

CHIESE DI VENEZIA  
NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA

Collana di Studi

La chiesa di Santa Maria  
di Nazareth e la spiritualità  
dei Carmelitani Scalzi a Venezia

*A cura di*  
Giacomo Bettini e Martina Frank

*Fotografie di*  
Francesco Turio Böhm



MARCIANUM PRESS

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)

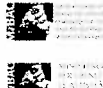
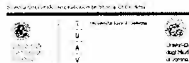
**Fabio Tonizzi** (Studium Generale Marcianum, Venezia)

**Giovanni Trabucco** (Studium Generale Marcianum, Venezia)

SEGRETERIA SCIENTIFICA E ORGANIZZATIVA

**Ester Brunet** (Studium Generale Marcianum, Venezia)

Con il patrocinio di:



In collaborazione con:



Ufficio Beni Culturali

Con il contributo di:



CAMERA DI COMMERCIO  
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA  
VENEZIA



Scuola Grande  
di San Teodoro

© 2014, Marcianum Press, Venezia.

Marcianum Press S.r.l.

Dorsoduro 1 - 30123 Venezia

Tel. 041 27.43.914 - 041 27.43.911

Fax 041 27.43.971

e.mail: [marcianumpress@marcianum.it](mailto:marcianumpress@marcianum.it)

[www.marcianumpress.it](http://www.marcianumpress.it)

*Impaginazione e grafica:* Linotipia Antoniana, Padova

*In copertina:* Domenico e Giuseppe Valeriani, *Gloria di angeli*,  
cupola del presbiterio, Venezia, Chiesa degli Scalzi

© 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 978-88-6512-225-9

*In memoria di Ennio Concina*

# INDICE

## Saluti istituzionali

Fabio Tonizzi, <i>Istituto Superiore di Scienze Religiose "San Lorenzo Giustiniani"</i> . . .	9
I Padri Carmelitani Scalzi, <i>Venezia</i> . . . . .	11
Tiziana Agostini, <i>Comune di Venezia</i> . . . . .	13
Renata Codello, <i>Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e Laguna</i> . . . . .	15
Giovanna Damiani, <i>Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico e etnoantropologico della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare</i> . . . . .	17
Giuseppe Barbieri, <i>Scuola dottorale interateneo Università Ca' Foscari Venezia, IUAV, Università di Verona in Storia delle Arti</i> . . . . .	19
Gianmario Guidarelli, <i>Chiese di Venezia. Nuove prospettive di ricerca</i> . . . . .	21
Giacomo Bettini, Martina Frank, <i>Introduzione</i> . . . . .	23
Antonio Menniti Ippolito, <i>Il Papato, la Repubblica e la Chiesa di Venezia nel tempo dell'affermazione dei Carmelitani Scalzi in laguna</i> . .	33
Elena Svalduz, <i>Un sito strategico: l'area degli Scalzi nella storia della città</i> . . . . .	47
Andrew Hopkins, <i>Momenti critici agli Scalzi. I primi tre disegni architettonici</i> . . . . .	67
Dorit Raines, <i>La lobby cittadina dei Carmelitani Scalzi nella Venezia secentesca</i> . . . . .	77
Elisabetta Marchetti, <i>Venezia e Santa Maria di Nazareth: tappe significative nello sviluppo culturale e nella diffusione della realtà Scalza</i> . .	101
Monica De Vincenti, <i>La facciata degli Scalzi</i> . . . . .	113

Martina Frank, <i>Dopo Longhena: la ridefinizione architettonica e decorativa del coro e del presbiterio della chiesa degli Scalzi</i> .....	131
Serena Tagliapietra, <i>Sui marmi della chiesa di Santa Maria di Nazareth a Venezia</i> .....	151
Emanuela Zucchetta, <i>Le pitture murali della cupola e del coro della chiesa degli Scalzi: appunti e considerazioni in margine al restauro per Giuseppe e Domenico Valeriani</i> .....	159
P. Antonio Maria Sicari o.c.d, <i>La mistica carmelitana tra il "mas profundo centro" e la massima estensione missionaria</i> .....	181
William L. Barcham, <i>Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna. L'armonia pittorica a due pennelli e la mistica carmelitana</i> ....	191
Vittorio Pajusco, <i>Ettore Tito e il nuovo soffitto degli Scalzi</i> .....	209

#### APPARATI

Abstract .....	221
Bibliografia .....	227
Abbreviazioni .....	244
Indice dei nomi .....	247
Indice dei luoghi .....	255
Indice delle immagini .....	259

#### LA CHIESA DI SANTA MARIA DI NAZARETH DETTA GLI SCALZI.

TAVOLE .....	263
--------------	-----

MARTINA FRANK

DOPO LONGHENA: LA RIDEFINIZIONE  
ARCHITETTONICA E DECORATIVA  
DEL CORO E DEL PRESBITERIO  
DELLA CHIESA DEGLI SCALZI

Ieri e avanti sono stati da noi truppe dei padri cappuccini e dei Monaci neri accompagnati da nobiltà. Alcuni di loro vogliono ritornare e mi hanno pregati instantemente che li faccia vedere il modello [dell'altare maggiore], del che ne supplico Vostra Eccellenza a mandarmelo altrimenti non saprei come salvarmi nel giorno di Santa Teresa [...] perché vien a honorarla qui tutti li superiori delle religioni [...] e vedono la gran quantità di marmi lavorati, et a tutti muove il desiderio di vederne il modello. Oltre che non essendo ancora in piedi l'opera non è ben lasciar il modello in abbandono in altre case fuori di quella di Vostra Eccellenza e la nostra.

Così recita una missiva inviata dal frate laico carmelitano scalzo Giuseppe Pozzo a Antonio Manin il 9 settembre 1704.<sup>1</sup> Questa lettera è una preziosa testimonianza in una doppia prospettiva. In primo luogo essa identifica la festa di santa Teresa d'Avila come una ricorrenza ampiamente recepita dalla società veneziana, durante la quale la chiesa era gremita di fedeli, di nobili e di rappresentanti del clero cittadino.<sup>2</sup> In secondo luogo, e questa è l'informazione più significativa ai fini del nostro intervento, la lettera documenta come in quel momento si stesse realizzando un nuovo altar maggiore e che a tale scopo erano già stati depositati in cantiere molti materiali che suscitavano la curiosità dei visitatori. Apprendiamo inoltre da altri documenti che il modello di cui parla Pozzo era già stato approntato l'anno precedente e che

<sup>1</sup> ASUd, *Archivio Manin*, b. 223, *Processo N.H. Antonio Manin circa la chiesa dei Scalzi*, c. 20; FRANK 1996b, p. 355, n. 16.

