

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Xavier Barral i Altet

VENEZIA NELLA STORIA DELL'ARTE E NELL'IMMAGINARIO EUROPEO

Per celebrare il bicentenario dell'Ateneo Veneto abbiamo voluto organizzare un convegno che ci aiutasse a riflettere sull'evoluzione della storia dell'arte, degli studi sull'arte, delle ricerche su Venezia nel corso di questi due ultimi secoli. Ma lo sguardo volto all'indietro non ci bastava, e per questa ragione ci è sembrato opportuno invitare a tenere dei contributi che ci aiutassero ad avere una visione della situazione attuale degli studi, con ampie prospettive di futuro. Da questi due giorni non uscirà né un bilancio né una storiografia esaustiva della disciplina punto per punto, autore per autore o periodo per periodo, ma dall'insieme di tutti questi interventi, dopo la loro pubblicazione, verrà fuori senza dubbio un panorama, che speriamo sia il più fedele possibile alla situazione attuale.

Per tutte queste ragioni, ci è sembrata indispensabile la presenza dei responsabili istituzionali dei diversi settori della protezione del patrimonio artistico e del mondo accademico, ma ci è sembrata importante anche la presenza di quegli studiosi, francamente giovani, che stanno lavorando con tutte le imperfezioni del principiante, ma anche con la freschezza di chi scopre nella sua ricerca novità dopo novità. La presenza dunque dell'università era imprescindibile, e l'ampia risposta che il nostro appello a comunicazioni ha ricevuto ci ha dato ragione su questo punto. La generosità dell'Ateneo Veneto ha così permesso di offrire anche ai dottorandi un foro di esposizione delle loro ricerche molto diverso da quello abituale delle aule universitarie, e delle sedute nelle quali devono giustificare gli avanzamenti nella ricerca.

Un convegno di questo tipo si colloca all'estremo opposto del convegno di tema monografico, incentrato su un aspetto puntuale e concreto, tendente a toccare tutte le facce di un'unica questione. A noi infatti ha interessato raccogliere bilanci e insistere sulle prospettive, perché il problema principale della storia dell'arte su Venezia è quello di combinare nella maniera più efficace il localismo con l'internazionalismo. Vorrei chiarire questo punto che mi sembra centrale nella riflessione sulla disciplina.

Innumerevoli sono i libri, in tutti i paesi del mondo e in tutte le lingue, che parlano dell'arte di Venezia. Qualsiasi storico dell'arte di qualsiasi nazione è venuto a Venezia, ed eventualmente ha studiato Venezia, almeno per quanto riguarda il proprio periodo specialistico, e ne ha parlato in qualche sintesi generale di storia dell'arte. Se c'è un luogo internazionale, dal punto di vista della ricerca storico-artistica, superato probabilmente solo dalla storiografia fiorentina e romana, questo luogo internazionale è proprio Venezia. Ricercatori di tutti i continenti consacrano studi monografici, tesi ad approfondire specifici aspetti della cultura veneziana. Venezia è, in questa ottica, un vero centro universale della cultura storico-artistica. Ho più difficoltà invece a riassumere il modo nel quale questa universalità si traduce in ambito locale, nelle università veneziane, nelle istituzioni veneziane, nel subcosciente collettivo del veneziano colto, o di coloro, non veneziani di nascita, che esercitano qui la loro attività intellettuale. Tutto sommato, questa è solo una delle piccole contraddizioni di questa città, che è la più invasa dai turisti e nello stesso tempo è tra le più silenziose al mondo, a seconda della percezione individuale dei fatti.

Federare tutte queste sensibilità, portare a Venezia le ricerche avviate all'estero, e contribuire al progresso culturale della città, è stato sempre ed è ancora il ruolo prioritario dell'Ateneo Veneto, come ci dimostrano bene le belle sedute del convegno che qui si pubblica. Nella rivista dell'Ateneo troviamo fin dall'inizio articoli che riguardano, direttamente o indirettamente, la storia dell'arte o dell'architettura: per farsi un'idea basta ripercorrere gli indici dei volumi, senza dimenticare l'importanza accordata alle recensioni che hanno costantemente permesso di informare sulle ricerche appena edite. L'Ateneo è stato spesso presente quando si è trattato di celebrare scientificamente gli anniversari: cito soltanto le lezioni tenute per il Quinto centenario della nascita di Lorenzo Lotto, pubblicate nel 1983, o il ricordo del soggiorno veneziano di Alessandro Manzoni (1803-1804) nell'ambito delle celebrazioni del I centenario della morte dello scrittore, nel 1973, pubblicato nel volume dell'anno successivo.

Sarebbe troppo lungo ripercorrere le tappe della rivista dell'Ateneo nella storiografia di Venezia, e sono sicuro che questa ricerca sarà fatta in un prossimo futuro. Per adesso mi limito a menzionare, a titolo esemplificativo, gli atti del seminario di studi su Flaminio Corner (1693-1778), nel secondo centenario della morte, pubblicati nel vo-



L'Ateneo Veneto nella Venezia di oggi

Venezia nel quotidiano medievale e turistico

lume del 1980, o ancora il volume che raccoglie nel 1984 il ciclo di conferenze su collezioni e collezionismo. Desidero anche ricordare come, accanto alla rivista, l'Ateneo abbia promosso la pubblicazione di una collana di studi molto prestigiosa, che annoverò come primo titolo *La libreria di San Marco* di Marino Zorzi e che tra i volumi più recenti comprende ricerche di grande modernità metodologica, come quelle di Guido Rossi e Gianna Sitran sui portali di Venezia e sull'In-sula reatina sede dei patriarchi di Grado.

