

Riflessi d'acqua e di storia: Crema si rispecchia nell'immensità di Venezia. Venezia e l'archetipo della città morta.

Partendo da una sintesi sulle tracce della dominazione veneziana in Crema e sulle analogie che legano questi due luoghi, si osserva come Venezia sia una città che ingloba in sé un magma seducente e magico di significati e suggestioni. Essa non fu solo la Serenissima Repubblica che conquistò mari, rotte e territori, ma divenne l'archetipo della città, in particolare, della città malata, sfinita: un luogo degradato e struggente in cui rifugiarsi, lontano dalle devastazioni del progresso e della modernità. Con la fine della sua millenaria indipendenza e a partire dalle visioni dei tormentati artisti romantici inglesi, Venezia smise di essere la vivace città mercantile delle vedute di Canaletto e sprofondò nell'ombra, un'anima nera che la oscura anche ai giorni nostri...

*"... Così il viaggiatore vede arrivando due città:
una diritta sopra il lago e una riflessa capovolta..."*

Italo Calvino

Crema, ora città di terra e di campagna, in qualche modo si rispecchia nell'immensità di Venezia. Le città sono unite da infinite analogie e, dato che parleremo di Simbolismo, precisiamo, come fecero i grandi poeti francesi, che le analogie possono sfuggire alla pura interpretazione razionale. Qualcosa di impalpabile annoda insieme i fili dei loro destini e Venezia, con i suoi tre secoli di dominazione, lasciò impronte, segni, anche sottili, nelle pietre di Crema: sotto lo sguardo del leone marciano che veglia su piazza del Duomo si snoda "una miriade di vicoletti [...] oggi in buona parte privatizzati e chiusi con portoni o cancelli"¹. Nel reticolo di vie anguste e passaggi, che ai nostri giorni resta spesso inaccessibile, appaiono *sotoporteghi*, archetti di contenimento, edifici a ponte, aggetti chiusi. Un tempo, tra i muri, vi furono rogge, poi tombinate, ma che regalavano anche a Crema quel gioco enigmatico di riflessi e di significati che il potente elemento acqua porta con sé e che è inscindibile anche dalla città dell'entroterra.

Crema, agli albori e fino all'Ottocento con la palude del Moso, fu, infatti, paesaggio d'acqua. Nacque, come la Serenissima, quale città insulare, sull'*Insula Fulcheria*, dove gli abitanti si rifugiarono tentando di sottrarsi alle invasioni dei Longobardi. La sua "laguna", poi bonificata, fu il vasto Lago Gerundo.

Il suo territorio, dopo la fine dell'egemonia veneta, fu gradualmente prosciugato, tuttavia, anche se l'acqua scorre ora in una rete controllata di canali e fossi irrigui, nel centro urbano coperti, anche se non esistono più distese d'acque libere e selvagge, Crema non abita comunque una terra asciutta. L'acqua la imbeve attraverso l'aria. Si tratta di un elemento che si è voluto scacciare, ma, in realtà, è diventato invisibile: si insinua nella città e nelle campagne e le penetra. La nebbia di Venezia è la nebbia, solo più salmastra, di Crema ed entrambe restituiscono le stesse immagini ovattate, la stessa aria invernale ed estiva malata e difficile.

I segni della fiera repubblica marinara non si leggono solo nel tessuto urbano, ma emergono anche nel linguaggio, nella religione e nelle tradizioni. Precisa Walter Venchiarutti che le "tracce lasciate dal «vecchio leone»"² si notano nei modi di dire, in alcune espressioni dialettali e nella toponomastica (antroponimi come via Foscara o via Venezia ed econimi come torrion S. Marco e Ponte di Rialto). A Crema, inoltre, è profondamente vissuto il culto di S. Marco e di S. Lucia. Infine, quale altra eredità culturale, Venezia trasmette a Crema la sentita passione per il

1 VENCHIARUTTI, WALTER, *Dalla parte dei foresti. Crema e i Cremaschi nel periodo della dominazione veneta*, in Gruppo Antropologico Cremasco, *L'immagine di Crema. Vol. 1 – La città*, Editrice Leva Artigrafiche in Crema, Crema, 1995, p. 102.