<sup>2</sup> La percezione di una speciale importanza della chiesa si estese manifestamente anche agli stranieri di alto rango residenti in città, come testimonia ad esempio l'episodio dell'ambasciatore cesareo Giovanni Battista Colloredo che scelse nel 1716 la chiesa degli Scalzi per i festeggiamenti in occasione della nascita di un erede al trono. Cfr. MORELLI 1997, p. 790.

una parete lignea era stata innalzata per nascondere il cantiere impostato nella parte settentrionale della chiesa.<sup>3</sup>

Le vicende intorno al cantiere dell'altar maggiore sigillano un periodo che ha visto una assidua attività intesa a perfezionare le cappelle laterali, operazione condotta e orchestrata a partire dal 1687 sulla base di un rapporto ambiguo e verosimilmente concorrenziale tra Antonio Gaspari e Giuseppe Pozzo, quest'ultimo, lo ricordo, fratello dell'architetto e pittore gesuita Andrea Pozzo. Questa fase post-longheniana non era tanto volta a completare gli arredi e gli apparati decorativi, ma mirava, in un edificio ancora tutto nuovo, a risolvere emergenze "decorative" tanto pressanti da condizionare modifiche architettoniche e che toccarono in primo luogo il presbiterio e il coro e il loro rapporto con le cappelle laterali. In effetti, come si evincerà dalle notizie che seguono, questa nuova interrelazione tra architettura e decorazione porterà a una ridefinizione della lettura dell'intero edificio che si trasforma gradualmente in un *Farbraum*, in uno spazio in cui il colore diventa un principio di ordine architettonico e iconografico. In realtà non si tratta di un percorso continuo e lineare, ma possiamo riconoscere in esso fasi differenti, connotate da progetti e ripensamenti e che esprimono le intenzioni progettuali di diversi artisti, committenti, finanziatori o benefattori che con varia insistenza e incidenza hanno contribuito ad animare uno straordinario campo di sperimentazione sui mezzi artistici. L'anno al quale si riferisce la citazione iniziale, il 1704, sigilla una di quelle numerose cesure che segnano la fine di un processo e che pongono le condizioni per l'avviamento di uno nuovo.

La più compiuta immagine del presbiterio concepito da Longhena si ricava da un'analisi incrociata di diverse fonti grafiche e scritte. La planimetria della chiesa del 1654, inserita nel dossier di disegni di Giuseppe Pozzo oggi conservato nel convento dei Carmelitani Scalzi a Milano, e la sezione dell'edificio, che fa invece parte della Raccolta Gaspari del Museo Correr,<sup>4</sup> sono senz'altro i due documenti che maggiormente consentono di indagare le intenzioni longheniane anche per quel che riguarda il rapporto tra i diversi corpi che compongono l'edificio. Entrambi sono autografi longheniani con aggiunte di altre mani e per una discussione di entrambi si rinvia anche alle pagine di Andrew Hopkins in questo volume. Da questi disegni risulta che Longhena aveva pensato a un presbiterio quadrato, largo come le cappelle laterali ma più profondo di esse, lateralmente illuminato da finestre termali, e a un coro per i frati più basso e scandito da un ordine di paraste

<sup>3</sup> Cfr. anche il contributo di Emanuela Zucchetta in questo volume.

<sup>4</sup> Vedi *Figg. 19 e 20* nel saggio di Andrew Hopkins.

ioniche.<sup>5</sup> Un terzo foglio si aggiunge a questi due, contenente un progetto di Giuseppe Pozzo per un nuovo altar maggiore (Fig. 23). Senza per ora considerare gli elementi ascrivibili a Pozzo, il disegno rivela la presenza di quattro finestre nella parte terminale del coro, indubbiamente associabili all'originaria struttura di impronta longheniana.

Dalla pianta succitata si evince che nel progetto di Longhena l'altare maggiore "alla romana" era concepito come monumentale tabernacolo ottagonale. La planimetria non indica piedestalli per statue laterali e si limita a segnare due porzioni murarie con funzione, secondo le stesse parole di Longhena, di schermi per il coro. L'altare-tabernacolo tracciato sulla pianta non fu mai eseguito in quella forma. Fin dal 1668 era stato sottoscritto un contratto con Gerolamo Viviani, un tagliapietra/architetto vicino a Longhena anche in altre occasioni e ampiamente impegnato nel cantiere degli Scalzi,<sup>6</sup> ma nel corso della sua lunga e travagliata esecuzione, legata come l'edificazione di tutta questa parte della chiesa ai finanziamenti di Benedetto Soranzo, si è giunti a una struttura che già per le sue dimensioni si discosta assai dall'idea progettuale di Longhena. Martinelli (1684) e Pacifico (1697) descrivono l'altare genericamente come «maestoso in isola», ma soltanto il secondo annota la presenza di due statue laterali.<sup>7</sup> Le sculture di santa Teresa e del beato Giovanni della Croce, forse opere di Giusto Le Court e inserite anche nell'attuale altare, furono commissionate da Bernardo Nave nel 1670, due anni prima che Longhena abbandonasse il cantiere. Rimane dunque aperta la questione se si debba attribuire la combinazione tra tabernacolo e scultura a un concetto longheniano, ma complessivamente la soluzione suggerita dalle descrizioni delle guide sembrerebbe presentare molte analogie con l'altare maggiore di San Nicolò dei Tolentini il cui impianto risale a pochi anni prima.<sup>8</sup>

La testimonianza di un visitatore straniero aiuta a precisare con indicazioni grafiche lo stato di fatto e concede di leggere in modo corretto le fonti archivistiche. L'architetto francese Robert de Cotte, in visita a Venezia nel 1689, ci ha lasciato un rilevamento planimetrico dell'edificio.<sup>9</sup> Nel suo disegno (Fig. 37) non vi è traccia dell'altare-tabernacolo, forse perché egli considerava la struttura come elemento non prettamente architettonico.

