

## LA CHIESA DI SANTA MARIA DELLA PIETÀ

### PROFILO STORICO

(di Antonio Niero)

La chiesa attuale di Santa Maria della Visitazione o della Pietà, in ossequio alla denominazione popolare, è stata costruita fra il 1745 e il 1760 su progetto di Giorgio Massari (1687-1766). Quella antecedente sorgeva sull'area dell'odierno Albergo Metropole, sul lato destro rispetto alla chiesa attuale, inserita entro il tessuto murario dell'omonimo ospedale della Pietà, destinato ad allevare bambini e bambine abbandonati, «che sono in gran numero», scriveva, nel 1684, il Martinelli. In effetti, in base alla Pianta di Venezia del De Barbari, del 1500, non si deduce alcun elemento qualificante un edificio sacro. Per rilevarlo forse è probabile nel 1547, mentre è certo nella veduta del Portio e Della Via, del 1686, dalla quale risulta evidente la realtà di chiesa, entro la struttura edilizia dell'ospedale. Innanzi ad essa si apre un avancorpo proiettato in avanti in funzione di protiro, rispetto al muro dell'ospizio. Migliore risulta la facciata nel dipinto di Francesco Guardi *Il Bucintoro si dirige alla riva degli Schiavoni* (Copenaghen, Museo Nazionale), eseguito nella maturità avanzata, vale a dire dopo il 1780, nonché nell'altro, *La riva degli Schiavoni alla chiesa della Pietà*, forse dello stesso autore e lavorato verso il 1790 (L. ROSSI BORTOLATO, *L'opera completa di Francesco Guardi*, Milano 1974, p. 138). La chiesa sorgeva ancora accanto alla nuova chiesa di Giorgio Massari. L'area da essa occupata, forse riappare nella tavola dei Combatti, *Nuova planimetria della regia città di Venezia*, Venezia 1848. La facciata invece è stata riprodotta da Antonio Quadri, *Il Canal Grande di Venezia rappresentato in tavole ...*, Venezia 1828.

Sul lato della calle rileviamo tre finestre palladiane. Ritengo probabile, eliminato il corpo anteriore, esse indichino il vano sacro come risultava nel 1622, anno di sua consacrazione, e perciò di riedificazione. Il corpo antistante, con porta centrale, due finestre rettangolari e una circolare al centro in facciata, con timpano e rosone, e porticina laterale allude ai restauri qui eseguiti, scrive il Martinelli, poco prima del 1684. Sui vertici del timpano sorgevano tre statue, di anonimo, con al centro la *Fede* e sul lato destro la *Carità*, mentre sul sinistro forse è la *Speranza* (donna con spada sguainata). Per i restauri ipotizzo un'esecuzione anteriore al 1682, poiché l'Onofri, nella *Cronologia veneta* edita in quest'anno, precisa che in essa vi sono tre porte. Penso egli si riferisca all'avancorpo ed una porta all'interno verso l'ospedale. Don Vio ipotizza che il presbiterio sorgesse dov'è ora una piccola rientranza del muro esterno, a destra verso la fine della calle della Pietà. Per di più, in seguito all'esame del disegno in un mappale, elaborato, il 27 dicembre 1740, da Bernardino Zendrini e Giovanni Filippini, Savi Esecutori alle acque, al fine di ampliare la fondamenta sul Bacino, si suppone che la chiesa fosse lunga venti metri, larga e alta

circa una decina, la più piccola degli ospedali principali di Venezia, scrivono Aikema e Meijers. L'Onofri aggiunge trovarsi in essa tre campane: forse erano collocate in un piccolo campanile a vela, del quale, mi comunica oralmente il Vio, resta traccia in casa sul rio della Pietà. Onofri e Martinelli affermano che nella chiesa sorgevano cinque altari, compreso il maggiore, che era privilegiato: dunque i quattro, forse in legno dipinto a finto marmo, potevano trovarsi distribuiti lungo le pareti parte per parte, come risulta da attenta lettura dalla descrizione Boschini-Martinelli-Pacífico.

Negli spazi tra gli altari e nella parete d'ingresso correva un rivestimento ligneo sino a due metri di altezza dal suolo con annesso un sedile continuo a vantaggio dei fedeli. In effetti, in base ad una intelligente combinazione dei dati emergenti dalla Guide secentesche, ci è possibile stabilire la successione cronologica delle opere d'arte, che l'abbellivano, anche se si impone una certa approssimazione. Di fatto il Martinioni, annotando la *Venetia* del Sansovino nel 1663, osservava nella chiesa «benissimo officiata» la *Presentazione della Madonna* di Jacopo Palma. Forse il Martinioni ha letto male il soggetto. Tutte le fonti successive parlano sempre di *Circoncisione del Signore*, collocata per il Martinelli sopra la porta dalla parte della via anteriore, vale a dire verso l'ospedale sulla nostra destra. L'autore potrebbe identificarsi anche con Palma il Vecchio. Ne dubitiamo, giacché la chiesa è stata rifatta e consacrata nel 1622. Del resto la denominazione secentesca per Jacopo Palma intende di norma Palma il giovane, morto nel 1628, onde egli avrebbe lavorato il dipinto nello spazio di tempo compreso tra il 1622 circa e la sua morte (1628). Il Martinioni ricordava che la tela dell'altare del Rosario, e si ritiene della cappella specifica, come afferma meglio il Martinelli, era opera di Santo Peranda. Anche lui dovrebbe aver terminato il dipinto tra il 1627, anno del suo ritorno a Venezia, e il 1638, anno di sua morte.

La successiva fonte ci è offerta dalle *Minere della pittura* di Marco Boschini del 1664. Oltre ai due citati dipinti, di nuovo egli vede la *Visita di Maria a Santa Elisabetta*, del maestro bavarese Giovanni Carlo Loth, o Carlotto alla veneziana, collocata nel primo altare di sinistra entrando. Il pittore giunse a Venezia nel 1660. Il suo lavoro, il primo eseguito in città secondo Pallucchini, va stabilito tra codesto anno e l'edizione boschiniana del 1664, nello spazio di tre anni circa. Invece nel decennio successivo l'attività decorativa alla Pietà è stata intensa, nel contesto di un restauro più vasto, secondo quanto lascia intendere il racconto del Martinelli. Egli, scrivendo nel 1684, dichiarava che la chiesa pur antica «da pochi anni in qua si è restaurata, illustrata e riempita di pitture». Riteniamo che nel contesto di tali restauri si sia proceduto a modificare la facciata sulla fondamenta verso la laguna, così come ci appare nel citato dipinto di Francesco Guardi, vale a dire costruendo il protiro sulla porta centrale, le quattro piccole finestre nell'ordine superiore e il coronamento, oltre il cornicione, a timpano stiracchiato con tre fori di apertura. All'altare della

Visitazione seguiva la cappellina del Rosario, che possedeva com'è ovvio un suo altare con la tela eseguita dal citato Peranda. Dopo di essa si vedeva la *Disputa di Gesù tra i dottori*, di Giovanni Carboncino. Forse si trattava di tela appesa in parete, come si desume dalla *Cronaca...* del Pacifico del 1697. Di norma, si sa con sicurezza la presenza in Venezia del pittore dal 1687 al 1692, anno obituale. Il suo lavoro alla Pietà nel decennio accennato, potrebbe farci anticipare il soggiorno veneziano in codesto torno di tempo. Alla pari, ancora in parete, al Carboncino teneva dietro l'*Adorazione dei Magi* di Antonio Cecchini.

Sul lato opposto, cioè di sinistra per noi, verso l'ospedale, entrando esisteva una tela con l'*Ingresso del Signore in Gerusalemme nella festa delle Palme* di Sebastiano Mazzoni. Era collocata dunque nel primo altare verso la porta centrale. Il lavoro dell'estroso e grande maestro secentesco, presente in Venezia sin dal 1648 c.a., non offre migliori precisazioni cronologiche se non ch'esso fu eseguito nel citato decennio 1664-1674. Invece sopra la porta, che immetteva nella via interna verso l'ospedale, era collocata la *Circoncisione* di Palma. Vero è l'ubicazione non è chiara, giacché nel 1697 il Pacifico interpreta il testo del Martinelli come sopra la porta dall'interno. Al limite potrebbesi intendere anche la porta centrale d'ingresso. Nel successivo secondo altare sulla sinistra, oltre la porta che secondo noi immetteva nell'ospedale, si ammirava la tela con *Sant'Antonio di Padova che predica dal pulpito* con un morto ai suoi piedi, eseguita ancora dal Carboncino nel periodo già considerato. In assenza della tela, ora smarrita, possiamo ipotizzare svolgesse il tema in analogo modo all'altro, dipinto dello stesso, con Sant'Angelo di Sicilia che predica, nel ciclo pittorico della chiesa dei Carmini.

Nel 1684 il Martinelli ripeteva alla lettera la descrizione boschiniana. Per un ulteriore dato ai fini conoscitivi dell'interno bisogna scendere al 1697, anno di edizione *della Cronica veneta* del Pacifico. Egli, oltre alle notizie precedenti, aggiunge che l'altar maggiore, del quale tutti sinora avevano taciuto, forse perché di scarso valore, tranne l'Onofri, che evidenziava il mero valore liturgico in qualità di privilegiato, si presentava restaurato, con un bellissimo tabernacolo di pietre fini e rimessi. Eppure si trattava molto di più di un restauro. Dai documenti editi da don Vio, nel 1692 fu dato corso ai lavori, per costruirlo ex novo in marmo su progetto dell'architetto longheniano Domenico Margutti, al fine di ampliare l'area presbiteriale per ospitare la tomba dell'olandese Giusto Vaneyche, Governatore della Pietà. I lavori procedettero spediti sicché, l'anno dopo, appariva terminato. Per di più, lo abbellivano quattro statue in marmo, eseguite dal noto ed elegante scultore fiammingo Enrico Meyring, o Merengo alla veneziana: prezioso dato cronologico il nostro, ai fini della ricostruzione biografica dell'autore.

È noto che, nella chiesa della Pietà, le ospiti, o *ospealère*, eseguivano concerti vocali e strumentali, guidate da illustri maestri. Era necessario l'organo. Esso è documentato nel 1671, ma forse meglio dal 1667 e poi in successione dal 1674 al 1692, sinché, l'anno dopo, risulta collocato sopra l'altar maggiore nel coro, ampliato allo scopo, a ragion veduta. Esso è governato, almeno dal 1703 per circa un cinquantennio, dall'organaro Giacinto Pescetti, illustre figura nel firmamento musicale veneziano. Nel 1723, vien datato un secondo organo, relativo ad uno dei due coretti, decisi dai Governatori della Pietà il 6 agosto 1724 poiché l'importanza della musica era cresciuta,

ed eseguiti dal proto Bortolo Franceschini. Essi non dovevano più possedere la grata lignea o *gelosia*, quanto una in ferro dorato per uniformità con l'identica del coro principale e per offrire possibilità alle cantanti di scorgere bene la Maestra di coro, appena dava la battuta di avvio nelle prove. Si sa che le giovani cantanti da qui si esibivano nei concerti. Tutti conoscono le entusiastiche valutazioni del presidente De Brosses e di Wolfgang Goethe. Tra l'altro, sempre il 6 agosto, i Governatori incaricavano Antonio Vivaldi, il noto prete rosso e più noto compositore musicale, a dare due concerti al mese «per conservar ... il choro nel credito sin hora riportato».

Nel 1735 è datata l'esistenza di un secondo organo, lavoro ancora del Pescetti, collocato nel coretto laterale.

Ma il complesso dell'ospedale e annessa chiesa, nonostante i ripetuti restauri, manifestava sempre più l'usura del tempo: tanto più che nel corso del primo Settecento aumentava il numero degli illegittimi con la conseguente necessità di provvedere a nuovi locali.