Tra i soci dell'Ateneo Veneto che siano anche storici dell'arte troviamo non a caso numerosi nomi autorevoli della disciplina, e ricordo ancora quando Wladimiro Dorigo mi fece capire, ormai molti anni fa, il senso di questa appartenenza, facendomi l'onore di propormi come socio.

Ma torniamo ai problemi di percezione di Venezia nella storia dell'arte e nell'immaginario europeo. Per me Venezia è innanzitutto una città medievale, ma so bene che non sempre è stata percepita in questo modo da tutti i visitatori. Soltanto nel corso dell'Ottocento Venezia fu interpretata come un paradiso architettonico per la concezione e lo sviluppo degli stili neo-medievali. Uno degli architetti più celebri, se non il più noto dell'Ottocento europeo, Eugène Viollet-le-Duc, scrivendo a suo padre da Venezia il 14 luglio 1837, non esitava a definire palazzo Ducale come il Partenone del Medioevo: «il fatto è», scriveva, «che non ho mai visto un altro monumento che unisca una così grande semplicità a tanta bellezza». In una precedente lettera, del 9 luglio, sempre indirizzata a suo padre, descriveva la città come la più poetica d'Italia e manifestava il suo desiderio di abitare in Piazza San Marco, nucleo di una città popolata di piccoli palazzi medievali, la più deliziosa invenzione architettonica che si possa trovare.

Io non so se Mariano Fortuny avesse letto queste lettere di Viollet-le-Duc, ma la riabilitazione che il celebre architetto francese propose a proposito dei palazzi di canal Grande, con i loro «jolis balcons gothiques» e una porta sul canale «avec un perron qui descend jusqu'à la gondole», è proprio quella che Fortuny intraprese in pieno Novecento su Ca' Pesaro degli Orfei.

Ma il giudizio di Viollet-le-Duc non era il più frequente tra i visitatori di Venezia, che di solito non erano tanto interessati all'architettura quanto alla vita sociale e ai costumi della città, come bene ci



Giovanni Bellini a San Zaccaria (1505)

Tintoretto, *Il procuratore Soranzo* (1550)

raccontano lo *chevalier* Charles de Brosses nel 1739 o Goethe durante il suo soggiorno del 1786.

Dicevo più sopra che per me Venezia è innanzitutto una città medievale. Penso infatti che non ci sia un'altra città in Europa occidentale che abbia conservato, così come si è verificato a Venezia, non solo il tessuto urbano e l'aspetto complessivo di una città medievale, ma tutti i dettagli del paesaggio monumentale, e persino gli usi e le funzioni della città medievale: basti paragonare gli edifici sul canal Grande fra San Giovanni Crisostomo e i Santi Apostoli che si riconoscono nel pannello con il *Miracolo della reliquia della santa croce*, di Vittore Carpaccio, datato al 1494, con l'aspetto odierno di quelle stesse costruzioni, che si ritagliano nette su un cielo nuvoloso, con le loro finestre gotiche, la sequenza dei tetti e degli altissimi camini, superati in altezza solo dagli svelti campanili. Lo stesso potremmo dire del contesto urbano intorno al ponte di San Lorenzo nel *Miracolo della reliquia della santa croce* di Gentile Bellini, del 1500, o dell'uso sociale espresso dalle finestre e dalle altane di Campo San Lio, nel medesimo miracolo messo in scena dal Mansueti (1485-1527 ca), pure alle Gallerie dell'Accademia.

Mentre le altre città europee conservano di medievale quasi solo una grande cattedrale e qualche altro edificio religioso, accompagnati da alcuni rari monumenti urbani prestigiosi della medesima epoca, Venezia ci offre semplicemente la città così com'era, le case e i palazzi così come essi apparivano nel Medioevo, e non solo le facciate prestigiose romaniche o gotiche (queste ultime segnate da un'evoluzione in altezza già trecentesca che trasformò il costruito urbano condizionandone tutte le componenti), ma anche l'edilizia minore, insomma tutto quello che ci consente di comprendere una città medievale con i suoi colori, e di immaginare la vita quotidiana dei suoi abitanti. Stranamente però tutto questo non appare nei libri generali sull'architettura medievale europea. E ciò, nonostante gli studi approfonditissimi di Wladimiro Dorigo (si pensi soltanto alla sua *Venezia romanica*, pubblicata nel 2003) secondo il quale, ad esempio, proprio le modificazioni in altezza dell'edilizia civile veneziana di fine XIV e inizio XV secolo avrebbero contribuito alla formazione delle premesse, anche psicologiche, per un esponenziale aumento volumetrico delle chiese e dei campanili, portando con sé la sfida ancor più grande dell'architettura delle imponenti basiliche degli ordini mendicanti.