<sup>5</sup> Cfr. Fig. 20 L'aumento della profondità delle cappelle laterali è dovuta a una specifica richiesta da parte delle autorità dell'ordine. La pianta è stata pubblicata da MONTIBELLER 1953, ma per la sua analisi cfr. HOPKINS 2006, pp. 56-64, 138-141; ROCA DE AMICIS 2008a, pp. 179-182 e il contributo di Andrew Hopkins in questo volume.

<sup>6</sup> FRANK 1996a, p. 373. Per l'impegno di Viviani in altre parti della chiesa cfr. qui il contributo di Serena Tagliapietra.

<sup>7</sup> MARTINELLI 1684, p. 279; PACIFICO 1697, p. 326; per la citazione cfr. la seguente n. 10.

<sup>8</sup> IVANOFF 1945, p. 96.

<sup>9</sup> JESTAZ 1966, p. 121; HOPKINS 2006, p. 141.



A dividere il presbiterio dal coro e a inquadramento della mensa, meticolosamente posta sul basamento di quattro scalini menzionato nel contratto con Viviani, compaiono invece due colonne, mentre sono eliminate le pareti divisorie del progetto di Longhena. Nella descrizione di Pacifico del 1697, che registra puntualmente il tabernacolo e le due statue monumentali, queste colonne diventano quattro, quasi a sigillare l'affinità con la soluzione del Re-

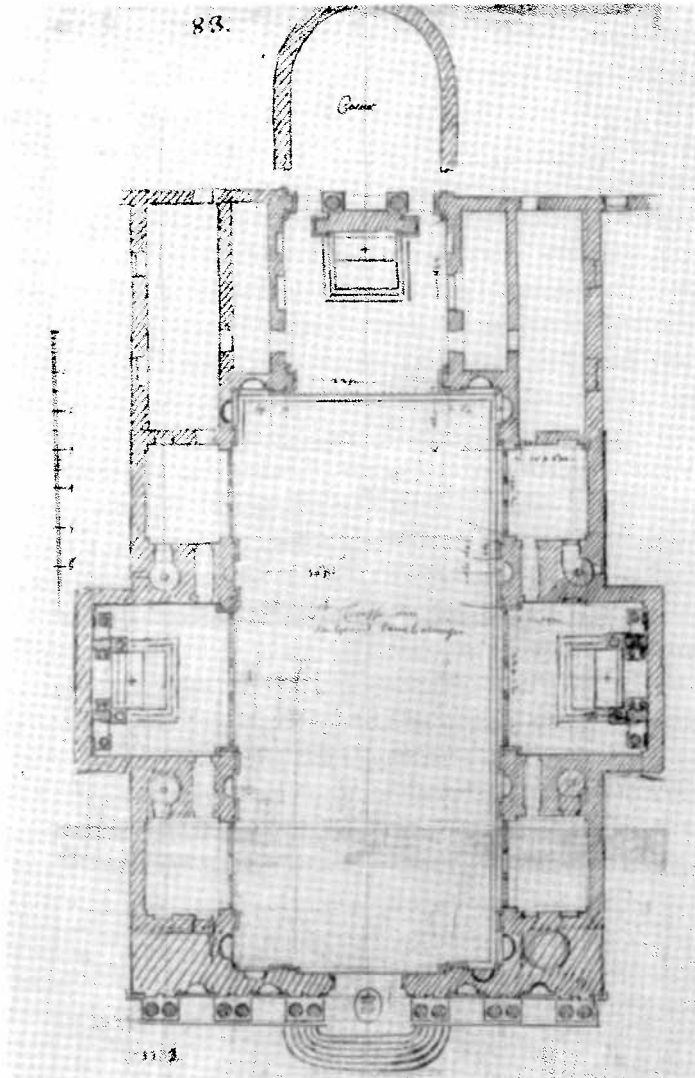


Fig. 37. Robert De Cotte, rilievo planimetrico della chiesa degli Scalzi, Parigi, Bibliothèque Nationale

dentore.<sup>10</sup> L'innalzamento di queste colonne cade nel momento in cui il tagliapietra Gerolamo Viviani si apprestava a concludere finalmente il suo faticoso impegno per il tabernacolo e gli estremi cronologici spiegano perché nel 1684 Martinelli si limiti a segnalare l'altare e le statue. In effetti, proprio in quell'anno Viviani sottopone un preventivo per diversi lavori «che sono fatte di sopra più dell'accordo del tabernacolo» e che includono le basi, i capitelli di marmo di Carrara e la trabeazione delle due monumentali colonne.<sup>11</sup> Non ci è dato sapere quando questa soluzione sia stata concepita, ma essa si colloca certamente prima dell'arrivo di Giuseppe Pozzo e dopo l'uscita di scena di Longhena.

È molto probabile, e questo ad avvaloramento dell'ipotesi che una prima cesura progettuale si sia verificata a partire dal 1683 circa, che il rapidissimo completamento della facciata marmorea di Giuseppe Sardi, fatta erigere grazie alle elargizioni finanziarie di Gerolamo Cavazza, abbia provocato non soltanto il bisogno di accelerare i tempi per completare l'interno ma anche la volontà di rivedere alcune decisioni prese in precedenza. Si può interpretare in tal senso il passo di un quinterno del 1683:

Fornita la faciata, fabricata dal Nobiluomo Cavazza, venivano molti forastieri a vederla et entrando in chiesa discorrevano essere desdicevole a una tant'opera non corrispondesse l'altar maggiore, ch'era posticio.<sup>12</sup>

Questa notizia si coniuga in modo certo non casuale con un'integrazione al contratto per la cappella di Santa Teresa, che era stato firmato con Bartolomeo Zen nel 1671, dato che in questo stesso 1683 Cattaruzza Zen, sorella di Bartolomeo e moglie del procuratore Marco Ruzzini, è chiamata a sottoscrivere un accordo che rivede e specifica i rispettivi impegni e che sottolinea l'esigenza di una rapida conclusione dei lavori:

Desiderando detti padri opportunamente e celeramente perfetionar l'altar et ordinar detta capella, sono convenuti [...] che la sepoltura di mezzo [...] et li latteralli dalle parti della capella dal Cornisone sino alle portine, sijno e restino

<sup>10</sup> PACIFICO 1697, p. 326: «Vi sono sette altari, tre per parte corrispondenti l'uno all'altro, il maggiore tiene di dietro il Coro, e finisce con quattro colonne di tutto tondo, poi nel mezo v'è l'altare d'ordine composito sopra del quale riposa il tabernacolo di finissimi marmi bianchi di Carrasco [sic] riccamente lavorato con rimessi, colonne, & intagli ben ordinati, ai lati sopra due Pilastrini sonovi due statue di marmo compagno».