Verso il 1730, fu decisa una demolizione parziale dell'insieme per costruire un novello ospedale e relativa chiesa. Per venire incontro alle spese non indifferenti, nel 1733 il Consiglio dei Dieci destinava allo scopo i guadagni di una lotteria pubblica da tenersi per tre anni. Indetto il regolare concorso, tre architetti, Andrea Tiralli, Giorgio Massari e l'oscuro francescano della Vigna, padre Pietro Foresti, presentarono i loro progetti nel 1736. I membri della Congregazione, preposta al governo dell'ospedale della Pietà, ottenuto in primo luogo i pareri del doge Alvise Pisani, passarono alla votazione sui tre progetti. Risultò approvato quello del Massari con quindici voti, mentre il Tiralli ne riportò solo quattro e sei il Foresti. Il Massari non era nuovo ad imprese del genere, avendo progettato la ricostruzione dell'ospedale dei Catecumeni. Anche alla Pietà egli seguiva il medesimo criterio: stabilire due grandi ali laterali per l'ospedale, mentre al centro doveva sorgere la chiesa. In sostanza, egli si riportava alla soluzione offerta da Andrea Palladio per l'ospedale delle Zitelle alla Giudecca; anzi è probabile che si sia volutamente ispirato a codesto esito a motivo di criteri urbanistici, giacché il nuovo edificio avrebbe significato una risposta armoniosa, quasi ad eco rimbalzante di quello analogo delle Zitelle. Del resto, il Massari era abituato a soluzioni urbanistiche, qualora si rifletta a quella per la facciata della sua chiesa dei Gesuati del 1736, in armonia con i templi palladiani del Redentore e di San Giorgio sulla riva opposta del canale. Si tenga presente che la facciata della nuova chiesa della Pietà, per il Massari ripeteva il modulo pressoché identico dell'altra dei Gesuati, epperò di Palladio in via remota. Qui, sulla riva degli Schiavoni, egli avrebbe inserito nel contesto edilizio di variopinti edifici di età più diverse, la chiarezza solare delle linee palladiane, quasi continuazione ideale dello scenario offerto sulle opposte rive del canale della Giudecca.

I lavori per la nuova fabbrica non ebbero subito corso. Vero è sin dal 1741 erano già stati avviati quelli di escavo. Forse ai Deputati alla Fabbrica sorsero dubbi sulla opportunità e spese dell'insieme. Il Memmo, in effetti, afferma fu chiesto il parere del francescano padre Lodoli, il noto teorico del funzionalismo architettonico e non certo simpatizzante per Massari. E non gli fu largo di elogi. In sostanza egli suggeriva di alzare alquanto il timpano della facciata al fine che la chiesa dominasse meglio sulle due ali dell'ospedale. Nel 1742, si volle conoscere anche il punto di vista del matematico Bernardino Zendrini. Non sappiamo cosa rispose. Tre anni dopo il nuovo doge Pietro Grimani, che esercitava come i predecessori un giuspatronato secolare sull'opera della Pietà, invitava il fratello Marcantonio a chiedere il parere dell'illustre matematico dell'Università di Padova, Giovanni Poleni, un luminaire nel suo campo. Matematico era Poleni; matematico era lo Zendrini, al quale non parve vero di unire questa volta il suo parere a quello del primo. La lunga loro relazione del 1745, in sostanza approvava con larghi elogi il progetto del Massari. Semmai le riserve venivano avanzate per la chiesa, giacché si voleva ch'essa rispondesse alle esigenze musicali come la precedente. Ai due periti sembrava che l'acustica non fosse perfetta, argomentando in base alle dottrine del tempo sulla media aritmetica o proporzionale e su quella armonica. In sostanza essi consigliavano di innalzare l'intero edificio di sei piedi, vale a dire due metri e otto centimetri. Sarebbe stata una correzione tale da costringere l'architetto a modifiche strutturali di pilastri e colonne. In caso diverso, osservavano i due periti, al Massari era lecito accedere alla soluzione di Tullio Lombardo per San Salvatore (1507-1534), con l'erezione di un piccolo attico in facciata. In entrambi i casi sarebbe stato necessario alzare di poco la facciata. Invece il Massari, fiducioso nella sua buona causa e nel suo libero genio di artista, non andò oltre ad un ossequio meramente formale verso i due consulenti. In realtà non accolse alcuno dei suggerimenti indicatigli, giacché l'altezza interna dell'edificio, che si sarebbe dovuto portare a 25 metri rimase a m. 19,10, secondo il progetto iniziale. E fu bene. In caso diverso, l'architetto avrebbe dovuto modificare per motivi di proporzione anche le misure dell'ospedale, conseguendo un effetto mastodontico rispetto al circostante tessuto urbano. Benedetta la prima pietra il 18 maggio 1745 alla presenza del doge Pietro Grimani e gettata la medaglia coniata per l'occasione, i tre Deputati alla nuova fabbrica ordinavano al Proto Domenico Rossi di restare a disposizione del Massari per l'escavo delle fondamenta, mentre nel contempo supplicavano il doge al fine di concedere loro i legnami vecchi dell'Arsenale. I primi lavori ebbero inizio dalla parte del presbiterio, per estendersi, a mano a mano, verso la Riva degli Schiavoni. Nel giro di sei anni, nel 1751 l'edificio ormai era completo nelle strutture di base. Tant'è vero i Deputati all'ospedale incaricavano, il 18 gennaio del medesimo anno, i Deputati alla fabbrica della chiesa di cercare i migliori pittori del tempo per eseguire l'affresco nel grande ovato centrale del soffitto. Ma impegni di maggiore urgenza rallentarono i lavori della chiesa: e si dica della necessità di procedere in modo rapido nella costruzione del nuovo ospedale. A questo proposito tra progetti e indugi, tra incertezze e altre cose, corsero via il '52 e parte del '53. In quest'anno tuttavia si vollero riprendere i lavori nella chiesa dove, sin dal 1745 si era iniziata la costruzione dell'altar maggiore, finanziato dal lascito del Procuratore Pietro Contarini, completata più tardi con le statue laterali

(1753) dei Santi Pietro e Marco evangelista, allusive al finanziatore Pietro Foscarini e all'erede Marco, nonché con la pala della *Visitazione* (1754) e il tabernacolo eucaristico (1759).

L'anno seguente, il 15 aprile 1754, i Governatori dell'ospedale della Pietà, i quali sin dal 1751 avevano cercato un pittore per il soffitto, affidavano a Giambattista Tiepolo il lavoro ad affresco sia nel soffitto centrale, sia sopra l'altar maggiore, sia dietro a codesto con regolare contratto. A lui prestava la sua collaborazione Francesco Zanchi, noto quadraturista, per lavorare le cornici dell'affresco centrale e degli altri minori: cose che eseguì con la consueta rapidità. Tant'è vero che il 12 settembre 1754 egli risultava pagato della sua attività. La spesa complessiva ammontava a 1800 ducati (inesatti quindi i 500 zecchini del Notatorio Gradenigo), da pagarli al pittore in seicento, appena terminata una terza parte del lavoro; altri seicento in avanzamento di opera, cioè finita la seconda terza parte; gli ultimi poi a lavoro completo. Il 13 giugno, il sommo maestro che, secondo una noticina del Moschini, aveva eliminato gli altri due concorrenti, Gasparo Diziani e Francesco Fontebasso, si accingeva all'opera nell'ovale centrale, con la sua consueta foga rapidissima. Di fatto, il 5 luglio, la prima terza parte risultava finita. E lui riceveva il primo acconto, secondo i patti. Nel resto dell'estate, dopo una pausa probabile di alcune settimane, il Tiepolo eseguiva anche la seconda parte. In effetti, il 14 settembre, gli davano il pagamento dei secondi seicento ducati. La stagione favorevole indusse il pittore a lavorare di buona lena, sicché, l'8 ottobre, veniva saldato del tutto dal Ferretti, cassiere dell'ospedale, tanto per i lavori del soffitto centrale quanto per gli altri del presbiterio e forse compreso anche quello perduto *Fortezza e Pace* nell'atrio. Quale codicillo ai pagamenti, la partita Tiepolo registrava un ulteriore esborso di mille e cento ducati, il 21 dicembre 1754, in ragione delle spese vittuarie (cibarie, bevande ecc.) sostenute dal pittore. Ma, forse a motivo della rapidità esecutiva che aveva messo in luce alcuni difetti, il 31 luglio 1755, al Maestro venivano date sessantadue lire per spese di cibarie, sostenute dal pittore nel corso di dieci giorni per aver ritoccato il soffitto. Ed esso, finalmente, rimosse le impalcature, era reso visibile al pubblico, il 2 agosto. Nel corso dello stesso 1754, accanto al Tiepolo lavorava anche l'altro sommo della pittura del secolo, vale a dire Giambattista Piazzetta, per la pala dell'altar maggiore, la *Visitazione*. Purtroppo la morte lo colse, il 29 aprile di quell'anno, costringendolo a lasciare incompiuta l'impresa. Pur tuttavia a motivo della fama del maestro la tela fu ugualmente esposta in chiesa, l'1 giugno, per un mese, anche se non finita. A completarla, o ad eseguirla *in toto* per Aikema e Meijers, ci penserà poco dopo Giuseppe Angeli, il suo miglior discepolo.

Il 26 aprile 1755, scriveva il Notatorio Gradenigo, a spese dell'Erario si stava ampliando la fondamenta antistante la chiesa sulla riva del Bacino, in ossequio al progetto del Massari, il quale aveva previsto un'imponente scalinata sul filo delle acque, per coerenza stilistica con l'analogha soluzione del Palladio a San Giorgio e del Longhena, in particolare, alla Salute. L'anno dopo, nel 1756, si ritornò ancor alla chiesa, in cui fu lavorato il pavimento in cotto a riquadri bianco-rossi,

nonché la scalinata d'accesso e gli altari laterali. Ma i fondi di cassa, in seguito a tanto impegno di lavoro, stavano venendo meno. Fu necessaria una decisione della Congregazione alla Pietà, il 27 marzo 1757, per raccogliere elemosine allo scopo. L'invito non cadde nel vuoto. Il 6 febbraio del 1758 apparivano terminati il pavimento e le scalinate d'ingresso, al punto che si poteva procedere alla costruzione della porta principale e tener chiusa la chiesa. Neanche un mese dopo, il 2 marzo, i Deputati agli ospedali (Archivio di Stato, Venezia, busta 630, ospedali) affidavano al Massari l'incombenza di presentare i disegni e modello per otto banchi della chiesa e per otto sgabelli, suddivisi in quattro con inginocchiatoio e sedile e quattro con solo inginocchiatoio, corredando ciascuno di cartella e testine decorative. Nel medesimo anno risulta un primo pagamento al Maggiotto per la pala di San Spiridione, mentre nel febbraio 1759 il pittore viene saldato del tutto.

In questi anni, tuttavia, bisognava provvedere agli organi, in vista dei concerti per i quali la chiesa era stata anche architettata. Andrea Pisani, Deputato alla chiesa, avanzava la proposta il 5 gennaio 1752, discussa il 19 successivo. Il 3 giugno, dello stesso anno, si addiveniva alla stipulazione del contratto tra i Deputati alla Chiesa e gli organari Pietro Nacchini e Francesco Dacci. Nel giro di sei mesi il lavoro era giunto in porto, in base al pagamento ai due organari il 20 dicembre. I due organi furono collocati nelle apposite cantorie a sinistra e a destra. Poiché le due ali esterne alla cassa dello strumento restavano vuote, il Massari suggeriva per esigenze estetiche la costruzione di canne false o mute. In effetti, il 25 gennaio 1760, si firmava il contratto per il lavoro, completato in un batter d'occhio, com'era da aspettarsi, cosicché il 10 marzo, tutto risultava finito. Nondimeno, a distanza di quattro anni, si incominciava a percepire i difetti di indole acustica, cagionati dalle cantorie troppo strette e dall'eccessivo timbro sonoro degli strumenti. Grosso modo si dava ragione alle vecchie osservazioni del Poleni e dello Zandrini, riferite alla volta anomala del soffitto.

