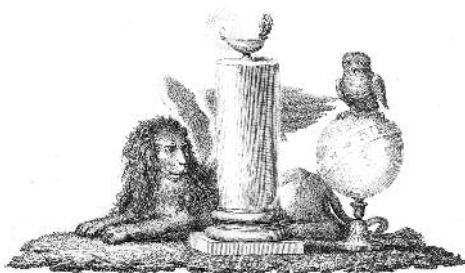


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

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



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Valeria Finocchi

«LA NECESSITÀ DI MOSTRARE TUTTO QUELLO CHE SI È SCRITTO
SU VENEZIA»: LA MOSTRA *VENEZIA VIVA* (1954)
COME PUNTO DI ARRIVO E PARTENZA DI UN DISCORSO SULLA CITTÀ

Nel presente contributo si intendono chiarire alcuni aspetti relativi alla mostra *Venezia viva*, che si svolse nel 1954 a palazzo Grassi e venne organizzata per iniziativa di Paolo Marinotti, presidente del Centro internazionale delle arti e del costume, che aveva sede proprio nel palazzo veneziano ed era stato fondato pochi anni prima, nel 1951¹. Il Centro nacque allo scopo di creare un luogo di studio e di incontro dedicato in particolare ai settori del costume e della moda, non tralasciando, comunque, l'approfondimento delle arti in generale². È proprio all'interno di questo contesto estremamente vitale e pronto ad accogliere istanze innovative³, che sorse l'idea di realizzare una mostra dedicata a Venezia, la quale potesse metterne a fuoco e comunicarne i caratteri fondamentali, storici, artistici e architettonici, che si sono sviluppati lungo i secoli sin dalla nascita dei primi insediamenti in laguna; allo stesso tempo si voleva tentare un'analisi delle problematiche allora attuali e che la città avvertiva sempre più pesantemente, legate non solo alle difficoltà del dopoguerra, ma a una situazione urbana logora e impreparata ai nuovi sistemi di vita che si andavano preparando, sia all'interno della città che nel rapporto con la terraferma.

¹ Su Marinotti si veda STEFANO COLLICELLI CAGOL, *Venezia e la vitalità del contemporaneo: Paolo Marinotti a Palazzo Grassi, 1959-1967*, Padova, Il Poligrafo, 2008.

² Viene infatti specificato nello Statuto che il centro si impegna ad «Attuare una serie di manifestazioni annuali a carattere internazionale sul tema "le Arti e il Costume", nelle quali l'elemento spettacolare, il contenuto storico-estetico ed il valore documentario siano mantenuti nella sfera dell'espressione artistica»: *Scopi del Centro internazionale delle arti e del costume*, in *Centro internazionale delle arti e del costume*, Venezia, palazzo Grassi, 1951, s.p.

³ «La mostra su Venezia che Palazzo Grassi ospita nel 1954 dovrebbe essere giudicata, e quindi anche visitata, conoscendo gli intenti del Centro Internazionale delle Arti e del Costume che l'ha voluta e organizzata», in *Venezia viva: guida per il visitatore*, Venezia, Centro internazionale delle arti e del costume, 1954, s.p.

L'incarico di predisporre i contenuti e l'ordinamento dell'esposizione venne affidato a un gruppo di studiosi provenienti dalle più prestigiose istituzioni veneziane e venete, dai musei e dalle università, a ognuno dei quali vennero affidate una o più sezioni della mostra; facevano dunque parte della Commissione di Studio, oltre a Paolo Marinotti con la carica di presidente, innanzitutto Egle Renata Trincanato, nel cui fondo d'archivio conservato presso l'Archivio Progetti dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia⁴ è conservata un consistente numero di documenti relativi alla mostra e che fu l'unica a occuparsi anche dell'allestimento delle sue sale; poi Luigi Lanfranchi, Giorgio Emanuele Ferrari, Giovanni Mariacher, Giuseppe Mazziariol, Terisio Pignatti, il barone Gianni Rubin de Cervin e Marzio Simonetto in qualità di coordinatore. Non venne redatto, come si sarebbe voluto, un catalogo; al pubblico era offerta una sintetica guida, che segnalava le diverse parti in cui la mostra si articolava, e soprattutto, specificava in maniera chiara e precisa l'obiettivo di tutta l'operazione, ovvero «illustrare i differenti aspetti che attraverso i secoli, dalle origini ad oggi, hanno determinato Venezia come *unità vivente*, frutto dell'opera dell'uomo e di una società che fu al centro di eventi grandi e piccoli, testimonianza di valori personali nell'ambito di una coscienza collettiva»⁵: si volevano dunque evidenziare i legami profondi tra i segni stratificatisi lungo i secoli nel "testo" veneziano e il vivo contesto sociale, umano, nel quale e per il quale vennero prodotti.

