



CHIESE DI VENEZIA

1







CHIESE DI VENEZIA
NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA

Collana di Studi

La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia

A cura di

Natalino Bonazza, Isabella di Lenardo, Gianmario Guidarelli

Fotografie di

Francesco Turio Böhm



MARCIANUM PRESS

Convegno realizzato
in collaborazione con:



Convegno realizzato
con il patrocinio di:



CHIESE DI VENEZIA. NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA. Collana di Studi

DIRETTORE

Gianmario Guidarelli (Studium Generale Marcianum, Venezia-Università degli Studi di Padova)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Bernard Aikema (Università di Verona)

Natalino Bonazza (Studium Generale Marcianum Venezia)

Caroline Bruzelius (Duke University Durham)

Ennio Concina (Università Ca' Foscari Venezia)

Laura Corti (Università IUAV di Venezia)

Michel Hochmann (Ecole Pratique des Hautes Etudes Paris)

Deborah Howard (University of Cambridge)

Paola Modesti (Università degli Studi di Trieste)

Laura Moretti (University of St. Andrews)

Mario Piana (Università IUAV di Venezia)

Paola Rossi (Università Ca' Foscari Venezia)

Fabio Tonizzi (Studium Generale Marcianum Venezia)

Giovanni Trabucco (Studium Generale Marcianum Venezia)

SEGRETERIA SCIENTIFICA E ORGANIZZATIVA

Ester Brunet (Studium Generale Marcianum Venezia)

© 2012, Marcianum Press, Venezia.

Marcianum Press S.r.l.

Dorsoduro 1 - 30123 Venezia

Tel. 041 29 60 608 Fax 041 24 19 658

marcianumpress@marcianum.it

www.marcianumpress.it

La traduzione del testo di Thomas Eser è a cura di Isabella di Lenardo

Impaginazione e grafica: Linotipia Antoniana, Padova

In copertina:

© Per gentile concessione dell'Ufficio per la Promozione dei Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

L'Editore ha cercato con ogni mezzo i titolari dei diritti di alcune immagini senza riuscire a reperirli;
resta a disposizione per l'assolvimento di quanto occorra nei loro confronti.

ISBN 978-88-6512-

INDICE

Natalino Bonazza, Isabella di Lenardo, Gianmario Guidarelli <i>Introduzione</i>	00
--	----

CAP. 1

INTORNO A SAN BARTOLOMEO:

IDEE, PERSONE E COMMERCII

Isabella di Lenardo, <i>Intorno a San Bartolomeo</i>	00
Bernd Roeck, "Artisti - artigiani - mercanti: Tedeschi a Venezia nella prima età moderna"	
Andrew John Martin, <i>Who is who e dov'è il Doge? La Pala del Rosario: ritratti, non-ritratti e la storia del capolavoro veneziano di Dürer</i>	00
Thomas Eser, «In onore della città e dei suoi mercanti».	
<i>Presenza e rappresentazione della città di Norimberga a San Bartolomeo nell'età di Dürer</i>	00
Erin Mae Black, <i>La prolusione di Luca Pacioli del 1508 nella chiesa di San Bartolomeo e il contesto intellettuale veneziano</i>	00

CAP. 2

DALLO SPAZIO URBANO AL LUOGO DI CULTO:

COMMITTENZE, ARTISTI E OPERE

Gianmario Guidarelli, <i>Dallo spazio urbano al luogo di culto</i>	00
Donatella Calabi, <i>Il Fondaco degli Alemanni, la chiesa di San Bartolomeo e il contesto mercantile</i>	00
Isabella di Lenardo, <i>L'Oratorio dei Tedeschi. Artisti oltramontani nella chiesa di San Bartolomeo</i>	00
L'ORATORIO DEI TEDESCHI, TAVOLE	00
Valentina Sapienza, <i>Il cammino del tredicesimo apostolo. Leonardo Corona e "gli huomini facinorosi" della Scuola di San Mattia</i>	00
Martina Frank, <i>L'altare del Crocefisso e la questione della paternità di Giuseppe Pozzo</i>	00
Massimo Favilla-Ruggero Rugolo, <i>Nuovo, alto e molto bello»: sulla ricostruzione settecentesca del campanile di San Bartolomeo</i>	00

CAP. 3

DENTRO A SAN BARTOLOMEO:
VITA RELIGIOSA E PASTORALE

Natalino Bonazza, <i>Dentro a San Bartolomeo</i>	00
Elena Quaranta, <i>San Bartolomeo: prassi musicali e liturgiche di una chiesa parrocchiale veneziana</i>	00
Silvia Pichi, <i>I lavoratori del Fondaco dei Tedeschi. Mestiere, corporazione e devozione a Venezia</i>	00
Michele Cassese, <i>I Tedeschi Luterani a Venezia e il loro rapporto con la parrocchia di San Bartolomeo (dal '500 alla fine della Repubblica)</i>	00
Davide Trivellato, «Molte scritture ivi depositate per comodo del vicario generale». <i>Testimonianze di attività cancelleresche nella chiesa di San Bartolomeo</i>	00
Fabio Tonizzi, «Aveva detto e giurato ciò che non aveva sentito». <i>Bartolomeo Zender, l'ultimo "vicario perpetuo" di San Bartolomeo</i>	00

DOCUMENTI

1 Il Libretto del Santo Confessore Sinibaldo a Venezia	00
2 Mariegola dei Ligadori del Fontego dei Tedeschi	00
3 Bartolomeo Zender	00
4 La Convenzione Della Scuola della Santissima Annunziata, detta dei Tedeschi	00

APPARATI	00
-----------------------	----

Abstract	00
----------------	----

Bibliografia	00
--------------------	----

Indice dei nomi	00
-----------------------	----

Indice dei luoghi	00
-------------------------	----

Indice delle immagini	00
-----------------------------	----

LA CHIESA DI SAN BARTOLOMEO. TAVOLE	00
--	----

MARTINA FRANK

L'ALTARE DEL CROCEFISSO E LA QUESTIONE DELLA PATERNITÀ DI GIUSEPPE POZZO

Il 10 febbraio 1705 il *bombaser* Alvise Torni *quondam* Zuanne presenta al Capitolo di San Bartolomeo la richiesta di poter erigere a proprie spese un nuovo altare nella cappella del Crocefisso e, pochi giorni dopo, la sua supplica è positivamente accolta dalle autorità della chiesa.