<sup>11</sup> ASUd, *Archivio Manin*, b. 529, *N.H. Manin [contro] P.P. Scalzi*, c. 3v; FRANK 1996a, p. 388.

<sup>12</sup> ASUd, *Archivio Manin*, b. 223, *Processo N.H. conte Antonio Manin circa la chiesa dei Scalzi a Venezia*, cc. 39-40; FRANK 1996a, pp. 379-380 per la trascrizione integrale del documento.

a disposizione intiera e dominio d'essa Nobildonna [...] in modo però che non sono per occupar o impedir la fabrica dell'altar e capella [...]. Che l'altare, pavimento, soffitto, prospetto e lattere dalle portine, sijno e restino a disposizione intiera e dominio della nostra Religione alla quale spetti e incombi la perfettione della fabrica delle cose predette.<sup>13</sup>

La cronologia e le responsabilità di questa «perfettione» restano incerte ma si direbbe che l'accordo del 1683 non abbia prodotto risultati immediati e che almeno per quindici anni l'altare continuasse ad essere quello disegnato da Longhena con al suo centro la pala di Francesco del Cairo. Andrew Hopkins discute in questo volume lo spinoso problema degli interventi progettati entro il 1700 da Antonio Gaspari e Giuseppe Pozzo e pare opportuno segnalare come la storiografia non sempre aiuti a individuare sicuri perni cronologici. Pacifico contraddice nel 1697 un dato documentario, in quanto egli sostiene che sull'altare è posto «in vece di Palla [...] la santa in estasi colpita dall'Angelo, di marmo bianco intagliata di mezo rilievo»,<sup>14</sup> mentre sappiamo che il gruppo scultoreo fu commissionato a Heinrich Meyring nell'anno seguente e che era pronto per la festa di santa Teresa, il 15 ottobre 1699 (Fig. 38).<sup>15</sup>

Al di là di aspetti legati esclusivamente all'opera in questione, si fa strada l'ipotesi che Pacifico assuma il ruolo di portavoce dei Carmelitani e che egli sia stato informato di progetti pianificati ma non ancora eseguiti o in fase di esecuzione. Nel caso concreto, sembra dunque molto plausibile che egli sia stato informato di quel disegno di Giuseppe Pozzo, maturato durante o come conseguenza del secondo soggiorno romano (1692-1695) come parafrasi del modello berniniano e che costituiva la base per il contratto con Meyring il quale si sarebbe firmato soltanto nell'anno successivo. Se questa ipotesi regge, si potrebbe persino pensare che la notizia di quattro colonne a divisione del presbiterio dal coro rifletta una prima idea progettuale di Giuseppe Pozzo per la riforma dell'altare maggiore.

Che Pacifico si esprima in termini che presuppongono la conoscenza di fatti interni all'ordine è evidente anche nelle sue righe dedicate alla cappella della Vergine e di San Giuseppe, situata di fronte a quella di Santa Teresa (Fig. 39). Con grande lucidità egli riconosce nell'altare di Giuseppe Pozzo

<sup>13</sup> ASUd, *Archivio Manin*, b. 223, *Processo N.H. conte Antonio Manin circa la chiesa dei Scalzi a Venezia*, cc. 42-43; cit. in FRANK 1996a, pp. 380-381 e FRANK 1998, p. 109, n. 10.

<sup>14</sup> PACIFICO 1697, p. 327.

<sup>15</sup> ASVe, *S. Maria di Nazareth*, b. 5, fasc. 20; FRANK 1998, p. 109; WOLFF 2006, pp. 89-95.



Fig. 38. Antonio Gaspari e Heinrich Meyring, altare di Santa Teresa, Venezia, chiesa degli Scalzi



Fig. 39. Giuseppe Pozzo e Heinrich Meyring, altare della Sacra Famiglia, Venezia, chiesa degli Scalzi

una delle meraviglie di Venetia, di vaga architettura moderna, con colonne grosse di tutto tondo [...] secondo i padri non è però ridotto à perfezione dovendosi aggiungere altri fornimenti.<sup>16</sup>

Oltre a riconoscere le straordinarie novità dell'impianto dell'altare di Giuseppe Pozzo, che tanta fortuna conoscerà oltralpe, egli espone con lucidità il principio che soltanto il perfezionamento dei "contorni", funzionali alla struttura che occupa l'intera parete di fondo della cappella e che in altezza si sovrappone alla finestra termale, riuscirà a far valere pienamente il suo carattere innovativo.

Il contratto firmato l'8 gennaio 1705 dai maestri muratori Zuanne Ferrari e Camillo Ronchaioli per la costruzione di quel nuovo altare maggiore di cui parla la lettera citata all'inizio di questo intervento, aiuta a precisare meglio le caratteristiche della struttura sulla quale essi erano chiamati a intervenire. A piena conferma di quanto disegnato da Robert De Cotte nel 1689 si elenca tra le mansioni dei muratori la voce: «Haver da disfar l'Altar che si ritrova al presente et metter tutte le pietre vive da parte e disfar le due colonne grandi di cotto con quarisello, architrave, friso e cornise».<sup>17</sup> Si tratta dunque della prova che il presbiterio era separato dal coro da due monumentali colonne libere sormontate da una trabeazione che creava il legame con l'ordine composito del presbiterio e più generalmente con quello della navata della chiesa. Ricordo che questa soluzione, che a grandi linee si iscrive nella fortuna del modello del Redentore, non compare sulla pianta di Longhena del 1654 e che essa deve verosimilmente essere ascritta a un periodo nel quale l'architetto aveva sì da tempo abbandonato il cantiere ma comunque anteriore, come segnala la data 1684 dell'accordo con Viviani, all'arrivo di Giuseppe Pozzo. Pensando alla narrazione dell'anonimo cronista sull'insoddisfazione sentita nei confronti dell'altare maggiore rispetto alla nuova facciata marmorea, non è del tutto forviante contemplare l'ipotesi che lo stesso Giuseppe Sardi, che con la chiusura della finestra termale in facciata aveva già modificato lo spazio longheniano, sia stato interpellato per un adeguamento del presbiterio. Con la ripresa del motivo delle doppie paraste della navata e il proseguimento della trabeazione le due colonne hanno contribuito a uniformare lo spazio e a disegnare un crescendo verso l'altare del Santissimo, ma questa impostazione, che era funzionale a un tipo di altare laterale come quello progettato

<sup>16</sup> PACIFICO 1697, pp. 327-328.