2 *ivi*, p. 103.

teatro e per la musica, nonché un'attenzione socialmente vivace per il carnevale. Per concludere questo parallelismo, osserviamo che la decadenza di Venezia coincide con una perdita di importanza e marginalizzazione di Crema, che, ritta al confine con il Ducato di Milano, fu città sentinella della Serenissima fino al 1797, quando, con il trattato di Campoformio, Napoleone proclamò la nascita della Repubblica Cisalpina. Uno dei nuovi dipartimenti fu proprio quello di Crema e Lodi. La città si trovò quindi periferica rispetto alle nuove rotte commerciali e smise di essere un luogo d'importanza strategica. Nel corso del tempo, sotto i governi stranieri dei francesi e poi degli austriaci, così come accadde a Venezia, languì e rimase intorpidita, inerte e svuotata. Vi fu, inoltre, la grave diaspora del patrimonio artistico che, proprio durante il dominio veneto era stato attentamente catalogato dall'ispettore Giacomo Crespi nel *Libro delle Quadri*. Si trattò di un danno culturale e artistico incommensurabile. Scrive Edoardo Edallo in un intervento sul *IV Quaderno di Insula Fulcheria*: "Purtroppo le perdite non riguardano solo quadri e pale d'altare, ma addirittura edifici, specie chiese, come quelle di S. Monica, S. Caterina, S. Agostino e S. Francesco"³.

Si può affermare, quindi, che la morte di Crema combacia con la morte Venezia. In questo saggio, tuttavia, lo sguardo si sposta dal microcosmo della storia e delle vicende territoriali al macrocosmo dell'immaginario collettivo e artistico, per dimostrare quando, come e perchè Venezia sia diventata un archetipo di melanconia, la città in cui si riflette non solo Crema, ma che sottende a tutte le città e i luoghi del mondo, come nelle narrazioni di Marco Polo a Kublai Kan⁴. Venezia: la città pervasiva, la città stato d'animo.

Le città morte sono luoghi di abbandono e di decadenza, luoghi remoti e non intaccati dalla modernità. Esse sono state tutte centri nevralgici di grandi civiltà

3 EDALLO, EDOARDO, in BELVEDERE, MARIANNA, *Crema 1774. Il Libro delle Quadri di Giacomo Crespi, IV Quaderno di Insula Fulcheria*, G&G srl – Industrie Grafiche Sorelle Rossi, Castelleone, 2009 p. 5.

Ricordiamo che nel 1810 un decreto napoleonico aveva ordinato la soppressione di tutti gli ordini religiosi e la confisca dei loro beni.

4 Mi riferisco al capolavoro di Italo Calvino *Le città invisibili*, in cui, semplificando le tematiche del libro, in realtà molto più complesso e denso di simbologie e significati, il mercante veneziano descrive all'imperatore "dei Tartari", così come viene definito, le città che si incontrano nei suoi sterminati possedimenti. Si tratta di città immaginarie, senza tempo e che nascondono sempre, in controluce, frammenti di Venezia, città natale di Polo e città assoluta anche per chi non vi è nato. Nei colloqui tra i due si mescolano luoghi reali e invisibili in un sottofondo malinconico; nelle loro parole e nelle atmosfere si sente il tempo che trascorre inesorabile e che consuma vite, storie e città: l'ombra che proietta Venezia sulle narrazioni è struggente e dolorosa. Afferma Marco Polo: – Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia [...] Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco. – CALVINO, ITALO, *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Verona, 2006, p. 88.

e di ricchezze e, nel periodo tra l'Ottocento e il Novecento, languiscono in una grigia melanconia. Sono dei *memento mori* fatti di palazzi, monumenti gloriosi, imponenti cattedrali che, a Bruges, Gand (Fiandre) e a Venezia imputridiscono nelle acque malate, mentre a Toledo, Segovia, Ávila e Cordoba (Spagna) si sgretolano nella polvere delle terre riarse dalle quali sono circondati e chiusi. Sprofondati nell'acqua o corrose dalla sabbia esse assurgono a simbolo della Bellezza suprema, la Bellezza assoluta e innegabile che solo può vivere nel ricordo e nel rimpianto, quella che si rispecchia nel transeunte già trascorso. Sono città reali sconfitte e malate, tuttavia, sono paesaggi dell'anima in cui il flusso del tempo resta umano, lento, dolce, al riparo da quella che molti artisti consideravano la vera epidemia: l'industrializzazione; essa, come un Re Mida al contrario, trasformava qualunque cosa in orrore, in sporcizia e in volgarità. Nel tempestoso periodo dell'ultima parte del XIX secolo offrono un rifugio sicuro, con il loro calmo e conosciuto, infinito disgregarsi, un rifugio in cui nulla di nuovo e di sconvolgente potrà mai accadere, poiché tutto di loro è già scritto nella storia. Città dal destino prevedibile, tragico sì, ma talmente noto ed eterno da suscitare una malinconica rassegnazione, piuttosto che terrore. Città in cui gli artisti fanno migrare lo spirito perchè possa finalmente respirare, in mezzo a uno splendore da togliere il respiro, un incanto, però, livido come il volto di un morente.