Nel principio dell'anno 1704 s'attrovava l'altare del SS.mo Crocefisso in questa Chiesa di San Bortolamio nella stessa forma con la quale anticamente fu fabricato, cioè in tutto e per tutto uguale sì nella grandezza, e costruzione, come nella qualità di marmi à quello di S. Nicolò, che dirimpeto si vede. Mosso perciò da puro stimolo di divotione verso quella sacra immagine il Sig. Alvise Torni qu. Zuanne desiderò rifabbricarlo à sue spese con maggior magnificenza, e modernamente et espose tali suoi religiosi sentimenti al cap.lo dal quale gli fu risposto, che quando ciò intendeva fare senza porvi in alcun luogo tanto dell'altare quanto della capella, o segno, o Arma, o Nome o Altro (eccettuati li soliti segni della Camera de fustagneri sopra il solo Altare come erano per avanti) che in alcun tempo potesse pregiudicare al Dominio assoluto, che intendeva [...] di ritenere il Cap.lo sopra la medesima Capela.¹

Gli estremi cronologici e il rimando all'arte dei fustagneri sono confermati da un'iscrizione incisa sul retro dell'altare realizzato.² La prima cappella a destra di San Bartolomeo, intitolata appunto al Santissimo Crocefisso, era stata concessa all'arte dei fustagneri fin dal 13 febbraio 1503 quando questi si erano uniti ai coltreri, vicende queste ampiamente ricordate negli atti di San Bartolomeo³ e nella mariegola.⁴ I capitoli dell'arte stabilivano che la festa prin-

¹ APSS, PSB, filza M, n. XLVIII.

² L'iscrizione recita: MERCATORUM CAMERAE FUSTANEORUM TCUL[R.]A RIORUM RESTAURATUM A[NN]O DMDCCV.

³ APSS, PSB, *Catastico terzo del venerando Capitolo 1703-1764*, c. 63.

⁴ BMCVe, classe IV, Mariegola n. 1, c. 1: «Et perché color, che attendono alla mercantia dei Fustagni attendono ancor à quella delle Coltre, E per tanto rechiedono a noi Mercandanti

cipale sarà «el di de Santa Croce de Mazo» e che quel giorno debba essere celebrata una messa solenne all'altare della Croce. Inoltre, il vicario della chiesa doveva assicurare che davanti al crocifisso ardesse perpetuamente una lampada e che ogni venerdì fosse celebrata una messa per le anime dei confratelli defunti.⁵

Assieme alla cappella di san Nicolò situata di fronte e alle cappelle laterali a quella maggiore, quella del Crocifisso si distingue oggi dal fatto che essa costituisce, a differenza della maggior parte degli altri luoghi riservati alle arti e confraternite, uno spazio autonomo, definito e delimitato (Fig. 71). Tuttavia, così come la cappella di san Nicolò doveva garantire l'accesso al campanile, quella dei fustagneri comunicava con la sacristia vecchia e questa circostanza ebbe, come vedremo, una notevole influenza sulle vicende progettuali del suo nuovo altare. Gli atti ricordano che il vecchio altare era per forma e materiali identico a quello della cappella di san Nicolò⁶ e anche se non siamo in grado di ricostruirne con precisione l'aspetto, questa notizia induce a ipotizzare che entrambi siano stati eretti sulla base di un progetto unitario legato alla ricostruzione della chiesa a partire dagli anni Venti del Seicento.⁷

Inoltre, molte notizie tratte dalla mariegola dell'arte dei fustagneri si rivelano utili per illustrare una situazione che si era fatta sempre più complessa e che doveva aver notevolmente influenzato gli sviluppi futuri. In effetti, fin dalla metà del Cinquecento era stata istituita una *camera* nella quale furono unite le professioni dei fustagneri e coltreri con quelle dei bombasari, marzeri, telaroli e stramazzeri. Questa convivenza non fu facile se nel 1598 si parla di «molte e continue controversie», focalizzate su un'interminabile discussione intorno al numero di rappresentanti di ogni arte nella composizione del Capitolo. Ancora negli anni 1676-78 la lite si riaccese con violenza e fu placata soltanto da una sentenza del Consiglio dei Quaranta. Allora i bombasari avevano protestato perché soltanto cinque di loro erano stati eletti nel Capitolo dei Venticinque. La loro pretesa di garantire sempre la presenza di almeno dodici rappresentanti fu rifiutata sulla base di una determinazione dei Provveditori di Comun del 20 giugno 1596 che aveva bensì stabilito il numero massimo dei rappresentanti di un'arte in dodici, ma non contemplava affatto un numero minimo.⁸ I tentativi dei bombasari di inserirsi nella cappella dei

del mestier dei Fustagni [...] che si sminuisca le spese et gravetie delle Schole [...] et dove se ha à celebrare Messa in do Chiese distante una dall'altra: meglio à redurle in un loco solo, el qual sia a commodità de tutti [...].

⁵ Ibid., c. 2.

⁶ APSS, PSB, *Catastico terzo del venerando Capitolo 1703-1764*, c. 67.

⁷ Per la ricostruzione cfr. GUIDARELLI 2011.

⁸ BMCVe, classe IV, Mariegola n. 1, cc. 127, 131, 254 sgg.

fustagneri erano già iniziati nel 1546, quando essi sottoscrissero una convenzione con la scuola della Santissima Croce che sanciva l'autorizzazione a tenere «i loro capitoli nel sito del loro altare, e di esser sepolti nella loro Arca e fatti partecipi dei loro benefici».⁹ Si tratta di una strategia per noi non del tutto comprensibile, perché è risaputo che soltanto sei anni prima ai bombaseri era stato concesso l'altare di sant'Anna il quale in quell'occasione ricevette una nuova dedicazione a san Michele.