<sup>17</sup> ASUd, *Archivio Manin*, b. 2, *Processo N.H. Co. Antonio Manin circa la chiesa dei Scalzi*, cc. 29-31; FRANK 1996b, p. 355, n. 17. Cfr. PATRIZIO 1987/88, pp. 356-358 per la fonte dell'Archivio di Stato di Venezia.

da Longhena sulla falsariga di quelli di Santa Maria della Salute, doveva mostrare i suoi difetti non appena fu alzato a partire dal 1689 l'altare di Giuseppe Pozzo nella cappella della Vergine, che a sua volta avrebbe provocato ripensamenti sull'altare di Santa Teresa nella cappella di fronte. È la grande novità dell'invenzione del frate laico carmelitano, puntualmente colta da Pacifico, a condizionare l'evolversi del cantiere. Il suo altare non introduce soltanto un gioco di linee concave e convesse fino a quel momento impensabile a Venezia ma esso crea uno spazio in dialogo con quello esterno attraverso una strumentazione della luce che si sovrappone alla limpidezza della struttura architettonica.<sup>18</sup> I fedeli e curiosi che il giorno di santa Teresa del 1704 si apprestarono a visitare la chiesa avevano sicuramente seguito gli interventi succedutisi negli anni immediatamente precedenti, dal completamento dell'altare di Santa Teresa fino al collocamento del gruppo della Sacra Famiglia di Heinrich Meyring su quello di fronte nel 1702.<sup>19</sup> Quest'ultimo altare aveva persino già suscitato interesse al di fuori dei confini veneziani se in quell'anno Pozzo richiede un suo disegno di chiaroscuro depositato in casa Manin per poterne preparare un altro per un incisore straniero.<sup>20</sup>

Le operazioni che si stavano eseguendo nel 1704 erano volte a creare la cornice per l'altare progettato da Giuseppe Pozzo per conto di Antonio Manin. Il primo contratto tra i Carmelitani Scalzi e il Manin, che prevedeva il completamento della cappella della Vergine e il finanziamento dell'altare maggiore, era già stato sottoscritto nel 1700 e da allora si erano susseguite diverse ipotesi progettuali.<sup>21</sup> Non vorrei insistere su questa sequenza già assai nota e mi limito a ridiscutere i disegni che coniugano notizie sull'aspetto seicentesco della parte settentrionale della chiesa e nuove proposte. Il foglio n. 27 del dossier di Milano (Fig. 23) al quale si è già accennato alcune pagine addietro, documenta un progetto di Pozzo che prevedeva l'eliminazione delle colonne monumentali e in cui il tabernacolo preesistente, sopraelevato tramite l'inserimento di un basamento a volute di marmo verde, continuava ad essere una struttura emergente, inquadrata da una esile architettura diafana volta a schermare nella parte inferiore la visione del coro e lasciando invece in evidenza la sua prima campata con le finestre termali e i quattro fori della parte absidale.

<sup>18</sup> ROCA DE AMICIS 2008c, pp. 200-205.

<sup>19</sup> LEWIS 1967, p. 15.

<sup>20</sup> ASUd, *Archivio Manin*, b. 223, *Processo N.H. conte Antonio Manin circa la chiesa dei Scalzi a Venezia*, c. 14; FRANK 1996b, p. 356, n. 22.

<sup>21</sup> Per i disegni di Giuseppe Pozzo cfr.: CASAGRANDA 1958; LEWIS 1979, pp. 150-200; FRANK 1996a; FRANK 1996b; FRANK 1996c; SUOMELA GIRARDI 2008.

Il secondo disegno (Fig. 40), una planimetria del presbiterio, è nelle sue intenzioni progettuali diametralmente opposto al precedente.

Esso mira a qualificare il presbiterio come uno spazio autonomo, trasformandolo in un *continuum* dai contorni mossi secondo una dinamica alternanza di porzioni concave e convesse che avvolgono tre lati del vano, scandito da colonne libere (e di tre quarti) e ritmato da piedestalli per statue. Il disegno pro-