Venezia viva, infatti, non fu una semplice successione di oggetti, ancorché preziosi e ricchi di significato; al contrario l'intento evidente era di utilizzare le opere non per il loro valore estetico, ma per il significato che esse potevano assumere all'interno della narrazione espositiva. È chiara altresì l'idea di non limitarsi esclusivamente a testimonianze visive (anche fotografiche) o a fonti archivistiche, ma di ricorrere alla letteratura encomiastica, autobiografica, di costume e periegetica. Trincanato, soprattutto, sembrò avere ben chiara l'utilità di costruire

⁴ Al quale fanno riferimento tutte le indicazioni di materiali d'archivio contenute nel presente contributo e caratterizzate dalla dicitura, VENEZIA, *Istituto Universitario di Architettura* (d'ora in poi IUAV), Archivio Progetti, Trincanato (d'ora in poi APT), Trincanato 3. Attività professionale/1/030.

un discorso il più possibile multidisciplinare e integrato, nel quale fonti scritte e visive fossero considerate in quanto «espressione più evidente per il pubblico del modo con cui Venezia è stata interpretata e sentita perché sia le guide sia gli scritti, sia le opere di pittura non sono altro che interpretazioni della città alle quali si può dare un senso, una intelligenza»⁶. Da un punto di vista metodologico, dunque, la commissione di studio concepì la mostra come una chiara presa di posizione storico-critica e costruì il proprio discorso in primo luogo partendo «dalla necessità di mostrare tutto quello che si è scritto su Venezia»⁷, (e possiamo aggiungere *a Venezia*) da eruditi, studiosi, governanti ma anche semplici testimoni; per questo vennero riprodotte o esposte testimonianze documentarie fondamentali per la storia della città, dalla lettera di Cassiodoro del VI secolo alle memorie di Casanova, da atti di vendita di immobili agli atti delle magistrature, dai testamenti alle sentenze dei tribunali e così via. Così come si potevano trovare riprodotte opere a stampa che sono ancora oggi termini di confronto imprescindibili per lo studioso, come *La carta del navigar pitoresco* di Marco Boschini (1660) o il *Ritratto di Venezia* di Domenico Martinelli (1684).

L'ordinamento e la struttura dei contenuti furono pertanto concepiti, e poi resi nell'allestimento, secondo due criteri complementari: una prima prospettiva di lettura, diacronica, mirava a mettere in luce le trasformazioni subite dalla città attraverso i secoli, nella sua forma, nel tessuto sociale e nelle espressioni artistiche, evidenziando contestualmente le continuità di tale sviluppo. Questa prospettiva era resa evidente, nell'allestimento, dal "nastro", una successione continua di pannelli composti da fotografie dei monumenti, di oggetti, o ancora disegni e rilievi, tutti accompagnati da un testo esplicativo. Parallelamente, in ciascuna sala (e specialmente in quelle dedicate a un tema specifico) i contenuti venivano analizzati da un punto di vista sincronico, mettendo in luce le relazioni tra i diversi materiali presenti e che erano stati scelti accuratamente per restituire nel modo più completo possibile un determinato momento storico o uno specifico tema.

⁵ *Venezia viva: guida*, s.p.

⁶ *Note sulla mostra* (IUAV, APT, Trincanato 3. Attività professionale/1/030/05 - np 052973). Si tratta di un dattiloscritto firmato a margine del foglio dalla Trincanato.

Questa impostazione, estremamente efficace in termini comunicativi (come ci confermano molti dei commenti lasciati dai visitatori nei mesi di apertura della mostra⁸) sorgeva da un accurato lavoro preparatorio, fondato non solo su un'indubbia scientificità e correttezza dei dati, ma soprattutto sulla volontà, da parte dei curatori, di «arrivare in fondo ai più accesi dibattiti [poiché la mostra potesse] restare nella mente e nel cuore dei visitatori come il documento vivo di quella volontà creatrice che è ancora monito al mondo»⁹. Le note di approfondimento preliminari redatte dai commissari, che possono essere considerate dei veri e propri saggi di ricerca, sono testimonianza di questa volontà: esse riguardano la quasi totalità gli argomenti toccati nelle diverse sezioni espositive. Durante i mesi di preparazione della mostra i commissari ritornarono su questi testi molte volte, per correggerli e ampliarli, com'è evidente dalle numerose copie di ciascuno che ritroviamo in alcuni fascicoli conservati nell'archivio¹⁰. Dallo spoglio di questi materiali emerge un operare febbrile, accelerato dalla ristrettezza dei tempi (una manciata di mesi¹¹) e dalla costante esigenza di confronto del gruppo di lavoro¹², all'interno del quale si stabilirono molto presto competenze precise, sia per quanto riguarda il livello dei contenuti, che per l'allestimento e le decorazioni che interesseranno le sale¹³.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. *Commenti dei visitatori alla mostra Venezia Viva* (ivi, Trincanato 3. Attività professionale/1/030/10 – np 052998).

⁹ *Venezia viva: guida*, s.p.

¹⁰ In particolare “1° raccolta TESTI tutto quello che ho”, “2° raccolta” e “3° raccolta” (IUAV, APT, Trincanato 3. Attività professionale/1/030/07 - np 053001).