Questi episodi sono dunque utili per individuare i possibili motivi che giustificano la presenza di un bombaser all'altare del Crocefisso e ad essi si deve aggiungere il fondamentale dettaglio che nel 1676 un Alvise Torni *quondam* Battista, bombaser all'insegna di San Giuseppe, era stato eletto governatore della *camera*. Alvise fu infatti sepolto davanti all'altare del Crocefisso, ma egli dimostrò anche fedeltà nei confronti della sua arte di appartenenza se nel testamento, pubblicato il 4 ottobre 1680, ordinava «che sia fatta una to-vaglia a S. Michele Arcangelo», vale a dire per l'altare dei bombaseri in San Bartolomeo.¹⁰

Nella cappella del Crocefisso le vicende dei fustagneri si intrecciano inoltre con quelle della fraterna delle Prigioni o compagnia della Carità del Crocefisso.¹¹ In effetti, nel febbraio del 1629 una sentenza dei Capi del Consiglio dei Dieci poneva fine a una lite tra la *camera* dei fustagneri e il vicario di San Bartolomeo sulla sostituzione di una pala d'altare con un crocefisso di pertinenza della confraternita. Il compromesso raggiunto prevedeva da parte della *camera* la realizzazione di una pala più decorosa che una volta completata avrebbe dovuto sostituire il crocefisso.

Gli Eccellentissimi Signori Capi dell'Eccelso Consiglio di X infrascritti uditi in contraddittorio Giudicio li Governatori della Camera dei Fustagneri e Coltrieri per nome di detta Camera con il suo Avvocato richiedenti, che per loro Eccellenze fosse ordinato, che attrovandosi nella Chiesa di S. Bortolamio un'altare di lor propria ragione con la sua Pala della Santissima Croce & che essendo stata ellevata detta Pala dal Vicario di detta Chiesa & ripostovi un Crocifisso di rilievo per nome della Confraternità de' Presonieri de fatto, e propria autorità, fosse però elevato detto Crocifisso e tornato il tutto in pristino; et dall'altra udito il R. Zuanne Rossi Vicario [...] dicente le cose predette non dover esser fatte, anzi detti Governatori per nome di detta Camera dover esser licenziati per più ragioni [...] et stante massime il Decreto di Monsignor

⁹ APSS, PSB, *Catastico terzo del venerando Capitolo 1703-1764*, c. 83 e filza G, n. 1.

¹⁰ ASVe, *Notarile, testamenti*, notaio Giorgio Maria Stefani, b. 864, n.

¹¹ SCARABELLO 1976-77, pp. 339-371; VIO 2004, p. 419, ma senza accenni alle vicende in San Bartolomeo.

Reverendissimo Patriarca [...]. L'Eccellenze loro [...] hanno terminato, che per la Camera sudetta sij fatta far una nova Palla più decorata della passata da esser riposta nel sopra detto loro Altare, al qual tempo sia elevato il Crocifisso che vi si attrova.¹²

Non siamo in possesso di ulteriori notizie sulla ricollocazione di una pala e dunque non è da escludere che proprio in quel momento si profilasse quella sostituzione di un dipinto con un'opera scultorea che caratterizza anche l'altare settecentesco. Considerando che il disaccordo si colloca negli anni 1628-29 e quindi in un momento quando da qualche tempo era stato avviato il processo di riqualificazione architettonica della chiesa, c'è da chiedersi se anche questo episodio debba essere messo in relazione alla volontà di adeguare il *decorum* dell'altare alla nuova qualità architettonica. Il centro dell'altare odierno è occupato da un monumentale crocifisso in legno bronzato (Fig. 72), affiancato dalle statue marmoree dell'Addolorata (a sinistra) e di san Giovanni (a destra; Fig. 73). Questo crocifisso conosce diverse attribuzioni, a cominciare da quella a Melchior Barthel formulata da Temanza¹³ fino a quella a Andrea Brustolon. L'accettazione della paternità dello scultore di Dresda implica una datazione dell'opera antecedente al 1670, anno della partenza dell'artista da Venezia, ma comunque ben successiva al 1629. I documenti a nostra disposizione sono di poco aiuto in quanto nel 1705 né lo stesso Torni né gli atti di San Bartolomeo accennano minimamente all'apparato scultoreo del nuovo altare. Ripercorrendo le fonti archivistiche risulta tuttavia assai probabile che nel 1659 il crocifisso di cui si parlava trent'anni prima continuasse ad occupare il centro dell'altare. In effetti, in quell'anno il Capitolo generale del Santissimo Sacramento accetta un legato di Angelo Viscardi «per far ardere una lampada innanzi al Crocifisso dei Prigionieri posto all'altare della Scuola dei Fustagneri».¹⁴ Mi sembra invece che si debba decisamente rifiutare l'ipotesi di Ettore Merkel che vuole assegnare il crocifisso a Andrea Brustolon collegandolo a una donazione del 1751.¹⁵ In effetti, il documento sul quale si basano le argomentazioni di Merkel non si riferisce né a un episodio di quell'anno né all'altare della cappella dei fustagneri, in quanto soltanto trent'anni più tardi, e precisamente il primo gennaio 1781, il secondo prete titolato Giacomo Chimotto cede «un Crocifisso di legno d'intaglio fino del celebre Brustolon scultore fatto alla Scuola e Suffragio della

¹² BMCVe, classe IV, Mariegola n. 1, c. 192.

¹³ TEMANZA 1963 (1758), p. 64.

¹⁴ APSS, PSB, *Catastico terzo del venerando Capitolo 1703-1764*, c. 182.

¹⁵ MERKEL 1997, p. 179.



