la guarigione della salvezza proveniente da Dio sia un processo di ordine creaturale-naturale, ma anche perché è un atto liberamente *consentito* da parte dell'uomo.

1.4.2. Significato credente di «*misterium historiae christianae*»

Così si comprende meglio che, se per ora e per il tempo in cui l'uomo vive nella fede, si deve ignorare il modo particolare del compimento della storia, questo non succede perché Dio voglia nascondere all'uomo - supponiamo per ragioni pedagogiche

¹¹ Cfr. L. SARTORI, "Io sono il principio e la fine" (Ap 21,6), in *Studi Ecumenici* 16 (1998), pp. 341-353, qui 343-344. Lo stesso concetto è espresso in ID., *La fede come promessa nella storia*, in ID., *Per una teologia in Italia. I. Scritti scelti*, a cura di E. R. TURA, Edizioni Messaggero Padova, Padova 1997, pp. 197-206.

oppure per metterlo alla prova - ciò che avrebbe potuto fargli conoscere, ma perché la storia è anche *gioco* di libertà umana. Pertanto, la sua provvisoria indeterminatezza è in funzione della libera decisione che gli uomini prendono e prenderanno nel futuro delle loro libertà. Giustamente, allora, si parla di «*mistero della storia*», poiché esso implica anche il mistero della libertà umana, la quale appare accidentale, sporadica, fatta di una sorta di sobbalzi e di adattamenti, di inizi, di sbagli ma anche di riuscite.

In questo modo, si illumina, in tutta la sua coerenza veritativa, la sorprendente convinzione della teologia cattolica secondo cui la libertà della natura umana affermata in Cristo conferisce alla storia la sua validità e il suo valore di fronte all'eternità, in una misura tale che il frutto delle decisioni umane rimane offerto stabilmente al (non come) costitutivo della storia, se non si vuole altrimenti pregiudicare il "non-confuso" di Calcedonia. Chi sceglie responsabilmente per il bene, insomma, non soltanto sceglie un posto per sé nell'eternità, ma, per questo, lascia nel tempo un'eco diffusiva del bene compiuto che non passa finché dura il tempo e che un "altro", prima o poi, ascolterà, incrociando quel bene inteso e, così, realizzato.

Questo è ciò che si intende anche quando si parla oggi della forza storica del cristianesimo, ermeneutica da quest'angolo visuale comprensibilmente assente dall'epistemologia credente delle altre religioni. Solo muovendo da Gesù Cristo è possibile dire che Dio ha creato l'uomo collocandolo con lui allo stesso livello; infatti, la traduzione esatta del Salmo 8 (v. 6) è «*lo hai fatto poco meno degli Elohim*», non «*di poco inferiore agli angeli*»¹². Il rispetto divino dinnanzi al libero volere dell'uomo appartiene, insomma, in modo essenziale al mistero *cristiano* della storia e si dimostra perché Dio non sopravanza il libero volere dell'uomo, né lo costringe a seguire il suo comandamento. Anzi, egli pone liberamente la libertà creata dell'uomo non in opposizione alla sua onnipotenza, quanto *come* opera di questa onnipotenza. In modo corrispondente, non è possibile all'uomo sventare il piano storico di Dio, se anche il suo libero volere tentasse di ribellarsi contro Dio stesso. La serietà della libertà umana è, piuttosto, una prova della superiore signoria di Dio e della sua grazia, e non il contrario.

Emerge, pertanto, una prospettiva unitaria di collaborazione tra l'Attore principale, Dio, e l'attore secondario che è l'uomo, con la conseguenza che ciascuna storia individuale della libertà è strettamente legata a quella di tutti gli altri. Qui si comprende molto bene perché il giudizio particolare vada distinto da quello universale, il temporale da quello della fine dei tempi: ossia, affinché tutte le onde che abbiamo mosso di bene - speriamo poche quelle di male - incrocino quelle mosse dalla libertà degli altri per raggiungere il confine ultimo della spiaggia di Dio si dovrà attendere il Giudizio

¹² La *Bible de Jerusalem* con il Testo Massoretico ha «*poco meno di un dio*». L'autore pensa agli esseri misteriosi che formano la corte di Jahwé (29,1+), gli «*angeli*» dei LXX e della volgata (cf 45,7+; Tb 5,4+): cf *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 1985⁶, p. 1123, nota 8,6.

Universale¹³. Detto in altre parole, la definitività della posizione eterna del soggetto si attua nello scegliere di diventare ciò che l'individuo deve essere: l'essenza di una libertà creata che possa raggiungere quella di Dio, e questo attraverso le scelte maturate nel tempo, dove l'uomo sfiora tutte le potenzialità di essere stato creato, in Cristo, a immagine di Dio.

In realtà, la sequela e l'imitazione del Figlio porta alla nascita trinitaria di Dio nel cuore. L'amore conforme a quello del Figlio non è un'immagine morta di quello del Padre, ma introduce in modo vivente nell'attualità della vita di Lui. E dove si compie la compenetrazione dei due amori, ecco procedere lo Spirito Santo che domina sovranamente anche lo spirito della creatura. In tale partecipazione all'amore eterno, il tempo, come forma d'essere della creatura, non è annullato, bensì sovracolmato dalle dimensioni eterne. Solo, dunque, una genuina visione credente del tempo non ricavata da trasposizioni di conoscenze "filosofiche", può conferire al nucleo dell'esistenza cristiana, alla carità che crede e spera, una vera base d'eternità che sia consona alla Rivelazione¹⁴. La conseguenza pratica più importante, e al tempo stesso stimolante, che ne deriva, è che soltanto una dottrina genuinamente teologica della storia può presentare la fede cristiana come autentica sequela e imitazione del Cristo. Imitare la fedele obbedienza e la pazienza ricca d'abnegazione di Gesù, con le quali egli introduce l'eterno nel tempo: questo significa credere, sperare, amare. Unicamente così si dispiega la vera intimità della sequela e imitazione, nella comunicazione di una identica vita spirituale, cui invitano tutti i discorsi del Signore e le stesse beatitudini. Ma questo avviene, come abbiamo già accennato, prolungando nel tempo della Chiesa la dimensione di filialità che contraddistinse i trentatré anni della vita terrena di Gesù Cristo e trasformando sempre più la storia profana in storia della salvezza. Il "come" è ciò che vedremo tra poco.

2. Come pensare da credenti l'annuncio cristiano?

Siamo giunti, così, quasi senza accorgerci, a toccare uno dei punti più problematici non tanto della teologia di sempre, quanto della nostra stessa esistenza di cristiani: il nesso esistente tra la storia profana e quella della salvezza. Qui l'odierna forza storica del cristianesimo si gioca sino in fondo perché ognuno di noi sa che si tratta di comporre insieme la nostra storia personale con quella di fede, la nostra biografia con la vita ecclesiale. E tutti siamo pienamente consapevoli che eventuali tracce di schizofrenia insinuate proprio a questo livello, ci sottopongono a inevitabile - per quanto da

¹³ Cfr. H.U. VON BALTHASAR, *Teologia della storia. Abbozzo*, Morcelliana, Brescia 1964, p. 59, e L. SARTORI, *Teologia della storia*, Gregoriana Editrice, Padova 1956, pp. 39-40.

¹⁴ VON BALTHASAR, *Teologia della storia*, cit., pp. 36-37.

noi deliberata - sofferenza e, soprattutto, polverizzano il cristianesimo, privandolo di qualsiasi tempra e vigore. Siamo, insomma, quasi obbligati a dover illuminare un ultimo interrogativo: la storia profana - per esempio ciò che sta accadendo in questo momento alla Borsa di Milano - è completamente separata dalla storia della salvezza, che può avverarsi - per usare ancora un esempio - in un anziano sacerdote che abbia speso una vita intera per l'evangelizzazione? Oppure, dopo quanto si è fin qui detto, coincidono completamente le "due storie"? E se non è così, qual è, allora, il loro vero reciproco legame?

È già stato osservato che una previa distinzione tra le due storie va fondata sull'inserimento differenziatore del peccato dell'uomo come decisione libera e creaturale di opporsi al piano storico di Dio (Gn 3,11). Ciò nonostante, è proprio a partire da questa differenziazione che balza subito agli occhi l'intimo coordinamento tra la storia della salvezza e quella profana nel rapporto tra grazia e natura umana. Di fatto vi è un'unità di intenti tra la creazione e la redenzione perché l'uomo è per essenza un evento della grazia e mai soltanto un fenomeno della natura. Nella storia dell'uomo, insomma, non esistono, nonostante il peccato, delle zone così tagliate fuori dal resto da non risultare influenzate dalla storia della grazia e della fede nella salvezza, poiché la grazia precede la natura proprio come l'alfabeto le parole. Al fine di semplificarla, esponiamo allora in quattro tesi l'intima unità di tutta la storia dell'uomo, ossia la ragione per cui storia profana e della salvezza si distinguono, ma non si separano.

2.1. Prima tesi: solo nella storia si ode Dio che parla

Si è prima accennato a una singolare peculiarità della fede cristiana che è la seguente: affinché l'uomo possa darsi ragione di quanto accade, deve ascoltare la bassa, ma continua frequenza della parola di Dio, pulsante come un cuore nella storia, attraverso la confessione di fede. Risulta in questo modo che solo nel tempo uno può udire l'Eterno che parla. Succede, allora, che soltanto nella storia profana, quella di tutti i giorni, Dio parla *adesso* e si rivela; anzi, solamente nel tempo la grammatica del rivelarsi divino diventa parola degna di un alfabeto umano. Più in dettaglio, tutto ciò implica che la salvezza portata dalla parola di Dio non si realizza in modo storico - come accade per esempio con la guarigione provocata da un farmaco chimico -, bensì solo come affermazione creduta e sperata o, se si vuole, confessata (Gv 9, 37). Ma non per questo la guarigione è meno autentica. Tale "affermazione" ritaglia esattamente la storia della salvezza da quella profana, pur essendo l'una materialmente coesistente all'altra. Quest'ultima constatazione non può, però, far concludere che la realtà di "storia della salvezza" si riduca a una mera interpretazione o che la salvezza sia pura mitologia. Qui si rinvigorisce, piuttosto, un caposaldo della teologia cattolica che riconosce come la libertà nella ricezione della salvezza non sia semplicemente afferrabile, così come Dio, che è la salvezza, non si può assolutamente afferrare nella storia.

2.2. Seconda tesi: il tempo della salvezza fonda quello fisico e naturale

Da quanto si è detto, abbiamo appena sfiorato un grosso interrogativo che ora dobbiamo in qualche modo evadere: come interpretano la salvezza le altre religioni rispetto al cristianesimo? È risaputo, infatti, che quasi tutte pensano alla salvezza come a ciò che non appartiene affatto alla storia, essendo per esse la salvezza il conferimento di un bene rintracciabile al di fuori del divenire del tempo. Ma rassicurarsi solo su questa distinzione, ovviamente, significherebbe lasciare la risposta a metà. Proprio per quanto si è dimostrato prima, infatti, l'idea cristiana di salvezza si distingue nettamente da quella esibita nelle altre religioni - o dalle filosofie precristiane - perché prima di Cristo non si era sviluppata alcuna spiegazione della storia, la quale avesse osato interpretare univocamente il corso del tempo sotto questa categoria¹⁵. Il che significa: prima di Cristo non si sapeva che cosa fosse la storia perché non la si era nemmeno pensata come qualcosa avente un senso universale *perché* salvata. Così aveva ragione Karl Jaspers (1883-1969), coniando nel 1949 la famosa formula del «tempo assiale», ad affermare che con Gesù Cristo era entrato nella storia del mondo l'asse divisorio della storia stessa¹⁶.