Venezia, è la regina, il centro che con maggior coerenza concentra in sé e nei propri significati il *topos* della città morta, infatti vive ancora oggi in un'agonia palpabile e manifesta pur nel chiacchiericcio della folla colorata e delle bancarelle rigurgitanti di oggetti che la rendono un carnevale perenne, ma, proprio come accade durante il carnevale, tra le maschere sghignazzanti strisciano scheletri e si fa strada la Morte. Se la festa cancella lo spessore del tempo e appiattisce tutto sul momento, sull'attimo, le pietre conservano, invece, i segni della sua storia. Con la fine della Serenissima Repubblica Marinara (1797) cominciò per lei una serie di flagelli: dominazioni, povertà, colera, le nuove "invasioni barbariche" dei turisti, l'esodo dei nativi. Così Venezia, l'unica tra tutte e, anche per questo, la più grande, si conserva morente ed emblema di morte ancora oggi nel nuovo millennio. Parlando di Venezia, cercherò di mettere in luce il passaggio avvenuto nell'immaginario nel corso del Romanticismo (ad opera soprattutto di artisti inglesi) e che ha portato da una visione solare e serena di una città opulenta (la Venezia di Casanova e di Canaletto, fino almeno alla metà del Settecento) a quella di un luogo triste, notturno e cimiteriale, con intensificazioni sempre maggiori nel Decadentismo, fino ad arrivare all'estremo canto di disfacimento che è *La morte a Venezia* di Thomas Mann. Dimostrerò che le tematiche pessimistiche connesse a Venezia sono vive e convincenti ancora oggi, così come la profonda fascinazione che la città emana in ogni angolo di mondo.

1.
Gustave Moreau, *Venise*, 1858,
Acquerello, Parigi, Musée
Gustave Moreau



La fine della Serenissima Repubblica

Gustave Moreau dipinge l'acquerello *Venise* – figura 1 – dopo un soggiorno, avvenuto nel 1858, nella città lagunare per studiare ed eseguire copie dei maestri della scuola veneta. Esso rappresenta un maestoso leone alato su cui si appoggia una figura femminile incoronata, lo sguardo rivolto indietro verso l'orizzonte, dove la palude immota si increspa in una concrezione di cupole e campanili azzurri. Si tratta di un'allegoria che lo stesso artista così commenta: "Poursuivant son règne de grâce, de grandeur et de silence, appuyée sur le lion ailé, la noble reine sommeille doucement au souvenir de ses splendeurs passées et de la gloire qui ne périra pas"⁵.

Anche per D'Annunzio essa è una regina e incarna persino la voluttà di Venere che emerge dalle onde. La grandezza di questa dea, tuttavia, non è intatta, ma essa è stata spogliata, le sue ricche vesti strappate: "La Città anadiomene fu regina su l'acque con tutti i suoi veli lacerati"⁶.

Nel corso dell'Ottocento l'immagine di Venezia muta profondamente: nel secolo precedente, esclusi i movimenti preromantici, essa viene percepita ancora come

la fortunata e opulenta repubblica marinara, porto del mediterraneo orientale e porta verso l'oriente, luogo cosmopolita di scambio e incroci d'uomini e merci, regina luminosa e fluttuante, dalle cupole d'oro bizantine e moresche, dai ricchi palazzi istoriati con raffinati arabeschi. Spesso è dipinta nel sole, in occasione di celebrazioni solenni e festività, pullulante di vita, luci e colori, fasti che la consacrano a capitale d'un impero. Tutta la corrente del vedutismo veneziano, il celeberrimo Canaletto *in primis*, diffondono l'immagine di una città mercantile, attiva e fiorente. L'acqua dei canali è turchese e fresca, senza l'insidiosa torpidezza e oscurità che la caratterizzeranno poi.

La Venezia simbolista, invece, appare stravolta, trasformandosi nell'emblema dei significati di decadenza, malattia, melanconia e morte. Essa diventa addirittura il luogo di passaggio verso l'oltretomba, la città perfetta in cui morire, tanto che diversi intellettuali la scelgono come anticamera dell'aldilà. In *Il Fuoco* (1900) il protagonista Stelio Effrena ha un incontro con l'anziano Richard Wagner, che ha voluto questa città come ultima dimora. Scrive D'Annunzio che "a Venezia Riccardo Wagner ebbe i suoi primi colloqui con la morte"⁷ e vi giunse molti anni prima "per morirvi in silenzio"⁸. Essa fu, invece, per lui una tetra fonte d'ispirazione, poiché egli vi compose il secondo atto del *Tristano*, "che è un inno alla notte eterna"⁹. Ritornatovi da vecchio, sembra che la volontà del fato sia "che egli abbia qui la sua fine"¹⁰.