Fig. 72. Francesco Terilli (?), *Crocefisso*, Venezia, chiesa di San Bartolomeo



Fig. 73. Heinrich Meyring, *san Giovanni*, Venezia, chiesa di San Bartolomeo

B[eata] V[ergine] del Terremoto [...] per uso di detto Suffragio e per uso anche del Capitolo della chiesa».¹⁶ Il crocefisso di Brustolon non era dunque destinato all'altare dei fustagneri bensì alla cappella absidale di sinistra dove la scuola della beata Vergine del Terremoto aveva la sua sede. In conclusione ritengo dunque che Alvise Torni non avesse pensato alla sostituzione di quel crocefisso che fin dal 1629 occupava l'altare e che si sia limitato a introdurre un aspetto scenico attraverso l'aggiunta delle figure laterali di assistenza. Quanto all'attribuzione del Cristo, la testa alzata e ruotata verso destra denuncia in effetti una soluzione assai prossima ai modi di Brustolon e in particolare si ravvisano paralleli con un suo disegno progettuale custodito presso il museo civico di Bassano. Tuttavia la tipizzazione del volto sofferente con la bocca leggermente aperta e la decisa ma non esasperata definizione dell'anatomia mostrano affinità con i crocefissi dell'ultimo periodo di Francesco Terilli e soprattutto con quello del duomo di Este datato 1630. Le sculture laterali di Maria e di san Giovanni portano invece le iniziali di Heinrich Meyring. Su base stilistica Silvia Wolff data queste opere alla fine degli anni Novanta del Seicento,¹⁷ ma mi sembra che ad esse debba essere attribuita una posticipazione di qualche anno e una collocazione cronologica in sintonia con quella della cornice architettonica.

Antonio Visentini ha utilizzato l'altare settecentesco per arricchire la sua galleria degli errori degli architetti e la sua testimonianza critica è l'unico documento che dimostri interesse, se pur negativo, nei confronti dell'opera,¹⁸ la quale è stata del tutto ignorata dalla storiografia sette e ottocentesca. Non abbondano nemmeno testimonianze più recenti e a tutt'oggi soltanto Douglas Lewis ha manifestato attenzione critica per l'architettura dell'altare. Fin dagli anni Sessanta Lewis ha avanzato un'ipotesi attributiva orientata verso Giuseppe Pozzo o Antonio Gaspari.¹⁹ Un caso fortunato ci aiuta a sciogliere definitivamente la questione: «Altre fatture fatte dal Padre Giuseppe: il Cristo di S. Bortolomio, Altar di S. Giuseppe nella chiesa del Corpus Domini [...]», così il tenore di un foglio sciolto non datato, inserito tra le carte processuali riguardanti i diritti dei Manin nella chiesa di Santa Maria di Nazareth.²⁰ Non si tratta all'evidenza di un documento che voglia mettere in risalto la qualità

¹⁶ APSS, PSB, *Catastico novissimo*, c. 463 e filza X, n. 98.

¹⁷ WOLFF 2006, pp. 120-123.

¹⁸ VISENTINI 1771, pp. 94-95. Il commento recita: «Altra cornice irregolare posta ad uso d'arco sull'altare del Crocefisso, con cima pesantissima, e pungente, nella Chiesa di S. Bartolomeo».

¹⁹ LEWIS 1967, p. 8.

²⁰ ASUd, *Archivio Manin*, b. 529; il foglio è citato, ma con un erroneo commento che qui correggo, in FRANK 1996, p. 356.

delle opere di Pozzo, ma di una annotazione, registrata ai fini delle argomentazioni di carattere legale, volte a difendere le ragioni dei Manin nel merito della loro discussa presenza e delle loro discusse pretese non soltanto riferibili a un luogo, cioè la chiesa degli Scalzi, ma anche a un architetto, ovvero il frate laico carmelitano scalzo Giuseppe Pozzo. Considerando infatti la localizzazione del foglio all'interno degli atti di un processo, siamo portati a pensare che esso sia stato scritto ai fini di trovare la prova che Giuseppe Pozzo non sia stato esclusivamente architetto del suo ordine, cioè dei carmelitani scalzi, ma che egli potesse contare anche su una rete di committenti esterni nei cui ranghi è d'obbligo inserire Alvise Torni. Attraverso il ricorso ad opere eseguite per una committenza non appartenente all'ordine degli scalzi, i Manin rivendicano il loro diritto di impiegare Pozzo all'interno della stessa chiesa degli Scalzi non come architetto dell'ordine ma come architetto *maniniano*. Il foglio deve necessariamente essere datato tra il 1700 e il 1707, anno del processo dei Manin contro gli Scalzi, ma le vicende di San Bartolomeo ci dicono che esso non può che essere stato scritto dopo il 1705, il che riduce l'arco cronologico al biennio 1705-7. Il termine *ante quem* si deve necessariamente applicare anche all'altro altare di Pozzo ricordato sul foglio. Errica Nardin ha ricondotto la committenza dell'altare di san Giuseppe, già nella chiesa del Corpus Domini e oggi in San Pietro di Castello, a Elisabetta Gradenigo, moglie di Daniele II Dolfin, e propone una sua datazione tra la metà degli anni Ottanta e il decennio successivo.²¹ Sulla base delle notizie biografiche su Giuseppe Pozzo e dei caratteri stilistici dell'altare, penso tuttavia di poter situare questo suo intervento in un momento successivo al ritorno dal secondo viaggio a Roma nel 1695 e in prossimità del suo impegno per i Manin in Santa Maria di Nazareth. L'altare di san Giuseppe si contraddistingue in effetti per la riflessione sul tema della colonna libera in una accezione che denuncia il confronto con l'operare progettuale di Andrea Pozzo alla fine degli anni Novanta.

L'altare del Crocefisso in San Bartolomeo occupa con un leggero andamento concavo la parete di fondo della cappella. La sua mensa, che riprende e completa tale movimento – e che per forma e materiale dialoga con il basamento – è staccata e il suo corpo autonomo prosegue l'andamento concavo, assente nella parte centrale dell'altare (Fig. 74).

²¹ NARDIN 2009, pp. 134-138.