Da ciò deriva, inoltre, che quanto nel cristianesimo si chiama «salvezza» appartiene come tale alla storia, ma non deve essere necessariamente storico, nel senso di scientificamente afferrabile attraverso i criteri di indagine storica che noi oggi crediamo i più plausibili. È vero, piuttosto, il contrario: il tempo della salvezza fonda il tempo naturale e cosmico. Il tempo, infatti, è fondato dall'eternità messa e depositata nella realtà biologica — e in tal modo anche fisica — la cui forma temporale, però, può essere descritta solo approssimativamente e ipoteticamente e, pertanto, che il tempo veramente reale sia quello della salvezza. Quindi, si può distinguere il tempo dall'eternità, ma non l'eternità dal tempo perché quest'ultima implica il temporale come momento di se medesima. Nessuno, infatti, oserebbe mettere in dubbio che è più congeniale pensare all'eternità come a un tempo senza il limite del “prima” e del “poi”, piuttosto che come “senza tempo”, pur essendo il tempo creatura di Dio.

¹⁵ Cfr. G. PASQUALE, *Oltre la fine della storia. La coscienza cristiana dell'Occidente*, Ricerca, Bruno Mondadori, Milano 2004, pp. 137-140, e H.U. VON BALTHASAR, *Il tutto nel frammento. Aspetti di teologia della storia*, Già e non ancora 189, Jaca Book, Milano 1972³, pp. 94-95.

¹⁶ Cfr. K. JASPERS, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, Piper & Co. Verlag, München 1949, pp. 19-20.

2.3. Terza tesi: la salvezza non è un momento della storia, ma della sua abrogazione

Questa terza tesi è volutamente provocatoria e tuttavia la sua formulazione è necessaria. Dicevamo che la storia della salvezza si distingue da quella profana, ma non si può da essa separare. Non si può separare perché l'uomo conosce e vive solo *una* storia. Ma, abbiamo chiarito, la salvezza non è storica come la guarigione chimica provocata da un farmaco e tuttavia si realizza nella storia. Da questa prospettiva, la salvezza non è un momento della storia, bensì della sua abrogazione. E questo perché la creazione e la storia non rappresentano la salvezza, che invece si identifica con Dio e la sua grazia, cosicché la storia non può essere mai una teogonia, ma rimane una creatura di Dio. E, ciò nonostante, la storia del mondo *significa*, è un predicato della salvezza, essendo un momento della comunicazione di grazia che arriva all'uomo nella concretezza dei fatti storici, i quali non possono, però, venire spogliati totalmente dalla loro banalità e, persino, ambiguità. Avvolta e nascosta in questa banalità, la salvezza raggiunge l'uomo quando egli l'accetta - e non la rifiuta - nella storia, di modo che la libertà dell'uomo risulta fattore codeterminante alla trasmissione della salvezza. Anzi, come già si è detto, la storia della salvezza accade quando l'uomo opera in piena libertà. La terza tesi, insomma, si può sintetizzare anche in questa formula: «la salvezza è un predicabile della storia, mentre la storia è un predicato della salvezza».

2.4. Quarta tesi: Gesù Cristo è la fase irripetibile della storia della salvezza

Se prima avevamo chiarito che la venuta di Gesù Cristo conferisce l'asse alla storia del mondo, inserendo nel tempo la figura di salvezza, questo fatto non implica che tutti credano all'incarnazione del Figlio di Dio, anche se quasi ogni uomo nel mondo misura il tempo da quella incarnazione perché ancora oggi il tempo dell'orologio e tutti i calendari del pianeta datano dall'anno “zero”, quello appunto dal Natale di Gesù Cristo. Questo paradosso raggiunge il suo culmine con l'incredulità attuale degli Ebrei (*Rm* 9,31; 10,25). Infatti, se sono stati gli Ebrei a inventare l'idea di «speranza» fondata sulla promessa (*Eb* 6,5), ciò significa pure che chi vuol essere ebreo e figlio di Abramo, logicamente deve balzare verso Cristo. Promessa e adempimento di fronteggiano, qui, come un dittico storico.

Ma questo non avviene e per questo permane il paradosso dell'incredulità di Israele confermando il fatto che ogni storia deve tener conto del rischio di fallire, e quindi di ricominciare, perché può essere interrotta e distrutta dall'esterno. In realtà, non tutto ciò che viene iniziato può essere portato con certezza a termine, specialmente se si considera che l'uomo può sempre dire di «no» a Dio, chiudendosi alla sua proposta di salvezza. Ciò nonostante, in Gesù Cristo accade qualcosa di completamente nuovo perché in lui si identificano sia la storia di promessa e di grazia che riguarda ogni popolo

della terra e, quindi, (anche) il popolo di Israele - quella che, del resto, lo stesso Paolo gli riconosce (*Rm* 9,10-11) - sia la storia di salvezza che parte dall'evento della risurrezione. Anzi, in Gesù la storia *della grazia*, ovvero la bontà di Dio riversata nelle varie alleanze instaurate con l'uomo nel tempo, coincide assolutamente con la storia *della salvezza*, come se, per usare un'immagine, tutta l'acqua scorrente nel fiume della storia universale coincidesse con la sua sorgente che è la risurrezione di Gesù Cristo.

Nel suo unico Figlio, vero Dio e vero uomo, Jahwé pronuncia un «sì» così definitivo che in lui l'uomo ha coscienza di essere unito a Dio e precisamente di un'unità *da comunicarsi* agli uomini. Si può utilizzare anche questa metafora esemplificativa per chiarire meglio la diversità implicata nell'analogia posta tra Israele e l'annuncio della fede nella risurrezione: se Israele ha una storia con Dio fatta di «e» congiuntivi, i quali congiungono l'uno all'altro le varie tappe del suo costituirsi in popolo di Dio, solo Gesù Cristo immette nella storia l'«è» indicativo della risurrezione (*1Cor* 15,16), corrispondente in modo adeguato a quello del suo essere Figlio di Dio (*Gv* 1,49: «*tu sei il Figlio di Dio*»), dando, così, fondamento ontologico a tutto ciò che nella storia avviene per scansione fenomenica, ossia effettivamente rubricabile. Insomma, con Gesù Cristo la storia cambia profondamente nella sua trama perché in lui essa passa da una *debole* storia di congiunzioni («e») a un'altra, *forte* dei predicati verbali della salvezza («è»). E qui risiedono, precisamente, le caratteristiche che rendono la salvezza cristiana una fase irripetibile per tutta la storia universale, come ha giustamente osservato Adolf Darlap (*1924):

*«le altre cesure della storia veterotestamentaria [...] ed i periodi forse immaginabili della storia salvifica generale fuori dell'Antico Testamento, a motivo appunto della loro provvisorietà, presentano una relativa uniformità ed unità. Le cesure, che si possono fare tra le fasi di quest'unica epoca, sono secondarie nei confronti dell'assolutezza raggiunta con Gesù Cristo»*¹⁷.

In Gesù Cristo vi è poi, come si accennava, l'autocoscienza dell'uomo di essere unito a Dio come di un'unità *da comunicarsi* agli uomini. Si potrebbe anche dire che è cristiana quella concezione di salvezza la cui identità sta nell'ininterrotto comunicare la consapevolezza e la certezza del suo essere unita a Dio. In modo ancora più preciso: a chi è cristiano accade continuamente di uscire dalla propria particolare etnia perché appartiene proprio alla sua cultura il doversi continuamente inculturare in nuove nazioni e in altre lingue, diverse dall'ambito territoriale di provenienza. In realtà, anche la mentalità dell'Antico Testamento risiedeva in questo carattere conflittuale della fede contro ciò che è proprio, nell'uscire da ciò che appartiene alle sole proprie origini.

¹⁷ A. DARLAP, *I fondamenti d'una teologia della storia della salvezza*, in *Mysterium Salutis. Nuovo corso di dogmatica come teologia della storia della salvezza. I. I fondamenti d'una dogmatica della storia della salvezza*, a cura di J. FEINER - M. LÖHRER, ed. it. T. Federici, Queriniana, Brescia 1968, pp. 33-221, qui 161.

Tutto ciò incomincia con il pellegrinaggio di Abramo (*Gn* 17,1-5) e raggiunge, con i profeti del tardo postesilio, l'ingiunzione ad abbandonare il culto della propria nazionalità, il culto «*del sangue e della terra*» (*1Sam* 26,19-20)¹⁸.

3. Conclusione: l'annuncio cristiano è ancora «a primavera»

Abbiamo dunque, sufficientemente compreso che vivere da cristiani nella storia non è un affare da poco. Anzi, siamo perfino riusciti a intravedere come sia stato il cristianesimo a "inventare" la storia dicendo addirittura che in essa si può rintracciare la salvezza. Ma con questa constatazione che cosa ha a che fare la "nostra" storia, quella dei nostri quarant'anni, dei nostri settant'anni? Per rispondere adeguatamente a quest'ultima domanda sarà utile ricordare una profetica affermazione di Giovanni Paolo II, espressa in maniera così icastica soltanto nell'Enciclica *Redemptoris Missio* del 1990. Venti anni fa, nella nuova *magna charta* della missione cristiana per il Terzo Millennio, il Papa era certo che «*Dio sta preparando una grande primavera cristiana, di cui già si intravede l'inizio*»¹⁹, insinuando, dunque, l'intuizione che la fase di trasmissione dell'annuncio cristiano nell'arco della storia della salvezza fosse giunta soltanto nella stagione della primavera, non dell'estate e tanto meno dell'inverno. Sapere che siamo ancora all'inizio è una consapevolezza esattamente opposta a quanto qualcuno reputa - ingiustamente - si sia ridotto il cristianesimo oggi, ossia a una mera archeologia di tracce di presenza oramai passata. Invece, proprio come dicevamo all'inizio accennando alla nuova "questione antropologica" posta in essere dal Cardinale Ruini, mai come oggi il cristianesimo è quello che si osserva veramente vissuto da persone concrete, per esempio da una coppia italiana la cui moglie sia credente cattolica e il marito immigrato mussulmano, ed i figli eventualmente disponibili al battesimo nella Chiesa. Aveva ragione, allora, nel 1990, Giovanni Paolo II: Dio sta preparando una

¹⁸ «*La liberazione dalla legge, che Paolo raggiunse a partire dal suo incontro con Gesù Cristo risorto, porta questo orientamento di fondo dell'Antico Testamento al suo fine logico: esprime pienamente l'universalizzazione di questa fede, che viene liberata dalla particolarità di un ordinamento etnico. Ora tutti i popoli sono invitati ad entrare in questo processo di superamento della particolarità, che ha avuto inizio innanzitutto in Israele, a rivolgersi a quel Dio, che da parte sua si è oltrepassato in Gesù Cristo ed ha infranto il "muro dell'inimicizia" che era fra noi (Ef 2,14) e ci conduce l'uno verso l'altro nell'autospoliazione della croce*»: J. CARD. RATZINGER, *Per una lettura dell'Enciclica Fides et Ratio*, in J. RATZINGER - R. FISICHELLA - J. ZYCINSKI, *Per una lettura dell'Enciclica Fides et Ratio, Quaderni de L'Osservatore Romano* 45, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1999, pp. 245-259, qui p. 253.