I classici nella produzione libraria veneziana

Le traduzioni nella produzione libraria veneziana



La città di Venezia riveste un interesse particolare per lo storico dell'arte, non solo per il medievista, ma per lo specialista di qualsiasi periodo, perché, rivolta fin dalle origini verso l'Oriente con cui riusciva a comunicare facilmente attraverso l'Adriatico, Venezia si collegava anche all'Occidente attraverso l'entroterra, la cosiddetta terraferma, la pianura padana e l'Italia settentrionale. Ma se sottointendevo l'assenza di Venezia nei manuali generali di storia dell'arte medievale, e forse tra l'altro, con l'eccezione della pittura di età moderna, la sua assenza *tout-court* dai manuali generali di storia dell'arte, questo è probabilmente il risultato della posizione particolare della creazione artistica a Venezia attraverso i secoli. Connessa ai grandi movimenti artistici, senza dubbio, ma profondamente autonoma per non dire isolata in un contesto locale di una certa difficoltà quotidiana. Perché la vita a Venezia non è mai stata facile, né per i ricchi né per i poveri. Far fronte alle malattie collettive che giungevano proprio via mare, ai capricci della natura, a un'insularità volontaria e qualche volta fortemente limitante, non c'è dubbio che la mettesse in una situazione differente da quella di qualsiasi altra città occidentale. Ma se ci sono, quali sono i riflessi nella creazione artistica di tanti piaceri estetici ambientali e di tante difficoltà quotidiane ugualmente legate alla particolare natura del paesaggio?

Se il film (1971) di Luchino Visconti (1906-1976) tratto dalla novella (1913) *La morte a Venezia* di Thomas Mann (1875-1955) col suo manierismo decadentistico non ha portato, secondo me, nella sua eccessiva popolarità melanconica, gran bene alla città (dopo la novella di Mann e il film di Visconti si deve provvedere in tutta urgenza a un antidoto, leggendo il romanzo *La fête à Venise*, pubblicato nel 1991 dallo scrittore francese Philippe Sollers), e se le brume nelle quali scompaiono le architetture nei dipinti del pittore inglese Joseph William Turner (1775-1851) hanno contribuito a diffondere un certo gusto del buio e del tenebroso, i colori dei Bellini (Jacopo 1396/1400-1470?, Gentile 1429-1507, Giovanni 1433-1516) sono tutt'altro che scuri e rappresentano la città non meno della sua visione tardo-romantica. Fu proprio il colore, peraltro, a costituire la base della contrapposizione vasariana tra le diverse e altrettanto eccelse scuole di pittura, quella fiorentina e quella veneziana, una contrapposizione destinata a riverberarsi in tutta la critica d'arte dei secoli successivi. Non posso non andare con la memoria, a questo riguardo, alla bel-

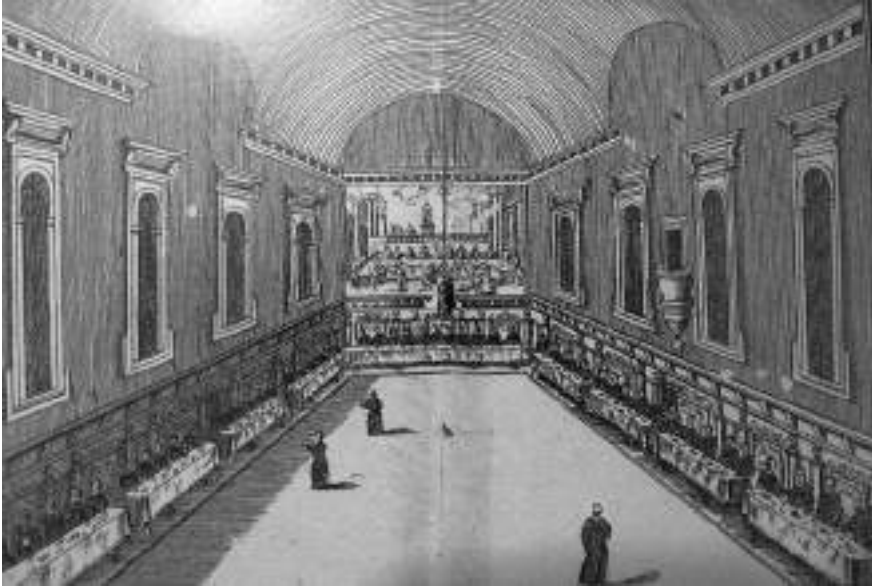


Tiepolo *Venus* a palazzo Ducale
(1750-1760)

