

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/1 (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Marta Nezzo

VENEZIA SUL FILO DELLA MEMORIA:
DAL MITO OTTOCENTESCO ALLE IMMAGINI DI GUERRA

Mi propongo, in questa sede, una breve riflessione sulle variazioni dello statuto simbolico di Venezia¹, così come sono percepibili in una campionatura di testi e immagini, scelti fra Ottocento e Novecento. La natura specialissima della città, la sua tessitura monumentale pressoché intatta, mi pare la rendano un privilegiato terreno d'indagine, disvelante oscillazioni, risemantizzazioni, deviazioni o occasioni di senso che il patrimonio artistico offre o patisce nel suo confronto con la transeunte modernità.

Negli anni, estimatori come Taine, Ruskin o Molmenti ne hanno proposto declinazioni suggestive; così come i tempi dell'occupazione austriaca, della pace unitaria e, poi, delle guerre del Novecento hanno imposto condizioni di fruizione profondamente differenziate.

Hippolyte Taine, giunge a Venezia sul finire dell'aprile 1964.

La città è ancora in mano straniera. L'ansia unitaria, gabbando la censura, fa capolino dalle vetrine dei librai: le immagini di gruppo – permesse – ospitano un Garibaldi compagnone, laddove il suo ritratto particolare è proibito; i libri ritenuti pericolosi e vietati in italiano, sono messi in vendita ugualmente, ma in lingua originale. La vita quotidiana è politicamente spenta, la nobiltà diserta i teatri e le pubbliche occasioni; il popolo dichiara al turista di amare l'austriaco, sì, purché stia “fuori”.

Nonostante l'urgenza di libertà, che pesa lugubre sulla laguna, nonostante lo sfascio socio-economico dovuto alla tassazione eccessiva, Venezia travolge Taine in un'esperienza sensoria erratica, che impone l'abbandono alle emozioni. Il suo arrivo segna una sorta di

¹ Ricordo qui, innanzitutto, il fondamentale percorso critico e visivo proposto in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 30 agosto-30 novembre 1997), a cura di Alessandro Bettagno, Venezia, Marsilio, 1997.

distacco dal frastuono mondano. La strada ferrata non è una via che collega l'antica Serenissima all'Europa, ma la testa di ponte verso una alterità urbana misteriosa, capace di dissolvere l'abituale contesto logico-intellettuale entro cui gli individui si orientano, sostituendovi una sorta di "pensiero visivo", venato d'empatia:

La ferrovia entra nella laguna – scrive il filosofo francese nel *Viaggio in Italia* – il paesaggio cambia, d'un tratto, prende un aspetto e un colore insolito. Non erba, né alberi, tutto è mare e sabbia. [...] Il sole s'adagia sull'acqua con tinte di porpora, che l'onda beve dapprima, e poi rigurgita. Nel movimento continuo, le tinte si confondono e fondono. Le fondamenta nerastre, rossastre, azzurrano e verdicano secondo la marea che le copre e le scopre. Secondo la tinta del cielo, l'acqua cambia essa pure. Tutto si fonde nel ruscello di luce, sotto le scaglie dorate che pagliuzzano il mare, sotto le sfumature d'argento delle creste dell'onda, sotto gli ampi lucori e gli schiari d'una parete d'acqua. Il consueto dominio dell'occhio è mutato, rinnovato. Il senso della vista incontra un altro mondo².

Venezia eclissa gli accidenti del presente in un cromatismo esasperato, di chiarezza abbagliante: «il colorismo dei veneziani – si chiede Taine – è, forse, derivato dalla quotidiana contemplazione di uno spettacolo simile, da questa natura involontariamente accettata come padrona e signora dell'anima, da un'immaginazione fortemente, necessariamente impressa da un esterno così ondeggiante, così voluttuoso di cose?»³. La dimensione del reale, pur percepita, soccombe di fronte alla straordinaria scossa sensoria, che lo espone fisicamente al contraccolpo del desiderio; e nella narrazione, la persistente griglia positivista appare criptata entro un'esperienza presoché obnubilante. Non è la sindrome di Stendhal, ma un fertile smemorare: «Ci si scorda di tutto – scrive ancora – della professione, dei progetti, di se stesso. Si guarda, si coglie, si assapora, come d'incanto, affrancato dalla vita, uno, in un volo leggero, scivola sopra alle cose, nella luce d'azzurro»⁴.

² HIPPOLYTE TAINE, *Viaggio in Italia* (1866), Torino, Aragno, 2003, p. 421.

³ *Ivi*, p. 422.

⁴ *Ibid.*

Così, al di là di qualsivoglia altra preziosa considerazione contenuta nel suo testo, Taine ci restituisce Venezia mitizzandone la visibile bellezza. Intesa, quest'ultima, come virtù attiva e inclusiva dell'essere, sorta di catalizzatore in grado di raccordare l'intimità individuale alla complessità del mondo. Come ha scritto Bernabei in un memorabile saggio del 1996:

La "lettura" di una città o di un'opera, nel compenetrarsi di partecipazione sentimentale e percezione concreta di dati formali messo in atto dalla maggior o minore forza dello stile, attesta comunque il coinvolgimento della soggettività in esperienze che [...] si aprono al largo consumo del pubblico. Le note tainiane si posson [...] classificare fra i modelli di una capacità suggestiva, attenti alla qualità specifica del monumento, ma impegnati in una divulgazione empatica, sulla scorta, in questo caso, di una conciliante sociologia storica⁵.