Fig. 74. Giuseppe Pozzo, altare del Crocefisso, Venezia, chiesa di San Bartolomeo, part. della mensa

Il varco tra altare e mensa permette il passaggio verso una porticina nascosta, situata nell'asse centrale a un livello più basso, che garantisce l'accesso a un vano retrostante che conduce alla cosiddetta sacristia vecchia (Fig. 75).

Nell'opera di Pozzo la soluzione complessiva scelta per la cappella di San Bartolomeo rappresenta un *unicum*. I suoi altari sono infatti sempre concepiti sulla base di una tensione tra concavo e convesso, tra primo piano e piani secondari, tra sfondamento e avanzamento. Pozzo evita solitamente ogni continuità lineare e introduce, sia in orizzontale che in verticale, una complessa stratificazione di piani. Questa impostazione è già verificabile nell'altare della cappella Manin nella chiesa di Santa Maria di Nazareth il cui progetto è databile alla fine degli anni Ottanta del Seicento al rientro del primo viaggio a Roma, così come nell'altrettanto precoce progetto per l'altare della sacrestia della stessa chiesa. I suoi altari si impongono a Venezia come una efficace alternativa alla fortunata tipologia degli altari progettati da Baldassare Longhena e da Giuseppe Sardi.

Sia l'altare di san Giuseppe che quello del Crocefisso denunciano un'intensa riflessione del carmelitano sulle proposte di Andrea Pozzo. Giuseppe aveva compiuto il suo secondo e ultimo soggiorno romano quando il fratello



Fig. 75. Giuseppe Pozzo, altare del Crocifisso, Venezia, chiesa di San Bartolomeo, part. della parte posteriore

pubblicò il primo volume del trattato e anche se al momento del suo rientro nel 1695 Andrea non aveva ancora realizzato nessuno dei suoi altari, l'uscita del secondo volume nel 1700 e forse anche una mai interrotta corrispondenza dovevano avere garantito un loro scambio e aggiornamento a distanza. Per il Corpus Domini Giuseppe imposta un dialogo con il tema della colonna libera coronata da una trabeazione che ne riprende la curvatura; questa riflessione, che rimanda in *primis* all'altare del beato Luigi Gonzaga del gesuita, è accompagnata dall'introduzione di curvature opposte, che portano alla negazione della consequenzialità di Andrea, e da dettagli presenti in altri disegni di Giuseppe dello stesso periodo: la parte superiore richiama la decorazione parietale della Cappella Manin in Santa Maria di Nazareth degli scalzi e penso che all'altare odierno sia venuto a mancare un elemento centrale di chiusura (una conchiglia p.es.) che in origine garantiva una più armoniosa conclusione superiore e un maggiore slancio verticale.

Nella cappella del Crocefisso Giuseppe cerca di dare interpretazione a una delle più fortunate invenzioni di Andrea Pozzo. Nel secondo volume della *Perspectiva pictorum* la figura 79 è accompagnata dalla didascalia «Ad un altro luogo riguardevole mandai questo disegno di un altare» e il dossier di disegni di Giuseppe, integralmente pubblicato di recente da Francesco Suomela Girardi, contiene propria quella incisione, ripassata, colorata e inserita nel contesto architettonico di una cappella.²² L'unica rilevante differenza sono le volute introdotte da Giuseppe al posto delle statue laterali. Tra gli altari che derivano da quel progetto si possono almeno ricordare gli altari del transetto in San Giovanni a Macerata del 1700 circa, quelli laterali del Gesù di Montepulciano, realizzati con il mezzo della pittura illusionistica tra il 1713 e il 1714 da Antonio Colli, oppure ancora gli altari laterali della chiesa dei gesuiti di Dubrovnik, eseguiti a Venezia nel 1729, e dunque ben dopo la morte di Giuseppe Pozzo nel 1721.

L'altare del Crocefisso non appartiene a questo gruppo di opere che potremo chiamare di stretta osservanza, perché esso non è affatto una citazione del modello proposto nella *Perspectiva*. L'altare a San Bartolomeo non è nemmeno una sua variante, ma Giuseppe si esercita piuttosto in una operazione di scomponimento e di rimontaggio. Rispetto alla figura 79 e ai suoi diretti derivati la struttura è dilatata in larghezza e gli angoli retti sono aperti a circa 120 gradi. Questo sviluppo orizzontale è ulteriormente enfatizzato dalla reintroduzione delle statue laterali. Il coronamento è invece dilatato in altezza: la conchiglia e le foglie di palma sono *scivolte* in basso, mentre la chiusura superiore è formata da un frontone appuntito, sperimentato in molte altre opere e progetti di questo periodo; se prestiamo fede a Visentini, due puttini

²² GIRARDI 2008, p. 92. Si tratta del foglio n. 20.



Fig. 76. Giuseppe Pozzo, altare del Crocefisso, Venezia, chiesa di San Bartolomeo, part. del pavimento

erano originariamente adagiati sulla sommità del fastigio. La sovrastruttura della mensa riprende e varia motivi e movimenti della parte superiore: ritornano le palme, la conchiglia diventa medaglione, le cornici curvate e le volute si uniscono in un unico elegante continuum.

La mano di Giuseppe Pozzo è chiaramente ravvisabile anche nella decorazione pavimentale (Fig. 76). L'attenzione del carmelitano scalzo a integrare il pavimento nell'architettura dell'alzato degli altari è una costante dei suoi progetti. A San Bartolomeo fra' Giuseppe non utilizza il tappeto di intarsi marmorei, che sembrerebbe una prerogativa riservata alle committenze della famiglia Manin, ma non è difficile collegare i motivi vegetali a girali dall'armonia giallo-rosa a tutt'una serie di idee progettuali documentate dall'album di Milano e in particolare al foglio 96 (Fig. 77) che, giusto le osservazioni di Girardi, si collega alla cappella maggiore di Santa Teresa degli scalzi a Verona.²³

²³ GIRARDI 2008, pp. 58-59.