¹⁹ Il testo latino usa perfino il termine «*aurora*»: «*Magnificum ver novum christianae rei comparat Deus cuius nunc dispicitur aurora*»; GIOVANNI PAOLO II, *Lettera Enciclica «Redemptoris missio»* (7 Dicembre 1990) n. 86, *Acta Apostolicae Sedis* 83 (1991), pp. 249-340, qui p. 333, con nostra sottolineatura.

grande primavera cristiana di cui, però, noi intravediamo soltanto qualche bagliore. E tuttavia "sentiamo" che sta per nascere qualcosa di nuovo.

Proprio per questo la mia storia cristiana - che adesso sarebbe meglio chiamare "biografia" -, la nostra storia ecclesiale, ha un valore immenso perché è quella primavera ancora in vita. Anzi è la "vita" non-ancora, per così dire, rubricata in "storia". La nostra storia umana di battezzati permette che la storia della salvezza pulsi ancora nelle pieghe più recondite di quella profana attraverso la microstoria dei credenti cristiani²⁰. Poiché se noi viviamo nella Chiesa il tempo dei trentatré anni del Figlio di Dio e addirittura ne facciamo una celebrazione liturgica, è chiaro che l'*historia salutis* appare la ratifica di un'enorme fiducia riposta da Dio nell'uomo, al quale ha dato in Cristo il potere di agire per l'eternità, giocandosi definitivamente nel tempo la sua salvezza o la propria perdizione²¹. Per questo i processi naturali possono sempre venir riveduti e dirottati, risultando indifferenti, «mentre il risultato della libertà è un'autentica necessità, che dura sempre»²². Anzi, la storia della salvezza, prolunga nel tempo dell'orologio l'*historia Christi* nella misura in cui confessando e celebrando la salvezza l'uomo credente prolunga nel tempo della Chiesa la dimensione di filialità che contraddistinse i trentatré anni della vita terrena di Gesù Cristo. Questa è in conclusione, a mio avviso e se vedo giusto, la forza storica del cristianesimo oggi.

Il tempo della Chiesa, infatti, non è semplicemente il tempo della storia della Chiesa. Questo - lo abbiamo visto - pretende al massimo che gli si concedino dichiarazioni di perdono. Il tempo della Chiesa è il tempo del nostro atto di fede, della celebrazione festosa dei sacramenti e il tempo delle scelte di amore. Nessuno ha difficoltà ad ammettere come solo il tempo della Chiesa toglie quello dell'orologio dalla sua piatta banalità e, in questo senso, lo santifica. Per usare un paradosso conclusivo, la storia della salvezza sorpassa e surclassa quella profana quando la prima riesce a far udire nella seconda i battiti del cuore di Gesù. E questo non è affatto impossibile se l'atto di fede, di speranza e di amore di un credente cristiano riverbera per simultaneità temporale nel tempo, gli sguardi, le scelte, i gesti di Gesù, grazie all'assistenza dello Spirito Santo. Vi è qui un nostro essere figli nel Figlio Gesù che tutti possono vedere e per cui credere. Lo aveva osservato lo stesso Karl Rahner (1904-1984) in una famosa conferenza dettata pochi mesi prima di morire quando ammise che:

²⁰ Cfr. C. DOTOLÒ, *L'alterità del Vangelo, profezia di senso in un mondo che cambia*, in *Annunciare il Vangelo oggi: è possibile*, a cura di U. SARTORIO La croce di Aquileia - Percorsi Teologici/8, Edizioni Messaggero, Padova 2005, pp. 43-90, qui pp. 77-82.

²¹ Cfr. K. RAHNER, *Heilswille Gottes, allgemeiner*, in ID. (a cura di) *Sacramentum mundi. Theologisches Lexikon für die Praxis*, II, Herder, Freiburg - Basel - Wien 1968, coll. 656-664, qui coll. 662-663; K. RAHNER, *Das Christentum und die nichtchristlichen Religionen*, in *Schriften zur Theologie.V. Neuere Schriften*, Benziger, Einsiedeln - Zürich - Köln 1962, pp. 136-158, qui p. 146.

²² K. RAHNER, *Teologia della libertà*, in ID., *Nuovi Saggi*, I, Edizioni Paoline, Roma 1968, pp. 297-328, qui p. 311.

«Il risultato e il senso definitivo della storia salvata presso Dio non sono identici a quelli messi in luce dai grandi eroi della storia e della cultura. Secondo la fede cristiana, che su questo punto è antielitaria in maniera radicale, i benedetti del Padre, che possederanno il regno, sono i poveri e i piccoli, la «massa» grigia che gli storiografi hanno trovato interessante quasi solo come humus su cui hanno visto crescere le grandi azioni, le uniche per loro degne di essere prese in considerazione dalla storiografia. [...] Pure questo problema non trova però in fondo la sua soluzione in una giusta gerarchia nella definitività del risultato della storia, bensì in quell'amore atemporale, in cui il risultato disinteressatamente amato della storia complessiva di tutti appartiene a ognuno»²³.

In questo modo, Rahner rimaneva convinto che la maniera cristiana di leggere la storia fosse ancora una volta oggetto di fede, verificabile forse verso la fine della microstoria personale di ciascuno, se non addirittura rimandabile all'imperscrutabilità dell'eternità di Dio. E, infatti, sempre nello stesso scritto, apparso nel 1983, così concludeva: «pure all'interno del mondo le aurore vengono sempre pagate con tramonti»²⁴.

²³ K. RAHNER, *Storia profana e storia della salvezza*, in ID., *Scienza e fede cristiana. Nuovi saggi*, IX, Edizioni Paoline, Roma 1984, pp. 11-28, qui pp. 27-28.

²⁴ *Ibidem*, p. 20.



Gesù Cristo Salvator mundi, particolare della decorazione superiore sulla cassa lignea dell'organo (secolo XVI), chiesa di San Salvador, Venezia.

BIBLIOGRAFIA

- J. S. ACKERMAN, *L'architettura religiosa veneta in rapporto a quella toscana del Rinascimento*, in *Bollettino del C.I.S.A.*, 1977
- SANT'AGOSTINO, *Le Confessioni*, a cura di A. BUSONI, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1994
- G. B. ALBRIZZI, *Forestiere illuminato*, Venezia 1765
- A. AMORE, voce *Teodoro, santo, martire*, in *Enciclopedia cattolica*, Firenze 1948, XI, 1931-1932.
- A. AMORE, voce *Teodoro, soldato, santo, martire ad Amasea*, in *Biblioteca Sanctorum*, Roma 1969, 12, pp. 238-241
- Anthologion di tutto l'anno*, vol. IV, *Commemorazione della santa Trasfigurazione del Signore e Salvatore nostro Gesù Cristo*, Lipa, Roma 2000, pp. 862-863
- In Ascensione Domini. Ad Missam in die. Missale Romanum. Editio Typica Tertia*, Tipis Vaticanis MMII
- A. BACCHI- L. CAMERLENGO- J.M. LEITHE, *La bellissima maniera. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra, Provincia Autonoma di Trento, Trento 1999
- A. BAGNARA, *La croce di San Teodoro alle Gallerie dell'Accademia di Venezia* in *Dal Museo alla città: contributi per la ricerca e la didattica*, Soprintendenza speciale per il Polo Museale Veneziano Servizi Educativi, Venezia 2003, pp. 11-24
- Basilica patriarcale in Venezia. San Marco. I mosaici, le iscrizioni, la pala d'oro*, Fabbri Editore, Milano 1991
- E. BASSI, *Tracce di chiese veneziane distrutte. Ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Memoria, classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, vol. LXXI, presentata nell'adunanza ordinaria del 28 ottobre 1995, Canal e Stamperia editrice, Venezia 1997
- E. BASSI, *Architettura veneziana del Sei e Settecento*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1962
- J. BELETH, *Divinorum officiorum explicatio*, c. 144, PL 202
- G. BELLAVITIS, *Il complesso di S. Salvador nel Cinquecento: restaurationem cum consequenti reformatione*, in *Venezia arti*, 4 (1990)
- N. BENAZZI (a cura di), *Arte e teologia. Dire e fare la bellezza della Chiesa. Un'antologia su estetica, architettura, arti figurative, musica e arredo sacro*, EDB, Bologna 2003
- E. BERTAUD, *Hortus* in *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique VII*, Beauchesne, Paris 1969
- B. BERTOLI-G. ROMANELLI, *Chiesa di San Salvador. Arte e devozione*, Marsilio, Venezia 1997
- L. BIANCONI, *Il Seicento*, EDT, Torino 1991
- La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 1985⁶
- M. BISSON, relatore H. BURNS, *L'architettura delle casse d'organo nelle chiese veneziane dell'età moderna*, tesi di laurea IUAV, corso di laurea in Storia e Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali, Dipartimento di Storia dell'Architettura, a.a. 2002/2003