Non a caso questo genere di narrazione, ancora oggi, riesce a svelare la risorsa più segreta di Venezia: la sua apparente inattitudine al rinnovamento si conferma e spiega – nelle parole del *Voyage* – come codificazione non di un'armonia assoluta, morfologicamente individuata, ma del potenziale poetico dell'esperienza estetica. Colpisce infatti, nell'ammirazione al filosofo, la portata davvero esile del bilancio di gusto, rispetto al peso schiacciante del travolgimento fantastico. I termini abitualmente strutturanti del suo pensiero – *race, mileu, moment* – sembrano cedere il passo alla fantasmagoria percettiva, per mascherarsi sotto il potenziale struttivo di colore, luce e instabilità atmosferica.

Suggerimenti tanto forti da avere, a quest'altezza, già trovato applicazione nelle considerazioni, niente affatto intimistiche, quanto piuttosto formali e storico-sociali, di Ruskin. Mi riferisco principalmente a *Le pietre*, dove il cromatismo veneziano e soprattutto marciano divengono emblema di un'antropizzazione armonica dell'ambiente, esempio di sintonia nello sviluppo etico-artistico e, per quella via, economico e politico, della società. La concentrazione sul colore – e non sul linearismo o su stereometrie insistenti – focalizza e tema-

⁵ FRANCO BERNABEI, *Le trame della storia. Sotto-Passages nella critica d'arte e d'architettura*, Milano, Guerini Studio, 1996, p. 81.

tizza il naturale elemento “costruttivo” dell’ambiente lagunare. Una chiave interpretativa che, applicata ai singoli contesti monumentali, apre orizzonti rivoluzionari. Celeberrima, ad esempio, la lettura di San Marco come architettura d’incrostazione, che finisce per dimostrare la centralità esplicativa delle arti nella storia. Al punto che la moderna incomprendimento rispetto alla bellezza della basilica, si configura come un esito patente dello scemare di sensibilità vitale, nell’occhio e nella mente umana. Il sintomo di una più generale anestesia dell’essere:

I veneziani sono l’unico popolo d’Europa che abbia simpatizzato con questo grande istinto del colore delle razze orientali. Essi infatti furono costretti a far venire da Costantinopoli gli artisti che disegnassero i mosaici di San Marco; ma subito s’impadronirono e svilupparono con maggior vigore il sistema di cui quegli artisti avevano dato loro l’esempio, e mentre i baroni ed i borghesi del nord costruivano le loro strade oscure ed i loro orribili castelli di quercia e di pietra arenaria, i mercanti di Venezia ricoprivano i loro palazzi di porfido e d’oro, e più tardi quando i pittori avranno creato per loro un colore più prezioso dell’oro e del porfido, anche questo, il più ricco dei loro tesori, essi prodigheranno sui muri dei loro palazzi battuti dal mare. E la fosca marea anche oggi, quando si precipita sotto il Rialto, si colora dei riflessi degli affreschi del Giorgione⁶.

Forzando i termini ruskiniani potremmo dire che il visibile, cristallizzato nel tessuto artistico veneziano, viene riproposto come struttura dell’esistente, estroflessione integrale dei successi e delle contraddizioni umane. Le sopravvivenze monumentali si fan corpo della memoria: intesa non come mero ricordo, ma come suggestione che rinnova lo sguardo. A tale illuminante approdo spingono le contraddizioni logiche della sua critica, la sua passionalità narrativa: si tratta di modalità argomentative che non seguono la mera via del raziocinio, ma tentano di liberare il potenziale figurale represso nella mente e nell’azione individuale. L’occasione visiva funziona, nella narrazione, come catalizzatore simbolico. E si tratta, beninteso, di un simbolo felicemente instabile, che cerca il parossismo; ogni pietra e ogni tinta tendono a perdere la fissità funzionale di letture esclusive (formali,

⁶ JOHN RUSKIN, *Le pietre di Venezia* (1852), Milano, Rizzoli, 1998², pp. 143-144.

sociali o politiche), per cercare il contatto con la complessità della condizione esistenziale di singoli e nazioni.

Con ciò la basilica e l'intera città, colte con emozione estatica, schiudono alla vista il gorgo che convoglia tempo ed essere. Venezia diviene l'incidente probatorio della storia, la dimostrazione della sua discontinuità e insieme della sua potenziale bellezza; Venezia, dall'orlo di un altro mare, ammonisce il presente dell'orgogliosa Inghilterra; ma soprattutto Venezia, piegata dai secoli e dal suo stesso benessere, rimane testimone delle immense facoltà immaginali dell'uomo.

Ed è appunto questo il dato che m'interessa rilevare – fra Taine e Ruskin – nella preannunciata indagine sull'oscillazione simbolica del serenissimo contesto. Tanto lo smemorarsi del francese, quanto il danarsi esplicativo dell'inglese colgono Venezia come mito aperto. Una sorta di provocazione dei sensi e della memoria, che si dà nella contemplazione per riverberare nella coscienza. È qualcosa che, ancora oggi – nonostante l'affollamento turistico e la volgarizzata sovraesposizione merceologica – la città è in grado di attivare, magari per più esile tratto.

