



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia delle arti e  
conservazione dei beni  
artistici  
ordinamento (LM-89)

Tesi di Laurea

**Divulgare e valorizzare il  
patrimonio artistico ecclesiastico:  
la Basilica del SS. Redentore alla  
Giudecca.**

Il “Tempio accolto con gran consolazione  
dell’universale”.

**Relatore**

Ch. Prof. Angelo Maria Monaco

**Correlatore**

Ch. Prof. Martina Frank

**Laureando**

Federica Zaccardo  
Matricola 893014

**Anno Accademico**

2022 / 2023

*«La cultura è appunto un modo  
di vedere, di percepire, di  
giudicare, cioè di valutare e di  
decidere riguardo a tutto.»*  
don Luigi Giussani

## **Sommario**

<b>Introduzione .....</b>	<b>3</b>
<b>Capitolo 1.....</b>	<b>6</b>
<b>La Basilica del SS. Redentore nella letteratura periegetica, un confronto nei secoli.....</b>	<b>6</b>
1.1 <i>Un simbolo che racconta una storia. La devozione veneziana.....</i>	6
1.2 <i>La genesi del genere periegetico, il pellegrinaggio.....</i>	9
1.3 <i>Le guide a Venezia e la divulgazione del SS. Redentore .....</i>	11
<i>Francesco Sansovino.....</i>	14
1.3.1 <i>Il Cinquecento dopo Francesco Sansovino.....</i>	16
1.3.2 <i>Il Seicento.....</i>	18
1.3.3 <i>Il Settecento.....</i>	28
1.3.4 <i>L'Ottocento.....</i>	33
1.3.5 <i>La divulgazione della Basilica nelle incisioni di Luca Carlevarijs .....</i>	39
<b>Capitolo 2.....</b>	<b>45</b>
<b>Come promuoverla e divulgarla oggi?.....</b>	<b>45</b>
2.1 <i>Uno sguardo al Novecento .....</i>	45
2.2 <i>L'avvento delle 'guide rosse'.....</i>	47
2.2.1 <i>Edizione del 1951 .....</i>	47
2.2.2 <i>Edizione del 1985 .....</i>	48
2.2.3 <i>Edizione del 2022 .....</i>	49
2.3 <i>La promozione della Basilica del SS. Redentore ad opera di Chorus .....</i>	50
2.4 <i>L'opportunità offerta delle didascalie.....</i>	56
2.5 <i>Una comunicazione digitale attraverso lo smartphone.....</i>	59
2.6 <i>Modalità di realizzazione dei supporti, "stile", forma, linguaggi .....</i>	61
<b>Capitolo 3.....</b>	<b>64</b>
<b>Un nuovo progetto per la promozione del patrimonio artistico della Basilica ...</b>	<b>64</b>
3.1 <i>La big idea.....</i>	64
3.2 <i>Didascalie.....</i>	69
<b>Apparati.....</b>	<b>81</b>
<i>Progetto divulgativo per la Basilica del SS. Redentore.....</i>	81
<i>Trascrizione delle fonti .....</i>	93

<b>Bibliografia .....</b>	<b>137</b>
<i>Fonti primarie della letteratura di viaggio con menzione della Basilica del SS. Redentore .....</i>	<i>137</i>
<i>Studi .....</i>	<i>141</i>
<i>Sitografia.....</i>	<i>151</i>

## Introduzione

Nel corso dei secoli, molti autori e cultori della bellezza sono stati sospinti dalla volontà di promuovere e di divulgare la ricchezza artistica delle principali città d'arte. Venezia, “città nobilissima e singolare<sup>1</sup>”, è stata meta prediletta di innumerevoli viaggi destinati alla scoperta delle sue meraviglie. La crescente domanda turistica e la progressiva affermazione del *Grand Tour*, e dunque di una formazione accademica che richiedeva la visita privilegiata di Venezia, ha incentivato ulteriormente l'affermazione di quel genere letterario dedicato alla guida storico-artistica della città.

Le chiese sono le protagoniste insormontabili di questo pellegrinaggio artistico, sia fisico che letterario. Sono queste espressioni architettoniche di matrice religiosa ad essere il segno più riconoscibile del mecenatismo locale pubblico e privato, oltre ad essere legate indissolubilmente alla storia di Venezia e alla sua fervente devozione religiosa.

Il presente studio si concentra sulla Basilica del SS. Redentore, la cui storia intercetta e affascina ancora oggi i turisti che la visitano, nel cui numero sono compresi anche gli stessi cittadini veneziani. L'urgenza di una divulgazione e promozione del patrimonio artistico ecclesiale si è ultimamente consolidata. Visitate in massa, anche se la loro nascita non contempla una vocazione museale, le chiese rischiano di diventare dei meri contenitori di significato slegati dalle opere che custodiscono. E così le opere stesse, slegate dal loro contesto liturgico di appartenenza, non possono che essere colpite da una perdita del loro significato autentico. L'incessante ricerca della bellezza che accomuna ogni uomo, rende ancora oggi necessaria la promozione e la divulgazione del patrimonio artistico ecclesiale attraverso un corretto inquadramento delle opere d'arte e dei loro valori formali nella loro collocazione originale. Le immagini, e quindi le opere d'arte, sono infatti «[...] un elemento costitutivo del cristianesimo<sup>2</sup>» per il fatto che Dio si sia espresso anche secondo natura umana, in un rapporto assolutamente unico nella storia dell'uomo<sup>3</sup>. Il rischio in cui si può incorrere è infatti quello di tralasciare le specificità liturgiche relative all'opera

---

<sup>1</sup> M. Grosso, «*Scultore in parole*». *Francesco Sansovino e la nascita della critica d'arte a Venezia*, Roma, Officina Libraria, 2022.

<sup>2</sup> T. Verdon, *La bellezza nella Parola. L'arte a commento delle letture festive. Anno A*, Milano, San Paolo, 2007, p. 11.

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 12.

d'arte, scadendo nel puro storytelling o, al contrario, considerando l'opera puramente da un punto di vista formale, in quanto mero documento storico. Il rischio di una non corretta divulgazione dell'arte è che

[...] non (sia) più una scossa estatica, che ci porta, sconvolgendoci, fuori da noi, ma solo l'occasione di una momentanea eccitazione, totalmente autoreferenziale: puro sentimento di piacere, e non più esperienza di verità, con tutte le ricadute etiche e politiche che questo comporta<sup>4</sup>.

È necessario riscoprire l'attualizzazione<sup>5</sup> dell'opera per riconoscerla nuovamente come «[...] comunicazione originale e gratuita, che riguarda la nostra vita e ha pure una valenza morale<sup>6</sup>».

Dopo una serrata analisi della proposta divulgativa della Basilica nella letteratura di viaggio dalla fine del Cinquecento fino ad oggi, con un'apertura necessaria sulla sua storia, l'elaborato nella sua ultima parte propone un progetto per una nuova comunicazione e promozione del Redentore. Le didascalie, in collaborazione con l'Associazione Chorus e con l'assistenza dell'Ordine dei Cappuccini di Venezia, ha lo scopo di inquadrare in maniera inedita le opere d'arte della Basilica. L'importanza di coinvolgere le due realtà che custodiscono la Basilica, l'altra dal punto di vista spirituale e liturgico, l'altra per la promozione storico-artistica, segna un punto fondamentale per una comunione progettuale.

Nel primo capitolo, dopo un'approfondita analisi del profilo storico e artistico della chiesa con la menzione dei momenti cardine che ne hanno determinato la genesi a monumento votivo per Venezia, si donerà un quadro completo in merito alla promozione della Basilica del Santissimo Redentore nella letteratura periegetica. Genere letterario affermatosi a partire dal XVI secolo, le premature guide turistiche hanno celebrato e indicato la strada agli amanti del bello. In ordine cronologico di pubblicazione delle opere citate, si chiarirà secondo quali modalità è stata divulgata la Basilica, secondo le sensibilità del tempo.

Nel secondo capitolo si apre una domanda in merito a come poter divulgare ad oggi il tesoro artistico custodito in questo Tempio votivo, data la premessa storica e la

---

<sup>4</sup> A. Scattolini, E. Brunet, *Gustate e vedete. Per un annuncio del Vangelo con arte*, Torino, Elledici, 2020, p. 40.

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 48.

<sup>6</sup> *ibid.*, pp. 48-49.

ricognizione della critica storiografica nella letteratura periegetica dedicata alla Basilica del SS. Redentore.

In ultima analisi, darò compimento a questa premessa con un contributo concreto nella progettazione di una visita guidata nella chiesa, secondo le modalità individuate nel capitolo precedente.

In conclusione evidenzierò come la proposta di questo nuovo progetto divulgativo si ponga all'interno della tradizione della promozione culturale e artistica avviata secoli fa. Una sfida nel contemporaneo per rivalutare l'opera d'arte appartenente al patrimonio culturale ecclesiastico nel suo contesto liturgico di appartenenza.

## Capitolo 1.

### La Basilica del SS. Redentore nella letteratura periegetica, un confronto nei secoli

#### 1.1 Un simbolo che racconta una storia. La devozione veneziana

La Basilica del SS. Redentore (*fig. 1*) esprime, in ogni sua articolazione artistica, la devozione e la speranza che portarono la Repubblica di Venezia a chiedere la grazia della liberazione dal morbo a Dio, ritenendo ormai vano ogni intervento umano. Come ogni evento che sconvolge il cammino dell'uomo sulla terra, l'epidemia di peste del 1575 causò la morte di quasi cinquantamila persone<sup>7</sup>. Non sapendo come attenuare la gravità della malattia, nonostante una impeccabile organizzazione nella cura degli appestati, il doge Alvise Mocenigo fece voto, per liberare la città dalla peste, di costruire una chiesa dedicata al Redentore da celebrare unitamente ad una processione solenne con cadenza annuale se la città fosse stata liberata. Fatto voto pubblico in data 8 settembre 1576<sup>8</sup> nella basilica dogale di S. Marco, avvenne subito, seppur con qualche ripresa, la liberazione dal contagio.



*fig. 1* La facciata della chiesa del SS. Redentore dal volume di P. Guidolotti, *Andrea Palladio: atlante delle architetture*, a cura di G. Beltramini, A. Padoan, Venezia, Marsilio, 2000.

© Pino Guidolotti

---

<sup>7</sup> *Chiese di Venezia, il museo nella città*, Venezia, Marsilio, 2022, p. 102.

<sup>8</sup> R. Dalla Favera, *Il tempio del Redentore. Venezia - Giudecca*, Venezia, L'Artigiana, 1981, p. 14.



La scelta del sito non fu immediata per la Signoria, che vagliò tre proposte di progetti. I due provveditori “sopra la fabbrica della chiesa”<sup>9</sup> infatti presentarono al Senato anche due progetti alternativi all’attuale collocazione, una presso «[...] le suore Clarisse della Croce, in campo S. Giacomo dell’Orio<sup>10</sup> [...]» e l’altra in campo S. Vitale<sup>11</sup>. La Giudecca risultò il luogo prescelto, nonostante si trattasse dell’investimento più oneroso<sup>12</sup>. Il doge riteneva infatti necessario una costruzione ex-novo del tempio votivo che tra le tre offerte sarebbe stata possibile solo presso i Cappuccini, oltre alla posizione visiva vantaggiosa offerta dall’isola della Giudecca. Prestandosi come lembo di terra fuori dalle “mura” cittadine, la chiesa avrebbe goduto di una incredibile visibilità<sup>13</sup> rispetto agli altri due campi, che per loro natura ostacolano un campo visivo più ampio. Questa scelta avrebbe permesso anche di disporre di uno spazio consono ad ospitare le grandi folle<sup>14</sup> che avrebbero partecipato alla processione di cadenza annuale. La volontà inoltre di affidare ai Padri Cappuccini la custodia della chiesa, aveva ulteriormente convinto il Senato ad eleggere come luogo definitivo quello attuale, data la profonda stima nutrita dal popolo veneziano nei confronti dell’Ordine minore<sup>15</sup>.

Tradizione vuole che il desiderio che fossero i Padri Cappuccini a tutelare la chiesa dipendesse anche dal fatto che fu un ordine incredibilmente impegnato nella cura e nell’assistenza ai malati durante il contagio<sup>16</sup>. La concessione non avvenne senza alcune fatiche emerse soprattutto nell’Ordine, timoroso di mancare al proprio voto di povertà nel constatare la magnificenza del monumento che si andava costruendo. I Cappuccini, che in un primo momento avevano espresso la volontà di allontanarsi e di cedere la custodia del tempio votivo ad altri ordini, avevano fatto ufficiale richiesta alla Santa Sede per richiedere il nulla osta dal Pontefice oltre a stringere un accordo anche con Palladio stesso. La soluzione finale che si presenta ad oggi del Tempio è stata ampiamente determinata dalla presa in carico della sua tutela

---

<sup>9</sup> *ibid.*

<sup>10</sup> *ibid.*

<sup>11</sup> *ibid.*

<sup>12</sup> *ibid.*, p. 16.

<sup>13</sup> *ibid.* Forse venne eletto anche per questa ragione.

<sup>14</sup> N. Huse, W. Wolters, *Venezia. L’arte del Rinascimento. Architettura, scultura, pittura. 1460-1590*, Venezia, Arsenale, 1989, p. 113.

<sup>15</sup> Dalla Favera, *Il tempio del Redentore...*, cit., p. 16.

<sup>16</sup> Dalla testimonianza di Fra’ Gianfranco Tinollo, Priore dei Frati Minori Cappuccini del SS. Redentore di Venezia.

da parte dell'Ordine Minore. Questi avrebbero custodito il Tempio se il loro luogo di preghiera in chiesa, e quindi il coro, si fosse mantenuto essenziale e povero<sup>17</sup>. Non solo: proprio per il voto di povertà, i Cappuccini non avrebbero ammesso alcuna sepoltura all'interno della Basilica per evitare che vi fossero lasciati copiosi dalle famiglie più potenti di Venezia. Le lapidi che si possono rinvenire in alcuni luoghi del convento, come nella chiesetta originaria di Santa Maria degli Angeli, non sono altro che materiali di recupero. L'unico uomo sepolto nella cappellina di scuola sansoviniana, adiacente alla chiesetta, è di un Cappuccino divenuto vescovo. La Basilica è dunque di per sé un caso assolutamente unico nel veneziano. I Frati dettarono anche le condizioni per i materiali da dover utilizzare, sempre nella prospettiva del voto di carità, per cui si elessero mattoni e cotto al contrario dello sfarzoso marmo<sup>18</sup>, come anche la planimetria che seguì fedelmente il modello dei Francescani osservanti<sup>19</sup>. Il Redentore si presenta dunque come un maestoso compromesso in un momento in cui lo stato veneziano si stava incaricando di attuare una *renovatio*<sup>20</sup> che fosse soprattutto visibile a partire dalle arti<sup>21</sup>. La scelta ricaduta sul Palladio come architetto per il nuovo Tempio può a prima vista risultare consona per una Venezia che stava tentando di proporsi come nuova Roma ma non si tratta in realtà di una soluzione così semplice. Venezia infatti era decisamente restia ad accogliere nuovi stili architettonici che fossero frutto di sperimentazioni stilistiche<sup>22</sup> ma Palladio maturò una visuale unitaria e dialogante nel bacino anteposto al 'foro marciano' creando una continuità tra S. Giorgio, Palazzo Ducale e la Basilica del SS. Redentore<sup>23</sup>.

Il Redentore si incanala dunque nella storia devozionale di Venezia che nel corso dei secoli ha continuato ad offrire le sue chiese e le sue processioni annuali come voto perpetuo. La città lagunare è segnata da una rigogliosa tradizione religiosa, ulteriormente arricchita dai rapporti con l'Oriente, e di cui vediamo un'altra altissima

---

<sup>17</sup> *ibid.*

<sup>18</sup> P. Guidolotti, *Andrea Palladio: atlante delle architetture*, a cura di G. Beltrami, A. Padoan, Venezia, Marsilio, 2000, p. 243.

<sup>19</sup> *ibid.*

<sup>20</sup> D. Chizzoniti, *Andrea Palladio. Ideologia e figurazione*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2017, p. 19.

<sup>21</sup> Basti pensare agli interventi per Piazza S. Marco, fulcro del potere civile, con la Libreria, la Zecca e la Loggetta.

<sup>22</sup> Chizzoniti, *Andrea Palladio. Ideologia e figurazione*, cit., p. 23.

<sup>23</sup> *ibid.*, p. 32.

espressione nella Basilica di Santa Maria della Salute. Il male che colpiva la natura corporea degli uomini era un tema particolarmente caro ai veneziani, date le condizioni non favorevoli che offriva la laguna per sconfiggere la proliferazione di malattie.

Certo è che la devozione veneziana è ancora oggi attuale, se si pensa ai recenti eventi che hanno coinvolto il mondo intero negli ultimi anni a seguito del dilagare di una nuova epidemia.

Anche in questa prospettiva, la ripresa e una nuova attenzione posta sulla divulgazione della Basilica si propone come decisamente opportuna.

### *1.2 La genesi del genere periegetico, il pellegrinaggio*

Il viaggio è stato uno strumento fondamentale per la dimensione religiosa dei fedeli, ancor prima che divenisse fulcro della formazione accademica dei gentiluomini. In particolar modo in Terra Santa e a Roma<sup>24</sup>, le guide erano fondamentali per fissare lo sguardo sui luoghi significativi della vita di Gesù e degli apostoli. I volumetti si presentavano come una precisa descrizione didascalica in cui l'autore accuratamente annotava «[...] l'enumerazione delle chiese, delle loro reliquie, indulgenze e luoghi di pellegrinaggio [...]»<sup>25</sup>, includendo con maggiore frequenza a partire dal XV secolo anche «[...] le opere d'arte in esse contenute e persino i loro autori [...] in casi speciali e rari»<sup>26</sup>. I pellegrini erano dunque accompagnati con informazioni concise ma esaustive per una visita sufficientemente completa.

L'evoluzione naturale di una letteratura di accompagnamento al pellegrinaggio ha portato progressivamente alla definizione delle prime guide turistiche, per indirizzare i viaggiatori alla visita di alcuni siti di particolare interesse artistico. Naturale culla precursora della “letteratura delle guide artistiche”<sup>27</sup> è Firenze, dove Francesco Albertini dedica già nel 1510<sup>28</sup> un ‘libriccino’<sup>29</sup> alle chiese della città del

---

<sup>24</sup> J. von Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 53.

<sup>25</sup> *ibid.*, p. 209.

<sup>26</sup> *ibid.*, p. 211.

<sup>27</sup> *ibid.*, p. 209.

<sup>28</sup> *ibid.*, p. 212.

<sup>29</sup> F. Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta ciptà di Florentia per mano di sculptori et pictori excellenti moderni et antiqui; tracto dalla propria copia di messer Francesco Albertini prete florentino*, Firenze, Tubini, 1510, digitalizzazione Memofonte, <[https://www.memofonte.it/files/2021/02/Albertini-1510\\_ed.-Tarallo\\_2021.pdf](https://www.memofonte.it/files/2021/02/Albertini-1510_ed.-Tarallo_2021.pdf)>.

giglio. Queste brevi pagine sono introdotte da una dedica in cui l'autore, un presbitero, sottolinea lo stato amatoriale dei suoi commenti sui quattro quartieri in cui è divisa Firenze. Risulta evidente dunque una volontà, seppur relativa principalmente ai monumenti caratteristici di una città, specialmente di carattere religioso, di divulgare le bellezze della propria città ai visitatori per accompagnare ed educare il loro sguardo alla scoperta della bellezza.

Oltre ad una evoluzione in ambito fiorentino, anche Roma risponderà a nuove esigenze di tipo editoriale con i suoi *Mirabilia*, in cui anche il nostro Palladio si cimenterà nella presentazione di una capitale insieme erede di un'antichità rigogliosa e di una tradizione cristiana pressoché diretta. Il Palladio tenta in queste opere di presentare una Roma in cui sia possibile riconoscere anche nella topografia urbana i diversi monumenti citati<sup>30</sup>, anticipando un'evoluzione di tipo letterario in cui diverrà indispensabile collocare visivamente i luoghi da visitare. L'autore si occupa di suddividere nelle sue due opere di carattere divulgativo i monumenti religiosi, in *Descrizione de le chiese, stationi, indulgenze et reliquie de corpi sancti, che sonno in la citta de Roma, brevemente raccolta da m. Andrea Palladio et nuovamente posta in luce*<sup>31</sup>, e quelli civili in *L'antichita di Roma di m. Andrea Palladio. Raccolta breuemente dagli auttori antichi, & moderni*<sup>32</sup>. Si tratta di due brevi guide che, attraverso percorsi mirati<sup>33</sup>, si impegnano a comunicare in maniera completa ma concisa i caratteri salienti dei monumenti presentati.

Si inaugura dunque a partire dal Cinquecento un nuovo interesse per la divulgazione dell'arte.

---

<sup>30</sup> Grosso, «*Scultore in parole*», cit., p. 179.

<sup>31</sup> A. Palladio, *Descrizione de le chiese, stationi, indulgenze et reliquie de corpi sancti, che sonno in la citta de Roma, brevemente raccolta da m. Andrea Palladio et nuovamente posta in luce*, Roma, Vincenzo Lucrino, 1554.

<sup>32</sup> idem, *L'antichita di Roma di m. Andrea Palladio. Raccolta breuemente dagli auttori antichi, & moderni*, Venezia, Vincenzo Lucrino, 1554. Edito anche a Venezia da Matteo Pagan nel 1555.

<sup>33</sup> G. Beltramini, *Andrea Palladio in Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 80, Roma, 2014, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-di-pietro-della-gondola-detto-palladio>>.

### 1.3 Le guide a Venezia e la divulgazione del SS. Redentore

Venezia rappresenta un caso particolarissimo nella sua divulgazione proprio in virtù della sua natura insieme sacra e mitologica<sup>34</sup>. Sacra per la protezione di S. Marco come della Vergine Maria – non a caso la nascita della Repubblica si fa ricorrere al giorno liturgicamente dedicato all’Annunciazione dell’Angelo alla Madonna, e mitologica per la copiosità delle leggende che ancora oggi si districano tra le calli più nascoste e sconosciute delle sue isole<sup>35</sup>. In virtù della sua anima ‘straordinaria’, Venezia ha affascinato generazioni di umanisti in cerca «[...] delle fonti del moderno sapere<sup>36</sup>». Nonostante una paradossale mancanza di ‘cose antiche<sup>37</sup>’, Venezia ha sempre attirato a sé quegli eruditi in cerca dell’esemplare connubio tra arte, storia e natura<sup>38</sup>, seppur in un lasso di tempo che non superava solitamente i quindici giorni<sup>39</sup>. Immane era la visita alle chiese significative della storia cittadina, proprio per la loro centralità nella costruzione del mito di Venezia.

La letteratura periegetica a Venezia si compone di matrici comuni, di molteplici edizioni aggiornate da più autori della medesima opera ma anche di soluzioni incredibilmente innovative. In un contesto lagunare della ‘nuova’ Venezia inaugurata dalla mappa di Jacopo de’ Barbari nel 1500 (*fig. 2*), la città non coincideva con la semplice descrizione di quanto l’occhio poteva percepire, ma piuttosto con la sua stessa storia<sup>40</sup>. L’ambiente culturale e artistico ha pienamente assorbito questa natura insieme celebrativa e decorativa dell’arte, dando vita ai cicli pittorici che hanno diffuso l’immagine di Venezia che ancor oggi è impossibile dimenticare: nei suoi fasti, nelle sue processioni, nelle sue Scuole.

---

<sup>34</sup> P. del Negro, *Lo sguardo su Venezia e la sua società: viaggiatori, osservatori politici* in *Storia di Venezia* di G. Cozzi, P. Prodi (a cura di), Tomo VI, Venezia, 1994, pp. 279-280.

<sup>35</sup> Si veda il recente contributo di G. Ortalli, *Venezia inventata. Verità e leggenda della Serenissima*, Bologna, il Mulino, 2021.

<sup>36</sup> del Negro, *Lo sguardo su Venezia e la sua società...*, cit., p. 282.

<sup>37</sup> *ibid.*

<sup>38</sup> *ibid.*

<sup>39</sup> *ibid.*

<sup>40</sup> P. Fortini Brown, *La pittura nell’età di Carpaccio*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 148.



fig 2 Jacopo de' Barbari, *Veduta prospettica di Venezia*, xilografia su dodici fogli, 1345 x 2828 cm, © Museo Correr, Venezia

La prima maturazione di una divulgazione ed esaltazione di Venezia nella letteratura, che darà avvio alla futura elaborazione di vere e proprie guide, è da ravvisare nelle opere del Sabellico e del Sanudo<sup>41</sup>. Marcantonio Coccio Sabellico elaborò entro il 1491<sup>42</sup> un'opera inedita per il panorama letterario dell'epoca. Il *De situ urbis Venetae* è un panegirico in latino inteso «[...] come una vera e propria guida alla città [...]»<sup>43</sup>, secondo un itinerario che esalta l'architettura veneziana attraverso una visione fortemente umanistica e antiquaria, veicolando una immagine ben precisa con un chiaro intento divulgativo e 'propagandistico'<sup>44</sup>. Suddiviso in tre libri, secondo la volontà di dividere anche la città stessa nelle due parti che si affacciano sul Canal Grande e attraverso i sestieri<sup>45</sup>, Venezia si delinea secondo una topografia essenzialmente sacra<sup>46</sup>. Con la chiara ripresa di quella tradizione letteraria avviata con le guide di accompagnamento al pellegrinaggio precedentemente citata, il Sabellico

---

<sup>41</sup> *ibid.*

<sup>42</sup> Secondo quanto riportato da Paola Modesti, l'opera fu pubblicata senza data, erroneamente attribuita al 1502 secondo l'edizione del 1985 a cura di G. Meneghetti. Modesti individua l'aprile del 1491 come data ultima per il termine della stesura del *De situ*, considerando che nell'aprile 1491 il destinatario dell'opera (Girolamo Donà) si trasferisce a Roma.

<sup>43</sup> P. Modesti, *Quasi come in un dipinto: la città e l'architettura nel "De situ urbis Venetae" di Marcantonio Sabellico*, saggio parte del 52° incontro annuale della *Renaissance Society of America* (San Francisco, CA, 23-25 marzo 2006), nella sezione *Looking at the Overlooked in Quattrocento Italian Architecture and Architectural Treatises*, p. 17.

<sup>44</sup> *ibid.*, p. 18.

<sup>45</sup> *ibid.*, p. 19.

<sup>46</sup> *ibid.*

contribuì a disegnare Venezia come un'autorità nella difesa della cristianità, divenuta peraltro luogo di partenza per i pellegrini che si dirigevano in Terra Santa<sup>47</sup>. Ogni volume si caratterizza per una breve presentazione degli aspetti rilevanti di ciascuna *region*<sup>48</sup>, con descrizioni concise rispetto ai monumenti menzionati<sup>49</sup>. La sua eredità è ben visibile nelle opere del Sansovino che riprendono fedelmente una suddivisione dell'itinerario secondo sestiere<sup>50</sup>, con particolare attenzione alla divulgazione delle chiese.

Nel 1493, è Marin Sanudo ad ampliare la tradizione letteraria dedita all'esaltazione di Venezia con *De origine, situ et magistratibus urbis venetae*. L'opera, caratterizzata dall'impronta linguistica del vernacolo veneziano, si presenta come una descrizione prontamente 'catalogatoria'<sup>51</sup> di ogni ambito sia popolare che altolocalo della città. La freschezza nella descrizione dei monumenti cittadini si affianca ad uno spaccato della vita quotidiana<sup>52</sup> che dedica il medesimo sguardo e sul rito dogale e sul mercato di Rialto. Opera inedita fino al 1980<sup>53</sup>, il *De origine* è una monografia tripartita<sup>54</sup> straordinaria che raccoglie l'immagine di una Venezia non solo nella sua presentazione storica e fantastica, ma anche nelle sue magnificenze architettoniche. L'originalità di Marin Sanudo, acuto osservatore, è quella di indirizzare le sue opere ad un pubblico più vasto di quello strettamente veneziano. La scelta di coinvolgere anche i 'foresti' influisce necessariamente sullo stile linguistico<sup>55</sup>, che si adegua ad una informalità comunque ben calibrata. Controcorrente in una Repubblica che voleva esporsi secondo esigenze di nobiltà linguistica, che irrimediabilmente trovava la sua massima espressione nell'uso del latino, il Sanudo tenta di rispondere alle attese di quei 'cittadini e forestieri'<sup>56</sup> che rimproveravano al Sabellico di non aver aperto uno scorcio di realtà sulla vita a Venezia<sup>57</sup>.

---

<sup>47</sup> *ibid.*, p. 20.

<sup>48</sup> *ibid.*, p. 19.

<sup>49</sup> *ibid.*, p. 20.

<sup>50</sup> *ibid.*, p. 27.

<sup>51</sup> M. Sanudo il giovane, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero la città di Venetia (1493-1530)*, a cura di A. Caracciolo Aricò, glossario a cura di p. Zolli e A. Caracciolo Aricò, Venezia, Centro di studi medievali e rinascimentali "Emmanuele Antonio Cicogna", 2012, p. 372.

<sup>52</sup> *ibid.*, pp. 378-379.

<sup>53</sup> *ibid.*, p. 360.

<sup>54</sup> *ibid.*, p. 382.

<sup>55</sup> *ibid.*, p. 370.

<sup>56</sup> *ibid.*, p. 383.

<sup>57</sup> *ibid.*

Quest'opera sarà particolarmente ripresa ed ampliata<sup>58</sup> da un autore che segnerà la storiografia e la letteratura periegetica veneziana, Francesco Sansovino.

*Francesco Sansovino*



*fig. 3* Ritratto di Francesco Sansovino presente in F. Sansovino, *Il simulacro de Carlo Quinto imperadore*, Venezia, Francesco Franceschini, 1567.

Capostipite indiscusso della discendenza di autori che si dedicheranno al genere della letteratura di viaggio, a scopo necessariamente turistico e dunque rivolto ad un pubblico ‘foresto’, è Francesco Sansovino (*fig. 3*). Nato a Roma nel 1521<sup>59</sup>, passa la sua infanzia a Venezia perché il padre Jacopo viene incaricato dalla Serenissima come ingegnere nel 1527. La fuga da Roma determinata dal ‘sacco’ causò la diaspora di innumerevoli personalità<sup>60</sup> culturalmente moderne, portando Venezia ad accogliere numerosi artisti e intellettuali di grande rilievo internazionale. Il Tatti (Jacopo), inizialmente a Venezia per una tappa che lo avrebbe portato in Francia alla corte di Francesco I<sup>61</sup>, fu assunto per consolidare le cupole di S. Marco<sup>62</sup>. Jacopo si trasferisce dunque in pianta stabile a Venezia. Totalmente coinvolto nell’ambiente

---

<sup>58</sup> *ibid.*, p. XVII.

<sup>59</sup> S. Testa, *Francesco Sansovino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 95, Roma, 2019, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-tatti\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-tatti_(Dizionario-Biografico)/>).

<sup>60</sup> M. Zorzi, *La Libreria di San Marco: libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987, p. 125.

<sup>61</sup> A. Paolucci., *Jacopo Sansovino*, in “I maestri della scultura”, 37 (1966)

<sup>62</sup> *ibid.*



lagunare, il figlio Francesco è un autore assolutamente prolifico tanto che alla sua paternità vengono riconosciute 213 opere<sup>63</sup>.

Dopo aver delineato un panorama sommario dell'evoluzione della letteratura periegetica nel contesto veneziano, il presente studio si focalizzerà su un confronto più serrato in ordine cronologico della proposta divulgativa in merito alla Basilica del SS. Redentore, con particolare attenzione nel presentare le due opere di Francesco Sansovino che hanno dato pieno compimento a questo genere letterario nel veneziano.

*Tutte le cose belle e notabili che sono in Venezia*, pubblicata a Venezia nel 1556 di Francesco Sansovino è la prima opera riconosciuta a carattere divulgativo con intento turistico della città di Venezia<sup>64</sup>, seppur si ritenga che non possa essere circoscritta in un'unica categoria editoriale<sup>65</sup>. Le due parti tematiche che costituiscono l'opera rendono gloria delle tradizioni della città e degli uomini illustri all'interno di un colloquio tra un forestiero e un veneziano che dialogano in Piazza S. Marco<sup>66</sup>. L'opera si inserisce contestualmente in una tradizione letteraria inaugurata dai *Mirabilia* a cui il Sansovino aveva potuto probabilmente avere accesso<sup>67</sup>, avendo contribuito alla stesura di alcuni volumi anche lo stesso Palladio. È evidente che, pur inserendosi in una tradizione, il prodotto finale risulti in un testo innovativo per la duplice volontà di «[...] accrescere la fama di Venezia [...]»<sup>68</sup> ma anche di avvicinare la trattatistica veneziana al contesto quattro-cinquecentesco del centro Italia<sup>69</sup>.

La prima menzione della Basilica del SS. Redentore si riscontra in *Venetia città nobilissima e singolare*<sup>70</sup> pubblicata nel 1581 da Francesco Sansovino. Il «[...] toscano per natura e veneto per elezione [...]»<sup>71</sup> scrive l'opera che costituirà il punto di partenza per la definizione delle guide della capitale della Serenissima. Moltissimi sono infatti gli autori che si sono succeduti nell'elaborazione di opere di interesse turistico che riprendessero lo scheletro di quanto originariamente scritto dal Sansovino. Il fascino nella ricerca e nello studio di questo tema sta anche nel

---

<sup>63</sup> Testa, *Francesco Sansovino*, cit., <[<sup>64</sup> Grosso, «\*Scultore in parole\*», cit., p. 179.](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-tatti_(Dizionario-Biografico)/></a>.</p></div><div data-bbox=)

<sup>65</sup> *ibid.*

<sup>66</sup> *ibid.*

<sup>67</sup> *ibid.*, p. 180.

<sup>68</sup> *ibid.*, p. 181.

<sup>69</sup> *ibid.*

<sup>70</sup> Sansovino, *Venezia città nobilissima et singolare...*, cit., p. 91.

<sup>71</sup> *ibid.*, p. 2.

comprendere come, attraverso i decenni, la stessa opera sia stata rimaneggiata e aggiornata secondo gusti e sensibilità inedite.

*Venetia città nobilissima e singolare* è dedicata a Bianca Cappello de Medici, granduchessa di Toscana, perché Francesco potesse renderle servizio in qualità di suo suddito<sup>72</sup>. Le tavole successive alla dedica indicano gli autori menzionati nel volume e una suddivisione in tredici libri di diverse materie, principalmente legate ai sestieri, ai costumi di Venezia, alle feste che scandiscono i ritmi della vita cittadina e ad una cronaca schematica, organizzata secondo un ordine cronologico, che ha come protagonisti le personalità civili e religiose di rilievo. La Basilica del SS. Redentore viene indicata nella sezione relativa al sestiere di Dorsoduro, nel Libro VI, sotto al paragrafo “Cappuccini<sup>73</sup>”. L’accenno alla chiesa è certo incompleto e sommario dato che la costruzione era stata appena avviata, ma ne sono indicate le specificità generali come la dedicazione al “Redentor del Mondo” e il carattere votivo della costruzione. L’opera pubblicata nel 1581 riporta uno spaccato fotografico sulla posa della prima pietra dopo una lunga processione, avvenuta il 3 maggio del 1577<sup>74</sup>, con la speranza di debellare la città dal morbo che aveva ripreso a decimare la popolazione veneziana. La Basilica, che sarebbe stata terminata solo successivamente alla morte del Palladio avvenuta nel 1580<sup>75</sup>, si presentava di fatto ancora nel suo stato embrionale. La guida non avrebbe potuto dunque aggiungere ulteriori dettagli ma rimarca sicuramente la prima impressione che nell’immaginario comune doveva avvertirsi come un Tempio di grande importanza.

### 1.3.1 Il Cinquecento dopo Francesco Sansovino

La descrizione del Sansovino si vedrà ampliata in una edizione del canonico Giovanni Stringa del 1604<sup>76</sup>, poi ripresa da Giustiniano Martinioni nel 1663<sup>77</sup>, ad

---

<sup>72</sup> *ibid.*

<sup>73</sup> *ibid.*, p. 91. cf. appendice testo [1].

<sup>74</sup> *ibid.*

<sup>75</sup> Beltramini, *Andrea Palladio in Dizionario Biografico degli Italiani*, cit.

<sup>76</sup> F. Sansovino, G. Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da M. Francesco Sansouino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'vn terzo di cose nuoue ampliata dal M.R.D. Giouanni Stringa*, Venezia, Altobello Salicato, 1604.

<sup>77</sup> F. Sansovino, G. Martinioni, *Venezia città nobilissima et singolare con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663*, Venezia, Stefano Curti, 1663.

evidenziare come l'opera del 'toscano per natura' rappresenti il punto di partenza per una fruttuosa elaborazione delle guide turistiche veneziane.

La seconda menzione del Redentore in ordine cronologico, seppur si attenga ancora ad un profilo puramente storico e aneddótico, è da trovare nell'opera di Girolamo Bardi dal titolo *Delle cose notabili della città di Venezia*<sup>78</sup>. Il volumetto suddiviso in tre libri, e pubblicato a Venezia nel 1587, riprende fedelmente l'opera del Sansovino apportandovi alcune aggiunte. Il pretesto per introdurre la spiegazione della Basilica è una domanda posta dal foresto, rimasto incuriosito dalla visita del doge una domenica di luglio alla chiesa del Redentore<sup>79</sup>. Il veneziano risponde prontamente in merito alla storia che ha anticipato la costruzione della chiesa e aggiunge una nota esplicativa anche per la dedicazione della medesima al Santissimo Redentore. Il titolo "Redentore", come riporta il Bardi, venne scelto proprio perché Dio aveva avuto misericordia del suo popolo e lo aveva salvato dalla pestilenza<sup>80</sup>. L'autore interviene nel modificare nei fogli originali, 24v e 25r<sup>81</sup>, il discorso del forestiero nel momento in cui il Sansovino sta presentando la chiesa di San Geminiano voluta dal Nersete, nella cui definizione stilistica finale è intervenuto anche il padre Jacopo. Il Bardi riassume più brevemente la vicenda concludendola in poche righe per aprire alla domanda sulla visita alla chiesa del Redentore. Il dialogo stabilito in questa edizione sarà ripreso in tutte le edizioni successive, aggiungendo però di volta in volta qualche dettaglio.

La produzione letteraria periegetica del Cinquecento inaugurata dal Sansovino si conclude di fatto con il medesimo autore, essendo l'opera del Bardi una riedizione di quanto già precedentemente presentato dall'autore toscano. Non si rintracciano ulteriori contributi alla divulgazione di Venezia con scopo divulgativo appartenenti al secolo XVI.

---

<sup>78</sup> G. Bardi, *Delle cose notabili della città di Venezia*, Libro I, Venezia, Felice Valgrisiso, 1587.

<sup>79</sup> *ibid.*, pp. 46-48. cf. appendice testo [2].

<sup>80</sup> *ibid.*, pp.46-47.

<sup>81</sup> F. Sansovino, *Trattato delle cose notabili che sono in Venetia*, Venezia, Viani, 1570, <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10180815?page=28,29>>, fogli 24v-25r.

### 1.3.2 Il Seicento

È a partire dal Seicento che si inaugura una nuova elaborazione del «tipo editoriale della guida di viaggio [...]»<sup>82</sup>, in quanto il gentiluomo doveva avere una certa dimestichezza nella conoscenza delle arti figurative<sup>83</sup>. La guida aveva lo scopo di essere

«[...] utile a soddisfare un sapere amatoriale tematico piuttosto che un nozionismo erudito, consultabile non più al chiuso delle biblioteche ma direttamente sul campo»<sup>84</sup>.

Nel 1603 è Leonico Goldioni, anagramma di Nicolò Doniglioni<sup>85</sup>, a pubblicare a Venezia un ulteriore aggiornamento rispetto a quanto proposto da Girolamo Bardi. Il volume, dal titolo *Le cose notabili e meravigliose della Città di Venetia*<sup>86</sup>, appare già in un formato piuttosto consono per una lettura esterna e pratica. La dedica è rivolta a Orazio Guarganti, medico fisico. Riprendendo le tavole del Sansovino con la medesima impostazione originaria del dialogo tra un veneziano e un forestiero, il Redentore si colloca ancora una volta in virtù della visita del doge alla Basilica in una delle domeniche di luglio<sup>87</sup>. Dopo una minuziosa ‘tavola’<sup>88</sup> per presentare le voci principali descritte nel volumetto, Leonico Goldioni riprende l’impostazione ereditata dal Bardi<sup>89</sup>. Le modifiche apportate sono di carattere puramente correttivo data l’altezza cronologica della pubblicazione del volume in cui la costruzione della Basilica è ormai stata completata. Viene dunque rimosso dal dialogo il ‘non ancor

---

<sup>82</sup> A.M. Monaco, *Giacomo Barri “francese” e il suo Viaggio pittoresco d’Italia. Gli anni a Venezia di un peintre-graveur scrittore d’arte nel Seicento*, Firenze, Edifir, 2014, p. 77.

<sup>83</sup> *ibid.*

<sup>84</sup> *ibid.*

<sup>85</sup> M. Romanello, *Giovanni Nicolò Doniglioni in Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 40, Roma, 1991, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nicolo-doglioni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nicolo-doglioni_%28Dizionario-Biografico%29/)>.

<sup>86</sup> L. Goldioni, *Le cose notabili e meravigliose della Città di Venetia. Riformate, accomodate, & grandemente ampliate, da Leonico Goldioni; Ove amplamente, & con ogni verità si contengono, & si descrivono usanze antiche, Habiti, & vestiti, Fabriche, e Palazzi, pittori, e Pitture, Scoltori, e Scolture, Sito della Chiesa di S. Marco. Suo regimento, & ordini. Sante reliq. & Thesoro. Cose notabili, & rare. Preditioni amirande Officij, e Magistrati, Prencipi, e vite loro, Cerimonie diverse, Tutti li Patriarchi, Avvenimenti notabili, Senatori famosi, Huomini letterati, Chiese, e Monasteri, Numero delle persone, Corpi Santi, e Reliquie Et altre cose memorabili*, Venezia, Giovanni Giacomo Herz, 1603.

<sup>87</sup> *ibid.*, pp. 56-57.

<sup>88</sup> Il termine ‘tavola’ sta ad indicare l’indice.

<sup>89</sup> Goldioni, *Le cose notabili e meravigliose...*, cit. cf. appendice testo [3].

finita<sup>90</sup> e si modifica il ‘perche si fabbrichi detta chiesa’<sup>91</sup> in ‘perche si fabricò detta Chiesa, che mi par tutta nova’<sup>92</sup>.

L’anno successivo viene pubblicata a Venezia l’opera del canonico Giovanni Stringa<sup>93</sup> che, a ventitré anni di distanza dalla pubblicazione dell’opera originale del Sansovino, riprende la medesima impostazione per ampliare alcune parti. È interessante notare l’evoluzione descrittiva della Basilica che occupa ben tre pagine del volume. Dall’opera del Sansovino viene ripreso il dettaglio storico del voto e della posa della prima pietra, ma si evince dalla presenza di una ben informata descrizione – seppur presentata da un canonico – l’importanza della Basilica per la popolazione e la testimonianza del crescente interesse per una conoscenza approfondita delle opere artistiche principali. Della chiesa lo Stringa indica che è stata fabbricata in pietra d’Istria e che vi si accede per 15 gradini<sup>94</sup> (*fig. 4*).



*fig. 4* Scalinata e ingresso alla Basilica. Dal volume di P. Guidolotti, *Andrea Palladio: atlante delle architetture*, cit. © Pino Guidolotti

---

<sup>90</sup> Bardi, *Delle cose notabili della città di Venezia...*, cit., p. 46.

<sup>91</sup> *ibid.*

<sup>92</sup> *ibid.*, pp. 56.

<sup>93</sup> Sansovino, Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare...*, cit. cf. appendice testo [4].

<sup>94</sup> *ibid.*, pag. 188.

Il lettore è immediatamente invitato ad entrare nella Basilica per scoprirne la ricchezza e la storia degli altari, partendo da quello maggiore su cui l'autore si sofferma particolarmente. Proseguendo con una descrizione più sommaria ma precisa anche dei sei altari laterali, partendo dall'entrata della chiesa e volgendosi alla propria destra, l'autore conclude indicando la Basilica come una delle chiese più significative e belle della città.

Carlo Ridolfi, con *Le meraviglie dell'arte* pubblicato a Venezia nel 1648, prosegue la tradizione letteraria artistica rivendicando il primato veneto in contrasto all'eredità ormai affermata da Vasari. L'opera non si inserisce nel filone della guida periegetica, ricalcando la tradizione stabilita dal Sansovino, ma è comunque parte del panorama della promozione artistica veneziana. Una nota al "cortese lettore"<sup>95</sup> apre l'opera, indicandone il criterio cronologico nella presentazione degli artisti. Ridolfi evidenzia con la sua opera un momento fondamentale per determinare le sensibilità degli amatori d'arte nella metà del XVII secolo. Il volume è una raccolta di biografie di artisti paragonabile alle originali 'Vite'<sup>96</sup> e la Basilica viene ricordata solo in quanto custode di alcune opere di grande valore. La chiesa si presenta comunque nell'indice in maniera indipendente sotto il termine 'Cappuccini'<sup>97</sup> sia nella categoria «Chiese di Venezia ove sono diverse pitture<sup>98</sup>» che in «Isole di Venezia<sup>99</sup>». La sua descrizione formale si intreccia però nelle varie vite di artista tra cui gli unici menzionati sono Giovanni Bellini e Francesco da Ponte (detto Bassano)<sup>100</sup>. Quanto attribuito a Giovanni Bellini, ovvero una «tavoletta di Maria Santissima con S. Francesco in cui ritrasse il Guardiano al naturale<sup>101</sup>», è ad oggi riconosciuto di mano di Francesco

---

<sup>95</sup> C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite de' gl'illustri pittori veneti, e dello stato. Ove furono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte. Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi. Con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili. Parte prima. A gl'illustrissimi signori fratelli Reinft, il cavalier Giovanni Sign. Di Neil, e commissario appresso la Maestà cristianissima per li potentissimi stati delle provincie unite, e Gerardo senatore d'Amsterdamo*, Venezia, Giovanni Battista Sgava, 1648, <<https://books.google.it/books?id=nSV2YGUFeyUC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>>.

<sup>96</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1550-1568.

<sup>97</sup> Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, cit.

<sup>98</sup> *ibid.*

<sup>99</sup> *ibid.*

<sup>100</sup> *ibid.*, p. 398.

<sup>101</sup> *ibid.*, pp. 54-55.