¹¹ Dai primi mesi del 1954 al 7 agosto dello stesso anno, quando la mostra inaugurò.

¹² Cfr. “Verbale 30 aprile 1954” (IUAV, APT, Trincanato 3. Attività professionale/1/030/04 - np 052985).

¹³ Riportiamo qui l'elenco dei consulenti per ciascuna sezione: Preistoria – nascita di Venezia – Bizantino – San Marco: consulenti Mazzariol e Lanfranchi. Arsenal e espansione della Serenissima nel Mediterraneo – commerci: consulenti Rubin de Cervin e Lanfranchi. Palazzo Ducale – Gotico – Gotico fiorito: consulenti Mariacher, Mazzariol e Lanfranchi. Rinascimento: consulenti Mariacher, Lanfranchi, Trincanato. Seicento: consulenti Pignatti, Trincanato e Lanfranchi. Settecento: consulenti Pignatti e Lanfranchi. Neoclassico – canal Grande – Storia della gondola – Trasformazioni dell'Ottocento e primi Novecento: consulenti Pignatti, Trincanato e Lanfranchi. I problemi di Venezia: consulenti Trincanato. Venezia viva e saluto agli stranieri: consulenti Mazzariol, Ferrari e Trincanato. Cfr. “Distribuzione attività consulenti e architetti” (ivi, Trincanato 3. Attività professionale/1/030/06 - np 052986).

L'ordinamento della mostra: una breve descrizione

La mostra si sviluppava lungo 22 spazi (sale o ambienti di collegamento) ed esponeva la vicenda storica veneziana a partire dalle prime testimonianze di vita nella laguna, passando per Torcello, la nascita della città di Venezia, l'Arsenale, le testimonianze artistiche e architettoniche tra XII e XVIII secolo e le trasformazioni successive alla caduta della Serenissima; attraverso questo percorso si voleva «porre il visitatore davanti a uno stato di fatto, quello odierno, dopo averlo condotto a percorrere in qualche ora il ciclo storico del passato e avergli fatto prendere “coscienza” di che cosa sia la città: questa città, Venezia, nel suo farsi»¹⁴.

La prima sezione descriveva lo stato della laguna antecedente la nascita della città vera e propria, innanzitutto il contesto fisico e sociale sul quale Venezia era sorta, fatto di insediamenti isolati dove abitavano pescatori, cacciatori e lavoratori delle saline, e oggetto di periodiche migrazioni di popolazione dalle città della terraferma (Aquileia, Altino, Cittanova-Eraclea, Chioggia, ecc.) in occasione delle invasioni delle popolazioni non latine. Erano esposte immagini fotografiche raffiguranti elementi e scorci della laguna e testimonianze provenienti dall'antichità; tra questi due estratti da una copia ottocentesca della Tavola Peutingeriana¹⁵, selezionata per fornire al visitatore un'immagine complessiva della laguna nei primi secoli, assieme alle parole tratte dalla celebre lettera di Cassiodoro ai Tribuni marittimi, nella quale si descrive il paesaggio della laguna¹⁶, nonché iscrizioni, statue, bronzetti, edicole, che stavano a rappresentare la componente *urbana* della popolazione della *Venetia* originaria. In tale

¹⁴ “Note della Sig.na Trincanato” (ivi, Trincanato 3. Attività professionale/1/030/05 - np 052973).

¹⁵ La Tavola Peutingeriana è una mappa contenuta in un codice di XII-XIII secolo conservato presso la Hofbibliothek di Vienna: si tratta della trascrizione medievale di una carta di epoca romana contenenti gli itinerari militari dell'Impero; per questa ragione è stata usata dagli storici di Venezia per tentare di ricostruire la situazione della laguna e della terraferma veneta prima della nascita della città; così, ad esempio, in ROBERTO CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, 1, Milano-Messina, Casa Ed. G. Principato, 1946, tav. 77 e WLADIMIRO DORIGO, *Venezia origini*, Milano, Electa, 1983. Sulla tavola si veda il recente saggio di RICHARD TALBERT, *Rome's world: the Peutinger map reconsidered*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

¹⁶ «carinae vestrae [...] putantur eminus quasi per prata ferri [...] naves, quas more animalium vestris parietibus illibati», CASSIODORUS, *Variarum libri*, XII, XII, 24.

sezione, infatti, si mirava a ricostruire il carattere composito della popolazione lagunare (che vide al suo interno componenti romane, bizantine e germaniche), rappresentato attraverso una grande quantità di oggetti di diversa provenienza, tra cui il *Reliquiario del Duomo di Cividale* (sec. IX) di fattura longobarda e l'*Evangelario di Teodolinda* (sec. VIII), regina dei longobardi. Non ci si limitò tuttavia a sottolineare una differenza di influenze e si inserirono anche pezzi che rendevano evidente il fatto «che il confluire degli elementi esarcale e barbarico determina un linguaggio locale»¹⁷, come una vera da pozzo dei secoli VIII-IX proveniente dal Museo Correr. Vi era dunque una chiara presa di posizione rispetto al problema delle origini dell'arte veneziana, che era rappresentata come «prevalentemente tardoromana»¹⁸.