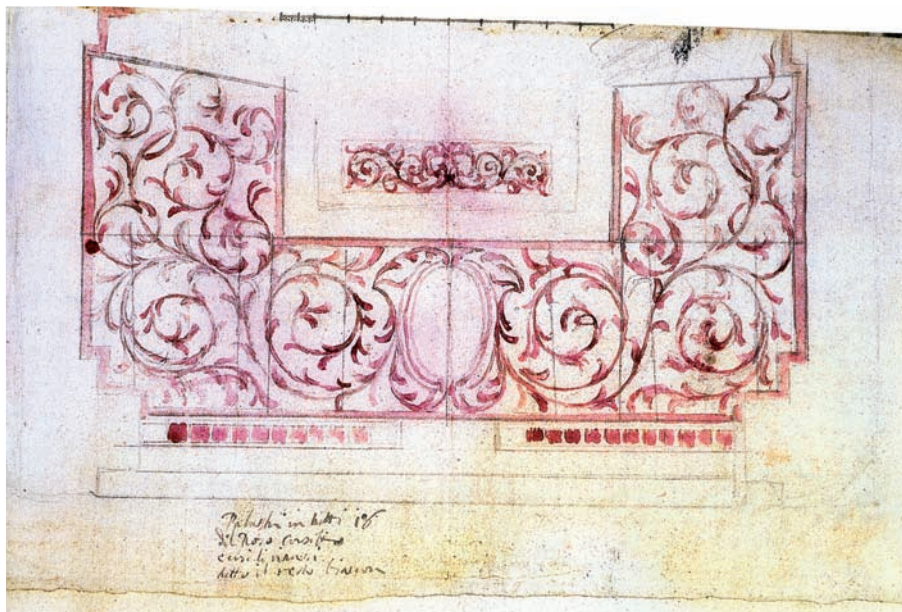


Fig. 77. Giuseppe Pozzo, disegno progettuale di un pavimento, Album di disegni, Milano, Convento dei carmelitani scalzi. Da GIRARDI 2008

I documenti finora rintracciati lasciano intuire che la soluzione adottata per l'altare del Crocefisso sia il frutto di un compromesso, di una modifica a un primo progetto (diciamo più tipico) e per il quale Pozzo aveva pensato a un ben diverso sfruttamento dello spazio. Conviene dunque rileggere la supplica di Alvise Torni del 1705:

Fu sempre desiderio di me [...] veder rimodernato nella loro Chiesa l'Altare ove s'attrova l'immagine del Ss.mo Crocefisso, perciò mosso dal honore a S.D.M. risolverej con il proprio Denaro intraprendere questa pia opera quando però dalle loro religiose bontà non sollo mi fosse permesso poterlo fare, ma che ancho si degnassero abbracciare con le loro gratie all'essecutione della detta mia Intentione, essendo necessario perché l'opera si rendi perfetta che con la loro gratiosa permissione come umilmente supplico mi sij concesso poter uscir fuori dalla muraglia dalla parte di dietro della Capella per tanto quanto sij capace riponer il corpo medesimo come pure altre cose che alle loro diligenze et da peritti poter esser conosciuto bisognevole per render l'opera perfetta e perché il detto altare e mensa poscia riuscir con maestà e senza incomodo della capella medesima et con decoro della loro chiesa.²⁴

²⁴ APSS, PSB, filza M, n. XLVIII.

Dalla supplica di Alvise Torni emerge con chiarezza che al momento della presentazione della richiesta Giuseppe Pozzo aveva già elaborato un progetto per la cui realizzazione erano ritenute necessarie alcune modifiche alla struttura architettonica della cappella. Pozzo aveva senz'altro concepito una struttura di grande suggestione spaziale, un teatro che doveva concedere al crocefisso un pronunciato spazio tridimensionale. La scarsa profondità della cappella imponeva per la realizzazione dei valori tridimensionali uno sfondamento, appunto un «uscir fuori dalla muraglia di dietro». Possiamo ipotizzare che questo disegno di Pozzo rispecchiasse caratteristiche tipologiche presenti anche in altre opere dello stesso periodo e sicuramente furono queste caratteristiche ad aver indotto Alvise Torni a rivolgersi proprio al carmelitano. Quali termini di paragone si impongono l'altare del Crocefisso nella chiesa di Santa Maria di Nazareth degli scalzi, i cui estremi cronologici sono incerti ma che conducono comunque nelle vicinanze dell'impresa a San Bartolomeo, oppure ancora i progetti per la chiesa carmelitana di Verona.

Il 7 gennaio 1700 gli atti di San Bartolomeo registrano importanti decisioni rispetto agli spazi situati sul lato meridionale della chiesa a ridosso della cappella dei fustagneri. Vi si trovava in effetti un cortile sul quale affacciavano diverse costruzioni, e in particolare una bottega di proprietà del vicariato con ingresso da calle dei bombaseri e la sacrestia piccola, detta anche vecchia o interna e che a sua volta comunicava con la sacrestia maggiore o nuova. La bottega, che fino ad allora era stata affittata a un *bombaser*, risulta ora ceduta a titolo di livello perpetuo al Capitolo della scuola del Santissimo Sacramento. In questo momento si decide di modificare la percorribilità e la funzione di alcuni spazi. In particolare, si sanciscono l'apertura di una porta tra la sacrestia vecchia e la bottega e la creazione di un collegamento tra quest'ultima e la cappella del Crocefisso.²⁵ La bottega, il cui accesso dalla strada comune sarà chiuso, risulta così trasformata in un archivio per il deposito delle suppellettili e in un andito della sacrestia vecchia, la quale sarà a sua volta isolata dall'adiacente sacrestia nuova. È dunque soltanto dal 1700 in poi che l'accesso alla sacrestia interna risulta garantito esclusivamente dalla porta situata nella cappella dell'arte dei fustagneri. Il fatto che si trattasse di un accordo recentissimo, che aveva generato anche una serie di lavori necessari per rendere operativa la nuova funzionalità, fu verosimilmente la principale causa per il rifiuto della richiesta di Alvise Torni.

²⁵ Per una analisi più dettagliata degli interventi sul lato meridionale della chiesa si rinvia a un contributo di prossima pubblicazione su «Venezia Arti» di Mario Rosso.