Bissolo<sup>102</sup>. Di Francesco da Ponte si dice che «...lavorò per ordine del Senato<sup>103</sup>» alla realizzazione di più opere ancora oggi collocate dove poste in origine tra cui *La natività di Cristo*<sup>104</sup> e *La risurrezione di Cristo*<sup>105</sup>. Ridolfi menziona anche «...alcune piccole historiete dell'Evangelo appese à muri e la cena del Salvatore nel Tabernacolo<sup>106</sup>». Ad oggi il tabernacolo è parte di un altare maggiore ad opera di P. Giuseppe da Vicenza<sup>107</sup>. Si trova menzione anche della vita di “Fra Cosmo Piazza<sup>108</sup>” frate cappuccino, originario di Castelfranco, che si è occupato della realizzazione di figure “chiaroscurate<sup>109</sup>” di «[...] Quattro evangelisti, Quattro dottori della Chiesa, Dodici profeti e Dodici sibille [...]»<sup>110</sup> da poter inserire nelle nicchie all'interno della chiesa. La sua attività artistica per il Redentore ha incluso anche la realizzazione di una mezzaluna con il *Voto di Venezia per la liberazione della peste*<sup>111</sup> sul retro del portone centrale d'ingresso e un'*Ultima cena* nel refettorio<sup>112</sup> dei confratelli cappuccini. In altri autori coinvolti nella decorazione della Basilica<sup>113</sup> non si riscontrano menzioni dei loro contributi.

Dopo Carlo Ridolfi, la cui opera non rientra nella letteratura periegetica ma segna inevitabilmente un momento cardine nell'affermazione e nell'esaltazione di un gusto tutto dedito all'arte veneta, è Marco Boschini con *La carta del navegar pitoresco*<sup>114</sup> che interviene nel panorama della critica veneta. Boschini è un cartografo veneziano e un artista Capace scrittore, presenta nel panorama letterario la sua opera quale mappa per navigare il mare della pittura. L'opera si presenta in endecasillabi in dialetto veneziano, per rivendicare la superiorità veneta nella cultura tutta, e si dispiega

---

<sup>102</sup> Dalla Favera, *Il tempio del Redentore...*, cit., p. 55.

<sup>103</sup> Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, cit., p. 398.

<sup>104</sup> *ibid.*

<sup>105</sup> *ibid.*

<sup>106</sup> *ibid.*

<sup>107</sup> Dalla Favera, *Il tempio del Redentore...*, cit., pp. 48-49.

<sup>108</sup> Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, cit., p. 161.

<sup>109</sup> *ibid.*

<sup>110</sup> G. Milantoni, *Cosimo da Castelfranco* in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 30, Roma, 1984, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-da-castelfranco\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-da-castelfranco_%28Dizionario-Biografico%29/)>.

<sup>111</sup> *ibid.*

<sup>112</sup> *ibid.*

<sup>113</sup> Tra cui Lazzaro Bastiani (*ibid.* p. 32) e Jacopo Palma Il Giovane (*ibid.* p. 120).

<sup>114</sup> M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de pitura, soto nome d'ecelenza, e de compare. Comparti' in oto venti con i quali la nave venetiana vien condotta in l'alto mar dela pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita. Opera de Marco Boschini. Con i argomenti del volenteroso Accademico Delfico*, Venezia, Baba, 1660.

quale dialogo piuttosto spigliato e adatto al contesto borghese del Seicento. Il senatore Giovanni Nanni si lascia guidare dal Vasari per orientarsi nel mondo della pittura e il professore che lo guida lo rimprovera, svelando i limiti del suo metodo. La sua opera si rivela cruciale in un secolo nel quale prosegue la definizione di una determinata immagine di Venezia.

Giovanni Zittio a procedere nella descrizione guidata della città lagunare. L'autore amplia e pubblica nel 1662 l'opera del Sansovino dal titolo *Le cose notabili et maravigliose della città di Venetia*<sup>115</sup>, in un inedito formato cartaceo pur rimanendo fedele all'impostazione ereditata dall'autore toscano. Nel frontespizio specifica la ripresa e l'aggiornamento di quanto già proposto da Leonico Goldioni. Interessante notare già alla metà del XVII secolo una particolare dedica. Il lavoro viene omaggiato a Giovanni Ziotti, canonico di S. Marco, ma nelle due pagine seguenti appare un'ulteriore dedica (fig. 5). L'autore si rivolge direttamente al "curioso lettore" che si appresta a leggere la sua opera specificando la voluta brevità del volumetto ma anche la sua completezza «[...] per guida ad ogni cosa, che di ciò saprai desiderare<sup>116</sup>».



fig. 5 Dedicata al 'curioso lettore' del volume di G. Zittio.

<sup>115</sup> G. Zittio, *Le cose notabili et maravigliose della città di Venetia, già riformate, & accomodate da Nicolò Dolgioni Et hora grandemente ampliate da Zuanne Zittio; ove amplamente, & con ogni verità si contengono, & si descrivono usanze antiche, Habiti, & vestiti, Fabriche, e Palazzi, pittori, e Pitture, Scoltori, e Scolture, Sito della Chiesa di S. Marco. Suo regimento, & ordini. Sante reliq. & Thesoro. Cose notabili, & rare. Preditioni amirande Officij, e Magistrati, Prencipi, e vite loro, Cerimonie diverse, Tutti li Patriarchi, Avvenimenti notabili, Senatori famosi, Huomini letterati, Chiese, e Monasteri, Numero delle persone, Corpi Santi, e Reliquie Et altre cose memorabili*, Venezia, Giovanni Giacomo Herz, 1662.

<sup>116</sup> *ibid.* cf. appendice testo [5].



La menzione del Redentore segue, come per tradizione, la domanda del forestiero in merito alla visita del doge alla chiesa una domenica del mese, senza offrire alcun ulteriore dettaglio. In fondo al libriccino è presente un'aggiunta di note finali per dettagli tralasciati nelle antecedenti stampe e un elenco dei volumi scritti da Zittio. La proposta dello Zittio riprende fedelmente quanto già impostato dal Goldioni per aggiungere però un mutamento anche di sguardo nel marcare la presenza di un'opera del cosiddetto 'Gran Tintoretto'<sup>117</sup>. L'inclusione dell'edizione aggiornata di Zittio in merito alla menzione della Basilica evidenzia una ricezione di queste operette da parte di un pubblico piuttosto vasto e 'curioso', con un ampliamento della descrizione storico-artistica nel segnalare alcuni nomi ormai riconosciuti come capofila della tradizione pittorica squisitamente veneta.

Nel 1663, Giustiniano Martinioni aggiorna e ripristina l'impostazione dell'opera *Città nobilissima e singolare* che lo Stringa aveva evidentemente alterato nell'impostazione originale del Sansovino. L'autore lo sottolinea nella sua dedica dal titolo "a chi legge<sup>118</sup>". Il Martinioni rispetta quanto premesso ma adotta inevitabilmente gli aggiornamenti seguiti con l'edizione dello Stringa. La parte originale del Sansovino e quella aggiunta dallo Stringa è però spazialmente suddivisa nella pagina perché il lettore possa subito individuare le nuove aggiunte sotto la dicitura 'additione'<sup>119</sup>. L'autore propone le iscrizioni latine dello Stringa per approfondire la parte storico-artistica di approfondimento per la Basilica. Divertente notare che ai quindici gradini descritti ne viene aggiunto un altro<sup>120</sup>, forse per svista.

L'anno successivo viene pubblicata una nuova opera firmata da Marco Boschini, *Le minere della pittura*<sup>121</sup> pubblicata nella sua prima edizione nel 1664. Il 'cicerone di Venezia'<sup>122</sup> riserva gran attenzione per la spiegazione di quanto si può trovare tra la Basilica e l'originaria chiesetta dei Cappuccini, rifiutando una descrizione copiosa per le opere nel cosiddetto Tempio. È curioso notare che il

---

<sup>117</sup> Zittio, *Le cose notabili...*, cit., p. 50.

<sup>118</sup> Sansovino, Martinioni, *Venezia città nobilissima et singolare...*, cit, pagina non numerata, numero 11 a partire dal foglio di guardia.

<sup>119</sup> *ibid.* cf. appendice testo [6].

<sup>120</sup> Questo numero si vedrà ironicamente aumentato anche nel *Forastiero Illuminato*.

<sup>121</sup> M. Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, Francesco Nicolini, 1664, cf. appendice testo [7].

<sup>122</sup> M. Muraro, *Marco Boschini*, Dizionario biografico degli italiani, Volume 13, Roma, 1971, <[23](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-boschini_(Dizionario-Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

Boschini presenti le sei pale d'altare della Basilica al contrario, principiando la visita dal primo altare sulla sinistra vicino all'ingresso, raffigurante l'Ascensione per poi concludere con il primo altare sulla destra, con la Natività. L'altare maggiore non viene peraltro menzionato quale parte essenziale del programma iconografico.

Una figura singolare è Padre Vincenzo Coronelli, che pubblica nel 1667 a Venezia un'operetta che segna un momento decisivo nella definizione delle guide turistiche di Venezia. Il volume di minime dimensioni, dedicato a Niccolò Erizzo, ambasciatore della Serenissima Repubblica di Venezia, sancisce un punto di svolta nell'elaborazione della guida a scopo turistico<sup>123</sup>. È possibile affermare la sua innovazione a partire da un primo dato evidente nella misura della sua operetta che è assolutamente tascabile e pratica da maneggiare tanto che viene definita la «[...] prima vera e propria guida tascabile di Venezia [...]»<sup>124</sup>. Uomo dottissimo e riconosciuto nelle sue qualità di cartografo a livello internazionale<sup>125</sup>, il Coronelli porta alla luce un'ingente ricerca sulle principali città che si incontrano da Venezia a Londra. *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il piu ragguardevole nella città di Venezia, con la di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra, estratta dal tomo 1. de' Viaggi d'Inghilterra del p. Coronelli min. conv.*, dedicata a Venezia, è ampliata nella quarta edizione qui presa in esame anche con un «[...] protogiornale perpetuo per godere le funzioni più cospicue della medesima»<sup>126</sup>. La guida del Coronelli è degna di essere così riconosciuta anche in virtù di un'abbondanza di dettagli che la rendono completa eppure intuitiva da utilizzare. In fondo al volume, l'autore include una mappa di Venezia, della Giudecca e di S. Giorgio Maggiore (fig. 6).

---

<sup>123</sup> A. De Ferrari, *Vincenzo Coronelli* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 29, Roma, 1983, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-coronelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-coronelli_(Dizionario-Biografico)/>).

<sup>124</sup> E. Concina, A. Delneri, U. Franzoi, I. Reale, D. Succi, *Luca Carlevarijs. Le Fabriche, e Vedute di Venezia*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 18.

<sup>125</sup> *ibid.*

<sup>126</sup> V. Coronelli, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il piu ragguardevole nella città di Venezia, con la di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra, estratta dal tomo 1. de' Viaggi d'Inghilterra del p. Coronelli min. conv.* Aggiuntovi in questa quarta edizione il protogiornale perpetuo per godere le funzioni più cospicue della medesima del detto Autore, dedicata all'eccellentiss. Sign Niccolò Erizzo, Ambasciatore della Ser. Rep. Di Ve. Alla Santità di N. Sig. Innocenzo XII, Venezia, N. N., 1700 (ed. or. 1667).

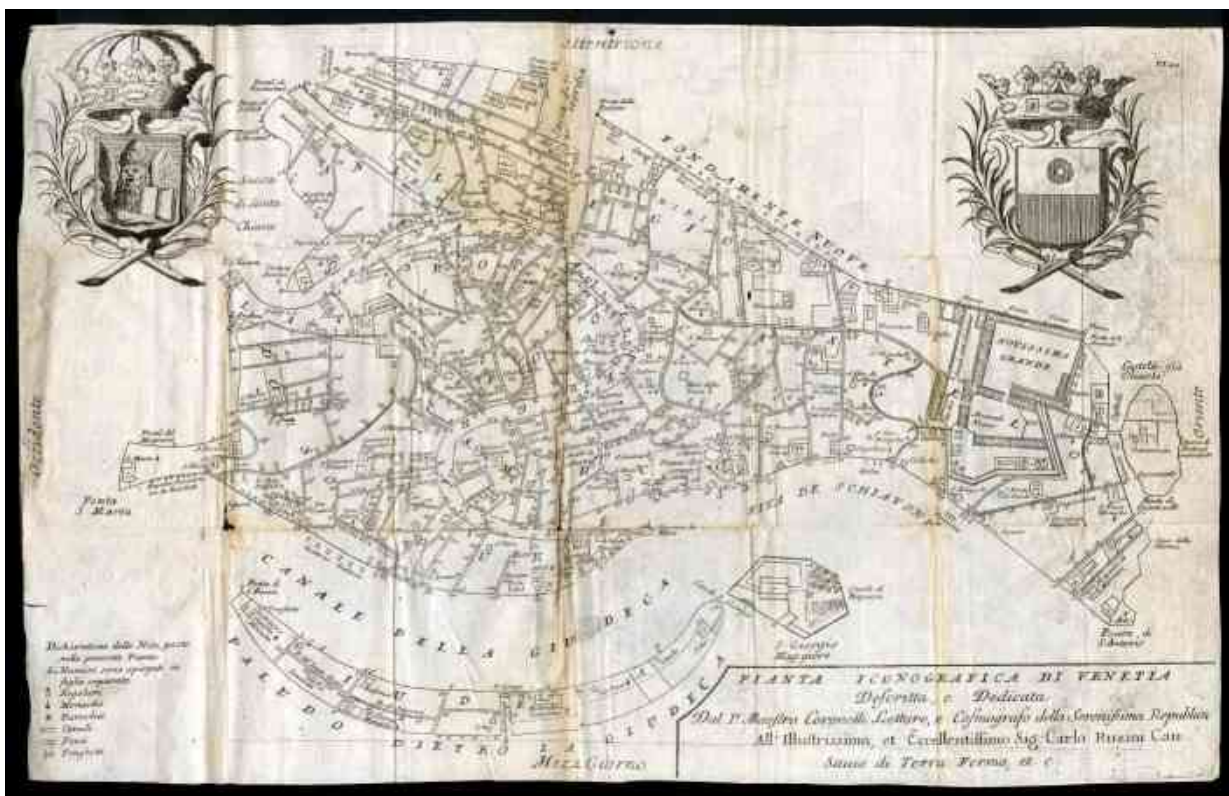


fig. 6 Cartina nel libro di V. Coronelli. © Biblioteca Correr

I lettori vi possono inoltre trovare informazioni in merito ai portalettere e ai traghetti che arrivano e partono da Venezia, per essere agevolati nel loro soggiorno. Le dimensioni del volumetto sono estremamente ridotte, tanto che rientra nel palmo della mano, e l'indice è contenuto. La Giudecca ha una sezione indipendente così come l'isola di Murano. Il Coronelli accenna solo brevemente al Redentore<sup>127</sup>, elevando l'edificio palladiano un'opera di grande valore per il patrimonio artistico ivi custodito. Il Coronelli non offre una descrizione particolareggiata della Basilica del SS. Redentore se non che l'architetto è Palladio e che la Basilica è decorata dalle pitture e dalle sculture dei 'più valorosi artefici'<sup>128</sup>. L'unica altra menzione del Redentore è presente nel capitolo dedicato alle feste e funzioni, stabili e mobili, suddivise per mesi. A luglio, precisamente la terza domenica<sup>129</sup>, viene indicata la processione in ringraziamento per la liberazione della città dalla peste al 'Redentore'.

<sup>127</sup> *ibid.*, p. 37. cf. appendice testo [8].

<sup>128</sup> *ibid.*, p. 38.

<sup>129</sup> *ibid.*, p. 196.

Nel 1671 si colloca l'operetta di Giacomo Barri dal titolo *Viaggio pittoresco in cui si notano distintamente tutte le pitture famose de' più celebri pittori, che si conservano in qualsivoglia città dell'Italia*<sup>130</sup>. Singolare figura, nativo francese ma acquisito veneziano dall'età di quattro anni<sup>131</sup>, Giacomo Barri partecipa al panorama della promozione del patrimonio artistico veneziano nel suo volumetto dedicato alle città del centro e nord della penisola italiana. L'opera è dedicata a Pietro Paulo Mariani<sup>132</sup>, di cui si identifica umile servitore. Lo "stato veneto"<sup>133</sup> si presenta particolarmente approfondito per l'elenco copioso di chiese e palazzi citati. Le descrizioni non risultano copiose e al contrario di quanto possa lasciar intuire il titolo, il "viaggio" indica solamente il passaggio da una città all'altra senza particolari riferimenti a itinerari da poter seguire di giorno in giorno. La presentazione dei dati è infatti pressoché solamente didascalica ma originale è l'aggiunta da parte dell'autore di

[...] alcune raccomandazioni o inviti funzionali per [...] accorciare la distanza che lo separa dal lettore. Ecco che l'indicazione di un'opera particolarmente nota è preceduta da un'asserzione di garanzia della soddisfazione che produrrà la sua visione<sup>134</sup>».

La Basilica del Redentore viene descritta sotto al paragrafo "Isole della Giudecha"<sup>135</sup> in cui si ha piena esaltazione della personalità e del lascito artistico del Tintoretto nella chiesa, il solo pittore di cui l'autore menziona le opere. Tra questi «[...] l'Ascensione del Signore con gli Apostoli [...]»<sup>136</sup> e «[...]la flagellazione di Christo alla Colonna<sup>137</sup>». Ancora, Barri menziona del Tintoretto «[...] un quadro sopra l'oratorio nell'entrare del Monasterio con Christo sedente con gli Apostoli inginocchiati, et alcuni Santi [...]»<sup>138</sup>. La selezione delle opere però è frutto, secondo quanto indicato nella lettera dedicatoria come «[...] l'esito di un procedimento accostabile al modo di agire dell'ape operosa, [...] non tenendo conto di categorie o

---

<sup>130</sup> G. Barri, *Viaggio pittoresco in cui si notano distintamente tutte le pitture famose de' più celebri pittori, che si conservano in qualsivoglia città dell'Italia*, Venezia, Giovanni Giacomo Herz, 1671. cf. appendice testo [9].

<sup>131</sup> Monaco, *Giacomo Barri "francese"...*, cit., p. 18.

<sup>132</sup> *ibid.*, p. 85.

<sup>133</sup> *ibid.*, p. 211.

<sup>134</sup> *ibid.*, p. 103.

<sup>135</sup> *ibid.*, p. 232.

<sup>136</sup> *ibid.*

<sup>137</sup> *ibid.*

<sup>138</sup> *ibid.*

differenze di scuole [...]»<sup>139</sup>. L'operetta del Barri, pur nella semplicità delle sue indicazioni, segna in maniera inconfutabile una rivoluzione nell'evoluzione del genere della letteratura di viaggio e soprattutto ribadisce l'affermazione di un gusto pittorico che vede l'elevazione del genio del Tintoretto. Il testo si rivolge in tono confidenziale ai dilettanti, agli amatori altolocati che intrattengono con visite quotidiane alle raccolte d'arte<sup>140</sup>. Nelle precedenti guide, i primi toni più confidenziali al lettore vengono rivolti nel 1662 da Giovanni Zittio ne *Le cose notabili...*<sup>141</sup>, ma la piena espressione di questi intenti sarà evidente solo nella «[...] prima guida tascabile [...]»<sup>142</sup>. L'innovazione del Barri però oltrepassa i confini nazionali, soprattutto in Inghilterra dove William Lodge (incisore e illustratore<sup>143</sup>) comprese la funzionalità<sup>144</sup> e la modernità del formato proposto dal “francese” che traduce in inglese<sup>145</sup> (fig. 7).

La volontà di creare un piccolo compendio della città da poter agevolmente consultare *in situ* iniziava ad imporsi come necessità sempre più ricercata.

Domenico Martinelli nel 1684 specifica proprio questo desiderio ne *Il ritratto di Venezia*<sup>146</sup>. Dedicato al Serenissimo Principe, nell'introduzione all'operetta negli ‘avvisi al lettore’, l'autore giustifica la mancanza delle “isole circonvicine” proprio perché

[...] il fine primario di questo ritratto fu di restringere più volumi in un piccolo libretto, acciò che esso sotto l'occhio, anzi in pugno, senza esser bersaglio all'osservationi de circostanti, si potessero haver quelle notizie, che, ò per la distanza, ò per l'antichità, ò per altro impedimento difficilmente d'haverebbero<sup>147</sup>.

<sup>139</sup> *ibid.*, p. 86.

<sup>140</sup> *ibid.*, p. 103.

<sup>141</sup> Zittio, *Le cose notabili...*, cit.

<sup>142</sup> Monaco, *Giacomo Barri “francese”...*, cit., p. 19.

<sup>143</sup> *ibid.*, p. 131.

<sup>144</sup> *ibid.*, p. 132.

<sup>145</sup> W. Lodge, *The painters voyage of Italy : in which all the famous paintings of the most eminent masters are particularised, as they are preserved in the several cities of Italy : chiefly related to their altar-pieces, and such other paintings as are ornamental in their churches : and also many choice pictures, kept as jewels, in the palaces of particular persons : whereunto is added that excellent collection of Signior Septale, in his closet at Milan illustrated with the Heads of some of the most renowned Painters. Written originally in Italian by Giacomo Barri a Venetian Painter. Englished by W.L. of Lincolus-Inine, Gent., London, Printed for Tho. Flesher, at the Angel and Crown in S. Pauls Church-yard,* Londra, Tho. Flesher, 1672, <https://archive.org/details/paintersvoyageof00barr/page/n7/mode/2up>.

<sup>146</sup> D. Martinelli, *Il ritratto di Venezia*, Venezia, Giovanni Giacomo Herz, 1684.

<sup>147</sup> *ibid.*

La proposta del Martinelli si presenta in realtà scarna anche di tutta una serie di ‘notizie’ giudicate «[...] meno osservabili [...]»<sup>148</sup> con la consapevolezza che fosse «[...] impossibile restringer in un picciolo fascio una selva d’infinite vaghezze»<sup>149</sup>. Stranamente non si ha alcuna menzione della Giudecca nelle pagine a carattere didascalico in fondo al primo volumetto dedicate alle isole<sup>150</sup>, soprattutto vista l’importanza che anche la visita alla Basilica del SS. Redentore aveva ormai acquisito per i foresti visitatori.



fig. 7 Cartina dell’Italia riportata nella traduzione inglese della Guida di Giacomo Barri, p. 19. Fonte: <https://archive.org/details/paintersvoyageof00barr/page/n7/mode/2up> .

### 1.3.3 Il Settecento

Si tratta di un paradosso alquanto interessante quello di assistere, nel periodo della più alta promozione della città lagunare quale «[...] prodigio di magnificenza

---

<sup>148</sup> *ibid.*

<sup>149</sup> *ibid.*

<sup>150</sup> *ibid.*, pp. 457-460.

architettonico-urbanistica [...]»<sup>151</sup>» attraverso le arti, ad una manchevole quantità di guide turistiche atte a promuovere il mito di Venezia.

Questo ossimoro ben si sposa con la presentazione di una Venezia ricca, festosa e sorprendente agli occhi dei visitatori del *Grand Tour* mentre la decadenza economica e politico-militare<sup>152</sup> generava una grande ferita nel tessuto sociale e politico veneziano. Andrew Hopkins riassume questa doppia natura che coesiste in opposizione tra la realtà faticosa e devastata dal morbo in contrapposizione all'architettura di stato che si imponeva come «[...] immagine prospera e rigogliosa di Venezia [...]»<sup>153</sup>» affinché placasse con la sua presenza visibile le inquietudini del popolo.

In un secolo piuttosto scarno per la promozione aggiornata della città di Venezia, è fondamentale la presenza del *Forastiero illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne*<sup>154</sup>, pubblicato nella sua edizione originale nel 1745. L'opera adespota non presenta alcuna dedica, aprendosi al lettore con una introduzione. Questa, preceduta da una piantina ripieghevole che mostra a vista d'uccello una schematica visione delle isole di Venezia (*fig. 8*), loda in poche paginette la singolarità della città di Venezia che l'autore si accinge ad approfondire attraverso la descrizione delle opere che la connotano.

Il lettore a cui è indirizzato questo volume è il forestiero che vuole scoprire la “Repubblica cristianissima<sup>155</sup>”. L'autore presenta una soluzione inedita per accompagnare i propri lettori nella lettura dell'opera e della città, proponendo una suddivisione in sei giornate, ciascuna dedicata ad un sestiere. Il libro è maneggevole ma non particolarmente sottile; ad ogni modo utilizzabile sul campo. Sorprendente è l'inedito utilizzo delle immagini, ripiegate ma espansibili (*fig. 9*), introdotte a seguito delle opere di maggior valore citate dall'autore.

---

<sup>151</sup> Concina, Delneri, Franzoi, Reale, Succi, *Luca Carlevarijs. Le Fabriche, e Vedute di Venezia*, cit., p. 17.

<sup>152</sup> *ibid.*

<sup>153</sup> A. Hopkins, *Venezia e il suo dominio*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano, Electa, 2003, p. 400.

<sup>154</sup> *Forastiero illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine. Colla descrizione delle Chiese, Monisterj, Ospitali, Tesoro di S. Marco, Arsenal, Fabbriche pubbliche, Pitture celebri, Funzioni e Divertimenti, e di quanto v'è di più riguardevole. Opera adornata di moltissime vedute in rame, e corretta dai molteplici errori trascorsi nell'ultima Edizione*, Venezia, Francesco Tosi, 1796 (ed. or. 1745). cf. appendice testo [10].

<sup>155</sup> *ibid.*, p. 3.

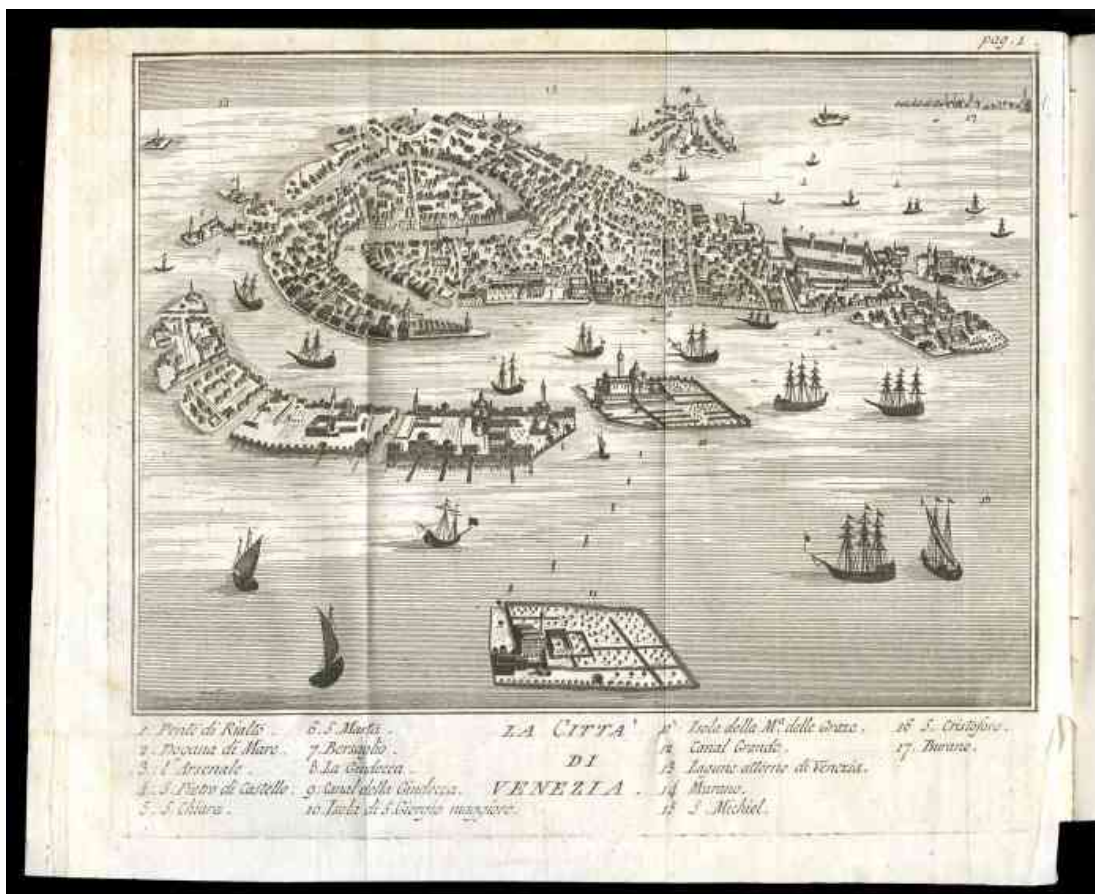


fig. 8 Cartina di Venezia riportata nel *Forastiero Illuminato*. © Biblioteca Correr

La divisione in giornate e l'organizzazione della visita per sestieri si rivelerà di grandissima fortuna per la letteratura periegetica successiva. Le isole di Venezia ricevono anche in questo volume un capitolo tutto particolare, estraneo alle sei giornate. La prima isola citata è quella della “Zuecca<sup>156</sup>”. Il Redentore<sup>157</sup> viene ampiamente descritto, seppur in modo schematico, in moltissimi particolari con chiaro rimando al Ridolfi nella spiegazione delle pitture. Si ha menzione di tutti i pittori e scultori che hanno partecipato alla decorazione dei sei altari della Basilica. L'autore riprende anche le descrizioni dello Stringa, e quindi successivamente del Martinioni, per riportare le iscrizioni latine presenti nella chiesa<sup>158</sup>. Immaneabile la citazione alle feste, già presente in Sansovino e nel Coronelli<sup>159</sup>, in cui si aggiunge alla terza

<sup>156</sup> *ibid.*, p. 258.

<sup>157</sup> *ibid.*, pp. 262-264.

<sup>158</sup> *ibid.*, p. 263.

<sup>159</sup> Coronelli, *Guida de' forestieri sacro-profana...*, cit., p. 196.



domenica del mese di luglio<sup>160</sup> la solenne processione del doge, della signoria e di tutto il clero con le Scuole.

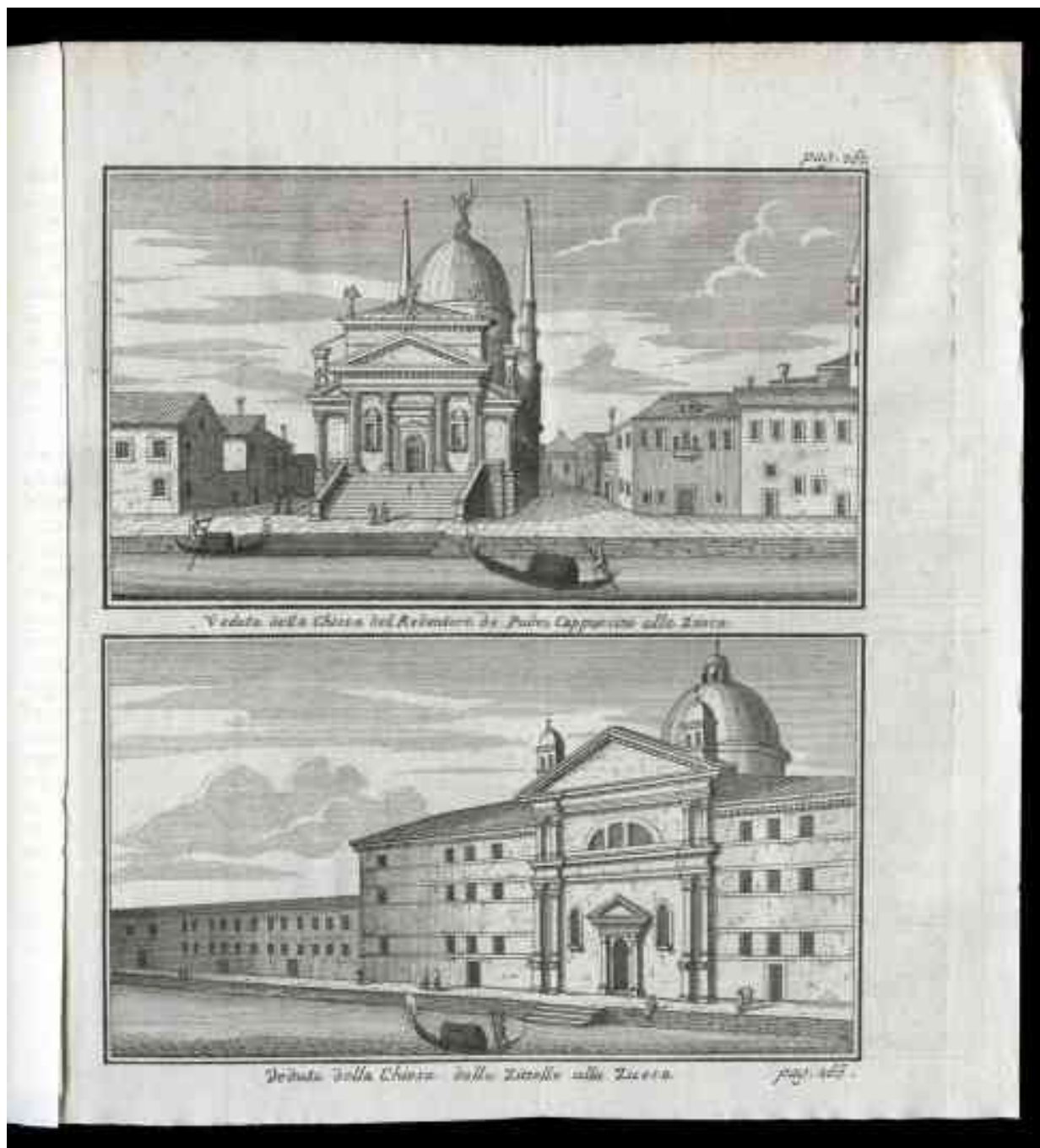


fig. 9 Incisioni Redentore nel *Forastiero Illuminato*. © Biblioteca Correr

<sup>160</sup> *Forastiero illuminato*..., cit., p. 337.

Nel 1758 Flaminio Corner pubblica a Padova la sua opera *Chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*<sup>161</sup>. Il Corner, non potendo adempiere alla sua vocazione religiosa per garantire una discendenza alla famiglia di origine patrizia<sup>162</sup>, si prodigò per la Chiesa in una ricognizione precisa di una «[...] storia ecclesiastica veneta [...]»<sup>163</sup>. Dall'originale lavoro, edito in più parti in latino, il Corner elabora un unico volume in italiano corrente<sup>164</sup>, come annunciato nella dedica al lettore. L'indice presenta un ordine seguente i sestieri, e le chiese della Giudecca vengono considerate come parte del sestiere di Dorsoduro. Questa fonte è di incredibile importanza proprio perché nessuno studioso prima di Corner aveva raccolto tutti i documenti per raccontare la fondazione della Basilica del SS. Redentore. La nostra chiesa in questione infatti non viene citata a partire dalla costruzione del tempio palladiano, quanto dal primo insediamento dei Cappuccini a Venezia<sup>165</sup>. Dove ora sorge la massima maturità dell'estro creativo di Palladio, vi era una «[...] angusta chiesa sotto il titolo di Santa Maria degli Angeli con un piccolo convento sotto nome di Eremo [...]»<sup>166</sup>. Della 'nuova' chiesa non si ha alcuna menzione da un punto di vista storico-artistico ma una celebrazione della sua gloriosa nuova 'fabbrica'.

Ultima guida che caratterizza il secolo è *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia* pubblicata nel 1773. L'autore, Antonio Maria Zanetti, si dedica in questa stesura a integrare l'opera di Boschini con un'importante aggiunta delle opere pittoriche realizzate dal 1674 al 1733. L'attenzione dello Zanetti è dunque tutta rivolta alle 'pubbliche pitture', con aggiunte o aggiornamenti di varie biografie di artisti. Nell'opera la suddivisione in sestieri scandisce una spiegazione schematica ma completa delle opere presenti in chiese e palazzi. Anche qui la Basilica del SS. Redentore è inclusa nel sestiere di Dorsoduro<sup>167</sup>. Tutta la guida è totalmente rivolta alla divulgazione di quanto legato alla pittura, tralasciando la sua costituzione

---

<sup>161</sup> F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcelliane illustrate da Flaminio Corner, senator veneziano*, Padova, Giovanni Manfrè, 1758. cf. appendice testo [11].

<sup>162</sup> P. Preto, *Flaminio Corner* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 29, Roma, 1983, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-corner\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-corner_(Dizionario-Biografico)/>).

<sup>163</sup> *ibid.*

<sup>164</sup> *ibid.*

<sup>165</sup> *ibid.*, p. 460.

<sup>166</sup> *ibid.*, p. 461.

<sup>167</sup> A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia, Pietro Bassaglia, p. 367. cf. appendice testo [12].

architettonica come avente valore artistico. È da ipotizzare che l'aspetto architettonico di per sé si identificasse più facilmente con la storia che portò all'edificazione della chiesa piuttosto che con un interesse di tipo artistico.

#### 1.3.4 L'Ottocento

Nel 1824, Antonio Quadri riprende il modello inaugurato dal *Forastiero Illuminato*. In *Otto giorni a Venezia*, l'autore ripropone una divisione in giornate per agevolare il viaggiatore nella scoperta delle meraviglie della città. Il piccolo manuale presenta un'introduzione efficace di poche pagine in cui il Quadri descrive la storia di Venezia a grandi linee con un linguaggio decisamente accessibile. Nel discorso preliminare, l'autore preannuncia sinteticamente quale ordine segue il manuale. È la quarta giornata quella dedicata alla visita della Giudecca. L'impostazione delle pagine per la presentazione dei monumenti è assolutamente inedita: le pagine non sono gremite di parole, al contrario sono ordinate entro un rigoroso schema che permette di identificare agevolmente a vista d'occhio tutti gli elementi descritti. Tra questi punti, per il Redentore<sup>168</sup> si fa menzione della facciata, dell'altar maggiore, della sacrestia e dell'interno della chiesa, con preciso riferimento a tutti gli artisti coinvolti.

Procedendo sempre in ordine cronologico per evidenziare lo sviluppo della guida turistica, il nostro itinerario si sofferma sull'opera di Ermolao Paoletti. Dal titolo *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, pubblicato nel 1837, questo volume affascinante rispecchia a pieno un mutamento di sensibilità già in atto alla fine del Settecento. Il manualetto si fa carico di una descrizione ampia e piuttosto informale, ravvisabile nei modi inter colloquiali<sup>169</sup> a cui si lascia andare l'autore. Il lettore viene richiamato numerose volte durante la sua visita ad ammirare con cuore sincero la bellezza che Venezia offre. Nel capitolo dedicato alla Giudecca<sup>170</sup>, cinque sono le pagine riservate alla Basilica del Redentore. Dopo un

---

<sup>168</sup> A. Quadri, *Otto giorni a Venezia*, Parte prima, Venezia, Giuseppe Molinari., 1824, pp. 217-219. cf. appendice testo [14].

<sup>169</sup> E. Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, Vol. I, Venezia, Tommaso Fontana, 1837, p. 169. Ad esempio: «Che se tu entri nell'interno da qual calma soave, da qual subitaneo amore non ti sentirai rapito!». cf. appendice testo [15].

<sup>170</sup> *ibid.*, p. 165.

breve accenno doveroso alla storia della fondazione della medesima chiesa, l'autore descrive minuziosamente ogni dettaglio e accompagna lo sguardo del lettore alla scoperta di quanto custodito nella Basilica. Per la prima volta appaiono alcune incisioni che raffigurano le opere d'arte<sup>171</sup> di cui si sta facendo menzione come *Maria Vergine che adora il Bambino dormiente* (fig. 10).



Fig. 10 Incisione in *Il fiore di Venezia*. © Biblioteca Correr

---

<sup>171</sup> *ibid.*, p. 172, incisione di *Maria Vergine che adora il Bambino dormiente* nella sagrestia del Redentore.

Paoletti cita anche l'aspetto popolare della festa legato a questa ricorrenza di luglio, descrivendo la giovialità e semplicità della sagra, ancora oggi rigorosamente osservata in ogni angolo dell'isola la sera prima della festa del Redentore.

Precedente al Paoletti nella sua prima edizione, è la *Nuova guida per Venezia con CLVIII oggetti di arti incisi* di Monsignor Moschini del 1840 che segnerà un punto di svolta nella edizione delle guide turistiche. L'opera si apre con una vista panoramica, seppur ridotta, di tutte le isole in cui sono indicati tutti i luoghi pubblici di maggior interesse nel corrispettivo punto topografico (*fig. 11*). La descrizione anche per il Redentore<sup>172</sup> è piuttosto sommaria ma l'indicazione degli artisti coinvolti è estremamente precisa e sempre presente. Anche in questo caso sono presenti delle tavole incise, a fine volume, con alcune delle opere menzionate.



*fig. 11* Cartina con luoghi di maggior interesse nel volume del *Forastiero Illuminato*. © Biblioteca Correr

<sup>172</sup> G. Moschini, *Nuova guida per Venezia con CLVIII oggetti di arti incisi* di Mons. G.A. Moschini canonico della Cattedrale. Cav. Della Corona di Ferro & c., Venezia, all'Apollo, 1840, pp. 145-146. cf. appendice testo [16].

La tradizione della letteratura periegetica dedicata a Venezia prosegue con Gianjacopo Fontana nel 1847. Il *Manuale ad uso del forestiere in Venezia* è letteralmente un volumetto tascabile è una vera e propria piccola enciclopedia. La dedica al lettore esplica la commissione del “civico Municipio locale<sup>173</sup>” e introduce la lettura con alcuni cenni generali di poche pagine secondo un ordine cronologico e schematico relativo ai momenti fondanti della storia di Venezia. Il manuale non si preoccupa solo di informare il visitatore in merito alle bellezze artistiche della città, quanto anche sui mestieri veneziani, sui vocaboli del dialetto. Il Redentore<sup>174</sup> è presentato nell’elenco in cui partecipano tutte le chiese veneziane. La spiegazione è sommaria e si interessa di divulgare più precisamente la storia della sua edificazione e una presentazione a livello architettonico. Il Fontana non si interessa di presentare le opere d’arte. Una aggiunta inedita e indirizzata al viaggiatore foresto sono alcune pagine in fondo al volume, dedicate alla spiegazione delle monete legali da utilizzare a Venezia, così come alcune indicazioni in merito alla tariffa delle gondole. Immane ormai è una carta pieghevole della città di Venezia.

Riprendendo l’impostazione a giornate e una presentazione schematica con le medesime voci citate da A. Quadri nel suo volumetto, Pietro Selvatico e Vincenzo Lazari hanno collaborato alla realizzazione di *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*<sup>175</sup>. Pubblicato a Verona nel 1852, i due autori rivolgono un’unica dedica ai lettori in cui esplicitano il metodo in cui hanno deciso di impostare la guida ovvero attraverso una divisione in 12 giornate, con indicazioni concise attraverso la sola presentazione delle opere pubbliche e non delle collezioni private. La giornata dedicata alla Giudecca è la decima dal titolo “Giudecca ed isole a scirocco e a levante di Venezia<sup>176</sup>”. A partire da questa pubblicazione, gli autori avranno sempre più cura di decorare le pagine per presentare le descrizioni dei monumenti, presentando indicazioni più precise e complete mantenendo un carattere schematico.

---

<sup>173</sup> G. Fontana, *Manuale ad uso del forestiere in Venezia compilato dal Nob. Gianjacopo Fontana, socio di più accademie e pubblicato dal Municipio nel settembre 1847*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1847, p. 3.

<sup>174</sup> *ibid.* pp. 115-116.

<sup>175</sup> P. Selvatico, V. Lazari, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine. Autori P. Selvatico e V. Lazari*, Verona, Paolo Ripamonti Carpano, 1852. cf. appendice testo [17].

<sup>176</sup> *ibid.* p. 263.

Ripresa fedelmente la struttura di Selvatico e Lazari, Francesco Zanotto pubblica tre volumi<sup>177</sup> dedicati alla guida di Venezia nel 1856. Della triade, l'ultimo libro è quello dedicato alla Giudecca in cui tre pagine sono riservate alla descrizione della chiesa del Redentore. La pagina si presenta organizzata in "oggetti da vedere"<sup>178</sup> con la suddivisione in "facciata", "interno" con accanto la dicitura "descrizione delle opere d'arte ed autori". È interessante notare come ormai sia solo presente la descrizione delle opere d'arte escludendo come principale interesse per la chiesa la sua dedizione votiva e quindi la sua valenza storica. L'indicazione delle opere d'arte presenti è concisa ma esaustiva in tutte le sue parti, dall'individuazione del soggetto, a quello dell'autore e spesso anche dell'anno.

Nel 1867, Francesco Predari pubblica la sua *Guida topografica, storica, artistica di Venezia ed isole circumvicine*<sup>179</sup>. Il volumetto si presenta già nel frontespizio con una incisione del Redentore (*fig. 12*), innalzando il Tempio dei Cappuccini a edificio di rappresentanza per la città intera e si apre ancora una volta con una dedica al lettore in cui si fa una rassegna delle guide turistiche di Venezia che lo hanno preceduto, commentando sull'esattezza delle informazioni date, sulla qualità e sul loro apporto originale in merito a notizie inedite. La necessità da parte di Predari di contribuire al vasto panorama delle guide turistiche inerenti alla visita di Venezia fu la mancanza di un lavoro giudicato 'aggiornato'<sup>180</sup>. La guida si apre secondo un'impostazione originale seguendo il più plausibile arrivo del visitatore dalla stazione ferroviaria oppure dal Canal Grande. Le prime indicazioni descrittive sono tutte dedicate alle meraviglie che si affacciano sul maggior canale di Venezia, con l'aiuto di alcune piccole immagini che contribuiscono ad arricchire il testo. Predari menziona anche i musei e le gallerie, ad indicare un mutamento di una sensibilità e anche a segnalare l'evoluzione di un nuovo modo di concepire il ruolo dell'arte e il suo valore per la cittadinanza. La Giudecca, come di consueto, è indicata nelle ultime pagine dedicate alle isole<sup>181</sup>. Per la chiesa del Redentore, dopo una breve introduzione storica

---

<sup>177</sup> F. Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, Giovanni Brizeghel, 1856. cf. appendice testo [18].

<sup>178</sup> *ibid.* pp. 622-625.

<sup>179</sup> F. Predari, *Guida topografica, storica, artistica di Venezia ed isole circumvicine di Francesco Predari*, Venezia, Colombo Coen, 1867.

<sup>180</sup> *ibid.*, p. XIII.

<sup>181</sup> *ibid.*, pp. 256-259. cf. appendice testo [19].

che si conclude in poche righe, Predari si focalizza sull'architettura esterna e la disposizione interna degli spazi, descrivendo cappella per cappella le opere presenti e i loro autori.

Nel 1881 l'opera di Selvatico e Lazari viene ripresa e aggiornata da Rinaldo Fulin e Pompeo Molmenti<sup>182</sup> in ottemperanza ad una richiesta promossa dal barone Cattanei. La volontà degli studiosi era quella di aggiornare le informazioni presenti nella guida originale con l'aggiunta di un sommario storico per accompagnare il visitatore ad una comprensione quanto più completa di Venezia. Dopo una prima descrizione di Piazza S. Marco e di quanto presente nella piazza, tutte le chiese e i palazzi vengono descritti unitamente in ordine di sestiere. Per la Giudecca<sup>183</sup> si descrive brevemente l'origine del nome e si prosegue con la presentazione di tutte le chiese che la caratterizzano. Il Redentore si presenta con una cospicua descrizione rispetto agli altri monumenti del volumetto, con un'attenzione e indicazione a seguire l'andamento del visitatore all'interno della chiesa.