Il terzo ambiente descriveva le vicende dell'isola di Torcello attraverso planimetrie degli edifici, in particolare della Basilica di Santa Maria Assunta, una veduta aerea dell'intero complesso e, soprattutto, una serie di fotografie a colori dei mosaici, tra cui quello raffigurante la Vergine Odighitria dell'abside della cattedrale, che venne posto al di sopra del passaggio tra la terza e la quarta sala a ricreare, in mostra, l'effetto dello sguardo che si alza per ammirare la figura sacra, come avviene *in loco*. A questi si aggiunsero riproduzioni di documenti d'archivio, atti a evidenziare i *valori politici e geofisici* di Torcello, specialmente connessi al problema della decadenza dell'isola¹⁹.

La quarta sala era dedicata alla narrazione dell'origine della città vera e propria e delle sue vicende fino all'occupazione di Costantinopoli e di Creta nel XIII secolo, attraverso un'ambientazione di grande impatto visivo e pregnanza scientifica, anche grazie alle riproduzioni dei

¹⁷ Cfr. "Ordinamento mostra a palazzo Grassi", "Nota del dott. Mazzariol" (IUAV, APT, Trincanato 3. Attività professionale/1/030/06 - np 052986).

¹⁸ Cfr. ibidem: «Nonostante che i pezzi bizantini e barbarici siano in numero pressoché uguale, sarà nostra cura esprimere il concetto che, sin dalle sue origini, Venezia nella sua arte è prevalentemente tardo romana, e che il longobardo è rimasto alla superficie di esse, quasi crustula esterna».

¹⁹ «può porsi in luce la decadenza geofisica causata dall'abbandono dell'uomo. In terzo luogo, in linea politica, la sparizione dei tribunali periferici, a causa della violenta funzione accentratrice del centro rivoltino con i Particiachi»: "Ordinamento mostra a palazzo Grassi", "Nota del dott. Mazzariol" (IUAV, APT, Trincanato 3. Attività professionale/1/030/06 - np 052986).

mosaici originari della facciata (tratte dal dipinto con *La processione della reliquia della vera croce in Piazza San Marco* (1500) di Gentile Bellini, conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) e delle cupole del narcece, al trattamento pittorico delle pareti e infine alle fotografie in formato gigante della piazza, che servivano a ricreare il contesto spaziale nel quale la basilica si colloca. Erano altresì disposti nella sala la statua originale del San Todaro sulla colonna della Piazzetta, molti documenti manoscritti riprodotti in ingrandimento e un codice miniato proveniente dal Museo Correr che illustra la Pace di Venezia²⁰.

Le due sale successive erano dedicate alla navigazione e all'Arsenale: molti gli oggetti e le immagini qui esposti, di carattere tipologicamente eterogeneo, dalle carte geografiche ai documenti giuridici sulla navigazione, da rappresentazioni in pittura e a disegno di navi a fotografie di darsene e tese, nonché di resti di edifici trecenteschi e testimonianze iconografiche e testuali più antiche che documentavano la vita e l'organizzazione dell'Arsenale. Il significato ideologico della darsena venne espresso visivamente e testualmente, collocando in posizione "privilegiata" una statua lignea di Venezia in veste di Giustizia e la trascrizione delle terzine dantesche dell'Inferno della Divina Commedia che la descrivono²¹.

La settima sala era dedicata al palazzo Ducale e si impostava, così come avvenuto per le sale precedenti, sul doppio binario dell'arte e della storia: nel primo caso la comunicazione del messaggio era affidata a immagini che raffiguravano sia l'interno che l'esterno del monumento, a oggetti, come un capitello originario al centro dello spazio e alle riproduzioni fotografiche del rilievo con *Adamo ed Eva* che si trova sull'angolo sud-ovest del palazzo. Per quanto riguarda le vicende storico-politiche connesse all'edificio, si scelsero oggetti legati alla figura del doge, come il corno dogale e un busto che ritrae uno dei principi, nonché tutta una serie di immagini tratte da manoscritti e

²⁰ Con ogni probabilità BMCV, Codice Correr 1497.

²¹ Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia, Inferno*, XXI, vv. 7-18: «nell'arzanà de' Viniziani | bolle l'inverno la tenace pece | a rimpalmare i legni lor non sani, | ché navicar non ponno – in quella vece | chi fa suo legno nuovo e chi ristoppa | le coste a quel che più viaggi fece; | chi ribatte da proda e chi da poppa; | altri fa remi e altri volge sarte; | chi terzeruolo e artimon rintoppa –; | tal, non per foco ma per divin' arte, | bollia là giuso una pegola spessa, | che 'nviscava la ripa d'ogne parte».

fonti a stampa con i ritratti di dogi e dogaresse e le raffigurazioni di sedute del Maggior Consiglio e di altri organi dello Stato.