Questa tipologia di Venezia dilaga nell'immaginario occidentale e non solo, tanto che la sua atmosfera mortifera può indurre negli animi sensibili il desiderio estetico di suicidio. La miglior scelta per un'artista sarebbe quella di togliersi la vita proprio tra queste pietre circondato dai miasmi di quest'acqua malata e infetta. Si tratta di un concetto che si ritrova anche in tempi recenti. Nel 1989 il russo Iosif Brodskij ricorda quando sognava intensamente ad occhi aperti di poter un giorno giungere in laguna e, una volta coronato il proprio sogno, di darsi la morte:

"E giurai a me stesso che, se mai fossi riuscito a tirarmi fuori dal mio impero, per prima cosa sarei venuto a Venezia, avrei affittato una camera al pianterreno di un palazzo, in modo che le onde sollevate dagli scafi di passaggio venissero a sbattere contro la mia finestra, avrei scritto un paio di elegie spegnendo le sigarette sui mattoni umidi del pavimento, avrei tossito e bevuto; e quando mi fossi trovato a corto di soldi, invece di prendere un treno, mi sarei comprato una piccola Browning di seconda mano e, non potendo morire a Venezia per cause naturali, mi sarei fatto saltare le cervella"¹¹

7 *Ivi*, pp. 159-160.

8 *Ivi*, p. 160.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 BRODSKIJ, IOSIF, *Fondamenta degli Incurabili*, traduzione di Gilberto Forti, Adelphi Edizioni, Milano, 1991, p. 38.

5 Citato in LACAMBRE, GENEVIÈVE, a cura di, *Gustave Moreau e l'Italia*, catalogo della mostra all'Accademia di Francia a Roma, 23 ottobre 1996 -7 gennaio 1997, Skira Editore, Milano, 1996, p. 212.

6 D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Il Fuoco*, a cura di Niva Lorenzini, Oscar Mondatori, Milano, 1996, p. 126.

Dopo Venezia nulla è più possibile, dopo Venezia niente conta, perciò essa diventa un capolinea obbligato. La Serenissima, quindi, scrive Giandomenico Romanelli, “ha assunto fino ai giorni nostri il ruolo – certo non ingiustificato – di paradigma di una condizione di limite, ultima e implosiva”¹².

Tra le due differenti immagini della città di laguna vi è la cerniera del Romanticismo, che incontrò nel declino della stessa i caratteri in assoluto più adatti ai mutamenti della sensibilità artistica.

Da parte sua Venezia visse, a partire dalla fine del Settecento, una profonda crisi economica che non fu in grado di superare come era sempre riuscita a fare durante il millennio di indipendenza. La repubblica marinara, infatti, cessò di esistere nel 1797, quando, col trattato di Campoformio, venne ceduta all’Austria da Napoleone in cambio del Ducato di Milano. Bonaparte, infatti, aveva perseguito con un preciso disegno la volontà di annientarla: “Je serai un Attila pour Venise”¹³. Trovato il pretesto nell’attacco, da parte del comandante del forte del Lido, di un battello francese che tentava di forzare il passo, dichiarò guerra alla Repubblica il primo di maggio del 1797. Il 12 dello stesso mese vi fu la resa, quasi all’unanimità, del Gran Consiglio e la fine della sua gloria. La forza della Serenissima, osserva Marcel Brion, risiede nella sua capacità di adattamento e di trasformazione in base alle situazioni e alle difficoltà che incontrò durante la sua storia: “ésta había sabido parar el golpe y sacar ventaja del propio peligro”¹⁴. Venezia nacque separata dalla terraferma e la propria “vocación insular”¹⁵ la spinse al controllo dei mari creando un impero commerciale che toccava tutte le coste del Mediterraneo. Le scoperte di nuove rotte verso le Indie assestarono, nel corso del Cinquecento, un duro colpo ai commerci della Repubblica con l’Oriente, spingendola ad aprirsi nuovi mercati nel Mar del Nord e nel Mar Baltico. Minacciata anche dal dilagare degli Ottomani nel Mediterraneo, fu in grado di uscire dal suo “espléndido aislamiento”¹⁶, mescolandosi attivamente alla politica territoriale europea. Venezia “se transformó en seguida en lo que convenía, y utilizó sus múltiples aptitudes de acuerdo con lo que requerían los cambios de las circunstancias”¹⁷ e la perdita dei territori, l’impoverimento dei suoi commerci “no afectaron sensiblemente a su