E se non è l'assetto significante prevalente, è forse perché quegli spunti felici sono stati in qualche modo obliati, surclassati, criptati da necessità di volta in volta esclusive: politiche prima, commerciali poi.

Un primo tentativo di conciliare simile vitalità mitopoietica e figurale con specifiche necessità governative, viene da Pompeo Molmenti, al giro del secolo. Nella ricerca di un ruolo non subalterno da assegnare alla Serenissima entro l'Italia unita, le forze immaginifiche del tessuto urbano e del patrimonio pittorico vengon messe ampiamente a profitto: vuoi nell'opera maggiore (*Venezia nella vita privata*⁷), vuoi negli infiniti altri suoi interventi pubblici. Nell'ultimo quarto dell'Ottocento, il delicato passaggio dalla storia politica a quella sociale, impone agli studiosi d'integrare la documentazione "diplomatica" con altre fonti: giacenze notarili e private, ma anche narrazioni letterarie, diari di viaggio, raffigurazioni artistiche. Nelle correnti più aggiornate del positivismo extra-accademico, nei lavori

⁷ POMPEO MOLMENTI, *Storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica* (I ed. 1880), 3 voll., Bergamo, I.I.A.G., 1927-1929⁷.

densamente intrisi di lieviti identitari (che animano i membri delle Deputazioni di Storia Patria), l'emergenza è trovare una chiave di lettura e composizione delle fonti, che riconquisti il passato in termini leggibili alla modernità. Gli aneddoti, le testimonianze, le pitture si compongono in mosaico, per mediare al presente un'immagine rigenerata (e direzionata) di antiche grandezze.

Molmenti, come ho accennato altrove, utilizza simile tecnica di animazione ricreando nei suoi testi la ricchezza iconografica ed emozionale delle testimonianze dipinte. Calcando sulla riconoscibilità delle vedute, sull'atmosfera brulicante di popolo e luce, sul colore, cerca l'empatia fra passato e presente. Guarda a Carpaccio, in particolare, ma incontra anche Giorgione, Tiziano, Tiepolo. Descritti attraverso il filtro cromatico dei maestri antichi, edifici e atmosfere, uomini e cose della Serenissima riprendono vita su di un palcoscenico ibrido, dove antico e moderno s'incontrano. La storia si offre come esempio desiderabile, si lascia percorrere e quasi fisicamente "toccare", con gli occhi della mente, dai lettori ammaliati:

Dinanzi agli edifizî, alle arcate, alle torri, riprodotte dal Carpaccio, noi riviviamo tra lo splendore della città per arti, per commercio, per ricchezze floridissima. Fra il colore ricco, vario, armonioso, intonato appare, come in una fulgida visione, Venezia, anche là dove dovrebbero essere rappresentati i paesi, che furono teatro della leggenda di Sant'Orsola. La Santa vede in sogno l'angelo che le vaticina il martirio; ma il ricco cortinaggio del letto, le masserizie austeramente eleganti, le sedie di stile castigato, tutto ci riconduce alla vita intima della Venezia del Quattrocento, dove la ricchezza s'accoppiava all'eleganza più pura⁸.

L'obiettivo di Molmenti è essenzialmente politico: riattivare nella coscienza collettiva il sentimento della grandezza repubblicana, per riproporre Venezia – nella stagione unitaria – con la forza dell'antica e sperimentata tradizione internazionalista, cioè con una peculiarità identitaria di levatura non civica, ma statuale⁹. Dalle teorie tainiane,

⁸ ID., *Il Carpaccio e il Tiepolo. Studi d'arte veneziana*, Torino, Roux e Favale, 1885, p. 112.

⁹ Su questo rinvio a MARTA NEZZO, *Ambientazione della storia come regia di una memoria identitaria: la Kulturgeschichte di Pompeo Molmenti*, in Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). *Tra storiografia artistica, Museo e tutela*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro

trae l'interesse contenutistico per le immagini, ma non i suggerimenti sul potenziale destabilizzante della forma, né l'apertura simbolica dell'ambiente; di Ruskin ama la mitizzazione empatica del colore e lo slancio romantico nell'affezione al passato.

Ma l'immaginario tanto sollecitato da Molmenti non resta liberamente produttivo. Al contrario, la sua ambientazione punta a ottenere un disegno storico preordinato, dove l'evocazione visiva sia tramite ideale per catturare il lettore in un gioco identitario di tipo restitutivo. Non si tratta di passatismo, ma della ricerca di un'opzione della memoria politicamente proficua.

Entro simile visione, di fatto, lo statuto simbolico cui Venezia soggiace è chiuso. Pur provocando il presente, non mira a sollecitarne una lettura critica, ma spinge verso l'emulazione o, almeno, l'acquisizione eroica del tempo andato. Il potenziale fantastico, che la città racchiude, è coartato in un'ipotesi a tema, qualcosa che produce senz'altro stabilizzazione identitaria, ma oscura le virtù liberamente generative della forma e della rimembranza. Non è questo il momento per sottolineare e spiegare la modernità del pragmatismo molmentiano, di fronte all'esigenza post-unitaria di promuovere una consapevolezza culturale diffusa. Importa però rilevare che la restrizione del lievito simbolico, entro precisi orizzonti funzionali, apre la strada a strumentalizzazioni di ben altra portata. Ne offrono una testimonianza particolarmente inquietante gli assetti di crisi, dove l'azione prende decisamente il sopravvento sulla riflessione culturale e filosofica.