Molto complessa era la sezione dedicata a *Venezia nel Rinascimento*: a essere raffigurati nelle immagini fotografiche furono edifici come la Chiesa dei Miracoli e diverse opere del Codussi, per poi passare a mostrare in fotografia le architetture dell'area realtina, la piazza e la piazzetta con le modifiche sansoviniane, le scuole grandi di realizzazione cinquecentesca (San Marco, San Giovanni Evangelista, San Rocco e la Misericordia), nonché i conventi palladiani della Carità e di San Giorgio Maggiore, evidenziando così non solo la successione degli stili, ma anche le diverse tipologie di monumenti che si possono ritrovare in città. Furono esposti altresì la veduta a volo d'uccello di Jacopo de' Barbari, testimonianza di un nuovo modo di rappresentare la città, nonché numerose opere di pittura in originale, come il *San Sebastiano* del Mantegna del Kunsthistorisches Museum di Vienna e due dipinti di Giovanni Bellini di piccolo formato, nonché la riproduzione del *Miracolo al ponte di San Lorenzo* del fratello Gentile (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Per la pittura Cinquecento la scelta ricadde, per ragioni abbastanza ovvie, sulla triade dei grandi maestri, Tiziano, Tintoretto e Veronese, tutti presenti con ritratti.

Protagonista della sala sul Seicento era l'architettura, a cui spettò il compito di rappresentare il secolo; l'attenzione si concentrò in particolare sull'opera più imponente di Baldassarre Longhena, la Basilica della Salute, alla quale venne dedicato un pannello fotografico di grandi dimensioni (300 × 200), mentre le raffigurazioni delle chiese e dei palazzi realizzati dagli altri architetti del XVII secolo (Scamozzi, Sardi, Benoni, Tremignon, Mazzoni, Tirali), nonché esempi di edilizia minore, vennero collocati esclusivamente sul nastro. La doppia sala sul Settecento era invece caratterizzata da una selezione di oggetti ricca ed eterogenea (nonché da un allestimento estremamente suggestivo): in pittura erano presenti opere, in originale o in riproduzione, di Rosalba Carriera, Pietro Longhi, Giambattista Tiepolo, nonché opere di veduta di Canaletto e Guardi; non mancavano pezzi di scultura, tra cui opere di Morlaiter e Canova, senza considerare la varietà di stampe e oggetti d'arte applicata, come una zuppiera, un servizio da toeletta e un ventaglio dipinto.

Nelle sale successive, dedicate all'Ottocento e al Novecento, si tornava a trattare prevalentemente di architettura, con una particolare

attenzione alla piazza San Marco e alla costruzione del palazzo Reale, e alle altre trasformazioni che la città dovette subire nel corso del secolo XIX: i giardini napoleonici, la via Eugenia, la demolizione dei granai di Terranova, nonché tutta la serie di rifacimenti di minore scala che seguirono a tali interventi, e, per il Novecento, la costruzione del Ponte della Libertà. Il mezzo principale di trasmissione del messaggio fu quello fotografico, e la grande disponibilità di immagini rese più semplice il compito degli studiosi e la comprensione da parte dei visitatori, sebbene forse mancasse in queste sale l'ampiezza tipologica che si poteva riscontrare in molte delle precedenti. La sala XVII, che rientra nella sezione, ma riveste un valore a sé, è forse la più suggestiva di tutta l'esposizione. Si tratta dell'ambiente dedicato alle trasformazioni del canal Grande dal XV al XX secolo, le quali vennero rese percepibili attraverso la restituzione grafica dei prospetti di entrambe le rive del canale, colti in quattro diversi momenti della storia della città, utilizzando fonti visive estremamente pertinenti: il 1500 attraverso la veduta del de' Barbari, il XVII e XVIII secolo grazie a dipinti, stampe e piante dell'epoca; il 1822, utilizzando le incisioni di Dionisio Moretti per l'opera *Il Canal Grande di Venezia*, di Antonio Quadri e, infine, il 1938, con le fotografie della calcografia del *Gazzettino Illustrato*. Le lunghe fasce illustrate erano poste su pannelli che simulavano vagamente il movimento curvilineo del canale e ordinate dall'alto in basso a partire dalla più antica; tale metodo si rivelò estremamente efficace nel tentativo di rendere concretamente visibili e percepibili le modifiche architettoniche di questo particolare ambiente urbano, che diventava così metafora di tutta l'esposizione.

Nelle ultime due sale, infine, si tentò di dare voce a tutti i problemi ancora aperti, sia di natura urbanistico-architettonica (l'abbandono dei palazzi, con il conseguente degrado delle strutture, il logoramento delle fondazioni causato dal moto ondoso, il degradamento delle strutture murarie più antiche), che sociale, primo fra tutti il calo costante della residenzialità. Fu in questi ambienti che si compì la finalità primaria della mostra rispetto al pubblico. Vale la pena riproporre le parole che accoglievano i visitatori all'ingresso delle sale e che si rivolgevano non tanto ai turisti, ma direttamente ai veneziani:

Questa sala vi fa vedere la Venezia in cui vivete oggi, il mare di case entro cui abitate e abitano i vostri figli e i vostri concittadini.