dignidad, a su orgullo, a una condición de gran potencia”¹⁸. Tuttavia, essa perse questa grandiosa capacità di adattamento quando diventò territorio occupato da potenze straniere alla fine del XVIII secolo: fu piegata, sconfitta e giacque in miseria e rovina. La bellezza sgargiante e sfacciatamente ostentata della Venezia casanoviana si ripiegò su se stessa, nascondendosi sotto strati di polvere, alghe e putredine. La città non perse la propria capacità seduttiva, solo la ricoprì d’un velo di morte. “Venecia sobrevive a la muerte de la República Veneciana; pero, en cierto sentido, ya no es más que la sombra de si misma”¹⁹. Gli anni post-napoleonici furono caratterizzati da una profonda depressione economica che aveva “condotto la compagine sociale a una condizione di degrado e miseria inimmaginabili”²⁰. Da questo stato di difficoltà essa cominciò a reagire attorno agli anni Quaranta del XIX secolo, in cui furono completate alcune infrastrutture, come il ponte ferroviario translagunare (1846). Al di là della visione romantico-decadente della città morente, fu ben presto di nuovo attiva tentando di rifondare le basi di una egemonia politica ed economica ormai perduta. Ricomincia a crescere anche territorialmente, poiché nuove barene e isole conquistate all’acqua spostavano sempre più in là la linea perimetrale: “La creazione di marginamenti, di rive e di fondamenta rispondeva di volta in volta al bisogno di tracciare un segno reale di demarcazione tra la città e il suo intorno acqueo”²¹. Inoltre Venezia approdò a uno sviluppo industriale e commerciale inizialmente nelle aree dell’*insula* corrispondenti a S.Marta, S.Elena e alla Giudecca, poi al di fuori dell’area della città vera e propria, grazie all’annessione di altri municipi:

“L’ampliamento del comune di Venezia procede secondo una progressione costante tra il gennaio 1883, quando è assorbito il municipio di Malamocco, fino all’agosto del 1926, data in cui si procede all’accorpamento di Chirignago, Favaro, Zelarino e Mestre. Nel ‘23 era stata la volta di Pellestrina, nel ‘24 di Murano e di Burano, mentre nel 1917 una parte del comune di Mira e una parte di quello di Mestre erano state scorporate per dare vita al porto di Venezia in terraferma”²²

Verso la metà dell’Ottocento, infine, incominciarono le reazioni del popolo all’occupazione straniera: i veneziani trovarono la forza di contrastare il giogo austriaco e, nel 1848, la città tornò per un anno a essere una repubblica libera, prima di

12 ROMANELLI, GIANDOMENICO, in WARRELL, IAN, a cura di, *Turner and Venice*, catalogo della mostra al museo Correr di Venezia, 4 settembre 2004-23 gennaio 2005, Mondadori Electa, Milano, 2005, p. 13.

13 Citato in ADOUT, JACQUES, *Petite histoire de Venise*, in MERMOD, H.-L., a cura di, *Venise. Album d’Artistes*, Héliographia S. A., Lausanne, 1945, p. 322.

14 BRION, MARCEL, *Venecia. La máscara de Italia*, Librería Editorial Argos, Barcelona, 1962, p. 199. Mi scuso per le citazioni dell’autore francese in spagnolo, ma mi è stato possibile reperire soltanto la versione tradotta.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 *Ivi*, p. 200.

19 *Ivi*, p. 201.

20 ROMANELLI, GIANDOMENICO, in Warrell, Ian, a cura di, op. cit., p. 13.

21 ZUCCONI, GUIDO, “Profilo di Venezia metropolitana, 1880-1970”, in *Storia Urbana. Rivista di studi sulle trasformazioni delle città e del territorio in età moderna*, n°102, Franco Angeli, Milano, gennaio-marzo 2003, p. 71.

22 *Ibidem*.

capitolare eroicamente dopo un lungo assedio che la riportò nelle mani degli Absburgo fino al 1866, quando venne definitivamente annessa al Regno d'Italia. A partire da questo periodo si sostituisce all'occupazione militare un tipo – non meno inquietante – di invasione da parte degli stranieri: “non più sul filo delle baionette e sulla bocca dei fucili ma grazie al denaro, alla passione storica, al gusto del colore, al fascino di una diversità che ancora poteva esercitare un richiamo di invincibile intensità e seduzione”²³. La città di laguna, pallida e desolata, depressa e impoverita, diventa preda di turisti entusiasti, di “schiere d'artisti grandi e piccoli, dilettanti e professionisti”²⁴ ansiosi di ritrarla, di immortalarla, prima che il tempo abbia la meglio ed essa scompaia, “prima che diventi un'unica grande Torcello, spopolata e splendidamente spettrale”²⁵.