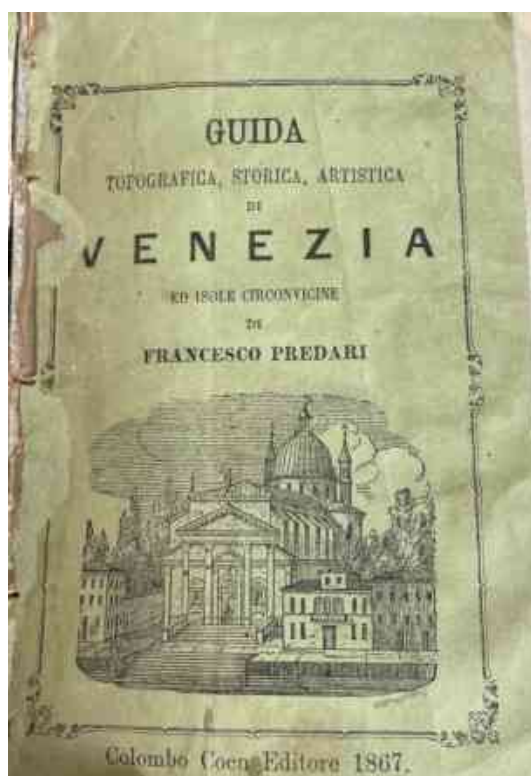


fig. 12 Frontespizio del volume di F. Predari.

<sup>182</sup> P. Selvatico, V. Lazari, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, nuova ed. a cura di R. Fulin, P. Molmenti, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1881. cf. appendice testo [20].

<sup>183</sup> *ibid.*, p. 424.



### 1.3.5 La divulgazione della Basilica nelle incisioni di Luca Carlevarijs

Ritengo necessario aggiungere nel paragrafo dedicato al secolo XVIII una nota aggiuntiva relativa alle incisioni. *Medium* particolarmente diffuso a partire dal Quattrocento, e ampiamente impiegato dall'evoluzione della stampa per la diffusione di immagini e tipi iconografici, le incisioni di vario genere rappresentano uno strumento particolarmente interessante per l'analisi della fortuna critica di una certa opera artistica. La volontà di focalizzare l'attenzione del presente paragrafo sulla sola produzione artistica di Luca Carlevarijs (*fig. 13*) si giustifica nell'ampiezza della sua carriera ragionata ed originale che diede avvio ad una stagione vedutistica tra le più 'vitali'<sup>184</sup>. Uomo capace di conciliare un'inclinazione scientifica con la creatività pittorica, il Carlevarijs è un autentico innovatore del 'vedutismo tipografico'<sup>185</sup> oltre che promotore di una Venezia che doveva essere ammirata «[...] a scopo turistico [...]»<sup>186</sup>. Mantenendo dunque l'interesse per quella produzione letteraria di carattere divulgativo, anche la produzione artistica qui presa in analisi per delineare un quadro più completo in merito alla fortuna e alla promozione della Basilica è relativa a quella con il solo intento divulgativo. Come ulteriore giustificazione di questo focus, *Le Fabriche, e Vedute* rappresentano secondo Rizzi «[...] l'archetipo di tutta la produzione analoga successiva [...]»<sup>187</sup>, avviando un interesse per le bellezze di Venezia ad un pubblico decisamente europeo e soprattutto inglese<sup>188</sup>. Non entrerà nel merito di un'analisi particolarmente stilistica, quanto nel cogliere la fortuna critica anche a livello grafico della Basilica del Redentore nell'opera del Carlevarijs.

Nato a Udine il 20 gennaio 1663<sup>189</sup> in una famiglia friulana di discrete condizioni economiche, si formò come matematico seguendo le orme del padre Leonardo<sup>190</sup>. Rimasto orfano in tenera età, si trasferì a Venezia con la sorella

---

<sup>184</sup> A. Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venezia, Alfieri, 1967, introduzione di Rodolfo Pallucchini, p. 12.

<sup>185</sup> *ibid.*, p. 13.

<sup>186</sup> A. Rizzi, *Disegni, incisioni e bozzetti del Carlevarijs*, Catalogo della mostra a cura di Aldo Rizzi, Udine – Loggia del Lionello 29 dicembre 1963 – 2 febbraio 1964, Udine, Doretti, p. 49.

<sup>187</sup> *ibid.*, p. 52.

<sup>188</sup> *ibid.*, p. 53.

<sup>189</sup> F. Mauroner, *Luca Carlevarijs*, Venezia, Le Tre Venezie, 1945, p. 14.

<sup>190</sup> Rizzi, *Luca Carlevarijs*, cit., p. 13.

Cassandra<sup>191</sup> dove sviluppò il proprio talento nell'arte volto tutto alla divulgazione di una Venezia straordinariamente reale eppure sfuggente per il suo mito e la sua bellezza.

Non approfondirò la sua vita<sup>192</sup> che sostanzialmente, a livello documentario, possiamo rintracciare in alcune commissioni e in alcuni atti ufficiali relativi al matrimonio contratto nel 1699<sup>193</sup>, al battesimo dei figli da esso discesi e al suo testamento, quanto la sua opera pubblicata nel 1703.



fig. 13 Bartolomeo Nazari, *Ritratto di Luca Carlevarijs*, olio su tela, 97 x 79.5 cm, ca. 1724, ©Ashmolean Museum, University of Oxford.

Il *corpus* di maggior interesse per il presente studio è la raccolta di acqueforti pubblicata nel 1703 dal titolo *Le Fabriche, e Vedute*<sup>194</sup>. L'opera venne data alla luce dopo una necessaria formazione accademica nell'Italia centrale<sup>195</sup> che stimolò l'eredità scientifica ereditata dal padre Leonardo in luoghi che, al contrario di Venezia, avevano fatto del disegno il proprio fondamento nelle arti. Come acutamente individuato dal

---

<sup>191</sup> *ibid.*, p. 14.

<sup>192</sup> Si veda come studio più recente e completo quello svolto da Aldo Rizzi. cf. A. Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venezia, Alfieri, 1967.

<sup>193</sup> Mauroner, *Luca Carlevarijs*, cit., p. 15.

<sup>194</sup> L. Carlevarijs, *Le Fabriche, e Vedute di Venetia diseguate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs*, Venezia, Giambattista Finazzi, 1703.

<sup>195</sup> Rizzi, *Luca Carlevarijs*, cit., p. 19.

Rizzi, Luca ebbe probabilmente l'intuizione di riprendere molto fedelmente l'opera di Giovan Battista Falda<sup>196</sup>, dal titolo quasi omonimo<sup>197</sup>, pubblicato solamente una trentina d'anni prima a Roma. Il *Carlevarijs* traspose in questa raccolta a «[...] vocazione documentaria e didascalica [...]»<sup>198</sup> una visione fortemente suggestiva e nostalgica quanto semplicemente diretta della realtà.

L'opera è introdotta da una dedica al Serenissimo Principe Luigi Mocenigo, Doge di Venezia, con l'esplicita volontà di “rendere più facili alla notizia de Paesi stranieri le venete Magnificenze<sup>199</sup>” (*fig. 14*). Da qui la volontà di realizzare una «[...] poetica riproduzione dal vero [...]»<sup>200</sup> che fosse in grado di veicolare senza inganni o liriche retoriche la bellezza della città lagunare.

Questa raccolta di acqueforti si caratterizza per una disposizione assolutamente ragionata delle immagini, organizzate visivamente secondo un ordine crescente di importanza storico, civile e artistica attribuita all'oggetto. Il criterio seguito per la collocazione ponderata delle acqueforti trova ispirazione in alcuni precedenti di origine olandese<sup>201</sup>, ravvisabile in particolar modo negli Atlanti secenteschi in cui la presentazione visiva della città era delineata a partire dall'obbligatorietà di alcuni

---

<sup>196</sup> *ibid.*

<sup>197</sup> Si veda Giovan Battista Falda, *Nuovo Teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna sotto il felice pontificato di n. s. Alessandro VII*, Roma, Giovanni Giacomo Rossi alla Pace, 1665.

<sup>198</sup> *ibid.*, p. 31.

<sup>199</sup> Concina, Delneri, Franzoi, Reale, Succi, *Luca Carlevarijs. Le Fabriche, e Vedute di Venezia*, cit., p. 49.

La dedica integrale è: “Al Serenissimo Principe Luigi Mocenigo Doge di Venezia, etc. Serenissimo Principe. Dalla divozione del mio profondissimo ossequio s'offerisce à Piedi della Serenità Vostra questo Volume, in cui raccogliono le Fabriche Maestose, e vedute più singolari di quest'Augustissima Dominante. Il maggior motivo, per cui io ò intrapreso la non lieve fatica di quest'operazione così per il delinearla con la penna, come per l'inciderla con lo stilo, esercizio da mè non praticato, che per dar qualche tregua al travaglio del Pennello, è stato il sommo desiderio di rendere più facili alla notizie de Paesi stranieri le Venete Magnificenze; quindi è, che mi sono veduto in debito di porre in fronte del Libro il nome glorioso di Vostra Serenità, che dalla sublimità del Trono risplende con la qualità del maggior ornamento della Republica; e perche à i sudori della mano, è stato necessario unire l'azione dell'Intelletto con l'esercizio delle Matematiche, cioè Aritmetica, GEOMETRIA, Prospettiva, Et Architettura Civile, ò giudicato la medesima non affatto indegna di comparire col fasto della trotezzione d'un tanto Principe, come parto più dell'Anima, che della mano. Al Benignissimo aggradimento della Serenità Vostra, è l'unico premio, c'io mi prefisso d'ottenere, e di questo con tutta la riverenza del cuore umilmente, volendo io ricever in grado della mia maggior fortuna il vedermi prostrato tutto venerazione à suoi Piedi, bacciandole l'Orlo del Serenissimo, Manto, protestarmi d'essere eternamente. Vi Vostra Serenità, Venezia li 27 Maggio 1703”.

<sup>200</sup> I. Reale, D. Succi, *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, Catalogo della mostra a cura di Isabella Reale e Dario Succi, Padova – Palazzo della Ragione 25 settembre – 26 dicembre 1994, Milano, Electa, 1994, p. 297.

<sup>201</sup> Concina, Delneri, Franzoi, Reale, Succi, *Luca Carlevarijs. Le Fabriche, e Vedute di Venezia*, cit., p. 25.

passaggi dovuti al corso specifico dei canali ma anche per rispondere ad una specifica funzione celebrativa della città stessa<sup>202</sup>.

Nel caso specifico della Basilica del SS. Redentore è sorprendente notare la sua presentazione al terzo posto, dopo la Basilica di S. Marco e la (ora ex) Chiesa Patriarcale di S. Pietro in Castello. L'esaltazione di Venezia da parte del Carlevarijs introduce dunque un percorso legittimato dalla volontà di esaltare i luoghi più significativi per il «[...] culto dello stato e della propria tradizione [...]»<sup>203</sup>, che tengano conto anche dell'itinerario percorso dai visitatori, *in primis* attraverso i canali di maggior ampiezza. A seguito delle espressioni architettoniche vicine alla carica dogale, il Carlevarijs introduce i templi votivi. La Basilica del Redentore è riconosciuta come la principale architettura da presentare al pubblico, dopo le due più importanti chiese di carattere pubblico e civile. La chiesa ufficiata dai Cappuccini si presenta con una veduta dal canale, dalla prospettiva che abitualmente i visitatori avrebbero potuto ammirare al loro arrivo per acqua (*fig. 15*). Il contesto urbano in cui era collocato il Tempio era decisamente diverso a quanto possiamo vedere oggi<sup>204</sup>, risaltando ancor più maestosa nella sua statura colossale. La fortuna assicurata alla popolarità di questa struttura è sicuramente voluta anche per la sua presenza evidente e «[...] visibile da tutte le rive del bacino per la sua mole e forte sopraelevazione [...]»<sup>205</sup>. Il punto di vista del Carlevarijs è in questo caso frontale per evidenziare le simmetrie della 'fabbrica'<sup>206</sup> con la presentazione di un ambiente lagunare vivo, popolato da uomini di ogni classe sociale<sup>207</sup> rendendo l'immagine coinvolgente<sup>208</sup> e verosimile per lo spettatore.

Queste centouno<sup>209</sup> incisioni su rame<sup>210</sup>, realizzate secondo il Rizzi con «[...] registro schietto, sobrio e dignitoso [...]»<sup>211</sup>, rivelano con sincerità come questi luoghi

---

<sup>202</sup> *ibid.*

<sup>203</sup> *ibid.*

<sup>204</sup> Reale, Succi, *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, cit., p. 52.

<sup>205</sup> *ibid.*

<sup>206</sup> Concina, Delneri, Franzoi, Reale, Succi, *Luca Carlevarijs. Le Fabriche, e Vedute di Venezia*, cit., p. 25.

<sup>207</sup> *ibid.*

<sup>208</sup> *ibid.*

<sup>209</sup> Concina, Delneri, Franzoi, Reale, Succi, *Luca Carlevarijs. Le Fabriche, e Vedute di Venezia*, cit., p. 25.

<sup>210</sup> Reale, Succi, *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, cit., p. 39. Poi ampliate nella terza edizione con l'aggiunta di *Palazzo Zenna* e *Veduta del Casino Zenna* (*ibid.*, p. 25).

<sup>211</sup> Rizzi, *Disegni, incisioni e bozzetti del Carlevarijs*, cit., p. 51.

dovevano davvero presentarsi agli occhi di un turista del Settecento. Le vedute non sono ancora intrise di quel ‘liricismo’ che caratterizza la mano di Marco Ricci o del Canaletto<sup>212</sup>, in quanto Luca ha probabilmente voluto sperimentare nella sua opera una sincerità nello sguardo che rendesse quanto più plausibile e vicina la visita del pubblico. Anche la stessa sincerità di rappresentazione assunta dal Carlevarijs veicola comunque «[...] una retorica della città<sup>213</sup>», che sia sicuramente a sostegno del mito dello Stato di Venezia<sup>214</sup>, a suggerimento della continuità di quei valori che ne hanno sostenuto le sue gloriose leggende metropolitane. Quest’opera insieme alla futura produzione dei vedutisti veneziani, rappresenta il pieno compimento di quella ricercata autoglorificazione<sup>215</sup> a livello visivo che ha caratterizzato la pittura lagunare tra Quattrocento e Cinquecento. La *istoria* pittorica veneziana si avvale, nella sua meticolosa descrizione di infiniti dettagli, della promozione e della esaltazione di una Venezia<sup>216</sup> insieme mitologica e concretamente vissuta, secondo impostazioni scenografiche contemporaneamente meravigliose e autentiche. La promozione della Repubblica e dei luoghi ad essi connessi non aveva solo lo scopo di un’esaltazione puramente estetica, o di documentazione storica, quanto di una promozione simbolica della città nella sua potenza politica e commerciale<sup>217</sup>.

---

<sup>212</sup> *ibid.*

<sup>213</sup> Reale, Succi, *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, cit., p. 27.

<sup>214</sup> *ibid.*, p. 34.

<sup>215</sup> Concina, Delneri, Franzoi, Reale, Succi, *Luca Carlevarijs. Le Fabriche, e Vedute di Venezia*, cit., p. 17.

<sup>216</sup> Fortini Brown, *La pittura nell’età di Carpaccio*, cit., p. 148.

<sup>217</sup> *ibid.*

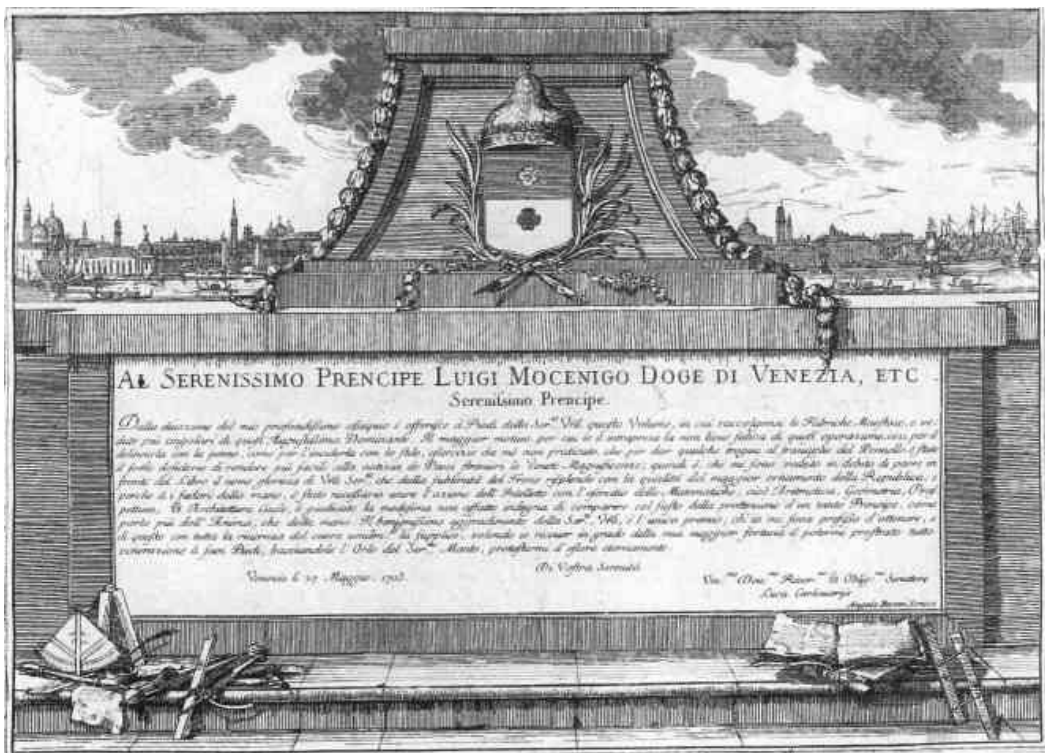


fig. 14 Frontespizio di *Le fabbriche, e vedute* di Luca Carlevarijs. Fonte: Concina, Delneri, Franzoi, Reale, Succi, Luca Carlevarijs. *Le Fabriche, e Vedute di Venezia*, cit.



fig. 15 Luca Carlevarijs, *Chiesa del Redentore alla Giudecca de Padri Capucini*. Fonte: Concina, Delneri, Franzoi, Reale, Succi, Luca Carlevarijs. *Le Fabriche, e Vedute di Venezia*, cit.

## Capitolo 2.

### Come promuoverla e divulgarla oggi?

#### 2.1 Uno sguardo al Novecento

Il Novecento inaugura la sua ricchissima tradizione letteraria periegetica con l'opera di Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, pubblicata nel 1926<sup>218</sup>. Opera cardine che rivoluzionerà il concetto di guida turistica tanto da intervenire anche sul tessuto urbano della città<sup>219</sup>, la guida si presenta come un corposo racconto che struttura la scoperta della città di Venezia in diversi itinerari, ognuno corredato anche da un'apposita cartina che evidenzia i luoghi menzionati di maggior interesse (*fig. 16*). Viene inclusa anche una preziosa parte per aiutare il lettore nel reperire le informazioni fondamentali al proprio arrivo e alla propria partenza e dunque la menzione di alberghi, uffici pubblici, ristoranti e ancora linee di navigazione e mezzi di trasporto (*fig. 17*). L'operetta è corredata da numerose fotografie e cartine anche per rappresentare le piante delle chiese, in modo da accompagnare fedelmente il visitatore. Ad anticipare gli itinerari, Lorenzetti presenta un riassunto della storia di Venezia, come anche un sommario dei momenti cardine che hanno segnato il suo primato nelle arti e l'esaltazione della sua bellezza nella storia. La Giudecca viene inclusa nel capitolo dedicato alla laguna e alle isole<sup>220</sup>, e la Basilica del Redentore trova subito la sua presentazione a seguito della chiesa delle Zitelle. Seguendo infatti un ordine di itinerario che parte dall'arrivo del visitatore alla fermata del battello di fronte alla chiesa delle Zitelle, il Redentore viene presentato con la classica suddivisione in "facciata", "interno" proseguendo con la specificazione delle cappelle sul lato destro e sinistro della chiesa<sup>221</sup>. Le informazioni sono brevi ma precise in merito alle opere artistiche e ai loro autori.

---

<sup>218</sup> G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1926.

<sup>219</sup> Nel regolamento Comunale per la segnaletica direzionale in centro storico, archiviato il 23 febbraio 2014 in Internet Archive dal Comune di Venezia, approvato il 13 agosto 1996, Art. 1, comma 2: "*Segnali che indicano itinerari di interesse turistico e culturale*", viene specificato che nei *nizioletti* in città siano riportate le indicazioni degli itinerari del Lorenzetti.

<sup>220</sup> Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, cit., p. 713.

<sup>221</sup> *ibid.*, pp. 722-723. cf. appendice testo [21].

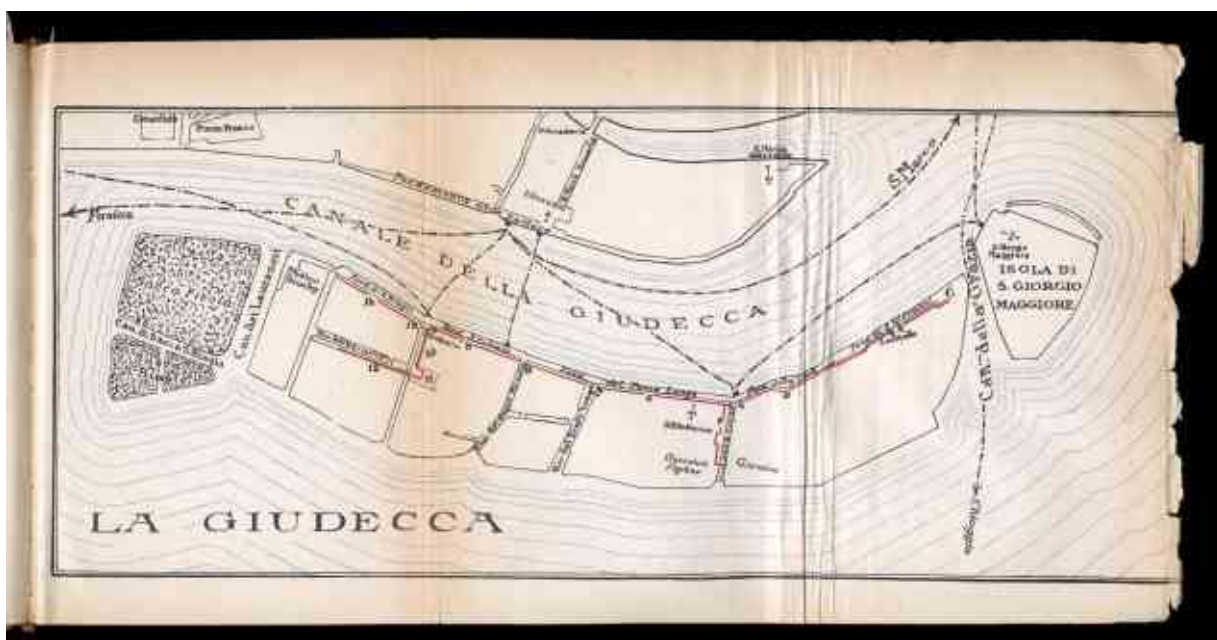


fig. 16 Cartina della Giudecca nel volume di E. Paoletti. © Biblioteca Correr

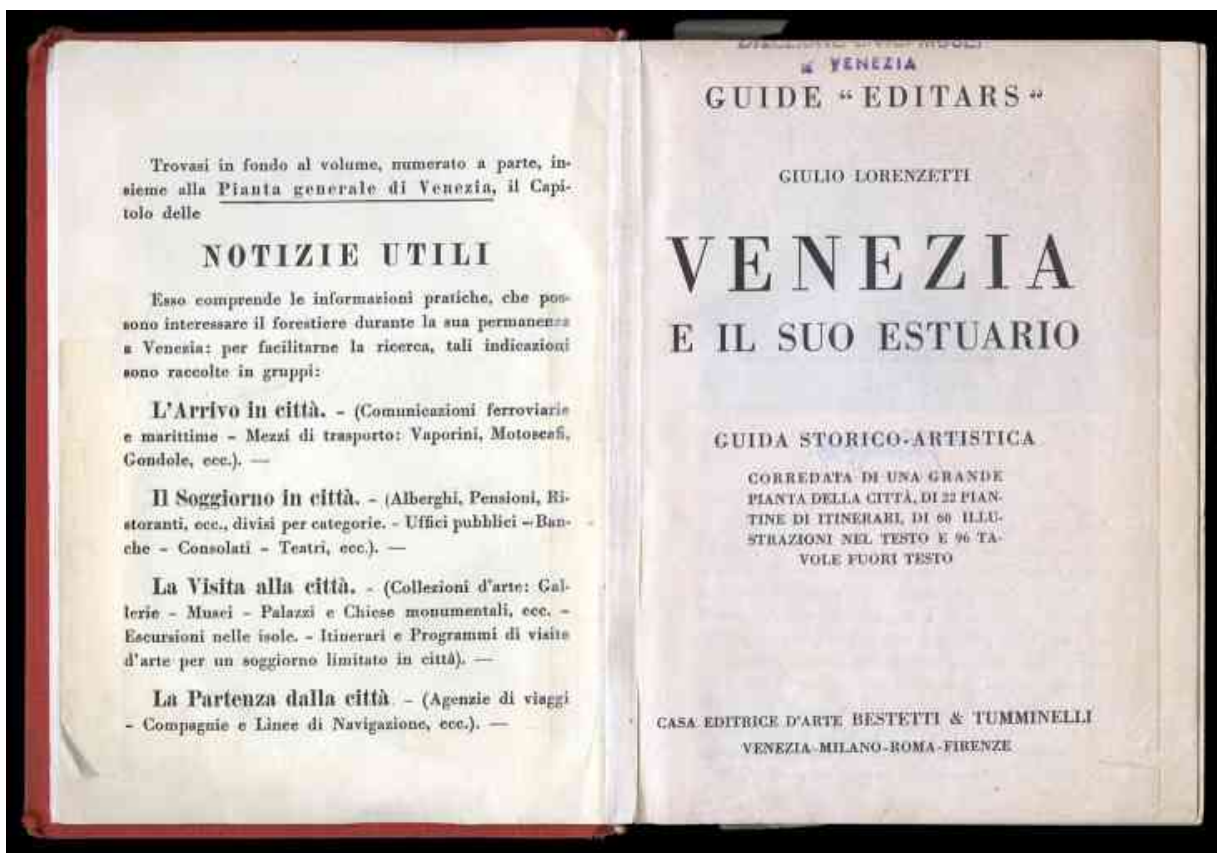


fig. 17 Pagina dedicata alle 'notizie utili' nel volume di E. Paoletti. © Biblioteca Correr



## 2.2 L'avvento delle 'guide rosse'

Si ritiene opportuno focalizzare l'attenzione per la promozione turistica di Venezia del Novecento sulle tre edizioni, susseguitesi nel corso di vari decenni, del Touring Club Italiano<sup>222</sup>. Al TCI si deve l'introduzione della cosiddetta "guida rossa", uno strumento divulgativo nato con lo scopo di promuovere, con inedita freschezza e passione, itinerari turistici che coinvolgono l'intera penisola italiana. Il TCI, fondato nel 1894<sup>223</sup>, con la volontà di «[...] diffondere i valori ideali e pratici del ciclismo e del viaggio [...]»<sup>224</sup>, esprime quanto già in germe e maturato in merito alla visita di piacere, anche solo parzialmente, nel secolo scorso.

### 2.2.1 Edizione del 1951

La prima edizione della guida di Venezia del TCI risale al 1951. Nel periodo del dopoguerra l'Italia subì una rinnovata esposizione a nuovi mezzi di comunicazione e di trasporto, alimentando un turismo destinato ad essere concepito secondo nuove modalità, con il desiderio di essere sempre più accessibile anche a nuove categorie sociali meno abbienti. Vi fu infatti una crescita spropositata negli abbonamenti alla radio o al telefono<sup>225</sup>, alla televisione i cui iscritti raggiunsero i 10 milioni nel 1970<sup>226</sup>, così come anche un facile accesso a nuovi mezzi di trasporto quali i nuovi veicoli a due ruote<sup>227</sup>, che concorsero a dare una nuova definizione della 'visita turistica'.

L'impostazione della guida ricorda subito lo schema affermatosi nel corso dei secoli di letteratura periegetica, in cui si prevede un'introduzione di carattere storico, distinguendo poi il soggiorno a Venezia in più itinerari o giornate. Come già visibile alla fine dell'Ottocento, anche le "notizie pratiche"<sup>228</sup> iniziano ad assumere una crescente importanza nelle guide turistiche. La Basilica del Redentore viene inclusa nell'itinerario XII<sup>229</sup> che procede dalle Gallerie dell'Accademia fino a S. Giorgio

---

<sup>222</sup> D'ora in poi TCI.

<sup>223</sup> <<https://www.touringclub.it/chisiamo/la-nostra-storia>>

<sup>224</sup> *ibid.*

<sup>225</sup> A. Vittoria, *Il Novecento. Dall'età dell'imperialismo alla globalizzazione*, Roma, Carocci, 2020, p. 361.

<sup>226</sup> *ibid.*

<sup>227</sup> *ibid.*, p. 362.

<sup>228</sup> Touring Club Italiano, *Guida d'Italia. Venezia*, Milano, 1951, p. 7.

<sup>229</sup> *ibid.*, p. 304.

Maggiore, passando per la Giudecca. Dell'aggregato di isolette viene fatta una semplice menzione in merito all'origine del nome, in esigue righe. La chiesa viene minuziosamente descritta, seppur adattandosi ad un formato piccolo e conciso, in due pagine<sup>230</sup>. A differenza però di altre chiese non viene inclusa per il Redentore una pianta, che permetta al visitatore di poter individuare con maggiore facilità quanto descritto. La descrizione procede dall'esterno all'interno, focalizzandosi innanzitutto sull'aspetto architettonico. Segue poi un percorso che ha origine dall'ingresso principale e prosegue nella sagrestia, focalizzandosi sulla facciata interna e in seguito su tutte le cappelle laterali, concludendo l'itinerario con il presbiterio e l'abside<sup>231</sup>.

### 2.2.2 Edizione del 1985

Segue l'edizione del 1985 in cui è evidente la maturazione di un turismo piuttosto democratico e libero, per cui quasi tutti i nuclei familiari – anche di poche disponibilità economiche – possono permettersi un soggiorno in qualche località turistica. La crescita economica che caratterizza l'Italia soprattutto negli anni Settanta, è ravvisabile soprattutto nei dati ISTAT che evidenziano una crescita portentosa nelle presenze in alberghi e campeggi e in merito alle partenze dagli aeroporti italiani<sup>232</sup>.

Il volumetto, abbondante nelle pagine ma contenuto nel formato, è un incredibile riassunto di quanto proposto fino ad ora nella letteratura di viaggio, presentando però anche un'apertura ad una visita di gusto più popolare con la curiosità per il particolare. Oltre alle 'ragioni di una visita', alla 'vicenda storica', e alla suddivisione della guida in diversi itinerari per visitare la città, il TCI propone un'intera sezione dedicata alle 'tradizioni popolari'<sup>233</sup>. La visita non si rivolge più solo alla scoperta della bellezza ma anche della cultura più folcloristica, che quella bellezza ha riconosciuto come luogo prediletto. Molto spazio è dedicato anche ai 'modi della visita' ovvero a come muoversi in città e i periodi dell'anno particolarmente consigliati per usufruire di una Venezia quanto più libera dalle folle dei turisti. Le visite sono suddivise per sestieri, la Giudecca ha una sezione indipendente insieme all'isola di S.

---

<sup>230</sup> *ibid.*, pp. 315-316. cf. appendice testo [22].

<sup>231</sup> *ibid.*

<sup>232</sup> Vittoria, *Il Novecento. Dall'età dell'imperialismo alla globalizzazione*, cit., p. 444.

<sup>233</sup> Touring Club Italiano, *Guida d'Italia. Venezia*, Milano, 1985, p. 7.

Giorgio Maggiore. Vengono incluse in questo itinerario anche la laguna e la terraferma. Ogni sezione è anticipata da una cartina in scala, per presentare il sestiere a livello topografico e i monumenti considerati di particolare interesse storico-artistico sono dotati anche di una planimetria specifica.

La Basilica del SS. Redentore ha un'ampia spiegazione di matrice storico-artistica, introdotta da una breve chiosa storica<sup>234</sup>. La guida si occupa di enunciare ogni aspetto, partendo da quello architettonico esterno ed interno per poi proseguire con una spiegazione delle opere pittoriche e scultoree dalla controfacciata alla sagrestia. Per la prima volta nelle guide turistiche relative alla chiesa del Redentore si scorge l'interesse anche per il coretto dei laici e per la 'chiesetta' di S. Maria degli Angeli, con anche la farmacia<sup>235</sup>, ovvero i luoghi originari che custodiscono la storia dei Cappuccini in isola.

### 2.2.3 Edizione del 2022

In un periodo storico fortemente concentrato sulla retorica del cambiamento climatico, il turismo sta vivendo un momento di grande paradosso. Da una parte se ne sconsiglia l'attuazione per prevenire o arginare eventuali danni all'ambiente, dall'altro una così immersiva globalizzazione tenta di vendere ad ogni utente l'esperienza turistica come fuga dalla realtà. Il viaggio dunque rischia di non essere più accolto come momento privilegiato in cui mettersi in discussione e fare esperienza di nuovi luoghi e tradizioni, quanto di una gita puramente dedicata al proprio intrattenimento, ricercando solo i luoghi più riconosciuti o in voga. Non solo la connessione internet ma anche un sistema di informazioni decisamente avanzato e usufruito tramite smartphone e 'social', quali *Facebook* e *Instagram* ad esempio<sup>236</sup>, hanno fortemente modificato la modalità secondo cui l'uomo interagisce con i suoi simili e riconosce un luogo per la sua importanza.

Nel 2022 la guida del TCI si propone con un'introduzione che rimarca la delicatezza dell'ecosistema in cui si inserisce la città lagunare, indirizzando il visitatore ad avere uno sguardo quanto più semplice e accomodante per non snaturare

---

<sup>234</sup> *ibid.* cf. appendice testo [23].

<sup>235</sup> *ibid.*, p. 611-612.

<sup>236</sup> Vittoria, *Il Novecento. Dall'età dell'imperialismo alla globalizzazione*, cit., p. 536.

l'essenza di Venezia; una città con i suoi ritmi, da percorrere a piedi, da rispettare perché non vi cresca lo spopolamento del centro storico – svantaggiato anche da ulteriori questioni di tipo economico – e dunque aumenti di conseguenza tutta una rete di ospitalità unicamente indirizzata all'ospitalità. La guida mantiene sostanzialmente una suddivisione in sestieri per la visita, con una consueta anticipazione storica di Venezia. Il formato si è assottigliato e allungato, dunque una dimensione non propriamente tascabile ma comoda da poter maneggiare e riporre nella borsa o nello zaino. Le immagini hanno decisamente coinvolto l'impostazione grafica della pagina, agevolando il pubblico nella lettura. La città è attraversata in ogni suo cunicolo, rendendo testimonianza dal campo più piccolo al palazzo più importante.

La Basilica del SS. Redentore ha un piccolo paragrafo dedicato che enuncia in pochissimi punti, caratterizzati dal font in grassetto, le principali zone d'interesse del monumento: il prospetto, l'aula, il presbiterio, il coro dei monaci<sup>237</sup>. Per la loro rilevanza storico-artistica sono evidenziati i nomi di Francesco Bassano, del Tintoretto, di Palma il Giovane, di Alvise Vivarini e del Veronese<sup>238</sup>. La guida si distingue per la sua contemporaneità soprattutto nella sua sezione dedicata alle informazioni utili, in cui spicca una classifica di luoghi in cui sostare per i pasti in ordine di prezzo medio crescente ma anche indicazioni sullo sport, relativo al benessere e allo shopping<sup>239</sup>. Una visita che si presenta dunque come interessata alla conoscenza della storia e dell'arte del luogo, ma che si focalizza prevalentemente su un'esperienza *tout-court* della città in ogni suo aspetto.

### 2.3 La promozione della Basilica del SS. Redentore ad opera di Chorus

Data la premessa storiografica che precede la presente ricerca, sorge spontanea una domanda in merito a come poter divulgare ad oggi la Basilica del SS. Redentore, inquadrandola nei suoi elementi essenziali. Il ruolo della didattica museale ha guadagnato un ruolo sempre più centrale nell'educazione al patrimonio culturale, essendo il museo per primo riconosciuto – a partire dalla Rivoluzione Francese – come

---

<sup>237</sup> Touring Club Italiano, *Guida d'Italia. Venezia*, Milano, 2022, p. 137. cf. appendice testo [24]

<sup>238</sup> *ibid.*

<sup>239</sup> *ibid.*, pp. 165-196.

luogo che deve essere aperto anche ai visitatori attratti per proprio diletto<sup>240</sup>. A livello museale dunque, nel corso dello scorso secolo, si è affermato un progressivo interesse per una sempre più coinvolgente educazione al patrimonio, che ha portato alla genesi di recentissimi progetti a carattere autobiografico<sup>241</sup> e interpretativo<sup>242</sup> per la fruizione dei beni artistici. L'interesse tutto particolare per la divulgazione culturale attraverso lo strumento didascalico, primo strumento indagato come risorsa a servizio della didattica, non ha però ancora coinvolto pienamente il patrimonio artistico ecclesiastico.

Promotrice di un'apertura al pubblico per la divulgazione del patrimonio ecclesiastico è l'Associazione Chorus, a sostegno delle chiese del Patriarcato di Venezia. La nascita dell'associazione è stata dettata dal desiderio di custodire e di promuovere la conoscenza di un patrimonio altrimenti inaccessibile, perché destinato ad essere prevalentemente chiuso o non valorizzato, riconoscendo il valore fondamentale dell'arte presente nei luoghi religiosi per la formazione della persona e del cittadino<sup>243</sup>. L'Associazione ha promosso una pubblicazione dal titolo *Chiese di Venezia, il museo nella città*<sup>244</sup> per promuovere nel 2022 una divulgazione più ragionata delle sue chiese. Il manualetto presenta le planimetrie delle chiese parte del circuito di divulgazione Chorus. Per il Redentore è stata proposta una divulgazione immediata con brevi accenni storici e descrizioni delle opere d'arte ivi custodite<sup>245</sup>, con particolare attenzione agli artisti di rilievo e all'area della sacrestia.

Analizzando la promozione culturale della Basilica del SS. Redentore ad opera di Chorus, l'Associazione ha stabilito il pagamento di un biglietto dal costo di 3,50€ per poter visitare la chiesa, dalle ore 10:30 alle ore 17 dal lunedì al sabato<sup>246</sup>. Pagato il biglietto, gli addetti forniscono al visitatore una scheda informativa plastificata con un accenno alla storia della chiesa sul fronte e una mappa semplificata della Basilica con l'indicazione degli altari laterali<sup>247</sup> sul retro (*fig. 18*). La scheda deve essere restituita

---

<sup>240</sup> K. Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia, Chicago dal XIII al XX secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 125.

<sup>241</sup> Basti pensare a quanto proposto da S. Bodo, S. Mascheroni, M. Sani, *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*, Milano, Mimesis Edizioni, 2016.

<sup>242</sup> Si veda B. Serrell, *Exhibit labels. An interpretative approach*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.

<sup>243</sup> < <https://chorusvenezia.org/lassociazione/> >

<sup>244</sup> *Chiese di Venezia, il museo nella città*, Venezia, Marsilio, 2022.

<sup>245</sup> cf. testo appendice [25]

<sup>246</sup> < <https://chorusvenezia.org/visita/chiesa-del-santissimo-redentore/> >

<sup>247</sup> cf. testo appendice [26]

all'uscita dalla Basilica e comprende necessariamente le uniche aree della chiesa momentaneamente aperte alla visita e sorvegliate nella propria comunicazione. La descrizione in formato A4 è stata tradotta in cinque lingue oltre l'italiano, ovvero in inglese, francese, spagnolo, russo e tedesco. In sagrestia, Chorus mette a disposizione un ulteriore foglio plastificato, seppur solo in italiano e in inglese, per agevolare il pubblico nella comprensione di un ambiente riccamente decorato. Il pubblico ha un riferimento tangibile ma sicuramente esiguo, se su un unico formato ridotto sono presentate tutte le indicazioni relative all'anno di realizzazione delle opere, con il loro titolo e i loro autori. Mentre all'interno della chiesa non sono stati realizzati pannelli didascalici o riportati riferimenti per indirizzare i visitatori a schede digitali che spieghino le opere presenti, il sito web si caratterizza per brevissime descrizioni catalogate in singole schede per meglio approfondire le singole opere<sup>248</sup>. Ogni chiesa ha una propria sezione dedicata in cui sono elencati brevemente i cenni storici che hanno portato alla erezione della medesima, una sezione dedicata alla posizione delle opere con una planimetria semplificata in cui sono indicate le pitture e sculture di interesse e una sezione relativa a ciascuna opera nello specifico, in cui però non si hanno che poche righe in cui spesso viene indicato solo l'attribuzione individuata dalla tradizione e dagli studiosi. Sotto la planimetria realizzata da Chorus è presente anche una galleria di immagini (*fig. 19*). Anche il volumetto sopra citato, realizzato per promuovere le chiese del circuito Chorus, è acquistabile online ma non reperibile all'ingresso delle chiese e neppure consultabile in qualche copia 'tester' per agevolare la visita in chiesa.

Per poter procedere ad una analisi più approfondita delle modalità secondo cui poter intervenire nell'agevolare la comunicazione delle opere presenti nella Basilica, si ritiene necessario analizzare anche le opinioni emerse dal pubblico che ha visitato la chiesa nel corso degli ultimi anni.

Angelo Rizzuto, nella sua tesi specialistica, ha realizzato una tabella molto precisa per indicare quanto emerso dalle 213 recensioni caricate su TripAdvisor in merito alla visita alla Basilica<sup>249</sup> nel 2022. La maggioranza degli utenti ha rivendicato

---

<sup>248</sup> *ibid.*

<sup>249</sup> A. Rizzuto, *Strumenti di Social Media Marketing per un circuito di chiese: il caso dell'Associazione Chorus di Venezia*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2022/2023, relatore F. Casarin, p. 100.

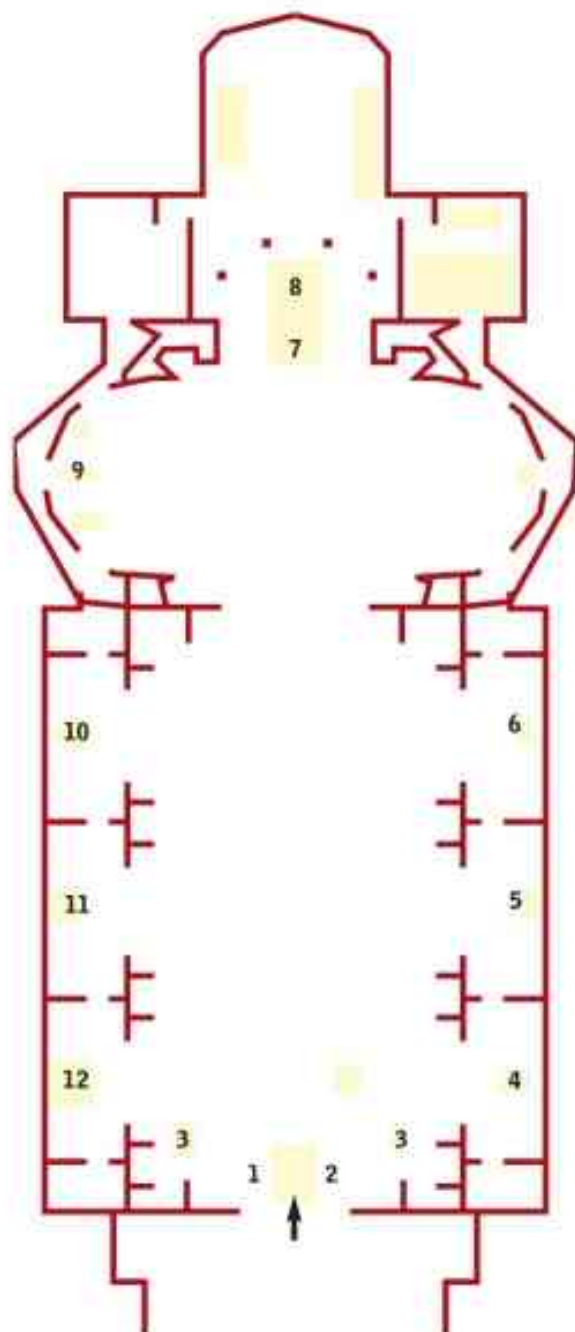
la maestosità dell'architettura esterna in contrapposizione con un interno giudicato 'spoglio' e quindi non all'altezza delle aspettative, necessarie per intraprendere una visita alla Giudecca o per sostenere lo stesso pagamento del biglietto<sup>250</sup>.

Come aiutare il visitatore a comprendere la grandezza del patrimonio, lì custodito, nella sua pienezza? Se infatti non si ha piena coscienza delle scelte che portarono a concepire la struttura così come appare oggi, maestosa ma essenziale, come potrà l'occhio di un qualsiasi turista giudicare meritevole una Basilica che di per sé risulta 'spoglia'?

---

<sup>250</sup> *ibid.*

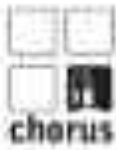
# Santissimo Redentore



- 1. Paolo Piazza (1557-1621)**  
*Il voto di Venezia per la liberazione dalla peste del 1575-76, 1619*
- 2. Pietro Muttoni detto Pietro della Vecchia (1603?-1678)**  
*San Felice da Cantalice riceve il Bambino Gesù dalla Vergine, sec. XVII*
- 3. Francesco Terilli (1552-ante 1630)**  
*Acquasantiera in marmo con Redentore, 1610*  
*Acquasantiera in marmo con San Giovanni Battista, 1610*
- 4. Francesco Bassano (1549-1592)**  
*Natività di Gesù, sec. XVI*
- 5. Scuola di Paolo Caliari detto Il Veronese**  
*Battesimo di Cristo, sec. XVI*
- 6. Scuola del Tintoretto**  
*Flagellazione di Cristo, 1588 ca.*
- 7. Giuseppe da Vicenza**  
**ALTAR MAGGIORE, 1680**
- 8. Gerolamo Campagna (1550 ca.-1626 ca.)**  
*Crocifisso, 1590*  
*San Marco, 1590*  
*San Francesco, 1590*
- 9. Anonimo**  
*Seggio, riservato al doge durante la solennità del Redentore, secc. XVII-XVIII*
- 10. Jacopo Negretti detto Palma il Giovane (1544-1628)**  
*Trasporto di Cristo al sepolcro, 1600 ca.*
- 11. Francesco Bassano (1549-1592)**  
*Resurrezione di Cristo, sec. XVI*
- 12. Scuola del Tintoretto**  
*Ascensione di Cristo, 1588 ca.*

fig. 18 Retro della scheda plastificata ©Associazione Chorus





Home

Commissione

Informazioni

La Chiesa

Mappe

News

Contatti

Listing Gallery



fig. 19 Schermata relativa alla *gallery* della Basilica del SS. Redentore,  
< <https://chorusvenezia.org/visita/chiesa-del-santissimo-redentore/#scheda>>. ©Associazione Chorus

## 2.4 L'opportunità offerta delle didascalie

Le opportunità per divulgare i contenuti di carattere storico e interpretativo sono molteplici, tenendo conto anche del target di età, di provenienza e del primo interesse che muove il pubblico ad accostarsi alla visita. In un'ottica di promozione del patrimonio culturale, le didascalie si presentano come un efficace strumento mediatore tra la voce autoritaria del curatore, o dell'istituzione, e il pubblico. Normalmente adottate come etichette descrittive, le didascalie si occupano di riportare informazioni essenziali per inquadrare l'opera interessata quale il nome dell'autore, il titolo dell'opera, la data di realizzazione, la sua composizione e dimensione, e nel caso del museo anche di come l'istituzione sia venuta in possesso dell'opera (se per acquisto o lascito ad esempio).