Durante la Grande guerra, ad esempio, mentre la macchina propagandistica dell'Intesa reclama un patto di civiltà contro la barbarie austro-tedesca, abbattutasi su Reims e Louvain, l'Italia inizia a costruire la sua mitologia bellica proprio a partire dalla Venezia monumentale¹⁰. Va ricordato che all'epoca i siti danneggiati, in particolare, si prestano a diventare "corpo mistico delle nazioni". La devastazione di edifici celebri permette di concentrare l'immaginario collettivo su un lutto esangue, di visualizzare cioè gli esiti dello scontro senza troppo insistere sulle

Cuore e Pinacoteca di Brera-Bologna, Pinacoteca Nazionale e Museo Civico Medievale; 21 ottobre 2011) a cura di Alessandro Rovetta, Milano, Scalpendi, 2013, pp. 348-356.

¹⁰ Si veda MARTA NEZZO, *Critica d'arte in guerra: Ogetti 1914-1922*, Vicenza, Terra Ferma, 2003.

perdite umane. Al contrario i paramenti di protezione alle opere inamovibili, fotografati e divulgati, sono motivo d'orgoglio nazionale e ribadiscono le ragioni culturali e la probità morale del paese in armi.

L'antica Serenissima, per essere affacciata su un Adriatico ancora austriaco, è drammaticamente sovraesposta ai bombardamenti dal cielo e, soprattutto, dal mare.

La salvaguardia di quadri e sculture inizia ancor prima delle ostilità¹¹. «Data la mancanza in città di sotterranei», Soprintendenza, Prefettura e Comando in capo del Dipartimento Marittimo, già nel marzo 1915 decidono «di mettere al sicuro le più importanti opere d'arte mobili trasportandole, con tutti gli accorgimenti del caso, in città più sicure, al di là degli Appennini»¹². Per prime partono circa

¹¹ La documentazione dei lavori è offerta in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro il pericolo della guerra (1915-1917). I. Protezione dei monumenti*, «Bollettino d'arte», XI (agosto-dicembre 1917), n. VIII-IX, pp. 175-312, 198. L'articolo fa parte di una *suite*, che occupa per intero due numeri del "Bollettino" e s'insinua, con un'estrema appendice, anche in un terzo. Il programma prevedeva che uscissero infatti ben quattro volumi di relazioni sul lavoro svolto dalla Soprintendenze durante le ostilità, dedicati rispettivamente ai lavori di *Protezione dei monumenti*, a quelli di *Protezione degli oggetti d'arte*, all'elenco dei *Danni* e dei *Rifugi*. Uscirono soltanto i primi due: *I. Protezioni dei monumenti... e II. Protezione degli oggetti d'arte*, «Bollettino d'arte», XII (settembre-dicembre 1918), n. IX-XII, contenente le relazioni particolari dei soprintendenti: GINO FOGOLARI, *Relazione sull'opera della Sovrintendenza alle gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dai pericoli della guerra*, con allegato *Elenco di opere d'Arte del Veneto sottratte ai pericoli di guerra*; GIUSEPPE PELLEGRINI, *Provvedimenti presi a tutela degli oggetti di antichità e d'arte sottoposti alla giurisdizione della Sovrintendenza per i Musei e gli scavi di antichità del Veneto, contro i pericoli di guerra*; ETTORE MODIGLIANI, *Relazione del R. Sovrintendente alle Gallerie della Lombardia su operazioni di sgombero degli oggetti d'arte compiute nelle provincie di Vicenza e di Verona*; ARDUINO COLASANTI, *Provvedimenti presi a tutela degli oggetti d'antichità e d'arte esposti ai pericoli della guerra*; MASSIMILIANO ONGARO, *Provvedimenti presi a tutela di oggetti d'arte sottoposti alla giurisdizione della Sovrintendenza dei Monumenti di Venezia*; GIUSEPPE GEROLA, *Relazione del R. Sovrintendente dei Monumenti della Romagna, incaricato delle operazioni di sgombero di oggetti d'arte compiute nella provincia di Mantova*. A queste già corpose relazioni ne viene aggiunta, nel 1920, ancora un'altra di ETTORE MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela contro i pericoli della guerra attuati a cura della R. Sovrintendenza alle Gallerie e alle Raccolte d'arte delle provincie lombarde*, «Bollettino d'arte», XIV (settembre-dicembre 1920), n. IX-XII. Successivamente verranno affiancati, a questo notevolissimo lavoro, i cinque fascicoli di ANDREA MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Venezia, Istituto federale di Credito per il risorgimento delle Venezie, Quaderni LXIII-LXVIII, 1928-1931, a loro volta raccolti in volume unico, dotato di indice analitico, nel 1932 (Venezia, Deposito esclusivo presso le librerie Sormani).