Ciò che determina l'entusiasmo per la Serenissima è, in parte, il suo stato di assoluta difformità rispetto a ogni altra città del mondo: ovunque si può leggere o ascoltare che si tratta di un luogo “speciale”. Dino Benzoni ricorda che già Petrarca, nel 1362, la definisce “mundus alter”²⁶, perciò la sua “diversità nel sembiante”²⁷ assume persino la valenza di alterità. Essa diventa automaticamente il punto di riferimento e di confronto per i paesaggi urbani che, in un certo modo, possono ambire ad assomigliarle, molto vagamente, sia ben inteso: “forse che Bruges, Amsterdam e Stoccolma non vengono dette la Venezia del Nord?”²⁸. Persino Hong Kong viene talvolta definita la Venezia dell'Asia. Tuttavia, questo concetto non è assolutamente reversibile: “Mica si dice che Venezia è l'Amsterdam del Sud, che Venezia è la Stoccolma adriatica!”²⁹. Il suo potere evocativo e la sua diversità la rendono, inoltre, ubiqua: essa, infatti si è profondamente radicata nell'immaginario occidentale – ma non solo, è conosciuta, sognata, immaginata e desiderata in molte altre culture; forse si può azzardare che Venezia addirittura sprofondi nell'inconscio collettivo –, tanto che pressoché chiunque, anche chi non vi si è mai recato, possiede e possedeva un'idea di Venezia. Nel 1842 Francis Turner Palgrave scrive che “No one enters Venice as a stranger”³⁰; ciò significa, come afferma Raffaele La Capria nella prefazione a *L'altra Venezia* di Predrag Matvejević, che essa è gradualmente scomparsa sotto le rappresentazioni che ne sono state fatte e “le infinite descrizioni hanno fatto diventare *dejà vu* ciò che l'oc-

chio ancora vorrebbe vedere”³¹. Nei salotti dei luoghi più impensati compaiono e comparivano modellini di gondole, vedute e altro ciarpame con cui la grande Venezia, da lungo tempo distende i propri tentacoli di suggestione nel mondo. Si tratta di oggetti che rispondono, però, a una necessità solo apparentemente superficiale; i *souvenirs*, piuttosto, “vengono incontro a una domanda da ogni dove inspiegabile se non si suppone che l'umanità abbia bisogno di Venezia”³², servendo, quindi, come surrogati. Un illustre esempio letterario di questo fenomeno sociale si trova nell'opera di Gozzano: nel salotto di nonna Speranza, tra le varie carabattole, fa bella mostra di sé una “Venezia ritratta a mosaico”³³. Anche Goethe rammenta di quando, fanciullo, osservava la miniatura di una gondola che fungeva da soprammobile nella casa paterna e, proprio a partire da questo stimolo, aveva cominciato a sognare un viaggio in laguna. Qualcosa di simile accadde a Brodskij che, in gioventù, nella lontana Russia, si imbatté per caso più volte in oggetti connessi alla Serenissima: un libro racconti di Henri de Régnier³⁴ ambientati a Venezia, una fotografia di S.Marco sotto la neve in un numero di *Life*, una serie di vecchie cartoline portate a casa dai nonni di un'amica durante il viaggio di nozze che avevano compiuto in Italia prima della rivoluzione. Inoltre un giorno sua madre aveva rispolverato un “arazzetto quadrato da pochi soldi, diciamo pure uno straccio, che raffigurava il Palazzo Ducale”³⁵ e, infine, suo padre aveva conservato come ricordo di un periodo in Cina una piccola gondola di rame. Così lo scrittore cominciò a fantasticare di andare a Venezia e questo divenne presto il desiderio più acuto e più persistente.

Come può una città scatenare delle reazioni d'animo così forti da legare a sé persone che non l'hanno mai vista, ma solo “assaggiata” attraverso la paccottiglia senza gusto che vorrebbe rappresentarla?

Jan Morris, nel saggio *Turner, i generali e io* osserva la capacità di Venezia di restare unica e sublime, persino nei periodi storici di decadenza ovvero, l'impoverimento ottocentesco e il successivo involgarimento conseguito alla sua trasformazione in attrazione turistica. Il dipinto di Turner *Giulietta con la nutrice* (1836) è, secondo la scrittrice, una sorta di profezia di ciò che sarebbe accaduto alla città, invasa da una folla sgargiante e minacciosa che avrebbe reso Piazza S.Marco simile a un bazar. Tuttavia, oltre il groviglio colorato e pacchiano della gente “il campanile

23 ROMANELLI, GIANDOMENICO, in Warrell, Ian, a cura di, op. cit., p. 13.

24 *Ibidem*.

25 *Ivi*, p. 15.

26 BENZONI, GINO, *Venezia: la città ulteriore*, discorso tenuto nell'adunanza solenne dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti del 6 giugno 2004 nella sala dello scrutinio di Palazzo Ducale, www.istitutoveneto.it/benzoni.pdf.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 Citato in WARRELL, IAN, a cura di, op. cit., p. 51.