Nel caso specifico del patrimonio culturale ecclesiastico molto spesso si assiste all'interesse da parte degli Ordini religiosi, o delle associazioni culturali che se ne fanno carico, di divulgare l'opera più famosa custodita nella propria chiesa di appartenenza. Questo spesso grazie a pannelli cartonati<sup>251</sup> o, nei casi più aggiornati, a strumenti multimediali che coinvolgono la proiezione di brevi video<sup>252</sup>.

Prendo in esame le didascalie ad oggi presenti in chiesa per verificarne l'efficacia nel contesto di riferimento preso in esame nel presente elaborato. Per la Basilica del SS. Redentore le didascalie presenti sono quelle in vetro con font rosso in maiuscolo, utilizzate per veicolare tre informazioni essenziali: l'autore, il titolo e la data di realizzazione (*fig. 20*). Sicuramente è fondamentale partire da quelle informazioni che determinano le condizioni necessarie per la riconoscibilità di un'opera, ma è importante che vi sia un approfondimento per poter inquadrare le opere nel contesto liturgico.

Le didascalie non dovrebbero dunque riportare solo informazioni sommarie, o presentarsi come una mera lista di fatti, quanto farsi carico di una comunicazione interessata non solo alla ricerca di tipo scientifico ma anche alla valenza che queste opere continuano ad avere per noi oggi su un piano etico ed emozionale. Le didascalie non devono presentarsi però come eccessivamente lunghe, cariche di informazioni

---

<sup>251</sup> Caso della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

<sup>252</sup> Caso della Basilica dei Frari dopo il restauro dell'*Assunta* di Tiziano.

dettagliate proprio perché la comunicazione deve essere veloce e comprensibile ai più che molto probabilmente non hanno alcuna preparazione storico-artistica per approcciarsi alla visita. Se infatti il pubblico non è agevolato da una comunicazione efficace, il suo interesse nella lettura di qualcosa di eccessivamente lungo verrà meno. Una didascalia ben visibile e accessibile nella lettura sarà sicuramente più ‘allettante’ da leggere rispetto ad una di piccole dimensioni o, peggio ancora, nascosta<sup>253</sup>. La brevità nella proposta didascalica non deve però, di contro, ridurre la qualità del contenuto informativo, che anzi viene nobilitato dal curatore nella scelta delle informazioni salienti da includere nella comunicazione.

Ogni didascalia dovrebbe presentarsi con una diretta relazione all’opera a cui si riferisce<sup>254</sup>, e quindi indicarne una descrizione figurativa, e soprattutto avere un legame con l’idea che sta dietro alla mostra<sup>255</sup> senza che il visitatore si perda in ulteriori informazioni fuorvianti. Prima di procedere con la scrittura delle didascalie rimane però essenziale individuare la cosiddetta *big idea*<sup>256</sup>, una frase o un concetto che rendano chiaro l’obiettivo della mostra – che nel caso di una chiesa potrebbe variare a seconda del periodo dell’anno liturgico in questione oppure mantenersi stabile nella scelta di un tema particolare da approfondire per l’intero programma iconografico per la Basilica del Redentore.

La *big idea* rende possibile una coerenza tra le varie descrizioni, permettendo al pubblico di ricostruire e approfondire quel concetto che collega insieme anche le più diverse spiegazioni<sup>257</sup>. Questo concetto unificante in ultima analisi deve avere però un legame con il visitatore<sup>258</sup>, con la sua esperienza, un qualcosa che abbia a che fare con la sua vita perché solo così le collezioni saranno di fatto riconosciute come valide e attuali, perché vengono identificate come un qualcosa che si intreccia con il vissuto di ognuno in maniera originale. Questa proposta più personale è definita interpretativa<sup>259</sup>, poiché nasce con lo scopo di rendere partecipe il pubblico e avvicinarlo di conseguenza alle collezioni.

---

<sup>253</sup> Ciaccheri, *Museum accessibility by design. A systemic approach to organizational change*, cit., p. 17.

<sup>254</sup> Serrell, *Exhibit labels, an interpretive approach*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015, p. 2.

<sup>255</sup> *ibid.*

<sup>256</sup> *ibid.*, p. 9.

<sup>257</sup> *ibid.*, p. 12.

<sup>258</sup> *ibid.*, p. 15.

<sup>259</sup> *ibid.*, p. 2.



fig. 20 Didascalie delle sei cappelle laterali della Basilica del SS. Redentore. Fonte: autore.

La didascalia, come proposto da Serrell, può essere un agente attivo nella proposta della didattica museale per coinvolgere e provocare direttamente i visitatori. Il termine interpretativo non deve creare una frattura tra la divulgazione scientifica della storia dell'arte e una narrazione più emozionale o personale dell'opera ma piuttosto avvicinare queste due sfere, che richiamano alla genesi del manufatto davanti a cui il visitatore si trova di fronte e alla valenza tutta particolare che l'opera assume per ciascuna persona. Le didascalie interpretative rispondono proprio alle domande dei visitatori nel chiedersi perché sarebbe opportuno e conveniente interessarsi di quanto proposto dalla visita<sup>260</sup>.

“L'interpretazione è una rivelazione basata sull'informazione<sup>261</sup>”, afferma Serrell. Costante necessaria e non negoziabile è l'informazione scientifica che non può prescindere da una comunicazione didattica; è l'interpretazione a provocare<sup>262</sup> e caricare di significato personale la proposta informativa. La didascalia è il veicolo privilegiato per lasciare che il pubblico apprenda un messaggio<sup>263</sup> e lo rielabori secondo la propria esperienza per darne un giudizio. Solo così l'arte assumerà nuovamente la sua valenza di costruttore di identità e, di conseguenza, di cittadinanza perché l'uomo e la sua esperienza saranno nuovamente posti al centro, senza che il settore culturale si affanni per rispondere alle esigenze di un turismo impersonale seppur copioso. Una sostenuta affluenza di visitatori è infatti solo una conseguenza positiva di una proposta che funziona<sup>264</sup>. Per la Basilica del SS. Redentore il presente studio promuove un progetto divulgativo così intesa.

## 2. 5 Una comunicazione digitale attraverso lo smartphone

La comunicazione digitale, campo già sperimentato e avviato in ambito museale prima dell'epidemia del 2020, ha avuto un forte incremento proprio con le varie difficoltà di accesso fisico e di mediazione da parte delle istituzioni culturali, con lo scopo di favorire una fruizione quanto più completa e integrata anche a partire dalla

---

<sup>260</sup> *ibid.*, p. 19.

<sup>261</sup> *ibid.*, p. 21.

<sup>262</sup> *ibid.*

<sup>263</sup> M.C. Ciaccheri, A.C. Cimoli, N. Moolhuijsen, *Senza titolo. Le metafore della didascalia*, Busto Arsizio, Nomos, 2020, p. 89.

<sup>264</sup> *ibid.*, p. 90.

propria visita ‘fisica’ alle collezioni<sup>265</sup>. Risulta evidente però che l’utilizzo della tecnologia sia fortemente divisivo, poiché molti sono gli utenti comunemente esclusi tra cui chi non ha uno smartphone in primo luogo, chi è analfabeta o non in grado di utilizzare strumenti tecnologici avanzati<sup>266</sup>. L’utilizzo dello smartphone è ormai comune a molti visitatori ma non ancora facilmente esteso ad una fascia d’età che caratterizza una presenza continua di pubblico in Basilica durante tutto l’anno. Se vi possa essere una risorsa anche digitale, da realizzare attraverso la generazione di codici *qr*, allo stesso tempo può risultare sconveniente rimuovere qualsiasi tipo di supporto tangibile alla lettura delle descrizioni. La chiesa in realtà, ancor più del museo in cui si era già decifrato un comportamento diverso rispetto alla realtà quotidiana<sup>267</sup> invitando al silenzio, domanda ai visitatori ed esige un atteggiamento che disincentiva l’utilizzo del cellulare. La natura sacra dell’edificio predispone il pubblico ad un rispetto particolare del luogo, premettendo il non utilizzo del telefono (non solo in quanto richiesto dalla visita in chiesa stessa) ma anche inconsciamente, in quanto distrazione e possibile disturbatore per gli altri visitatori. Inoltre, lo smartphone è uno strumento che rischia di essere dispersivo anche nel suo utilizzo a scopo didattico, mentre la lettura di un supporto cartaceo stimola la concentrazione proponendosi come un obiettivo singolo su cui concentrarsi. Questo perché il telefono può causare un particolare affaticamento dell’attenzione a causa della sovra-stimolazione cerebrale<sup>268</sup>, indotta dall’utilizzo dello schermo luminoso, che rischia di appesantire il visitatore che in un caso prosegue la visita con grande distrazione e nell’altro è spinto ad abbandonarla per la difficoltà di rimanere concentrato. Una didascalia ben realizzata, secondo specifici criteri di design, di comunicazione e di idee sarà sempre la forma più utilizzata per approcciarsi all’interpretazione della mostra<sup>269</sup>.

La seguente proposta dunque sarà piuttosto quella di promuovere dei supporti tradizionali, per quanto attenti ad un aggiornato stile comunicativo, elaborato negli ultimi studi in materia di divulgazione e didattica, con particolare interesse in merito

---

<sup>265</sup> Ciaccheri, *Museum accessibility by design. A systemic approach to organizational change*, cit., p. 37.

<sup>266</sup> *ibid.*, p. 38.

<sup>267</sup> Tra i molteplici studi sul tema, quello di C. Duncan, *Civilizing rituals. Inside public art museums*, Londra- New York, Routledge, 1995.

<sup>268</sup> Ciaccheri, *Museum accessibility by design. A systemic approach to organizational change*, cit., p. 18.

<sup>269</sup> Serrell, *Exhibit labels, an interpretive approach*, cit., p. 205.

alle didascalie. Non si nega la possibilità di un codice *qr* che possa però eventualmente sostenere la visita nel caso i visitatori fossero interessati ad usufruire della divulgazione secondo questa opzione.

## 2.6 Modalità di realizzazione dei supporti, "stile", forma, linguaggi

Per il caso della Basilica del SS. Redentore il progetto qui presentato verte sostanzialmente su due binari: una scrittura didascalica che inquadri l'opera nel suo contesto storico-artistico e una scrittura di approfondimento, o interpretativa, che agevoli un *engagement* diverso nel pubblico per stimolare la partecipazione alla visita<sup>270</sup>, differenziando necessariamente il formato secondo l'area interessata da divulgare – la sagrestia ad esempio, una incredibile *wunderkammer* cappuccina, necessita di un approccio diverso rispetto alla valorizzazione degli altari laterali. Per una presentazione quanto più accessibile è necessario diminuire il numero di informazioni focalizzando l'attenzione su un elemento di interesse alla volta<sup>271</sup>. Il rischio in cui si incorre nella progettazione delle didascalie e quindi anche del loro formato e della grafica è quello di produrre un contenuto quanto più accessibile e semplificato ma non banale o inutile. Nel XXI secolo è ormai chiaro come la vera sfida per gli operatori museali sia quella di 'competere per l'attenzione<sup>272</sup>', non semplificando eccessivamente i contenuti con il pericolo di produrre disinteresse per la poca stimolazione sollecitata dai contenuti scritti<sup>273</sup>, soprattutto mancando al ricordo che i visitatori sono tutti spettatori-interpreti attivi<sup>274</sup>. Per sollecitare dunque un'attenzione congrua alla visita, Maria Chiara Ciaccheri rimanda ad un tipo di scrittura didascalica che sia quanto più differenziata<sup>275</sup>. La proposta di presentare due tipi diversi di didascalie si inserisce pienamente nell'ottica di stimolazione di quell'attenzione o interesse specifico che riguarda ciascun visitatore nella sua esperienza strettamente personale. L'approfondimento proposto verterà su un focus

---

<sup>270</sup> *ibid.*, p. 20.

<sup>271</sup> Come ben evidenziato anche in S. Bitgood, *The role of attention in designing effective interpretive labels*, in «Journal of interpretation research», vol. 5, n. 2, 2000, p. 32.

<sup>272</sup> Ciaccheri, *Museum accessibility by design. A systemic approach to organizational change*, cit., p. 19.

<sup>273</sup> *ibid.*

<sup>274</sup> *ibid.*, p. 20.

<sup>275</sup> *ibid.*

strettamente teologico per contestualizzare le opere e rendere la didascalia quanto più aderente al significato originario che volevasi comunicare.

Un approfondimento di tipo teologico è necessario per il contesto liturgico su cui si focalizza il presente elaborato, anche per rispondere a quella crescente domanda di riscoperta delle nostre radici culturali<sup>276</sup>. L'opera inoltre si presta ad un'apertura comunicativa importante in quanto interpreta le fonti di partenza in maniera assolutamente originale, secondo la propria storia e il proprio contesto culturale di appartenenza<sup>277</sup>. L'incontro con l'opera d'arte, come accennato nell'introduzione, deve essere partecipe di un'attualizzazione<sup>278</sup>, in virtù del fatto che nella sua natura essa è già «[...] esperienza di ascolto della vita, celebrazione dei suoi passaggi più significativi [...], incarnazione di valori, soglia verso l'infinito<sup>279</sup>». L'opera d'arte è infatti capace di rivelare la verità, superando l'apparenza della realtà<sup>280</sup>. Essendo essa il risultato tra l'uomo e la storia è un'interpretazione del mondo che oltrepassa il tempo proprio perché appartiene ad una sfera tanto pubblica quanto personale<sup>281</sup>, capace di intercettare la sensibilità di ogni uomo in maniera originale. L'obiettivo è quello di ristabilire la fruizione di questi beni artistici valorizzando la relazione continua tra passato, presente e futuro<sup>282</sup>.

In un contesto liturgico, in cui l'immagine era coinvolta nella “predicazione evangelica<sup>283</sup>”, l'opera d'arte si fa veicolo di una comunicazione che abbraccia necessariamente una sfera propriamente spirituale. L'annuncio stesso, così come inteso dal cristianesimo, deve riconoscere nelle opere l'efficacia nella trasmissione del messaggio evangelico perché l'immagine risponde alla nostra necessità del visibile interpretando essa in primo luogo il messaggio evangelico. Giudicare l'opera d'arte, soprattutto in un contesto liturgico, secondo la sua “funzione didascalica<sup>284</sup>” ridurrebbe la sua lettura ad una pura spiegazione iconografica e iconologica<sup>285</sup>, secondo Scattolin e Brunet. L'opera è un segno tangibile che apre ad un qualcos'altro di più grande, che

---

<sup>276</sup> Scattolini, Brunet, *Gustate e vedete. Per un annuncio del Vangelo con arte*, cit., p. 18.

<sup>277</sup> *ibid.*, p. 19.

<sup>278</sup> *ibid.*, p. 48.

<sup>279</sup> *ibid.*, p. 26.

<sup>280</sup> *ibid.*, p. 79.

<sup>281</sup> *ibid.*, p. 80.

<sup>282</sup> *ibid.*, p. 36.

<sup>283</sup> Verdon, *La bellezza nella Parola. L'arte a commento delle letture festive*, cit., p. 9.

<sup>284</sup> Scattolini, Brunet, *Gustate e vedete. Per un annuncio del Vangelo con arte*, cit., p. 81.

<sup>285</sup> *ibid.*



intercetta le emozioni di ciascuno secondo le modalità per cui quella bellezza “raggiunge il mistero<sup>286</sup>”. La natura stessa dell’arte in realtà richiama di per sé l’esperienza personale del visitatore, poiché l’interesse nello sguardo rivolto alle opere d’arte avviene partendo dal nostro vissuto<sup>287</sup>. È evidente che la trasposizione in immagini di un determinato pensiero o passo del Vangelo però evidenzia ancor di più la necessità di riconsiderare quelle fonti ispiratrici e ricostruire il messaggio aggiornato dall’artista<sup>288</sup> secondo le sue innovazioni. Come esplicitato anche nell’introduzione al *Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica*, scritta da Benedetto XVI, l’immagine è riconosciuta come più efficace della parola nell’espressione del messaggio evangelico<sup>289</sup>. Essa è infatti concepita nella sua natura «[...] al servizio della cultura liturgica [...]»<sup>290</sup> perché, insieme ai testi sacri e ai riti, offre chiavi di lettura essenziali<sup>291</sup> per la decifrazione del messaggio evangelico. Una nuova lettura e un dedicato approfondimento alla sorgente ispiratrice di queste espressioni figurative permettono di ricondurre «[...] le immagini all’atemporale tessuto biblico per cui esse sono nate [...]»<sup>292</sup>.

L’arte presente in chiesa rappresenta uno dei veicoli per permettere all’uomo di fare esperienza di un Dio che si è fatto carne, per questo la Chiesa ne ha sempre sostenuto la realizzazione e la sua centralità anche a livello liturgico<sup>293</sup>.

---

<sup>286</sup> *ibid.*, p. 82.

<sup>287</sup> *ibid.*, pp. 102-103.

<sup>288</sup> *ibid.*, p. 105.

<sup>289</sup> *Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica*

<sup>290</sup> Verdon, *La bellezza nella Parola. L’arte a commento delle letture festive*, cit., p. 17.

<sup>291</sup> *ibid.*

<sup>292</sup> *ibid.*, p. 18.

<sup>293</sup> Scattolini, Brunet, *Gustate e vedete. Per un annuncio del Vangelo con arte*, cit., pp. 13-14.

### Capitolo 3.

#### Un nuovo progetto per la promozione del patrimonio artistico della Basilica

Consapevoli del fatto che l'arte non sia solo mera decorazione formale dei luoghi ad uso liturgico, ma concorra «[...] al servizio della Parola di Dio nel contesto della messa<sup>294</sup>», il nostro studio prosegue nell'elaborazione di un progetto su misura per la divulgazione e fruizione del patrimonio artistico della Basilica del SS. Redentore. Il presente elaborato si concentra in particolar modo sulla navata centrale, e quindi sulle cappelle laterali, sull'altar maggiore, sul coro dei frati, ovvero i luoghi attualmente inclusi nella visita dell'Associazione Chorus (esclusa la sagrestia). Per presentare il lavoro eseguito in collaborazione con Chorus, si presenta in questo capitolo una premessa piuttosto estesa che abbracci l'intero programma iconografico che ha guidato l'elaborazione delle opere d'arte oggi presenti in Basilica. La volontà ultima del progetto qui presentato è quella di coinvolgere lo spettatore nella comprensione che ciò che sta osservando non è solamente un fatto storico che ha avuto valenza per la Repubblica di Venezia alla fine del Cinquecento, ma è un qualcosa che può ancora investire il nostro presente con le sue domande e le sue fragilità.

L'elaborazione di didascalie ha come scopo l'urgenza di costruire questo legame tra l'esperienza del pubblico e ciò che sta osservando. Le didascalie si suddivideranno di conseguenza: un titolo che, come indicato precedentemente, indica la *big idea*, una breve introduzione di carattere storico e di indagine storico-artistica sull'architettura palladiana e infine le informazioni relative ad ogni singola opera<sup>295</sup>.

##### 3.1 La *big idea*

Consapevole dell'intento del programma iconografico che si vuole esprimere attraverso la sofferenza e il sacrificio di Cristo per l'espiazione dei nostri peccati e la redenzione dalla morte, la cosiddetta *big idea*, che si presenta come il titolo, chiarifica – ma allo stesso tempo non esplica – i concetti che dovranno svelarsi durante la visita.

---

<sup>294</sup> Verdon, *La bellezza nella Parola. L'arte a commento delle letture festive*, cit., p. 9.

<sup>295</sup> Serrell, *Exhibit labels, an interpretive approach*, cit., p. 31.

In questo caso specifico, il titolo attribuito alla mostra è “Un’antica speranza”. Questo programma iconografico è unico dal punto di vista artistico, un caso decisamente raro nel veneziano: le opere che si sono susseguite nella decorazione della Basilica sono tutte parte di un singolo programma iconografico che ha definito una linea comunicativa comune tra tutti gli artisti coinvolti nell’arricchimento artistico della chiesa. Oltretutto, l’attenzione è interamente rivolta al tema cristologico del dono di sé: Cristo come sacrificio perfetto per redimere l’uomo e il dolore, Cristo come speranza. Una speranza antica per noi oggi, ma che si continua a verificare continuamente sull’altare eucaristico per i cristiani di confessione cattolica. La scelta di un titolo che dia un senso generale alla visita, che può anche rinnovarsi durante il medesimo anno liturgico secondo le sensibilità a cui sono richiamati i fedeli, è un passo necessario per rendere facilmente comprensibile la visita al pubblico<sup>296</sup>, poiché ogni opera che incontreranno sarà già inquadrata a prima vista all’interno di un concetto più ampio e ben riconoscibile. Serrell rimarca più volte la necessità di rendere chiara la natura della presenza di una determinata opera in quello specifico contesto e di agevolare il pubblico nel trovarvi qualcosa che risuoni a livello personale<sup>297</sup> e dunque sia, di conseguenza, ritenuto utile per la propria esperienza di vita.

Il progetto prevede di porre il primo pannello, contenente il titolo che orienta la visita in Basilica (*fig. 21*), all’ingresso sulla destra dove i visitatori si rivolgono secondo le segnalazioni adottate dall’Associazione Chorus. Dopo il pagamento del biglietto, il percorso della visita si muove secondo la modalità corretta di leggere il programma iconografico, che si sviluppa dall’altare laterale destro<sup>298</sup> terminando in quello sinistro<sup>299</sup> sempre posto in prossimità dell’entrata. Preceduti da alcuni pannelli di carattere storico e aneddótico, il progetto propone di disporre il pannello che presenta brevemente la rilevanza ancora attuale della Basilica (*fig. 22*) poco dopo il box della biglietteria. Questo primo pannello in ordine narrativo evidenzia la storia che ha portato alla concezione della struttura del Redentore come voto di fede del popolo veneziano. La necessità di rendere ciò che si guarda vicino all’esperienza della propria vita e del proprio quotidiano viene espressa nel secondo pannello, che attualizza la

---

<sup>296</sup> *ibid.*, p. 12.

<sup>297</sup> *ibid.*, p. 13.

<sup>298</sup> Mi riferisco a *La Natività di Cristo* di Francesco Bassano.

<sup>299</sup> Mi riferisco a *L’ascensione di Cristo* attribuito alla scuola di Tintoretto.

vicenda della peste che nel 1575 sconvolse la Serenissima con le nuove emergenze sanitarie che hanno colpito il nostro presente. Entrambi i pannelli prevedono una grafica molto semplice con forte contrasto tra i caratteri, di colore nero, e lo sfondo bianco. In basso a sinistra emerge il logo dell'Associazione Chorus, mentre subito accanto è posto un numero progressivo del medesimo color rosso caratteristico dell'impostazione grafica web dell'Associazione culturale in questione. I numeri progressivi dei pannelli introduttivi si differenziano da quelli propriamente didascalici, e questo è evidente per differenza di colore e per la loro dimensione. Nell'elaborazione dei seguenti pannelli di cartonato, indicativamente un formato A3 da disporre in orizzontale, si è reso necessario evidenziare attraverso il font grassetto alcune parole chiave che agevolassero il pubblico nella focalizzazione degli elementi prescelti da comunicare in uno spazio vasto, in cui la sana tentazione è quella di perdersi con lo sguardo. Richiamare dunque l'attenzione con pochi semplici strumenti grafici permette una fruizione agevolata ma non banalizzata dell'esperienza turistica. Questi pannelli introduttivi sono posti in concomitanza dell'ingresso, rivolti verso l'altare e vicino al box della biglietteria.

Una questione irrinunciabile da risolvere riguarda la presenza straniera che costituisce una grande percentuale di visitatori annuali che si recano in visita alla Giudecca. Questo rende necessario adottare alcune accortezze per non rendere esclusiva la partecipazione alla mostra del solo pubblico autoctono. Nel primo pannello (*fig. 21*) il titolo viene tradotto anche in inglese, connotato dal tipico colore grigio posto in secondo piano rispetto alla lingua principale d'interesse. La traduzione in inglese dei pannelli non si rende però pienamente praticabile per gli spazi, che sono ristretti, di fronte a ciascun altare. Il presente progetto propone piuttosto un foglio che presenta alcuni codici *qr* (*fig. 45*), da scannerizzare tramite un foglio ricevuto dopo il pagamento del biglietto, per poter usufruire delle informazioni anche in inglese, spagnolo e francese – da ampliare anche al russo e al tedesco, al momento incluse per i volantini usati da Chorus durante la visita. Nonostante le perplessità e le evidenze già emerse nel precedente capitolo, è necessario constatare che lo smartphone sia comunque uno strumento utilizzato a prescindere dal luogo in cui si trova l'utente, per tanto il progetto prevede una traduzione nelle lingue prima citate delle didascalie proposte, mantenendo la medesima impostazione grafica, per accompagnare anche i

turisti stranieri nella visita guidata. Oltre al pannello dal titolo *Un evento attuale* (fig. 22), il progetto prevede due ulteriori tavole esplicative per inquadrare l'aspetto prima devozionale e poi architettonico (fig. 23 e fig. 24), estremamente rilevante per il caso della Basilica del SS. Redentore. Quanto esposto si presenta necessariamente suddiviso in più paragrafi, seguendo l'impostazione già adottata nella precedente descrizione, con attenzione ad evidenziare quelle parole chiave utili a meglio interpretare l'intero discorso. L'interesse principale per la spiegazione non si connota soltanto nella corretta ma evidentemente approssimativa descrizione (data l'esigenza imposta dal formato adottato) del genio palladiano pienamente esplicito nella struttura del Tempio del SS. Redentore, quanto nella puntualizzazione della sua natura devozionale e di rappresentanza governativa che ben si esplica nella disposizione di quelle figure che decorano la facciata. La decorazione originale della facciata, come riportato da W. Timofiewitsch, è da ricostruire in più tempi secondo interventi che hanno portato all'aggiunta di molteplici statue. Nella prima incisione raffigurante la facciata della Basilica del SS. Redentore di Giacomo Franco<sup>300</sup> (fig. 25), databile al 1610, nell'opera *Habiti d'huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie pubbliche della nobilissima città di Venetia. [Da G. Franco.] - La Città di Venetia con l'origine e governo di quella, et i dogi che vi sono stati, con tutti le cose notabili, che di tempo in tempo vi sono avvenute dal principio della sua edificatione sino a questi tempi... estratte dal l'opere di Gian Nicolò Doglioni. Parte seconda* si rende presente un'unica statua sulla facciata della chiesa, ovvero quella del Redentore sulla lanterna in bronzo. Di notevole interesse notare ancora una volta, a costruzione appena terminata, l'importanza visiva attribuita al Redentore, che si aggiudica una prospettiva frontale e insieme prospettica per rendere tutti i volumi interessati nella visione d'insieme che si voleva veicolare. Si sottolinea infatti che l'edificio è caratterizzato dall'unicità degli spazi, con un forte slancio verticale che si esprime pienamente nella sua distanza dalle isole minori di Venezia. Tutto questo, alle spalle di un uomo rappresentante la carica dei procuratori di S. Marco, la carriera di massimo rilievo dopo quella dogale.

---

<sup>300</sup> W. Timofiewitsch, *Corpus Palladianum. 3: La chiesa del Redentore*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 53.



fig. 25 Incisione di G. Franco, *Un procuratore di S. Marco in Habiti d'huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia.* [Da G. Franco.] - *La Città di Venetia con l'origine e governo di quella, et i dogi che vi sono stati, con tutti le cose notabili, che di tempo in tempo vi sono avvenute dal principio della sua edificatione sino a questi tempi...* estratte dal l'opere di Gian Nicolò Doglioni. *Parte seconda*, Venezia, Frezaria al Sol, 1610, p. 17. Particolare.

Le altre statue furono aggiunte in due riprese nel 1673<sup>301</sup> e verso il 1700<sup>302</sup>, secondo il giudizio di W. Timofiewitsch dopo una serrata analisi dei documenti a disposizione. Anche nella descrizione riportata da G. Stringa infatti si evince che l'unica statua eretta a decorazione del 'frontespicio' sia quella del Redentore<sup>303</sup> e che solo successivamente all'approvazione da parte del Senato furono aggiunte cinque

<sup>301</sup> *ibid.*

<sup>302</sup> *ibid.*

<sup>303</sup> Sansovino, Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare...*, cit., p. 187. cf. appendice testo [4].

statue su richiesta dei Cappuccini<sup>304</sup>. L'incisione di L. Carlevarjis (*fig. 15*) del 1703 raffigura invece tutte le statue ancora oggi presenti<sup>305</sup>. La Fede, al centro del timpano centrale, è accompagnata ai lati da due figure di angeli presenti all'estremità sinistra e destra e caratterizzano l'intervento del 1673<sup>306</sup>. Nella parte inferiore, relativa agli angoli dei mezzi timpani, ecco che sorgono altre due figure fondamentali per richiamare alla devozione pubblica e popolare dell'intera città di Venezia attraverso le figure di S. Lorenzo Giustiniani, sulla sinistra, e di S. Antonio da Padova, sulla destra. Nei due santi, emergono nuovamente la sensibilità e la storia dell'Ordine francescano, attraverso "il Santo", e della Repubblica di Venezia col primo patriarca nella storia religiosa della città lagunare. In questo caso è dunque importante riportare un'immagine della facciata della Basilica, nella didascalia proposta, così da poter accompagnare lo sguardo del visitatore secondo la lettura delle varie parti architettoniche poste in evidenza dalla descrizione (*fig. 27*). Sotto a ciascuna identificazione delle statue si riporta tra parentesi tonde anche l'anno di aggiunta delle medesime.

### 3.2 Didascalie

I pannelli relativi alle didascalie per ciascuna pala d'altare e l'altar maggiore si connotano per una doppia natura: una tavola che riporta le informazioni generali necessarie per l'identificazione dell'opera che il visitatore ha di fronte a sé, un'altra invece creata *ad hoc* per assolvere alle necessità specifiche che ogni opera richiede per poter essere veicolata correttamente. Il primo pannello, di carattere narrativo, presenta nella parte a sinistra su sfondo grigio le generalità riguardanti l'autore, gli estremi cronologici, l'anno di realizzazione dell'opera, il supporto e le dimensioni. Il titolo – in corsivo – viene riportato anche in inglese, immediatamente sotto a quello in italiano caratterizzato dal colore rosso di Chorus. Nella parte destra, connotata da uno sfondo bianco, vengono raggruppate le varie informazioni relative alla spiegazione dell'opera in questione. Ogni descrizione inquadra sempre, nelle prime battute, l'aspetto formale

---

<sup>304</sup> Timofiewitsch, *Corpus Palladianum. 3: La chiesa del Redentore*, cit., p.53.

<sup>305</sup> *ibid.*

<sup>306</sup> Si veda la documentazione analizzata da W. Timofiewitsch in Timofiewitsch, *Corpus Palladianum. 3: La chiesa del Redentore*, cit., p.53.

dell'oggetto in esame e dunque cosa essenzialmente si può riconoscere nell'opera a prima vista. Una volta definito il soggetto e il tipo di supporto, il progetto prevede una breve introduzione al significato della scelta relativa a quel determinato soggetto, suddiviso per paragrafi essenziali<sup>307</sup>. La bibliografia di riferimento per l'elaborazione delle didascalie è quella utilizzata dall'Associazione Chorus – presente in bibliografia – con l'integrazione di un approfondimento teologico per meglio esplicitare alcuni temi cristologici. L'intento qui perseguito è quello di rendere pienamente leggibile l'opera che si presenta al pubblico, inquadrando una lettura quanto più attenta a veicolare il senso del programma iconografico più degli elementi puramente formali che caratterizzano l'opera. Intercambiabile e sempre originale invece il pannello da affiancare alla spiegazione di carattere teorico, non per questo necessariamente sempre presente. In questo caso questa seconda modalità comunicativa si propone di affiancare solamente la descrizione dei lunettoni – distanti alla vista – e dell'altar maggiore per la complessità dei suoi elementi. Le possibilità creative di focalizzare l'attenzione del pubblico su un determinato tema viene qui agevolato secondo modalità di giudizio *forth and back*<sup>308</sup> oppure di tipo interpretativo<sup>309</sup>. Ad ogni didascalia prettamente narrativa è associata anche un'immagine in miniatura dell'opera di riferimento per agevolare ulteriormente il visitatore ad un riconoscimento veloce ed efficace.

Nel caso della didascalia realizzata per il lunettone in chiaroscuro di Fra' Cosimo Piazza (*fig. 28 e fig. 29*), con soggetto il voto della Serenissima, il secondo pannello prevede una riproposizione dell'immagine che è lontana dagli occhi dello spettatore in Basilica. Per agevolare la lettura iconologica dell'opera, l'immagine dell'opera viene trasposta sul pannello su cui si evidenziano con segni circolari, del già precisato color rosso, i vari elementi che identificano l'opera quale "ex-voto". Le informazioni veicolate nelle didascalie hanno infatti maggior rilevanza per il pubblico quando «... riflettono, enfatizzano e riecheggiano il proprio ambiente/la propria

---

<sup>307</sup> Secondo B. Serrell in Serrell, *Exhibit labels, an interpretive approach*, cit., p. 119: "Paragraphs serve to separate thoughts and give readers a brief rest between ideas or a chance to look at the thing being written about – actively using the information or judging the interpretation."

<sup>308</sup> *ibid.*, p. 24.

<sup>309</sup> Rimando alla definizione del termine di B. Serrell in Serrell, *Exhibit labels, an interpretive approach*, cit., p. 19: "Interpretive labels tell stories; they are narratives, not lists of facts. Any label that serves to explain, guide, question, inform, or provoke – in a way that invites participation by the reader – is interpretive."



posizione [...] così come l'oggetto esposto<sup>310</sup>». La possibilità di comprendere l'immagine da vicino e di ricostruirla interamente nella sua versione originale rende il pubblico partecipe e più facilmente interessato alla visita perché capace di comprenderne gli aspetti caratterizzanti. La limitazione del numero di parole riportato in ciascun pannello concorre nel medesimo disegno che ha come scopo un tempo di visita ragionevole per il pubblico<sup>311</sup>. La modifica stessa del design dai precedenti pannelli introduttivi sottende creare di gerarchie<sup>312</sup>, proposta da Serrell, per creare continuità in funzione di una quanto più chiara visita del pubblico.

La medesima impostazione si propone per i pannelli relativi alla lunetta dipinta da Pietro Della Vecchia (*fig. 30 e fig. 31*). *San Felice che riceve Gesù Bambino dalla Madonna* è il lunettone più in prossimità al portone in controfacciata. Nel secondo pannello, caratterizzato dall'immagine e dunque dall'accompagnamento visivo degli elementi caratterizzanti l'opera, il progetto propone di evidenziare la centralità della figura del Santo quale figura cardine per l'Ordine dei Cappuccini che, proprio in virtù della sua santità e condotta mistica, risollevò il nome di questo ramo religioso<sup>313</sup>. Il frate di riferimento per l'Ordine minore è posto in rappresentanza dei Cappuccini in parallelo con l'esaltazione della Serenissima nel lunettone precedente. Nell'iconografia del Santo, spesso ritratto nell'atto di ricevere tra le proprie braccia il Bambino Gesù, secondo la tradizione che lo vede protagonista di tale evento miracoloso davanti ad un dipinto della Beata Vergine Maria<sup>314</sup>, il frate richiama l'accoglienza di quella Salvezza portata dal Redentore. In basso a destra il cappuccino è rappresentato nei suoi abituali gesti di carità e di assistenza ai poveri e ai malati<sup>315</sup> creando una forte assonanza con le vicende del popolo veneziano che aveva constatato il sostegno dell'Ordine per i più deboli.

Le due pile di acquasanta poste all'ingresso della Basilica si connotano per un unico pannello (*fig. 32*), che evidenzia sia le generalità delle opere sia la loro identificazione iconologica in un'unica tavoletta descrittiva. Entrambe rappresentano

---

<sup>310</sup> *ibid.*, p. 125.

<sup>311</sup> *ibid.*, p. 98.

<sup>312</sup> *ibid.*, pp. 148-149.

<sup>313</sup> S. Rivabene, *Felice da Cantalice, santo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 46, Roma, 1996, <[<sup>314</sup> <<https://www.santiebeati.it/dettaglio/53750>>, \(8 maggio 2023\).](https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-da-cantalice-santo_(Dizionario-Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

<sup>315</sup> *ibid.*

coloro che battezzano, l'uno con l'acqua e l'Uno con Spirito Santo, richiamando la purificazione del peccato originale, alla radice del male e del dolore nel mondo. Attraverso il Battista e il suo riconoscimento di Cristo, la Chiesa indica ciò a cui siamo destinati ovvero la liberazione dai peccati<sup>316</sup>. Nella rappresentazione di San Giovanni Battista sulla pila di sinistra, «... la Chiesa brandisce la croce e mostra l'anima del sacrificio ma nel contempo guarda oltre, al di là dell'immolazione e della morte, verso la gloria del suo Signore risorto<sup>317</sup>» espresso nella pila di destra nella figura del Redentore. Inoltre la presenza del Battista, che riconosce la natura insieme umana e divina di Cristo, ricorda le parole pronunciate al momento dell'elevazione dell'ostia consacrata che precede la comunione sacramentale<sup>318</sup>: «Ecco l'agnello di Dio, ecco colui che toglie i peccati del mondo<sup>319</sup>». L'enfasi sull'azione salvifica di Cristo non si incanalava probabilmente solo nell'invocazione alla liberazione dalla peste ma ribadiva anche la centralità del sacramento dell'Eucarestia, che per la Chiesa si rinnova perennemente sull'altare. I Cappuccini, quale ordine riformato nel Cinquecento, appartenevano a quel fermento riformatore che aveva visto la Chiesa Cattolica porsi in difesa di alcuni precetti disattesi dalle confessioni cristiane protestanti, quali la transustanziazione dell'ostia consacrata. Il pannello delle pile accenna già all'opera relativa al Battesimo di Gesù, di Paolo Veronese e bottega, occupandosi di chiarire il senso della presenza di queste due figure nel programma iconografico ideato per il Redentore.

La mostra prosegue nella descrizione delle sei pale d'altare, in cui si inserisce anche l'altar maggiore come episodio che lega i momenti salienti della vita di Gesù narrati nelle cappelle a destra con quelli descritti nelle cappelle a sinistra. Le sei pale d'altare narrano degli episodi salienti della vita di Cristo, dalla Natività fino alla sua Ascensione, con particolare enfasi sulla sua Passione proprio perché rappresenta il momento più alto del Suo amore per il Suo popolo e la sua redenzione. Il progetto propone di disporre le didascalie delle pale d'altare o sulla balaustra di fronte all'opera o su di un supporto ligneo che permetta un'altezza adeguata alla lettura da svolgersi sempre rivolgendo lo sguardo all'opera in questione.

---

<sup>316</sup> Verdon, *La bellezza nella Parola. L'arte a commento delle letture festive*, cit., p. 189.

<sup>317</sup> *ibid.*, pp. 189-190.

<sup>318</sup> *ibid.*, p. 190.

<sup>319</sup> Gv (1, 29)

La *Natività* connota l'inizio della Salvezza e conferma la possibilità della speranza: nel momento più buio e inaspettato la vera Luce si è fatta presente. Gesù Bambino irradia la scena della sua luce soprannaturale, dando la *Luce Vera*<sup>320</sup> agli uomini, unendosi qui a quella degli umili pastori. L'episodio è unicamente descritto nel Vangelo di Luca (Lc 2, 8-9<sup>321</sup>) e viene restituito in immagine da Francesco Dal Ponte, detto Bassano<sup>322</sup>, secondo pochi tocchi di colore. Nel buio della notte, reso da un contesto pressoché manchevole di tonalità accese, ecco che si scorge una luce folgorante proveniente dal centro del dipinto. Una luce che irradia e rende i volumi anche delle figure, che sarebbero altrimenti difficili da decifrare a distanza (*fig. 33*). I pastori, insieme al bestiame, sono accorsi ad adorare il Bambino di cui hanno ricevuto l'annuncio, ognuno partecipando secondo le proprie sensibilità: chi è in adorazione, chi suona, chi ha le mani giunte in preghiera, chi sta mostrando il proprio rispetto togliendo il capello. Sulla linea mediana orizzontale è disposta la Santa Famiglia, tradizionalmente accompagnata dall'asino e dal bue, folgorata dalla luce del Bambino depresso su di una culla, a sua volta adagiata su quella che ha l'aspetto di una fredda pietra tombale preludio del suo sacrificio perfetto. Per ciascuna didascalia, l'interesse principale della divulgazione è quello di rendere visibile al pubblico lo scopo per il quale il programma iconografico ha previsto un determinato episodio della vita di Gesù piuttosto che un altro. La centralità ribadita è quella della presenza di Cristo quale sorgente di vita.

Il *Battesimo di Cristo* (*fig. 34*) della scuola di P. Veronese, nel secondo altare sulla destra, rappresenta il momento in cui Giovanni Battista battezza Gesù con acqua e dal Cielo appare una colomba che dice «Questi è il Figlio mio prediletto, nel quale mi sono compiaciuto<sup>323</sup>». L'acqua segue la direzione discensionale dei raggi emanati dal cielo “squarciato<sup>324</sup>”, accompagnando lo sguardo dell'osservatore a focalizzare la propria attenzione su Cristo, fulcro della composizione. Nella didascalia posta a lato della balaustra viene contestualizzato l'evento nelle prime righe, facendo riferimento

---

<sup>320</sup> Gv (1, 9)

<sup>321</sup> «C'erano in quella regione alcuni pastori che, pernottando all'aperto, vegliavano tutta la notte facendo la guardia al loro gregge. Un angelo del Signore si presentò a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce».

<sup>322</sup> Attribuzione fin da subito accettata in virtù della firma “Franciscus a Ponte Bassa. s. Fac.”

<sup>323</sup> Mt (3, 17)

<sup>324</sup> Mc (1,9-11)

al Battesimo nel Giordano ad opera del Battista e successivamente la commissione dell'opera che viene iniziata dal Veronese in persona, ma proseguito alla sua morte dai figli Carlo e Gabriele<sup>325</sup> che firmano “Heredes Pauli Caliari vero. Faciebant<sup>326</sup>”. Nelle ultime due battute il progetto propone l'aggiunta di una curiosità, una lettura teologica o di significato stretto per ben decifrare l'iconografia presentata dal pittore. L'enfasi sulle braccia di Cristo, in posizione incrociata sul petto, allude nuovamente al sacrificio sulla Croce<sup>327</sup> permettendo ancora una volta una vicinanza tematica tra il soggetto specifico e la Basilica, tra il particolare e il tutto. Il gesto riprende anche quello tradizionalmente seguito dai monaci per la preghiera, creando un'ulteriore vicinanza tra il soggetto e l'Ordine che custodisce il Tempio. Questo viene esplicitato nuovamente nell'ultimo paragrafo per sottolinearlo nuovamente.

La *Flagellazione di Cristo* della scuola del Tintoretto inaugura il tema del sacrificio da compiersi per la salvezza dell'umanità. Identificata nelle guide di mano del Tintoretto, ad oggi la critica la attribuisce alla bottega. Il tema della Flagellazione ebbe una notevole espansione devozionale nell'era della Controriforma<sup>328</sup>, divenendo l'immagine privilegiata per le meditazioni spirituali dei fedeli. L'opera dunque è in questo caso una interpretazione di un passo del Vangelo particolarmente caro al periodo storico in cui si inserisce il programma iconografico. Il popolo è invitato nella contemplazione del sacrificio, accolto da Gesù secondo le contorsioni sinuose del corpo che subisce i terribili colpi del *flagrum* (fig. 35).

Prima di accompagnare il pubblico nella comprensione e nell'attenzione da dedicare all'altar maggiore, il nostro studio prevede una deviazione al percorso ordinario per dedicare un momento alla visita del coro dei frati. Il coro, come precedentemente accennato nella prima introduzione alla “fabbrica” del Redentore, è caratterizzato da una semplicità estrema. L'accordo dell'Ordine con l'architetto ha riconosciuto allo spazio, dedicato alla preghiera comunitaria dei frati, l'espressione più alta delle loro sensibilità. Il voto di povertà, professato quale ritorno al principio ispiratore della riforma francescana, si esplica qua nel semplice quanto significativo assemblamento di tavole di legno rigorosamente non intarsiate. A questo ambiente è

---

<sup>325</sup> *Il Tempio del SS. Redentore. Venezia-Giudecca*, numero 42, Edizioni d'arte Marconi, Genova, 2001, pp. 36-39.

<sup>326</sup> *ibid.*, p. 39.

<sup>327</sup> <<https://www.uffizi.it/opere/veronese-battesimo-di-cristo>>

<sup>328</sup> Verdon, *La bellezza nella Parola. L'arte a commento delle letture festive*, cit., p. 122.

dedicata inoltre una luce che rende quasi evanescente lo spazio attraverso cinque grandi finestre strombate<sup>329</sup>. Nella didascalìa (*fig. 36*) l'intento è quello di promuovere la comprensione di questo coro che altrimenti rischierebbe di passare inosservato all'interno di una costruzione così maestosa. Insieme al pannello per il coro dei frati, si propone l'aggiunta col medesimo numero progressivo, di una descrizione dell'abside. La cupola è richiamata dal prezioso intarsio a forma di rosone del pavimento<sup>330</sup> che ne accentua la centralità, in contrasto con la pavimentazione a scacchi rossi e bianchi del resto della Basilica. La descrizione vuole segnalare soprattutto la natura delle due absidi laterali, che privi di altari, avevano lo scopo di ospitare le autorità governative nella celebrazione annuale di ringraziamento per la grazia ricevuta (*fig. 37*).

L'altar maggiore, posto nel 1680 circa dopo aver smantellato quello precedente<sup>331</sup>, rappresenta il culmine iconologico delle due pile poste all'ingresso della chiesa e il vero compimento del messaggio di speranza espresso nel programma artistico a decorazione della Basilica del SS. Redentore. L'altar maggiore in questo caso non assolve solo allo scopo liturgico imposto dal cerimoniale sacro ma anche quale focus artistico che esplica l'intero programma iconografico. Realizzato da Padre Giuseppe da Vicenza<sup>332</sup>, l'altare rispecchia pienamente un gusto barocco<sup>333</sup> che contrasta molto con la semplicità eterea della Basilica ma allo stesso tempo aiuta a concentrare l'attenzione su un elemento che andrebbe altrimenti disperso alla vista. Per la descrizione di un altare così composito e ricco, il progetto propone l'inserimento di ben quattro pannelli esplicativi (*fig. 38, fig. 39, fig. 40, fig. 41*) per permettere una comprensione chiara dei vari elementi costituenti la composizione intera. Per una lettura agevolata del contenuto artistico qui proposto, si suggerisce di posizionare i pannelli didascalici sul fianco destro dell'altare, quanto più in prossimità della corda che ne vieta l'accesso sul piano rialzato (*fig. 26*). La disposizione, come evidente dal *render*, richiama il pubblico a muoversi nello spazio e a seguire la spiegazione passo passo, focalizzando lo sguardo su una piccola porzione di altare per volta.

---

<sup>329</sup> *Il Tempio del SS. Redentore*, cit., p. 33.

<sup>330</sup> *ibid.*, p. 30.