Di fatto, il 4 agosto di due anni dopo, la questione riemergeva in una delibera, specificata per parti, precisando che i difetti di acustica derivavano dall'altezza della chiesa e dalla moltitudine dei fori per cui si disperde la voce, e si alludeva alle finestre parietali, ai molti vacui che nei lavori di tanti marmi si incontrano e particolarmente per le forme del cielo superiore (intendi il soffitto) che non essendo di superficie piana ma di varia configurazione, varie parimenti risultano le riflessioni; per tutti questi motivi perviene la musica all'orecchie dell'uditorio confusa e con tumulto. Le soluzioni vennero prese con gradualità. Il 22 agosto 1766 si decise che i due organari addolcissero la sonorità degli organi. Quattro anni dopo, per effetto di delibera del 10 dicembre 1770, fu steso un telone provvisorio sotto il soffitto della chiesa, per stabilire se il rimedio fosse efficace e se il parere di Poleni e Zandrini possedesse ancora il suo peso. Pare di sì, giacché il 19 dello stesso mese, vengono messi in opera al di sopra delle due cantorie due teloni amovibili di tela cinerina. Per allora il problema fu risolto. Nel resto del secolo, il 25 settembre 1773, i due organari già noti, rivedevano i due strumenti abbassando ancora la sonorità. Nel 1795 gli organi subirono un'ulteriore revisione da parte del Placca e nel 1796 da parte del Lotti. Il 30 dicembre 1800 e nell'agosto 1804, conosciamo pagamenti al celebre Gaetano Callido per il restauro di un

solo organo. Poco prima, l'altro di destra non risultava più in uso. Esso possedeva il corpo, chiuso in nicchia esterna sopra la calle della Pietà, allora passaggio privato. Quando questa fu aperta al traffico pubblico, fu eliminata la nicchia per motivi di sicurezza e l'organo andò disperso.

### Lavori all'interno

Quasi effetto all'invito per contribuire con elemosine alla nuova fabbrica, il doge Francesco Loredan eresse a sue spese, nel 1757, l'altare di San Pietro Orseolo, cioè di un antico doge (976-978) proclamato santo nel 1731. Nel medesimo tempo, il medico greco Salvatore Guarda, ospite nel convento della Vigna, pagò tra il 1741 e 1745 l'altare di San Spiridione, il santo nazionale della Grecia veneta, il patrono di Corfù, di esteso culto nella Venezia del Settecento. Nello stesso giorno, scrive il Notatorio Gradenigo, si posero in opera i due organi laterali, eccellente lavoro di Pietro Nacchini. Il 31 gennaio dell'anno seguente veniva collocato sull'altar maggiore il tabernacolo eseguito dal Morlaiter, il quale, in agosto, il 22, consegnava anche i due angeli laterali Michele e Gabriele. Nell'identica data, il Notatorio avvertiva che in chiesa si procedeva a collocare la Cena in casa del Fariseo del Moretto da Brescia, lavorata per il convento delle Carceri di Este nel 1554, già proprietà dell'ospedale della Pietà, avendola acquistata nella vendita pubblica del 1690. Ormai nella chiesa si poteva procedere agli uffici sacri. Di fatto, il 14 settembre del 1760 fu consacrata dal primicerio di San Marco, giacché ospedale e chiesa erano di diritto dogale, con tre giorni di Messe speciali e musiche del Latilla per far festa all'avvenimento, quasi lieto corteo alla visita del doge Francesco Loredan e Signoria. Nel quadro delle celebrazioni, pochi giorni dopo fu eseguito dalla Chiaretta, la celebre *ospealèra* di fama mondiale un concerto di violino. Poche cose restavano da fare. Il Notatorio ricorda, il 14 dicembre, la consacrazione dell'altare di San Spiridione, dove già campeggiava la pala del Maggiotto. Poi in prosieguo di tempo, il 3 settembre 1761, fu scoperta la pala del Rosario, eseguita da Francesco Cappella detto il Daggiù, per il primo altare di destra, eretto a spese di anonimi devoti tra il 1747 e il 1752; il 21 agosto 1762, veniva posta sul primo altare di sinistra, entrando, la pala col Crocefisso e i santi, di Antonio Marinetti o il Chiozzotto. Due anni dopo, il 14 gennaio 1764, anche per l'altare di San Pietro Orseolo, secondo da sinistra, si poteva dir la parola fine, giacché vi appariva la pala del santo, dipinta dall'Angeli, scolaro del Piazzetta. Per di più il doge Alvise Mocenigo donava all'altare un frammento osseo del santo, contenuto in teca di argento.

Con la fine della Repubblica nel 1797 anche le strutture amministrative della Pietà entrarono in crisi con dannosi contraccolpi sulla stessa chiesa, che rimase pressoché abbandonata. In effetti, ad esempio, il patriarca Monico nella visita pastorale del 31 maggio 1831 disponeva che si completasse facciata e pavimento della chiesa e il restauro della pala di San Spiridione. Ma rimasero parole al vento: tant'è vero, nella terza visita del 30 giugno 1842, per la pala di San Spiridione veniva ripetuto il medesimo ordine, aggiungendovi che nell'altare del Rosario i gradini di legno fossero sostituiti con quelli di marmo. Tuttavia un primo lotto di restauri fu attuato nel 1852 con la sostituzione del pavimento massariano in cotto con uno a lastre marmoree, con la trasformazione della sacrestia in cappella della Addolorata e, a sua volta, destinando a sacrestia lo stanzino di sinistra, accanto al presbiterio. Ma il corso dell'intero secolo fu occupato dal problema di completare la facciata.

Seguiamo in rapida carrellata cronologica i diversi progetti al proposito. Nel 1830, un certo Talachini aveva deciso di eseguire l'intento a sue spese, ragion per cui avevano fatto giungere da Trieste i marmi necessari, con l'apertura del cantiere in Riva degli Schiavoni. L'opposizione di un assessore comunale bloccò tutto. Tre anni dopo, Angelo Seguso acquarellava un suo progetto condotto, a suo dire, sui disegni originali del Massari. E fu creduto. Tant'è vero che, attorno al 1850, assistiamo alla presentazione di tre progetti da parte di Antonio Diedo, Giovanni Alvise Pisani e Francesco Lazzari, tre discreti architetti del tempo. Dei tre elaborati, il più infedele al Massari risultava quello del Lazzari, che aveva ideato l'apertura di una grande finestra termale in facciata e altre modifiche pericolose. Ed anche questa volta non si fece nulla. Nulla neppure fu fatto nel 1856, a causa di mancati fondi sufficienti, quando il medico locale, il Nardo, presentò il progetto di Giandomenico Graziussi, fiducioso di attuarlo per il 1860, primo centenario della chiesa massariana. Poco dopo il 1860 si prese in considerazione un progetto del Pigazzi, raccomandandolo nell'opinione pubblica veneziana quale atto di riparazione per la distrutta chiesa di Santa Lucia in favore della ampliata stazione ferroviaria. Eppur ancora una volta per fortuna non si fece nulla. Nel 1871 il Pastori, medico alla Pietà, ripartiva con novello entusiasmo, proponendo fra l'altro che nell'atrio si collocasse la tomba di Daniele Manin. Ci sarebbe mancato altro! Poi bisogna attendere trent'anni perché si riparli della nostra facciata. In effetti, nel 1901, Pio Agazzi presentava un progetto facendosi forte dell'appoggio morale del patriarca Sarto (poi dal 1903 papa San Pio decimo) e dell'opinione di un noto cappuccino del Redentore, p. Filippo da Venezia, per il quale quella facciata incompiuta sapeva di sconcezza. Questa volta a bloccare la pessima soluzione dell'Agazzi intervenne il Fiorelli, ministro della Pubblica Istruzione. Si pensi che il progetto Agazzi era un misto di rinascimentale goticizzante e di purissimo liberty, alla Saccardo, come nelle facciate di quest'ultimo per le chiese di Chirignago e Favaro Veneto. Certo in questa occasione non mancavano i fondi, lasciati dalla liberalità del Fiorentini. Di conseguenza il Consiglio d'Amministrazione della Pietà decideva, il 2 dicembre 1901, di ripescare il vecchio progetto Graziussi e attuarlo, nonostante le fiere polemiche in contrario dell'Agazzi. Nel 1906 tutto era terminato. Per di più, al centro della facciata, Emilio Marsili scolpiva l'allegoria della Carità in altorilievo, di ovvio stile liberty. Non c'è dubbio si trattava di cosa migliore rispetto alla soluzione dell'Agazzi, che vi aveva ideato una «Pietà» in rilievo, tanto freddamente canoviana!

Ma, sebbene non siano mancati elogi recenti, si è del parere che la soluzione del Graziussi per la facciata attuale sia senza dubbio un compromesso penoso, risultandone un falso che non ha precedenti. Di fatto, rispetto al disegno del Massari, appaiono modifiche dannose: furono alterate le proporzioni generali, fu alzata la facciata oltre il livello voluto dall'architetto, furono chiuse le quattro aperture tra i capitelli, per lasciare un ampio riquadro con la riduzione delle

dimensioni delle finestre centinate. Gli elementi decorativi massariani, così gustosi nel rococò del tempo, vennero abbandonati!

### Profilo artistico

Pur con le riserve suaccennate, la facciata trascrive quasi alla lettera la medesima della chiesa massariana dei Gesuati: quattro colonne incassate in parete, poggianti su alto basamento, che raccolgono due rosoni a raggi ruotanti, destrorsi a destra e sinistrorsi a sinistra. Le colonne, a loro volta, coronate da capitelli corinzi, sorreggono il cornicione, in avvio al timpano dentellato con il rosone centrale ad otto raggi. Il tutto inquadra il portale, timpanato, che è autografo del Massari, a cui si accede con la gradinata di cinque scalini, come ai Gesuati, tipici di chiesa mariana allusivi ai cinque misteri del Rosario. Nella cartella sopra il portale, di norma riservata all'iscrizione dedicatoria, si ammira la *Carità*, bassorilievo allegorico, eseguito in *liberty* all'inizio del Novecento dallo scultore Emilio Marsili (1842-1926). Nell'insieme, il modello ispirativo si riferisce, in via remota, alla facciata palladiana di San Giorgio Maggiore, mediata a mezzo le soluzioni del Longhena, con grossi basamenti.

Prima di entrare nell'atrio si volga lo sguardo all'edificio visto di lato, dove esso manifesta, nel delicato impasto dell'intonaco, a granulato rosaceo, intensi valori coloristici con tonalità variabili a seconda delle stagioni, accentuatasi con il clima umido locale. La pietra bianca delle ante nelle finestre accresce per contrasto il senso del colore. Si osservi la linea armoniosa della convessa curvatura delle pareti, percepibile meglio sulla sinistra, risposta logica alla linea concava dell'interno. L'edificio, oltrepassata la zona presbiteriale, si conclude con i due campaniletti a cella riquadra, tipici nelle costruzioni sacre massariane. Il confronto con i Gesuati nasce immediato. Ma qui, alla Pietà, la soluzione è meno rococò, incline piuttosto a sensibilità, si direbbe, neoclassica.

Oltrepassato l'ingresso, si para innanzi l'ampio atrio, a forma di ellisse, absidato ai lati, in armonia con quella del presbiterio. Ora una serie di iscrizioni lapidarie ai muri, eseguite nel corso dell'Ottocento, ricorda la storia dell'edificio, con a sinistra il busto ottocentesco di fra Pietruzzo, il primo leggendario fondatore della Pietà e a destra di Gaetano Fiorentini, il banchiere veneziano, che finanziò la facciata novecentesca. L'atrio, nel progetto del Massari, doveva adempiere la funzione di filtro dei suoni, di camera ovattata per impedire che i rumori della riva turbassero il raccoglimento spirituale dell'ambiente e l'esecuzione delle armonie musicali, giacché, ma si dimentichi, la chiesa esercitava la funzione di pubblico *auditorium*. Lo riconosceva l'anonimo verseggiatore, coevo al Massari, che rilevava nel vestibolo il compito di «*defender l'interno della chiesa / da strepiti e sussurri zornalieri che fa la gente bassa fare in strada*». Di qui, sul lato destro, conviene visitare l'antica sacrestia, adibita dal 1852 a cappella dell'Addolorata, ed ora ad altri usi. Dalla porta sulla fondamenta alla parete di fondo è lunga ventotto metri e sessanta centimetri, con

una larghezza di metri tre e ottantacinque centimetri. Il Massari l'ha inserita entro il tessuto della chiesa a forma di manica lunga, in rigorosa sobrietà di ascendenza palladiana, collegandola al presbiterio a mezzo di un corridoio, scavato entro il paramento murario, che immetteva nel vicino Ospedale della Pietà, agli effetti del servizio liturgico. Essa comunicava con l'esterno in modo da accedere all'altar maggiore senza creare intoppi nel vano della chiesa. Ora, sulla parete di fondo, è collocato un altare ligneo con due statuette, della medesima materia, di Santa Lucia e Sant'Apollonia e un Cristo depresso sotto la mensa: il tutto è stato importato da altrove. Si tratta di poca cosa sotto il profilo artistico e di gusto popolare.