- N. BONAZZA, "Ipsum audite": memoria e sguardo di fede dinanzi alla pala della "Trasfigurazione di Cristo", in *La Trasfigurazione di Cristo. Tiziano Vecellio per il Sinodo di Belluno-Feltre*, Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 43-44
- N. BONAZZA, *Cristo Salvator mundi*, in F. DE VITO (a cura di), *Venezia Itinerari spirituali. Guida alla scoperta dei luoghi sacri*, San Paolo, Milano 2002
- M. BOSCHINI, *Le Ricche miniere della pittura veneziana. Compendiosa informazione non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma delle isole ancora circonvicine*, Nicolini, Venezia 1660
- M. BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, presso Francesco Nicolini, Venezia 1674
- A. BOVA, *Venezia. I luoghi della musica*, Scuola di Musica Antica Venezia, Venezia 1995
- L. BOVOLATO, *L'Arte dei Luganegheri di Venezia tra Seicento e Settecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia, LXXVIII, 1998
- A. BRISTOT, *Sacristy Frescoes in the Church of San Salvador in Save Venice Inc. 2004*, pp. 18-23
- M. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Einaudi, Torino 1980
- Bullarium privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio*, opera et studio CAROLI COCQUEALINES, Tom. III, pars tertia ad Eugenio IV ad Leonem X (anno 1431 ad 1521) Romae
- C.E. BURNS, *San Salvatore and venetian church architecture: 1490-1530*, UMI, Ann Arbor 1987
- F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia*, Olschki, Firenze 1987
- G. CAPPELLETTI, *Storia della chiesa di Venezia*, tip. armena di S. Lazzaro, Venezia 1855
- F. CARDINI, *Giardino in Enciclopedia dell'arte medievale VI*, Treccani, Roma 1995, 611
- O. CASEL, *Fede, gnosi e mistero. Saggio di teologia del culto cristiano*, Messaggero, Padova 2001
- B. CECCHETTI, *La Repubblica di Venezia e la corte di Roma nei rapporti della religione*, Naratovich, Venezia 1874
- E. CICOGNA, *Delle Inscrizioni veneziane*, vol. V, Venezia, 1853, copia anastatica, A. Forni editore, Bologna 1983
- L. CICOGNARA-A. DIEDO-G. SELVA, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*, v. I, nell'ed. G. Antonelli, Venezia 1858
- U. CIRELLI, *Solennità e feste del Signore*, in *Il messale romano vaticano II*, vol II, Elle di Ci, Leumann 1981
- M. COLUSSO, *La Scuola Grande di San Teodoro*, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 1982
- Composizioni Armoniche. Nelle quali si contengono mottetti, sinfonie, sonate, canzoni e capricci, a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci. Con basso continuo. Et infine la battaglia a 8, per cantar e sonar. Di Francesco Usper organista nella Chiesa di S. Salvador di Venetia. Opera terza*, Gardano, Venezia 1619; edizione moderna: M. LUBENOW (a cura di), *Musiche Varie, Francesco Usper, 3 Solomotetten*, Germersheim 1999
- E. CONCINA, *Una fabbrica "in mezzo alla città": la chiesa e il convento di S. Salvador*, in *Progetto S. Salvador. Un restauro per l'innovazione a Venezia*, a cura di F. CAPUTO, Albrizzi editore di Marsilio editori, Venezia 1988, pp. 73-153
- F. CORNER, *Ecclesiae Venetae*, typis Jo. Baptistae Pasquali, Venezia 1749
- F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia promossi alla dignità vescovile*, Venezia 1815

- F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Padova, Stamperia del Seminario, Venezia, 1758, rist. Arnaldo Forni editore, Bologna, 1992
- F. CORNER, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis*, Venezia 1749
- Corpus Consuetudinum Monasticarum* t. VI, *Consuetudines Benedictinae variae (saec. XI-saec. XIV)*, a cura di K. HALLINGER, Schmitt, Siegburg 1975
- E. CUSIANI, *Vita e costumi di Monsignor D. Giovanni Alberto De Grandi*, Padova 1762
- J. DA VARAGINE, *Legendario*, Venezia 1473
- S. DALLA LIBERA, *L'arte degli organi a Venezia*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia - Roma, Firenze 1962
- A. DANDOLO, *Chronica per extensum descripta*, a cura di E. PASTORELLO, Zanichelli, Bologna 1942
- A. DARLAP, *I fondamenti d'una teologia della storia della salvezza*, in *Mysterium Salutis. Nuovo corso di dogmatica come teologia della storia della salvezza. I. I fondamenti d'una dogmatica della storia della salvezza*, a cura di J. FEINER - M. LÖHRER, ed. it. T. Federici, Queriniana, Brescia 1968, pp. 33-221
- F. DE GRATIA, *Chronicon Monasterii S. Salvatoris Venetiarum*, a cura di A. DUSE, Venezia 1766
- I. DE LA POTTERIE, *Speranza in Cristo e purificazione (1 Gv 3,3)* in AA.VV., *Cristo nostra speranza (Parola spirito e vita 9)*, EDB, Bologna 1984, p. 214
- H. DE LUBAC, *Esegesi medievale I 2*, Jaca Book, Milano 1988
- V. M. DE MIN, *La chiesa di San Lorenzo di Castello a Venezia. Le fasi costruttive dal IX al XII secolo: alcune analogie con San Marco*, in *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, a cura di E. VIO-A. LEPSCHY, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 1999, I, pp. 189-217
- P. DE' NATALI, *Catalogus sanctorum*, Venezia 1506
- R. DE ZAN, *La teologia liturgico-biblica della gloria nel tempo di Pasqua*, in *Patrimonium Fidei. Festschrift für Magnus Löhrer und Pius-Ramon Tragan*, Studia Anselmiana 124, Roma 1997, pp. 759-778
- F. DEL TORRE, *Per un catalogo di Domenico Maggioletto*, Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia CXLVI, 1987-1988.
- La Divina Liturgia del Santo nostro Padre Giovanni Crisostomo*, Roma 1967
- V. DOLCETTI GIOVANNI, *Il libro d'argento. Storia delle famiglie nobile e cittadine*, Forni editore, Bologna, ristampa anastatica dell'edizione di Venezia, 1922-28
- W. DORIGO, *Venezia romanica. La formazione della città medievale fino all'età gotica*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2003
- W. DORIGO, *Venezia origini. Fondamenti, ipotesi, metodi*, Electa, Milano 1983
- C. DOTOLO, *L'alterità del Vangelo, profezia di senso in un mondo che cambia*, in *Annunciare il Vangelo oggi: è possibile*, a cura di U. SARTORIO La croce di Aquileia-Pecorsi Teologici/8, Edizioni Messaggero, Padova 2005, pp. 43-90
- GUGLIELMO DURANDO DI MENDE, *Rationale divinarum officiorum*, LIB. VII, XXII a cura di A. DAVRIL-T. M. THIBODEAU - B. GUYOT, CCCM CXL B, Turnolt 1988
- Epistole et evangeli, che si leggono tutto l'anno... Tradotti in lingua toscana dal M. R. P. M. Remigio Fiorentino*, appresso Niccolò Pezzana, Venezia 1708
- F. FAPANNI, *Chiese claustrali e monasteri di Venezia* BNM, Ms. It. VII. 2283 (9121)

- H. FEDERHOFER, *Bianco, Pietro Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. SADIE, Macmillan, Londra 2001
- I. FENLON, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, Bonnard, Milano 2001
- J. B. FERRERES, *La Trasfigurazione de Notre Seigneur. Histoire de sa fete et de sa messe*, in *Ephemerides Theologicae Lovanienses* 5 (1928)
- L. FINOCCHI GHERSI, *Artisti e committenti a San Salvador*, in *Arte Veneta* 51 (1997), pp. 21-39
- L. FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Forum, Udine 1998
- L. FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, Forum, Udine 2000
- G. FIOCCO, *Il reliquiario della Lingua del Santo*, in *Il santo*, III 2 (1963), pp. 131-137
Il Fisiologo, a cura di F. ZAMBON, Adelphi, Milano 1990
- M. FOIS, *I religiosi: decadenza e fermenti innovatori*, in *La Chiesa di Venezia tra medioevo ed età moderna*, a cura di G. VIAN, Studium Cattolico Veneziano, Venezia 1989
- Forestiere Illuminato*, presso G.B. Albrizzi q. Girolamo, Venezia 1765
- U. FRANZOI, D. DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Alfieri, Venezia 1976
- R. FULIN, *Girolamo Priuli e i suoi diari*, in *Archivio Veneto* XXII (1881), pp. 137-154
- H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani Editore, Milano 1995¹⁰
- U. GALIMBERTI, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 2000
- R. GALLO, *La Scuola Grande di San Teodoro*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, CXX (1961-1962), pp. 461-495
- R. GALLO, *Le Reliquie e reliquiari veneziani*, in *Rivista di Venezia*, XIII (1934), pp. 187-214
- A. GALLO, *Chiesa di Santo Stefano, arte e devozione*, Marsilio, Venezia 1996
- A. GASPARINI, *La vita ovvero memorie dell'opere mirabili di S. Magno nobile di Altino e Vescovo di Eraclea*, Biagio Maldura, Venezia 1726
- GIOVANNI PAOLO II, *Lettera Enciclica «Redemptoris missio»* (7 Dicembre 1990) n. 86, *Acta Apostolicae Sedis* 83 (1991), pp. 249-340
- SAN GIROLAMO, *Comentariorum in Matheum Libri IV*, a cura di D. HURST-M. ADRIAEN, Turnholt 1979
- S. GIVONE, *Domande filosofiche al cristianesimo*, in *Annunciare il Vangelo oggi: è possibile*, a cura di U. SARTORIO, La croce di Aquileia-Percorsi Teologici/8, Edizioni Messaggero, Padova 2005, pp. 27-41
- S. GIVONE, *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma 1996
- J. GLIXON, *Music at the Venetian Scuole Grandi 1440-1450*, in *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and texts*, a cura di I. FENLON, Cambridge University Press, Cambridge 1981
- J. GLIXON, *Far il buon concerto: music at the Venetian scuole piccole in the seventeenth century*, University of Illinois press, 1995
- S. GRAMIGNA- A. PERISSA, *Scuole di arti mestieri e devozione a Venezia*, Arsenale, Venezia 1981
- Cultura popolare del Veneto. Arti e mestieri tradizionali*, a cura di M. CORTELAZZO, Silvana, Milano 1989

- S. GRAMIGNA, *Storia: cenni sulle Scuole Grandi. La Scuola Grande di San Teodoro: dalle origini alla caduta della Repubblica*, in *La Scuola Grande di San Teodoro*, a cura di S. SCARPA, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 2006, p. 18
- R. GUARDINI, *L'essenzialità dell'opera d'arte sacra* in *Orientamenti dell'arte sacra dopo il Vaticano II*, Minerva Italica, Bergamo 1969
- E. GUARNIER, *Le oreficerie liturgiche della chiesa di San Salvador a Venezia*, Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Padova, 2000-2001
- S. GUERRIERO, *Jacopo e Vincenzo Guarana nella chiesa di San Tomà*, in *Arte Veneta* 53 (1998), pp. 150-163
- J. HALL *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano 1993
Homiliae 75 in Matthaem
- N. HUSE-W. WOLTERS, *Venezia, l'arte del Rinascimento. Architettura, scultura, pittura 1460 - 1590*, Arsenale editrice, Venezia 1989
- C. IDONE, *Gardano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della enciclopedia italiana, LII, Roma 1999, pp. 264-268
- K. JASPERS, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, Piper & Co. Verlag, München 1949
- del *Laudario Ms. 40 dei PP. Somaschi della Salute di Venezia*, a cura di F. LUISI, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 1983
- V. LAZARI, *Notizie sulle opere d'arte e di antichità della raccolta Correr*, Tipografia del Commercio Venezia 1859
- Sermo 38 (LI) secundum Matheum. Adsumpsit Iesus Petrum et Iacobum et Iohannem fratrem eius et duxit eos in montem excelsum*, in LEONE MAGNO, *I sermoni quaresimali e sulle collette*, a cura di E. MONTANARI- M. PRATESI-S. PUCCINI, Dehoniane, Bologna 1999
- C. LIMENTANI VIRDIS, *La famiglia D'Anna a Venezia. Contatti col Pordenone, Tiziano e Tintoretto*, in *Atti delle giornate di studio* (1985), pp. 201-204.
- G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Edizioni Lint, Trieste 1956
- G. LÖW, *Trasfigurazione. III. La festa liturgica della Trasfigurazione* in *Enciclopedia cattolica*, XI, Roma 1954
- K. LÖWITZ, *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, Il Saggiatore, Milano 1989
- S. NATOLI, *Neopaganesimo*, in *I nuovi pagani*, Il Saggiatore, Milano 1991
- M. LUCCO, *Foresti a Venezia nel Seicento* in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Electa, Milano 2001, II
- F. LUISI, *Laudario giustiniano*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 1983
- M. MAGRINI, *Alcune notizie su Francesco Fontebasso ricavate da documenti d'epoca*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1994
- A. MANNO, *I mestieri di Venezia. Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*, Biblos, Cittadella 1995
- G. MARANGONI, *Le associazioni di mestiere nella Repubblica veneta: vittuaria, farmacia, medicina*, Filippi, Venezia 1974
- G. MARIACHER, *Per la datazione di un'opera perduta di Gianbattista Tiepolo*, in *Arte Veneta*, 13-14 (1959-1960), p. 237
- G. MARIACHER, *Palio della Trasfigurazione*, in *Arte a Venezia dal Medioevo al Settecento: testimonianze e recuperi*, catalogo della mostra a cura di G. MARIACHER, Alfieri, Venezia 1971, 244, n. 118