Nel giro delle sale della mostra avete seguito le vicissitudini che hanno fatto Venezia grande bella e superba di splendori artistici, commerciali e guerrieri. Vi è stato mostrato come questa bellezza e grandezza sia legata alle varie tappe della civiltà dei vostri padri, sia stata fatta da essi e da essi subita vicendevolmente in uno scambio di dare e di avere da cui si è formata, con il lavoro, la fatica, la gioia e il dolore, tutta una storia di conquista dello spirito umano a cui Venezia ha dato di sé una grandissima parte.

Quà [sic!] vedrete l'oggi di Venezia, l'oggi palpitante di problemi, di attività di iniziative operose e feconde e di tante altre imprese e relazioni di vite che attendono svolgimento e compimento e nelle quali voi siete implicati come protagonisti che agiscono e subiscono. In molte situazioni, in tanti avvenimenti vi sentirete inclusi, rivedrete esposti e analizzati i vostri interessi. Se di questi interessi saremo riusciti a farvi avere un'idea totale della loro completezza e grandiosità, una idea in cui sentirete il legame che vi affratella agli altri uomini nel comune interesse, noi avremo raggiunto il nostro scopo²².

Venezia viva *nel contesto degli studi sulla città del secondo dopoguerra*

L'aspetto che mi preme maggiormente sottolineare in questa sede, e che ritengo imprescindibile per comprendere l'importanza di *Venezia viva* del contesto degli studi su Venezia, è il suo essere stata occasione di confronto e di messa in relazione delle ricerche seguite personalmente dagli studiosi del comitato scientifico. La mostra, infatti, non fu espressione di un solo punto di vista ma, anche all'interno di una stessa sezione, richiese ai commissari uno sforzo di integrazione disciplinare e metodologica che non può essere ritrovato in nessun'altra esperienza coeva e successiva, almeno fino agli anni settanta del secolo. La riuscita di una tale operazione si poggia sul comune obiettivo di considerare Venezia come un oggetto di studio in sé, come *un'opera d'arte*, per usare l'espressione di Sergio Bettini²³, intendendo con ciò non il coinvolgimento estetico che essa pur provocava e provoca, ma la possibilità concreta di indagarne ogni aspetto alla ricerca di una *verità* fondata non aprioristicamente, sul pregiudizio romantico di una città artificiosa e in decomposizione, bensì sulle componenti intrinseche della sua struttura e sui suoi peculiari segni artistici e architettonici, attraverso lo stu-

²² "Ai Veneziani" (IUAV, APT, Trinacato 3. Attività professionale/1/030/03 - np 052-984).

dio e il confronto delle testimonianze concreti e materiali e di tutte le interpretazioni che della città, della sua struttura, vennero date nel corso dei secoli. È la verità che «risiede nella forma» stessa della città, di cui parlò Sergio Bettini durante la conferenza che egli tenne a palazzo Grassi il 10 ottobre 1954, intitolata “Idea di Venezia” e che della quale non possiamo non cogliere la relazione stretta con la mostra: essa infatti non era dedicata tanto alla città in sé, ma, come disse Bettini stesso all’«*idea* di Venezia, quale appare nelle pagine di alcuni scrittori significativi»²⁴, un modo di proporre l’immagine della città presente anche nella mostra, nell’ultima sala dedicata al saluto agli stranieri, curata, tra gli altri, dall’allora vice direttore della Biblioteca Marciana Giorgio Emanuele Ferrari. In margine all’esposizione vennero organizzate anche altre conferenze di approfondimento, su argomenti di carattere socio-economico²⁵.

Bettini²⁶ non intervenne direttamente alla preparazione di *Venezia viva*, ma il suo pensiero è ravvisabile sia nelle note critiche di alcuni commissari che nell’approccio generale allo studio della città, multidisciplinare e connesso. Soprattutto, crediamo di poter ritrovare i suoi insegnamenti nel modo in cui, nella mostra, è trattata l’architettura, nell’evidente tentativo di *trovare uno strumento*²⁷ per descriverla e mostrarla, compito complesso e rischioso. I suoi studi sull’arte e l’architettura lagunare tra epoca tardogotica e medioevo furono dunque tenuti in considerazione dal suo allievo Giuseppe Mazzariol²⁸ nella stesura dei testi per le prime sale, e non senza spirito critico. Mazzariol sposterà successivamente la sua attenzione verso temi più contempo-

²³ Cfr. SERGIO BETTINI, *Venezia*, Novara, Istituto Geografico DeAgostini, 1943.

²⁴ ID., *Idea di Venezia*, conferenza tenuta a palazzo Grassi (10 ottobre 1954), Venezia, Fantoni, 1954, p. 5.

²⁵ Cfr. MICHELANGELO PASQUATO, *Leconomia di Venezia*, conferenza (palazzo Grassi il 7 agosto 1954), Venezia, Centro internazionale delle Arti e del Costume, 1954; GIOVANNI CICONA, *Il porto di Venezia: sua storia e suoi problemi*, conferenza (palazzo Grassi, 9 settembre 1954), Venezia, Centro internazionale delle Arti e del Costume, 1954.