¹² Così FOGOLARI, *Relazione*, pp. 185-187. Come rifugi si sceglieranno musei e palazzi storici prima a Firenze, poi a Roma e a Pisa.

duecento opere delle Gallerie, mentre, a dirigere i lavori, si chiamano rinforzi dalle Soprintendenze vicine e dalle Università. L'impatto iniziale sull'immaginario cittadino è durissimo: «Per non impressionare la popolazione – racconterà Fogolari – i grandi carri equipaggio, messi a nostra disposizione gratuitamente dalle ferrovie dello Stato, in seguito a trattative fra i vari ministri, si caricavano di notte, accostandoli sui loro pontoni alla riva d'approdo dell'Accademia; e dall'una sino alle prime luci dell'alba, negli ultimi di marzo e nei primi di aprile, era quivi un grande e fervido lavoro»¹³.

La smobilitazione, percepita come un lugubre preavviso di catastrofe, viene interrotta a metà aprile 1915¹⁴ e riprenderà soltanto a ostilità aperte, sotto protezione/supervisione militare.

Sarà appunto il Ministro della guerra a precisare, il 26 maggio 1915, che «l'incolumità dei gloriosi monumenti veneziani è importante non solo per la storia e per l'arte italiana ma anche per la tranquillità dell'opinione pubblica»¹⁵. La difesa di Venezia in effetti verrà

¹³ *Ibid.*

¹⁴ I soprintendenti ricevono «la prescrizione tassativa di sospendere ogni nuova operazione e di lasciare sul posto, con semplici provvedimenti di cautela, le opere artistiche già rimosse e ciò per non impressionare le popolazioni e non irritare gli animi prima della dichiarazione di guerra» (*I. Protezioni dei monumenti*, p. 199). L'ottuso ottimismo dei più e la solerte previdenza dei funzionari verranno ricordate anche da Ogetti, nel suo *I monumenti italiani e la guerra*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1917. Il volume, uscito nell'agosto 1917, anticipa di alcuni mesi il resoconto di Ricci per la Direzione Generale Antichità e Belle Arti (per la datazione si veda quanto scrive Ogetti alla moglie in *Lettere*, s.l., 21 agosto 1917, p. 399). Ch'esso avesse funzione sostanzialmente propagandistica è testimoniato con chiarezza da una lettera del Capo dell'Ufficio Speciale del Ministero della Marina a Ugo Ogetti, datata 19 settembre 1917 (Ogetti 250, Mss., 7, 11, 3): «Le sono oltremodo grato della cordiale collaborazione che Ella ha dato e promette di dare ancora a quest'Ufficio, nell'intento comune di far degnamente apprezzare lo sforzo dell'Italia in guerra. Non mancherò di approfittare della sua cortesia appena l'occasione si presenti. Per la distribuzione degli omaggi ha provveduto direttamente l'Ufficio. Il volume venne inviato a S.M. il Re, alle LL. MM. le Regine ed a tutti i membri di casa reale, ai Sovrani e Capi di Stato alleati o amici, ai Ministri e Sottosegretari di Stato Maggiore della Marina ecc. Quanto al servizio stampa, l'ufficio provvede in modo completo all'invio del libro a tutti i grandi giornali e alle maggiori riviste, nonché alla compilazione di opportune recensioni che verranno pubblicate dai giornali di provincia dai quali, per la minuscola estensione del loro formato attuale, non si può sperare un vero e proprio articolo. Si è già provveduto ad interessare personalmente i critici d'arte dei giornali di Roma, alcuni dei quali già stanno redigendo l'articolo sui "Monumenti Italiani e la guerra"».

¹⁵ Copia di lettera del Ministro Zupelli alle Loro S. E. i Comandanti di Corpo d'Armata di Bologna e Verona, Roma, 21 e 26 maggio 1915, conservata in FIRENZE, *Biblioteca Nazionale Centrale*, Fondo Ogetti 250, sezione Mss., 7, 5.

presentata sulla stampa¹⁶ e nei volumi di propaganda¹⁷ come un rito collettivo, animato da talune eccellenze¹⁸.

L'evento più dirompente riguarda il "lievo" dei cavalli da San Marco, organizzato il 27 maggio 1915, con l'aiuto del genio. Si tratta di una rimozione necessaria, perché il peso dei bronzi, in caso di offesa, rischierebbe di far rovinare l'intera facciata. Ma la scelta di utilizzare l'immagine della città come metafora della nazione in guerra, impone, ai lavori, una gestione ideologica accurata, che neutralizzi le derive della libera coscienza. Provvederà Ugo Ojetti a fissare definitivamente il ruolo simbolico dei cavalli, enfatizzando le coincidenze storiche evocate dal loro allontanamento:

Un brivido di superstizione ci scosse: i quattro cavalli trionfali s'erano mossi solo al cadere d'un impero: dall'arco di Nerone o di Traiano erano discesi per andare con Costantino a Costantinopoli; dall'ippodromo di Costantinopoli eran tornati in Italia a Venezia, quando l'impero greco cadeva esausto davanti alla quarta Crociata e ad Enrico Dandolo; da Venezia a Parigi e dopo poco da Parigi a Venezia quando precipitò l'impero napoleonico. Non era un auspicio di vittoria? Forse era solo l'ansia nostra a vedere uno dopo l'altro quei bronzi incomparabili sospesi così per tre funi nel vuoto sotto un terso cielo da aeroplani¹⁹.