Pietro Longhi, *Il rinoceronte*.
Carnevale del 1751

lissima pagina di Vasari su Giorgione (ca 1477-1510) nella prima edizione delle *Vite* (1550), un “veniziano”, sì certo, ma abilissimo nel disegno e nella riproduzione dal vivo della natura: di Giorgione Vasari scriveva che si era dedicato al disegno e gli era piaciuto moltissimo. La natura gli fu inoltre così favorevole che il pittore si innamorò di lei, tanto che qualsiasi cosa rappresentasse in pittura doveva riprenderla dal vivo. E tanto Giorgione imitò la natura che finì addirittura col competere con gli artisti toscani autori della maniera moderna: «Attese al disegno, e lo gustò grandemente; et in quello la natura lo favorì sì forte, che egli innamoratosi di lei, non voleva mettere in opera cosa che egli da 'l vivo non la ritraessi. E tanto le fu soggetto e tanto andò imitandola, che non solo egli acquistò nome di aver passato Gentile e Giovanni Bellini, ma di competere con coloro che lavoravano in Toscana et erano autori della maniera moderna. Diedegli la natura tanto benigno spirito, che egli nel colorito a olio et a fresco fece alcune vivezze et altre cose morbide e unite e sfumate talmente negli scuri, ch'è fu cagione che molti di quegli che erano allora eccellenti confessassino lui esser nato per metter lo spirito nelle figure e per contraffar la freschezza della carne viva, più che nessuno che dipingesse non solo in Venezia, ma per tutto».

Ben più di tre secoli dopo, l'idea del colore di Venezia fu usata da Bernard Berenson (1865-1959) pressoché come unica chiave di lettura per dimostrare le qualità ritenute specifiche della pittura veneziana: nel caso degli artisti veneziani, questo colore era destinato a fornire un piacere che dai dipinti arrivava direttamente all'occhio del riguardante, il quale riguardante era sollecitato dal colore persino nei suoi stati d'animo, come se il colore fosse una musica in grado di esercitare la propria potenza sul pensiero e sulla memoria. A Venezia, inoltre, secondo Berenson, la Chiesa avrebbe trovato il modo di utilizzare quest'influenza del colore e della musica sulle emozioni individuali e collettive. E lo spirito del Rinascimento, che per Berenson costituiva sostanzialmente un ritorno alla letteratura classica e una volontà di riscoprire l'arte antica, si sarebbe manifestato a Venezia in un modo molto diverso rispetto agli altri territori dell'Italia. In primo luogo, da un punto di vista sociale, la pace politica e il potere acquisito avrebbero creato a Venezia la base per una vita quotidiana tesa alla gioia di vivere e all'inseguimento dei piaceri. Mentre in altri luoghi l'arte rinascimentale era spesso destinata esclusivamente alla glorificazione



Vincenzo Coronelli, *Il refettorio di San Giorgio Maggiore*

Interno di San Marco per la *Storia di Venezia* di Léon Galibert (1847)

individuale dei committenti, a Venezia proprio la situazione politica avrebbe condotto verso un altro ritmo di vita, a una ricerca della comodità e dello splendore, al raffinamento della maniera di vivere. Questa maniera di sperimentare la bellezza quotidianamente avrebbe inoltre risparmiato ai veneziani la necessità di rivolgersi verso l'archeologia o la pura scienza, attraverso le quali Venezia avrebbe infatti corso il rischio di cadere in un accademicismo profondamente contrario alla libertà nella quale invece si era sviluppata la sua civiltà: a Firenze, i pittori, troppo legati agli ideali classici della forma e della composizione, erano perciò divenuti eccessivamente accademici, invece i veneziani avevano usato la sensualità del colore per suscitare emozioni nei committenti e negli spettatori.

Al di là dell'effetto che opinioni come queste di Berenson possono suscitare oggi in noi, e al di là del processo di contestualizzazione e storicizzazione al quale possiamo e dobbiamo sottoporre una concezione come questa berensoniana dell'arte veneziana rinascimentale, è ben evidente come nella determinazione di questa idea dell'arte si faccia strada un'altra idea che nasce proprio dalla particolare natura geografica e sociale della città, dalla sua insularità luminosa, dalla natura politica della sua Repubblica.

Non potrei affermare però che tutti i visitatori della città siano ripartiti con la medesima percezione. E la teorizzazione storico-artistica sulle cause e sugli effetti della capacità tutta veneziana di mimare la natura attraverso il colore della pittura resta spesso confinata in ambiti letterari quasi soltanto storico-artistici, lasciando invece spazio, in altri contesti di approccio alla città, a ben altro tipo di considerazioni.

Quando, tra il 1728 e il 1731, il filosofo francese dell'illuminismo Montesquieu (1689-1755) attraversò l'Austria, l'Ungheria, gli stati italiani, l'Olanda, l'Inghilterra, il suo era certamente un viaggio di formazione e di informazione: studiare i sistemi di governo, cercare le cause dello splendore e della decadenza dei poteri, indagare sulle origini della ricchezza e della miseria. Nonostante ciò, nonostante la raccolta assidua e precisa di materiali di lavoro che un giorno sarebbero stati utili alle sue opere, Montesquieu guardò i paesi da cui passava con spirito libero, con uno sguardo scevro da pregiudizi: curioso, attento, lucido, avido di immagini e di parole. Partito da Graz il 12 agosto del 1728, Montesquieu giunse a Venezia il 16 dello stesso



La Murano di Léon Galibert (1847)

La Fenice nel 1837

mese. Il primo colpo d'occhio sulla laguna esercitò su di lui un fascino straordinario, ma a una seconda occhiata non poté non notare la diffusa e opprimente decadenza della città, l'umidità dilagante ovunque: è impossibile, scriveva, che i quadri si possano conservare in chiese oppresse da tanta umidità, con i cadaveri interrati dappertutto. Le nazioni meridionali sono languide, scriveva lo studioso, e questa languidezza si riflette persino sulle architetture: c'è a Venezia, continuava, un gotico leggero, un gotico che conviene più alle chiese che ad altre architetture. La ragione di questa propensione del gotico sarebbe stata da cercarsi, secondo Montesquieu, nel fatto che si tratterebbe di una maniera di costruire non più in uso nei paesi nordici e soprattutto non più in uso nella costruzione delle case private: in questo modo il culto di Dio si sarebbe distinto proprio perché esercitato in un luogo la cui architettura non era più abituale. Un punto di vista indubbiamente molto singolare.