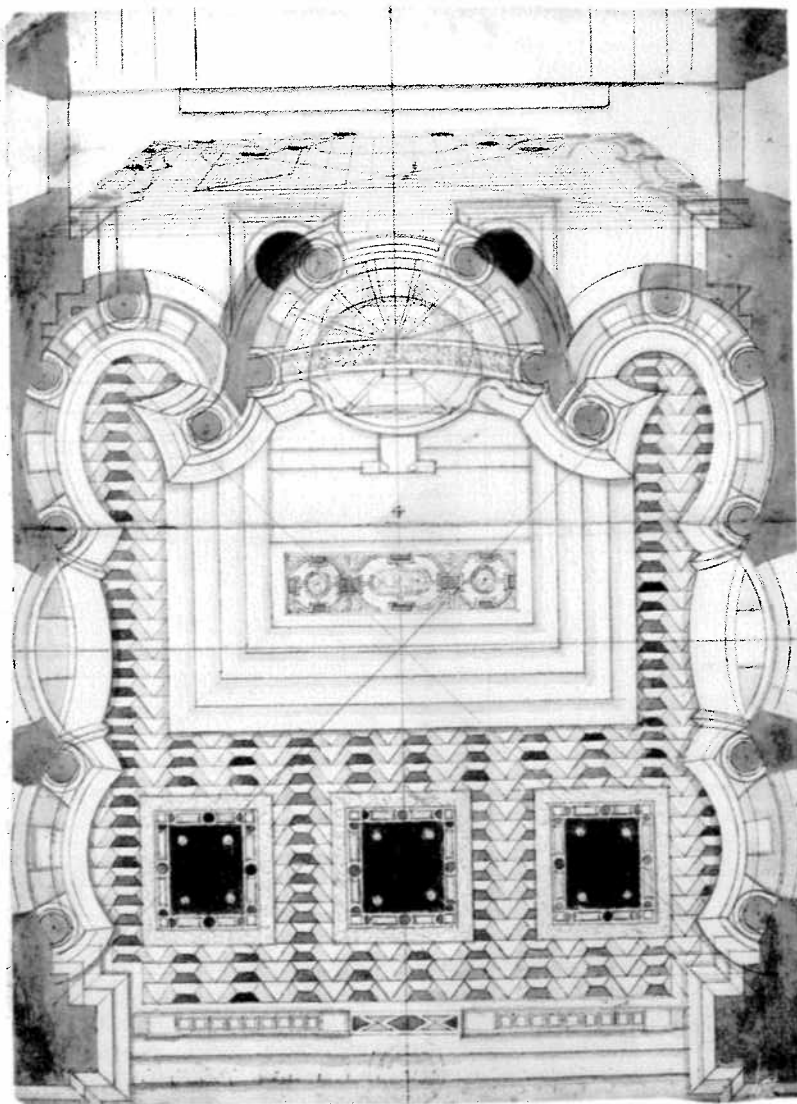


Fig. 40. Giuseppe Pozzo, Progetto per il presbiterio della chiesa degli Scalzi, Milano, Archivio provinciale dei Carmelitani Scalzi, Album Pozzo, f. 78



gettuale è sovrapposto al rilievo delle preesistenze e anche in questa ipotesi il tabernacolo, finemente tracciato a grafite, occupa il centro della composizione. Delle preesistenze fanno parte le due colonne monumentali segnate in color nero e destinate ad essere demolite, il basamento su quattro scalini della mensa e il pavimento a disegno geometrico di impronta decisamente longheniana e al quale vanno associate anche le tre lastre tombali, quest'ultimi elementi ancora oggi in situ. La parte superiore del foglio consiste in una proiezione prospettica che si ricollega evidentemente a Andrea Pozzo la cui meticolosa individuazione del centro segnala già in nuce l'incompatibilità della nuova architettura con la volta a crociera del presbiterio seicentesco.<sup>22</sup> Non sappiamo in quale momento dell'iter progettuale si situi il foglio, al quale non si accompagna purtroppo il corrispondente disegno dell'alzato, ma nulla vieta di pensare che esso si collochi vicino al 1700 o poco dopo, ovvero nella primissima fase dell'impegno dei Manin, una ipotesi questa suffragata dalla presenza delle due colonne.<sup>23</sup> Se la planimetria dell'altare rispecchia già la soluzione che sarà infine adottata, si abbandonerà invece il progetto di adeguare le pareti laterali alla plasticità di questa e al suo andamento curvilineo e si sceglieranno strutture a forma di arco trionfale, anch'esse documentate dai relativi disegni progettuali di Pozzo (Fig. 41), che dialogano con l'altare maggiore soltanto attraverso i loro valori cromatici e le corrispondenze degli ordini architettonici.<sup>24</sup>

Al più tardi agli inizi del 1704, quando Antonio Manin riconfermerà al priore il suo impegno di finanziare i lavori, la decisione era presa e il contratto con i muratori siglato pochi mesi più tardi sancisce definitivamente la demolizione delle due colonne seicentesche. Ma *l'istrumento* con i muratori

<sup>22</sup> Il primo a prestare attenzione al foglio, anche se in un contesto del tutto diverso del nostro, è BENEVOLE 1956. Cfr. inoltre FRANK 1996c, cat. 4, p. 186 e SUOMELA GIRARDI 2008, cat. 78, p. 164, che inespugnabilmente mette in dubbio la destinazione del progetto.

<sup>23</sup> Il progetto concorda bene con le quattordici sculture di angeli commissionate nella primavera del 1702 da Antonio Manin a Angelo Marinali e dopo la morte di quello eseguite dal fratello Orazio. In effetti, nessun altro disegno di Giuseppe Pozzo per l'altare maggiore a noi noto ha le caratteristiche per ospitare un numero di sculture così alto. Sommando questa constatazione alle notizie che durante il periodo 1701-1704 sono stati acquistati i marmi per l'altare e che nel 1703 si è preparato il modello per le maestranze, si può con una certa sicurezza affermare che la pianta corrisponda al progetto destinato alla realizzazione.

<sup>24</sup> Per il disegno cfr. FRANK 1996c, cat. 4, p. 186; SUOMELA GIRARDI 2008, cat. 34, p. 110. A conferma e a integrazione di quanto ipotizzato nella nota precedente, la presenza di tre angeli «cadauna [con] un Mistero della Passione», come richiesto nel contratto con Orazio Marinali del 1704 (Frank 1996b, p. 352, n. 15), certifica che le quattordici sculture dovevano essere distribuite sui tre lati del presbiterio. Questo significa che il progetto architettonico è stato modificato prima dell'estromissione dei Manin, mentre il cambiamento del programma iconografico, e dunque l'introduzione delle Sibille sulle parti collaterali, deve essere letto in relazione alla decorazione della cupola. Per la decorazione scultorea del presbiterio si rinvia anche alle pagine di Monica De Vincenti in questo volume.