<sup>331</sup> Dalla Favera, *Il tempio del Redentore...*, cit., p. 49.

<sup>332</sup> *ibid.*

<sup>333</sup> *ibid.*



*fig. 26* Render delle didascalie in Basilica di fronte all'altar maggiore. Fonte: autore.

Il primo pannello inquadra necessariamente una descrizione quanto più ampia stabilendo l'autore, la datazione e la centralità del tema cristologico della Passione (*fig. 38*) ed è per questo indipendente rispetto agli altri. I seguenti tre pannelli, posti in vicinanza del gradino del presbiterio, offrono una dettagliata ma sintetica identificazione dei vari soggetti che decorano l'altare grazie ad una immagine del medesimo sulla quale sono segnalate, di volta in volta, i riferimenti d'interesse. I primi dettagli si focalizzano sulla centralità della peste e dunque sul Cristo crocifisso in bronzo, su San Sebastiano e San Rocco, protettori contro la peste, e su San Pietro e San Paolo che identificano l'autorità della chiesa e la sua forza spirituale (*fig. 39*). L'enfasi centrale è sul Cristo bronzeo che appare, dunque, caratterizzato da una carnagione scura. Il dettaglio non è insignificante quanto centrale per la comprensione dell'intero programma iconografico, ben evidente al tempo della dilagazione del morbo. La peste è tradizionalmente ricordata come 'nera' proprio in virtù dello scurimento della pelle che seguiva il contagio e che indicava la progressione della malattia che si sarebbe di lì a poco consumata nella sua fatalità mortale. Il contrasto del colore nero del Crocifisso con l'assetto bianco della Basilica enuncia il compimento della profezia di Isaia 53,5<sup>334</sup> e rende evidente l'assunzione del male su Cristo che ha così liberato Venezia. Il secondo pannello (*fig. 39*) accompagna lo sguardo dello spettatore sugli Angeli con gli *arma Christi*, sui quattro Dottori della Chiesa Latina e ancora su su San Marco e San Francesco. L'ultimo pannello descrittivo specifica la decorazione dell'altare e del tabernacolo (*fig. 41*).

La visita in Basilica prosegue con la descrizione degli ultimi tre altari laterali, presenti sul lato sinistro. Al tema della Flagellazione viene anteposto quello della Deposizione, a quello del Battesimo la Resurrezione e alla Natività l'Ascensione. Anche per questi pannelli esplicativi si propongono le medesime modalità descrittive già enunciate per i precedenti altari.

La *Deposizione* è un olio su tela realizzato da Palma il Giovane secondo la firma in latino in basso a destra che riporta "Jacobus Palma P.<sup>335</sup>". La composizione è dinamica e risente dei cromatismi accesi derivati dalle influenze del Veronese e del

---

<sup>334</sup> (Is 53,5) "Egli è stato trafitto per i nostri delitti, schiacciato per le nostre iniquità. Il castigo che ci dà salvezza si è abbattuto su di lui; per le sue piaghe noi siamo stati guariti."

<sup>335</sup> *Il Tempio del SS. Redentore*, cit., p. 47.

Tintoretto<sup>336</sup>. Cristo, deposto dalla croce, è al centro del dipinto e traccia un'asse verticale col braccio che scende verso terra, vuota sulla sinistra, mentre sta per essere adagiato nel sepolcro. La natura rispecchia questo lutto nella corteccia dura e nel ramo spezzato dell'albero che copre la visuale del paesaggio concentrando lo sguardo dello spettatore sulla scena che si svolge in primo piano. Gli Angeli sottolineano il tema della Passione mentre mostrano la corona di spine, la lancia e i chiodi (*fig. 42*).

La *Resurrezione* di Francesco Bassano è l'altare successivo in ordine narrativo. La tela è un'esplosione di luce, di sgomento e di stupore. I soldati e i pastori vengono volti dalla sorpresa e dall'eccezionalità dell'evento miracoloso che vede Cristo innalzarsi verso i Cieli, mostrando le piaghe della crocifissione ma la bellezza di un corpo nuovo. La morte nulla più potrà contro l'uomo, la cui sconfitta è evidenziata dalla lancia del soldato sulla sinistra che avrebbe voluto trafiggere nuovamente il costato di Gesù. In basso viene richiamato nuovamente il riferimento all'Eucarestia con il pane e il vino, segno della Pasqua che si rende continuamente presente per il Suo popolo nei Sacramenti della Chiesa (*fig. 43*).

L'*Ascensione* in ultima analisi risponde alla promessa di salvezza annunciata dalla Sua venuta nel mondo. Il programma iconografico chiude la sua traiettoria con la glorificazione di Cristo e dunque, in definitiva, con la vittoria della vita sulla morte. La tela attribuita alla Scuola di Tintoretto rifulge di colori brillanti, contro il bianco delle pareti e il bruno delle sculture bronzee annunciando la vita (*fig. 44*).

---

<sup>336</sup> *ibid.*



## Conclusione

Secondo quanto dimostrato nel progetto proposto, la divulgazione suggerita dal presente studio per il patrimonio artistico della Basilica del SS. Redentore si incanala nella tradizione periegetica, traendo necessariamente maggiore spunto dalle ultime guide turistiche citate. L'approccio contemporaneo è maggiormente evidente nella selezione mirata di pochi elementi da comunicare e nell'attenzione grafica studiata per incentivare e sostenere l'attenzione del pubblico. L'utilizzo delle immagini ben si presta ad una lettura agevolata delle descrizioni, secondo l'eredità letteraria che ha progressivamente incluso la presenza di strumenti visivi per rendere gradevole e funzionale la lettura delle guide turistiche. La scelta operata nelle informazioni selezionate per le comunicazioni delle opere in esame ha tratto spunto dalla necessità di inquadrarle e veicolarle loro contesto di origine e di significato totale.

Questa ricerca si propone con la speranza di poter rinnovare l'interesse per una comunicazione delle collezioni d'arte, in particolar modo per quelle esposte negli spazi liturgici. Le chiese sono luoghi privilegiati per la custodia delle domande esistenziali di ciascuno e in quanto tali, devono essere valorizzate in ciò che ancora oggi possono universalmente comunicare. L'opera d'arte stessa, per sua natura, richiama intimamente ogni spettatore ad un "incontro"<sup>337</sup> attraverso la bellezza e la comprensione di quanto rappresentato<sup>338</sup>. Questa relazione che si instaura tra il pubblico e l'opera provoca necessariamente una riflessione personale, perché risuona come una chiamata a interrogare la nostra vita, ed è proprio nel contesto liturgico che – per i fedeli – questa provocazione può essere colta nella sua pienezza.

La Basilica del SS. Redentore non si presenta dunque solo come un esempio altissimo del genio palladiano, o come custode di innumerevoli opere di pregio di autori riconosciuti diversamente per le loro capacità dalla critica, quanto come un semplice esempio di quella tradizione che ha al centro l'uomo e la sua ricerca di senso. Che questo studio possa aiutare a riconoscere il valore aggiunto da restituire alle opere conservate ancora nelle chiese, quei luoghi che attraverso la bellezza hanno sostenuto

---

<sup>337</sup> Scattolini, Brunet, *Gustate e vedete. Per un annuncio del Vangelo con arte*, cit., p. 36.

<sup>338</sup> *ibid.*

questa ricerca incessante, insieme personale e collettiva, che risponde intimamente al cuore umano.

## Apparati

Progetto divulgativo per la Basilica del SS. Redentore

# UN'ANTICA SPERANZA

## AN ANCIENT HOPE



Basilica del SS. Redentore alla Giudecca, Venezia

*fig. 21* Proposta titolo per la visita in Basilica.

### UN EVENTO ATTUALE

Gli eventi che portarono alla costruzione della Basilica del SS. Redentore non sono poi così distanti da ciò che anche il nostro mondo contemporaneo ha vissuto, e continua a vivere secondo altre modalità.

L'epidemia di **peste** che sconvolse la Repubblica di Venezia nel **1575** provocò la morte di 50.000 abitanti in soli due anni, un numero altissimo considerato il numero dei residenti in laguna.

Questo non può che richiamare la nostra coscienza in particolar modo all'epidemia che ha coinvolto il nostro vissuto a partire dal **2020**.



**1**

Basilica del SS. Redentore alla Giudecca, Venezia

*fig. 22* Proposta primo pannello esplicativo, a lato del titolo.

## IL PROGETTO

La Basilica del SS. Redentore presenta una facciata con un forte **slancio verticale**, in base ad una **prospettiva frontale** che doveva ben conciliarsi con la **visione a distanza** del Tempio.

La costruzione della chiesa occupò la Serenissima Repubblica di Venezia dal **1577** al **1592**, anno in cui fu consacrata. L'architetto **Andrea Palladio** diresse personalmente i lavori fino alla sua morte (1580), a cui successe Antonio da Ponte.

L'ordine dei **Cappuccini** ne accettò in principio la sola **custodia** in osservanza del proprio **voto di povertà**, non permettendo inoltre di accogliere lasciti e sepolture.




2

Basilica del SS. Redentore alla Giudecca, Venezia

fig. 23 Proposta del primo dei tre pannelli dedicati alla divulgazione dell'apparato architettonico, questo con particolare attenzione al tema devozionale.

## L'ARCHITETTURA

La chiesa è **tripartita** ma l'intera architettura sembra piuttosto richiamare l'unica navata, sottolineata dalla sola grande porta d'entrata, che accompagna ancora oggi i fedeli durante la solenne **processione** ogni **terza domenica di luglio**.

Lo slancio è suggerito anche dalla sovrapposizione delle **tre fasce rettangolari** che sostengono i rispettivi **timpani**  e dalla **cupola** leggermente allungata con i due **campanili**.

L'imponente **scalinata**, aggiunta nel primo Seicento e che precede l'ingresso in Basilica, conferisce ulteriore solennità ed importanza.



3

Basilica del SS. Redentore alla Giudecca, Venezia

fig. 24 Proposta del secondo dei tre pannelli dedicati alla divulgazione dell'apparato architettonico, con attenzione all'immagine della Basilica.

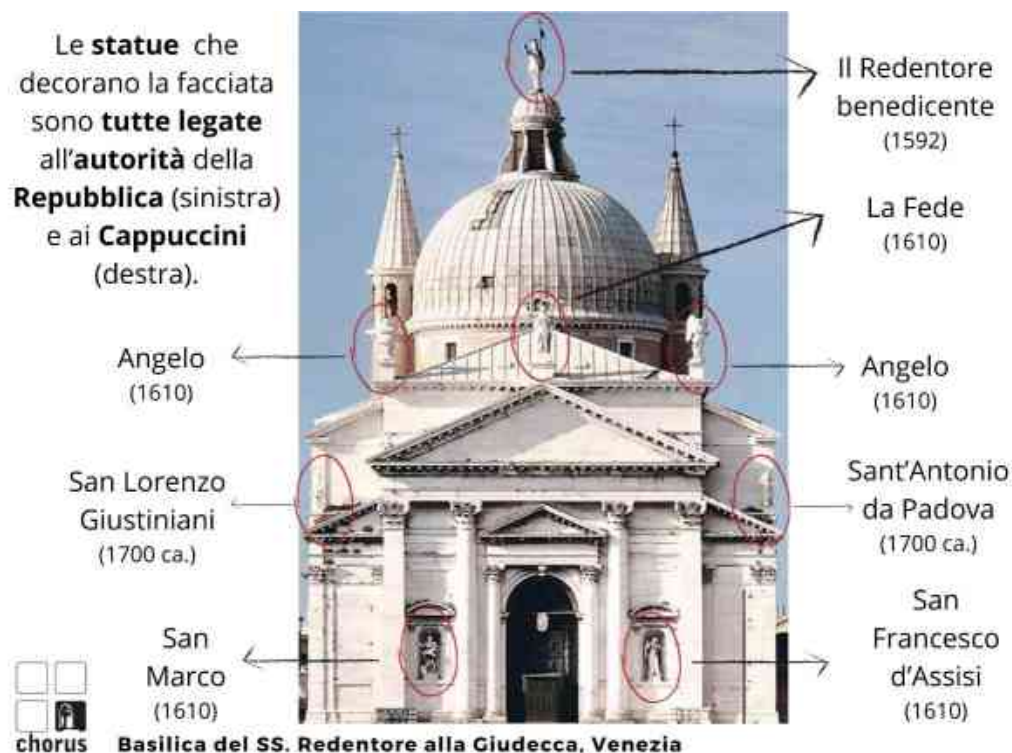


fig. 27 Proposta del terzo pannello dei tre riguardanti l'approfondimento della parte architettonica, con aiuto visivo per individuare tutte le statue che decorano la facciata del Tempio.

**Fra Cosimo Piazza**  
Castelfranco, 1560 (?) - Venezia, 1620

**Il voto di Venezia per la liberazione della peste del 1575-76**  
1619-1620  
*Venice's vow to get rid of the plague of 1575-76*

olio su tela, 5 x 9 m

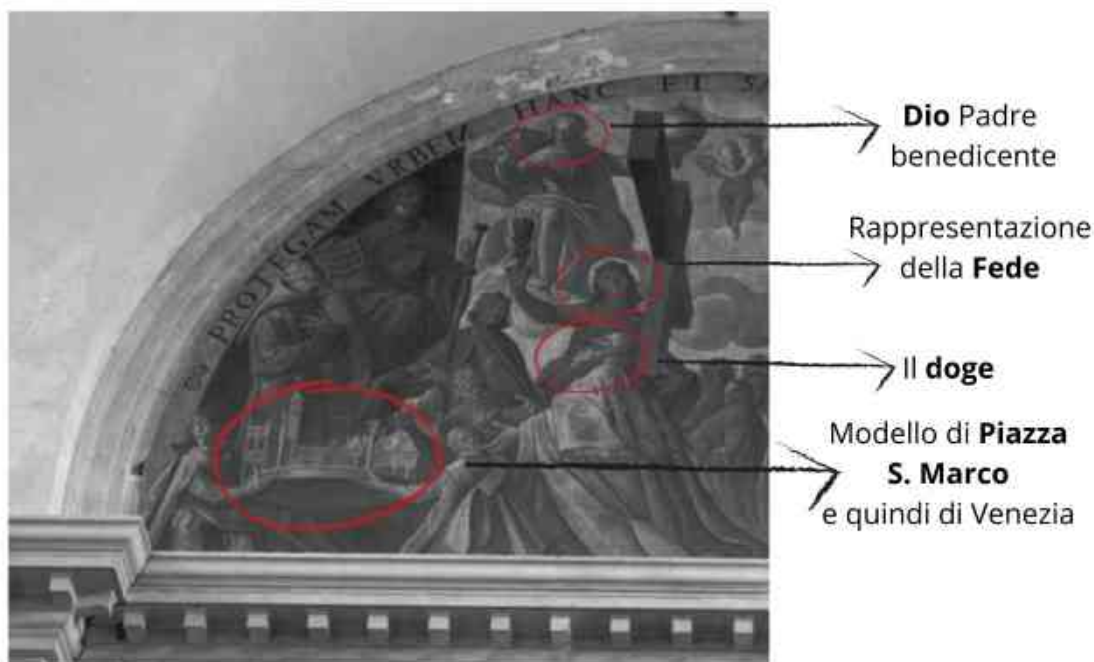
chorus 1

L'opera, tra le ultime del frate-pittore cappuccino, è dipinta a **chiaroscuro**, una tecnica utilizzata per raggiungere il massimo **realismo** nell'opera attraverso la contrapposizione di luci e ombre.

Nell'olio su tela il **doge** di Venezia presenta a Dio Padre, accompagnato dai **santi Marco e Teodoro** (patroni di Venezia), **Francesco** (figura di riferimento per i Cappuccini) e **Rocco** (protettore dalle pestilenze), il **modello di Piazza S. Marco**. A loro si unisce in preghiera la **Fede**, caratterizzata dall'ostia e dalla croce.

- **San Marco** col **Vangelo**
- **San Teodoro** con la **spada** e lo **stendardo** del leone
- **San Francesco** in preghiera col **saio** da frate
- **San Rocco** presentato come **pellegrino** col bastone

fig. 28 Proposta primo dei due pannelli relativi alla spiegazione del lunettone in controfacciata di Fra' Cosimo Piazza.



1 **Basilica del SS. Redentore alla Giudecca, Venezia**

fig. 29 Proposta del secondo dei due pannelli relativi alla spiegazione del lunettone di Fra' Cosimo Piazza, con dettagli per individuare le figure più rilevanti ai fini della comprensione dell'opera.

**Pietro Della Vecchia**

Vicenza, 1603 - Venezia, 1678

**San Felice da Cantalice riceve Gesù Bambino dalla Madonna**  
1663-1678

*Saint Felix of Cantalice receives the Child Jesus from the Virgin Mary*

olio su tela, 450 x 250 cm



Nell'olio su tela, viene rappresentato il miracolo secondo cui **San Felice da Cantalice**, pregando misticamente davanti ad un dipinto della Madonna, chiede di poter tenere in braccio Gesù Bambino e il suo desiderio viene accolto.

Il frate **cappuccino**, conosciuto per la sua purezza d'animo e il suo spirito gioioso di servire il Signore, viene ricordato nella tradizione agiografica come frate dedito all'**assistenza dei malati**.

La presenza di un frate del medesimo Ordine dedito in quel momento all'assistenza dei malati e capace di accogliere profondamente la Grazia operata da Dio, ben si sposa con il lunettone sovrastante.

Come **Venezia** ha offerto la **Basilica**, così i **Cappuccini** accoglieranno in prima persona la **Grazia redentrice**.

fig. 30 Proposta del primo dei due pannelli relativi alla spiegazione della lunetta di Pietro Della Vecchia.



San Felice accoglie il  
Bambin Gesù e lo adora

Il frate cappuccino assiste i  
poveri e i malati, creando  
un'assonanza col presente

fig. 31 Proposta del secondo dei due pannelli relativi alla spiegazione della lunetta di Pietro Della Vecchia, con dettagli per individuare le figure più rilevanti ai fini della comprensione dell'opera.

### Francesco Terilli

Feltre, 1550 (?) - Venezia,  
1630

**Acquasantiera in  
marmo con statua  
del Redentore e S.  
Giovanni Battista**

**1610**

*Marble stoup with  
statue of the  
Redeemer and of  
S. John Baptist*

marmo e bronzo



**Acquasantiera**, recipiente per contenere l'acqua benedetta per segnarsi all'ingresso e all'uscita dalla chiesa, realizzata dal Terilli.

Al culmine sono entrambe sovrastate da due **statuette** in bronzo più tarde, rispettivamente di **San Giovanni Battista** e del **Redentore**, appellativo di Cristo.

San Giovanni Battista è il **precursore** del Lieto Annuncio, di quella Buona Novella che cambierà radicalmente la storia dell'uomo.

Vestito di pelli di cammello, si pone umilmente di fronte a Cristo, riconoscendone l'**autorità** e la sua venuta in quanto **salvatore**.

fig. 32 Proposta del pannello esplicativo delle pile di acquasanta.

## Francesco Dal Ponte

Bassano, 1549 - Venezia,  
1592

### *Natività di Gesù*

**1584-1588**

*Nativity of Jesus*

olio su tela, 350 x 170 cm



La pala d'altare con tema la **Natività** inaugura l'unico programma iconografico che caratterizza la Basilica, seguendo gli episodi salienti della vita di Cristo.

Francesco Dal Ponte, detto Bassano, dipinge con il solo colore creando attraverso tocchi di **luce** una scena di piena **adorazione** del Bambino.

**Gesù, vera Luce** che esalta quella portata dagli uomini, è qui posto su una **culla** adagiata su quella che sembra essere una **fredda pietra tombale** - un **preannuncio** del suo **sacrificio** per noi.

Il **gallo**, sulla destra, canta la **venuta** del '**nuovo giorno**' in cui la morte è vinta. Alle sue spalle infatti, il tempio romano, e quindi il mondo antico, è in rovina.

fig. 33 Proposta del pannello per la descrizione della prima pala d'altare, in ordine narrativo, di Francesco Dal Ponte con tema la Natività.

## Paolo Veronese e figli

Verona, 1528 - Venezia,  
1588

### *Il Battesimo di Cristo*

**1574-1599**

*Baptism of Christ*

olio su tela, 350 x 170 cm



La seconda tela in ordine narrativo raffigura **Cristo** che viene **battezzato** nel **Giordano** da San Giovanni Battista.

L'opera venne commissionata a Paolo Veronese e conclusa, a seguito della sua morte nel 1588, dai figli Carlo e Gabriele.

**Cristo** si fa **vicino agli uomini**, anche nel Battesimo, per portare a compimento la nostra redenzione caricando su di sé la nostra sofferenza.

Gesù viene presentato con le **mani incrociate sul petto**, alludendo sia al gesto usuale di preghiera monastica sia alla Crocifissione che seguirà la sua consegna volontaria alla Passione.

fig. 34 Proposta del pannello per la descrizione della seconda pala d'altare, in ordine narrativo, di Paolo Veronese e figli con tema il Battesimo di Gesù.



**Scuola del  
Tintoretto**

Venezia 1518/1519 - ivi  
1594

**La Flagellazione di  
Cristo  
1588**

*The Flagellation of  
Christ*

olio su tela, 350 x 170 cm



In questa tela viene rappresentato il momento che diede inizio alle molteplici sofferenze fisiche di Cristo.

Gesù è legato alla colonna, mentre viene colpito con inaudita violenza col **flagrum romano**, uno strumento di tortura munito di palline di metallo o frammenti d'osso che laceravano la pelle e strappavano la carne.

Cristo è splendente e volge lo sguardo verso il Cielo.

Il **tema** della Flagellazione ebbe **larga diffusione** nel periodo del **Rinascimento** assumendo il primato tra gli spunti visivi adottati per la meditazione spirituale sulla Passione.

fig. 35 Proposta del pannello per la descrizione della terza pala d'altare, in ordine narrativo, di attribuita alla Scuola del Tintoretto con tema la Flagellazione.

## IL CORO DEI FRATI

Questo è il coro dei Cappuccini, il luogo dedicato ai frati per **pregare insieme** durante i diversi momenti della giornata scanditi dalla Liturgia delle Ore.

Come si evince da un primo sguardo, l'ambiente è **essenziale e spogliato** di qualsiasi elemento superfluo.

La presenza di **semplici tavole lignee** assemblate tra loro per costruire i banchi rispecchia la **volontà** dei frati che si **accordarono** con **Palladio** per ottenere che almeno il loro luogo di preghiera rispecchiasse profondamente il loro **voto di povertà**.



fig. 36 Proposta del pannello per la descrizione del coro dei frati.

## L'ABSIDE

Lo spazio dell'abside è centrico, e rappresenta il **fulcro** sia **liturgico** che **architettonico** dell'intera chiesa.

Lo stesso **pavimento marmoreo**, con intarsi geometrici, richiama la cupola sovrastante e ne sottolinea la centralità.

Da richiamare all'attenzione è la particolarità delle **due absidi laterali** che **non ospitano alcun altare**, perché destinate ad **ospitare** le più alte **autorità governative** nell'occasione della **terza domenica di luglio** in ringraziamento della guarigione concessa.



fig. 37 Proposta del pannello per la descrizione dell'abside, da porre accanto al pannello che scrive il coro.

**P. Giuseppe da  
Vicenza**

**Altare maggiore  
1680**  
*Main Altar*

marmo e bronzo



L'altare che attualmente decora il presbiterio non è quello della consacrazione del Tempio; venne infatti **sostituito** nel **1680**.

Si compone della **mensa marmorea** dell'altare **originale**, così come originale è il **Crocifisso bronzeo** di G. Campagna e le due statue di **S. Marco** e **S. Francesco** ai lati.

L'attuale altare maggiore è un **tripudio barocco**, eseguito sul disegno del frate cappuccino **P. Giuseppe da Vicenza**, in cui si innestano colonne tortili, e un prezioso monumento a forma di tabernacolo.

Nell'altare vengono ripresi i temi della Passione, dunque quegli episodi che portarono Gesù al suo volontario dono di sé.

fig. 38 Proposta del primo dei molteplici pannelli per la descrizione dell'altare maggiore, fulcro del programma iconografico, realizzato da Padre Giuseppe da Vicenza.

**Il Redentore, Cristo** sulla Croce  
che **ha preso su di sé la**  
**malattia**. La **peste "nera"** era  
definita così proprio per il  
mutamento di colore che  
causava alla pelle

**San Sebastiano e San Rocco,**  
i Santi **protettori** contro la  
**peste**

**San Pietro, con le chiavi, e**  
**San Paolo con la spada**



fig. 39 Proposta del secondo dei molteplici pannelli per la descrizione dell'altar maggiore, fulcro del programma iconografico, realizzato da Padre Giuseppe da Vicenza.

**Angeli con**  
**simboli della**  
**Passione**

**San Marco**

**4 Dottori della**  
**Chiesa Latina:**

- **Sant'Agostino**
- **San Girolamo**
- **Sant'Ambrogio**
- **San Gregorio Magno**

**San Francesco**



fig. 40 Proposta del terzo dei molteplici pannelli per la descrizione dell'altar maggiore, fulcro del programma iconografico, realizzato da Padre Giuseppe da Vicenza.



**Orazione nell'orto**, poco prima che si compia la Passione. Gli **Angeli** gli mostrano gli **arma Christi**

**Cristo in gloria**

Salita al **Calvario**, dove Gesù fu crocifisso



fig. 41 Proposta del quarto dei molteplici pannelli per la descrizione dell'altar maggiore, fulcro del programma iconografico, realizzato da Padre Giuseppe da Vicenza.

**Palma il Giovane**  
Venezia 1548/1550 - ivi  
1628

**La Depositione di Cristo**  
**1588**  
*The Deposition of Christ*

olio su tela, 350 x 170 cm

La quarta tela rappresenta la **Deposizione**, il momento in cui Gesù viene tolto dalla croce e che precede la sua sepoltura.

La scena descritta dal Vangelo di Giovanni è qui arricchita di molti personaggi.

Struggente lo **svenimento** doloroso della **Vergine** che sta a rappresentare la sua conformazione a Madre della Chiesa, del Popolo di Dio.

Gli Angioletti mostrano gli **strumenti della tortura** subita attraverso la corona di spine, la lancia e i chiodi.

fig. 42 Proposta del pannello per la descrizione della quarta pala d'altare, in ordine narrativo, di Palma il Giovane con tema la Deposizione.

**Francesco Bassano**  
Bassano, 1549 - Venezia,  
1592

**La Resurrezione di  
Cristo**

**1584-1588**

*The Resurrection of  
Christ*

olio su tela, 350 x 170 cm



In una scena concitata e affollata di soldati, Cristo si staglia in cielo avvolto da un fascio luminoso e folgorante. I Cieli sembrano aprirsi per accoglierlo.

La **Resurrezione** è il **vero compimento** della **Salvezza eterna**, poiché la morte non rappresenta l'ultima parola. Anche la **lancia** del **soldato** sulla sinistra non può più toccarlo.

Il **corpo** di Gesù è **glorioso** pur mostrando al cielo le **stimmate** sui palmi delle mani e sul piede, accerchiato da un coro di Angeli.

Altri Angeli stanno accostando la porta del **sepolcro**, da cui si intravede il **sudario**. La Pasqua viene richiamata evidentemente dai **segni eucaristici** del **pane** e del **vino**.

fig. 43 Proposta del pannello per la descrizione della quinta pala d'altare, in ordine narrativo, di Francesco Bassano con tema la Resurrezione di Cristo.

**Scuola del  
Tintoretto**

Venezia 1518/1519 - ivi  
1594

**L'Ascensione di  
Cristo**

**1588**

*The Ascension of  
Christ*

olio su tela, 350 x 170 cm



L'**Ascensione** rappresenta il momento di massima glorificazione della Persona di Gesù, nel momento in cui per Sua natura divina si innalza al Cielo.

La **luce** accesa e fiammeggiante della parte superiore contrasta col **buio** dentro a cui emergono alcuni uomini, indirizzati da alcuni Angeli ad alzare il proprio sguardo verso il Cielo dove si sta compiendo l'azione redentrice.

Ciascun apostolo reagisce in maniera diversa, chi guarda in alto, chi si mette in preghiera, chi cerca di vedere Gesù adagiandosi al luogo sul quale stava in piedi al centro della composizione, chi controlla la sua impronta.

fig. 44 Proposta del pannello per la descrizione della sesta pala d'altare, in ordine narrativo, di attribuita alla Scuola del Tintoretto con tema l'Ascensione di Cristo.

## La Basilica del SS. Redentore alla Giudecca



Italiano



English



Français



Español

Scan me!

*fig. 45* Proposta del foglio con codici *qr* che presentano la traduzione in lingua di ciascun pannello presentato precedentemente.

## Trascrizione delle fonti

### *Avvertenza*

Si presenta la trascrizione delle fonti relative alla descrizione della Basilica del SS. Redentore con le sole parti interessate. Si mantiene inalterata la punteggiatura, ove non costituisca un intralcio alla lettura. Per ogni fonte citata vengono riportate le pagine di riferimento del passo trascritto, corrispondenti ciascuna ad un numero progressivo tra parentesi quadre. Ho mantenuto in corsivo solo le iscrizioni latine riportate nei testi ad eccezione delle edizioni del TCI, perché lo stile attraverso cui si presenta visivamente la descrizione del Redentore ha un significato ben preciso.

Per agevolare la lettura ogni fonte è stata citata in una pagina separata. I testi sono in carattere 10, senza interlinea, tranne le fonti che utilizzano una precisa impostazione grafica altrimenti difficile da fruire o snaturata nei suoi intenti originali<sup>339</sup>.

---

<sup>339</sup> cf. testi appendice [17], [18] e [23].

**[1] F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII Libri da M. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte le Guerre passate, con l'Attioni Illustri di molti Senatori. Le Vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro. Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi pubblici & privati. Le Leggi, gli Ordini, & gli V si antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581, p. 91.***

Cappuccini.

Vi fu anço ne tempi nostri fermato l'albergo de Frati minori dell'antica osservanza di San Francesco, chiamati volgarmente Cappuccini, instituiti la prima volta ne tempi nostri, da Fra Paolo da Chioggia, si come ampiamente si legge nel trattato in questa materia, di Gioseffo Zarlino Maestro di Cappella di San Marco. Il picciolo Oratorio de quali, havendo il Senato fatto voto di fabricare una magnifica Chiesa al Redentor del Mondo per lo fiero accidente della mortalità del 1576. s'aggrandi con spesa veramente reale. onde l'anno 1577 a tre di Maggio, dopo una deuotissima & solennissima processione fatta dal clero della città, & dopo la celebratione del diuino officio nella Chiesa di Santa Croce alla Giudecca, il Principe col Patriarca, gettò la prima pietra, con gran consolatione dell'vniuersale, & con ferma speranza della liberatione del contagio si come auuene. La qual Chiesa, mentre scriuiamo si va tuttauia per ordine del Senato, fabricando con sollecitudine & diligeza, sul modello d'Andrea Palladio.



[2] G. Bardi, *Delle cose notabili della città di Venezia*, Libri III, Venezia, Felice Valgriso, 1587, pp. 46-48.

For. Io hò veduto che'l Principe con la signoria vò il giorno di Santa Giustina a visitar la sua Chiesa, et vna delle Domeniche di Luglio vò alla chiesa del Redentore non ancor finita alla Giudeca, cosache mi pare, che già tempo non facesse: Onde mi farebbe caro parimente Saper la cagione di ciò.

Ven. La gita di Santa Giustina hebbe principio quando in tal giorno l'anno 1571. Si ottenne quella felice, & memoranda vittoria contra Turchi, che fù la salute, si può dire, non di questa città Solamente, ma di tutta anco la Christianita. Io sò che sapete molto bene l'Istoria, & per ciò no dirò altro, se non che per detta vittoria fù ordinato che in tal giorno ogni anno con processioni solenne si visitasse la detta Chiesa.

For. Quello mi basta quanto a questa andata, hor mi dite quella del Redentore, & perche si fabbrichi detta chiesa.

Ven. L'anno 1575. essendosi principiato in questa Città a morire di peste, e tuttavia crescendo, l'anno sequente venne a tale , che non vi potrei dire in che misero termine fosse ridotta , che tutti s'allontanavano da lei, & quelli, che vi restavano, ogni volta, che loro accadeva amalarsi, & di che si fosse malatia, bisognava che pensassero di morire per che col dubbio dell'esser appestati, il padre abandonava il figliuolo, il figliuolo il padre, la moglie il marito, & il marito la moglie; onde morti, erano miseramente portati da pizzigamorti alli Lazareti. Cercarono questi Illustrissimi padri mille maniere di rimediarui, ma scopertosi ogni humano potere vano, ridottisi in vno, si disposero di metter ogni lor' remedio nella mano del Sommo; e onnipotente Dio, & così votarono di fabricar esso tempio. Il qual voto a pena fatto, si vide miracolosamente cessare la peste, e in vn istesso punto annichilarsi a fatto. Per questa occasione dunque si principiò a fabricar essa Chiesa sotto il nome del Redentore, poi che ci haveva redenti, & andar alla sua visita solennemente, il giorno che diceste.

For. Si vede veramente che Iddio è stato, & è il protettore di questa Santa Rep. & appunto si può dire che habbi di lei particolar pensiero: Onde ragionevolmente fù figurato nel gran Consiglio sopra ove siede il Principe, quasi che soprastia a tutte le deliberationi, che si prendono.

Ven. Per memoria vostra Saperete, che del 1341 si incominciò a far dipinger detta sala, e del al 1474 fù rinfrescata in certi luoghi ove era caduta; ma poi si abbruggiò l'anno 1577. Con universal dispiacere, & si è rifatta poi nel termine che vedete.

For. Per certo Signor mio, che le pitture di questa sala mi diedero già assai che fare in cōsiderarle bene, perciò che per varietà di maniera, & per vaghezza di pulita leggiadria vi si trovava grã satisfattione. Ma non meno mi fan maravigliare queste novellamente fatte; anzi da quelle comprendo che di tutte le arti sia questa Città perfettissimamente adornata.

Ven. Vi dilettrate voi forse della pittura?

For. Qualche poco. Mi piace anco la Scoltura, e l'Architettura assai, ma non me ne intendo molto.

[3] L. Goldioni, *Le cose notabili e meravigliose della Città di Venetia. Riformate, accomodate, & grandemente ampliate, da Leonico Goldioni; Ove amplamente, & con ogni verità si contengono, & si descrivono usanze antiche, Habiti, & vestiti, Fabriche, e Palazzi, pittori, e Pitture, Scoltori, e Scolture, Sito della Chiesa di S. Marco. Suo regimento, & ordini. Sante reliq. & Thesoro. Cose notabili, & rare. Preditioni amirande Officij, e Magistrati, Prencipi, e vite loro, Cerimonie diverse, Tutti li Patriarchi, Avvenimenti notabili, Senatori famosi, Huomini letterati, Chiese, e Monasteri, Numero delle persone, Corpi Santi, e Reliquie Et altre cose memorabili, Venezia, Giovanni Giacomo Herz, 1603, pp. 55-58.*

For. Io hò veduto che'l Principe con la signoria vò il giorno di Santa Giustina a visitar la sua Chiesa, et vna delle Domeniche di Luglio vò alla chiesa del Redentore alla Giudeca, cosache mi pare, che già tempo non facesse: Onde mi farebbe caro parimente Saper la cagione di ciò.

Ven. La gitta di Santa Giustina hebbe principio quando in tal giorno l'anno 1571. Si ottenne quella felice, & memoranda vittoria contra Turchi, che fù la salute (si può dire) non di questa città Solamente, ma di tutta anco la Christianita. Io sò che sapete molto bene l'istoria, & per ciò non dirò altro, se non che per detta vittoria fu ordinato che in tal giorno ogni anno con processioni solenne si visitasse la detta Chiesa.

For. Quello mi basta quanto a questa andata, hor mi dite quella del Redentore, & perche si fabricò detta Chiesa, che mi par tutta nova.

Ven. L'anno 1575. essendosi principiato in questa Città a morire di peste, e tuttavia crescendo, l'anno sequente venne a tale, che non vi potrei dire in che misero termine fosse ridotta, che tutti s'allontanavano da lei, & di quelli, che vi restavano ogni volta, che loro accadeva amalarsi, & di che si fosse malatia, bisognava che pensassero di morire, per che col dubbio dell'esser appestati, il padre abbandonava il figliuolo, il figliuolo il padre, la moglie il marito, & il marito la moglie; onde morti, erano miseramente portati da pizzigamorti alli Lazzareti. Cercarono questi Illustrissimi Padri mille maniere di rimediarui, ma scopertosi ogni humano potere vano, ridottisi in vno, si disposero di metter ogni lor rimedio nella mano del Sommo; & Onnipotente Dio, & così votarono di fabricar esso tempio. Il qual voto a pena fatto, si vide miracolosamente cessare la peste, & in vn istesso punto annichilarsi a fatto. Per questa occasione dunque si principiò a fabricar essa Chiesa sotto il nome del Redentore (poiche ci haueva redenti) & andar alla sua visita solennemente il giorno, che diceste.

For. Si vede veramente che Iddio è stato, & è il protettore di questa Santa Republ. & appunto si può dire, che habbi di lei particolar pensiero. Onde ragionevolmente fù figurato nel gran Consiglio sopra, ove siede il Prencipe, quasi che soprastia a tutte le deliberationi, che si prendono.

Ven. Per memoria vostra saperete, che del 1341 si incominciò a far dipinger detta sala, & del 1474 fù rinfrescata in certi luoghi, ove era caduta; ma poi si abbruggiò l'anno 1577. con universal dispiacere, & si è rifatta poi nel termine che vedete.

For. Per certo Signor mio, che le pitture di questa Sala mi diedero già assai che fare in considerarle bene, perciò che per varietà di maniera, & per vaghezza di pulita leggiadria vi si trovava gran satisfatione. Ma non meno mi fan maravigliare queste novellamente fatte; anzi da quelle comprendo che di tutte le arti sia questa Città perfettissimamente adornata.

Ven. Vi dilettrate voi forse della pittura?

For. Qualche poco. Mi piace anco la Scoltura, e l'Architettura assai, ma non me ne intendo molto.

[4] F. Sansovino, G. Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da M. Francesco Sansouino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'vn terzo di cose nuoue ampliata dal M.R.D. Giouanni Stringa, Venezia, Altobello Salicato, 1604, pp. 187-189.*

Il Redentore, Cappuccini.

Vi fu ne' tempi andati formato alla Giudecca l'albergo de' Frati Minori dell'antica osservanza di San Francesco, chiamati volgarmente Cappuzzini; instituiti la prima volta da Fra Paolo da Chioggia, si come ampiamente si legge nel trattato in questa materia, di Gioseppe Zarlino, maestro di Cappella de San Marco. Il picciolo Oratorio de i quali, havendo il Senaro fatto voto di fabricare una magnifica Chiesa al Redentor del Mondo per lo fiero accidente della mortalità del 1576. S'aggrandi con spesa veramente reale: onde l'anno 1577. A' tre di Maggio, dopo una devotissima e solennissima processione, fatta dal Clero della città, & dopo la celebratione del divino officio nella Chiesa di Santa Croce alla Giudecca, il Principe Luigi Mocenigo, col Patriarca Giovanni Trivisano, getto la prima pietra, con gran consolazione dell uniuersale, e con ferma speranza della liberatione del contagio, si come appunto avvenne. \*Et furono nella detta pietra scolpite queste parole in lettera maiuscola; cioè *Ex pio, solemnique voto Reip.ad artenda fulgura dire pestis Redempt. Deo sancte. D. Gregor. XIII. Pont-Max. Vener. Duce Aloysio Mocenico, Ioan. Trivif. Patriar. MD LXXVL †*

La qual Chiesa, per ordine del Senato, fu con sollecitudine, & diligenza del tutto fornita sul modello di Andrea Palladio pochi anni sono.

\* Hor quanto bella, ricca, & nobile sia questa Chiesa, è cosa difficile il raccontare, poscia che & per architettura, & per altre sue nobili qualità non è punto inferiore a quella di San Giorgio maggiore. Ella è, come s'è detto, su'l modello del Palladio, Architetto di molto nome a i nostri tempi; modello veramente degno di somma lode, poi che apporta à riguardanti vaghezza non picciola, e tale, che alletta gli animi di ciascheduno a rimirare così ben'intesa compositura. Ella può esser della Pizza di S. Marco lontana 500. Buoni passi, che fanno poco più di mezzo miglio: vedersi stando in detta Piazza, il suo Frontispicio, che riguarda quasi verso tramontana: egli è tutto in vaga forma di pietra viva histriana fabricato; alla sua porta ascendesi per grad: 15. Vi sono due gran nicchi uno per lato della detta porta, ne' quali vi anderanno poste & collocate due gran statue di bronzo, ò di marmo. Vi sono altri luoghi, ne' quali vi si porranno delle altre; especialmente nella cima è per collocarsi una grande di Christo nostro Redentore, le quali tutte poste, faranno di altrettanto ornamento ad esso Frontispicio. Ma entriamo un poco in questo Tempio, e ragioniamo delle maravigliose sue parti interiori, e cominciamo da gli altari, che sono sette, & prima dal maggiore.

Giace questo altare nel capo della Croce; poichè è questa Chiesa in forma di Croce, & in una nave sola; ma così ben composta, & ordinata, che nulla pi. Vi si ascende per cinque gradi a questo altare; si può all'intorno di lui camminare, poiche dietro vi è il coro, ove i Venerandi Padri Cappuccini recitano il divin'ufficio. Egli è tutto di finissimo marmo fabricato; & per pala vi si vede piantata una grande e grossa Croce di forte, e duro legno indorata, con un Christo crocefisso di bronzo di notabil bellezza; & a piedi di detta Croce dalla parte di dietro vi è intagliato il nome dello Scultore in questo modo: Franciscus Mazol, Fusor. Di cui anco sono le due figure di S. Marco Evangelista Protettore dello Città a man diritta, e di S. Francesco, fondatore di quella Santa Religione alla sinistra, poste una per lato dell'altare: nel cui mezzo giace un ricco, e grande Tabernacolo, e dei più belli della città, poi che vedesi di vaghissimi intagli ornato, con colonnelle, Angioletti, festoni, fogliami, figurine, cornici, & lavori assai esquisite; e rari messi adoro, & con pitture all'intorno due per ogni facciata, in tanti quadretti, tra le quali la Cena, e la Pietà, che dalla parte davanti si vede, sono assai belle, le quali tutte cose lo rendono senza dubbio molto riguardevole, e di memoria degno. Egli è inoltre da quattro Angioli in aria con gli homeri sostenuto, ilche lo rende anco assai maestevole, & meritamente per certo, serbandosi in esso la Maestà istessa, che è il Corpo Sacratissimo di nostro Signore. Oltre questo altare ve ne sono altri sei, tre per lato, e questi sono giù della crociera: e per andar con ordine, cominciamo dal primo a man dritta nell'entrar in Chiesa. La pala di questo adunque rappresenta la Natività del Signore, in quella del secondo si vede il suo Battesimo; & in quella del terzo la Flagellazione del medesimo alla colonna; dall'altro altar che segue la Risurrettione, e nell'ultimo, la gloriosa sua Ascensione. Questi altari sono tutti in tante cappelle, che chiuse, & ferrate trovansi dalla parte davanti con colonnelle, di modo che volendo i Patri andar a celebrar Messa esse se ne vanno per un certo luogo nascosto, fatto a posta di

fuori della Chiesa con molta commodità, senza passar per la Chiesa altrimenti, il qual luogo risponde in quelle, e da una nell'altra si passa. Nelle braccia della crociera vi sono alcuni sedili di legname di noce fatti per il doge, & per la Signoria, quando se ne viene ogni anno la terza Domenica di Luglio a visitar questo Tempio, come in altro luogo dirassi. Sopra la porta di dentro veggonsi in pietra viva intagliate in campo d'oro queste parole: *CHRISTO REDEMPTORI, Civitate gratui pestilentia liberata, Senatus ex voto Prid. Non. Sept. Ann. MDLXXVI.* Et nel cantone a man diritta nell'entrare si legge: *Duce Aloysio Mocenigo. V. No. Maij, An. MDLXXVII.* Et a man sinistra: *Primarius lapis a Ioanne Tlvisano Patriarca Venetiarum.* Presso poi la crociera leggesi alla destra: *Duce Pascale Ciconia. V. Kal. O& ann. MDXCII.* Et all'incontro dell'altro lato: *Consecratum a Laurentio Priolo Patriarca Venetiarum.* È in somma ammirabile questo Tempio, né si può l'occhio sattare in riguardar così ben'intesa; & ordinata compositura. Vi sono 28 nicchi intorno a lei, 14. per lato, né quali vi anderanno tante statue di Santi, che la renderanno maggiormente riguardevole. Il pavimento è nobilmente lastricato di pietre bianche, & rosse, & le due pile dell'acqua santa vicine alla porta sono di candidissimo marmo. Il colmo è tutto coperto di piombo, con la cupola del mezo della crociera assai nobile, nella cui cima è una figura del Redentor nostro: Trovasi adunque sopra modo bella in tutte le sue parti; & però degnamento ella è fra le principali della Città annumerata.

[5] *G. Zittio, Le cose notabili et maravigliose della città di Venetia, già riformate, & accomodate da Nicolò Dolgioni Et hora grandemente ampliate da Zuanne Zittio; ove amplamente, & con ogni verità si contengono, & si descrivono usanze antiche, Habiti, & vestiti, Fabriche, e Palazzi, pittori, e Pitture, Scoltori, e Scolture, Sito della Chiesa di S. Marco. Suo regimento, & ordini. Sante reliq. & Thesoro. Cose notabili, & rare. Predizioni amirande Officij, e Magistrati, Precipi, e vite loro, Cerimonie diverse, Tutti li Patriarchi, Avvenimenti notabili, Senatori famosi, Huomini letterati, Chiese, e Monasteri, Numero delle persone, Corpi Santi, e Reliquie Et altre cose memorabili, Venezia, Giovanni Giacomo Herz, pp. 47-50.*

For. Io hò veduto che'l Principe con la signoria vò il giorno di Santa Giustina a visitar la sua Chiesa, et vna delle Domeniche di Luglio vò alla chiesa del Redẽtore alla Giudeca, cosa che mi pare, che già tempo non facesse: Onde mi farebbe caro parimente Saper la cagione di ciò.

Ven. La gitta di Santa Giustina hebbe principio quando in tal giorno l'anno 1571. Si ottenne quella felice, & memoranda vittoria contra Turchi, che fù la salute (si può dire) non di questa città Solamente, ma anco di tutta la Christianita. Io sò che sapete molto bene l'historya, & per ciò non dirò altro, se non che per detta vittoria fu ordinato che in tal giorno ogni anno con processioni solenne si visitasse la detta Chiesa.

For. Quello mi basta quanto a questa andata, hor mi dite quella del Redentore, & perche si fabricò detta Chiesa, che mi par tutta nova.