Ma è chiaro che la percezione che gli stranieri hanno di Venezia non può riassumersi in un unico punto di vista.

Circa un secolo e mezzo dopo le *Voyages* di Montesquieu, John Ruskin (1819-1900), giungendo a Venezia, così annotava nel suo Diario: «Grazie a Dio sono qui! È il Paradiso delle città, e una luna sufficiente a fare impazzire metà dei savii della terra batte con i suoi puri sprazzi di luce sull'acqua grigia davanti alla finestra, e io sono più felice di quanto sia mai stato in questi cinque anni – felice davvero – felice come in tutta probabilità non sarò mai più in vita mia. Mi sento fresco e giovane quando il mio piede posa su queste calli, e i contorni di San Marco mi entusiasmano». Al contrario di quanto abbiamo visto in Montesquieu, Ruskin, fin dal primo momento, vide realizzata a Venezia una perfetta fusione tra bellezza naturale e bellezza artificiale. Il giovane geologo che aveva osservato le Alpi, le rocce, gli alberi e le nuvole, era rimasto straordinariamente affascinato dal modo con cui le gondole si avvicinavano ai vecchi palazzi del canal Grande: «La mia Venezia, come quella di Turner, era stata creata per noi soprattutto da Byron; ma nel mio caso c'era anche il piacere puramente infantile di osservare le barche ondeggiare sull'acqua chiara».

L'ultima parte del lungo soggiorno italiano del 1845 Ruskin la trascorse tutta a Venezia, restandovi cinque settimane. Ma qui non fu tanto il Medioevo a trattenerlo quanto il colorismo sfaldato della pittura veneziana del Cinquecento. Alla vista di Tintoretto restò come



Dagherrotipo degli editori Ferdinando Artaria e figli riprodotto all'acquatinta (metà Ottocento)

La bruna romantica di Venezia secondo Joseph William Turner

folgorato: «Se non avessi varcato quella soglia [la Scuola di San Rocco], avrei scritto *Le pietre di Chamonix* invece delle *Pietre di Venezia* [...]. Ma Tintoretto mi rapì all'istante nel *mare maggiore* delle scuole di pittura che coronavano Venezia all'apice della sua potenza e poi decaddero con lei, costringendomi così a studiare la storia di Venezia stessa, e attraverso questa, di tutti quegli elementi da cui ho desunto o descritto le leggi della forza e delle virtù nazionali». I primitivi fiorentini del Duecento toscano e il colore di Tintoretto e Tiziano divennero per lui i modelli artistici a cui rapportare l'intera produzione pittorica europea: l'esaltazione dello spirito trascendente da un lato, l'esaltazione della materia corporea e della carne dall'altro provocarono in Ruskin frequenti oscillazioni di giudizio, cui si accompagnava il vacillare e il venir meno della fede evangelica dell'infanzia.

Quando, tra il 1851 ed il 1853, Ruskin pubblicò *Le pietre di Venezia*, i lettori professionisti restarono colpiti dalla sua ammirazione per la goffa San Marco: «Io non conosco altra città in Europa, in cui la Cattedrale non ne rappresenti l'aspetto principale. Invece a Venezia la Chiesa patriarcale, piccola e mediocre per architettura, sorge nell'ultima isoletta del gruppo veneziano, ed il suo nome come il luogo dove sorge, sono probabilmente sconosciuti al maggior numero di viaggiatori che visitano Venezia». In verità Ruskin si sbagliava, perché Venezia diventa patriarcato solo nel 1451 e la chiesa di San Pietro a Castello è per tutto il Medioevo sede episcopale diocesana, non sede patriarcale, ma le sue osservazioni conservano intatta la loro validità. Ad accentuare la magnificenza e lo stupore che colgono Ruskin alla vista di San Marco contribuisce il dispiegamento artificioso, eppur naturale e verosimile per chi conosca bene Venezia, del percorso stradale: «Ed ora desidero che il lettore, prima di entrare nella chiesa di San Marco, si trasporti per un momento con me nell'interno di una quieta cattedrale di una città inglese. Penetrando in una via molto appartata, si cominciano a vedere nel fondo i pinnacoli di una delle torri, poi passando sotto il basso ed oscuro passaggio merlato si entra nella strada interna simile ad una via privata dove non passano che i carri dei mercanti che forniscono le provvigioni necessarie al vescovo e al capitolo, e dove sono alcune aiuole accuratamente disegnate e recinte [...]. E così, avendo cura di non calpestare le aiuole, si procederà lungo lo stretto viale fino alla facciata ovest, fermandosi un momento