### **Linee architettoniche. L'interno**

Entrati nel vano sacro, si osservi in primo luogo la pianta a forma ovoidale, una soluzione squisitamente massariana, a cui l'architetto ricorre in specie ai Gesuati e in tante altre sue chiese. Vero è - è stato osservato - si tratta piuttosto di un vano rettangolare ad angoli smussati, per rimediare alla difficoltà stilistica delle cappelle radiali attraverso un insieme perfettamente ellittico. In pratica, l'architetto ha ottenuto un ovato perfetto, dove dagli angoli del rettangolo smussato nascono grandi gusci in ascesa attorno all'arco trionfale del presbiterio, con effetti scenografici di indubbia efficacia. A differenza dei Gesuati, qui sono assenti le cappelle radiali. Diciamo vano rettangolare: escluso l'atrio, dalla porta d'ingresso alla parete di fondo presbiteriale esso misura in lunghezza trentadue metri e cinquanta centimetri (propriamente il presbiterio metri sette e venti; il vano della chiesa, dal presbiterio alla porta sull'atrio, metri venticinque e trenta), mentre la larghezza da porta a porta laterale è di metri sedici e venti. L'altezza del soffitto è di metri diciannove e venti centimetri. Tutto l'insieme, dalla porta d'ingresso esterno, compreso quindi anche l'atrio, lungo metri quattro e novanta, misura metri trentasette e quaranta. I quattro altari poggiano in un tratto di parete lievemente ondulato, al fine di creare l'illusione della cappella.

A questo punto conviene osservare l'impianto architettonico dell'interno.

L'intelaiatura generale è impostata a mezzo di un giuoco intrecciato di quattro grandi arconi: due al centro delle pareti laterali e due, parte a parte, agli ingressi della chiesa o del presbiterio. A sua volta, nelle pareti ai lati dell'arcone principale, largo alla base circa dieci metri e quaranta, si apre un arco minore largo metri quattro e ottantacinque, vale a dire circa la metà del principale.

I due arconi centrali, che a metà della loro altezza servono ad impostare le tribune per l'organo (a sinistra) e per le cantorie (a destra), nonché le due porte laterali, si concludono, oltre la linea lievemente aggettante del cornicione, in una possente finestra termale di reminiscenza palladiana resa in eleganza rococò dalla doppia ghiera e dalle due verticali in candidissimo marmo in funzione statica e di delicato cromismo. Nei due archi laterali, invece, il ritmo viene giocato a variazioni alternanti per finalità teatrali e di culto. Per il culto, alla base dei quattro archi nelle pareti si innalza l'altare, laddove, a scopo teatrale, si apre a metà una piccola finestra termale in funzione non tanto per la luce in quanto piccola loggia per il pubblico negli eventuali concerti. Anche qui le

due verticali marmoree, spostate rispetto all'apertura dell'arco sì da creare per questo una sorta di ghiera, acquistano un effetto cromatico. Al di sopra del cornicione l'arco è semiaccecato, poiché al centro si apre una finestra rettangolare a curvatura lievemente ellittica sul lato superiore e a cornicione biancheggiante, da richiamare la nota finestra di padre Lodoli alla Vigna. La struttura arcuata riappare anche nei timpani dei singoli altari, onde partendo dal basso verso l'alto ne nasce per ciascuno un ritmo ternario, quasi fosse lecito percepire un tempo, in rispondenza alle due cieche ellissi di base. Più robusto emerge, all'opposto, l'effetto estetico nei tre arconi, vale a dire nei due laterali e in quello d'ingresso. Qualora teniamo in debito conto gli abbellimenti nelle tribune laterali a mezzo del sottile e lievissimo ritmo delle grate in ferro battuto, in cui domina il motivo firma dell'ospedale, vale a dire i fiori di melograno, simbolo iconografico dell'Immacolata, che era modello morale per le ospiti dell'ospedale, lavoro eseguito su disegno del Massari dal milanese Giuseppe Maggia, uno dei migliori specialisti in materia, l'impressione di interno teatrale balza evidente.

L'effetto della luce solare, che il Massari ha calcolato nell'esecuzione dell'interno, non è casuale. Essa prorompe impetuosa dalle grandi finestre termali dei due arconi laterali, mentre scende dimezzata ad incidenza rettangolare dalle finestre sopra cornicione, laddove si riduce ancora nelle quattro termali minori per penetrare, a fiotti misurati da creare velature impercettibili, attraverso le quattro aperture a rettangolo losangato di fianco agli altari. Per i giochi della solarità è necessario considerare il movimento scenografico delle vetrate, eseguite, allora, da Giambattista Lanfriti, modificato dalla forte schermatura delle tende in tela rossa, capaci di cangiare in luce rossastra il tono luminoso del bianco. Alla fin fine ci pare si rinnovi la situazione di un teatro col suo movimento di apertura e chiusura della tela sul palcoscenico.

Ammiriamo ancora la decorazione parietale a paraste con sezioni di capitello corinzio, le linee di aggetto alla base delle vele nel soffitto e la contenuta sporgenza, delle tribune: ci si presenta innanzi un raffinato ambiente di pastoso avorio. La disposizione del paramento murario ad arcate, la decorazione avoriata e il giuoco delle luci, producono, ripetiamo, l'effetto di un interno teatrale settecentesco, da sembrare preludio di quello, indubbiamente più sontuoso, della Fenice. La doppia finalità proposta al Massari di creare un luogo sacro e un auditorium è stata risolta alla perfezione, ragion per cui scrivono bene gli storici dell'arte, e fra i tanti di recente Giorgio Bellavitis, cornici e nicchie pochissimo rilevate conferiscono all'insieme la tersa convessità d'una cassa armonica di violino ancor oggi perfettamente risonante nelle occasioni in cui vi si eseguono dei concerti, oppure, affermava Elena Bassi, l'architetto ci ha dato qui l'ultimo suo capolavoro. In effetti per il resto della sua vita insisterà su temi ripetitivi quasi che la vena di fonte si fosse inaridita.

## Gli affreschi del Tiepolo

Al solarismo dell'interno si accorda il grandioso affresco nel soffitto, vale a dire *La gloria o L'incoronazione di Maria Immacolata*, eseguito, è noto, da Giambattista Tiepolo tra il 13 luglio 1754 e il 2 agosto 1755, giorno inaugurale del suo lavoro. Pur la impostazione generale del dipinto si armonizza con l'interno, giacché il maestro è ricorso alla soluzione ad ovale del dipinto, così come ovale risulta il vano della chiesa. C'è da rilevare, anzitutto, il tema svolto, che non trova giustificazione né liturgica né iconografica con il resto dell'ambiente. Di norma, l'affresco centrale delle chiese, almeno veneziane, presenta la glorificazione del *titulus* della chiesa, o di un mistero del Cristo, o della vita della Vergine, o del santo a cui essa è dedicata. Qui logicamente ci saremmo attesi una storia di Maria, collegata agli aspetti o della sua Visita a Santa Elisabetta, che è poi titolare liturgico della chiesa, o della Pietà o Misericordia, che è invece il titolo popolare. La scelta atipica dell'incoronazione dell'Immacolata dev'essere stata proposta dai committenti, anche se sinora non ci soccorrono prove specifiche. Si ricordi che l'Immacolata godeva peculiare culto nell'Ospedale della Pietà: non tanto nel giorno della sua festa, l'otto dicembre, con i solenni vesperi in musica, quanto in qualità di patrona delle giovani ospiti. Ed esse possedevano come distintivo specifico il fiore del melograno appuntato sul capelli, il melograno che vediamo fiorire al sommo delle grate nelle cantorie della chiesa a guisa di un giardino primaverile. Il melograno, è noto, possiede valore di simbolo cristiano dell'Immacolata e delle opere di pietà. Di conseguenza, la scelta dell'Immacolata quale tema dell'affresco del soffitto rientra nella logica di pietà della nostra chiesa. Vero è che, secondo la Howard, il Tiepolo avrebbe subito l'influsso delle dottrine del coevo Francesco Algarotti sul concetto dell'arte in funzione di mezzo conoscitivo essenziale della verità, un tema, non c'è che dire, squisitamente illuministico. Ella osserva a proposito, che l'Algarotti scriveva a Venezia nel 1755 un *Saggio sopra l'opera in musica*, in cui esponeva le idee che il Tiepolo stava visualizzando in quell'anno nel soffitto della Pietà. Per di più, secondo la studiosa, in tutto l'insieme del dipinto non si dovrebbe escludere un significato politico, interpretabile in un trionfo di Venezia, resosi concreto proprio nel 1754, rispetto alle mene della Curia papale, soprattutto attraverso papa Benedetto decimoquarto, il celebre Lambertini, con il quale la Repubblica fu pressoché sempre in tesi rapporti. Ma a nostro giudizio, tale interpretazione della Howard sa di forzatura.

Il tema assunto dal Tiepolo nel suo vasto affresco gli ha fornito il pretesto per esaltare l'arte della musica, vissuta nelle due fasi esecutive qui alla Pietà, vale a dire nei cori delle *ospealère* e nell'impiego degli strumenti a corda e a fiato di comune uso da parte delle concertaste. In realtà si possono identificare 17 strumenti, di massima lungo il cornicione, quasi per glorificare l'acquisto straordinario di essi, deciso dai Governatori dell'ospedale nel 1747 al fine di migliorare la qualità dei concerti. La maggior parte di essi (14) sono collocati nella parte superiore dell'affresco, verso l'altar maggiore, dove si svolge la scena della glorificazione della Vergine Immacolata. Di fatto se si procede dal lato sinistro in senso orario, riscontriamo un organo portativo a cui seguono una viola da braccio suonata da una *ospealèra* in sembianza angelica, un timpano sul suo fianco sinistro, un ulteriore timpano, poi ancora una viola da braccio, un cornetto con il suonatore, un'arpa, un grandioso chitarrone appoggiato con la cassa sul poggolo della cornice con l'angelo che ne fa vibrare le corde e che colloquia col suonatore di un violone di fianco a tale poggolo, una tromba naturale tenuta in mano da un angelo, un'altra viola da braccio con il suonatore, un timpano seminascosto dalla cornice e poi una tromba naturale all'altezza del Cristo

con la croce, e avviandosi al poggiolo verso l'uscita un'altra tromba naturale di cui si scorge appena la campana cioè la parte terminale, con accanto ancora una viola da braccio col relativo strumentista, un violone suonato da un angelo da ampie ali ed infine una tromba naturale, dopo notevole spazio vuoto, in prossimità dell'organo portativo.