Ven. L'anno 1575. essendosi principiato in questa Città a morire di peste, e tuttavia crescendo, l'anno sequente venne a tale, che non vi potrei dire in che misero termine fosse ridotta, che tutti s'allontanavano da lei, & di quelli, che vi restavano ogni volta, che loro accadeva amalarsi, & di che si fosse malatia, bisognava che pensassero di morire, per che col dubbio dell'esser appestati, il padre abbandonava il figliuolo, il figliuolo, il padre, la moglie il marito, & il marito la moglie; onde morti, erano miseramente portati da pizzigamorti alli Lazzareti. Cercarono questi Illustrissimi Padri mille maniere di rimediarui, ma scopertosi ogni humano potere vano ridottisi in vno, si disposero di metter ogni lor rimedio nella mano del Sommo; & Onnipotente Dio, & così votarono di fabricar esso tempio. Il qual Voto à pena fatto, si vide miracolosamente cessare la peste, & in vn istesso punto annichilarsi a fatto. Per questa occasione dunque si principiò a fabricar essa Chiesa sotto il nome del Redentore (poiche ci haueva redenti) & andar alla sua visita solennemente il giorno, che diceste.

For. Si vede veramente che Iddio è stato, & è il protettore di questa Santa Republ. & appunto si può dire, che habbi di lei particolar pensiero. Onde ragionevolmente fù figurato nel gran Consiglio sopra, ove siede il Precipio, quasi che soprastia a tutte le deliberationi, che si prendono. Et quel grandissimo quadrono è detto il Paradiso, & è opera incomparabile del Gran Tintoretto.

Ven. Per memoria vostra saperete, che del 1341 si incominciò a far dipinger detta sala, & del 1474 fù rinfrescata in certi luoghi, ove era caduta; ma poi si abbruggiò l'anno 1577. con universal dispiacere, & si è rifatta poi nel termine che vedete.

For. Per certo Signor mio, che le pitture di questa Sala mi diedero già assai che fare in considerarle bene, perciò che per varietà di maniera, & per vaghezza di pulita leggiadria vi si trovava gran satisfatione. Ma non meno mi fan maravigliare queste novellamente fatte; anzi da quelle comprendo che di tutte le arti sia questa Città perfettissimamente adornata.

Ven. Vi diletate voi forse della pittura?

For. Qualche poco. Mi piace anco la Scoltura, e l'Architettura assai, ma non me ne intendo molto.

**[6] F. Sansovino, G. Martinioni, Venezia città nobilissima et singolare con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663, Venezia, Stefano Curti, 1663.**

Cappuccini.

Vi fu anco ne tempi nostri formato l'albergo de Frati minori dell'antica osservanza di San Francesco, chiamati volgarmente Cappuccini, instituiti la prima volta ne tempi nostri, da Fra Paolo da Chioggia, si come ampiamente si legge nel trattato in questa materia, di Gioseffo Zarlino Maestro di Cappella di San Marco. Il picciolo Oratorio de quali, havendo il Senato fatto voto di fabricare una magnifica Chiesa al Redentor del Mondo per lo fiero accidente della mortalità del 1576. s'aggrandi con spesa veramente reale. onde l'anno 1577 a tre di Maggio, dopo una deuotissima & solennissima processione fatta dal clero della città, & dopo la celebratione del diuino officio nella Chiesa di Santa Croce alla Giudecca, il Principe col Patriarca, gettò la prima pietra, con gran consolatione dell'vniuersale, & con ferma speranza della liberatione del contagio si come auuene. La qual Chiesa, mentre scriuiamo si va tuttauia per ordine del Senato, fabricando con sollecitudine & diligeza, sul modello d'Andrea Palladio.

ADDITIONE.

Nella sudetta prima pietra, posta come narra il Sansovino furono intagliate le seguenti parole: *Ex pio, soleminq. Voto Reip. Ad arcenda fulgura dirae petis Redempr. Deo Sanctæ D. Greg. XIII Pont. Max. Venet. Duce Aloyfio Mocenigo. Ioan. Trivis. Patriarc. MDLXXVI.* A questo nobil Tempio adunque si ascende per sedici scalini lunghi piedi trentasei. La porta dell'entrata è retta da due colonne Corinte, che reggono un maestoso Frontispitio. Dalla porta fino à scalini della Cappella Maggiore, sono piedi 72 circa, e lo spatio della larghezza è piedi 60 in circa. Da ciascuna delle parti furono situate tre cappelle, con suoi Altari di marmi fini, divise da due gran colonne Corinte, con arco sopra, e cornice, che gira intorno, e sostiene la volta, trà le quali sono alcune Nicchie con Sibille dipinte à chiaro, e scuro da frà Cosmo piazza Cappuccino. Sopra la porta è una mezza Luna dipinta pure à chiaro e scuro col Doge, e'l tengono il Modello di Venetia. Dall'altra parte è S. Teodoro con lo stendardo, leggendosi nel giro dell'Arco: *Protegam Urbem istam, & salvabo eam proter me.* E sotto in una Lapida pur si legge: *Christo Redemptori Civitate gravi pestilentia liberata Prid. Non. Sept. Anno MDLXXVI.* Nell'Angolo à man dritta stà intagliato in marmo: *Duce Aloyfio Mocenigo V. non. Maij. An. MDLXXVI.* Et nell'altro à man manca: *Primarius Lapis à Ioanne Trivisano Patriarca Venetiarum.* Dall'altro capo poi della Chiesa è scritto alla destra: *Duce Pascale Ciconia V. La. Oct. An. MDXCII.* Et al dirimpetto: *Consecratum à Laurentio Priolo Petrarca Venetiarum.* Nel primo Altare à mano destra nell'entrare è la Nascita di Christo dipinta da Francesco da Bassano. Nel secondo Christo Battezzato da S. Giovanni, principiato da Paolo Veronese, e terminato poi dai suoi Heredi. Nel terzo il Salvatore flagellato di mano di Iacopo Tintoretto. Nel quarto in ordine dalla parte sinistra, è il Redentore portato al sepolcro di Iacopo Palma. Nel quinto Christo risuscita dal monumento, fatto dal sudetto Francesco da Bassano. Nel sesto l'Ascesa al Cielo del Salvatore di Iacopo Tintoretto sudetto. La cappella maggiore è lunga piedi 60. e larga 45. in circa ornata di colonne, e pilastri corinti con rissalti, compartita da Fenestre, e da Nicchie con figure di Profetti, e Dottori à chiaro, e scuro dipinti dal predetto Padre Piazza. Nel mezzo è l'Altare, sopra cui è posto il Tabernacolo con pitture di Francesco da Bassano, & un Crocefisso di Bronzo, con due figure di Santi Marco, e Francesco pur di Bronzo dalle parti, eccedenti il naturale, getto celebre di Girolamo Campagna Veronese. Dietro l'Altare per dove si passa al Coro, alcune gran colonne corinte formano un mezzo arco di singolar bellezza, & à gl'Angoli del giro sono appese due Historiette del Vecchio Testamento fatte dal Palma. Nel Coro sono due mezze figure sopra le porte l'una di Christo Ecce Homo. L'altra della Vergine piangente, del medesimo Palma. Nella Sagrestia sono anco pitture di Gio: Bellino, del Piazza, del Palma, dell'Aliense e di Carlo Saraceno. Sotto al Coro nell'Altare è il Crocefisso dipinto dall'istesso Palma con la Vergine, e San Giovanni dalle parti, e ne lati dell'Altare in due mezze Lune appare Christo orante nell'Horto, e San Francesco, che riceve le stimmate di Santo Peranda. E lastricato quello famoso, e ricco Tempio di quadroni di marmi fini rossi, e bianchi, e la cappella Maggiore di altri colori in varie, e vaghe forme, è poi coperto di Lastre di piombo con la Tribuna e Campanili.

[7] M. Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, Francesco Nicolini, 1664, pp. 394-398.

Al Redentore per andare alla Chiesetta Vecchia.

Davanti un'inginocchiatorio nostro Signor morto, con S. Francesco, la Beata Vergine, & un'altra Maria, di mano del fratello del Vicentino. Dentro la chiesola, la tavola dell'altare è di Giovanni Bellino, cosa rara, con nostra Signora, con il Bambino in braccio, San Girolamo alla destra e S. Francesco alla sinistra. Un'altro quadro, con la B.V., che porge nelle braccia di S. Felice nostro Signore, opera del Padre Semplice Capuccino. Un quadro sopra l'oratorio nell'introito del monasterio, di mano del Tintoretto; dove si vede Christo sedente, con li Apostoli inginocchiati, con San Girolamo, e San Francesco da un lato: dall'altro, San Luigi, e S. Antonio da Padova. Nell'istesso introito, San Francesco --- un crocefisso, con due angeletti, con misterij della Passione, di mano del Padre Semplice. Sopra la porta, che v'è in monasterio, il padre Francesco Bergamasco con diversi angeli, che dicono l'ufficio con lui, di mano del Padre Massimo Veronese Capuccino. Nell'oratorio, sotto il choro la tavola dell'altare, con Christo in croce, la B. Vergine, S. Giovanni, e due angeletti, è di Santo Peranda, con due chiari oscuri da' lati: nell'uno S. Francesco, nell'altro Sant'Antonio di Padova. Un'altro quadro in meza luna, con nostro Signore all'Horto; dall'altro lato, San Francesco, che riceve le stimmate, tutti del Peranda.

Sacrestia.

In Sacrestia, San Francesco, quando l'angelo li fa gustar la soavità del Paradiso, con l'arcata del violino, di mano di Carlo Saraceni Pittor Geneziano. Un altro quadro, di Giacomo Palma, con la B.V. nostro Signore, S. Girolamo, Sant'Anna, San Francesco, e S. Catterina. Un'altro di Giovanni Bellino, con la Beata Vergine, nostro Signore, San Giovanni, e Santa Catterina. Un'altro quadro prezioso, di Giovanni Bellino, che li Padri lo tengono più custodito de gli altri entro un'armario: vi è la Beata Vergine, con le mani giunte, e nostro Signore Bambino, che le dorme avanti, con due angeletti, che suonano di liuto. Un'altro quadretto, con la Beata Vergine, e nostro Signore Bambino in braccio, di Giovanni Bellino. La Beata Vergine, che dà nostro Signore al Beato Felice, di mano del Padre Semplice Capuccino. A basso all'inginocchiatorio, la Beata Vergine, con alcuni angeli, del Padre Piazza Capuccino, e da i lati San Francesco, e San Giuseppe, di Antonio Aliense.

Chiesa del Redentore

Tutti li nicchi della Chiesa sono adorni di figure di chiaro oscuro, di mano del Padre Piazza Capuccino: e sono varie figure, cioè li Evangelisti, li Dottori, li Profeti, e le Sibille. Sopra la porta una meza luna grande, pur di chiaro oscuro dell'istesso, dove si vede il Redentore in aria, con S. Marco, S. Rocco, San Francesco, San Teodoro, e la Fede, con il Principe di Venezia, e Senatori, che raccomandano la Città di Venezia, perche sia liberata dalla peste; e vi si vede un'iscrizione, che dice così.  
Christo Redemptori Civitatis gravi pretilentia liberata Senatus ex voto. Prid. Non. Sept. AN. MDLXXVI.

E sotto a questa iscrizione, vi è un'altra meza luna, dipinta da Pietro Vecchia Veneziano, dove è la Beata Vergine, che porge nostro Signore al Beato Felice, con alcuni angeletti; & in lontano, il Beato, che sana un'infermo: opera degna di lode.

Vi sono sei tavole d'altare.

Vi è nella prima l'Ascensione del Signore, con gli Apostoli, & angeli, di mano di Tintoretto. Nella seconda, Christo, che risorge con molti soldati: opera singolare, di Francesco Bassano. Nella terza, nostro Signore deposto di Croce, con la B. Vergine, le Marie, S. Giovanni, San Nicodemo, & altri, di Giacomo Palma. Nella quarta, la flagellazione di Christo alla colonna, con diversi angeli in aria, del Tintoretto. Nella quinta, San Giovanni, che battezza Christo, con lo Spirito Santo, e diversi angeli, fatta dagli heredi di Paolo, bellissima. Nella sesta, la Natività di Christo, di Francesco Bassano.



[8] V. Coronelli, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il piu ragguardevole nella città di Venezia, con la di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra, estratta dal tomo 1. de' Viaggi d'Inghilterra del p. Coronelli min. conv. Aggiuntovi in questa quarta edizione il protogiornale perpetuo per godere le funzioni più cospicue della medesima del detto Autore, dedicata all'eccellentiss. Sign Niccolò Erizzo, Ambasciatore della Ser. Rep. Di Ve. Alla Santità di N. Sig. Innocenzo XII, Venezia, N. N., 1700 (ed. or. 1667), pp. 37-38.*

La Giudecca, benché sia compresa nella Città di Venezia, e però da essa separata da un gran Canale del medesimo nome, e rassembra una lingua di terra estesa 1200 passi; onde per la sua lunghezza fù detta anticamente Spinalonga. I primi habitatori furono i Barbolani, Scolii, e Selvi, poi i Giudei, ò Hebrei, da quali fù chiamata col nome hodierno di Giudecca, ò Zuecca. Al presente, habitata da sei mila Persone, la maggior parte Pescatori, e Marinari; è ornata di trè insigni Monasterj di Monache, trè Conventi di Regolari, uno di 300 Convertite, un Collegio di Nobili, uno Spedale, e tutti sotto una sola Parocchia, detta di S. Eufemia. Più cospicuo però si rende il famoso Tempio de' Cappuccini, dedicato al Redentore per voto della Repubblica nella liberazione dalla gran Peste del 1576. La fabbrica, architettata dal Palladio, imprettosita da Statue di celebre Scultore, e da Pitture de' più valorosi Artefici, non può essere più maestosa. In oltre vi si veggono molti belli Palazzi, e Giardini, e in spezie quello del N. H. Nani.

[9] G. Barri, *Viaggio pittoresco in cui si notano distintamente tutte le pitture famose de' più celebri pittori, che si conservano in qualsivoglia città dell'Italia, Venezia, Giovanni Giacomo Herz, 1671, pp. 79-80.*

Isola della Giudecha  
Chiesa del Redentore.

Nella quale si vedono due tavole del Tintoretto, una dimostra l'Ascensione del Signore con gli Apostoli, e nell'altra la flagellazione di Christo alla Colonna. Si vede poi un quadro sopra l'Oratorio nell'entrare del Monasterio con Christo sedente con gli Apostoli inginocchiati, & alcuni Santi del sudetto Tintoretto.

**[10] *Forastiero illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine. Colla descrizione delle Chiese, Monisterj, Ospitali, Tesoro di S. Marco, Arsenale, Fabbriche pubbliche, Pitture celebri, Funzioni e Divertimenti, e di quanto v'è di più riguardevole. Opera adornata di moltissime vedute in rame, e corretta dai molteplici errori trascorsi nell'ultima Edizione, Venezia, Francesco Tosi, 1796 (ed or. 1745), pp. 162- 164.***

IL REDENTORE, uffiziata da' Padri Cappuccini. Afflitta questa Città dal contagio nel 1576., fece voto il Senato d'innalzare un Tempio, e di dedicarlo a Cristo Redentore. Questo nobile e ricco edificio si fece nel luogo, in cui giaceva un piccolo Oratorio di Padri Cappuccini, sul modello del celebre Andrea Palladio. La facciata è tutta di marmo, sostenuta da colonne Corintie, e ornata di cinque statue. Si ascende per una maestosa scalinata di diciassette gradini, pure di marmo; entrando per una gran porta tutta coperta di rame, presentasi agli occhi l'Altar maggiore, tutto di pietre fine formato, sopra cui si erge una Croce con un Crocifisso di bronzo, di Girolamo Campagna Veronese; del quale sono anche le due statue di S. Marco, e di S. Francesco dello stesso metallo, collocate ne' lati dell'Altare. Nelle molte Nicchie da cui tutta la Chiesa è adornata, si vedono di chiaroscuro le figure de' Vangelisti, delle Sibille, de' Profeti, de' Dottori della Chiesa: opere del Padre Piazza Cappuccino. Sopra la porta maggiore interiormente c'è una mezza Luna, in cui pure di chiaroscuro, di mano del detto padre, si vede in aria il Redentore, S. Marco, S. Rocco, S. Francesco, S. Teodoro, e la Fede col Doge, e co' Senatori in atto di supplichevoli, e sotto è scritto: *Christo Redemptori. Civitate gravi pestilentia liberata. Senatus ex voto. Prid. Non. Sept. An. 1576.* Intorno alla mezza Luna: *Protegam Urbem istam, & salvabo eam propter me.* In un angolo a man dritta si legge scolpito in marmo: *Duce Aloysio Mocenigo 5. Nonis Maji An. 1576.* Alla sinistra: *Primarius Lapis a Joanne Trivisano Patriarcha Venetiar.* Sei sono gli Altari in sei Cappelle, tutte di fini marmi, con belle pitture del Tintoretto, di Francesco Bassano, del Palma giovine, e della Scuola di Paolo, e c'ha anche un tondo sopra la porta di Pietro Vecchia. Nella Sagrestia, e nel Convento ve ne sono di Carlo Saraceni, del Palma, di Giovanni Bellino, del P. Piazza detto poi fra Cosimo Cappuccino, e di Paolo Veronese. In adempimento del Voto, ed in memoria della grazia ricevuta, suole il Serenissimo Principe col suo consueto maestoso accompagnamento de' Ministri delle Corone straniere, e de' Senatori, visitare ogni anno questa Chiesa nella terza Domenica del mese di Luglio, in cui si celebra la festa solenne del Redentore del Mondo.

[11] F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcelliane illustrate da Flaminio Corner, senator veneziano*, Padova, Giovanni Manfrè, 1758, pp. 460-466.

CHIESA DEL SS. REDENTORE.  
PADRI CAPPUCCINI.

Negli annali Francescani racconta il celebre Wadingo, benchè con qualche oscurità, ed equivoco, la prima origine del Convento ora abitato da' Minori Cappuccini nell' Isola della Giudecca. Asserisce egli all'anno 1532. che il Ministro Generale dell'ordine de' Minori, costretto dalle premurose, istanze del Procurator Domenico Trivisano, de' Cardinali Cornaro, e Pisani, concesse facoltà di fabbricarsi in Venezia un Monastero dell'Osservanza, e ne costituì Commissario per l'erezione un Fra Bonaventura da Venezia, confessando poi di non sapere le veramente sia esso Convento stato istituito. Arrivando dappoi all'anno 1538, scrive, che avendo Caterina Cornara Regina di Cipro ordinato vicina a morte, che i suoi parenti della Famiglia Cornaro da lei lasciati eredi, dovessero costruire un Convento de' Minori Osservanti presso Castelfranco, e trascurandone essi la esecuzione, Fiorenza Vedova di Giorgio Cornaro, Fratello della Regina, a persuasione di Fra Bonaventura già Confessore della Regina stessa, acquistate alcune case con orto contiguo presso la Laguna, ivi eresse un' angusta Chiesa sotto il titolo di *Santa Maria degli Angeli* con un piccolo Convento sotto nome di Eremo; nel qual egli non molto dopo vi ricevette i Cappuccini. Più distinte, ed ordinate sono le notizie, che de' principi di questo religioso luogo si traggono da documenti esistenti nell'Archivio di Santa Croce della Giudecca, delle quali questa è la serie. Bonaventura degli Emmanueli Minor Osservante Veneto accolto all'universale de' suoi Concittadini per l'Apostolica sua facondia, e per la soavità de' suoi costumi, eccitato da un interno amore alla solitudine circa l'anno 1530. esortò alcune pie Matrone, delle quali egli dirigeva le coscienze, a fabbricarli in qualche remoto luogo della Cita un'angusta casa a forma di Eremo, ov'egli con alcuni pochi compagni potesse vivere austeramente in penitenza, ed in silenzio. Fra queste eravi la sopra lodata Fiorenza, non vedova, ma sorella di Giorgio Cornaro, e moglie di Pietro Trevisano, la quale avendo offerto una considerabile somma di soldo per la fabbrica dell'ideato Eremo, impegnò anche il Procurator Domenico Trevisano suo Suocero a voler proteggerlo con la sua autorità, ed impetrare (come fece) l'Apostolica facoltà per istituirlo. Quantunque però la pia Matrona contribuita avesse la parte maggiore della spesa, contuttociò fecondando gl'impulsi di sua umiltà, destinò Teodosia Scipiana, donna civile, e divota, perchè comparisse come la principal benefattrice della fondazione. Espose dunque questa al Pontefice Paolo III. aver ella de' suoi beni, ed in fondo proprio fabbricati un Convento, ed un Oratorio per consegnarli a qualch'Ordine Religioso, credendo ciò esserle permesso in vigore d'un breve già concesso al sopra lodato Domenico Trevisan; ma essendo per la morte di esso Domenico defraudata delle sue speranze, supplicava però la Santità Sua, che fosse permesso ad essa, o in caso di morte a suoi Commissarij il poter erigere una Chiesa sotto l'invocazione degli Angeli, e de' Santi col Campanile e suo Cimiterio. Assenti il Pontefice, e con sue lettere dirette alla buona Donna nel giorno XX. di Novembre dell'anno 1535. le concesse la facoltà desiderata, aggiungendo, che se per caso di morte non potessero nè essa, nè i di lei Commissarij perfezionar l'erezione, succedessero nella facoltà stessa i Governatori degli Ospitali della Pietà, e dei Derelitti; e ne stabilì Commissarij Apostolici per l'esecuzione il Legato Pontificio dimorante in Venezia; l'Abbate di San Giorgio Maggiore, il Priore della SS. Trinità, ed il Primicerio della Ducale Basilica. Ampliò poscia e raddoppiò lo stesso Pontefice il privilegio concesso con nuove lettere segnate nel giorno XVI, di Luglio 1540. impartendo facoltà a Teodosia di poter con suoi beni, o di altra persona (accennando con ciò le beneficenze di Fiorenza Trevisano) fabbricar una casa solitaria con la sua Chiesa per uso ed abitazione di alcuni Religiosi scelti dagli Ordini Mendicanti, o pure dagli Eremiti, che ivi con licenza della Sede Apostolica condur volessero vita Eremitica, e solitaria. Ridotte dunque a compimento tanto la Casa, quanto la Chiesa, furono esse con permissione del Senato decretata nel giorno XIV. Maggio dell'anno 1541. consegnate al sopra lodato Fra Bonaventura da Venezia per di lui solitaria abitazione. Per questo da lui eletto nuovo genere di vita leggesi chiamato Minor Osservante, ed Eremita in un diploma Apostolico segnato nel giorno 31. di Marzo dell'anno 1541. col quale Papa Paolo III, gli permette di poter ricever nel suo luogo di Santa Maria degli Angeli un suo Fratello di nome Fausto Prete secolare, insieme con un Ecclesiastico, ed un secolare, con facoltà, che morendo, o partendo alcuno, potessero gli altri sostituire in di lui luogo un altro per ivi vivere solitariamente, con licenza dell'Ordinario, a condizione però che i sostituiti non fossero giammai tratti da alcuno degli Ordini di San Francesco. Essendo poscia nello stesso anno 1541. arrivato in Venezia per farvi le Prediche Quaresimali Bernardino Ochino Ministro Generale del nascente

Ordine de' Minori Cappuccini, portatosi ad ascoltarlo anche Fra Bonaventura, restò talmente rapito e dalla singular facondia dell'uomo e dal rigore del di lui istituto, che risolse di donar se stesso, ed il piccolo suo Monastero alla nuova Congregazione. Ma essendosi nell' anno susseguente reso l'Ochino, empivamente Apostata e dell'Ordine, e della Cattolica Religione, riassunse Fra Bonaventura l'abito degli Osservanti, e con irregolare trasporto castigando in tutti la colpa d'un solo discaccio dal luogo gl'innocenti ed esemplari Cappuccini. Fermaronsi questi, ritirati nella casa di un divoto secolare, finchè coll'ajuto de' Fedeli mossi a misericordia del loro ingiusto patire fabbricaronsi nell'anno 1546. un piccolo Monastero di tavole nella stessa Isola della Giudecca, in un fito assai abietto, detto il *Monte dei Corni*, per esservi ivi raccolte le Corna de' Buoi, e degli altri animali, che in Venezia ammazzavansi. Frattanto mentre questi buoni Religiosi andavansi ricercando qualche miglior domicilio, Teodosia Scripiana, che quantunque creduta Fondatrice del luogo di Santa Maria degli Angeli aveva in piccola parte contribuito all'erezione del Monastero, e della Chiesa, dubitando perciò che invalide fossero le concessioni Apostoliche, espose coi suoi dubbi nuove istanze al Pontefice, perchè con la paterna sua provvidenza rimediasse al disordine. Ricevette Paolo III gli umili ricorsi della supplicante, e confermando nel giorno XIX. di Febbrajo, non ostanti l'afferite mancanze, quanto aveva ne' primieri privilegj conceduto, estese anche a nove il già stabilito numero de quattro Eremiti. Fabbricata poscia secondo la permissione avutane la seconda Chiesa col titolo di Sant' Onofrio, e di tutti i Santi Eremiti, ed Anacoreti, con piccola casa contigua ad uso degli Eremiti, passò Teodosia ad erigere di propria autorità anche la terza sotto l'invocazione di San Martino Vescovo, e di tutte le Sante Vergini; dopodichè nel giorno XXIV. di Marzo dell'anno 1547. rinunziò solennemente in favore di Fiorenza Trevisano benemerita Fondatrice di tutti i tre luoghi a qualunque concessione, ed indulto Apostolico per l'avanti ad essa Teodosia conceduto. Espose l'intera serie di tutte tre le fondazioni Fiorenza al Pontefice, dinotando con quanto fervore ella bramasse, che le nuove Chiese dedicate a Sant Onofrio, ed a San Martino, fossero decorate coll'Ecclesiastica consecrazione. Perlochè il Santo Padre, lodatane la religiosità, commise a Giovanni della Casa suo Nunzio in Venezia, che esaminata la verità delle cose, quando vere fossero, sostituir dovesse Fiorenza Trevisana in tutte le giurisdizioni, e privilegj di Teodosia Scripiana. Seguì la sentenza del Legato nel giorno ultimo di Marzo dell'anno 1547 e poscia nel giorno XXIII. del susseguente il Senato per mezzo del suo Ambasciatore alla Corte Romana ricercò il Vicario Generale degli Osservanti, perchè ne' luoghi della Giudecca volesse assegnar per compagni di Fra Bonaventura alcuni della Famiglia de' Minori Osservanti Riformati. Frattanto mentre si va disponendo la nuova compagnia al solitario Bonaventura, i due contigui Conventi di San Giacomo de Religiosi Serviti, e della Croce di Monache Agostiniane, riputando lor pregiudizio la troppa vicinanza di un'altra Regolare Famiglia, ricorsero al Senato, che accolte, e credute convenienti le lor doglianze, decretò, che le nuove abitazioni dovessero servire ad uso solamente di Fra Bonaventura ivi dimorante con due compagni, e dopo la di lui morte dovessero a norma delle pubbliche leggi, e con le debite avvertenze esser atterrate, e distrutte. Fu intimato il voler del Senato allo stesso Fra Bonaventura, aggravato allora da molesta malattia, il quale all'amaro annuncio rientrato in se stesso ben presto conobbe, esser questo un castigo dell'irregolar suo trasporto, con cui aveva cacciati gl'innocenti Cappuccini. Pentito dunque dell'operato pensò in che maniera potesse restituirli al possesso delle minacciate abitazioni, e chiamatili a se vivamente pregolli a far comune seco la lor dimora, diffidando chi della di lui sperimentata incostanza, ricusarono d'aderirvi, esibendosi però, come caricatevolmente eseguirono, di servirlo ed assisterlo nel tormentoso male della podagra, da cui era afflitto, finchè dopo qualche tempo fra le loro mani rese l'anima a Dio. Morto il buon solitario, Fiorenza Trevisana, la quale a grave suo dispendio fabbricate aveva le piccole Chiese, e le anguste case, temendo del loro imminente atterramento, eccitò i Cappuccini a porger le loro istanze al Senato, perchè lor concedesse un luogo già da essi abitato, e da cui erano stati ingiustamente cacciati, tanto più che il debole, ed angusto ritiro, in cui dimoravano nella stessa Isola, era in continuo pericolo di rovesciarsi per l'impeto de venti a cui era esposto. Mentre dunque dalla Clemenza del Senato attendevansi favorevoli rescritti, un impetuoso turbine nell'anno 1548. insorto talmente urtò con violenza nel piccolo recinto de Cappuccini, che in breve ora ne fece un mucchio di rovine; onde dalla necessità furono costretti a ritirarsi ne' Romitaggi già poco avanti loro offerti da Fra Bonaventura, finchè sopra di essi manifestasse il Senato le proprie ulteriori disposizioni. Giovò l'accidente a muovere gli animi religiosi del Senato, cosicchè proposte poscia in esso le ricerche, e le virtuose qualità de' Cappuccini, restò loro accordata la grazia, e furono stabiliti in perpetuo godimento de luoghi dimandati. Ivi dunque dimorando dimostrarono qual fosse il loro zelo nelle frequenti prediche, e ne catechismi, cosicchè ristretta essendo alla frequenza del popolo la vecchia Chiesa, pensarono nell'anno 1576. di dilatarla; ma distratti furono dall' opera per la sopravvenuta dell' orribil peste che desolò la Città. Cominciò questa ad inferire con tal impeto, che avendo nello spazio di pochi giorni rapite dal mondo molte migliaia di Cittadini minacciava nella sua continuazione l'estremo eccidio di Venezia. Perlochè

il Senato ansioso non men della propria, che della salute de' suoi popoli si rivolse umile ad implorare la Divina misericordia, facendo voto d'inalzar un magnifico Tempio ad onore di Gesù Cristo Redentore, al quale dopo la sperata liberazione avesse ad intervenire annualmente in rendimento di grazie il Principe, ed il Senato. Stabilita con pieni voti la religiosa offerta, si divise il Senato per la scelta del luogo, a cui consegnar si dovesse, rimostrando alcuni, e fra questi con maggior fervore il Procurator Paolo Tiepolo, quanto al decoro della Città, ed alla istruzione della Gioventù, fosse utile l' erigerlo presso la Chiesa di San Vitale , e consegnarlo a' Gesuiti, Religione non meno esemplare per la probità de' suoi costumi, che vantaggiosa per la educazione de' Giovani, e per i continui esercizj di Apostolico zelo. All'incontro Leonardo Donato allora Senatore, e poscia Doge, considerando, che per inalzare la Chiesa votiva, ed un Collegio a lei unito per il mantenimento delle Scuole, troppo verrebbe nella comune afflizione della Città a dilazionarsi l' adempimento del voto, e che agevol cosa riuscirebbe il fondarlo in luogo dilatato, e spazioso nell'Isola della Zuecca consegnandolo a' Cappuccini, Religione pia egualmente, e povera, onde minore di molto ne riuscirebbe l'aggravio , perciò quest'opinione come tendente alla maggior celerità della votiva fabbrica fu adottata dalla parte maggiore de' Senatori, e nel giorno XVIII. di Settembre dello stesso anno 1576. eletti furono Agostin Barbarigo, ed Antonio Bragadino, acciocchè presedessero alla decretata sacra fabbrica, ne' di cui fondamenti pose la prima pietra solennemente benedetta, ed insieme una medaglia (già di sopra esibita insieme con altre dopo la Prefazione) Giovanni Trevisano Patriarca di Venezia nel giorno III. di Maggio dell'anno susseguente 1577. Mentre dunque andavasi inalzando le magnifica Chiesa per consegnarla alla custodia de' Cappuccini, timorosi questi, che una così sontuosa fabbrica troppo disconvenisse alla rigida lor povertà, se prima dalla suprema autorità del Romano Pontefice ciò non restasse loro permesso. Implorata dunque la provvidenza del Pontefice Gregorio XIII. concesse egli al Senato di poter dare la nuova Chiesa all'Ordine de' Minori Cappuccini, ed a questi permise di poterla ricevere, e ritenere. Essendo essa poscia ridotta all'intero compimento nella sua interna struttura, nella facciata di marmo, e negli abbellimenti con statue di bronzo, e pitture de' più celebri autori, ricevette il compimento dell'Ecclesiastico fregio nella consecrazione conferitale nel giorno XXVII. di Settembre dell'anno 1592. per mano di Lorenzo Priuli Patriarca di Venezia. Risplendettero con distinta probità di vita in questo Monastero molti Servi di Dio, fra quali devesi singolar elogio ad un purissimo Giovine, il di cui nome ignoto ora al mondo è scritto nel libro della vita. Questuando egli per comando de' suoi Superiori il pane per la Città all'alimento de' Frati, fu veduto da due lascive femine, le quali rapire dalla rara di lui bellezza sotto finzione di porgergli il pane, l'introdussero in casa: indi perchè l'Angelico giovine costantemente ricusò d'aderire alla loro sfrenatezza, con replicati colpi di coltello fecero d'esso una vittima di purità. Ne palesò il merito poscia un Sacerdote della Compagnia di Gesù per nome Ignazio, a cui una delle ree femine pentita di sue laidezze svelò in confessione insieme con l'altre sue colpe anche il sacrilego misfatto, permettendogli insieme di poter pubblicarlo ad onore della di lui virginal innocenza. Dalla povertà di questi Chiostrì tratti furono a decorose Mitre Francesco Antonio Correr Patriarca di Venezia; Paolo Francesco Giustiniano Vescovo prima di Chioggia, e poi di Treviso, e Vincenzo Maria Bragadino dalla Chiesa Vescovile di Scardona trasferito a quella di Chioggia.

**[12] A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia, Venezia, Pietro Bassaglia, 1773, pp. 367-369.***

Chiesa del Redentore, Padri Cappuccini.

Nella prima tavola a mano sinistra vi è l'Ascensione di Cristo di mano del Tintoretto. Nella seconda Cristo risorgente, opera singolare di Francesco Bassano. Nella terza N. S. deposto di Croce con le Marie, ed altri opera del Palma. Dall'altra parte la flagellazione di Cristo con una gloria, del Tintoretto. Dopo questa il battesimo di Cristo cominciato da Paolo, e finita da suoi eredi, opera bellissima. Nell' ultima poi vi è la Natività a opera di Francesco Bassano. Tutti li nicchi poi della Chiesa, hanno molte figure di chiaroscuro di Sibille, e profeti, ed Evangelisti, e Dottori, e sono opere del Padre Piazza Capuccino. Sopra la porta pure una mezzaluna grande di chiaroscuro è dello stesso, dove vedesi il Redentore in alto con Santi Marco, Teodoro, Rocco, e Francesco, e la Fede col Principe di Venezia, e Senatori, che pregano per la liberazione della peste, e vedesi sotto scritto: *Cristo Redemptori civitate gravi pestilentia liberata Senatus, ex voto. Prid: Non. Sept. An. MDLXXVI.* E sotto questa scrizione v'è un'altra mezzaluna di Pietro Vecchia con la B. V., che porge N. S. a S. Felice, & in lontano il Santo, che sana un infermo. Nella Sagrestia S. Francesco con l'Angelo, che suona è di Carlo Saraceni. Un altro quadro è di Giacomo Palma con la B. V., N. S., SS. Girolamo, Anna, Francesco, e Catterina. Evvi un altro prezioso quadro di Gio: Bellino, con la Vergine colle mani giunte, e N. S. che dorme, con due Angeletti, che suonano opera freschissima, e conservata da Padri in un armario. Un altro quadretto vicino al picciolo orologio con la B. V. N. S. in braccio del sudetto autore. La B. V., che dà N. S. a S. Felice è opera del Padre Semplice Capuccino. Abbasso all'inginocchiatojo la B. V. con alcuni Angeli è del Padre Piazza, e dai lati Santi Gioseppe, e Francesco dell'Aliense. Evvi poi un quadro col battesimo di Cristo, e due ritratti, opera di Paolo Veronese.

Sonovi ancorai due quadretti del Palma con Cristo in Emaus, ed il pane della proposizione ed in alto il piover della manna delli Bassani. Evvi ancora una testa, che dicesi essere il vero ritratto di S. Francesco, ma ciò non a del verisimile non essendovi stati pittori a tempi ai questo Santo, e molto meno, che cosi dipingessero. La tavola dell'Altare della Chiesetta vecchia con la Madonna, Santi Girolamo, e Francesco è opera rara di Gio: Bellino; Un 'altro quadro con la B. V. che porge il Signore a San Felice è opera del P. Semplice. Nell'Oratorio sopra il coro la tavola dell'Altare con Cristo in Croce, la B. V. S. Gio. e due Angeletti con due chiaroscuri dai lati nell'uno San Francesco, e nell'altro Sant'Antonio è di Santo Peranda. Un'altro quadro da un lato in mezzaluna con Cristo all'Orto, è dall' altro San Francesco, che riceve le stimmate sono tutti, e due del Peranda. In varj luoghi del Convento varj quadri sono del P. Massimo.

[13] G.A. Moschini, *Giuda per la città di Venezia*, Venezia, Alvisopoli, 1815, pp. 343-351.

PARROCCHIA XXX.  
IL REDENTORE ALLA GIUDECCA

O che genio delle bell' arti ci alimenti, o che religione c'inspiri, o che sentimento, di gratitudine ci commova, il primo luogo, cui visiteremo in quest'isola, è la chiesa del Redentore, eretta l'anno 1578 in ringraziamento della cessata pestilenza. Andrea Palladio ne fece con tutto impegno il disegno, e ne presiedette con tutto amore alla esecuzione. La facciata coperta di marmo d'Istria è di un ricco composito con porta ad arco, e nicchj fra gl'intercolumnj. Le due statue di marmo, che in quelli si collocarono, e che rappresentano i santi Marco e Francesco di Assisi, son opere di Girolamo Campagna. Sopra la porta, ornata di colonne, ricorre il sopra-ornato di un mezzano ordine corintio, che adorna le ale della facciata, e regna pur intorno a' lati esteriori della chiesa. Sulla cornice delle maggiori colonne vi si alza maestoso frontispizio, terminato da un bell' attico con acroterj all'antica. L'orizzonte di questo tempio si erge sopra il piano della piazzola, la quale gli si distende innanzi, sedici gradini che formano ampia e maestosa scalea. Si conoscerà però che le balaustre non sono del Palladio, mentre si eseguirono nel secol XVII. da chi non seppe fare di meglio. L'ampiezza dell'area che gli stà a fronte, fece accorto il Palladio di rialzar cotanto sopra terra l'orizzonte del tempio, avvertenza che forse non ebbe quando innalzò la chiesa dell'isola di s. Georgio Maggiore, la quale non sorge oltre a sette gradini dal pavimento dell'esteriore selciato, sicché appaja nana o bassa a chi da lontano la miri. La chiesa a una sola navata è lunga piedi veneti, e larga 46, con tre cappelle sfondate su ciascun lato, e con tribuna a croce, coperchiata nel centro da cupola assai maestosa. Dietro la tribuna c'è il coro con due sagrestie, una su cadaun lato, e con due campanili rotondi di belle e comode scale a chiocciola, che montano fino alla lor cima: sotto il coro ve n'è un altro che serviva pegli offizj di notte a' pp. cappuccini che qui aveano loro convento. L'ordine della navata domina e cinge intorno anche la tribuna. Sul sopra-ornato ha le mosse un fornice che si alza poco più del rigoglio dell'arca della tribuna medesima. Un minor ordine corintio regge gli archi delle cappelle, la cui cornice, architrvata ricorre fra gl'intercolumni intorno a tutto il tempio. Ciascuna di esse è ornata di nicchie sui lati con porticelle che aprono il passaggio, dall' una all' altra. Fra gl' intercolumnj della navata vi sono nicchj, i quali legano mirabilmente, con l'intero dell'opera. Meritano riflessione i capitelli, già tutti di creta cotta, ma lavorati esquisitamente a foglie di olivo. Ciascuna branca di foglie è un pezzo da se, e così pure i caulicoli, rimessi poi con rara maestria sul vase del capitello. Questo vase è fatto di mattone, e gli abachi sono di pietra istriana. Tutti i capitelli sono a color di biacca ad olio, sicché sembrano di pietra; arte particolare del nostro architetto che più volte se ne valse. Gli altari sono di rara bellezza e semplicità. Nel primo a sinistra è di Francesco Bassano la tavola con la nascita di N. S. Nel secondo vi è una degna tavola con il battesimo di N. S. Scrive il Ridolfi, che Paolo Veronese la cominciò prima di morire, sicché di lui converrebbe dirne la invenzione. Vi si legge *Herede Pauli Caliari Veronensis fecerunt*. Troppo sovrastà l'urna che vi fa messa con il corpo di s. Gervasio, sicché porzione della pala vi resta coperta. Pel terzo altare Jacopo Tintoretto dipinse la flagellazione di Cristo. Nel coro aveavi un altare semplice e nobile, adattato alla semplicità di questo tempio, ma per decreto del senato del sedici novembre dell'anno 1679 vi si volle sostituire con profusione d'oro un masso di sassi goffo e smodato. Il disegno ne si diede da Giuseppe Mazza, che e scolpi in marmo il portar della Croce nel parapetto, e la deposizione dietro l'altare, e fece anche i getti nel tabernacolo rigoglioso. Le due statue però, maggiori del naturale, in bronzo de santi Francesco di Assisi e Marco, e il Crocifisso opere son di Girolamo Campagna che aveale fatte per l' altro altare. Alla parte destra del coro è situata la sagrestia, le cui pareti son coperte di belle pitture. In un armadio sopra il finestrone alla parte del coro v'è un quadro di Giovanni Bellino con N. D. che adotta il bambino addormentato sulle ginocchia, e con due bellissimi angioletti in atto di sonare. Ben disse il Lanzi, che desso è un vero fascino che incanta a mirarlo. Vi è molta grazia, bellezza ed espressione. Sopra di questo quadro ve ne ha un altro con il Battista nel deserto, che par copia di quello che or ora vedremo nella parete, ove vi hanno le due porte. Qui vedesi da prima un quadro con s. Francesco di Assisi rapito in estasi dal suono d' un angiole, quadro pieno di pittoresca dottrina, eseguito da Carlo Saraceni. In mezzo vi stà un quadro d' Jacopo Palma con N. D. che tiene il bambino, e i santi Girolamo, Francesco, Catarina, ed Anna e Giambattista ginocchioni. Di Francesco Bassano sono i quattro laterali quadretti che serviano per vecchio tabernacolo, e che tengon fatti della vita di N. S. L'ultimo quadro in questa parete è il s. Giambattista nel deserto, non di nostra maniera, e che noi crediamo l'originale dell'altro, di cui dicemmo. Nella parete in faccia a questa il p. Semplice da Verona dipinse, il quadro con N. D. che dà il bambino a s. Felice. Di Giovanni Bellino è il quadro nel mezzo con N. D., s. Giovanni e santa Catarina. L'altro quadro con il Battesimo di Cristo



e due ritratti è opera bella di Paolo Veronese. Era nella cappellina elegante che stà isolata presso la vecchia chiesa. Ne fu tolto; affinché pregiudicato non avesse a perire del tatto, sostituendosene invece una copia. Nella sagrestia all'altra parte si trasferì un quadrettino con N. D. che tiene il bambino tra le braccia; opera pur questa attribuita da alcuno a Giovanni Bellino. Ma tra' molti quadri di varj pittori, che coprono le pareti di questa sagrestia, vuol osservarsi quella tavola venuta di Roma, dov'è rappresentato il beato Lorenzo da Brindisi, vezzeggiato dal bambino, mentre attende a celebrare la messa. Domenico Corvi ne fu l'autore, e va alle stampe di Antonio Cappellari. Tornando in chiesa, nella tavola del primo altare si vedrà un'opera d'Jacopo Palma nella deposizione di N. S. dalla croce; in quella del secondo, a cui fa danno la troppo alta cimasa dell'arma con il corpo della beata Giuliana, si vedrà un lavoro di Francesco Bassano nella resurrezione di N. S., e in quella dell'ultimo con l'ascensione di Cristo si vedrà una fattura del pennello d'Jacopo Tintoretto. Nella mezza-luna sopra la porta Pietro Vecchia dipinse N. D. che in gloria presenta il bambino a s. Felice cappuccino; e f. Cosimo Piazza più sopra vi rappresentò N. D. tra molti santi, supplicata dal doge e dalla signoria per la liberazione della pestilenza. Lo stesso frate Piazza dipinse a chiaro-scuro nelle grandi nicchie della chiesa quelle trentadue figure di sibille, profeti, evangelisti e dottori. Piacquer tanto, che mentre le si doveano eseguire in pietra, si pensò di lasciarvi stabilmente queste. Vennero ristorate da Giuseppe Angeli. Si avvisi però, che le dodici figure ne' nicchi sopra la cupola si dipinsero dal p. Massimo da Verona. Sopra le due pile laterali alla porta v'ha due figure in bronzo, le quali rappresentano e il Battista e il Redentore. Sotto e l'una e l'altra si legge: *Franciscus Terilli Feltrensis F. 1610.*

Non si lasci di visitare la vecchia chiesetta, pel cui altare Giovanni Bellino dipinse sulle vie del Giorgione la tavola con N. D., e i santi Girolamo e Francesco.

[14] A. Quadri, *Otto giorni a Venezia*, Parte prima, Venezia, Giuseppe Molinari, 1824, pp. 217-219.

GIORNATA QUARTA

Località

CANAL GRANDE DELLA GIUDECCA A SINISTRA

OGGETTI Epoche ed Autori	COSE MERITEVOLI di particolare attenzione ed osservazioni
<p style="text-align: center;">CHIESA DEL REDENTORE</p> <p style="text-align: center;">Architetto <i>A. Palladio</i> Anno 1578.</p> <p style="text-align: center;">FACCIATA Ordine Composito Con due Ale Corintie:</p> <p style="text-align: center;">negl'intercolumnii,</p> <p style="text-align: center;">S. Marco e S. Francesco, scolpiti in marmo da Girolamo Campagna.</p> <p style="text-align: center;">ALTAR MAGGIORE</p>	<p style="text-align: center;">TEMPIO MAGNIFICO E DI OTTIMO GUSTO CAPO D'OPERA DEL PALLADIO</p> <p style="text-align: center;">La sua forma è a Croce Latina.</p> <p style="text-align: center;">IN CHIESA</p> <p style="text-align: center;">Sopra le due Pile per l'Acqua Santa</p> <p style="text-align: center;">Due figure in bronzo: cioè = S. Gio. Battista, ed il Redentore = fuse da F. Terilli da Feltre = anno 1600.</p> <p style="text-align: center;">A destra di chi entra</p> <p style="text-align: center;">I. Altare = Pala = La Natività di G. C. = Pittore Francesco Bassano.</p> <p style="text-align: center;">II. Altare = Pala = il Battesimo di G. C. = Opera degli eredi di Paolo Veronese.</p> <p style="text-align: center;">III. Altare = La Flagellazione di G. C. = Pittore J. Tintoretto.</p> <p style="text-align: center;">ALTAR MAGGIORE</p> <p style="text-align: center;">Ricco lavoro, ma non corrispondente alla eleganza degli Altari laterali. È questo un testimonio della decadenza del buon gusto.</p> <p style="text-align: center;">Scolpito dal Mazza = anno 1679.</p>

## GIORNATA

OGGETTI Epoche ed Autori	COSE MERITEVOLI di particolare attenzione ed osservazioni
<p style="text-align: center;">CHIESA DEL REDENTORE</p> <p style="text-align: center;">SACRESTIA</p> <p style="text-align: center;">IN CHIESA</p>	<p style="text-align: center;">Il Crocefisso e le due Statue, S. Francesco e S. Marco che lo adorano, sono belle opere in bronzo di Girolamo Campagna.</p> <p style="text-align: center;">SACRESTIA</p> <p style="text-align: center;">Sopra le due porte rimpetto a quella per cui si entra *Tre quadri di Gio. Bellino, che mostrano le diverse maniere dell'Autore:</p> <p style="text-align: center;">I. (a destra dell'Osservatore) = La Vergine col Bambino Gesù e due Santi.</p> <p style="text-align: center;">II. (nel mezzo) = La Vergine col Gesù e due Angeli.</p> <p style="text-align: center;">III. La Vergine col Gesù e due Sante.</p> <p style="text-align: center;">Il primo è il più animato e di uno stile assai largo = il secondo è opera insigne per l'accuratezza = quanto al terzo, gl'intelligenti sono ancora dubbiosi se sia di Gio: Bellino, o di altro celebre pennello di quel secolo.</p> <p style="text-align: center;">Ritornando in Chiesa, e continuando il giro a destra, si trovano tre Altari = cioè:</p>

QUARTA

Località

CANAL GRANDE DELLA GIUDECCA A SINISTRA

OGGETTI Epoche ed Autori	COSE MERITEVOLI di particolare attenzione ed osservazioni
<p style="text-align: center;">CHIESA DEL REDENTORE</p>	<p>I. Altare = Pala = Cristo deposto dalla Croce = Pittore J. Palma.</p> <p>II. Altare = Pala = la Risurrezione di G. C. = Pittore F. Bassano.</p> <p>III. Altare = Pala = l'Ascensione di G. C. = Pittore J. Tintoretto.</p> <p style="text-align: center;">NB.</p> <p>Questo Tempio fu innalzato per voto della Repubblica, quando cessò la Peste sviluppatasi l'anno 1575, che rapì a Venezia circa 50,000 abitanti.</p> <hr style="width: 20%; margin: 20px auto;"/> <p style="text-align: center;">NB.</p> <p>Dirimpetto a questo Tempio stendesi la Fondamenta delle Zattere, sulla quale s'innalza il seguente Edifizio.</p>

[15] E. Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, Vol. I, Venezia, Tommaso Fontana, 1837, pp. 169-173.