- G. MARIACHER, *Il paliotto d'argento del Santissimo Salvatore a Venezia*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, I (1961), pp. 423-444
- G. MARIACHER, *Croci-reliquiari delle Scuole veneziane del Settecento* in *Il Gazzettino illustrato* XLIII (1963), pp. 7-10
- A. MARIUTTI DE SANCHEZ RIVERO, *Da Venetia per andar a messer San Zacomo de Galize per la via da Chioza, «Principe de Viana»* 108-109 Pamplona, (1967) (XXVIII), n. 82
- D. MARTINELLI, *Il Ritratto, ovvero le cose più notabili di Venezia diviso in due parti*, presso Lorenzo Baseggio, Venezia 1682 -1705
- A. MASCHIETTO, *S. Magno... la sua vita, i suoi tempi*, G.B. Bianchi, Oderzo 1933
- S. MASON, *A' l'enseigne du calice et de la lune: les Bontempelli, marchands, commandataires et collectionneurs*, in "Revue de l'art", 160, 2008-2
- S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Electa, Milano 1984
- S. MASON RINALDI, *Le immagini della peste nella cultura figurativa veneziana*, in *Venezia e la peste*, Venezia 1979
- A. MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Neri Pozza, Vicenza 1971
- E. MAUCERI, *Bologna - R. Pinacoteca: restauro di una Crocefissione di Tiziano*, in "Bollettino d'Arte" XXV, serie III, 1 (1931), pp. 94-95
- J. MC ANDREW, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di R. MUNMAN - C. KOLB, Marsilio, Venezia 1983
- J. MCANDREW, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, ed. italiana riveduta e corretta, a cura di M. BULGARELLI, Marsilio, Venezia 1995
- E. MERKEL, *La Cena in Emmaus del diarista Girolamo Priuli donata ad Antonio Contarini, priore di San Salvador e patriarca di Venezia*, in *La Cena in Emmaus di San Salvador*, Electa, Milano 1999, pp. 9-20
- P. MODESTI, *I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il "barco" di Santa Maria della Carità*, in "Arte Veneta", n. 59, anno 2002, pp. 39-65
- P. MORACHIELLO, *Il Settecento. L'architettura*, in *Storia di Venezia*, Temi, L'arte, vol. II, pp. 163-250
- E. MORANDO DI CUSTOZA, *Libro d'arme di Venezia*, Morelli Jacopo ed., Verona 1929
- M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Electa, Milano 2000
- S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1955
- G. MOSCHINI, *Il forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia 1806
- G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venetia all'amico di belle arti*, Venezia 1815
- G. MUSOLINO - A. NIERO - S. TRAMONTIN, *Santi e Beati veneziani. Quaranta profili*, Studium Cattolico Veneziano, Venezia 1963
- G. NEPI SCIRÈ, *I capolavori dell'arte veneziana: le Gallerie dell'Accademia*, Arsenale, Venezia 1991
- G. NEPI SCIRÈ, *La Scuola Vecchia della Misericordia*, in *Quaderni della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Venezia* 1971
- G. NEPI SCIRÈ in *Tiziano*, Marsilio, Venezia 1990

- A. NIERO, *Pala della Trasfigurazione*, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra, Electa, Venezia 1974
- O. NONFARMALE, *Relazione sull'intervento di restauro*, in *La Cena in Emmaus di San Salvador*, Electa, Milano 1999, p. 58
- Norme Universali per l'anno liturgico e il calendario* (NUALC) n. 1.
- Ordo Lectionum Missae*, ed. 1981, n. 3
- Origo Civitatum Italiae seu Venetiarum. (Chronicon Altinate et Chronicon Grandense)*, a cura di R. CESSI, Tipografia del Senato, Roma 1933
- F. ORTALLI, *Per salute delle anime e delli corpi: scuole piccole a Venezia nel tardo Medioevo*, Marsilio, Venezia 2001
- E. PAOLETTI, *Il fiore di Venezia*, Venezia 1839
- P. PAOLETTI, *La scultura e l'architettura del Rinascimento a Venezia*, Ongania, Naya, Venezia 1893
- G. PASQUALE, *La storia della salvezza. Dio Signore del tempo e della storia*, Diaconia alla Verità 11, Edizioni Paoline, Milano 2002
- G. PASQUALE, *Oltre la fine della storia. La coscienza cristiana dell'Occidente*, Ricerca, Bruno Mondadori, Milano 2004
- G. PASSARELLI, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, Milano 1998
- G. PAVANELLO, *L'attività di Jacopo Guarana nei palazzi veneziani*, in *Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte* 53 (1998), pp. 197-245
- G. PAVON - G. CAUZZI, *Li Servi di San Marcilian ed il Canal Marovich in Venezia*, Edizioni Helvetia, Venezia 1988
- G. PAVON, G. CAUZZI, *Li Servi di San Marcilian ed il Canal Marovich in Venezia*, Edizioni Helvetia, Venezia, 1988
- P. PAZZI, *La Scuola degli Oresi a Rialto*, in *Oro di Venezia*, Società Orafa Veneziana, Venezia 1981, pp. 35-38
- P. PAZZI, *Dizionario Aureo*, Compiano, Venezia 1998
- P. PAZZI, *Alcune memorie del Tesoro della Scuola Grande di San Teodoro*, in *La Scuola Grande di San Teodoro*, a cura di S. SCARPA, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 2006, p. 74
- G. PEROCCO - A. SALVADORI, *Civiltà di Venezia*, La Stamperia di Venezia, Venezia, 1988, vol. III
- S. PICHI, *Sansepolcro. Oreficeria dal Medioevo al Cinquecento*, Frangipani Ed., Arezzo 2003
- Tesoro di San Salvador. Arte orafa tra fede e devozione*, a cura di S. PICHI, Il Prato, Saonara 2008
- Il tesoro di San Salvador. Arte orafa a Venezia tra fede e devozione*, a cura di S. PICHI, Il Prato, Saonara 2008
- A. PIETROPOLLI, *Gerolamo Brusaferrò. Dipinti e disegni*, Il Prato, Padova 2002
- T. PIGNATTI, *Le scuole di Venezia*, a cura di, Electa, Milano 1981
- R. POLACCO, *La pala gotica d'argento dorato di San Salvador: proposte per una più circostanziata collocazione cronologica e storico-artistica*, in *L'Architettura gotica veneziana*, Atti del convegno internazionale di studio, Venezia 27-29 novembre 1996, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2000, p. 222
- F. POLIGNANO, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni D'Anna*, in *Venezia Cinquecento* 4 (1992), pp. 7-54

- G. PRIULI, *I diarii*, II, a cura di R. Cessi, Zanichelli, Bologna 1923
- B. PULLAN, *Natura e carattere delle Scuole*, in *Le scuole di Venezia*, op. cit., p. 13
- E. QUARANTA, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1998.
- K. RAHNER, *Zur Theologie des Todes*, Quaestiones Disputatae 2, Herder, Freiburg im Breisgau 1958
- K. RAHNER, *Heilswille Gottes, allgemeiner*, in ID. (a cura di) *Sacramentum mundi. Theologisches Lexikon für die Praxis*, II, Herder, Freiburg - Basel - Wien 1968, coll. 656-664
- K. RAHNER, *Das Christentum und die nichtchristlichen Religionen*, in *Schriften zur Theologie. V. Neuere Schriften*, Benziger, Einsiedeln - Zürich - Köln 1962, pp. 136-158
- K. RAHNER, *Storia profana e storia della salvezza*, in ID., *Scienza e fede cristiana. Nuovi saggi*, IX, Edizioni Paoline, Roma 1984, pp. 11-28
- K. RAHNER, *Teologia della libertà*, in ID., *Nuovi Saggi*, I, Edizioni Paoline, Roma 1968, pp. 297-328,
- J. CARD. RATZINGER, *Per una lettura dell'Enciclica Fides et Ratio*, in J. RATZINGER - R. FISICHELLA - J. ZYCINSKI, *Per una lettura dell'Enciclica Fides et Ratio, Quaderni de L'Osservatore Romano* 45, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1999, pp. 245-259
- W. R. REARICK, *La Trasfigurazione di Cristo di Tiziano e il suo altare cinquecentesco nella chiesa di San Salvador* in AA. VV., *La Trasfigurazione di Cristo. Tiziano Vecellio per il Sinodo di Belluno-Feltre*, Silvana Editoriale, Milano 2005
- M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica* I, Ancora, Milano 1964
- F. ROSSI, *Il liuto a Venezia dal rinascimento al barocco*, Arsenale Editrice, Venezia 1983
- S. ROSSI, in *Restituzioni 2008. Tesori d'arte restaurati*, Venezia 2008
- C. RUINI, *Editoriale, La Chiesa in Italia: da Loreto ai compiti del presente*, in *Vita e Pensiero* 87 (2004/6)
- Sacrosanctum Concilium*
- DOM P. SALMON, *Preghiera delle ore* in A. G. MARTIMORT (a cura di), *La Chiesa in preghiera. Introduzione alla liturgia*, Desclée & C., Roma - Parigi - Tournai - New York 1961, pp. 843-943
- T. SAMMARTINI, *I campanili di Venezia e Venezia dai campanili*, Grafiche Vianello srl/Vianelli Libri, Ponzano 2002
- F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Appresso Iacomo Sansovino, Venezia 1581
- F. SANSOVINO - G. MARTINIONI, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1663
- M. SANUDO, *I Diarii*, a cura di R. FULIN - F. STEFANI - N. BAROZZI - G. BERCHET, M. ALLEGRI, Venezia 1879-1902
- M. SANUDO, *Le vite dei dogi (1474-1494)*, a cura di A. CARACCILO ARICÒ, II, La Malcontenta, Venezia 2002
- F. SARACINO, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento*, Marietti 1820, Genova-Milano 2007
- L. SARTORI, *"Io sono il principio e la fine" (Ap 21,6)*, in *Studi Ecumenici* 16 (1998), pp. 341-353
- L. SARTORI, *La fede come promessa nella storia*, in ID., *Per una teologia in Italia. I. Scritti scelti*, a cura di E. R. TURA, Edizioni Messaggero Padova, Padova 1997, pp. 197-206