Procedendo nell'analisi del dipinto, a metà, sul fianco di sinistra, il Cristo muscoloso ed austero con la grande croce, si rivolge all'Eterno Padre, imponente, possente, burbero come un Geova di Antico Testamento. Ed Egli, nel vasto circolo delle braccia, tiene sospesa la corona per collocarla sul capo di Maria. Angeli affaticati e tesi, parte per parte, ne sorreggono il pesante mantellone, che reca sul lato destro un'insegna di confraternita mariana. Fra i due, lo Spirito Santo, nell'energico simbolo di colomba, irradia tre spessi fasci di luce. Egli si trova al centro di un circolo luminoso in armonia con il consueto repertorio iconografico cattolico della eternità di Dio (cerchio) e della Trinità (tre raggi). Il circolo si ripete al di sopra di lui in ritmi regolari in altri tre cerchi a diametri di ampiezza sempre più larga, tra un variare coloristico di nubi, quasi che il Tiepolo abbia voluto ripetere con forza il motivo trinitario, che a noi richiama volentieri il tema dell'ultimo canto del Paradiso dantesco: Nella profonda e chiara sussistenza / dall'alto lume, parvemi tre giri / di tre colori e d'una contenenza, / e l'un dall'altro come Iri da Iri / pareva riflessa ... (*Paradiso*, XXXIII, 115-119).

Al di sotto del Cristo, la Vergine poggia su un lato del globo terrestre, sfera brillante, quasi d'argento scrive la Howard, un globo da raffrontare con quelli fabbricati allora dal celebre Vincenzo Coronelli (1650-1718). A destra del globo nella parte inferiore sono collocate sei coriste in veste di angeli; due di loro cantano da uno spartito musicale. Attorno a lei angeli in ogni posa sostengono le falde dell'ampio manto gonfiato dal vento, oppure si lanciano addosso a pregarla, o la contemplanò sdraiati sul globo o danzano al di fuori di ogni legge di gravità. Ella tiene le mani giunte a V rovescia. Ella è la tipica Madonna tiepolesca, dal volto paffuto, lievemente arcigno, di indubbia reminiscenza piazzettesca, rivestita del bianco lattiginoso della tunica di raso, quello che il Tiepolo adopera per le sue Immacolate, la tunica bianca in armonia col testo liturgico nell'Introito della Messa dell'Immacolata: *gaudens gaudebo in Domino ... quia induit me vestimentis salutis ... quasi sponsam ornatam monilibus suis* (godrò nel Signore perché mi ha rivestito di veste di salvezza come una sposa adorna delle sue gemme), quel raso divenuto, scrive ancora la Howard, la parte più illuminante dell'affresco.

Dovunque, nella scena, si assiste a sgambettare di angeli che appaiono o a tuffi acrobatici con le gambe in aria, o divaricate, o in ginocchio su lembi di nubi, angeli che giocano, angeli che scherzano, che pregano, che ballano in un allegro minuetto. Sul vertice opposto, verso l'uscita, il diavolo dall'amplissime ali, quasi un'immensa cornacchia, sospinto dal vento solare, sta cadendo nel vuoto, aggrappandosi ad un bastone. Sulla sua sinistra, un puttino festoso apre le braccia sorpreso e soddisfatto. Sul poggiuolo una corista lo degna appena di uno sguardo, alzando il capo dallo spartito. Dovunque le nubi s'aggravano, gorgogliano, si espandono, si gonfiano e si sgonfiano, roteando morbide ed elastiche alla pari di un uragano celeste sul suo finire, appena il sole irrompe prepotente, quasi per voler descrivere la travolgente tempesta concertistica, che ha coinvolto gli spazi eterei. E ci si prepara all'incoronazione di Maria, in attesa che l'Eterno Padre si abbassi verso di lei e con lui il Cristo e con loro le nubi, per collocarle sul capo la corona dorata. In vista di questo momento solenne, con l'orchestra echeggiano i due cori delle voci femminili, collocati all'estremità della scena, alla stregua delle loro esecuzioni giù nella chiesa.

Non c'è dubbio sulla realtà di *ospealère*, poiché ciascuna reca al sommo dei capelli o dietro alla nuca il fiore di melograno, tipico distintivo, come si è detto, delle ospiti dell'ospedale. Le due di centro stanno eseguendo un pezzo sullo spartito musicale, mentre le seconde due, di fianco a destra, si vanno preparando, lievemente infastidite. Cantano anche le altre quattro sul pogguolo opposto. Sinora non è stato possibile conoscere a quale autore appartengano i testi musicali degli spartiti; non certo ad Antonio Vivaldi (1678-1741) già direttore del coro della Pietà. Quando il Tiepolo qui dipingeva egli era morto da oltre quindici anni, sebbene tutto l'affresco sia strutturato, osservava Antonio Morassi, il fine critico dell'arte settecentesca del nostro secolo, secondo un largo vivaldiano, ovvero, per continuare in cotale registro nel rapporto pittura-musica, pare che il Tiepolo (...) abbia voluto gareggiare con i trionfali «Gloria» del grande Vivaldi (...), come scrive di recente Egidio Martini. Ma a Vivaldi succedettero, in qualità di maestri di coro, Nicolò Porpora, eletto nel 1742, musicista di un certo valore, e due anni dopo Andrea Bernasconi, per tacere di altri. Il Tiepolo potrebbe riferire anche i loro testi musicali, benché dal campione di lettura di alcuni di essi qui dipinti, eseguito dai musicologi Pier Paolo e Silvia Urbani Turetta si debba escludere sia musica di un autore contemporaneo. Forse si ipotizza un canto a cori alterni di natura monodica o «gregoriano» come se il Tiepolo abbia voluto rappresentare nel Paradiso tale canto ufficiale della Chiesa, del resto cosa logica, giacché il canto gregoriano per sua natura senza tempo conviene bene alla realtà atemporale paradisiaca. Rimando agli appunti dei due musicologi qui alla fine della nota bibliografica.

Di recente è stata pubblicata una serie di quartine anonime sulle *ospealère* della Pietà, nelle quali sono evidenziati il temperamento e il carattere di ciascuna. Fra tutte eccelle Maria, la bolognese maestra di coro, che (...) può piacere chi l'ascolta (...) lunga più d'una quaresima (...) rimasta nell'incarico quasi l'intero secolo, sino al 1794. Certo, qui nell'affresco, nei due momenti corali delle *ospealère*, il Tiepolo ci presenta una galleria di ritratti, pari a quelli della poesia. Egli ha effigiato ciascuna corista cogliendola dal vivo sebbene sia difficile stabilire il perfetto riscontro fra i tipi delle quartine e quelli dell'affresco. Forse la seconda da sinistra, nel gruppo delle sei, corrisponde ad Agata (...) dal bel visetto ma con la man sinistra senza dita (...), bellissima nella gonna campanata a fitte piegoline. Maria la bolognese, maestra di coro, probabilmente va identificata con la terza da sinistra, che sta cantando. Al di sopra delle coriste volano due gabbiani sullo sfondo di nubi rosacee, negli incomparabili cieli lagunari tiepoleschi. Di età meno attempata sono le quattro coriste nel pogguolo meridionale, paffutella quella di centro, che canta, col fiore di melograno tra i capelli, ma affascinante sopra ogni dire, che si è distratta un momento per guardare il diavolo che cade, mentre quella di fianco è compresa e seria, con le palpebre abbassate, intenta a leggere nello spartito.

Ma è probabile che il componimento poetico non sia stato ignoto al Tiepolo anche per il tema degli angeli. Sebbene il loro impiego rientri nel genere della pittura glorificante il trionfo di Maria, si può supporre egli abbia avuto presenti alcuni versi, come quello che paragona gli angeli che suonano nella sfera celeste alla *ospealèra* violinista Bianca Maria. Ella è capace di adoperare, a guisa di valente professore, cembalo, violino, violoncello, viola d'amore, liuto, tiorba e mandolino, in base ai versi delle citate quartine.

Nell'insieme del vasto affresco erompe la religiosità robusta del Tiepolo, usuale di tanti altri suoi cieli. Sia sufficiente osservare, nei volti della Vergine e dell'Eterno Padre, come essa non conosca pietismi, non ammetta sdilinquimenti, non accetti sdolcinature. Se dessimo spazio ad un'analisi filologica del dipinto, alcuni brani ci richiamerebbero lavori precedenti del maestro, al punto da considerarlo un centone di pezzi adoperati un po' dovunque. I richiami di maggiore evidenza vanno istituiti col soffitto della Scuola dei Carmini (1749) e con quelli delle chiese dei Gesuati e degli Scalzi (perduto), tanto per ricordare gli esempi veneziani. Il Tiepolo qui si esprime nello stile ormai del tutto suo. Egli ha raggiunto e domina da maestro il solarismo del suo linguaggio, punto di arrivo del suo stile, attorno al 1750.

Qui v'ha il trionfo del sole lagunare, di un (...) sole che non ha forse esempio (...) secondo la felice dizione di Anton Maria Zanetti nel «Libro della pittura veneziana» del 1771, sole nei riflessi del caratteristico giallo tiepolesco, sull'azzurro lavato del cielo, sui rossi aurorali. Eppure, per la Howard, il Tiepolo di proposito si sarebbe accostato al colore del Piazzetta a mezzo degli intensi marroni, dell'oro e blu chiaro, in omaggio al suo grande collega, suo collaboratore e ai Gesuati e alla Pietà, da poco defunto.

Comprendiamo l'ovvia ammirazione dei contemporanei quando il soffitto fu scoperto. Giustificiamo, e bene, il giudizio di Alessandro Longhi, nel 1762, che scriveva (...) tra i soffitti magnifici di Giambattista Tiepolo si ammira quello della Pietà (...). Diamo atto delle valutazioni posteriori sempre in positivo, non ultime quella di W. Barcham per il quale il Tiepolo presenta un (...) tempo e uno spazio ineffabile nel firmamento cattolico (...), e quella degli Aikema Meijers con l'impressione che il cielo si apra veramente sopra di noi in questo monumentale affresco, che può definirsi l'ultima grande manifestazione della Controriforma a Venezia. D'altronde, innanzi alle rivelazioni del genio, null'altro ci resta se non la contemplazione silenziosa ed inesprimibile. Che è poi un'esperienza del divino!

Non sono finiti i lavori di Tiepolo. Si proceda sino al presbiterio. In alto, entro lunetta ovale, sono presentate le *Tre virtù teologali*, Fede, Speranza, Carità, le virtù divenute realtà concreta nelle opere di bene in favore delle *ospealère* e dei bimbi qui educati. È probabile che il tema sia stato suggerito dal Massari, giacché esse figuravano sui vertici esterni della facciata, in

ricordo per i passanti, e qui per i devoti, delle finalità ideali dell'ospedale. Anche qui il Tiepolo si rapporta, in ispecie per il modello della Speranza appoggiata all'ancora, alla analoga, per non dire medesima, soluzione nel soffitto della Scuola dei Carmini. Anche qui i tre volti femminili raggiungono esiti di intensa penetrazione interiore, quantunque non ci sia la freschezza dei Carmini; cosa dovuta a probabile mano di collaboratori, o del figlio Giandomenico o di Francesco Zugno. Invece sulla parete di fondo appare, a tecnica monocromata, la scena di David, che ha deposto di fianco le guerresche armature, poggiando la mano su una colonna con un angelo apparso. Per la Howard ci si riferisce alla Vergine e al Cristo a mezzo del vicino tronco d'albero, per lei interpretato, in forzato modo, come quello di Jesse. Noi diciamo meglio: l'episodio rientra nella logica generale della chiesa di diritto dogale, a cui il re profeta allude, e in quella peculiare di luogo dedicato alle sacre musiche, non ultimi in quel secolo i Salmi davidici nelle inebrianti interpretazioni polifoniche del coevo Benedetto Marcello.

### **Altari e resto**

Ritornati sui nostri passi, disponiamoci ancora all'altezza della porta centrale. Si ammiri il crocefisso ligneo, abituale nelle chiese veneziane postridentine per la pietà popolare dei fedeli. Non è grande cosa. È lavoro di buon artigianato di metà del Settecento.

Osserviamo inoltre le porte laterali, una sulla calle e l'altra verso l'ospedale. Vi rileviamo l'ampia incorniciatura a mezzo di severe decorazioni lignee a radica di noce, eseguita da Antonio Barbon, un esempio di *boiserie* settecentesco tra i più austeri delle chiese veneziane del tempo. Non c'è dubbio, la *boiserie* esercitava funzioni pratiche, difensive, in primo luogo, contro la salsedine dei muri laterali, più spiccata all'altezza delle due porte a motivo delle correnti aeree, mentre, in secondo luogo, poteva considerarsi un fattore termoregolabile in rapporto agli sbalzi termici delle stagioni, rappresentando peranco una intensa variazione cromatica rispetto all'avorio lattiginoso delle pareti.