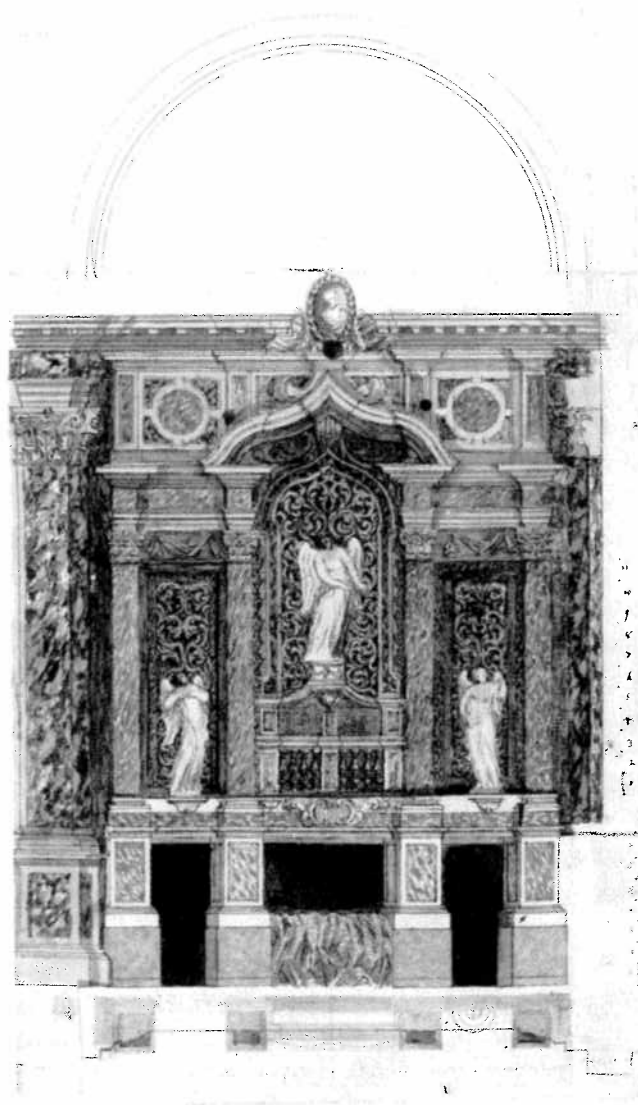


Fig. 41. Giuseppe Pozzo, Progetto per le pareti laterali del presbiterio della chiesa degli Scalzi, Milano, Archivio provinciale dei Carmelitani Scalzi, Album Pozzo, f. 34

prevede operazioni ben più complesse che sono la logica conseguenza della tendenza alla centralizzazione manifestatasi nel progetto planimetrico di Giuseppe Pozzo. Infatti i maestri si obbligano a «discoventar il coperto di copi e tavelle» e di «disfar la crosera». Questa crosera, cioè la volta a crociera (segnata anche sulla pianta), doveva essere sostituita da una «cupola a mezzo tondo con il suo drito nel sito dove sia ha da disfar la crosera». Il contratto

specifica inoltre che la cupola dovrà essere realizzata in legno di larice e che si dovrà «far nelli quattro cantoni li quattro angoli [cioè i pennacchi] di pietre cotte che sostiene detta cupola et far sopra detti angoli un cordon di cotto che vada intorno».<sup>25</sup> Con la sostituzione della volta con una cupola non soltanto si modifica radicalmente il presbiterio, ma si ridisegnano la gerarchia e i rapporti di tutti i vani fra loro. L'operazione avviata in questo momento comportava inoltre un complesso lavoro alle fondazioni perché il progetto per il nuovo assetto del presbiterio necessitava di un consistente rafforzamento di quelle già esistenti. Si dice: «cavar tutta la fundamenta vecchia [...] e poi cavar tutta la fundamenta per il nuovo altar in quella profondità che sarà bisogno et metter il suo zatteron sul fondo da ponti doppi di pali [e infine] rifar la fundamenta sino al pian del pavimento [...] e rimetter in opera tutti li materiali vecchi che vi sarà». Il progetto scelto è dunque intimamente legato al bisogno di modificare le qualità spaziali del presbiterio, ma l'operazione non si fondava in nessun modo sul pensiero di creare una corrispondenza tra interno e esterno, ovvero non si pensò di dotare la chiesa di un corpo cupolato visibile anche all'esterno che avrebbe contribuito a estendere la magnificenza della facciata marmorea all'intero edificio (Fig. 42).

Lo svolgimento delle operazioni iniziate nel 1705 subisce due anni più tardi un brusco arresto a causa di un processo innescato da Chiara Bondumier sull'eredità e i diritti di Benetto Soranzo. Emanuela Zucchetta ricorda opportunamente in questo volume quelle ben note vicende conclusesi nel 1710 con l'estromissione dei Manin e sottolinea l'importanza della data 1717, incisa assieme allo stemma dei Soranzo sulla tribuna di sinistra del presbiterio, ai fini di una corretta collocazione cronologica dell'apparato decorativo e in particolare quale termine *ante quem* per l'affresco della cupola dei fratelli Giuseppe e Domenico Valeriani. L'apparato illusionistico dipinto (Fig. 43) invade anche il coro dei frati, dove disegna un ordine di colonne che sembrerebbe essere un omaggio alla sequenza di colonne di tutto tondo che Giuseppe Pozzo aveva tracciato a grafite sulla pianta di Baldassare Longhena. Nuvole e putti oscurano la limpidezza della strumentazione architettonica, così come si sovrappongono parzialmente alle finestre che originariamente davano luce al coro e che, con la costruzione della sala capitolare sopra la sacristia sul retro del tempio, avevano ormai perso la loro funzione.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> La fonte è quella citata a n. 17.

<sup>26</sup> Un sopralluogo effettuato durante i giorni del convegno, reso possibile grazie alla grande gentilezza di padre Fabio, ha rivelato che due delle quattro finestre della parte absidale sono accessibili dalla sala capitolare e immettono in scale di servizio (quella di destra è del campanile) ricavate negli spazi tra la curvatura del muro del coro e la parete dritta della sala del capitolo.



Fig. 42. Venezia, chiesa degli Scalzi, esterno, fronte est

A provocare la decisione di sostituire la volta con una cupola sta un progetto di Pozzo per Antonio Manin che non è mai stato eseguito. Quel progetto, di cui conosciamo soltanto la pianta, mirava ad annullare la compattezza delle pareti laterali e a trasferire, con una evidente tendenza alla centralizzazione, le qualità dell'altare maggiore anche ai lati. Forse i progetti elaborati dopo il definitivo abbandono dei Manin nel 1710, così come anche l'altare infine realizzato, non avrebbero avuto bisogno di quel nuovo spazio cupolato e forse si deve la sua esistenza soltanto al fatto che i lavori erano già progrediti in modo da rendere obsoleto un passo indietro. Resta il fatto, che con la cupola si sono poste le basi per trasformare gradualmente il tempio della scultura in un tempio di pittura e a intensificare le sue qualità di *Farbraum*. Inizialmente lo stesso Pozzo aveva assecondato la matrice decorativa impostata da Baldassare Longhena (nella cappella Venier o di San Sebastiano e in quella del Beato Giovanni della Croce o dei Giovanelli) e il suo progetto per la volta della cappella della Vergine prevedeva, pur senza riprendere il disegno rigorosamente geometrico, un soffitto "scultoreo" policromo, probabilmente pensato in sincronia e per dialogare con quello da lui delineato per la cappella di Santa Teresa (Fig. 44).<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Per i disegni cfr. FRANK 1996c, cat. 7, p. 187 e SUOMELA GIRARDI 2008, catt. 57-58, pp. 141-143. Già molti anni prima, forse verso il 1688/89 o comunque poco prima del disegno esecutivo per l'altare della Sacra Famiglia, il frate laico aveva impostato il progetto a fare dialogare le due cappelle attraverso altari complementari (Figg. 45, 46), un episodio che si inserisce verosimilmente nel dibattito sull'altare di Santa Teresa di cui parla in questo volume Andrew Hopkins.