²⁶ Sull’opera di Sergio Bettini si veda il volume di recente pubblicazione, *L’opera di Sergio Bettini*, atti del convegno (Venezia, 2005), a cura di Michela Agazzi e Chiara Romanelli, Venezia, Marsilio, 2011.

²⁷ SERGIO BETTINI, *Forma di Venezia*, 1960, ed. cons. Venezia, Consorzio Venezia Nuova, 2005, p. 29.

²⁸ Cfr. *Per Giuseppe Mazzariol*, a cura di Manlio Brusatin, Wladimiro Dorigo, Giovanni Morelli, Roma, Viella, 1992.

ranei, per i quali è maggiormente conosciuto, ma in questo momento egli è ancora uno storico dell'arte medievale e moderna, laureatosi a Padova dieci anni prima con una tesi su San Vitale a Ravenna. Il contributo scientifico e metodologico della Scuola Storico-Filologica delle Venezie²⁹, della quale erano docenti Giuseppe Fiocco³⁰ e l'allievo di questi, Bettini, è ravvisabile anche in altri luoghi della mostra, tramite gli altri studiosi formati o perfezionatisi a Padova, Terisio Pignatti³¹ e Giovanni Mariacher, sia nei contenuti e nelle prospettive di approccio ai fatti artistici, votate al riconoscimento dei caratteri formali e stilistici delle opere, sia per il metodo, per cui le testimonianze visive, pittoriche, scultoree o di grafica non servivano a sviluppare nel visitatore quella partecipazione estetica tanto cara all'approccio romantico, ma erano usati (anche in riproduzione, come nel caso degli affreschi di Tiepolo a palazzo Labia) esattamente come le fonti e la letteratura artistica, come documenti a testimonianza di un preciso processo storico-artistico. Tali studiosi seppero altresì portare nella mostra le proprie competenze museologiche e museografiche, acquisite nell'esperienza presso i Musei Civici, e la conseguente attenzione per l'oggetto artistico come documento, che non può non ricordare l'insegnamento metodologico della Scuola di Vienna, alla quale Fiocco, Bettini e i loro allievi si erano accostati da diversi decenni; non va dimenticato che proprio nel 1954 Fiocco venne nominato direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, andando a ricoprire un ruolo di indubbia rilevanza nell'ambiente culturale veneziano. È altresì necessario ricordare il lavoro che Luigi Lanfranchi, archivista e studioso della civiltà veneziana, stava compiendo dagli anni quaranta con la redazione del *Codice diplomatico veneziano*: Lanfranchi è presente, come consulente, in ciascuna delle sezioni della mostra per la quale selezionò i materiali documentari e redasse note storiche.

²⁹ Che aveva sede presso l'Università di Padova.

³⁰ Vedi GIULIANA TOMASELLA, *Giuseppe Fiocco e Sergio Bettini. La critica d'arte dei "professori"*, in *Donazione Eugenio da Venezia*, atti della Giornata di studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 15 dicembre 2006), a cura di Giuseppina Dal Canton e Babet Trevisan, Venezia, Fondazione La Biennale di Venezia-Fondazione Querini Stampalia, Rovereto, Museo civico, 2007, pp. 81-87.

³¹ Cfr. FRANCESCO VALCANOVER, *Ricordo di Terisio Pignatti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2006; *L'attenzione e la critica: scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel e Augusto Gentili, Padova, Il Poligrafo, 2008.

Egle Renata Trincanato portò all'interno di *Venezia viva* i suoi studi sull'architettura minore veneziana: lungo il "nastro" della mostra, come abbiamo accennato, non si trovano rappresentati solamente edifici "monumentali", come le chiese o i palazzi patrizi, ma anche numerosi esempi di edilizia residenziale. Non solo: è evidente il tentativo di commissari e architetti di conferire agli spazi un senso *ricostruttivo* molto forte, attraverso gli ingrandimenti fotografici e il ricorso al trattamento pittorico delle superfici, nel quale possiamo riconoscere gli intendimenti della storia dell'architettura. Per Maddalena Scimemi «il ricorso a capolavori della pittura come sintesi colorate, in grado di fornire con resa eccezionale la vivacità e il carattere intimo di Venezia, introduce la nozione di "ambiente" cruciale per comprendere la visione di Egle Renata Trincanato della realtà costruita»³². Si leggano, infatti, le sue stesse parole, quando afferma che «La peinture reproduit l'ambiance avec un réalisme objectif qu'il parvient à recréer la vie d'autrefois»³³: esattamente ciò che avviene nelle sale di palazzo Grassi³⁴. Inoltre, come fu per la scuola padovana, anche per la Trincanato, *Venezia viva* fu l'occasione di tradurre in esposizione in mostra il senso di un insegnamento metodologico, quello di Giuseppe Samonà, per il quale lo studio della realtà nelle sue consistenze storiche e nelle sue diverse relazioni col tessuto sociale era la base per una buona progettazione, così come insegnava ai suoi studenti dell'Istituto di Architettura³⁵. Anch'egli tenne una conferenza in margine alla mostra, intitolata *Problemi attuali dell'urbanistica di Venezia*³⁶, il cui obiettivo era di accennare ai «caratteri di taluni fenomeni urbani di Venezia con i problemi che vi sono implicati, per farvi

³² MADDALENA SCIMEMI, *Riscrivere l'architettura: Venezia minore e il volto della città*, in *Egle Renata Trincanato. 1910-1998*, a cura di Ead. e Anna Tonicello, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 11-23, qui p. 17.