Veduto che abbiasi se non altro l'aspetto esteriore di questa chiesa della Croce nel ritornare sulla riviera più dovrà essere eccitata la nostra curiosità dall'augusto tempio del SS. Redentore: opera esimia di Andrea Palladio, l'ultimo cimento dell'ingegno umano onde risvegliare nobili sensi e grate commozioni negli animi. Diede ad esso origine la fiera peste che nel 1576 desolò la città di Venezia, e della quale abbiamo indicati i salutari provvedimenti presi dal veneto governo (T. I. p. 133). Come non obbliavasi il contemporaneo ricorso al Cielo, ordinaronsi pubbliche preci bensì alla Vergine ed a s. Rocco, ma si prese ad un'ora dal senato, nel dì 18 settembre 1576, d'innalzare per voto un tempio al SS. Redentore, coll'obbligo solenne di portarvisi ogni anno processionalmente. Vari dubbi insorsero sul preciso sito di erigere quel tempio e sulla scelta dei religiosi che dovessero officiarlo. Trattavasi in su le prime di affidarlo ai gesuiti, ma l'ordine, allora nascente, dei cappuccini attrasse piuttosto gli sguardi del senato che stabilir li volle alla Giudecca là dove essi avevano prima eretto un misero monastero di legno, da un turbine già stato rovesciato. Eletti due senatori, acciocchè presiedessero alla nuova fabbrica, ai 3 di maggio del seguente anno 1577, dopo solennissima processione fatta dal clero della città, dopo la celebrazione del divino officio nella chiesa della Croce della Giudecca, dal doge Luigi Mocenigo e dal Patriarca Giovanni Trevisano, si gettò la prima pietra, sulla quale era scolpito *ex pio solemnique voto Reipublicae* ec. Innalzato con gran Sollecitudine tu vedi torreggiar da lunge questo tempio come il monumento più cospicuo della pietà al paro che dell'arte. Il prospetto, coperto di marmo d'Istria, ti annunzia tosto la interna venustà. Sorge il suo piano dal suolo mediante uno streobate di tanta altezza di quanta è la grandiosa gradinata. Sopra lo streobate, senza l'aggiunta d'inutili piedistalli, fa bella pompa l'ordine composito con due colonne nel mezzo e due pilastri ai due angoli. Le due ale sono abbellite da un ordine corintio a pilastro che percorre i due fianchi della chiesa, e passando per entro all'intercolumnio di mezzo, decora la ricca porta. Sulla cornice delle maggiori colonne alzasi maestoso frontispizio terminato in un attico bellissimo; ma ognuno s'avvedrà di leggeri non essere la goffa balaustrata all'intorno del pianerottolo nè di un tanto autore nè di quel tempo. Che se tu entri nell'interno da qual calma soave, da qual subitaneo amore non ti sentirai rapito! La sua forma, come vedi, è una croce latina avente, dall'una e dall'altra parte del tronco più lungo, tre cappelle sfondate con altrettanti altari uniformi, di una bellezza e di una semplicità rarissime. Riesce questo tronco il doppio precisamente della sua larghezza, e gl'intercolumnii da cui è adornato, vengono nobilitati da due file di nicchie che legano mirabilmente, alleggerendo il gran pieno che risulterebbe da muraglie intermedie, e producendo una tale armonia che forse ti scenderà all'anima più caramente se consideri il minor ordine corintio reggente gli archi non che la cornice delle cappelle, e ricorrente pel tempio tutto all'intorno. Cavate ai due lati di ciascheduna cappella le porticine per aprire il passaggio ai sacri ministri, senza che confusi vengano tra la folla del popolo, si giunge anche per esse alla indescrivibile crociera, ovvero sia alla tribuna del tempio. Definiti circolarmente i suoi due lati con doppio ordine di finestre, resta essa coperta da magnifica cupola sostenuta da quattro archi principali e retta da un attico sul quale prende le mosse. Quattro colonne empiono finalmente il lato della tribuna riguardante la porta, separando la chiesa dal coro posteriore. Due sagrestie, una per ciaschedun lato del coro, e due campanili rotondi, con belle e comode scale a chiocciola, compiono gli oggetti degni di particolare osservazione. Potrassi vedere eziando sotto il coro quello destinato agli ufficii notturni; ma egli è nel mezzo della tribuna dove l'occhio non saprà saziarsi appieno, il cuore troverà sempre novelle impressioni. Ovunque s'inoltri il passo, o si giri il guardo, da nuova scena venghiamo colpiti, nuove bellezze s'impadroniscono de' nostri sensi. Tale è l'impero dell'ordine e della semplicità, di tanta potenza sono le creazioni del genio! Dopo siffatte riflessioni, sorpassiamo alle minori considerazioni sui capitelli di creta cotta posti sulle colonne di questa chiesa, lavorati squisitamente a foglie di ulivo, e a buon diritto ognora notati per la rara maestria con che le foglie vi sono messe. Mettiamoci ad osservare invece ad una ad una le altre opere dell'arte quivi esistenti. Nel primo altare a destra, Francesco Bassano espresse la nascita di N. S.; Paolo Veronese cominciò, e si è compiuta da suo figlio la tavola del battesimo di Cristo nel secondo altare, e Jacopo Tintoretto dipinse la flagellazione nel terzo. Com'è felice il pensiero del cielo schiuso ad onorare l'Uomo-Dio flagellato! I riflessi sui volti di quegli angeli, gli scorci loro, le azioni de manigoldi... tutto è somma maestria! Passando nel coro è da deplorarsi che al grazioso altare, adatto alla semplicità del tempio, sia stato sostituito per decreto del senato (an. 1679) lo smodato ammasso attuale di sassi. Se ne

diede il disegno da Giuseppe Mazza che scolpi anco i basso-rilievi, Girolamo Campagna eseguiva le due statue di bronzo de' ss. Francesco d'Assisi e Marco ed il crocifisso per l'altro altare, ma troppo giustamente vennero anche in questo collocati. Se di qui si entri nella sagrestia troveremo le sue pareti ricoperte di belle pitture. Giovanni Bellino fece i tre quadri rappresentanti la Vergine posta nel mezzo di s. Giovanni e di s. Caterina, in quello alla sinistra. Collocata la vedi tra i santi Girolamo e Francesco in quello alla destra, ed espressa col bambino dormiente tra due bellissimi angioletti, in quello di mezzo. Quanto amore! Quanta letizia non iscorgi in que' dipinti! I progressivi avanzamenti ti palesano essi del Bellino. La prima semplicità ti è manifesta in quello del mezzo; maggior vigoria scopresi nell'altro alla sinistra, ed il fare giorgionesco, i tentativi verso una scuola che spingeva la pittura alle più ardue imitazioni si rilevano facilmente in quello alla destra. Ma qualunque contempi dei tre dipinti, l'occhio non è sazio giammai. Grazia nelle forme, correzione nel disegno, bello svoglimento nelle pieghe, somma verità nel colorito... Che di più vorrassi, dato che l'uomo cerca la pace del paradiso nelle figure, senza veruna manifestazione di passioni? Sopra questi v' ha nel mezzo un quadro, vaghissimo tuttavia, col battesimo di Cristo di Paolo Veronese. Felice pittore! Moltiplicava le tinte nelle opere sue, eppure conseguiva l'armonia; non forzava le ombre, eppure mirabilmente otteneva l'avanti-indietro; gaio né pensieri al paro che nelle tinte, in una festività continua era il suo core e festosi e cari rendeva altresì i frutti del suo pennello! Chi può imitare opere somiglianti senz'un'anima parimente conformata a quella dell'autor loro? E quando il Creatore fece due anime appieno conformi? In siffatta difficoltà indaghiamo in Paolo, indaghiamo ne pari suoi il segreto piuttosto con che essi si resero originali, e riferendo tutto a noi stessi, siamo noi solamente e non altri. Alla guisa del chimico, che nel far ricerca delle combinazioni note, altre ne trova di strane ed ignote, da tanti scoperti segreti noi pure altri ne troveremo propri di noi soli, e capaci di formare la fama nostra. Alla sinistra del detto quadro di Paolo sta la flagellazione di Francesco Bassano, ed alla destra un altro quadro di Carlo Saraceni, pieno di pittoresca dottrina, esprime s. Francesco d'Assisi rapito in estasi al suono di un angelo. Sono poi di Francesco Bassano i quattro quadretti, con fatti di N. S., che servivano per un vecchio tabernacolo. A lato dell'armadio s'ammira un s. Girolamo di Sassoferrato, e nella facciata della porta d'ingresso due quadri vi sono: l'uno di scuola forestiera con s. Giambattista nel deserto, e l'altro con N. D. che dà il bambino a s. Felice del p. Semplici da Verona. Al lato opposto all'armadio v'ha poi un Cristo depresso d'ignoto autore e la copia del menzionato quadro raffigurante s. Giambattista. nel deserto. Non deesi preterire finalmente in un corridoio, d'appresso alla sagrestia medesima, il quadro di Jacopo Palma con la Vergine che tiene il bambino ed i ss. Girolamo, Francesco, Caterina, Anna e Giambattista ginocchioni. Fortunato quadro non ancor tocco dai restauratori! Tornando in chiesa, nel primo altare vedrassi nella palla la deposizione di croce di Jacopo Palma; Francesco Bassano fece la risurrezione pel secondo, e da ultimo Jacopo Tintoretto dipinse la pala terzo. Alta perizia nel dipingere giustamente è lodata in ciascheduna di queste opere: perizia, che i dicendo con verità; da noi si è perduta. Un lussureggiare di tinte; gran professione di colori artificiali; grande affanno per render conto dei più minuti accessori, quando negli antichi, per lo contrario, un impasto primitivo di terre; poche velature finali di artificiali colori; ogni cosa colpita per così dire all'impensata, affine di renderla più naturale; tutti i particolari significati all'effetto totale, ecco l'arte loro sagacissima da pochi oggimai intesa e dagli stranieri specialmente, non so per qual destino, cercata bensì, ma difficilmente raggiunta. Nondimeno, osiamo dirlo, pare essa a noi si agevole tosto che camminisi sopra retti principii, nè si ponga il piede in fallaci sentieri! A che giova il copiare nei sommi se nol si faccia col magistero loro? A similitudine di colui che mirando gli oggetti con un vetro colorato li vede tutti del colore medesimo, chi imita le opere degli antichi nostri veneziani col proprio modo di vedere ne riporterà anzi il simulacro che la lor vita. Né a meglio conoscere siffatto magistero stimiamo studio più acconcio di quello degli abbozzi di que' maestri. Nelle opere compiute tutto l'arcano è nascosto; negli abbozzi invece scopronsi i tentativi, si vede il modo di disporre le tinte; nei pentimenti trovasi come i grandi sapessero o evitare o correggere gli errori; in una parola tutti gli avvedimenti si conoscono che giovarono alla pratica dell'arte e che le fecero sostenere l'insulto dei secoli. Pietro Vecchia, dipinse nella mezza-luna sopra la porta, N. D. che in gloria presenta il bambino al beato Felice cappuccino, ed il p. Cosimo Piazza rappresentò più sopra la Vergine, tra molti santi supplicata dal doge e dalla signoria per la liberazione dalla pestilenza. Dipinse il medesimo Piazza. le figure a chiaro-scuro nella chiesa (eccetto le dodici della cupola, che sono del p. Massimo da Verona) e la cena di N. S. nel refettorio del convento colle iniziali P. P. P. P. P. P. significanti Pietro Paolo Piazza Per Poco Prezzo. Né si lasci di visitare, accanto alla nuova, sì la vecchia chiesetta abitata dai pp. cappuccini innanzi alla fondazione del presente monastero, e sì il monastero medesimo tutto conveniente alla umiltà dell'ordine che lo abita. Colla soppressione de' claustrali nel 1810 vennero anche i cappuccini soppressi; ma la chiesa divenne allora la parrocchiale dell'isola e per tale serbossi fino al 1822 in cui furono i cappuccini ristabiliti. Non solo quindi le mancò mai nel dì del Redentore la visita

annuale de magistrati rappresentanti la città per quella soddisfazione del voto che con gran pompa facevasi nei giorni della Repubblica, ma la sagra stessa della notte precedente, alla festa, che cade nella terza domenica di luglio, sebbene a tenore delle circostanze più o meno fosse avvivata, non le venne mai meno. Tale festa, volgarmente detta sagra, nata come ogni altra dal desiderio di perpetuare un memorabile avvenimento, sarà stata affatto religiosa finchè fresca era la rimembranza del cessato flagello sterminatore. In seguito però mescolossi in essa pure molto il profano. I numerosi orti della Giudecca invitando a respirare il fresco della notte in una stagione più calda dell'anno; le brevi ore che scorrono tra il cessare de' primi vesperi ed il riaprimiento degli uffici divini; la facilità concessa dal ponte, in quel provvisoriamente gettato, perchè il popolo tragitti a sciogliere il voto de' suoi padri, tutto contribuiva non tanto a raccogliere gran folla alla Giudecca quanto a farvela dimorare. Quella dimora, rendendo necessarie le refezioni fece che di leggier si trascorresse alla gozzoviglia ed ai tracannamenti propri di simili circostanze. Cucine ambulanti pertanto, sparse per la riviera o pegli orti, vedresti in quella festa del Redentore far primeggiare il pollo arrosto, primizia del mese. Nel modo che i riti pagani celebravano ogni primizia della natura con apposite feste, con gioie distinte, in tal notte vedresti mangiar il pollo tra i canti e l'allegrezza comune, o da brigate delle basse classi qua e là sdraiate sull'erba, o da quelle delle classi ricche raccolte a desco negli orti. Niuna distinzione, niun'invidia domina il popolo in quegl'istanti; tutto è vivacità, tutto è riso: vivacità e riso che meglio si manifestano nelle barche illuminate scorrenti su e giù pel canale. Avente ciascheduna, secondo la propria capacità, una maggior o minor comitiva che al modo medesimo celebra la festa, e bee e mangia e canta e grida e trastullasi colla libertà singolare al popolo nostro, un grande spettacolo esse offrono inoltre a chi le riguarda dall'una o dall'altra delle opposte rive. Certamente che siffatto spettacolo riusciva più brillante in quei giorni, ne' quali, oltre le maggiori ricchezze della nazione, ogni cosa pendeva da patrie costumanze, ogni cosa era sì sacra quanto è sacro ciò che muove da antiche abitudini. Tuttavolta anche l'azione distruggitrice del tempo, atta a rendere ridicole cose stimate venerande, ed a concedere da una parte ciò che rimuove dall'altra, non pur anco ci fece abbandonare tal festa, nè gran fatto le tolse di quella gaiezza dipendente più dall' indole del nostro popolo, che dai sistemi del suo reggimento e del suo stato. Altri la pianse come perduta, ma non è vero.

**[16] G. Moschini, *Nuova guida per Venezia con CLVIII oggetti di arti incisi di Mons. G.A. Moschini canonico della Cattedrale. Cav. Della Corona di Ferro & c., Venezia, all'Apollò, 1840, pp. 145-146.***

REDENTORE,

chiesa de' padri cappuccini. Il veneto Governo la fece innalzare l'anno 1576 con tale disegno del Palladio, che rende questo tempio il più bello della città. Le due grandi statue della facciata sono del Campagna. La prima tavola con la Nascita di N. S. è di Francesco Bassano: l'altra con il Battesimo è degna opera degli Eredi di Paolo: la terza con la Flagellazione è del Tintoretto. L'altare maggiore pur troppo è opera posteriore, disegnata da Giuseppe Massa, che ne fece anche le sculture e i getti del tabernacolo: eccetto le due grandi figure e il Crocifisso, in bronzo, che sono del Campagna.

I bassi rilievi dell'altare sono di Tommaso Ruer. Nella Sagrestia vi sono nel lato sinistro tre quadretti di molto pregio: due di Gio. Bellino, l'uno con M. V. fra i santi Girolamo e Francesco, dipinto celebrato come Giorgionesco, l'altro con M. V. che adora il Bambino dormiente con due angioletti in atto di sonare, opera di tanta grazia e di tanto amore, che non si è mai sazio di contemplarla. Il terzo con M. V. e i santi Giambatista e Cattarina vorrebbe si piuttosto dire del vecchio Palma, che non del Bellino. Il quadro con s. Francesco in estasi è del Saraceni, opera piena di dottrina pittoresca: è bell'opera di Paolo il Battesimo di N. S. All'altra parte della chiesa il Palma giovine fece nel primo altare la discesa di Croce, Francesco Bassano la Risurrezione nel secondo, il Tintoretto l'Ascensione nel terzo. Sopra la porta: il Vecchia dipinse la mezza luna con M. V. che presenta Gesù al beato Felice: e fra Cosimo Piazza vi fece più alto il Voto di Venezia alla Vergine e a Santi. Il quale Piazza dipinse le figure, a chiaro scuro, nella chiesa: eccetto le dodici della Cupola, che sono del p. Massimo da Verona. Nel Refettorio è buon'opera del ricordato padre Piazza la Cena di N. S. Vi fece le lettere P. P. P. P. P., le quali vogliono indicare Pietro Paolo Piazza Per Poco Prezzo.



[17] P. Selvatico, V. Lazari, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine. Autori P. Selvatico e V. Lazari, Verona, Paolo Ripamonti Carpano, 1852, pp. 263-265.*

GIORNATA DECIMA

LUOGHI

LA GIUDECCA

OGGETTI OSSERVABILI EPOCHES, AUTORI	NOTE STORICHE
<p style="text-align: center;"><b>LA GIUDECCA.</b></p> <p style="text-align: center;"><b>CHIESA DELLE ZITELLE.</b></p> <p>Iconografia: quadrato smussato agli angoli da una faccia più breve. Povero concetto e mediocre esecuzione, a torto attribuita a Palladio – opera di certo Jacopo Bozzetto, 1583 a 1586.</p>	<p>Benchè la Giudecca forma parte di Venezia, e precisamente del sestiere di Dorsoduro, scegliemmo nullameno farne parola fra le isole che coronano la città, da cui la divide un ampio canale. Consta essa di una lunga lingua di terra che si stende parallela alle Zattere, interrotta da sette canali che fanno otto isole fra loro congiunte da ponti. In antico questa sua forma le fece dare il nome di <i>Spinalonga</i>, mutato poi in Giudecca (<i>Zuèca</i> secondo la pronuncia veneziana), vuoi corruzione di <i>Judaica</i> da' molti Ebrei che vi abitavano, vuoi meglio dalla voce <i>Giudicato</i> (ven. <i>Zudegà</i>) quasi terreno aggiudicato a famiglie di torbidi cittadini banditi, costrette ad allontanarsi dalla capitale, ed ivi messe a confine, nel secolo IX. Ebbe altra volta palazzi d'ottimati, un'accademia di filosofia fondata nel 1484 da Ermolao Barbaro, una di studii naturali fondata nel Secento dallo storico Nani, altra dei nobili per la educazione di 46 giovani patrizii di famiglie malagiate, a pubbliche spese.</p>

## GIORNATA DECIMA

LUOGHI

LA GIUDECCA

OGGETTI OSSERVABILI EPOCHE, AUTORI	NOTE STORICHE
<p style="text-align: center;"><b>CHIESA DEL REDENTORE.</b></p> <p style="text-align: center;"><b>FACCIATA.</b></p> <p>Sorge sopra uno stereobate confinato da grandiosa gradinata costrutta nella sua altezza; sopra cui s'alza un ordine composito con due colonne al centro e due pilastri agli angoli. Le due ali portano un ordine corinto a' pilastri, percorrente la linea de' fianchi, ch'entrando nell'intercolonnio del centro forma e decora la porta. Opera lodata, anche troppo, di Andrea Palladio, 1577.</p> <p style="text-align: center;"><b>INTERNO.</b></p> <p>Iconografia: croce latina, nel cui braccio maggiore stanno tre cappelle sfondate per parte. La testa e le braccia minori dalla croce girano in semicerchio, queste formate dal vivo muro, quella di quattro colonne corintie isolate simili a quelle dell'ordine ricorrente in tutta la chiesa; il centro di questo nicchione occupa l'Altar Maggiore, e dietro d'esso il coro – architetto il Palladio, 1577.</p> <p>Sopra le pile dell'acqua: il Battista ed il Redentore – discreti modelli e buoni getti di F. Terilli, sec. XVII.</p> <p>Imprendendo il giro della chiesa alla destra:</p>	<p style="text-align: center;">Contava il passato secolo da circa 8000 abitanti, oggi ridotti a 3000. Ha due monasteri, amplii magazzini di merci e vettovaglie; scarsa, non già morta, la industria. Una fabbrica di candele di cera, una d'asfalto per selciati, ed uno stabilimento per la concia delle pelli vi tengono esercitato buon numero di braccia.</p> <p style="text-align: center;">Tempio votivo decretato da' Veneziani dopo la peste del 1576. Ne fu posta la prima pietra dal doge Alvise Mocenigo I il 3 maggio dell'anno seguente, e si destinarono ad officiarla i Cappuccini, venuti pochi anni addietro a Venezia. La solennità istituita a perpetuare la liberazione della città dalla peste si festeggiava annualmente coll'intervento del doge; e coll'andar degli anni mutò di solennità puramente sacra in festa popolare. Quella festa (sagra) si mantiene tuttora, ed è delle più brillanti; a facilitare a' cittadini il passaggio a quest'isola, la si lega quel giorno a Venezia con un ponte di barche.</p>

I. Cappella: la Nascita di Gesù – pala di Francesco Bassano.

II. il Battesimo di Gesù – di Carletto Caliarì (?).

III. la Flagellazione – del Tintoretto.

## GIORNATA DECIMA

LUOGHI

LA GIUDECCA

OGGETTI OSSERVABILI EPOCHE, AUTORI	NOTE STORICHE
<p style="text-align: center;">SAGRESTIA.</p> <p>* 1.° La Vergine col Bambino, il Battista e S. Caterina.            * 2.° La Vergine col Bambino, e i santi Girolamo e Francesco.            ** 3.° La Vergine col Bambino dormiente e due Angeli - tutti e tre di Giovanni Bellini.            Il transito di S. Francesco – tela di Carlo Saraceni.            Alcuni reliquiarii, fra' quali due di vetro di Murano a colori – sec. XVII.</p> <p style="text-align: center;">Ritornando in chiesa:</p> <p style="text-align: center;">ALTAR MAGGIORE.</p> <p>Congerie di marmi e bronzo – barocca fatica di Camillo Mazza, 1679.            È sormontato da un Crocefisso di bronzo, modellato e fuso da Girolamo Campagna. Sgangerate le movenze, buone le singole parti.</p> <p style="text-align: center;">Continuando il giro della chiesa:</p> <p>IV. Cappella laterale: la Deposizione dalla Croce – del Palma Giovane.            V. Cappella: la Risurrezione – di Fr. Bassano.            VI. Cappella: l'Ascensione – del Tintoretto.</p> <p style="text-align: center;">[...]</p>	

[18] F. Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, Giovanni Brizeghel, 1856, pp. 622-625.

\*\* CHIESA DEL REDENTORE

La peste che orribilmente infierì nel 1576, indusse la Repubblica al voto di erigere un tempio, cospicuo e dopo molte discussioni venne scelto questo luogo per mandarlo ad effetto, e ne fu dato l'incarico ad Andrea Palladio, il quale, unitamente ad Antonio da Ponte, assicurava che la spesa non salirebbe più che a Duc. 12,000. = Dai documenti però tuttora rinvenuti apparisce in quella vece che se ne spesero 79,000, né questa somma è al tutto completa. = La prima pietra fu posta il dì 3 maggio 1577 dal doge Luigi Mocenigo, e venne consecrata il giorno 27 settembre 1592 (1).

OGGETTI DA VEDERE	DESCRIZIONE DELLE OPERE D'ARTE ED AUTORI
FACCIATA.	Sorge dal suolo mediante uno stereobate che confina colla grandiosa gradinata costrutta nella sua altezza, sopra cui s'alza un ordine composito con due colonne nel mezzo e due pilastri agli angoli. = Le due ali si ornano di

[...]

(1) Nell'atto votivo era statuito di celebrare ogni anno, nella terza domenica di luglio, una solennità in commemorazione della grazia ottenuta. Quindi finchè durò la repubblica portavasi, in quel dì, a visitare questa chiesa il doge con la Signoria. Caduto il governo, le autorità edilizie continuarono la visita deponendo di barche. = La notte che precede questa solennità è una vera festa pel popolo veneziano, il quale in folla si porta a piedi, o su barchette illuminate, a scorrer l'isola divertendosi, con cene, suoni e canti.

## CHIESA DEL REDENTORE

OGGETTI DA VEDERE	DESCRIZIONE DELLE OPERE D'ARTE ED AUTORI
FACCIATA (segue)	<p>un ordine corintio a pilastri, percorrente la linea de' fianchi, ch'entrando nell' intercolunnio del centro forma e decora la ricca porta. = Le due nicchie inscritte negli intercolunnii, dan luogo alle statue in marmo dei Ss. Marco e Francesco d' Assisi, scolpite da Girolamo Campagna.</p>
INTERNO	<p>Iconografia: Croce latina, nel cui piede lungo metri 30.70, largo metri 15.58 s'aprono tre cappelle sfondate per parte. La testa e le braccia della croce girano in semicerchio, queste formate dal vivo muro, e quella composta di quattro colonne corintie isolate, eguali a quelle dell'ordine ricorrente in tutta la chiesa: il centro di questo abside è occupato dall'altar maggiore, e dietro ad esso è il coro, semplice e quale conveniva ai cappuccini che uffiziano questa chiesa. = Lateralmente del detto abside sonovi due sagrestie, da cui sortendo per sotto le scalette a chiocciola de campanili, e passando per un' andito, che s' aggira dietro le braccia della crociera, si transita da una all'altra cappella del piede. = Nel centro della crociera s'eleva una cupola sostenuta dai quattro archi principali, e retta da un attico su del quale prende le mosse.</p> <p>= Negl'intercolunnii dell'ordine ricorrente per tutto il tempio sono inscritte due nicchie, una sull' altra, che accolgono,</p>

## CHIESA DEL REDENTORE

OGGETTI DA VEDERE	DESCRIZIONE DELLE OPERE D'ARTE ED AUTORI
<p style="text-align: center;">INTERNO (segue)</p> <p>1.ª Cappella</p> <p>2.ª Cappella</p> <p>3.ª Cappella Altare maggiore</p>	<p>figure di apostoli, di dottori, e di sibille, contornate in legno e dipinte – da f. Cosimo Piazza. = Gli altari sono di stile puro e corretto, e di una bellezza che ponsi in armonia col resto del tempio, opera non mai abbastanza lodata, che ne dicano i detrattori invidiosi della gloria del Palladio.</p> <p>Sopra le pile dell'acqua benedetta, una per lato della porta, il Battista ed il Redentore, getti di – Francesco Terilli, 1610.</p> <p>S'incominci il giro della chiesa a destra.</p> <p>Pala: La Nascita di Gesù di – Francesco Bassano.</p> <p>Pala: Il Battesimo di Gesù – incominciata da Paolo Veronese, e compiuta da Benedetto e da Carlo di lui fratello e figliuolo.</p> <p>Pala: La flagellazione di Cristo – di Jacopo Tintoretto. Colossale e ricco ammasso di marmo carrarese, scolpito – da Giuseppe Mazza (1), del qual sono i due bassirilievi mostranti, nel parapetto, il portar della Croce, e dietro l'altare, la deposizione. = Il Crocefisso che torreggia nel centro e le due statue laterali di S. Marco e del Serafico in bronzo, sono fusioni di – Girolamo Campagna.</p>

(1) E non Camillo, come dice l'ultima Guida. Camillo, padre di Giuseppe, moriva nel 1674, cinque anni prima che si decretasse dalla Repubblica questo altare.



**[19] F. Predari, *Guida topografica, storica, artistica di Venezia ed isole circvicine di Francesco Predari, Venezia, Colombo Coen, 1867, pp. 258-259.***

Chiesa del Redentore. Una delle più perfette opere di Andrea Palladio, eretta infierendo la peste del 1676 per voto e decreto della Repubblica (3 maggio 1577 a 27 settembre 1592) e colla spesa prestabilita di 12,000 ducati, ma che oltrepassò i ducati 79,000. – La facciata sorge sopra un stereobate che mette capo ad una scalea costrutta nella sua altezza, sopra cui si eleva un ordine composito con due colonne nel mezzo e due pilastri agli angoli. Le due ali portano un ordine corintio ai pilastri, che percorre la linea dei fianchi, la quale entrando nell' intercolonnio del centro viene a formare ed a decorare la porta. Le statue che vi stanno ai lati sono di Girolamo Campagna. L'interno, architettato da A. Palladio, disegna una croce latina, nel cui braccio maggiore stanno tre cappelle sfondate per parte. La testa e le braccia minori della croce girano in semicerchio, queste formate dal vivo muro, quella di quattro colonne corintie isolate, simili a quelle dell'ordine che ricorre in tutta la chiesa. Negli intercolonnii del qual ordine sono iscritte due nicchie, una all'altra sovrapposta in cui sono figure di apostoli, dottori, sibille in legno dipinto, opera di Cosimo Piazza. Nel centro della maggior nicchia sorge l'altare maggiore; è infelice lavoro di G. Mazza. I minori altari però sono di stile puro e corretto, e di una bellezza che armonizza mirabilmente con tutte le parti del tempio. – Sono di F. Terilli il Battista ed il Redentore che sorgono dalle pile dell'acqua benedetta. – Intraprendendo il giro della chiesa alla destra 1° cappella: La Nascita di Gesù; pala di Fr. Bassano. 2° Il Battesimo di Gesù; dipinto cominciato da Paolo Veronese, e compiuto dal suo fratello Benedetto e figlio Carletto. 3° La Flagellazione; di J. Tintoretto. – Nella sagrestia vi si ammirano, la dormiente e due angeli che suonano. – La Vergine col Bambino fra S. Girolamo e S. Caterina. La Vergine col Bambino tra S. Girolamo e S. Francesco; tre stupende opere di Giovanni Bellini. Il Battesimo di G. Cristo, di Paolo Veronese. La flagellazione di Cristo, di Francesco Bassano. – S. Francesco estatico al suono di un angelo, di Carlo Saraceni. Quattro fatti della vita di Cristo, di F. Bassano. – San Girolamo, di Sassoferrato. Ritornando nella chiesa alla 4° cappella laterale, La Deposizione della Croce, di Palma giovane. – 5° cappella, La Risurrezione, di F. Bassano. 6° cappella, L'Ascensione di Cristo, di J. Tintoretto. – Nella mezzaluna sopra la porta maggiore avvi la Vergine che presenta il Bambino al Beato Felice, dipinta da Pietro Vecchia. Superiormente il Voto di Venezia alla Vergine e a Santi diversi, dipinto di Fra Cosimo Piazza, il quale colorì anche le figure a chiaroscuro intorno la chiesa. Le dodici figure all' intorno della cupola, sono del Padre Massimo da Verona. – Del suddetto Piazza avvi una buon'opera nel refettorio del cenobio, figurante la Cena di Gesù Cristo, nella quale volle bizzarramente segnare sei volte la lettera P per indicare Pietro, Paolo, Piazza Per Poco Prezzo, alludendo allo scarso compenso avuto nel suo lavoro. – Intorno a quest'isola vedi Michele Battaglia. Cenni storici e statistici sopra l'isola della Giudecca. Venezia 1832.



[20] P. Selvatico, V. Lazari, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, nuova ed. a cura di R. Fulin, P. Molmenti, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1881, pp. 424-426.

LA GIUDECCA ED ISOLE  
A SIROCCO ED A LEVANTE DI VENEZIA

LA GIUDECCA.

Benché quest'isola formi parte di Venezia, e precisamente del sestiere di Dorsoduro, credemmo di farne parola fra le isole che coronano la città, da cui la divide un ampio canale. Consta essa di una lunga lingua di terra, che si stende parallela alle Zattere, interrotta da sette canali, che fanno otto isole fra loro congiunte da ponti. In antico questa sua forma le fece dare il nome di Spinalonga, mutato poi in Giudecca (*Zuèca* in dialetto veneziano), o corruzione di *Judaica* da' molti giudei che vi abitavano, o, secondo alcuni, dalla voce *giudicato* (ven. *zudegà*) quasi terreno aggiudicato a famiglie di torbidi cittadini banditi, costrette ad allontanarsi dalla capitale, ed ivi messe a confine nel sec. IX. Ebbe altra volta palazzi di ottimati, un'accademia di filosofia fondata nel 1484 da Ermolao Barbaro, una di studi naturali fondata nel seicento dallo storico Nani; altra dei nobili per la educazione di 46 giovani patrizi di famiglie malagiate, a pubbliche spese. Oggi conta due monasteri, ampli magazzini di merci e vettovaglie; scarsa, non già morta, la industria.

CHIESA DELLE ZITELLE.

Iconografia: quadrato smussato agli angoli da una faccia più breve. Povero concetto e mediocre esecuzione, a torto attribuita al Palladio – opera di Jacopo Bozzetto, 1580 a 1586.

\* CHIESA DEL REDENTORE

Tempio votivo decretato da Veneziani dopo la peste del 1576.

Ne fu posta la prima pietra dal doge Alvise Mocenigo I il 3 maggio dell'anno seguente, e si destinarono ad officiarla i cappuccini, venuti pochi anni addietro a Venezia. La solennità istituita a perpetuare la liberazione della città dalla peste si festeggiava annualmente coll' intervento del doge; coll'andare degli anni mutò da

solennità puramente sacra in festa popolare. Tale festa (sagra) si mantiene tuttora, ed è delle più brillanti; a facilitare a' cittadini il passaggio a quest'isola si costruisce quel giorno un ponte di barche che la lega a Venezia.

FACCIATA.

Sorge sopra uno stereobate confinato da grandiosa gradinata costrutta nella sua altezza; sopra cui s'alza un ordine composito con due colonne nel centro e due pilastri agli angoli. Le due ale portano un ordine corintio a pilastri, percorrente la linea de fanchi, ch'entrando nell' intercolunnio del centro forma e decora la porta. Opera lodata – di Andrea Palladio, 1577.

INTERNO.

Iconografia: croce latina, nel cui braccio maggiore stanno tre cappelle sfondate per parte. La testa e le braccia minori della croce girano in semicerchio, queste formate dal vivo muro, quella di quattro colonne corintie isolate, simili a quelle dell'ordine ricorrente in tutta la chiesa; il centro di questo nicchione occupa l'altare maggiore, e dietro d' esso il coro – architetto il Palladio, 1577.

Sopra le pile dell'acqua benedetta: il Battista ed il Redentore – discreti modelli e buoni getti di F. Terilli, sec. XVII.

*Imprendendo il giro della chiesa alla destra:*

I cappella: la Nascita di Gesù – pala di Francesco Bassano.  
II cappella: il Battesimo di Gesù – di Carletto Caliari (?).  
III cappella: la Flagellazione – del Tintoretto.

#### SAGRESTIA.

\* 1.° La Vergine col Bambino, il Battista e S. Caterina.  
\* 2.° La Vergine col Bambino, e i Ss. Girolamo e Francesco.  
\* 3.° La Vergine col Bambino dormiente e due Angeli – tutti e tre di Giovanni Bellini. Il transito di S. Francesco – di Carlo Saraceni.  
Alcuni reliquiari, fra' quali due di vetro a colori di Murano sec. XVII.

*Ritornando in chiesa:*

#### ALTARE MAGGIORE.

Congerie di marmi e di bronzo – barocca fatica di Camillo Mazza, 1679.  
È sormontato da un Crocifisso di bronzo, modellato e fuso – da Girolamo Campagna. Sgangherate le movenze, buone le singole parti.

*Continuando il giro della chiesa:*

IV cappella laterale: la Deposizione dalla croce – di Palma giovane.  
V cappella: la Risurrezione – di Francesco Bassano.  
VI cappella: l'Ascensione – del Tintoretto.

[...]

[21] G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1926, pp. 722-723.

[...]

Ripresa la FONDAM. DELLA CROCE: CHIESA DEL REDENTORE.

Durante la pestilenza del 1576 il Senato Veneto decretò di inalzare un tempio votivo e di consacrarlo al Redentore, con l'obbligo che ogni anno, nella 3<sup>a</sup> domenica di luglio, esso sarebbe stato visitato dalla Signoria. Stabilitosi di farlo sorgere sul posto ove esisteva un modesto Oratorio dei Cappuccini, il 3 maggio 1577 il Doge Alvise Mocenigo poneva la prima pietra: iniziata tosto la costruz. su progetto di ANDREA PALLADIO, con l'assistenza del proto ANTON. DA PONTE, esso veniva consacrato nel 1592: specialm. nell'interno esso è monumento di grande bellezza, uno dei più grandiosi ed armonici esempi di architettura palladiana, forse il capolavoro religioso, del gran. de architetto. –

La FACCIATA di forme classiche, con colonne di ord. composito, poggiate su alto stilobate, contro cui si eleva ampia gradinata, è coronata da timpano con due ali a spiovente ai lati. Fra gli intercolunni, entro nicchie: S. Marco e S. Francesco, statue attrib. a GEROL. CAMPAGNA (fine XVI). – INTERNO: imponente; grandiosità semplice e solenne di concezione e sicura perizia tecnica rivelano nel Palladio temprà di grande maestro, in cui l'ispirazione dell'antico riceve un'impronta di forte personalità. – Pianta a croce latina con il braccio maggiore (c. 31 m.) ad unica nave, con ai lati, fra semicolonne binate corinzie, tre cappelle intercomunicanti. – Soffitto a volta. Al transetto si volta la gran cupola. Dietro al Presbiterio, al fondo (è questa la parte più cospicua del tempio) si apre la Tribuna formata da un possente colonnato corinzio, su cui si volta il stende il Coro. catino e sotto cui sta l'alt. magg. isolato: dietro il colonnato si stende il Coro.

FACC. D'INGR.: LAPIDE ricordante il voto del Senato per l'erigenda chiesa votiva (1576) e due grandi lunettoni: La Vergine che presenta Gesù al B. Felice capuccino, di PIETRO VECCHIA (sec. XVII). – La Vergine fra Santi supplicata dal Doge e Signoria per la liberazione di Venezia dalla peste, chiaroscuro di Padre P. PIAZZA (FRA COSIMO DA CASTELFRANCO) sec. XVII, l'autore di gran parte delle Sibille, Dottori, Profeti, Evangelisti a chiarosc. entro le nicchie degli intercolunni.

LATO D: I. Capp.: Nascita della Vergine, di FRANC. BASSANO (fine XVI sec.). – II Capp.: Battesimo di Cristo, secondo il Ridolfi pala incominc. da PAOLO VERONESE, alla sua morte (1588) ultimata dai suoi «EREDI» che la firm. – III. Capp.: Flagellaz. di Cristo, attr. ad JACOPO TINTORETTO, op. invece di bottega. – PRESBITERIO: Alt. magg. isolato con grandioso tabernacolo ornato di bronzi: progetto ed esecuz. (1679) di GIUSEPPE MAZZA bologn.; scolpì sul Parapetto: L'Andata al Calvario e dietro l'alt., La Deposizione della Croce, di ispiraz. michelangiolesca. – Le due statue: S. Francesco, S. Marco e il Crocefisso, bronzi di GEROL. CAMPAGNA (fine XVI), eseguiti per l'originale, più semplice alt. maggiore.

Dal Coro si accede alla SACRESTIA DI D.: Insieme a RELIQUIE e CIMELI dell'Ordine, fra cui quattro Busti-reliquario, intagli attrib. ad A. BRUSTOLON (sec. XVII), si noti: Madonna col putto lattante (entro cornice del '500) attrib. al cimesco PASQUALINO VENEZIANO (sec. XV-XVI). – Madonna adorante il putto e due Angeli musicanti, di ALV. VIVARINI (fine XV sec.) una delle sue migliori opere con influssi di G. Bellini, a cui anzi veniva attribuita. – Madonna col putto fra S. Gerolamo e S. Francesco, dip. con influssi belliniani (BISSOLO?; princ. XVI sec.). – Battesimo di Cristo, attrib. a PAOLO VERONESE; op. di scuola (fine XVI sec.). La Vergine col putto fra S. Giov. Evangelista e S. Catterina, dip. di scuola belliniana. – Madonna che adora il bimbo: dip. di LAZZARO BASTIANI (sec. XV). – L'Estasi di S. Francesco, dip. di CARLO SARACENI. – La Vergine col putto, gruppo in bronzo dorato, fine XVI sec. (GEROLAMO CAMPAGNA?).

Tornati in chiesa: LATO SIN. – I. Capp.: Deposiz. dalla Croce, di GIAC. PALMA IL GIOV. (fine sec. XVI). – II. Capp.: Resurrezione di Cristo, di FRANC. BASSANO, op. tarda (fine XVI sec.). – III. Capp.: Ascensione, attrib. a JAC. TINTORETTO, a cui spetta forse la composiz.: l'esecuz. è op. di bottega. – Ai lati della Porta d'ingr., su due PILE DELL'ACQUA SANTA: il Salvatore e il Battista statuette in bron-7.0, op. firm. di FRANCESCO TERILLI (sec. XVII).

[...]

[...]

Vi sorge la chiesa del \*Redentore (II 13), capolavoro dell'architettura religiosa di And. Palladio che la costruì dal 1577 al 1592. La FACCIATA preceduta da una breve gradinata, è a un ordine classico, spartito da semicolonne corinzie che sorreggono il timpano triangolare, con 2 brevi ali a spiovente leggermente arretrate; ampia cupola, fiancheggiata da 2 campaniletti a cuspide conica. Nelle nicchie ai lati del portale, S. Marco e S. Francesco d'Assisi, statue attrib. a Girol. Campagna; le statue della Fede e di 2 Angeli sull'attico, di S. Ant. da Padova e di S. Lorenzo Giustiniani sui pilastri angolari sono della sc. di Giusto Le Court. Il portale, inquadrato da 2 colonne corinzie sorreggenti il timpano triangolare e rivestito di rame sbalzato, è di Zandomenico Gornizai (1669).

Interno a croce latina a una navata, con cappelle laterali intercomunicanti e absidi terminali. Alle pareti si appoggia un solenne colonnato corinzio che sorregge un'alta trabeazione e gira tutto l'edificio, separando il presbiterio dal coro. All'incrocio dei bracci si eleva la cupola, sostenuta da un tamburo con 12 nicchie. Le colonne e i risalti architettonici sono in pietra d'Istria, i capitelli in terracotta imbiancata. Complessivamente vi sono nella chiesa 11 nicchie, nelle quali, invece delle statue marmoree progettate, sono finte statue dipinte a chiaroscuro: nel piedicroce, in basso le Sibille, in alto i Profeti; nel transetto, in basso i Dottori della Chiesa Latina, in alto gli Evangelisti, tutte opere di Paolo Piazza (1619); nel tamburo, Apostoli, di Padre Massimo da Verona (1674).

FACCIATA INTERNA. La Vergine presenta a Gesù il beato Felice, di Pietro Vecchia e La Signoria supplica la Vergine per la cessazione della peste, di Paolo Piazza. Inoltre, lapide in ricordo del voto fatto dal doge in San Marco l'8 settembre 1576, ad impetrare la fine di una terribile pestilenza, e in seguito al quale fu costruito il tempio. – Sulle acquasantiere, Redentore e S. Giov. Battista, bronzi di Franc. Terilli (1610). – A D. 1° cappella, Presepio, di Franc. Bassano (firm.). 2° alt., Battesimo di Gesù, iniziato da Paolo Veronese e compiuto dagli eredi, 3° alt., la Flagellazione, sc. di Iac. Tintoretto. – PRESBITERIO. Ricco altar maggiore barocco in marmo, su disegno del padre Giuseppe da Vicenza (1680), con grande Crocifisso e ai lati S. Marco e S. Francesco, sculture di Girol. Campagna. Nel paliotto, Ss. Rocco, Sebastiano, Pietro e Paolo, di ignoto della fine del XVII sec. Sul parapetto, Andata al Calvario e, dietro l'altare, Deposizione, rilievi attrib. a Gius. Mazza o a Tomm. Ruer. Nell'abside, Resurrezione, di Franc. Bassano.

SAGRESTIA. Sopra la porta, Mad. col Bambino, bronzo dorato attrib. a Girol. Campagna. Alle pareti, Mad. che adora il Bambino dormente e 2 Angeli musicanti, bella tavola di Alvise Vivarini (1489 c.), entro cornice del XVII sec.; Mad. col Bambino e i Ss. Benedetto e Francesco, attrib. a Rocco Marconi; Mad. col Bambino e i Ss. Giov. Evangelista e Caterina d' Alessandria, di Franc. Bissolo; Mad. adorante il Bambino, di Lazzaro Bastiani; Madonna del latte, attrib. a Pasqualino Veneto; Battesimo di Gesù, della sc. di Paolo Veronese; Mad. col Bambino, S. Giovannino e altri Santi, di Palma il G.; Cristo sorretto dai discepoli, Sacrificio d'Isacco, Addolorata, di sc. di Palma il G.; Caduta della manna, Pani della proposizione, Ultima cena, Cena in Emmaus, di Franc. Bassano: Estasi di S. Francesco, di Carlo Saraceni; S. Girolamo penitente, attrib. al Sassoferrato; Messa di S. Lorenzo da Brindisi, di Dom. Corvi (1783). Nel CORETTO DEI LAICI, Nozze di Cana, Orazione nell'orto, Cristo davanti a Pilato, della sc. dei Bassano. – Ritornando in chiesa, A SIN.: 3° alt., Deposizione, di Palma il G. 2° alt., Resurrezione, di Franc. Bassano. 1° alt., Ascensione, di Iac. Tintoretto e aiuti.