Con parte presa da questo venerando Capitolo li 29 aprile 1698 fu data autorità al signor guardian e banca e sindici e due aggiunti di poter trattar e stabilir (come già fu fatto) con monsignor reverendissimo Vicario nostro di ricevere a livello perpetuo una bottega e volta al presente affittata di ragione dello stesso vicariato; ma prima di divenire alla stipulazione dell'istromento, venendo considerato poter esser di maggior comodo e sicurezza alla scuola nostra invece di valersi della porta della publica strada, il procurar dal venerando Capitolo di questa chiesa di far una porta in fondo della sagrestia a mano manca del banco posto in testa della medesima, quale introduchi nella suddetta bottega e sia sempre a libera disposizione dell'intervenienti della scuola nostra, rinunciando al detto venerando Capitolo l'armario e luogo sopra la sagrestia dove al presente sono riposte l'argenterie e suppellettili, come pure il luogo ove hora si conservano le cere; nel quale s'ascende per una porticella nella capella del santissimo Crocifisso così anco venendo da esso Capitolo desiderato. Perciò noi Giovanni Battista Concelli guardian, banca e sindici poniamo quest'interesse sotto li prudenti riflessi di questo venerando Capitolo perché conoscendo essere di comodo e sicurezza alla scola nostra si contentino accettarlo con il loro voto et insieme elegere due confratelli nostri quali uniti alla banca e sindici habbino autorità seguito che sta l'istromento con il detto monsignor reverendissimo Vicario di stabilir la sicurezza di detta bottega e volta ove saranno riposte le sudette argenterie e suppellettili. Pertanto noi suddetti guardian, banca e sindici mandiamo parte di stabilire a nome della scuola con il suddetto venerando Capitolo li sequenti trattati in tutto e per tutto come di sopra è dichiarato.²⁶

Per concludere vorrei ritornare alla figura di Alvise Torni e alla sua famiglia. In realtà la corretta denominazione della famiglia è Battistiol-Torni, laddove il secondo nome è stato assunto per vie ereditarie negli anni Ottanta del Seicento. Questa famiglia di mercanti si distingue per una complessa ramificazione e il manoscritto di Tassini sui cittadini veneziani si dimostra in questo caso un punto di riferimento poco preciso e, come apprendiamo da disposizioni testamentarie e atti notarili, soprattutto molto riduttivo.²⁷ Il *bombaser* Alvise Torni di Battista, che ricordo essere stato governatore della *camera* dei fustagneri,²⁸ deceduto nel 1680 senza discendenza diretta, aveva istituito come eredi i figli dei suoi cugini e questi avevano poi aggiunto al nome

²⁶ APSS, PSB, *Catastico terzo del venerando Capitolo 1703-1764*, c. 26r.

²⁷ BMCVe, Tassini, *Cittadini Veneziani*, vol. I, pp. 129-130. Tassini si limita a segnalare che «I Battistiol esercitavano l'arte dei linajuoli, e per eredità assunsero l'altro cognome di Torni. Possedevano palazzo a Mogliano». L'albero genealogico non contempla gli intrecci con i Torni e si concentra su un unico ramo della famiglia.

²⁸ Cfr. qui la precedente nota 10.

Battistiol anche quello di Torni. Il committente dell'altare di Giuseppe Pozzo a San Bartolomeo, Alvise, è figlio di quel Giovanni Battistiol che era stato beneficiato dal succitato testamento. Assieme al fratello Giovanni Battista egli aveva onorato il ricordo dello zio e i documenti ci dicono che almeno fin dal 1686 il Capitolo generale di San Bartolomeo percepiva il 3% di un capitale di 1200 ducati, destinato all'ufficiatura di una mansionaria all'altare del Crocefisso davanti al quale è collocata la sepoltura del parente defunto.²⁹ Pochi anni dopo aver finanziato l'allestimento della cappella, in un momento quando egli fu governatore della *camera*, Alvise impreziosisce ulteriormente l'altare.

Ora Dio Benedeto mi porge nuova occasione di provederlo d'una Sacra Reliquia del Legno della Croce che a tal effetto mi viene donata dal Rev.do Sig.r Vicario di S.o Bortolamio et io afferisco alla loro pietà à riceverla o permettermi che sij collocata in nichio proprio s.ra deto Altare et esposta alla adorazione de devoti [...].³⁰

Nel testamento, pubblicato il 12 dicembre 1724, Alvise Torni ribadisce il desiderio di essere sepolto accanto agli zii in una tomba già da tempo preparata e dispone, attraverso un impressionante elenco di ben 55 voci, cospicui lasciti di diversi migliaia di ducati a favore di chiese, monasteri, ospedali e confraternite veneziani.³¹ Alvise non aveva discendenza diretta e dichiara eredi residuari i nipoti, entrambi di nome Alvise e figli dei suoi fratelli Sebastiano e Francesco, tuttavia non senza beneficiare numerosi altri membri della famiglia e in particolare i figli dell'altro suo fratello Giovanni Battista, di cui molti avevano intrapreso una vita in seno alla chiesa.³²

²⁹ APSS, PSB, *Catastico nuovissimo*, c. 227 e filza B., n. 10. Nel corso degli anni seguiranno molti altri legati e donazioni a favore del clero della chiesa: nel 1712 la donazione di «un paramento Rosso d'Oro in Quinto, ed un Pivial d'oro simile» (*ivi*, c. 247), e nel 1714 gli interessi di un capitale di 5990 ducati per opere pie e «per tener netto e pulitto l'altare» (*ivi*, filza B, n. 20).

³⁰ BMCVe, classe IV, mariegola n. 1, Fustagneri e coltreri, c. 286, in data 4 marzo 1711. Il Capitolo accoglie favorevolmente la donazione. Da un inventario della chiesa del 1738 si viene a sapere che «si custodisce anche all'Altar del Cristo un Reliquiario d'argento fatto fare dalla carità del qu. S. Alvise Torni qu. Zuane con dentro una croce di cristallo e suo contorno di filigrana dove è del legno della Ss.ma Croce [...]». APSS, PSB, filza X, n. 7.