San Pietro di Castello all'inizio del Novecento (Mariano Fortuny)

Luigi Nono, *Orfani* (1903)





Venezia fotografata.
Positivo al bromuro d'argento
(verso 1900)

Venezia fotografata.
Positivo all'albumina della ditta
Underwood (inizi Novecento)

Venezia fotografata (Mariano
Fortuny, inizi Novecento)

a guardare il portico dagli archi acuti, e le nicchie dei pilastri di esso, dove sono le statue – ora ridotte a frammenti – di magnifici personaggi che hanno l'aspetto di re, di re forse terreni, o di re santi che da lungo tempo sono in cielo, e poi più in su sulla grande parete piena di rozze sculture e di arcate sovrappoventesi l'una all'altra, danneggiate, grigie, orribili teste di draghi e di diavoli sghignazzanti, trasformati dalla pioggia e dal vento».

Dunque, quello che si evidenzia in questo caso di percezione di Venezia è un processo di inclusione della basilica di San Marco nella città: la città come palcoscenico della recita in costume giocata dalla meravigliosa architettura bizantina di San Marco. Facciamo dunque un passo avanti in questa medesima direzione, ma attraverso un punto di vista ancora una volta diverso. Nel giugno del 1907, Georg Simmel (1858-1918) pubblicava, sulla rivista monacense *Der Kunstwart* un articolo intitolato *Venedig*, destinato a godere di una grande fortuna. Simmel riteneva che a Venezia l'architettura aspirasse alla verità interiore. La volontà di potenza inflessibile, la passione tenace, espresse in piazza San Marco o nella Piazzetta, si nasconderebbero dietro l'apparenza serena dell'architettura, un'apparenza ostentatamente separata dall'essere. È evidente come molti viaggiatori, storici dell'arte, ma anche scrittori e artisti, abbiano cercato di capire che cosa in particolare rendesse Venezia così unica e creasse quella sorta di dipendenza, o assuefazione che dir si voglia, nei suoi confronti.

È proprio a queste concezioni di Simmel che fece riferimento il nostro Sergio Bettini nella costruzione del suo pensiero sulla percezione di Venezia, e in particolar modo della Venezia medievale. Nella conferenza del 1954, dal titolo *Idea di Venezia*, Bettini così scriveva: «Non è di Venezia *in sé* che desidero parlare – se pure si possa asserire che esista un'opera d'arte *in sé* –, ma dell'idea di Venezia, quale appare dalle pagine di alcuni scrittori significativi»: prima tra tutti il Proust (1871-1922). Della *Recherche du temps perdu* (1908-1922, pubbl. 1913-1927) Bettini rivive in prima persona l'ansia di Marcel di vedere la città, il desiderio fremente, il lungo vagheggiamento del viaggio. E nonostante la prima idea della città fosse venuta al protagonista della *Recherche* dall'osservazione di un disegno di Tiziano, secondo Bettini «l'immagine che si forma subito nel suo animo non è per nulla [...] tizianesca». Si tratterebbe invece di un'immagine da “acerbo Quattrocento”, o forse, ancor meglio, dell'immagine della Venezia primo-cin-



Venezia fotografata. La Scuola di San Cristoforo dei mercanti

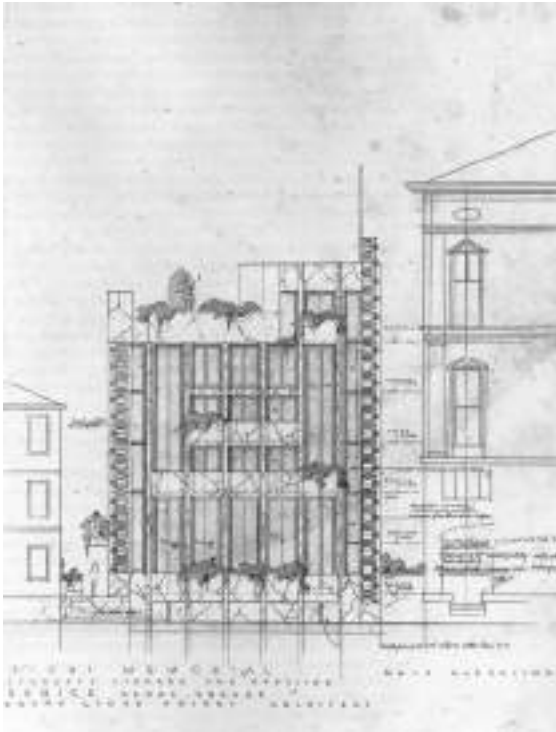
Interno di palazzo Pesaro (Mariano Fortuny)

quecentesca che a Proust poteva derivare dalla lettura di Gioacchino Du Bellay (1522-1560), la cui opera più riuscita fu la traduzione di un componimento di Andrea Navagero (1483-1529), ovvero il colto poeta veneziano che Raffaello raffigurò con Agostino Beazzano nel doppio ritratto che Marcantonio Michiel (1484-1552) vide, intorno al 1530, nella dimora padovana di Pietro Bembo (1470-1547).