- L. SARTORI, *Teologia della storia*, Gregoriana Editrice, Padova 1956
- S. SCARPA, *La Scuola Grande di San Teodoro*, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 2006
- J. SCARPA, *Alcune curiosità teodoriciane*, in *La Scuola Grande di San Teodoro*, a cura di S. SCARPA, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 2006, p. 81
- G. SCATTOLIN, *La Scuola Grande di San Teodoro*, Scuola Grande di San Teodoro, Venezia 1962
- I. SCICOLONE, *Il senso liturgico delle feste in Paschale Mysterium. Studi in memoria dell'abate Prof. Salvatore Marsili (1910-1986)*, Studia Anselmiana 91, Roma 1986
- E. SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta, writings on music in Venetian society 1650-1750*, Fondazione Levi, Venezia 1985
- SICCARDO DI CREMONA, *Mitrato*
- P. SORCI, *La festa della Trasfigurazione in Occidente e l'ufficiatura di Pietro il Venerabile*, in *Ho Theologos. Cultura cristiana di Sicilia*, 5/17 (1978), pp. 25-44
- P. SORCI, *Ho Theologos* 5/19 (1978), 40-44
- SS. *Ilario e Benedetto e S. Gregorio (Fonti per la storia di Venezia. Sez. II. Archivi Ecclesiastici. Diocesi Castellana)*, a cura di L. LANFRANCHI e B. STRINA, Stamperia di Venezia, Venezia 1965
- M. TAFURI, *Pietas repubblicana, neobizantinismo e umanesimo. Giorgio Spavento e Tullio Lombardo nella chiesa di San Salvador*, in *Ricerche di Storia dell'Arte* 19 (1983), pp. 5-36
- M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*. Einaudi, Torino 1985
- G. TASSINI, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, a cura di L. MORETTI, Filippi, Venezia 1970
- T. TEMANZA, *Degli archi e delle volte a regole generali dell'architettura civile* (1733)
- T. TEMANZA, *Delle antichità di Rimino: libri 2*
- T. TEMANZA, *Vita di Jacopo Sansovino* (1752)
- T. TEMANZA, *Vita di Andrea Palladio* (1762)
- T. TEMANZA, *Antica pianta dell'inclita città di Venezia. Dissertazione storico - critica*
- T. TEMANZA, *Vita di Vincenzio Scamozzi vicentino* (1770)
- T. TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, presso Giacomo Storti, Venezia 1778
- T. TEMANZA, *Zibaldon*, a cura di N. IVANOFF, Istituto per la collaborazione culturale Venezia - Roma, Fondazione G. Cini, Civiltà veneziana, Venezia, 1963
- T. TEMANZA, *Zibaldone di architettura*, Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia, Manoscritti, 1981
- T. TEMANZA, *Vite di architetti e scultori veneziani*, Venezia 1778
- G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1995
- S. TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani. 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Arsenale Editrice, Venezia 1987
- F. TORELLA, *La cena in Emmaus di San Salvador: documenti per la committenza e la cronologia*, in *Venezia Cinquecento* I, 2 (1991), pp. 203-213
- L. URBAN, *Processioni e feste dogali*, Neri Pozza, Vicenza 1998

- P. VALLE, *Tommaso Temanza e l'architettura civile in Venezia e il Settecento: diffusione e funzionalizzazione dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma 1989
- B. VANIN- P. ELEUTERI, *Le Mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, Marsilio, Venezia 2007
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1568, ed. a cura di G. MILANESI, VII, Firenze 1906
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Hoepli, Milano 1938
- L. VERENINI, *Alcuni inediti di Gerolamo Brusaferrò*, in *Arte Veneta* 28 (1974), pp. 169-174
- G. VIO, *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi: note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, A. Colla, Costabissara 2004
- H.U. VON BALTHASAR, *Teologia della storia. Abbozzo*, Morcelliana, Brescia 1964
- H.U. VON BALTHASAR, *Il tutto nel frammento. Aspetti di teologia della storia*, Già e non ancora 189, Jaca Book, Milano 1972²
- H. U. VON BALTHASAR, *La facoltà visiva dei cristiani*, in *Homo creatus est* (Saggi teologici V), Morcelliana, Brescia 1991
- W. VON STROMMER, *Bernardus Teotonicus e i rapporti commerciali tra la Germania meridionale e Venezia prima della istituzione del Fontego dei Tedeschi*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Venedig*, VIII (1978)
- F. ZANOTTO, *Venezia e le sue lagune*, Venezia 1847

INDICE DELLE IMMAGINI

- p. 10 Jacopo de' Barbari, *Veduta prospettica di Venezia*, dettaglio.
- p. 10 Jacopo de' Barbari, *Veduta prospettica di Venezia*, dettaglio (rielaborazione Concina)
- p. 14 Planimetria della fabbrica di San Salvador, ASVe, Miscellanea Mappe, b. 513.
- p. 18 Murano, Chiesa dei Santi Maria e Donato, pianta.
- p. 22 Murano, Chiesa dei Santi Maria e Donato, veduta dell'asbide.
- p. 24 Planimetria della chiesa di San Salvador, ASVe, Miscellanea Mappe, b. 621.
- p. 25 Interno della chiesa di San Salvador, sistema delle cupole.
- p. 28 Sezione longitudinale della chiesa di San Salvador, ASVe, Miscellanea Mappe, b. 621.
- p. 31 Insegna processionale, Cappella del Santissimo Sacramento. Venezia, chiesa di San Salvador.
- p. 33 Altare del Crocifisso e del Suffragio dei Morti. Venezia, chiesa di San Salvador.
- p. 35 Altare di Sant'Antonio Abate. Venezia, chiesa di San Salvador.
- p. 37 Francesco Fontebasso, *San Leonardo e i Santi Andrea, Nicola e Lorenzo Giustiniani*. Venezia, chiesa di San Salvador, altare di San Leonardo.
- p. 68 Cappella di San Teodoro, chiesa di San Salvador, Venezia.
- p. 70 Urna di San Teodoro. Venezia, chiesa di San Salvador, Cappella di San Teodoro.
- p. 70 Mattia Moro, Modello dell'Urna dell'altare di San Teodoro a San Salvador, Archivio di Stato di Venezia.
- p. 74 Giorgio Massari, Rilievo della pianta della cappella di San Teodoro a San Salvador, Archivio di Stato di Venezia.
- p. 76 Giorgio Massari, Rilievo della pianta della cappella di San Teodoro a San Salvador, Archivio di Stato di Venezia.
- p. 88 Schizzo raffigurante la controfacciata di San Salvador. La fascia a tratteggio contrassegnata con la lettera "A" indica la posizione del coro pensile. (T. TEMANZA, *Zibaldon Primo*, A. III. 41, Mss. 881.1 = 981.1.), su gentile concessione della Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia).
- p. 90 Chiesa di San Salvador. La controfacciata allo stato attuale.
- p. 92 Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754) e Domenico Maggiotto (1713-1794), *I Santi Nicola, Leonardo e il beato Arcangelo Canetoli*. Venezia, chiesa di San Salvador.
- p. 92 L'altare del Crocifisso o dei Defunti. Venezia, chiesa di San Salvador.
- p. 94 I demoliti cori pensili di Santa Maria dei Servi (R.I.B.A., F5/47, coro dei Servi) e di Sant'Antonio di Castello (R.I.B.A., coro, facciata anteriore). Da E. BASSI, *Tracce di chiese veneziane distrutte*.
- p. 96 Monumento funebre ai dogi Lorenzo e Girolamo Priuli, particolare. Sculture di Giulio del Moro (1555-1618 c.) su architettura di Cesare Franco. A sinistra, la colonna cerchiata con le tre fasce di ferro fatte porre da Tommaso Temanza nel 1760. Venezia, chiesa di S. Salvador.
- p. 110 Venezia, chiesa di San Salvador, Pala d'argento dorato.

- p. 110 La fascia centrale con la *Trasfigurazione*.
 p. 112 Il trittico con la *Trasfigurazione, la Vergine col Bambino, l'offerente*.
 p. 112 La *Trasfigurazione*.
 p. 114 La *Vergine col Bambino*.
 p. 116 Il donatore.
 p. 116 L'altare maggiore di Guglielmo de' Grigi.
 p. 120 Guglielmo de' Grigi, statua del *Salvator Mundi* (1534). Venezia, chiesa di San Salvador, altare maggiore.
 p. 120 *Salvator Mundi* (dopo il 1546), Venezia, chiesa di San Salvador, sacrestia.
 p. 122 Tiziano Vecellio, *Trasfigurazione* (1560-65). Venezia, chiesa di San Salvador, pala dell'altare maggiore.
 p. 122 Stola dell'arciprete della Congregazione sacerdotale di San Salvador (secolo XVIII), particolare. Venezia, chiesa di San Salvador.
 p. 124 Altare maggiore, sezione centrale del paliotto di legno dorato (seconda metà del secolo XVII). Venezia, chiesa di San Salvador.
 p. 126 Mariiegola della congregazione di San Salvador (1746), particolare del frontespizio. ASVe, San Salvador, B. III, n. 1.
 p. 172 *Gesù Cristo Salvator mundi*, particolare della decorazione superiore sulla cassa lignea dell'organo (secolo XVI), chiesa di San Salvador, Venezia.

INDICE DEI NOMI

Abramo	167, 169	Benedetto, Santo	51
Ackerman, James	9n, 151 e n	Bentivoglio, famiglia	63n
Adamo	125, 128	Benvenuto	16
Adriaen, Marcus	152n	Berchet, Guglielmo	5n, 17n, 30n
Agostino, Santo	5, 20, 61, 89n, 113, 115, 151n	Bernardo, Santo	127
Albrizzi, Giovanni Battista	9n, 62 e n	Bertaud, Emile	125n
Alessandro III, papa	5, 12, 32, 115	Bertoli, Bruno	6n, 42n, 45n, 51n, 56n, 60n, 61n, 62n, 63n, 77n, 79n, 93n, 95n, 113n, 117n
Allegri, M.	5n, 17n, 30n	Bianco, Pietro Antonio	105
Altan, Francesco	83	Bianconi, Lorenzo	108n
Ambrogio, San	117	Bisson, Massimo	91n
Amore, Antonio	34n, 67n	Bologna, Nicolò da	16
Andrea Apostolo, Santo	37, 39, 51, 63, 72	Bonazza, Natalino	8, 32n, 107n, 121n, 129n
Andrea, Giovanni	47, 80	Boneri, Antonio	82n
Andrea, Nicola di	106	Boneri, famiglia	82
Antonio Abate, , Santo	52, 54, 55, 56 e n, 57, 115	Bordon, Paris	77n
Antonio da Padova, Santo	56	Borja, Alonso de	146
Anversa, Enrico da	62	Boschini, Marco	39 e n, 79n, 93n
Aretino, Pietro	102	Bossi, Gabriele	106
Attaignant, Pierre	102	Bova, Aldo	101
Augusta, Giorgio da	63	Bovolato, Luca	55n
Aurio, tribuno	11	Bristol, Annalisa	123n
Bacchi, Andrea	51n	Brunelleschi, Filippo	40
Baglioni, Giovanni Antonio	111n	Brusaferrò, Giuliano	60, 62
Bagnara, A.	73 e n	Brusatin, Manlio	87n
Baldassarre, Serafino	128n	Bulgarelli, Massimo	9n
Bandiere, Piero Grillo dalle	80	Buora, Marco da	75
Barozzi, Nicolò	5n, 17n, 30n	Buora, Matteo da	75
Bartolomeo, Santo	39, 72, 115	Burns, Carole Eugenie	6 e n, 32n
Baschenis, Evaristo	103n	Burns, Howard	91n
Basilio, Santo	117	Busoni, A.	151n
Bassi, Elena	91n, 94, 99n	Caffi, Francesco	107n
Battista indorador	80	Callido, Gaetano	106
Beleth, John	148 e n	Callisto III, papa	109, 121, 146
Bellavitis, Giorgio	6	Camerlengo, Lia	51n
Bellini, Gentile	104	Campagna, Girolamo	51
Bellini, Giovanni	129	Canetoli, Arcangelo beato	63 e n, 92, 95
Benazzi, Natale	130n, 140n	Cappelletti, Giuseppe	9n
Benedetto XIV, papa	63n	Caputo, Fulvio	6n
Benedetto, priore	109	Caputo, Gianmatteo	32n