³³ EGLE RENATA TRINCANATO, *Naissance et croissance d'une ville*, in «L'amour de l'art», numero monografico *Venise*, 1951, nn. 52-54, pp. 3-18, ivi, p. 23, n. 29.

³⁴ Trincanato continuerà l'attività museografica a palazzo Ducale, del quale diviene direttrice proprio nel 1954.

³⁵ Cfr. *Lo Iuav di Giuseppe Samonà e l'insegnamento dell'architettura*, atti del Convegno (Roma, Complesso monumentale San Michele a Ripa Grande, 13-14 dicembre 2004), a cura di Franco Mancuso, Roma, Fondazione Bruno Zevi, 2007.

³⁶ Cfr. GIUSEPPE SAMONÀ, *Problemi attuali dell'urbanistica di Venezia*, conferenza tenuta a palazzo Grassi il 13 settembre 1954, Venezia, Fantoni, 1954.

vedere quanto tali caratteri possano essere [...] chiarificatori di procedure troppo semplicistiche adottate per risolvere le esigenze»³⁷, concentrandosi in particolare sul problema dello spostamento della popolazione verso la terraferma che, per Samonà, è problema non solo sociale, ma urbanistico³⁸.

Da questa pur breve disamina si evince come l'esperienza di *Venezia viva* possa essere considerata un momento fondamentale per gli studi sulla città di Venezia, nel senso di una sua riscoperta in termini filologico-contestuali, finalizzata a superare l'immagine cristallizzata di città *intrinsecamente* decadente e a-storica (in senso urbanistico e architettonico), che si era formata a partire dal XVIII secolo e trovava ancora seguito, fino alla prima metà del XX secolo, negli scritti di pensatori illustri come Georg Simmel³⁹. Ed è forse proprio questo il lascito più grande dell'esposizione, assieme all'aver reso visibile a un vasto pubblico l'imprescindibilità di un confronto fra discipline; *Venezia viva* ha contribuito senza dubbio a segnare il perimetro di un discorso unitario sulla città, seppur declinato nelle diverse aree disciplinari e lungo un vasto arco cronologico, entro il quale gli studiosi coinvolti nell'iniziativa continueranno a includere i loro studi: un discorso che poggia su un comune obiettivo, studiare Venezia per mantenerla in vita, come testimonia il primo titolo pensato per la mostra. Infatti, nel "Piano generale per la mostra di palazzo Grassi", redatto in una fase iniziale dei lavori⁴⁰, è riportato un titolo diverso da quello che viene poi dato all'esposizione, la quale doveva infatti chiamarsi *Salvare Venezia. Venezia nel passato*. È evidente l'intenzione sottesa a questa prima definizione: il desiderio di mettere in piedi un'operazione finalizzata a sensibilizzare l'opinione pubblica nei riguardi di una città che si stava avviando verso un rapido declino strutturale e

³⁷ Ivi, p. 5.

³⁸ Cfr. ivi, p. 14.

³⁹ Cfr. GEORG SIMMEL, *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922, cfr. MASSIMO CACCIARI, *Metropolis: saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, Officina, 1973. Per una lettura del saggio di Simmel su Venezia si veda il recente saggio di SILVIA BURINI, *Venezia "eccentrica"? Note per un "testo veneziano" della cultura*, in *William Congdon a Venezia. Uno sguardo americano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, maggio-luglio 2012), a cura di Giuseppe Barbieri e Silvia Burini, Crocetta del Montello (VI), Terra Ferma, 2012, pp. 109-115.

⁴⁰ IUAV, APT, Trincanato 3. Attività professionale/1/030/02 - np 052983.

sociale. Tuttavia, in una certa fase il gruppo di lavoro dovette rendersi conto che un titolo siffatto poteva caricarsi di accenti esiziali, puntando l'attenzione esclusivamente sul problema della salvaguardia; così esso venne modificato in *Venezia viva*, a voler dare conto di un organismo urbano che ancora poteva essere vivo e vitale, così come lo era stato nei secoli precedenti. Proprio in questo senso si innestava, nell'esposizione, la relazione tra passato e presente: non una frattura irrecuperabile, ma continuità necessaria per una città che è – per usare una espressione di Wladimiro Dorigo – un organismo e, in quanto organismo, allora, come oggi, e speriamo ancora per molto tempo, vive.