Ma Proust non era che un pretesto per permettere a Bettini di filtrare, attraverso lo schermo letterario, il proprio giudizio su Venezia, città di colore, di luce, di ritmo, di palazzi che non sono che facciate (non volumi e piani, ma ombre e luci, incisioni e rilievi tenuissimi), sulla quale Bettini ritornò anche nella miscellanea pubblicata nel 1956 in occasione dell'anniversario di Sas-Zaloziecky – erede viennese di Riegl e Dvořák–, dove prese spunto ancora da Simmel per proporre il proprio pensiero sull'organismo urbano di Venezia. Una città è opera dell'uomo, scriveva in quella occasione, è un'opera d'arte. La natura veneziana non è di monti o colline o masse d'alberi: è fatta invece soltanto di acqua e di aria, cioè di elementi puri, immateriali, non plastici, ma creati dai colori.

Non vorrei dire ora cosa per me rappresenta Venezia, perché probabilmente, dopo una così lunga storia di scrittori e di artisti, che l'hanno ripasmata nelle loro creazioni, tutto quello che io potrei dire sembrerebbe banale. Ma visto che forse posso permettermi di non avere timore della banalità, mi soffermerò ancora un attimo sulla luce della città e il colore della pittura.

Talvolta, nel corso dei secoli, i visitatori hanno dimenticato che Venezia non è unicamente il risultato delle pietre di cui è costituita, ma è anche un paesaggio naturale lagunare, e insieme un paesaggio marittimo. Questo è proprio quel che i pittori dell'Ottocento veneto hanno voluto ricordarci, con tutta la varietà dei loro colori, dai ritratti di Luigi Nono, il pittore di Fusina (1850-1918), ai notturni sul canal Grande di Giovanni Grubacs (1830-1919), pieni di effetti cromatici, passando per il primo pittore che verso la metà del secolo si interessò del canale della Giudecca e delle Zattere: il padovano Domenico Bresolin (1813-1900), che per trent'anni, dal 1864, tenne la cattedra di paesaggio all'Accademia di Venezia. Proprio la figura di Bresolin mi consente almeno di accennare all'importanza enorme che ebbe la fotografia nella cultura veneziana dell'Ottocento.



Padiglione italiano alla Biennale

Il progetto di Frank Lloyd Wright su canal Grande

Parlando di luce e di colore non si deve inoltre dimenticare il verde dei giardini veneziani, questo mondo segreto della Venezia più intima, questi giardini che l'americano divenuto britannico, Henry James (1843-1916), considerava indispensabili, nelle sue *Italian Hours* (1909), per completare la trilogia da lui individuata a Venezia: «il trio dell'aria, dell'acqua e delle cose che crescono»: «senza di loro», aggiungeva, la città «sarebbe troppo un fatto di maree e di pietre».

Ma la luce e il colore non sarebbero nulla senza i suoni e la voce della città, i canti pieni di colore dei gondolieri che commossero Goethe, le grida degli animali, la musica delle calli, dei palazzi e dei teatri, il ricordo di Goldoni, Vivaldi, D'Annunzio e la Duse, Richard Wagner o Stravinsky (1882-1971). Quando passeggiavo al Lido di Venezia, mi sembra quasi di poter sentire ancora i primi accordi del *Sacre du printemps* che Igor Stravinsky suonava al piano di un salone del Grand Hotel des Bains per l'amico Serge Diaghilev.

Ma torniamo all'architettura. Mi sarebbe piaciuto concludere queste riflessioni ripercorrendo gli sforzi degli architetti del Novecento per normalizzare la luce e il colore di Venezia secondo i parametri delle città "normali". Ma Venezia ha sempre rifiutato con ostinazione i tentativi di integrazione delle novità, malgrado che nel corso del Novecento la città si ponga come un vero e proprio laboratorio di novità, che contraddicono l'immagine di uno spazio urbano tutto rivolto verso il suo glorioso passato.

Nel 1953, Frank Lloyd Wright (1867-1959) fece un progetto per la Fondazione Masieri su canal Grande, studiando in particolare il problema degli aspetti cromatici e atmosferici di Venezia, giocando sull'idea di un dialogo dell'architettura della facciata con la luce mutevole e i riflessi cangianti dell'acqua. Dieci anni dopo fu Le Corbusier (1887-1965) a proporre i piani per un nuovo ospedale a San Giobbe. Figure di primo piano come Louis Kahn (1901-1974), Alvaro Siza (Matosinhos, 1933), Carlo Scarpa (1906-1978), Gino Valle (1923-2003), Vittorio Gregotti (Novara 1927), Enric Miralles (1955-2000) o Frank Gehry (Toronto 1929), sono intervenuti sulla città o hanno desiderato farlo. Alla fine dei anni novanta si era veramente creduto che Venezia poteva essere la città della nuova modernità, quando proprio Gregotti sognò che Venezia potesse uscire dell'immagine di luogo comune della nostalgia dimostrando che si poteva utilizzare un contesto storico eccezionale per costruire una vita normale, cercando



Venezia nell'immaginario turistico

Antonio Dal Zotto, monumento a Carlo Goldoni (1883)

nello stesso tempo di non normalizzare la città per omologarla a tutte le altre.