Da dove ci troviamo ci è lecito ora gettare lo sguardo ai quattro altari laterali. Essi si innalzano secondo il modulo usuale del Massari, in armonia al suo tipico stile. Oltre gli elementi liturgici rituali dati da tre gradini di base, predella, paliotto marmoreo, eseguito a giochi geometrici, mensa, gradini della mensa, si rilevano le due colonne incassate in parete, o con ai fianchi le due paraste, resto, com'è noto, del vecchio sistema liturgico pretridentino dell'altare a ciborio. Ora, e prima, e ai Gesuati e altrove, il Massari immagina che le quattro colonne del ciborio siano state ritratte all'indietro verso la parete, non diversamente dai soffietti delle vecchie macchine fotografiche di posa: le due colonne anteriori restano ancora visibili nella loro struttura, mentre le

due posteriori si sono ridotte alle lesene. E le une e le altre terminano con il solito capitello corinzio. Il coronamento dell'altare è ancora massariano. È il motivo a conchiglia in funzione glorificante entro il timpano ricurvo, in armonia alle linee curve dell'interno, con motivo suddiviso a fogliame. Di fianco ad ogni altare pendono due lampade settecentesche d'argento, sospese con la catena dorata in mobile gioco a spirale, come, d'altra parte, il Massari si era espresso ai Gesuati. A questo punto meritano cenno le intitolazioni degli altari: in essi si manifestano i santi della pietà della Repubblica in via diretta o indiretta.

Nel primo a sinistra, tra gli altari, spicca San Lorenzo Giustiniani, primo patriarca di Venezia, con notevole incremento cultuale nel corso del Settecento. Il secondo è dedicato a San Pietro Orseolo, il doge (974-976), proclamato santo, nel 1731, dopo decennali pressioni della Repubblica sulla Sede Apostolica. Nel primo di destra, tra i santi domenicani, domina in primo piano il beato Pietro Acotanto, nobile laico dedicatosi ai poveri (sec. XII), dichiarato beato nel 1759. Nel secondo altare ancor a destra, è dedicato a San Spiridione, per voto del medico greco Michele Guarda. È il santo protettore di Corfù, alla cui intercessione si ascrive la liberazione della piazzaforte ionica dall'assedio turco del 1716 e proclamato di conseguenza patrono del Dominio veneto. A tutto l'Ottocento qui, il 14 dicembre, nella sua festa, invalse l'uso di cantare Messa solenne. Tra l'altro l'altare dell'Orseolo, a sinistra, fu eretto a spese del doge Francesco Loredan, che intese glorificare un suo antenato nella dignità dogale: santo, presente in parte o *in toto* in altre chiese veneziane di diritto dogale, e si dica il vicino ospedale della Ca' di Dio o in senso lato la facciata della chiesa di San Rocco, dove appare anche il Giustiniani, per il quale, addirittura, alle Penitenti si sviluppa un ciclo iconografico.

### Gli altari

Possiamo ora avviarci ai singoli altari, partendo dalla sinistra. Il *primo altare* è dedicato al Crocefisso con i santi, Antonio di Padova, Lorenzo Giustiniani e Francesco di Paola, in piedi quest'ultimo e gli altri due prostrati. Ai piedi del crocefisso giace a terra la croce patriarcale del Giustiniani (1433-1456), primo patriarca di Venezia. È olio su tela, collocata ultima nella chiesa, il 21 agosto 1762, in base all'affermazione del Notatorio Gradenigo, lavorata da Antonio Marinetti o il Chiozzotto, scolaro ed imitatore dal gusto variabile del suo più insigne maestro Giambattista Piazzetta. Dal Piazzetta ha desunto l'impostazione piramidale dell'insieme e la sensibilità a chiaroscuro. Il gusto coloristico invece è suo, tanto freddo e metallico, scrive Filippo Pedrocco. Se teatrali sono tanto il Crocefisso dal perizoma settecentesco, quanto il Giustiniani, piuttosto sdolcinati risultano gli altri due santi. Tutto sommato, in questo dipinto si ravvisa un miglior momento del Marinetti nell'effetto luministico della luce, che s'irradia dal Crocefisso per sbattere sull'ampia cotta e volto del Giustiniani, colto in ardore contemplativo, in armonia con la sua dottrina verso Gesù crocefisso.

Se è lecito ipotizzare per quali motivi siano presenti i citati santi, vogliamo sospettare che il Giustiniani si trovi sia perché considerato nella pietà popolare un santo della carità e meno

l'asceta e mistico dalle tante opere spirituali, sia in onore di Francesco Giustiniani, già Governatore della Pietà sino al 1727, il quale, del resto, in quest'anno aveva regalato alla vecchia chiesa della Pietà il santo del suo casato. Nel 1756, tra i Governatori eletti, figuravano anche un Lorenzo Grimani che potrebbe aver influito pure lui nella scelta di San Lorenzo Giustiniani, e un Paolo Antonio Labia: forse in suo onore si può ammettere la presenza di Sant'Antonio di Padova. Non abbiamo elementi validi per spiegare invece ai fini storici la presenza di San Francesco di Paola, fondatore dei Minimi (Paola, Cosenza, 1416 – Tours, Francia, 1507), ma da inserirsi nel significato della Carità, sua virtù preminente, come recita la scritta nell'asta ch'egli sostiene, virtù che animava l'ospedale della Pietà, nonché ritenuto nella pietà popolare patrono degli infanti, e qui di quegli alloggiati alla Pietà.

Dopo l'altare è collocato il *confessionale*, in *pendant* con l'altro sulla destra. Si tratta del tipico confessionale di disegno massariano, quale si rileva al Gesuati e altrove, aperto in alto con tendine mobili. Oltrepassata la porta laterale, notiamo lo splendido *pulpito* mobile, in lacca avoriata ed intagli dorati, destinato alla sacra predicazione. Si è ipotizzato di recente sia stato eseguito da Antonio Barbon su disegno del Massari. Esso non fu inserito in parete, secondo la norma liturgica, per non spezzare l'armonia decorativa della chiesa, soprattutto a mezzo delle cantorie laterali. Il modello a mobile lo rende preziosa testimonianza di un sistema non inusuale nelle chiese veneziane dell'epoca. Si osservino le quattro assi di sostegno, strutturate secondo le linee curve, che è poi il modulo massariano della chiesa. La bigoncia sui tre lati reca simboli didascalici, o la legge di Mosè a cui si ispira il predicatore, o la Fede al centro, della quale si nutre la sacra eloquenza: il tutto incorniciato nelle ricurve linee dorate. Nel cielo, o soffitto, con finto drappeggio, si apre in senso pieno la colomba dello Spirito Santo. Al di sopra i due puttini alati ammiccano fra loro. Questo prezioso arredo liturgico ora resta inquadrato da due aste processionali, tra le cose più raffinate del genere settecentesco. Non risulta che esse siano state disegnate dal Massari, giacché stilisticamente appare difficile inserirle nel suo linguaggio, così intensamente rococò quali esse sono. Certo sono di provenienza aliena, assieme al vicino segnale di processione. L'asta dorata si spezza a metà per lasciar luogo ad un puttino angelico, che sostiene a mezzo di armoniosi contorcimenti il supporto per il piatto della candela. A queste due corrispondono in perfetto *pendant* le altre due sul lato opposto di destra.

Nel nostro cammino ci soffermiamo sul *secondo altare* di sinistra, dedicato a San Pietro Orseolo, il doge (976-978) dichiarato santo da poco, nel 1731. L'altare, oltre gli elementi strutturali comuni agli altri della chiesa, incornicia al centro la pala con San Pietro Orseolo rivestito da benedettino da San Romualdo abate, eseguita poco prima del 1759 da Giuseppe Angeli, il prediletto discepolo del Piazzetta. Non è questa tra le cose di minor conto dell'Angeli, lavorata nel

contrasto luministico nel tentativo di continuare la lezione del maestro, anche se del maestro non c'è l'alta tensione ascetica. L'altare dedicato al santo doge fu voluto espressamente dal doge Francesco Loredan (1752-1762) già Governatore della Pietà, pagato nel 1757. La pala evidenzia il legame storico tra l'Istituto della Pietà e la Serenissima, metafora ideale del giuspatronato dogale su di esso, scrive la Howard. Segue appresso il pilastro la *pergamena* relativa a donazione della nobildonna Paolina Badoer Mocenigo. Il dato più prezioso consiste nella cornice dorata e, meglio, nel grande angelo di destra che richiama, nella essenzialità della resa volumetrica, lo stile di Antonio Gay. Senza dubbio siamo innanzi a raffinato documento del rococò liturgico con effetti luministici.

Al *presbiterio* si accede a mezzo delle gradinate. Esso è separato dai fedeli grazie alle balaustre, eseguite ciascuna a sette colonnine, in rapporto simbolico ai sette sacramenti, o piuttosto, direi, alle sette opere di misericordia, tipiche di pii istituti. Il fianco estremo, a destra e a sinistra, si risolve in una transenna a giorno ad effetto di merletto di Burano, che è in pratica il motivo del Massari nel progetto originale della facciata. La cappella con l'altare è stata eseguita a spese della famiglia Foscari dei Carmini, onde lo stemma nel muro di fondo. Il dato si desume dal Notatorio Gradenigo. L'*altare maggiore* ripete il modulo massariano degli altari maggiori nelle sue chiese, ad impianto monumentale nel doppio colonnato in parete, il quale sostiene il timpano dentellato con il consueto cherubino ridente, sormontato dalla struttura rettangolare di richiamo palladiano, che si conclude nella nicchia radiale semicircolare. L'insieme, inserito nel linguaggio glorificante, contiene la *pala della Visitazione di Maria a Santa Elisabetta*, eseguita sul lato superiore, com'è noto, dal Piazzetta nel maggio 1754 e lasciata incompiuta a causa della morte. Fu esposta così com'era, data la fama dell'autore. Poco dopo la condusse a fine, o come si è scritto sopra la eseguì *ex novo*, Giuseppe Angeli, il suo scolaro migliore, scelto a bella posta dai Governatori dell'Ospedale per motivi stilistici, che la completò nelle figure di centro ed inferiore, e vi appose la firma «terminò Giuseppe Angeli», su insistenza di Elisabetta Cornaro, moglie del procuratore Foscari. In Santa Elisabetta, la più caratterizzata tra le figure – tant'è vero, avverte il Notatorio Gradenigo, i principali pittori del tempo ebbero a ridere - v'ha il ritratto probabile della committente Elisabetta Cornaro Foscari, che la pagò. In generale la scena si svolge all'ingresso di una villa palladiana (scalinata d'accesso, portico ecc.), motivo che, se non è inusuale nell'iconografia veneziana dell'episodio, qui forse si è voluto ricordarlo nella medesima ambientazione espressa nella medaglia votiva, coniata per la prima pietra della chiesa, nel 1745. Si osservi la pudica resa della curvatura del grembo della Vergine nell'incipiente divina maternità. La mano del Piazzetta, per il Pilo, va precisata nell'angelo in alto a destra. È stato notato che la Vergine è colta nell'atto di staccarsi da Elisabetta, poiché le compie un inchino di commiato

(Aikema-Meijers), ma potrebbe essere, meglio, l'inchino di saluto al suo arrivo. Pure il capo coperto della Vergine è atipico, ma fino a un certo punto, poiché in varianti iconografiche ella era accompagnata dalle due sue ancelle, che recavano il cappello di paglia. Anche le due *statue laterali* rientrano, e fu già detto, nella glorificazione dei committenti Marco e Pietro Foscarini. San Marco, in onore di Marco Foscarini, è di Antonio Gai, del 1753, una delle sue cose migliori, nel tipico stiramento allungato degli arti e del torace, del volto classicamente nobile, un'opera di impianto architettonico, osserva bene il Semenzato, strutturata entro uno schema ellittico, e, crediamo noi, a ragion veduta, o per suggerimento del Massari, oppure per iscriversi entro i moduli ricurvi della chiesa. San Pietro apostolo, in onore di Pietro Foscarini già procuratore della Pietà e marito di Elisabetta, fu lavorato da Antonio Marchiori, coevo al Gai, nel 1753, un Marchiori meno impegnato del vicino Gai, giacché si esprime in linguaggio spumeggiante più rococò che preneoclassico.