³¹ APSS, PSB, filza C, n. XLVIII. I legati oscillano tra un minimo di 50 ducati e un massimo di 1000. L'altare del Crocefisso in San Bartolomeo è beneficiato con 100 ducati.

³² Un cugino di Alvise, Cherubino, era domenicano a San Pietro Martire a Murano, mentre due figli di Giovanni Battista erano rispettivamente canonico a San Salvador e domenicano ai Santi Giovanni e Paolo. Una sua figlia risiedeva presso le eremite a San Trovaso.

Il cuore dell'impero economico dei Torni-Battistiol continuava ad essere la bottega all'insegna di San Giuseppe in calle dei bombaseri, anche se essa non costituiva che la minima parte di un consistente patrimonio immobiliare che includeva oltre ad altre botteghe veneziane anche considerevoli possedimenti in terraferma. L'importanza che la famiglia rivestiva si è incisa nella toponomastica del quartiere di San Bartolomeo. L'attuale sottoportico e corte della Cerva, che mette in comunicazione la calle dei bombaseri con la riva del carbon, compare negli anagrafici, pubblicati nel 1841, e poi nella pianta dei fratelli Combatti del 1846 con la denominazione di corte del forno. Giusto le annotazioni di Giuseppe Tassini si tratta tuttavia di uno sbaglio, di uno storpiamento dell'originale toponimo che parlava, come testimoniano le piante topografiche di Paganuzzi e Quadri, di un «sottoportico e corte dei Torni». ³³ Sempre secondo Tassini, un Alvise Torni «bombaser a S. Iseppo, aveva preso [fin dal 1. Maggio 1737] a pigione una casa ed una bottega posta in questo sito da Annibale Tasca q. Nicolò» e il sottinteso di tale affermazione è evidentemente il fatto che la famiglia, nonostante che la sua casa d'abitazione era situata a S. Polo, continuava a rafforzare ulteriormente i suoi interessi e la sua presenza in quel luogo.

I membri della famiglia Battistiol Torni seguirono differenti percorsi ma essi furono sempre legati da un comune rispetto per gli avi, che stavano alla base della loro fortuna, e da un progetto dinastico proiettato verso il futuro. Anche in termini di mecenatismo l'impegno del casato non si limita soltanto alla chiesa di San Bartolomeo ma si rivolge a settori ben più larghi e di notevole interesse per la storia dell'arte del Settecento veneziano, anzi si direbbe che i Torni avessero messo a punto una accurata suddivisione di compiti e competenze in quest'ambito.

In conclusione merita almeno un breve accenno uno degli eredi del committente di Pozzo, il figlio di suo fratello Sebastiano. A questo Alvise, che redige la sua ultima volontà due anni prima della morte nel 1728, va il merito della riqualificazione di una tenuta che la famiglia possedeva a Mogliano. Nel testamento egli insiste in particolare sul fatto di aver costruito l'oratorio, ma altri documenti lo rivelano esecutore di un'operazione ben più complessa. Se nella dichiarazione di decima del 1712 Alvise parla di cinque campi e mezzo dati in affitto e di una casa domenicale per uso proprio, le notizie ricavabili dai giudici di Petizion all'indomani del decesso nel 1730 registrano notevoli cambiamenti. Si descrive ora infatti «Un Palazzo con sue Barchesse, una Chiesola et altre Fabriche annesse il tutto eretto e piantato da nuovo sopra

³³ TASSINI 1988 (1863), p. 663.

li campi 5 ½ descritti». ³⁴ La destinazione di un notevole legato al giardiniere, sancita dal testamento, indica poi chiaramente che il processo di ridefinizione aveva toccato anche gli spazi già dedicati all'agricoltura e che, in consonanza con la trasformazione della tenuta in residenza, una buona parte dei campi ha subito una trasformazione in giardino. In questa prospettiva la documentazione permetterà anche di affrontare la storia edilizia del complesso e di leggere in una nuova luce la questione degli affreschi di Giambattista Crosato, che costituiscono a tutt'oggi l'unico elemento ad avere suscitato l'attenzione degli storici. ³⁵ Approfondire questi aspetti travalica gli estremi di questa pubblicazione, ma è utile ricordare un passo del testamento di Alvise Torni *quondam* Sebastiano del 1728 perché esso riassume il progetto di lunga durata della politica familiare:

[...] si cavino (dall'utile delle botteghe) ogni anno ducati sei milla correnti e restino cautamente investiti d'anno in anno per tutto lo spazio d'anni dieci che saranno ducati sessanta mille e il pro di questi si vadi [...] reinvestendo sino a che arrivi a Summa il Capitale de ducatti Cento mille et questi voglio sijno vincolatti ne in altro si possino impiegare se non per aggregarsi alla Veneta Nobiltà. ³⁶

La possibilità di una aggregazione al patriziato *per soldi* era stata instaurata sin dal 1646 e fino al 1718 erano stati deliberati i rispettivi provvedimenti *ad hoc*. Al momento della redazione del testamento di Alvise Torni il processo si era tuttavia esaurito e questo suo progetto di nobilitare la condizione sociale della propria famiglia era destinato a restare inesaudito. Rimane tuttavia il fatto, che già il solo riscontro di quell'ambizione è fondamentale per collocare in una corretta prospettiva le strategie sociali e culturali della famiglia.

³⁴ ASVe, *Giudici di Petizion, inventari*, b.

³⁵ PAVANELLO-MANCINI 2010, p. 409. Attualmente Elena Bragato sta svolgendo una ricerca sulla villa di Mogliano finalizzata alla stesura della sua tesi di laurea magistrale presso l'Università Ca' Foscari Venezia.

³⁶ ASVe, *Notarile, testamenti*, notaio Giggio Maria Stefani, b. 865, n. 1. Anche Alvise muore senza discendenza diretta e dichiara erede il cugino Alvise di Francesco.