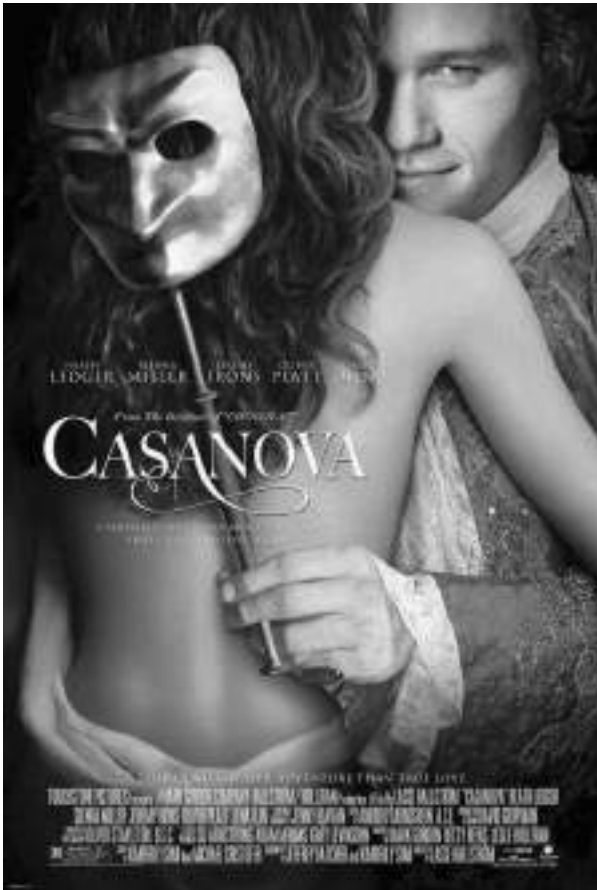
Questo dialogo pieno di sfumature tra passato e modernità è ancora sotto i nostri occhi, esemplificato al massimo grado dai ponti della città.

Gli storici della città sanno bene come nel corso dell'alto Medioevo Venezia abbia cominciato a modificare radicalmente la propria fisionomia urbanistica nel momento in cui si iniziarono a costruire i primi ponti di collegamento tra un'isola e l'altra. I ponti sono stati a dir poco fondamentali nella determinazione della *facies* cittadina, e persino oggi le distanze cittadine si calcolano attraverso il numero di ponti da oltrepassare.

Nei dipinti di Carpaccio (1460-1525/26), quale che sia il soggetto, civile, storico o religioso, il ponte (si pensi solo all'episodio dell'*Incontro dei fidanzati* o a quello del *Ritorno dell'ambasciatore* nelle storie di sant'Orsola), ebbene il ponte, ligneo o di pietra, è un elemento centrale della composizione, sfondo e oggetto indispensabile del paesaggio urbano, base, piattaforma, quinta scenografica su cui ambientare eventi e disegnare silhouette di figure in abiti rinascimentali. Cittadini e personaggi sacri, tutti, in quei dipinti, sono costretti a fare i conti con i ponti veneziani, come se il ponte costituisse l'indicatore metaforico della città di maggiore evidenza rappresentativa.

Oggi, persino mentre noi parliamo, possiamo provare a sovrapporre idealmente l'immagine della nostra Venezia, quella che noi viviamo ogni giorno, a quella di Carpaccio, ma anche a quella di Gentile Bellini (ca 1429-1507), straordinario illustratore del ponte di San Lorenzo.

L'immagine stratificata che ne emerge mi pare però che ci offra il quadro di una sovrapposizione, di una giustapposizione, che non ha ancora portato, per fortuna mi verrebbe da dire, a una vera integrazione del nuovo con il vecchio. Ed è per questo motivo, da questa prospettiva, che anche quella formidabile opera architettonica che è il nuovo ponte di Santiago Calatrava (Benimamet, Valencia, 1951), il quarto ponte su canal Grande, con le spalle rialzate e arretrate rispetto alle rive che ampliano il profilo libero utilizzabile, un ponte così discusso, così impattante nelle sue forme, e così poco comodo, anzi diciamo pure così scomodo nel suo utilizzo quotidiano (soprattutto se piove o nevica!), ecco se lo guardiamo da questo punto di



Il Casanova di Federico Fellini (1976)

Il Casanova di Hallström (2005)

vista, il ponte di Calatrava si staglia sulla città, poggiandosi agli argini con tutta la propria mole gigantesca e imperfetta, ma da lontano, con un po' di immaginazione, ci sembra ancora di vedere uno dopo l'altro i ponti di Carpaccio e di Bellini, e perché no, anche l'effimero ponte della Salute, che nella sua solida e rassicurante transitorietà annuale rappresenta uno dei simboli più forti e popolarmente condivisi di questa Venezia fatta di architettura, di luce e di colore, ma soprattutto di vita, sempre ancora così presente nell'immaginario individuale e collettivo dell'umanità.



Vittore Carpaccio
*Miracolo della reliquia
della Croce a Rialto* (1496)

Il ponte di Rialto

Il ponte della Costituzione
di Santiago Calatrava