31 MATVEJEVIĆ, PREDRAG, *L'altra Venezia*, Garzanti, Milano, 2003, p. 5.

32 BENZONI, GINO, op. cit.

33 Citato in *Ibidem*.

34 Henri de Régnier (1864-1936) fu uno scrittore, romanziere e poeta francese assai vicino ai movimenti del simbolismo belga. Tra le tematiche da lui più sviluppate vi è quella della città d'acqua (Venezia e Bruges). Tra le sue opere ricordiamo: *Esquisses Vénitiens* (1906); *Premiers Poèmes* (1907); *La cité des eaux* (1912); *Histoires Incertaines* (1919); *Contes vénitiens* (1927); *L'Altana ou la vie vénitienne* (1928); *Le voyage d'amour ou l'initiation vénitienne* (1930).

35 BRODSKIJ, IOSIF, op. cit., p. 17.

di mattoni rossi s'innalza serenamente nel regno del silenzio, circondato da nuvole di uno strano colore e gravemente sorvegliato da poche, pallide stelle³⁶. In nessun altro luogo può la Bellezza essere tanto intrecciata con lo sfacelo e la degradazione: “la verità di Venezia risiede nel suo trascendentalismo profondamente sensuale, avvertibile anche nei suoi momenti più volgari e deprimenti, che non potrà mai essere cancellato del tutto³⁷. Per questa ragione, probabilmente, “la Venezia stentata e anemica, affamata e languida³⁸ è comunque stata in grado di colpire e sconvolgere la fantasia romantica, suscitando “un fiume di fuoco, una tensione tanto viva, una insopprimibile fame d'arte e di storia³⁹”.

Qui, nella città magica, giungono, pertanto, innumerevoli artisti entusiasti, come George Sand e Alfred de Musset, Percy Bisshe Shelley, Lord Byron, François-René de Chateaubriand, Richard Wagner, Johann Wolfgang Goethe, Theophile Gautier, Hippolyte Taine, Charles Dickens, Henry James; pittori come James Abbott McNeill Whistler, Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Moreau, Walter Richard Sickert e molti, moltissimi altri. La Venezia romantica, notturna e inquietante sfocia poi nell'interpretazione decadente, in quella di Gabriele D'Annunzio, di Maurice Barrès e di Thomas Mann. Qui la città è ormai in sfacelo e nello sfarzo, nella bellezza si aprono piaghe inguaribili di putredine e malattia.

Coloro che, tuttavia, in modo più profondo di altri, traghettarono l'immagine di Venezia dalla città gaudente settecentesca al regno delle ombre e del mistero furono gli inglesi John Ruskin e William Turner.

Il Romanticismo: dal reale al sogno

Nel romanticismo si stabilisce un legame privilegiato tra Venezia e i visitatori inglesi; essi sono tra i principali fautori dello sviluppo artistico di un'immagine tetra e irreale della città. Pur possedendo uno dei paesaggi urbani che più sono rimasti immobili nel corso del tempo, essa causa le più mutevoli reazioni nei visitatori, soprattutto in quelli britannici. Vi è, inoltre, una profonda empatia degli artisti inglesi per la disgrazia e il declino di questa grande repubblica marinara, poiché essi leggono nella sua storia e nella sua cultura un'affinità con quelle della loro patria: “Albion! [...] in the fall/ Of Venice think of thine⁴⁰” o, ancora,

“Since first the dominion of men was asserted over the ocean, three thrones, of mark beyond all others, have been set upon its sands: the thrones of Tyre, Venice, England. Of the First of these great powers only the memory remains; of the Second, the ruin; the Third, which inherits their greatness, if it forget their example, may be led through prouder eminence to less pitied destruction”.⁴¹

Jan Morris osserva il vincolo che unisce i due stati moderni:

“L'Inghilterra e Venezia appaiono legate da un rapporto morganatico, anche se gli inglesi sono in genere più disposti dei veneziani ad ammetterne l'esistenza. Entrambe nacquero dallo stesso genitore, il mare. Entrambe furono nazioni anomale. Entrambe custodirono con orgoglio, per molti secoli, la propria insularità. Entrambe conquistarono e persero un immenso impero commerciale. Entrambe furono pienamente consapevoli della propria decadenza e trascorsero gli anni del declino alla ricerca di nuovi scopi, sistemi o alleanze. Entrambe ricorsero al mito e alla rappresentazione teatrale per celebrare la propria immagine⁴²”.