Finisce qui la glorificazione dei Foscarini. Forse per tale scopo la struttura architettonica dell'altare non risulta in armonia di misure rispetto all'insieme del presbiterio, secondo quanto ha osservato la Bassi. Ci piace ritenere che il Massari sia stato condizionato dalla tronfia potenza del casato committente. L'altare si manifesta nel tipico stile del Massari, con la custodia eucaristica, del 1759, a livello di mensa, ed in essa, la raffinata porticina in bronzo dorato a sbalzo con la scena di Emmaus, eseguita dal fonditore Angelo Padoan, nonché l'espositorio a marmi policromi con angeli dorati sui lati superiori, o «remenati», concluso tutto nella bianca cupoletta ad ombrello, caratteristica dei tabernacoli postridentini (allusiva al sepolcro del Risorto).

I due *angeli adoranti* ai lati, comuni negli altari eucaristici veneziani postridentini, San Michele a destra e San Gabriele a sinistra, sono opera di Gian Maria Morlaiter. E non tra le sue cose migliori, quantunque pregiato collaboratore del Massari nelle sue chiese. Per l'Arslan sarebbero esecuzione del 1745, coeve agli impegnati lavori ai Gesuati. Forse per motivi del genere la resa scade in aspetti convenzionali, che meno ci piacciono rispetto al vortice impetuoso del Morlaiter ai Gesuati, in una tecnica, qui, di composto movimento volumetrico ed in più larghe soste di sviluppo di superfici, secondo quanto scrive il Semenzato: cose, a nostro avviso, dovute alla collaborazione della bottega. In alto, nel soffitto, abbiamo già accennato ai freschi del Tiepolo. Di lato all'altare, a destra e sinistra, si aprono le due lievi absidiole che immettono, a sinistra, nel lungo corridoio verso la sacrestia, in chiara reminiscenza della analoga soluzione ai Gesuati, e, a destra, verso il battistero, un elegantissimo, raffinato ambiente massariano, nelle linee rigorosamente geometriche e nelle grate in ferro battuto come veli di trine. Nel pavimento, tra le diverse lapidi sepolcrali, di norma vengono menzionate quelle in onore del fiammingo Giusto Van Eyck e del toscano Giacomo Pedrinelli.

Usciti dal presbiterio, sulla destra, si ammira il dorato *segnale di processione di una Scuola del Carmine*, una delle esecuzioni tra le più impressionanti e più rococò sul tema della morte, con le anime purganti tra le fiamme. Per loro intercede presso la Vergine, sulla destra, San

Giovanni Battista; a sinistra, sta un confratello dal volto coperto, ma in tecnica di raffinata velatura che richiama quelle scultoree del contemporaneo Antonio Corradini. Il lavoro è di anonimo. Non è comunque opera originaria della chiesa, ma di ignota provenienza e di ignoto autore, forse da ricercare nell'ambito degli scultori lignei coevi quali Francesco Medici e Bortolo Ceroni.

L'*altare* seguente è dedicato a *San Spiridione*, vescovo di Trimidonte di Cipro, di vasto culto nella chiesa greca e nel corso del Settecento di pari importanza cultuale in Venezia con sua pala in diverse chiese, con valore indicativo delle feste del Natale nella pietà popolare, poiché si celebrava il suo culto il 14 dicembre, denominato anche *San Spirignon*. La pala fu eseguita da Domenico Maggiotto tra il 1758-1759, epperò legatissima ai modi di Piazzetta, di cui fu allievo tra i più diligenti, caratteristica per l'illanguidimento coloristico in superficie liscia e molliccia, secondo quanto scrive il Pallucchini. Il pittore ha dipinto il santo in fedeltà alle norme del genere glorificativo, poiché ha fissato alcuni aspetti più salienti della sua lunga vita (fine secolo III - 350 ca.), vale a dire il ricordo della sua attiva partecipazione ai concili ecumenici di Nicea (325) e di Sardica (347), dove nel primo fu presente l'imperatore Costantino, rappresentato qui a sinistra, giovanile e aitante, ma per la Howard è allegoria del regno di Cipro, dove il santo era nato. Il vescovo di lato, ammesso sia San Atanasio, può alludere genericamente alla stima goduta dal santo, sia da parte dell'episcopato del tempo, sia dei monaci, manifestata nella figura del monaco orientale a sinistra dell'imperatore. I clerici che sostengono l'uno un libro e l'altro il pastorale tipico, con la serpe nel ricciolo, il laico appena inginocchiato, sono colti nell'istante di meraviglia assieme ai tre dignitari e ai due puttini in volo, cagionata dal più noto miracolo tra molti compiuti dal santo, vale a dire il prodigio del tanto olio che scaturisce all'improvviso dalla lucerna, che egli tiene in mano, sì da far sprizzare la fiamma e da cadere ai suoi piedi. L'episodio si era verificato, in base al racconto di Simeone Metafraste, della metà del nono secolo, durante il canto del vespero presieduto da San Spiridione, addoloratosi a motivo della lampada prossima ad estinguersi per il poco olio, con la conseguente incompletezza del rito. Nel grosso libro aperto ai piedi del santo si leggono alcune parole in lingua greca: quelle di più facile comprensione stanno nella prima riga: *fesin o chirios* (= dice il Signore), mentre nelle due altre righe forse si riesce a decifrare *ighepsistés allélois*, forse, emendando la cattiva trascrizione pittorica, nel significato *non ingannatevi gli uni e gli altri*. Ci si può chiedere per quale causa, fra i tanti miracoli compiuti dal santo, sia stato scelto questo della lampada. Proponiamo una arrischiata soluzione. Il dipinto, è noto, fu commesso e pagato dal medico greco Michele Guarda. Il Notatorio Gradenigo ci presenta codesto vecchio e malandato in salute nell'infermeria del convento francescano della Vigna. Il miracolo di San Spiridione, oltre a rammentare il dominio del santo sul fuoco in base alla tradizione bizantina che lo collegava per etimologia popolare a *spiròs* (fuoco), poteva significare la fiamma della vita del committente, la

quale si spegne ma si rianima in virtù della Fede in prospettiva eterna. Ma la Howard propone un'esegesi del dipinto legata piuttosto al concilio di Nicea.

Sul gradino della mensa si osservi la statua della Vergine, eseguita nel 1852 da Vitale Vià, orfanello allievo della Pietà, dedicatosi alla scultura, come dice l'iscrizione: «Al Pio Istituto - che lo accolse ed allevò - l'autore riconoscente» discreta opera accademica di fredda scuola canoviana, mediata a mezzo di Luigi Ferrari e Pietro Zandomeneghi.

A fianco dell'altare si notino due aste processionali dello stesso stile delle opposte in *pendant*, di cui si è parlato. La porta laterale immette nella calle. Viene di seguito il secondo confessionale, del medesimo stile dell'opposto. L'*ultimo altare di destra*, incompleto, è dedicato alla Madonna del Rosario, eseguito a spese di privati, cioè 200 ducati nel 1747 per celebrare la festa del domenicano San Vincenzo Ferreri (1350-1419) venerato nella vecchia chiesa della Pietà, e altri 200 ducati nel 1752 in onore di San Domenico (1170-1221), fondatore dei frati domenicani. A sua volta nel 1746 un anonimo devoto a San Giuseppe compiva una donazione, cosa che ha potuto far entrare nella pala in primo piano a destra la figura di Santa Teresa d'Avila, promotrice sia del culto per tale santo sia pure del Rosario. L'altro santo in primo piano in basso è il beato Pietro Acotanto, che non ha rapporto alcuno con il tema del Rosario, ma qui forse fu fatto dipingere nelle ultime fasi di lavoro del pittore Francesco Cappella o Daggiù; in effetti due mesi prima della sua esposizione in chiesa, il 4 agosto 1761, per la prima messa sull'altare in onore di San Domenico, lo storico e senatore Flaminio Corner aveva donato alla chiesa della Pietà una reliquia di siffatto beato, proclamato tale, oltretutto, nel 1759 da papa Clemente XIII, il veneziano Carlo Rezzonico. Il Corner, tra l'altro, sino al 1758 fu Deputato sopra i pii ospedali della città, tra i quali si annoverava anche la Pietà. Non è escluso che la collocazione del novello beato, estraneo di certo all'iconografia del Rosario, sia stata voluta dai Governatori della Pietà in omaggio al Corner. La pala in pratica è un esempio di un misto tra pietà popolare e pietà dotta, divisi i due temi da una linea ideale che stacca dall'insieme, o parte superiore, le due figure dell'Acotanto (sec. XII) nell'ampia e splendida toga nobiliare, con tracce di ermellino, nel quale si ravvisa un'idealizzazione del senatore Corner, il santo presentato non con moneta in mano e borsa del denaro, secondo lo schema usuale nelle incisioni premesse alla sua biografia, e di Santa Teresa (pietà dotta). Di fatto il Bambino poggiato alla Vergine, spumeggiante di bianchi candori, sull'alto trono nello sfondo di un porticato, motivo comune nella pittura sacra settecentesca veneziana, porge la corona del Rosario a San Domenico sulla sinistra, mentre sulla destra si appoggia al trono San Vincenzo Ferreri (pietà popolare). Tra il popolo, in Venezia, era diffuso il culto di codesto santo quale guaritore dei malati quando venivano dati per spacciati, a mezzo della pratica dei mercoledì in onore di esso nelle chiese dove trovavasi la sua immagine. Di fatto egli era già venerato nel dipinto dell'altare del Rosario nella vecchia chiesa della Pietà, anche se a rigore egli era estraneo all'iconografia rosariana. I due bimbi ai suoi piedi, coperti in parte dal mantello di Santa Teresa, alludono sia all'apostolato del santo in favore dei poveri sia ai fanciulli della Pietà protetti dal Corner come Deputato ai pii ospedali.

Il dipinto non incontrò il favore della critica d'arte del tempo, giacché il Tassi, scrivendo al bergamasco conte Carrara, osservava in primo luogo che non erano state rispettate le proporzioni tra la Vergine e le altre figure, e in secondo (...) era troppo serrata di lume (...), vale a dire non era ben usato il gioco cromatico. In realtà, commenta Ugo Ruggeri, il dipinto si stacca troppo dagli altri piazzetteschi presenti qui in chiesa, nonché dall'incipiente classicismo dell'Accademia. Il Cappella è scolaro di Piazzetta. Qui, con la pala, tra le sue cose migliori, manifesta lo stile della sua prima maniera, dove lavora col metodo del «pizzicato» cromatico, scrive ancora il Ruggeri, a momenti di luce spruzzata. Eppure oggi gli storici dell'arte sono concordi nel considerare la tela il capolavoro del pittore bergamasco. Forse il Tassi non ha capito il

motivo delle proporzioni non rispettate; in effetti, a ragion veduta, il pittore ha voluto adoperare per la Madonna il principio della prospettiva devozionale, in base al quale si tende ad ingrandire le figure di maggior rilevanza di pietà. Il dipinto va letto bene come Madonna del Rosario.

Appartiene alla chiesa anche la *Cena in casa di Simone*, dipinto di Alessandro Bonvicini, conosciuto meglio come Moretto da Brescia. La tela è collocata ora entro la loggia soprastante la porta centrale e costituisce una stonatura cronologica e stilistica rispetto all'insieme artistico della chiesa strutturata in modo coerente. Essa passò all'ospedale della Pietà dal convento dei Santi Fermo e Rustico di Monselice che dovette alienarla all'ente veneziano a motivo di gravi debiti contratti. Il Moretto ha firmato e datato il lavoro nel 1548. Spesso alcuni storici dell'arte hanno speso parole elogiative del dipinto. In pratica non è grande cosa rispetto a tanti più illustri maestri cinquecenteschi. Qui il Moretto manifesta il suo consueto giorgionismo, con indubbi influssi tizianeschi. La scena offre uno spaccato di gaia vita cinquecentesca tra buffoni, scimmiette, cani e cagnolini e cortigiane sulla destra che accompagnano la Maddalena nell'atto di pentirsi ai piedi del Salvatore, tra lo stupore di Simone sul fianco sinistro, paludato con ermellino e turbante, alla stregua di un nobile orientale.