Le rimozioni degli oggetti trasportabili, nel concreocere della guerra, si fanno sempre più rilevanti e le saccate di protezione degli

¹⁶ A titolo di esempio ricordo N.A. FALCONE, *Le vicende dei cavalli di San Marco*, «Il Marzocco», XX (27 giugno 1915), 26, p. 3, che racconta le secolari peripezie dei bronzi e conclude, non a caso: «In quel giorno, quando i cavalli ritorneranno a contemplare i rosei tramonti della laguna, sfolgorante di marmi e di mosaici, Venezia potrà tornare a celebrare il suo mistico rito dello spozializio su quel mare tutto nostro e non più amarissimo».

¹⁷ OJETTI, *I monumenti italiani*, pp. 13-14.

¹⁸ Ideale prosieguito della medesima intuizione conservativo-propagandistica sarà, nel 1917, la traslazione dell'*Assunta* di Tiziano, portata dall'Accademia al Museo Ala-Ponzone di Cremona, con gran corteo di popolo. L'avvenimento assumerà le tinte della processione devota: «Poiché la notizia del trasporto della grande e veramente miracolosa Madonna veneziana si era inopinatamente diffusa; sulle rive dell'Adige e del Po traeva la gente a vederne il passaggio e le donne si inginocchiavano a pregare» (FOGOLARI, *Relazione*, p. 208). Sull'episodio, ampiamente ribattuto dalla stampa d'epoca e dallo stesso Ojetti, si è soffermato Paolo Thea, *Monumenti vestiti da difesa* («Modo», 5 (1981), 38, pp. 27-31, in particolare la p. 28).

¹⁹ OJETTI, *I monumenti italiani*, pp. 13-14.

edifici trasformano completamente l'assetto urbano: San Marco e palazzo Ducale, il Colleoni e molti altri capolavori perdono l'identità artistica per assumere un sembiante paramilitare. Ci sono poi alcune drammatiche lacerazioni: e tuttavia persino la distruzione dell'affresco di Tiepolo agli Scalzi (24 ottobre 1915), è gestita come un sacrificio collettivo. È così che Venezia si perfeziona come oggetto ideologico eccellente: simbolo di martirio e di civiltà²⁰. Ma ambiente e monumenti, per essere coartati nel codice nazionalista e bellico, divengono materia storica e artistica inerte, mera funzione di una violenza sulle cui coordinate la loro valenza simbolica si chiude.

Ancor più duro e radicale è quanto la città – materia e *vis* fantastica – patisce durante il successivo conflitto. Ricordo che la conduzione amministrativa delle Belle Arti, durante il fascismo, conosce una programmatica deviazione in senso corporativo²¹. Il processo, avviato sin dal 1923 con la legge cosiddetta dei “pieni poteri”, che permette al governo di riorganizzare la pubblica amministrazione per ottimizzare le risorse finanziarie, trova il suo acme nelle dichiarazioni rilasciate dal Ministro dell'Educazione nazionale, Giuseppe Bottai, nel 1938, al Convegno dei Soprintendenti. Egli consacra la «presenza militante della tradizione [e dunque delle arti] nell'impresa storica dell'Italia Fascista»²², spiegando:

²⁰ Collateralmente diverrà anche simbolo della competenza espressa dalle neonate soprintendenze. La documentazione visiva delle protezioni sarà utilizzata tanto per la propaganda nazionalista, quanto per la documentazione della tutela. Ampie selezioni ne sono state pubblicate “in fase” (si veda la n. 11). A ridosso della Seconda guerra mondiale, quella stessa documentazione sarà impiegata dall'OIM per spiegare, ai paesi belligeranti, modi e tecniche della tutela d'emergenza (*La Protection des monuments et oeuvres d'art en temps de guerre*, «Mouseion», 47-48, 1939). Di recente numerose fotografie d'epoca sono state studiate in *Venezia fra arte e guerra. 1866-1918. Opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi*, catalogo della mostra, (Venezia, 13 dicembre 2003-21 marzo 2004), Milano, Mazzotta, 2003 e *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, a cura di Valter Curzi e Paola Callegari, Bologna, Bononia University Press, 2005, pp. 121-128.

²¹ Si veda MARTA NEZZO, *Intenzioni e afasie della tutela durante la seconda guerra mondiale, in Danni bellici e ricostruzione dei monumenti e dei centri storici nel caso italiano e tedesco (1940-1955) / Kriegszerstörungen und Wiederaufbau von Bauwerken und historischen Stadtzentren in Italien und Deutschland (1940-1955)*, International conference (University of Brescia Italy on 23-25 November 2011) a cura di C. Coccoli, in corso di pubblicazione [2013].

²² GIUSEPPE BOTTAI, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, «Le Arti», I (1938-1939), 1, pp. 42-52, ora in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di Vincenzo Cazzato, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2011, I, pp. 226-236, in particolare la p. 229.

Noi non vorremmo, a nessun costo essere i difensori del passato, se non sapessimo che il passato racchiude le radici del presente e dell'avvenire, se non vivessimo con passione attuale e caldissima l'esperienza storica di quel passato glorioso. Ma, dunque, è al presente, è all'avvenire, che il nostro animo tende fortificato e illuminato dall'antica esperienza²³.