Fig. 43. Giuseppe e Domenico Valeriani, pitture murali del coro della chiesa degli Scalzi

Né l'uno né l'altro furono realizzati e le ragioni vanno forse cercate ancora una volta in quel bisogno di mantenere un dialogo tra gli spazi che abbiamo già potuto verificare in episodi precedenti. Antonio Manin giustifica nel 1708 l'abbandono del progetto per la volta della cappella della Vergine con motivazioni di ordine estetico e di spesa<sup>28</sup> e anche se nei documenti in nostro pos-

<sup>28</sup> «La gran volta di marmo della Capella [...] con vasti rimessi di rosso di Francia e verde antico, contornate da intagli di marmo con molte statue grandi e minori pure di marmo, sono oltre il dispendio [...] e nel lavoro, porta riflesso d'eccedente spesa la gran ferramenta per legare e sostenere la mole – Et la necessità di alzare i rifare il coperto della cappella e far nuove finestre per introdurre il lume» (ASUd, *Archivio Manin*, b. 242, foglio sciolto; cit. in FRANK 1996b, p. 355-356, n. 17). La descrizione coincide con il disegno di Pozzo il quale a sua volta corrisponde perfettamente alla stima che Domenico Rossi e Baldassare Garzotti avevano effettuato sulla base del modello esposto in Avogaria. Per la stima cfr. FRANK 1996a, pp. 383-384.



Fig. 44. Giuseppe Pozzo, Progetto per le volte delle cappelle di Santa Teresa e della Sacra Famiglia nella chiesa degli Scalzi, Milano, Archivio provinciale dei Carmelitani Scalzi, Album Pozzo, ff. 57, 58



Fig. 45. Giuseppe Pozzo, Progetto per l'altare di Santa Teresa della chiesa degli Scalzi, Milano, Archivio provinciale dei Carmelitani Scalzi, Album Pozzo, foglio sciolto 6

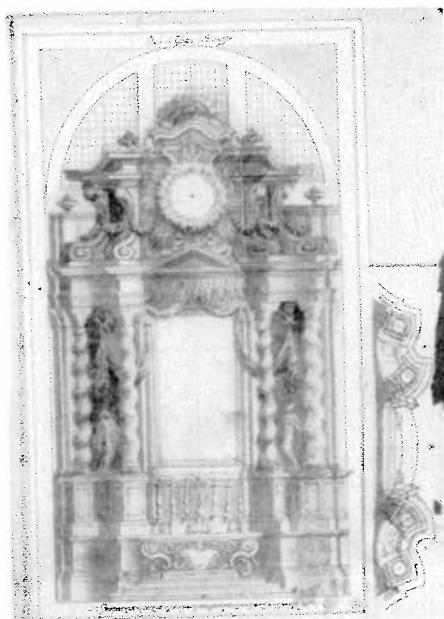


Fig. 46. Giuseppe Pozzo, Progetto per l'altare della Sacra Famiglia della chiesa degli Scalzi, Milano, Archivio provinciale dei Carmelitani Scalzi, Album Pozzo, foglio sciolto 7

nesso egli non ne fa cenno, è assai verosimile che il cantiere nel presbiterio, che egli si apprestava ad abbandonare, abbia influito sulla sua decisione. Soltanto nel 1716, al termine di ulteriori vicissitudini di carattere legale, Louis Dorigny realizzerà sulla volta della cappella di famiglia l'affresco della *Gloria di angeli* (Fig. 70), organizzato attorno a una illusionistica apertura sul cielo e la cui simultaneità con quella che possiamo ipotizzare essere la data della cupola cassetata di Giuseppe Valeriani non è certamente casuale. La volta di Dorigny è soltanto il primo tassello di un'operazione complessa e per certi versi ambigua. Da un lato i Manin mirano, attraverso la sostituzione con materiali più pregiati di elementi già esistenti,<sup>29</sup> a conferire alla cappella insegne di distinzione gentilizia e dall'altra parte essi rispondono a esigenze di ordine estetico-liturgico che vanno ben oltre le aspirazioni di dimostrare dominio sul luogo. L'altare che i Manin avevano trovato già in situ al momento del loro interessamento per la cappella e che tanto successo aveva incontrato era

<sup>29</sup> FRANK 1989, p. 226; ma si veda anche il contributo di Serena Tagliapietra in questo volume.

realizzato in Brentonico, ovvero di colore giallo, e tale lo ricorda l'incisione colorata contenuta nel dossier di Giuseppe Pozzo (*Fig. 47*). Lo smantellamento dell'altare e la sua ricostruzione in forme pressoché identiche ma con l'utilizzo di un marmo rosso rafforza il dialogo della cappella con l'altare maggiore così come lo fa l'apertura sul cielo della volta.

Orchestrati da Giuseppe Pozzo, il quale aveva conosciuto sia Giuseppe Valeriani che Louis Dorigny probabilmente proprio in casa Manin,<sup>30</sup> gli apparati decorativi del presbiterio e della cappella Manin riprendono il tema del soffitto dipinto, già proposto da Pietro Liberi nella Cappella Mora o di San Giovanni Battista, costituiscono i primi tasselli di un sistema decorativo che di lì a poco avrebbe investito, ormai dopo il decesso del frate laico, le volte delle cappelle di Santa Teresa e del Crocefisso, per poi estendersi sul soffitto della navata della chiesa, tutti affrescati da Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna.



*Fig. 47.* Johann Andreas Pfeffel – Christian Engelbrecht (incisione) e Giuseppe Pozzo (acquerellature), Altare della Sacra Famiglia nella chiesa degli Scalzi, Milano, Archivio provinciale dei Carmelitani Scalzi, Album Pozzo, f. 16

<sup>30</sup> Per questa ipotesi cfr. anche il saggio di Emanuela Zucchetta.