[23] Touring Club Italiano, *Guida d'Italia. Venezia*, Milano, 1985, pp. 609-611.

Più importante il campo seguente, del Redentore (con pavimentazione a disegni geometrici e riva in pietra; subito a d., pilo a memoria della partenza di Gabriele D'Annunzio, il 10 febbraio 1918, per la «Beffa di Buccari»), per la presenza, dall'alto di una gradinata, della \***chiesa del Redentore**: creazione tra le più significative e celebrate di Andrea Palladio, e modello ispiratore di molteplici architetture sacre nella città lagunare, fu iniziata nel 1577; con rigorosa fedeltà al progetto palladiano, la portò a termine nel 1592 Antonio Da Ponte.

L'edificazione di un tempio votivo dedicato al Redentore fu deliberata dal Senato della Repubblica nel settembre del 1576, al colmo della grave pestilenza durata dal 1575 al 1577, con impliciti intenti di esorcizzazione (la prima pietra fu posta il 3 maggio 1577; in luglio la città era dichiarata libera dal contagio). Rimaste sconosciute le ragioni che condussero a scegliere, fra tre alternative, un sito decentrato quale la Giudecca, non è inutile ricordare che il sito stesso, per la sua posizione, consente alla chiesa di apparire nella sua completa espressione architettonica e simbolica a buona parte della città. Già nel 1578, la 3ª domenica di luglio, data stabilita per celebrare la ricorrenza della liberazione dalla peste, si svolse, con la partecipazione del doge, la solenne processione attraverso il ponte di barche gettato sul canale della Giudecca a partire dall'ospedale dello Spirito Santo alle Zattere (ancora oggi, questa del Redentore rimane una delle feste più caratteristiche di Venezia).

L'organismo della chiesa (che, data l'ubicazione, può essere colto nella sua completezza solo da lontano) risulta costituito dalla successione di un corpo anteriore, di uno mediano biabsidato e sviluppato verticalmente nell'alta cupola e nei due campaniletti cilindrici, e di un ultimo vano ancora sviluppato in lunghezza e chiuso da una parete leggermente incurvata (per questa particolare conformazione i fronti e i volumi dell'edificio appaiono completamente diversi secondo i punti di osservazione). Anche la composizione del prospetto, nel quale la facciata in pietra si integra con lo sviluppo verticale della cupola e dei campanili, sembra essere stata studiata per essere vista da lontano, e in particolare dalle Zattere allo Spirito Santo, da dove parte la processione; presenta una parte centrale definita tra la scalinata e l'attico (che ripropone il tema dell'arco trionfale), dentro i quali si articolano il timpano triangolare, retto da lesene e semicolonne, e il portale di accesso; le due ali ai lati, corrispondenti alle cappelle, sono arretrate e sormontate dalla prima coppia di contrafforti. Le 5 statue, eseguite solo a partire dal 1673, in concomitanza e in accordo con l'esecuzione della decorazione della chiesa della Salute (e perciò forse attribuibili alla scuola di Josse La Court), rappresentano: *S. Marco* e *S. Francesco*, nelle nicchie ai lati del portale; la *Fede*, sul timpano; 2 *angeli*, sull'attico. Le statue di *S. Lorenzo Giustiniani* e di *S. Antonio da Padova*, agli angoli esterni più bassi, sono probabilmente settecentesche. I battenti del portale hanno rivestimento di rame sbalzato dovuto a Zandomenico Gornizai (1669). Fra il 1970 e il 1973 l'intera struttura esterna è stata oggetto di restauri, effettuati con il contributo del Comitato italiano per Venezia e il finanziamento della FIAT.

L'imponente interno, impropriamente definito a croce latina dallo stesso Palladio, risulta dalla successione di spazi diversi collegati lungo un asse longitudinale, quasi fosse predisposto – come qualcuno ha ipotizzato – allo svolgersi ultimo della cerimonia processionale. Il vano anteriore è costituito da una grandiosa sala rettangolare, articolata alle pareti da semicolonne corinzie accoppiate poste ai lati di superfici scavate in nicchie, tra le quali si aprono tre cappelle per lato intercomunicanti attraverso absidole laterali; sopra la trabeazione continua, finestre termali interrompono con le loro vele l'amplessima superficie della volta a botte. Un arco e tre gradini separano questo primo vano da quello altrettanto ampio del presbiterio, a triconco, sul quale si innesta l'alta cupola con lanterna; le absidi laterali (dove si disponeva il doge con il seguito), prive di altari, sono finestrate, mentre quella centrale, dietro l'altar maggiore, è definita da un colonnato posto come filtro davanti al nitido e luminosissimo volume del coro dei monaci che, insieme alla sagrestia e al coretto dei laici, rimane mascherato rispetto allo spazio ufficiale. La decorazione pittorica e scultorea (quest'ultima scarna, non essendo state eseguite le statue previste per le nicchie), esprimono unitariamente un piano iconografico ben preciso, centrato sul tema della Redenzione attraverso la morte di Cristo sulla Croce: esso si sviluppa in senso longitudinale nelle pale degli altari delle cappelle (prima a destra e poi a sinistra), e ha il proprio acme nell'altar maggiore, con il grande Crocifisso, per compiersi nel Cristo Risorto posto in asse verticale sopra la lanterna della cupola. CONTROFACCIATA. *La Vergine presenta a Gesù il beato Felice*, lunettone di Pietro Vecchia, e in alto, *La Signoria supplica la Vergine per la cessazione della peste*, chiaroscuro di Paolo Piazza. Inoltre, lapide dorata in ricordo del voto fatto dal doge in San Marco l'8 settembre 1576, ad impetrare la fine della terribile pestilenza, e in seguito al quale fu costruito il tempio. Sulle acquasantiere, *Redentore* e *S. Giovanni Battista*, bronzi di Francesco Terilli (1610). PARETE DESTRA: 1ª cappella, *Presepio*, di Francesco Bassano (firmato); 2º altare, *Battesimo di Gesù*, iniziato da Paolo Veronese e compiuto dagli eredi; 3º altare, *Flagellazione di Cristo* della scuola di Tintoretto. PRESBITERIO. Ricco altar maggiore in marmo, con grandioso tabernacolo ornato da bronzi di Giuseppe Maria Mazza (1680), grande *Crocifisso* e, ai lati, *S. Marco* e *S. Francesco*, tutte statue bronzee di Girolamo Campagna. Sul parapetto, Andata al Calvario e, dietro l'altare, *Deposizione*, rilievi attribuiti al Mazza o a Tommaso Ruer. PARETE SINISTRA: 3º altare, *Deposizione* di Palma il Giovane; 2º, *Risurrezione* di Francesco Bassano (firmata); 1º, *Ascensione* di Jacopo Tintoretto e aiuti. Alle spalle del presbiterio si apre il CORO DEI FRATI. Alle pareti: *S. Felice da Cantalice riceve Gesù Bambino dalla Madonna*, di fra' Semplice da Verona (c. 1626); *S. Francesco riceve le stimmate* attribuito a Francesco Bassano; *S. Francesco* e *S. Antonio da Padova*, tele di autore ignoto del sec. XVIII; *Orazione di Gesù nell'orto* attribuito a

Francesco Bassano. Inoltre, *Ecce Homo*, *Maria Maddalena*, *Maria Immacolata* e *S. Girolamo penitente*, bassorilievi del sec. XVII; il gruppo ligneo della *Madonna Immacolata* è seicentesco.

Dalla porta della parete d. si accede alla SAGRESTIA. Alle pareti, tra le varie opere: *Madonna che adora il Bambino dormiente e angeli musicanti*, tavola di Alvise Vivarini (1490) entro cornice-reliquiario del sec. XVII; *Madonna col Bambino e i Ss. Girolamo e Francesco*, opera attribuita a Francesco Bissolo; *Madonna col Bambino e i Ss. Giovanni Evangelista e Caterina d'Alessandria* di Francesco Bissolo; *Madonna adorante il Bambino* di Lazzaro Bastiani; *Madonna del latte* attribuita a Pasqualino Veneto; *Battesimo di Gesù*, opera commissionata intorno al 1560 a Paolo Veronese da Bartolomeo Stravazino, raffigurato col padre Giovanni in basso a destra; *Madonna col Bambino, S. Giovannino e altri Santi*, di Palma il Giovane; *Cristo sorretto dai discepoli e Addolorata*, della scuola di Palma il Giovane; *Caduta della manna, I pani della proposizione, Ultima Cena e Cena in Emmaus*, 4 tavolette di Francesco Bassano; *Estasi di S. Francesco* di Carlo Saraceni; *Messa di S. Lorenzo da Brindisi* di Domenico Corvi (1785). Sui mobili: *Madonna col Bambino*, bronzo dorato attribuito a Girolamo Campagna; *Ss. Cappuccini*, teste in cera della fine del sec. XVII; *busti di santi e Crocifisso*, opere in legno intagliato già attribuite ad Andrea Brustolon, ma più probabilmente di suo imitatore. Nelle piccole nicchie che si aprono nei dossali, *Cristo agonizzante*, attribuito al Brustolon, e 2 *reliquari* in vetro di Murano del sec. XVIII.

Dal coro dei frati, per la porta alla parete sin., si accede al CORETTO DEI LAICI. Alle pareti, tra le altre opere: *Il funerale di un Cappuccino e la macabra visione di Ezechiele*, monocromo attribuito a Paolo Piazza; *S. Felice da Cantalice riceve Gesù Bambino dalla Madonna*, di ignoto di ambito palmesco; *Abramo nell'atto di sacrificare Isacco* di scuola di Palma il Giovane; *Risurrezione* di Francesco Bassano; *Orazione nell'orto* dello stesso; *S. Girolamo penitente* attribuito al Sassoferrato; *Cristo davanti a Pilato* di ignoto del sec. XVI; paliotto d'altare a fiori e disegni su cuoio dorato, attribuito a Francesco Guardi.

Dall'attiguo convento dei Cappuccini si può accedere alla chiesetta di *S. Maria degli Angeli*, anteriore all'arrivo a Venezia degli stessi Cappuccini (1539) e da loro utilizzata fino alla costruzione del tempio del Redentore. Ad essa adiacente è la rinascimentale cappella di *S. Giovanni Battista*, fatta edificare intorno al 1561 da Bartolomeo Stravazino quale sede di sepoltura per sé e la famiglia. Nel convento rimane l'antica *farmacia*, sorta nella 2ª metà del '500 con il contributo della Repubblica (il vasellame e i vetri sono dei sec. XVII-XVIII); nel refettorio, *Ultima Cena* di Paolo Piazza (1619-20).

[24] Touring Club Italiano, *Guida d'Italia. Venezia*, Milano, 2022, p. 137.

Il Redentore\* (9, E-F3). È il tempio votivo voluto dal Senato a difesa dalla pestilenza del 1576, iniziato dal Palladio e concluso da Antonio Da Ponte nel 1592. Il bianco, elegante **prospetto** – che incorpora lo schema dell'arco trionfale e richiama il Pantheon di Roma – sembra studiato per essere visto da lontano: dalle Zattere, in particolare, da cui parte la processione sul ponte di barche del giorno del Redentore. L'interno, solenne e luminoso, è composto dalla successione di tre corpi – l'**aula**, il **presbiterio** con la cupola e le absidi, il **coro dei monaci** – genialmente concatenati tra loro (vi si riflettono, tra l'altro, gli studi del Palladio sulle strutture termali antiche); nelle absidi laterali del presbiterio sono sistemate le sedute per il doge e i dignitari. La sobria decorazione pittorica e scultorea svolge il tema della Redenzione. Spiccano, nel presbiterio, *l'Ascensione* del **Tintoretto** e aiuti (1° altare alla parete sinistra); la *Risurrezione* di **Francesco Bassano il Vecchio** (al 2°); la *Deposizione* di **Palma il Giovane** (al 3°); in sagrestia, una *Madonna con Bambino* di **Alvise Vivarini** e un *Battesimo di Gesù* del **Veronese**.

[25] *Chiese di Venezia, il museo nella città, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 102-107.*

### **Le origini**

L'origine del tempio votivo del Redentore è legata alla pestilenza che si abbatté su Venezia tra il 1575 e il 1577 mietendo quasi cinquanta mila vittime. Il Senato decretò di erigere una chiesa intitolata al Redentore e che essa sarebbe divenuta in perpetuo meta di un pellegrinaggio annuo in segno di ringraziamento per la sconfitta del morbo. L'incarico della costruzione fu assegnato ad Andrea Palladio e la scelta dell'ubicazione, dopo molte discussioni, cadde sul sito della chiesetta di Santa Maria degli Angeli nell'isola della Giudecca, officiata da frati cappuccini del vicino romitorio. I frati, accettando di officiare gratuitamente nel nuovo tempio ma preoccupati per la sua maestosità, ottennero che si rispettasse il loro voto di povertà, mantenendo la semplicità del romitorio ed escludendo dal tempio della Passione e della Resurrezione di Cristo la possibilità di ospitare le sepolture nobiliari, che viceversa arricchivano le altre chiese della città e sovente gli ordini che le accudivano. Fu proprio questa richiesta e l'impegno che ne seguì da parte del governo, che evitarono le manomissioni in età barocca, motivo principale dell'attuale straordinaria unitarietà stilistico-decorativa della chiesa.

### **L'esterno**

Vista frontalmente, dall'opposta riva delle Zattere, la cupola domina e coordina le masse esterne. Nella facciata Palladio porta a compimento una lunga riflessione degli architetti rinascimentali, a partire dalla teorizzazione e dalla pratica di Leon Battista Alberti, sul modo di adattare a una chiesa cristiana gli elementi del tempio classico. La sua soluzione è in questo caso tutta funzionale alla destinazione votiva. Quasi un pronao, un frontone classico avanza in primo piano per accogliere con un unico dilatato fornice la processione dogale, che ancora, ogni anno, si rinnova nella terza domenica di luglio, attraversando il ponte votivo che supera il canale della Giudecca. Una scalinata, larga quanto il diametro della cupola, canone dell'intero edificio, propone e armonizza un doppio riferimento: al podio del tempio vitruviano e, con i suoi quindici scalini, al tempio di Gerusalemme. Il timpano corrispondente alla navata è retto da due semicolonne composite e da due paraste; quello più basso e largo da quattro lesene corinzie, la cui trabeazione si rileva per sostenere il timpano sopra il portale, retto da semicolonne. Un ultimo, semplice accenno di timpano, più elevato, corrisponde e «nasconde» i contrafforti delle cappelle laterali. Due nicchie in edicole con frontoncino curvilineo su piccole lesene corinzie si trovano nell'intercolumnio dell'ordine gigante. Le sette statue sono posteriori al 1673.

### **L'interno**

La chiesa, a pianta longitudinale, è costituita dal coordinamento di tre diverse cellule spaziali: l'alta navata con profonde cappelle laterali, voltata a botte e illuminata da finestre termali; uno spazioso presbiterio con ampie absidi, quasi ricordo di un transetto, separato dalla navata da un grande arco trionfale; infine un semplice coro rettangolare, schermato da un'edera di alte colonne che sottolinea la centralità del presbiterio. La struttura architettonica esprime in tal modo concettualmente la funzione del tempio, votiva e processionale. I lavori si conclusero nel 1592. La fonte di sangue redentore al centro del presbiterio permane in tutto il suo significato anche dal punto di vista frontale di chi rimane nella navata, offrendosi come perno del piano iconografico seguito dal giro delle cappelle. Iniziando a destra dell'entrata, i grandi misteri cristiani si snodano legati al significato originario del tempio. L'elemento chiave è la luce.

### **Il coro**

Le cinque finestre che illuminano il coro creano nella chiesa l'effetto scenografico di accampare la figura del Crocifisso quasi in controluce e di suggerire un luminoso ambiente contiguo e allo stesso tempo separato. Oltre il diaframma delle quattro colonne che seguono la curvatura dell'abside centrale, si scopre un luogo di austera semplicità, per la nitida volumetria e per la lineare sobrietà dei panconi lignei settecenteschi.

### **Palma il Giovane**

La composizione del *Trasporto di Cristo* al sepolcro è organizzata per registri sovrapposti: Maria e le pie donne in primo piano, sopra il Cristo trasportato all'arca. Un pathos accentuato caratterizza la scena. La madre ha ormai sentito la spada che, secondo la profezia, doveva trapassarle il cuore; sul suo petto si appoggia la mano consapevole di una pia donna. Si avverte il contrasto tra il corpo dolente e



abbandonato di Cristo morto e la figura viva, forte e vigorosa di Giuseppe d'Arimatea. Le carni livide, il bianco del sudario sono in forte opposizione cromatica con la testa del giovane dai capelli neri, dalle membra dal colorito bruno, con la veste rossa. Una fonte di luce trascendentale che piove dall'alto traspare dal corpo di Cristo illuminando a sprazzi i personaggi dai gesti teatrali. In questo periodo la ricerca luministica di Jacopo è predominante; ad essa si accompagnano una struttura compositiva dal forte sottinsù, un colorismo caldo e una materia pittorica pastosa.

### **La sacrestia**

L'ambiente piccolo e raccolto ospita numerose opere d'arte. La tavola di Alvise Vivarini è incastonata proprio come una rossa gemma, in una preziosa cornice reliquiario di legno intagliato e dorato, decorata con putti alati nella fascia esterna, volute, festoni, fiori e frutta, probabilmente coeva al dipinto, datato intorno al 1500, cioè all'ultimo periodo di attività del pittore, quando questi reinterpreta in senso già rinascimentale, sotto il forte influsso di Giovanni Bellini, anche i temi tipici della tradizione familiare (del padre Antonio e dello zio Bartolomeo). Anche in questa Madonna assorta, vestita di uno smagliante manto rosso intessuto di fili d'oro, la luce modella i volumi solidi, architettonici, ammorbidisce le carni, rende vellutata la frutta simbolica poggiata sulla balaustra. La tela con la *Madonna col Bambino* e santi di Palma il Giovane è inserita in una pregevole cornice secentesca in legno intagliato e dorato a volute e fogliami. Circa un ventennio la separa dalla *Deposizione*, il che fornisce l'opportunità di vedere un diverso aspetto della produzione del Palma, influenzato da Tiziano in questa fase, connotata da un voluto arcaismo che sembra risentire anche dei modi di Palma il Vecchio. Originale scultura in bronzo è la *Madonna con il Bambino* attribuita a Jacopo Sansovino. Maria copre con il suo manto il Bambino adagiato di fianco a lei su una roccia. La Madonna è colta nell'atto di alzarsi, come per meglio sorvegliare il sonno del figlio. La composizione e le pose della Vergine, del tutto innaturali, fanno pensare a un'opera ideata su modelli di ambito non veneto, forse donatelliano.

### **La passione e i suoi simboli: Vivarini, Bastiani, Bissolo, Marconi, Palma, Sansovino**

Il presentimento della Passione è un tema ricorrente nella pittura veneziana e fortemente presente nelle opere raccolte nella sacrestia del Redentore. Negli artisti quattrocenteschi è affidato in modo esplicito ai simboli della Passione, posti vicino alla Madre e al Bambino. Nella sua *Madonna* Alvise Vivarini accoglie invece la grande innovazione di Giovanni Bellini, affidando il presentimento alla struttura raccolta delle forme, al silenzio in cui sembrano sospese le figure, alla malinconia soffusa nell'espressione dei volti. Nella tradizione iconografica il sonno del Bambino prefigura la sua morte. Alla sua umanità offerta in sacrificio allude anche la sua indifesa nudità. Anticipando l'immagine della Pietà, la madre lo accoglie sulle ginocchia come su un altare e le mani si congiungono protettrici come un tabernacolo. Al significato sacrificale ed eucaristico allude la balaustra sfiorata dalla luce esterna, mensa e altare che ci separa dalla zona sacra e che allo stesso tempo si collega al nostro spazio attraverso la mediazione dei due angioletti musicanti. A questa intermediazione tra il mondo dell'umano e del divino appartiene il significato non univoco della frutta, pomo colto dall'antico Adamo, ma anche allusione a Cristo, frutto di grazia pendente dalla croce. Il cardellino ricorre spesso in questi soggetti. La tradizione lo considerava un coraggioso uccellino, che non temeva di ferirsi pur di nutrirsi di quei cardi spinosi ai quali doveva il suo nome. Cardi spinosi, triboli e spine frutto della colpa spuntano per Adamo ed Eva dalla terra inaridita. Il cardellino, che versa su di loro il suo sangue, allude in modo gentile al sacrificio redentore del Cristo. La *Madonna col Bambino* di Lazzaro Bastiani mostra una simbologia più limitata ma più diretta. La nuda pietra scheggiata è allo stesso tempo lastra di sepolcro e altare. Il messaggio, ancora una volta, è affidato soprattutto alle scelte formali, alla mesta elegia di quel rivolo bianco che incornicia il volto pensoso della madre. Nelle opere di Francesco Bissolo, Rocco Marconi e Palma il Giovane, il centro focale è affidato a un gesto ricorrente, a quella mano con cui Maria stringe il piede del figlio in previsione del chiodo che lo tra-passerà. Infine nel gruppo bronzeo attribuito a Sansovino, lo scultore dona un'intensa espressione al volto di questa madre; è nel gesto, che forse svela il Bambino dormiente sopra una roccia o forse lo avvolge come in un sudario, che s'intravede la sua partecipazione al sacrificio del figlio.

## [26] Scheda informativa per la visita al Redentore ©Associazione Chorus

Il tempio votivo del Redentore fu costruito in seguito alla pestilenza che colpì Venezia tra il 1576 e il 1577 causando quasi cinquantamila vittime. Il Senato della Serenissima decretò fosse eretta una chiesa dedicata a Cristo Redentore, che sarebbe divenuta meta di un pellegrinaggio annuo in segno di ringraziamento per la sconfitta del morbo. La processione votiva ebbe luogo ancor prima che la chiesa fosse completata, infatti il primo pellegrinaggio fu fatto il 21 luglio 1577 e da allora un ponte di barche collega la Giudecca al resto della città la terza domenica di luglio. L'incarico della costruzione fu affidato ad Andrea Palladio, che già si era distinto a Venezia per aver messo mano a numerosi edifici sacri, come ad esempio la chiesa di San Giorgio Maggiore e il progetto per il rifacimento della facciata della Cattedrale di San Pietro di Castello, che vi invitiamo a visitare. La scelta dell'ubicazione, dopo numerose e accese discussioni, cadde sul sito della chiesetta di Santa Maria degli Angeli, nell'isola della Giudecca, dove officiavano i frati Cappuccini. I frati accettarono di occuparsi gratuitamente del nuovo tempio a patto che si rispettasse il loro voto di povertà e fossero escluse sepolture nobiliari, che li avrebbero arricchiti grazie a lasciti e messe di suffragio. Fu proprio questa scelta che evitò, come invece capitò per numerose chiese in città, future manomissioni in età barocca e permette, oggi, al visitatore di godere della straordinaria unitarietà stilistico-decorativa della chiesa.

Andrea Palladio riesce a portare a compimento di una lunga riflessione degli architetti rinascimentali sul modo di adattare a edifici cristiani elementi classici. La facciata del Redentore, che presenta un frontone classico, quasi un pronao, è tripartita ma non sembra suggerire un interno a tre navate; infatti la parte centrale, quasi quadrata, anticipa l'unica navata, mentre i settori laterali più stretti indicano gli spazi occupati dalle cappelle laterali. La chiesa è preceduta da una solenne scalinata che abbraccia tutta la parte centrale della facciata. L'importanza data alla scalinata può essere stata suggerita dalla funzione votiva del tempio che, presupponeva, un grande afflusso di gente. Entrati in chiesa, volgendo lo sguardo alla controfacciata, si può ammirare un lunettone monocromo, opera del cappuccino Paolo Piazza, che ha per soggetto il voto fatto dalla Repubblica per la peste e in cui appaiono tutti i protagonisti dell'evento. Sono raffigurati il Doge, alcuni patrizi veneziani, un frate Cappuccino e la Trinità, con Cristo vincitore della morte. Per poter avere una visione completa e esatta della decorazione pittorica bisogna partire dalla prima cappella di destra in cui Francesco Bassano rappresenta la Natività di Gesù; si prosegue poi con il Battesimo di Cristo, di ambito veronesiano, e la Flagellazione di Cristo della scuola di Tintoretto. Il tema cristologico, scandito secondo le varie fasi della vita di Gesù, prosegue, poi, nel presbiterio dove, sull'altare di chiaro gusto barocco progettato nel 1680 dal frate P. Giuseppe da Vicenza, campeggia un maestoso Crocifisso bronzeo, opera cinquecentesca di Girolamo Campagna. Nelle cappelle di sinistra si susseguono altri episodi della vita del Redentore: nella cappella più vicina al presbiterio Palma il Giovane rappresenta il Trasporto di Cristo al Sepolcro, in quella seguente Francesco Bassano dipinge la Resurrezione di Cristo e nell'ultima Domenico Tintoretto esegue l'Ascensione di Cristo.

## Bibliografia

*Fonti primarie della letteratura di viaggio con menzione della Basilica del SS. Redentore*

1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII Libri da M. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte le Guerre passate, con l'Attioni Illustri di molti Senatori. Le Vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro. Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi publichi & privati. Le Leggi, gli Ordini, & gli V si antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581.*

1587

G. Bardi, *Delle cose notabili della città di Venezia*, Libri III, Venezia, Felice Valgrisio.

1603

L. Goldioni, *Le cose notabili e meravigliose della Città di Venetia. Riformate, accomodate, & grandemente ampliate, da Leonico Goldioni; Ove amplamente, & con ogni verità si contengono, & si descrivono usanze antiche, Habiti, & vestiti, Fabriche, e Palazzi, pittori, e Pitture, Scoltori, e Scolture, Sito della Chiesa di S. Marco. Suo regimento, & ordini. Sante reliq. & Thesoro. Cose notabili, & rare. Preditioni amirande Officij, e Magistrati, Prencipi, e vite loro, Cerimonie diverse, Tutti li Patriarchi, Avvenimenti notabili, Senatori famosi, Huomini letterati, Chiese, e Monasteri, Numero delle persone, Corpi Santi, e Reliquie Et altre cose memorabili, Venezia, Giovanni Giacomo Herz.*

1604

F. Sansovino, G. Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da M. Francesco Sansouino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'vn terzo di cose nuoue ampliata dal M.R.D. Giouanni Stringa, Venezia, Altobello Salicato.*

1662

G. Zittio, *Le cose notabili et maravigliose della città di Venetia, già riformate, & accomodate da Nicolò Dolgioni Et hora grandemente ampliate da Zuanne Zittio; ove amplamente, & con ogni verità si contengono, & si descrivono usanze antiche, Habiti, & vestiti, Fabriche, e Palazzi, pittori, e Pitture, Scoltori, e Scolture, Sito della Chiesa di S. Marco. Suo regimento, & ordini. Sante reliq. & Thesoro. Cose notabili, & rare. Predizioni amirande Officij, e Magistrati, Prencipi, e vite loro, Cerimonie diverse, Tutti li Patriarchi, Avvenimenti notabili, Senatori famosi, Huomini letterati, Chiese, e Monasteri, Numero delle persone, Corpi Santi, e Reliquie Et altre cose memorabili*, Venezia, Giovanni Giacomo Herz.

1663

F. Sansovino, G. Martinioni, *Venezia città nobilissima et singolare con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663*, Venezia, Stefano Curti.

1664

M. Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, Francesco Nicolini.

1667

V. Coronelli, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il piu ragguardevole nella città di Venezia, con la di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra, estratta dal tomo 1. de' Viaggi d'Inghilterra del p. Coronelli min. conv. Aggiuntovi in questa quarta edizione il protogiornale perpetuo per godere le funzioni più cospicue della medesima del detto Autore, dedicata all'eccellentiss. Sign Niccolò Erizzo, Ambasciatore della Ser. Rep. Di Ve. Alla Santità di N. Sig. Innocenzo XII*, Venezia, N. N., 1700 (ed. or. 1667).

1671

G. Barri, *Viaggio pittoresco in cui si notano distintamente tutte le pitture famose de'*

*più celebri pittori, che si conservano in qualsivoglia città dell'Italia, Venezia, Giovanni Giacomo Herz.*

1679

W. Lodge, *The painters voyage of Italy : in which all the famous paintings of the most eminent masters are particularised, as they are preserved in the several cities of Italy : chiefly related to their altar-pieces, and such other paintings as are ornamental in their churches : and also many choice pictures, kept as jewels, in the palaces of particular persons : whereunto is added that excellent collection of Signior Septale, in his closet at Milan illustrated with the Heads of some of the most renowned Painters. Written originally in Italian by Giacomo Barri a Venetian Painter. Englished by W.L. of Lincolus-Inine, Gent., London, Printed for Tho. Flesher, at the Angel and Crown in S. Pauls Church-yard, Londra, Tho. Flesher,*  
<https://archive.org/details/paintersvoyageof00barr/page/n7/mode/2up>.

1745

*Forastiero illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine. Colla descrizione delle Chiese, Monisterj, Ospitali, Tesoro di S. Marco, Arsenale, Fabbriche pubbliche, Pitture celebri, Funzioni e Divertimenti, e di quanto v'è di più riguardevole. Opera adornata di moltissime vedute in rame, e corretta dai molteplici errori trascorsi nell'ultima Edizione, Venezia, Francesco Tosi, 1796 (ed or. 1745).*

1758

F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcelliane illustrate da Flaminio Corner, senator veneziano, Padova, Giovanni Manfrè.*

1773

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia, Venezia, Pietro Bassaglia.*

1815

G.A. Moschini, *Giuda per la città di Venezia*, Venezia, Alvisopoli.

1824

A. Quadri, *Otto giorni a Venezia*, Parte prima, Venezia, Giuseppe Molinari.

1837

E. Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, Vol. I, Venezia, Tommaso Fontana.

1840

G. Moschini, *Nuova guida per Venezia con CLVIII oggetti di arti incisi di Mons. G.A. Moschini canonico della Cattedrale. Cav. Della Corona di Ferro & c.*, Venezia, all' Apollo.

1847

G. Fontana, *Manuale ad uso del forestiere in Venezia compilato dal Nob. Gianjacopo Fontana, socio di più accademie e pubblicato dal Municipio nel settembre 1847*, Venezia, Giovanni Cecchini.

1852

P. Selvatico, V. Lazari, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine. Autori P. Selvatico e V. Lazari*, Verona, Paolo Ripamonti Carpano.

1856

F. Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, Giovanni Brizeghel.

1867

*Guida topografica, storica, artistica di Venezia ed isole circonvicine di Francesco Predari*, Venezia, Colombo Coen.

1881

P. Selvatico, V. Lazari, *Guida di Venezia e delle isole circumvicine*, nuova ed. a cura di R. Fulin, P. Molmenti, Venezia, Giuseppe Antonelli.

1926

G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Milano, Bestetti & Tumminelli.

1951

Touring Club Italiano, *Guida d'Italia. Venezia*, Milano.

1985

Touring Club Italiano, *Guida d'Italia. Venezia*, Milano.

2022

Touring Club Italiano, *Guida d'Italia. Venezia*, Milano.

*Studi*

J.S. Ackerman, G. Scattone, *Palladio*, 5. ed. Torino, Einaudi, 1972.

J.S. Ackerman, *Palladio: in che senso classico?*, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 1993.

J.S. Ackerman, *Palladio e lo sviluppo della concezione della chiesa a Venezia*, 1977 in E. Povoledo, S. Bettini, W. Dorigo, *Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio*, Vicenza, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 1965-1989.

A. Acquaviva, *Gli "edifici" e i "luoghi" di culto tra Stato, Chiesa Cattolica e confessioni di minoranza*, tesi di dottorato, Università Tor Vergata di Roma, a.a. 2008/2009, relatore C. Mirabelli.

W. Aslet, *Palladio's monument to the plague of Venice: on the church of Il Redentore*, 2020.

G. Barbieri, *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Roma, Il veltro, 1983.

A. Barzani, *Gli affanni dell'erudizione. Studi e organizzazione culturale degli ordini religiosi a Venezia tra Sei e Settecento*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti, 200.

E. S. Bates, *Touring in 1600: a study in the Development of Travel as a Means of Education*, New York, Houghton Mifflin, 1911.

B. Betto, *L'icnografia della chiesa del SS. Redentore in Venezia* in *Ateneo Veneto*, Venezia, 1943, pp. 85-97.

L. Binni, G. Pinna, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi. Profilo storico, elementi di museologia, documenti, bibliografie*, Garzanti, 1989-1990.

S. Bitgood, *The role of attention in designing effective interpretive labels*, in «Journal of interpretation research», vol. 5, n. 2, 2000, pp. 31-45.

M. Borgherini, A. Guerra, P. Modesti, *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia: nuovi rilievi, storia, materiali*, Venezia, Marsilio, 2010.

M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de pitura, soto nome d'ecelenza, e de compare. Comparti' in oto venti con i quali la nave venetiana vien condotta in l'alto mar dela pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita. Opera de Marco Boschini. Con i argumenti del volenteroso Accademico Delfico*, Venezia, Baba, 1660.



M. Brusegan, *Le chiese di Venezia. Storia, arte, segreti, leggende, curiosità*, Roma, Newton Compton Editori, 2007.

G. Cappelletti, *Storia della chiesa di Venezia*, Libri II, Monastero Armeno di S. Lazzaro, Venezia.

L. Carlevarijs, *Le Fabriche, e Vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs*, Venezia, Giambattista Finazzi, 1703.

D. Carrington, *The traveller's eye*, London, The Pilot Press Ltd, 1947.

*Chiese di Venezia, il museo nella città*, Venezia, Marsilio, 2022.

D. Chizzoniti, *Andrea Palladio. Ideologia e figurazione*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2017.

M.C. Ciaccheri, *Museum accessibility by design. A systemic approach to organizational change*, Londra, Rowman & Littlefield, 2022.

M.C. Ciaccheri, A.C. Cimoli, N. Moolhuijsen, *Senza titolo. Le metafore della didascalìa*, Busto Arsizìo, Nomos, 2020.

P. Codato, G. Romanelli, M. Venchierutti, *Venezia: l'arte nei secoli*, Udine, Magnus, 1997.

E. Concina, *Le chiese di Venezia. L'arte e la storia*, Udine, Magnus, 1995.

E. Concina, A. Delneri, U. Franzoi, I. Reale, D. Succi, *Luca Carlevarijs. Le Fabriche, e Vedute di Venezia*, Venezia, Marsilio, 1995.

V. Falletti, M. Maggi, *I musei*, Bologna, Il Mulino, 2012.

R. Dalla Favera, *Il tempio del Redentore. Venezia - Giudecca*, Venezia, L'Artigiana, 1981.

P. De Socio, C. Piva, *Il museo come scuola. Didattica e patrimonio culturale*, Roma, Carocci, 2008.

P. Fortini Brown, *La pittura nell'età di Carpaccio*, Venezia, Marsilio, 1992.

G. Franco, *Habiti d'huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie pubbliche della nobilissima città di Venetia. [Da G. Franco.] - La Città di Venetia con l'origine e governo di quella, et i dogi che vi sono stati, con tutti le cose notabili, che di tempo in tempo vi sono avvenute dal principio della sua edificatione sino a questi tempi... estratte dal l'opere di Gian Nicolò Doglioni. Parte seconda*, Frezaria al Sol, Venezia, 1610.

U. Franzoi, D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia, Azienda autonoma soggiorno e turismo, 1975, pp. 269-275.

O. Fumagalli Carulli, A. G. Chizzoniti, *I musei ecclesiastici: organizzazione, gestione e marketing*. Con CD-ROM, Milano, Vita e Pensiero, 2008.

A. Gallo, F. Spadavecchia, *Chiesa del Redentore: arte e devozione*, Venezia, Marsilio, 1994.

S. Giletti Benso, *La letteratura di viaggio dal Medioevo al Rinascimento: generi e problemi*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1989

GIOVANNI PAOLO II, *Fides et ratio*, Lettera enciclica circa i rapporti tra fede e ragione, Milano, Paoline, 2019 (ed. or. 1998).

L. Giussani, *Generare tracce nella storia del mondo*, a cura di S. Alberto, J. Prades, Milano, Mondadori, 2018.

M. Grosso, «*Scultore in parole*». *Francesco Sansovino e la nascita della critica d'arte a Venezia*, Roma, Officina Libraria, 2022.

P. Guidolotti, *Andrea Palladio: atlante delle architetture*, a cura di G. Beltramini, A. Padoan, Venezia, Marsilio, 2000.

A. Hopkins, *Venezia e il suo dominio*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano, Electa, 2003, pp. 400-423.

N. Huse, W. Wolters, *Venezia. L'arte del Rinascimento. Architettura, scultura, pittura. 1460-1590*, Venezia, Arsenale, 1989.

*Il Tempio del SS. Redentore. Venezia-Giudecca*, numero 42, Edizioni d'arte Marconi, Genova, 2001.

N. Ivanoff, *Il concetto dello stile nella letteratura artistica del '500*, Trieste, Istituto di Storia dell'arte, 1955.

N. Ivanoff, *Palladio*, Milano, Edizioni per il Club del libro, 1967.

D. Martinelli, *Il ritratto di Venezia*, Venezia, Giovanni Giacomo Herz, 1684.

F. Mauroner, *Luca Carlevarijs*, Venezia, Le Tre Venezie, 1945.

M. Migliorini, *Il viaggio dei pittori nel Sei e Settecento e lo studio dei Grandi Maestri*, (a cura di) M. Migliorini, G. Savio, *Souvenir d'Italie. Il viaggio in Italia nelle memorie scritte e figurative tra il XVI secolo e l'età contemporanea*, Atti del convegno Genova, 6-8 novembre 2007, Genova 2008, pp. 69-70.

Ministero della cultura, Direzione dei musei di Francia, *Fare un museo. Come condurre un'operazione museografica?*, Bologna, Esculapio, 1990.

P. Modesti, *Quasi come in un dipinto: la città e l'architettura nel "De situ urbis Venetae" di Marcantonio Sabellico*, saggio parte del 52° incontro annuale della *Renaissance Society of America* (San Francisco, CA, 23-25 marzo 2006), nella sezione *Looking at the Overlooked in Quattrocento Italian Architecture and Architectural Treatises*, pp. 17-35.

A.M. Monaco, *Giacomo Barri "francese" e il suo Viaggio pittoresco d'Italia. Gli anni a Venezia di un peintre-graveur scrittore d'arte nel Seicento*, Firenze, Edifir, 2014.

G. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, Zanetti, 1924.

P. del Negro, *Lo sguardo su Venezia e la sua società: viaggiatori, osservatori politici in Storia di Venezia* di G. Cozzi, P. Prodi (a cura di), Tomo VI, Venezia, 1994.

M.R. Nobile, *Chiese a pianta ovale tra controriforma e Barocco: il ruolo degli ordini religiosi in Palladio*, rivista bimestrale di storia dell'architettura sotto gli auspici del sindacato nazionale fascista, p. 41-50.

G. Ortalli, *Venezia inventata. Verità e leggenda della Serenissima*, Bologna, il Mulino, 2021.

A. Palladio, *Descrittione de le chiese, stationi, indulgenze et reliquie de corpi sancti, che sonno in la citta de Roma, brevemente raccolta da m. Andrea Palladio et nuovamente posta in luce*, Roma, Vincenzo Lucrino, 1554.

A. Palladio, *L'antichita di Roma di m. Andrea Palladio. Raccolta breuemente dagli auttori antichi, & moderni*, Roma, Vincenzo Lucrino, 1554.

A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura* a cura di W. Dorigo, Milano, Hoepli, 1980.

C. Pasero, *Giacomo Franco, editore, incisore e calcografo nei secoli XVI e XVII*, La Bibliofilia, Vol. 37, No. 8/10 (Agosto-Settembre-Ottobre 1935), Olshcki, Firenze, pp. 332-356.

P. Piras, *I beni culturali di interesse religioso: alcune considerazioni di sintesi*, Il Mulino, Aedon n. 3/2005.

K. Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia, Chicago dal XIII al XX secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 125.

D.M. da Portogruaro, *Il tempio del Redentore e il convento dei Cappuccini di Venezia*, Venezia, Libreria Emiliana Editrice, 1930.

P. Preto, *Peste e società a Venezia nel 1576*, Vicenza, N. Pozza, 1978.

L. Puppi, *Andrea Palladio: scritti sull'architettura, 1554-1579*, Vicenza, N. Pozza, 1988.

I. Reale, D. Succi, *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, Catalogo della mostra a cura di Isabella Reale e Dario Succi, Padova – Palazzo della Ragione 25 settembre – 26 dicembre 1994, Milano, Electa, 1994.

S. Riboni, *La Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia: il turismo tra ottocento e contemporaneità*, tesi di laurea specialistica, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2015/2016, relatore G. Pojana.

R. Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia: dal Settecento a oggi*, Brescia, La scuola, 2012.

C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite de' gl'illustri pittori veneti, e dello stato. Ove furono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte. Descritte dal*

*cavalier Carlo Ridolfi. Con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili. Parte prima. A gl'illustrissimi signori fratelli Reinft, il cavalier Giovanni Sign. Di Neil, e commissario appresso la Maestà cristianissima per li potentissimi stati delle provincie unite, e Gerardo senatore d'Amsterdamo, Venezia, Giovanni Battista Sgava, 1648, <<https://books.google.it/books?id=nSV2YGUfeyUC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>>.*

A. Rizzi, *Disegni, incisioni e bozzetti del Carlevarijs*, Catalogo della mostra a cura di Aldo Rizzi, Udine – Loggia del Lionello 29 dicembre 1963 – 2 febbraio 1964, Udine, Doretti.

A. Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venezia, Alfieri, 1967.

A. Roccella, *Il regime giuridico delle opere d'arte negli edifici di culto in Italia*, Versione italiana, rivista e integrata con le note, della relazione “Le régime juridique des oeuvres d'art dans les édifices de culte en Italie”, presentata al convegno "Patrimoine culturel/cultuel en France et en Italie. Définir – Protéger – Gérer", Firenze, 18-19 marzo 2010.

G. Romanelli, *Palladio*, Firenze, Giunti, 1995.

G. Romanelli, *Ritratto di Venezia*, Milano, Skira, 2011.

J. Ruskin, *Le pietre di Venezia*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1987.

Mons. G. Santi, *Beni culturali ecclesiastici*, relazione tenuta in occasione del Convegno nazionale economi diocesani (Bellaria Igea Marina, 16-18 febbraio 2004). *San Marco tra liturgia e turismo*, Quaderni della procuratoria. Arte, storia, restauri della basilica di San Marco a Venezia, Ediz. Illustrata, vol. 6, 2011.

M. Sanudo il giovane, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero la città di Venetia (1493-1530)*, a cura di A. Caracciolo Aricò, glossario a cura di p. Zolli e A. Caracciolo Aricò, Venezia, Centro di studi medievali e rinascimentali “Emmanuele Antonio Cicogna”, 2012.

R. Sartori, *Spazi devozionali e spazi turistici. Chorus, un esempio di conciliazione*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2012/2013, relatore M. Tamma.

A. Scattolini, E. Brunet, *Gustate e vedete. Per un annuncio del Vangelo con arte*, Torino, Elledici, 2020.

J. von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, introduzione a cura di C. De Benedictis, Milano, Sansoni, 2000 (ed. or. 1909).

J. von Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

B. Serrell, *Exhibit labels, an interpretive approach*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.

C. de Seta, *Grand Tour: Viaggi narrati e dipinti*, Napoli, Electa, 2001.

C. de Seta, *Il fascino dell'Italia nell'età moderna: dal Rinascimento al Grand tour*, Milano, Raffaello Cortina, 2011.

C. de Seta, *L'Italia nello specchio del “Grand Tour”*, in *Storia d'Italia, Annali 5, Il Paesaggio*, pp. 127-263.

S. Settis, *L'assalto al patrimonio culturale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002-2007.

A. Rizzuto, *Strumenti di Social Media Marketing per un circuito di chiese: il caso dell'Associazione Chorus di Venezia*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2022/2023, relatore F. Casarin.

W. Timofiewitsch, *Corpus Palladianum. 3: La chiesa del Redentore*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Pennsylvania State University Press, 1971.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1550-1568.

T. Verdon, *La bellezza nella Parola. L'arte a commento delle letture festive. Anno A*, Milano, San Paolo, 2007.

T. Verdon, *La Chiesa committente*, «Luoghi dell'infinito», 281, Milano, 2023, pp. 20-29.

A. Vittoria, *Il Novecento. Dall'età dell'imperialismo alla globalizzazione*, Roma, Carocci, 2020.

M. Zorzi, *La Libreria di San Marco: libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987.

G. Zorzi, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Vicenza, N. Pozza, 1966.



*Sitografia*

G. Beltramini, *Andrea Palladio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 80, Roma, 2014, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-di-pietro-della-gondola-detto-palladio/>>

<<https://chorusvenezia.org/>>

< <https://chorusvenezia.org/lassociazione/>>

<<https://chorusvenezia.org/visita/chiesa-del-santissimo-redentore/>>

M. Muraro, *Marco Boschini*, *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 13, Roma, 1971, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-boschini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-boschini_(Dizionario-Biografico)/)>

M. Ciononi Visani, *Luca Carlevariis*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 20, Roma, 1977, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/luca-carlevariis\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luca-carlevariis_(Dizionario-Biografico)/)>

A. De Ferrari, *Vincenzo Coronelli* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 29, Roma, 1983, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-coronelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-coronelli_(Dizionario-Biografico)/)>

F. Franceschi, *L'accesso alle chiese aperte al culto: fruizione culturale, fruizione turistica, questione del ticket*, ottobre 2014, <[https://www.researchgate.net/publication/307771199\\_L%27accesso\\_alle\\_chiese\\_aperte\\_al\\_culto\\_fruizione\\_culturale\\_fruizione\\_turistica\\_questione\\_del\\_ticket](https://www.researchgate.net/publication/307771199_L%27accesso_alle_chiese_aperte_al_culto_fruizione_culturale_fruizione_turistica_questione_del_ticket)>

G. Milantoni, *Cosimo da Castelfranco* in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 30, Roma, 1984, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-da-castelfranco\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-da-castelfranco_%28Dizionario-Biografico%29/)>

P. Preto, *Flaminio Corner* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 29, Roma, 1983, <[F. Sansovino, \*Trattato delle cose notabili che sono in Venetia\*, Venezia, Viani, 1570, <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10180815?page=28,29>>, fogli 24v-25r.](https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-corner_(Dizionario-Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

S. Rivabene, *Felice da Cantalice, santo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 46, Roma, 1996, < [M. Romanello, \*Giovanni Nicolò Doniglioni\* in \*Dizionario Biografico degli Italiani\*, volume 40, Roma, 1991, <\[S. Testa, \\*Francesco Sansovino\\*, in \\*Dizionario Biografico degli Italiani\\*, volume 95, Roma, 2019, <\\[<<https://www.santiebeati.it/dettaglio/53750>>, \\\(8 maggio 2023\\\).\\]\\(https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-tatti\\_\\(Dizionario-Biografico\\)/></a></p></div><div data-bbox=\\)\]\(https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nicolo-doglioni\_%28Dizionario-Biografico%29/></a></p></div><div data-bbox=\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-da-cantalice-santo_(Dizionario-Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

<<https://www.touringclub.it/chisiamo/la-nostra-storia>>

<<https://www.uffizi.it/opere/veronese-battesimo-di-cristo>>