Nei fatti, all'alba del nuovo conflitto, Venezia non sarà ovviamente più la testa di ponte del patrimonio artistico in armi; perderà la sua centralità a favore di Roma e dei miti imperiali, la cui visibilità, nell'Italia fascistizzata, è maggiore.

Non di meno, verrà difesa. Selezioni e tempi delle necessarie operazioni, però, tradiscono ancor oggi la smaccata ipoteca ideologica patita. Sorprende, in particolare, la sciatteria d'intervento sui cavalli marciani, che, contrariamente a quanto era avvenuto durante la precedente crisi, restano in sede fino alle gravissime incursioni aeree dell'autunno 1942²⁴ e si affideranno al ricovero di Praglia soltanto nei primi giorni del dicembre di quell'anno²⁵.

Se nel maggio 1915 la loro rimozione *coram populo* aveva segnato i fasti dell'intervento, mentre ora son lasciati in sede oltre i limiti della ragionevolezza, le motivazioni vanno cercate nella politica aggressiva dell'Italia anni trenta.

Mussolini il 9 maggio 1936 aveva annunciato:

Tutti i nodi furono tagliati dalla nostra spada lucente e la vittoria africana resta nella storia della patria, integra e pura, come i legionari caduti e superstiti la sognavano e la volevano. L'Italia ha finalmente il suo impero. Impero fascista, perché porta i segni indistruttibili della volontà e della potenza del Littorio romano, perché questa è la meta verso la quale durante quattordici anni fu-

²³ Ivi, p. 230.

²⁴ Un preventivo per il lievo dei cavalli, del leone, del San Teodoro e di statue del palazzo Ducale («Porta della Carta e all'interno del cortile e del palazzo propriamente detto») è inviato da Forlati al Ministero soltanto il 20 ottobre 1942 ROMA, *Archivio Centrale dello Stato*, Ministero della pubblica istruzione, Direzione Generale delle Arti (d'ora in poi ACS, MPI, DGA), Div. II, 1934/40, b. 100, fasc. *Venezia. R. Soprintendenza ai Monumenti. P.A.A. dei monumenti e delle opere d'arte inamovibili*.

²⁵ Lettera di Moschini a MEN, DGA, Div. IV, 3 dicembre 1942, in ivi, Div. II, 1934/40, b. 101, fasc. *Venezia, Soprintendenza Gallerie. Sgombero opere d'arte*. Sul ricovero di Praglia si veda MARTA NEZZO, *Note sul patrimonio artistico veneto durante la seconda guerra mondiale: i tesori di Praglia*, «Musica e figura», I (2011), pp. 275-331.

rono sollecitate le energie prorompenti e disciplinate delle giovani, gagliarde generazioni italiane. Impero di pace, perché l'Italia vuole la pace per sé e per tutti e si decide alla guerra soltanto quando vi è forzata da imperiose, incoercibili necessità di vita. Impero di civiltà e di umanità per tutte le popolazioni dell'Etiopia. Questo è nella tradizione di Roma, che, dopo aver vinto, associava i popoli al suo destino. Ecco la legge, o italiani, che chiude un periodo della nostra storia e ne apre un altro come un immenso varco aperto su tutte le possibilità del futuro²⁶.

È la proclamazione dell'impero, seguita alla vittoriosa invasione dell'Etiopia, a condizionare la difesa di Venezia. I cavalli marciati verranno "scaramanticamente" abbandonati, perché impossibile, in tale temperie, smentire il grande *battage* del 1915, che legava appunto ogni loro spostamento al crollo delle dominazioni straniere²⁷. Ma anche San Marco e Santi Giovanni e Paolo, pressoché inermi, offriranno i loro più celebri tesori alla sorte che sarà «delle famiglie, delle case, della terra»²⁸, come preteso da Bottai sin dal 1938. Una disponibilità sacrificale ampiamente divulgata: dettagliate fotografie, comprovanti la permanenza dei capolavori in Venezia, vengono infatti pubblicate dalla Direzione delle arti nel volume del 1942, dedicato a *La protezione del patrimonio artistico nazionale*.

Se il destino delle opere deve soccombere alle necessità propagandistiche di un regime aggressivo, è in verità l'intero mito di Venezia a scolorare, finendo per consumarsi entro il confine ideologico del totalitarismo²⁹. La potenzialità fantastica e creativa sollecitata dal

²⁶ BENITO MUSSOLINI, *Discorso di proclamazione dell'impero*, 9 maggio 1936.

²⁷ Verranno finalmente portati via dalla Basilica soltanto nell'autunno del 1942 (Lettera di Fernando Forlati a MEN, DGA, 31 ottobre 1942, in ACS, MPI, DGA, Div. II, 1934/40, b. 100, fasc. *Venezia. R. Soprintendenza ai Monumenti. P.A.A. dei monumenti e delle opere d'arte inamovibili*).

²⁸ Tale per Bottai doveva essere il ruolo delle opere d'arte in guerra: protette ma partecipanti del destino nazionale. In merito era stato chiaro già nel 1938. Si veda GIUSEPPE BOTTAI, *La Protection des chefs-d'oeuvre de l'esprit*, «Nouvelles Littéraires», 12 febbraio 1938, p. 8 e ID., *La Tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, «Bollettino d'arte», XXXI, s. III, 1938, X, pp. 429-430, ora in ID., *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di Alessandro Masi, Roma, Editalia, 1992, pp. 141-143, in particolare la p. 142.