Caracciolo Aricò, Angela	17n	Crisogono Novello	3, 26, 43
Cardini, Franco	125n	Cristino, Nicolò	77 e n
Carpaccio, Vettore	44	Crowe, Joseph	44n
Casel, Odo	142 e n,	Cusiani, Ernesto	61n
149 e n, 150n		D'Anna, Daniele	53
Caterina di Alessandria, Santa	113	D'Anna, famiglia	53, 54
Cattaneo, Danese	45, 51	D'Anna, Giovanni	53, 54
Cauzzi, Graziella	91n	D'Anna, Martino	53
Cavalcaselle, Giovanni Battista	44n	Da Ponte, Domenico	54n
Cavalli, Francesco	107	Da Sesto, famiglia	41 e n, 73n
Cavalnariti Navigaroro, famiglia	9	Da Varagine, Jacopo	16 e n
Cavalnaricus Navigararo, famiglia	9	Dal Legname, Cristoforo	21
Cecchetti, Bartolomeo	23n	Dalap, A.	168 e n
Celotti, abate	41	Dalla Libera, Sandro	105n, 106n, 107n
Cessi, Roberto	9n, 19n	Dammonis, Innocenzio	104, 105, 128n
Cibele	67	Dandolo, Andrea	12 e n,
Cicogna, Emauele	93n	Dandolo, Antonio	12n
Cicognara, Leopoldo	9n	Dandolo, Enrico	11
Cirelli, U.	147n	Daniele, profeta	136n, 147
Cirillo d'Alessandria, Santo	144	Dauro, Famiglia	36, 69
Clemente III, papa	48	Dauro, Giacomo	34, 69
Clemente X, papa	50	Dauro, Marco	34, 69
Clodoveo, re	62	Davril, Anselme	148n
Clotario II, re	57	De Barbari, Jacopo	10, 12, 13
Cluny, Bernardo di	128n	De Borg-Dieu, Hervé	132n
Codussi, Mauro	17, 21	De Franchi, Bartolo	61
Colusso, Marcello	36n, 39n,	De Grandi, Giovanni Alberto	61
69n, 71n, 72n, 77n, 78n, 79n, 83n		De Gratia, Francesco	16, 17n, 58,
Conchini, Battista	79	109 e n, 115	
Concina, Ennio	6n, 7, 9n,	De Grazia, famiglia	115
32n, 89n		De Grigi, Guglielmo	54n, 89n, 99,
Contarini, Antonio	5, 6, 19, 21,	109, 115, 120, 129n, 139	
23, 26, 27, 42 e n, 43, 44, 45		De la Potterie, Ignace	132n
Contarini, Pietro	17	De Lubac, Henri	127, 128n
Contarini, Pietro il filosofo	20	De Manerbi, Nicolò	16
Contin, Tommaso	38, 78	De Méziers, Philippe	41n
Coquelins, Charles	146n	De Min, Maurizia	15n
Corbetto	49n	De Natali, Pietro	16, 115n, 131n
Corner, Caterina	26	De Pitati, Bonifacio	42, 77 e n
Corner, famiglia	61	De Vito, Francesca	121n
Corner, Federico	26	De Zan, Renato	153n
Corner, Flaminio	5n, 9n, 15,	Del Moro, Giovanni	96
16n, 89n		Del Moro, Giulio	51, 95n, 97n,
Corner, Giorgio	26	137n	
Cornovi della Vecchia, Antonio	53, 115	Del Torre, Francesca	63 e n
Cortelazzo, Manlio	29n	Della Vecchia, Antonio	51
Cremona, Bartolomeo da	105	Deodato, Santo	85
Cremona, Siccardo di	148 e n	Destori, Baldassarre	75

Destori, Lio	75	Franzoi, Umberto	9n, 91n, 99n
Di Stefano, Dina	9n, 91n, 99n	Frassati, Pier Giorgio	160
Diedo, Antonio	93n	Frescobaldi, Gerolamo	107
Dolcetti, Giovanni	115n	Fulin, Renato	5n, 17n, 30n,
Dolfìn, Andrea	51	54n	
Dolfìn, Daniele patriarca	83	Gabriele, arcangelo	113
Dolfìn, famiglia	51	Gabrieli, Giovanni	105
Domiziano, imperatore	52	Gadamer, Hans-Georg	160 e n
Dorigo, Wladimiro	9n	Galimberti, Umberto	157 e n, 156n
Dotolo, Carmelo	170n	Galli, Jacopo	27
Dretano, Pietro	72	Gallo, Rodolfo	34n, 36n,
Du Val, Jean-Baptiste	106,	41n, 72n, 113n	
Durand de La Mende, Guillaume	148 e n	Gardano, Antonio	101, 102
Duse, A.	109n	Gasparini, A.	16n
Eleuteri, Paolo	34n, 54n,	Gasparis de Insulis, Innocenzio	104
57n, 59n, 61n, 62n		Gazetta, Girolamo	49
Elia, profeta	111, 117,	Geremia, profeta	115
131, 134, 154		Gesù Cristo	5, 8, 11, 15,
Eligio, Santo	57	16, 20, 32, 42, 44, 46, 48, 49, 53,	
Ermo, Giorgio	20	59, 78, 95, 103, 109, 111, 113, 115,	
Eugenio IV, papa	71	117, 119-121, 123, 125, 127-143, 145-	
Eutichiano, papa	148n	154, 158, 160, 161, 163, 164, 166-169	
Ezechia, profeta	115n	Ghiberti, Lorenzo	40, 73
Fadigla, Giuseppe	49	Giacomo di Galizia, Santo	60, 61, 72, 113
Fagagna, Pietro	84, 85	Giacomo Emiliani, Santo	85n
Falconetto, Giovanni Maria	26	Giacomo maggiore, Santo	113
Falconi, Bernardo	38	Giacomo Minore, Santo	131, 132
Fantoni, Jacopo	45	Gianmaria murer	77
Fapanni, Francesco	91 e n, 97n	Gil, Giacomo	146
Fassina, Marco	61	Giorgio, Santo	17
Fauno, Valentino	80	Giovanni Battista, Santo	52, 113
Federhofer, Hellmut	105n	Giovanni Crisostomo, Santo	117, 144
Federico Barbarossa	5, 32	Giovanni da Capistrano, Santo	146
Feiner, Johannes	168n	Giovanni Evangelista, Santo	49, 52, 60,
Fenlon, Ian	101n	73n, 95, 113, 115, 131, 132	
Ferreres, Juan B.	130n	Giovanni murer	77
Filippi, Giovanni	84	Giovanni Paolo II, papa	169 e n
Filippo Apostolo, Santo	113	Giovanni specchier	47
Finocchi Ghersi, Lorenzo	6e n, 44 e n,	Giovanni strazzarolo	80
45n, 52n, 53 e n, 54 e n		Giovanni, Giuliano di	73
Fiocco, Giuseppe	41n, 72n, 73 e n	Girolamo, Santo	85, 97n, 144,
Fisichella, Rino	169n	152n	
Flores d'Arcas, Juan Javier	8, 121n	Giustinian, Leonardo	105, 127 e n
Fois, M.	19n	Givone, Sergio	157n
Fontana, Domenico	61	Givone, Sergio	130n, 157n
Fontebasso, Francesco	61, 62, 63	Glixon, Jonathan	101n
Francesco d'Assisi, Santo	52	Gozzo, famiglia	82
Francesco di Sales, Santo	60	Gramigna, Silvia	29n, 30n,
Franco, Cesare	95n, 96	34n, 40n, 43n, 50n, 55n, 57n, 58n, 67n	

Gregorio Magno, Santo	128	Lotti, Antonio	103
Gregorio priore	12	Löw, G.	144n
Grewembroch	75	Lowith, Karl	156n
Grimani, Marino	59	Lubenow, M.	135n
Gritti, famiglia	77, 82	Lucchesi, Pietro	87n
Guarana, Jacopo	81	Lucco, Mauro	42n
Guardini, R.	140 e n	Lugano, Sebastiano da	99
Guarnieri, E.	56n	Lugano, Tommaso da	45
Gurriero, S.	81n	Luisi, Francesco	104 e n, 127
Guyot, Bertrand	148n	Lupi, Alvise	60n
Hall, James	52n, 56n,	Machetti, Giacomo	88n
57n, 60n, 62n		Maggiotto, Domenico	63, 92, 95
Hallinger, K.	146n	Magno, Santo	5, 16, 17, 19,
Herspel orafo	75	20, 23, 32, 5	
Hundayi, Giovanni	146	Magrini, Antonio	62n
Hurst, D.	52n	Malvicini, Cristoforo	79
Huse, Norbert	89n	Manasse, re	115n
Idone, C.	101n	Manno, Antonio	29n, 52n, 59n
Ildefonso di Toledo, Santo	144	Marangoni, Giovanni	29n, 58n
Innocenzo III papa	11, 12, 132n	Marco Evangelista, Santo	17, 23, 34,
Isaia, profeta	115 e n	113, 115	
Isidoro di Siviglia, Santo	144	Maria Maddalena	47, 60, 113
Ivanoff, Nicola	87n, 89n	Maria Vergine	5, 16, 17, 19,
Jaspers, Karl	166 e n	49, 50, 51, 52, 65, 80, 93, 95, 112-115,	
Kavalnarius Caverlarenus		128n, 143, 146	
Navigararo, famiglia	9	Mariacher, Giovanni	41n, 58 e n,
Kolb, Caroline	89n	61 e n, 62, 109 e n, 72n, 73n, 75n,	
Lanfranchi Strina	9n	109n, 111n	
Lanfranchi, Luigi	9n	Mariutti de Sanchez Rivero,	
Lanzano, Polidoro	39	Angela	113n
Lazari, Vincenzo	111 e n	Martimort, Aime Georges	130n
Leithe-Jaspers, Manfred	51n	Martinelli, Domenico	93n
Leonardo, Santo	37, 61, 62,	Martinioni, Giustiniano	32n, 54n, 79n
63, 75, 92, 95		Maschietto, Angelo	16n
Leone Magno, papa	133n, 142, 145n	Mason Rinaldi, Stefania	8n, 52n, 54n
Lepschy, Antonio	15n	Massari, Antonio	81n,
Lerini, Domenico	61	Massari, Giorgio	7, 74, 81, 82 e n
Limentani Viridis, Caterina	53n	Massimino, imperatore	56, 67
Löhner, Magnus	168n	Matteo Evangelista, Santo	130, 154
Lombardo, Pietro	20	Matteo maestro	145
Lombardo, Tullio	20	Mauceri, Enrico	54n
Longhena, Baldassarre	38, 89, 111	Mauro prete	11
Longhi, Alessandro	39, 81	Mauro, Santo	39n, 85
Loredan, Leonardo	19, 26, 30	McAndrew, John	9n, 89n
Lorenzetti, Giulio	87n	Mellino, famiglia	82
Lorenzo Giustiniani, Santo	37, 63, 71, 105	Mellino, Pasqualino	82n
Lorenzo, Santo	60, 85, 93,	Mera, Pietro	41, 79 e n, 93
95n, 97n, 115			