Ritornati in chiesa ci si disponga al centro per osservare l'*organo* collocato nella cantoria di sinistra. Le vicende storiche sono state narrate sopra a suo luogo. Qui ci limitiamo ad una descrizione sommaria, rimandando per gli aspetti strettamente tecnici agli studi specialistici, riferiti nella nota bibliografica. Esso è a tastiera unica, costruito da Pietro Nacchini nel 1759 e restaurato in parte nello scorso secolo. È alloggiato nel vano centrale, mentre nei due vani laterali sorgono le canne mute, dovute a finalità estetiche. Il prospetto si presenta ad unica campata non piramidale, con i tromboncini alla base. La tastiera comprende cinquanta tasti in bosso; la pedaliera è di diciotto pedali corti; la trasmissione è a catenacciatura; i registri sono diciannove, tra i quali spiccano la voce umana, i flauti, l'ottavino, i contrabbassi e i tromboncini. Il Dalla Libera ricorda che, nel corso del 1952, Gianfrancesco Malipiero, il noto compositore e musicologo veneto del nostro tempo, sedette a quest'organo e lo suonò rimanendovi affascinato, a motivo degli effetti straordinari.

Per l'arte minore della chiesa, in ispecie quella lignea, abbiamo dato sopra notizia che il Massari ebbe l'incarico ufficiale di disegnare il modello per otto banchi e quattro sedili. È difficile, per non dire impossibile, sceverare fra i banchi attuali quali siano suoi. Di massima questi ultimi sono buoni lavori artigianali ottocenteschi, degni di attenzione a motivo della linea sobria e povera. Dei sedili non c'è più traccia alcuna.

Rimane ancora nello stanzino a sinistra del presbiterio, in funzione di *sacrestia* dopo il 1852, il mobile per gli arredi liturgici, argenteria e paramenti. Essi si trovavano all'origine nella

sacrestia vecchia. Quasi sicuramente fu eseguito su disegno del Massari, qualora lo si confronti con analoghi esemplari veneziani: tra i molti quello della sacrestia di San Marcuola, lavoro del nostro architetto.

Nello stanzino di destra (*Battistero*) si osservi la vasca battesimale settecentesca, anch'essa su progetto del Massari, collocata dove finisce la scala interna che conduceva all'ospedale, lungo la quale scendevano le nutrici per battezzare i neonati. Il coperchio della vasca non è del tempo, ed è cosa di poco conto.

A conclusione dell'insieme mi piace riportare il giudizio degli Aikema Meijers «L'interno della Pietà è un'opera d'arte straordinaria [dove] architettura e decorazione, spazio e immagine concorrono alla glorificazione della Vergine e della *pietas venetiana*, esaltate nelle manifestazioni musicali, realizzando, per un'ultima volta, quella unità delle arti che è la quintessenza del barocco».

(di Antonio Niero)

## Noterella Bibliografica

Le fonti sulla chiesa antecedente l'attuale sono le consuete della storia artistica veneziana: in particolare F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare ... con aggiunta ... da d. Giustiniano Martinioni*, Venezia 1663, p. 91; M. BOSCHINI, *Le minere della Pittura*, Venezia 1664, pp. 174-175; M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana, sestiere di Castello*, Venezia 1674, p. 22; F. ONOFRI, *Cronologia veneta*, Venezia 1682, p. 153; D. MARTINELLI, *Il ritratto di Venezia*, Venezia 1684, pp. 112-113; P.A. PACIFICO, *Cronica veneta*, Venezia 1697, pp. 217-218. Per altre notizie sulla chiesa: G. VIO, *Documenti di storia organaria veneziana*, XII, Santa Maria della Pietà, «L'Organo», XVI (1978), pp. 170-183; e dello stesso *La vecchia chiesa dell'Ospedale della Pietà*, «Informazioni e studi Vivaldiani», 7 (1986), pp. 72-84.

Per la nuova chiesa la fonte principale per le fasi costruttive è data da LINA LIVAN, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N.H. P. Gradenigo*, Venezia 1942, pp. 12, 15, 17, 24, 34, 45, 46, 60-61, 68, 90-91, 104, 235; F. CORNER, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis...*, VIII, Venezia 1749, pp. 68-78, ma ben poco per la nuova fabbrica, su cui un po' meglio F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello...*, Padova 1758, pp. 162-164.

Per i restauri ottocenteschi G.D. NARDO, *Programma pel compimento del prospetto della chiesa di S. Maria della Pietà...*, Venezia 1856.

Per la storia dell'edificio G. BIANCHINI, *La chiesa di Santa Maria della Pietà in Venezia*, Venezia-Padova 1896; G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Venezia 1926, pp. 284-285 e riedizione Roma 1956, pp. 293-294, dove si riferisce l'opinione di A.M. Badile, per cui il Massari si sarebbe ispirato per la pianta al primitivo progetto del Gaspari per la chiesa della Fava; A. BOSISIO, *La chiesa di S. Maria della Visitazione o della Pietà*, Venezia 1951; E. BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli 1962, pp. 314-324; A. MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Vicenza 1971, pp. 70-77; G. BELLAVITIS, *Venezia con saggi di V. Sgarbi, A. Niero, G. Rossi-Osmida*, Roma 1980, pp. 167-168, anche per la finestra di padre Lodoli alla Vigna; per i restauri ottocenteschi i dati della visita pastorale Monico sono in *Le visite pastorali di Jacopo Monico nella diocesi di Venezia (1829-1845)*, a cura di B. BERTOLI e S. TRAMONTIN, Roma 1976, p. 239; U. FRANZOI - D. DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1976, p. 402; D. KALEY, *The church of the Pietà*, Washington 1980; per la facciata attuale A. MASSARI, *Giorgio Massari e la facciata della chiesa della Pietà*, «Ateneo Veneto», IV, n.s. (1966), pp. 115-122.

Per la storia sia della chiesa anteriore all'attuale sia dell'odierna ottime le pagine di B. AIKEMA - D. MEIJERS, *Nel regno dei Poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età*

*moderna 1474-1797*, con contributi di D. Arnold, G. Ellero, G. Marcolini, R. Palmer, B. Pullan, Venezia 1989, pp. 197-214.

Per il soffitto del Tiepolo E. MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1981, p. 56; D. HOWARD, *Giambattista Tiepolo's frescoes for the church of the Pietà*, «The Oxford Art Journal», 9,1 (1986), pp. 11-28, con ampia bibliografia precedente; W.L. BARCHAM, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo. Piety and tradition in Eighteenth-century Venice*, Oxford 1989, pp. 159-161, per il quale il tema è il trionfo della Fede; AIKEMA - MEIJERS, *Nel regno cit.*, pp. 206-209. Ma R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960, pp. 92-93 non considera il dipinto tra le cose migliori del Tiepolo, ravvisandovi la collaborazione di Giandomenico: sintesi d'insieme, riferita al giudizio di Antonio Morassi in A. PALLUCCHINI, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano 1968, pp. 119-120.

Per le pale degli altari: ora, bene, D. HOWARD, *La chiesa della Pietà*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, a cura di L. PUPPI, I, Padova 1998, pp. 159-164. Per il Marinetti: F. PEDROCCO in *L'immagine di San Lorenzo Giustiniani nell'arte*, Venezia 1981, pp. 26-27; MARTINI, *La pittura del Settecento cit.*, 554, definita finissima pala; per il bozzetto di quella dell'Angeli: la Visitazione, MARTINI, *La pittura del Settecento cit.*, 555. Per quella dell'Orseolo, dell'Angeli: G.M. PILO, *Giuseppe Angeli e le pubbliche istituzioni d'assistenza a Venezia nel Settecento*, «Paragone», Maggio 1980, pp. 48-49; per quella del Maggiotto, PALLUCCHINI, *La pittura cit.*, 160. Per la datazione: L. MORETTI, *Notizie e appunti su G.B. Piazzetta, alcuni piazzetteschi e G.B. Tiepolo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», cl. Sc. Mor., CXLIII (1984-85), p. 395. Per la lettura del soggetto, da noi proposta, SIMEONE METAFRASTE, *Patrologia greca* (P.G.), 116, coll. 442, per caratteristiche iconografiche del santo: tiara, verga, vaso al collo; 450-451 per l'episodio della fiamma accesasi nella lucerna, la riteniamo più confacente rispetto alla tradizionale fiamma che scaturisce dall'acqua; per quella del Cappella o Daggiù: U. RUGGERI in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, Venezia 1983, pp. 138-139; PALLUCCHINI, *La pittura cit.*, 161; E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964, pp. 59, 201. In rapporto all'iconografia della pala la KALEY, *The church cit.*, 63, ritiene la santa a destra Santa Teresa d'Avila e il santo al centro San Pietro d'Alcantara. La spiegazione desta perplessità: non so donde la Kaley abbia attinto la notizia, poiché il santo, l'Alcantara, reca il cordiglio francescano, è sbarbato, è in abito di bigello (marron scuro), cose assenti nel nostro caso, onde va preferita l'esegesi dell'Acotanto: vedasi, LIVAN, *Notizie d'arte cit.*, 75-76; per quella di G.B. Piazzetta sull'altar maggiore: R. PALLUCCHINI - A. MARIUZ, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982, p. 112; per la decorazione scultorea della chiesa: C. SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, pp. 59, 61, 63, 131, 133, 135, 136, 137; per le due

statue del Morlaiter A. RESS, *Giovanni Maria Morlaiter. Ein Venezianischer bildhauer des 18. Jahrhunderts*, Venezia 1980, pp. 8-9. Per il pulpito ligneo: C. ALBERICI, *Il mobile veneto*, Milano 1980, pp. 192, 195. Per le vicende degli organi: S. DALLA LIBERA, *L'arte degli organi in Venezia*, Venezia-Roma 1962, pp. 93-95; VIO, *Documenti di storia organaria* cit., 183-200. Le quartine settecentesche sulle coriste sono state edite da R GIAZZOTTO, *Antonio Vivaldi*, Torino 1973, pp. 388-396 e riportate in parte in VIO, *La vecchia chiesa* cit.

Notizie sulle forme di pietà nella chiesa in V. CORONELLI, *Guida de' forestieri ... nella città di Venezia*, Venezia 1712, ediz. 35<sup>a</sup>, pp. 45, 51, 144; P. CONTARINI, *Venezia religiosa* cit., Venezia 1853, pp. 380 per il rapporto melograno-Immacolata (su cui I. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, p. 266, ma relazionato con l'immortalità e la Resurrezione); 25 Vesperi cantati in tutte le domeniche e feste delle poche coriste ospiti (...) uso che andrà a cessare colla morte di questo ultimo avanzo di quel famoso coro (...): in effetti il 28 giugno 1855 moriva G.A. Perotti, maestro di coro; 438, pomeriggio di giovedì grasso, domenica e ultimo di carnevale esposizione solenne del Santissimo per legato Foscarini; 102, Messa solenne di una compagnia dei pompieri civili in una domenica dopo Pasqua; 142, 145 Novena di San Giuseppe; 156, 157 Messa solenne il 2 e 5 aprile; 175, nelle domeniche di maggio sul far della sera benedizione col Santissimo; 236 festa del titolare, 2 luglio con Messa solenne; 351-352 domenica dopo la Salute, ultimo giorno ottavario dei morti sostenuta dalla compagnia dei pompieri civili intitolati a Sant'Antonio abate o del Fuoco: al mattino Messa solenne, ufficiatura e assoluzione dei defunti; al pomeriggio predica e benedizione; 385, 14 dicembre Messa solenne in onore di San Spiridione.