²⁹ Nell'interpellare il ministero sulla opportunità di asportare opere di grande mole e visibilità (fra cui i monumenti equestri di Padova e Venezia, ma anche Cavalli, Leone e San Teodoro

connubio arte-ambiente, intuiva da Taine e Ruskin, subisce una rimozione senza precedenti.

Saranno i violenti bombardamenti alleati³⁰ a neutralizzare, nel giro di pochi mesi, il maleficio. I gerarchi – per il terrore di veder devastato dal cielo e dalla terra l'intero patrimonio d'arte nostro – s'aggrapperanno all'idea che la Serenissima possa essere protetta dalla sua stessa bellezza: tanto da volerne fare uno dei maggiori ricoveri di oggetti mobili del nord Italia³¹.

Anche quest'ultima oscillazione, emersa nell'ultima fase della guerra, è rilevante: storia, arte e ambiente recuperano un valore civile. Sono sentite come asilo, riparo fisico dalla violenza e dalla morte. Un ricongiungimento con i bisogni primari dell'uomo, che deve far pensare.

La mia campionatura si ferma qui: una bellezza "liberatoria" per Taine; un gorgo creativo e memorialistico per Ruskin; un glorioso esempio civico-statuale per Molmenti; il corpo mistico della nazione per i cittadini in guerra fra 1915 e 1918; il campo di prova per la violenta gestione fascista del patrimonio; la sopravvivenza stessa sotto le bombe alleate.

Qual è o quale potrebbe essere lo statuto simbolico di Venezia oggi?

Dipanare questo complesso filo di memoria – la ripetuta sovra-

del complesso marciano) Forlati scrive: «superfluo avvertire che la rimozione non potrebbe passare inosservata e desterebbe indubbiamente allarme nella popolazione». (Lettera di Forlati a MEN, DGA, 7 giugno 1940, in ACS, MPI, DGA, Div. II, 1934/40, b. 100, fasc. *Venezia. R. Soprintendenza ai Monumenti. P.A.A. dei monumenti e delle opere d'arte inamovibili*).

³⁰ Tralascio qui una relazione dettagliata sulla fase più aspra della guerra, fra 1943 e 1945, limitandomi a ricordare che, pur non ottenendo in tempo utile la qualifica di città aperta, Venezia verrà da molti (non da tutti) ritenuta sicura, al punto da volerne fare il più grande ricovero di opere d'arte sfollate del nord Italia.

³¹ Scrive Marino Lazzari a Pavolini nel 1943: «È necessario e urgente che questa situazione paradossale venga risolta. [...] Bisogna che la questione del deposito generale a Venezia del quale ho parlato con Biggini – e lui consente – sia risolta al più presto e positivamente. È la sola garanzia che ci rimanga di poter fare un'azione autonoma, italiana; e di mettere una volta per sempre fuori dalla politica un problema che non ha nulla a che vedere con la politica. Pongo la cosa nelle tue mani e te la raccomando come la cosa santa che è. Si tratta dell'unico bene che sia rimasto agli italiani; e poiché è un bene dello spirito va salvato ad ogni costo». [Marino Lazzari] (Direttore generale delle Arti) ad Alessandro Pavolini (Segretario del partito fascista repubblicano), 26 ottobre 1943, in ACS, MPI, DGA, Div. III, 1945/48, b. 257, fasc. *Rapporti con le autorità germaniche per la tutela delle opere d'arte*.

scrizione di sensi vissuta dalla città – potrebbe aiutarci a riflettere. Da un lato, la continua revisione identitaria, funzionale alle differenti stagioni politiche, pare averne criptato la virtù intrinseca; dei miti ottocenteschi, d'altro canto, sembra rimanere soltanto un pallido riflesso turistico commerciale.

Dalla Venezia che smemora, insomma, non abbiamo più il tempo di trarre stimoli al pensiero visivo, né fattiva consapevolezza. La percezione diffusa qualifica l'attuale contesto urbano come non-luogo, sorta di passato permanente, che la laguna imprigiona e difende, muto al divenire.

Ma la modernità di questo XXI secolo è a un bivio: la velocità della fruizione, della circolazione di pensiero, della comunicazione di massa e della ricerca stessa si è ormai assestata su ritmi e codici essenzialmente visivi. Possiamo accettarli e subirli passivamente – attraverso la coercizione mediatica – o indagarne il potenziale, in termini di creatività e ricezione storica. Per farlo è necessario ripensare le modalità di formazione del cittadino. L'assetto epistemologico attuale chiede insomma di essere ricalibrato – sul piano culturale – attraverso una massiccia alfabetizzazione visiva: lo studio della forma, struttura percepibile del mondo, deve acquisire centralità e produrre un “saper vedere” diffuso, attivo, critico. Un “saper vedere” – dico – che possa trasformare la “comprensione” estetica in nuovo linguaggio. Non c'è riproduzione buona a sollecitare simile crescita, ci sono però luoghi dove la densità dell'esperienza visiva può tornare a produrre cortocircuiti, di forma e pensiero insieme.

C'è Venezia, simbolo e realtà.