Merkel, Ettore	6 e n, 44 e n,	Pasquetti, Giuseppe	50
45n, 46n		Passalacqua, Nicola	48
Michiel, Nicolò il dottore	19, 20	Passarelli, Gaetano	121n
Michiel, Vincenzo	80	Pastorello, Ester	12n
Milanesi, Gaetano	27 e n, 53 e n	Pavanello, Giuseppe	81n
Milano, Antonio da	16	Pavon, Giuliano	91n
Mocenigo, Pietro	85	Pazzi, Piero	57n, 58n,
Modesti, Paola	91n, 93n, 99n	59n, 79n, 82n, 84n, 85n	
Modulo, Bartolo	49	Pennacchi, Girolamo	60
Montanari, Elio	145n	Perissa Torrini, Annalisa	29n, 30n,
Monteverdi, Claudio	106 e n	34n, 43n, 50n, 55n, 57n, 58n, 67n	
Morachiello, Paolo	87n	Perocco, Guido	87n
Morandi di Custoza, Eugenio	115n	Petrucci, Ottaviano	101, 104, 105
Morelli, Battista	49n	Petrus Noelis	9
Morelli, Pietro Antonio	49	Piazzetta, Giovan Battista	63, 92, 95
Moretti, Lino	50n	Pichi, Silvia	7 e n, 38n,
Moro, Giacomo	80	48n, 57n, 58n, 72n, 73n, 75n, 111n, 137n	
Moro, Mattia	36 e n, 38, 70,	Pietro abate	146
77 e n, 79, 81, 82 e n		Pietro Apostolo, Santo	17, 60, 72,
Morosini, Marino	15	113, 130, 131, 145	
Morresi, Manuela	89n	Pietro il Venerabile	145
Moschini Marconi, Sandra	41n, 72n,	Pietropolli, Anna	60n
Moschì, Giannantonio	91n, 111n	Pignatti, Terisio	29n
Mosè	111, 117, 130,	Pio da Pietralcina, Santo	160
131, 134, 136n, 154		Pio V, papa	130n, 146
Muneghelo coltraro	61	Pizzamano, Alessandro	95
Munman, Robert	89n	Polacco, Renato	58 e n, 111n,
Murano, Andrea da	64n	115 e n, 117n	
Murano, Benedetto da	16	Polani, famiglia	11
Musolino, Giovanni	19n	Polignano, Flavia	53n
Natoli, Salvatore	156n	Pozzo, Giovanni	107
Nepi Scirè, Giovanna	29n, 41n, 51n, 53n	Praetorius, Michele	105
Niccolò V, papa	71	Pratesi, Marco	145n
Nicola, Santo	8, 37, 63, 92, 95	Priuli, Gerolamo doge	19 e n, 44,
Niero, Antonio	19n, 111n	45, 54n, 95n, 96, 97n, 103	
Nonfarmale, Ottorino	44n	Priuli, Girolamo di Girolamo	19n,
Orseolo, famiglia	11	54 e n, 64n	
Orsini, Leone	101	Priuli, Lorenzo doge	44, 95n, 97n,
Ortalli, Francesca	29n	103	
Paganini, Gasparo	85	Priuli, Ludovico	95n
Palladio, Andrea	87n	Proclo di Costantinopoli	144
Palma il Giovane, Jacopo	52, 54, 56	Puccini, Silvano	145n
Paola, Santo	144	Pullan, Brian	30n, 46n, 50n
Paoletti, Ermolao	9n, 91n, 111n	Pupizza, Iseppo	80
Paolo II Barbo papa	19	Quaranta, Elena	101n, 104n,
Paolo, Santo	17, 113	106n	
Paramenti, Zaccaria delli	80	Querena, Lattanzio	60n
Pasquale, Gianluigi	8, 157n, 166n	Querini, Giovanni	97

Quirino, Santo	113	Sebastiano, Santo	52, 54, 56 e n
Rahner, Karl	161n, 170 e n, 171 e n	Segala, Biagio	79
Ratzinger, Joseph	169n	Seguso dai Colori, Varisco	79n
Rearick, William	129 e n, 131n	Selfridge-Field, Eleanor	103n
Rezzonico, famiglia	81	Sellas, famiglia	102
Riccato, Luisa	8, 58n, 121n	Sellas, Giorgio	102, 103n
Righetti, Mario	125n	Sellas, Giovanni	101, 102
Rocco, Santo	52, 54, 56 e n	Selva, Giovanni	93n
Romanelli, Giandomenico	6n, 42n, 45n, 51n, 56n, 60n, 61n, 62n, 63n, 77n, 79n, 93n, 95n, 113n	Serra, Michelangelo	105
Rosa Salva, Marco	8	Signorelli, Luca	57
Rossi, Franco	102n	Simeone, Santo	85
Rossi, R.	41n, 73n	Sisto II, papa	60
Rosso, Mario	7	Sisto, Santo	39, 72, 85
Ruini, Camillo	155n	Smith, Joseph	91n, 99n
Rusconi, Giovanni Antonio	95n	Sofronio di Gerusalemme, Santo	144
Sadie, Stanley	105n	Sorci, Pietro	145n, 146n
Saint Thierry, Guglielmo di	127	Sorella, Simone	36, 78
Salmon, P.	130n	Spavento, Giorgio	17, 20, 21, 23, 42
Salvadori, Antonio	87n	Sponza, Francesco	106
Sammartini, Teodora	95n	Stefani, Federico	5n, 17n, 30n
Sansovino, Francesco	21 e n, 23n, 32 e n, 54 e n, 102, 111 e n,	Stella, Antonio	54, 89, 111
Sansovino, Jacopo	21, 40, 45, 51, 52, 75, 83, 84, 89	Storlato, Alvisè	17
Santo indorador	80	Strina, Bianca	9n
Sanudo, Marino	5 e n, 7, 16, 17n, 20 e n, 23, 26n, 27n, 30 e n, 44 e n, 89n, 91	Tafuri, Manfredo	5n, 6, 9n, 26n, 42n
Saracino, Francesco	119n, 121n, 123n, 138n	Tagliaferro, Andrea	84n
Sardi, Antonio	38	Tagliaferro, Ventura	84
Sardi, Giuseppe	27	Tassini, Giuseppe	50n
Sartori, Luigi	107n, 162n, 164n	Temanza, Tommaso	7, 9n, 87n, 88, 89n, 91, 93n, 95 e n, 96-99
Sartorio, Ugo	130n, 157n, 170 e n	Teodoro, Santo	5, 7, 15, 16, 17, 20, 23, 34, 36 e n, 38, 39, 40, 2, 60, 67, 69, 70-72, 77-81, 83-85, 93, 113
Savorgnan, Luigi	41, 85	Teresa di Calcutta, beata	160
Scalambrin, Domenico	80	Thibodeau, Timothy	148n
Scalfarotto, Adriana	87n	Tiefferbrucker, famiglia	102 e n
Scalfarotto, Antonio	87n	Tiefferbrucker, Magno II	102
Scalfarotto, Giovanni	87n, 95n	Tiepolo, Giovan Battista	61, 62, 81
Scamozzi, Vincenzo	89, 91, 98	Tiepolo, Giovanni patriarca	79
Scarpa, Sebastiano	34n, 36n, 38n, 67n, 77n, 78n, 80, 81n, 84n,	Tigler, Guido	58n
Scattolin, Giorgia	34n, 67n, 69n	Tinossi, Leonardo	84, 85
Scicolone, Ildebrando	143n	Toffolo, Stefano	102n
		Tommaso Becket, Santo	12
		Tommaso inzegner	106
		Torcello, Francesco da	16
		Torella, Fabrizio	6n, 44n
		Torelli, Franco	95n
		Tramontin, Silvio	19n

Trentin, Antonio di Giovanni (1673-1761)	82 e n	Vetusto, Santo	85
Trentin, Giovanni	59n	Vian, Giovanni	19n
Trentin, Giovanni (1645-1695)	59n, 82 e n	Vincenti, Alessandro	107
Trentin, Giovanni di Antonio (1720-1770)	83 e n	Vincenzo, Giovanni Battista di	79
Trentin, Piero di Giovanni (1747-1787)	83	Vio, Ettore	15n
Trevisan, Alessandro	82n	Vio, Gastone	29n, 115n
Trevisan, famiglia	82	Visentini, Antonio	91n, 99 e n
Tron, Marco	26, 43	Vittoria, Alessandro	51, 52, 56, 89, 95n
Tura, Ermanno Roberto	162n	Viviani, Giovanni	47
Urban, Lina	104n	von Balthasar, Hans Urs	129n, 164n, 166n
Uesper, Francesco	106, 107, 135	von Stromer, Wolfgang	58n
Valle, Patrizia	87n	Wolters, Wolfgang	89n
Vanin, Barbara	34n, 54n, 57n, 59n, 61n, 62n	Zaccaria	38
Vasari, Giorgio	27 e n, 53 e n	Zalivari, Andrea	49n
Vecellio, Francesco	62, 106, 130, 133, 136, 137	Zambon, Francesco	117n
Vecellio, Tiziano	8, 40n, 51, 52, 53, 54, 121, 122, 129-131, 133-135, 137, 139	Zamboni, Andrea	59 e n
Veneris, Giacomo	48	Zane, Matteo patriarca	65
Veneto, Serafino	104	Zanetti, Iseppo	59 e n
Venier, Francesco	95n	Zanotto, Francesco	111n
Venturi, Adolfo	9n	Zen, Giovanni Battista	30
Verenini, Lucia	60n	Ziani, famiglia	11
		Ziani, Pietro Andrea	106-108
		Zorzi, Alvisè Pietro	97n
		Zycinski, Jozef M.	169n

© *il prato* casa editrice
via Lombardia 41/43
35020 padova
tel. 049 640105

finito di stampare nel mese di marzo 2009
presso le Arti Grafiche Padovane

Impaginazione, grafica e copertina
Scriptorium, Vicenza