Il nuovo mito di una Venezia dalle connotazioni cupe e gotiche esplose, infatti, con Lord Byron (1788-1824) per il quale il lungo soggiorno nella città di laguna fu determinante nella composizione del IV canto del poema *Child Harold's Pilgrimage* (1818), del racconto boccaccesco in versi *Beppo* (1818), della lirica *Ode to Venice* (1919) e anche delle due tragedie veneziane *Marino Faliero* (1821) e *The two Foscari* (1822). La Venezia di Byron ha dei caratteri marcatamente soggettivi, poiché risente della disposizione d'animo triste che l'artista proietta sull'ambiente enfatizzandone la decadenza. Egli vi giunge il 10 di novembre del 1816, sprofondando nella “atmosphère sombre⁴³ della laguna “au début de l'hiver⁴⁴”. Inoltre arriva ancora convalescente e indebolito nel corpo da febbri contratte sei anni prima nel Peloponneso e provato nello spirito per la recente separazione dalla moglie: la città morta comincia a offrire rifugio ed empatia agli animi in tormento, tema, questo, destinato ad avere grande fortuna letteraria nel simbolismo. Al pari di molti altri Byron, inoltre, conserva dentro di sé fin dall'infanzia – “from my boyhood-she to me/ Was a fairy city of the heart”⁴⁵ – una propria idea di Venezia: “Otway, Radcliffe, Schiller, Shakespeare's art,/ Had stamped her image in me⁴⁶”. Tuttavia la Venezia che più affascina il poeta è quella sconfitta e impoverita, quel-

36 MORRIS, JAN, *Turner, i generali e io*, in Warrell, Ian, a cura di, op. cit., p. 21.

37 *Ibidem*.

38 ROMANELLI, GIANDOMENICO, in Warrell, Ian, a cura di, op. cit., p. 15.

39 *Ibidem*.

40 BYRON, GEORGE GORDON, *Child Harold's Pilgrimage*, in Byron, George Gordon, *The Complete Poetical Works*, Clarendon Press, Oxford, 1980, vol. 2, p. 130.

41 RUSKIN, JOHN, *The Stones of Venice*, De Capo Press, New York, 1960, p. 13.

42 MORRIS, JAN, *Turner, i generali e io*, in Warrell, Ian, a cura di, op. cit., p. 19.

43 ESCARPIT, ROBERT, *Byron et Venise*, in Pellegrini, Carlo, a cura di, *Venezia nelle letterature moderne: atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata*, Venezia 25-30 settembre 1955, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia, 1956, p. 109.

44 *Ibidem*.

45 *Child Harold's Pilgrimage*, in Byron, George Gordon, op. cit., p. 130.

46 *Ibidem*.

la che è “even dearer in her days of woe,/ Than when she was a boast, a marvel, a show”⁴⁷. Sebbene in *Beppo* venga presentata una Venezia festosa, cosmopolita e carnevalesca – “Masks of all times and nations, Turks and Jews,/ And harlequins and clowns, with feats gymnastical,/ Greeks, Romans, Yankee-doodles, and Hindoos”⁴⁸ – in cui non vi è traccia di miseria o di dolore – “The sea born city was in all her glory”⁴⁹ –, il poeta si sente partecipe dell’infausta sorte della Serenissima, presentando in modo emotivamente più sentito una città desolata e mesta in *Ode to Venice* e in *Child Harold’s Pilgrimage*. Dappertutto restano i fantasmi del suo splendore, del lungo tempo di dominio sui mari e sulle coste del Mediterraneo – “Thirteen hundred years/ Of wealth and glory turn’d to dust and tears”⁵⁰ –, quando “Venice was an envy”⁵¹. Ora “Venice is crushed”⁵² e ciò è una sciagura per tutta l’umanità. *Ode to Venice* risuona quasi come un lamento funebre, un compianto – “Oh Venice! Venice!”⁵³ –, poiché Byron immagina che essa sprofondi per sempre nell’acqua privando il mondo della sua bellezza: “When thy marble walls/ Are level with the waters, there shall be/ A cry of nations o’er thy sunken halls, / A loud lament along the sweeping sea”⁵⁴. In *Child Harold’s Pilgrimage* canta di quanto la città sia ancora incredibilmente bella, sebbene giaccia inerte, spopolata e ormai rassegnata alla propria rovina: “In Venice Tasso’s echoes are no more,/ and silent rows the songless gondolier;/ Her palaces are crumbling to the shore/ And music meets not always now the ear:/ Those days are gone—but Beauty still is here”⁵⁵. Per lui Venezia non è una semplice creazione dell’uomo, un luogo abitato, un risultato artistico, ma è figlia della natura stessa ed è essa stessa natura. In conformità con le teorie estetiche romantiche Byron, associando la città alla natura, avvicina automaticamente al concetto del sublime, qualcosa, dunque, che va ben al di là delle abilità umane. Nella straordinaria capacità di conservare la propria bellezza, pur nella decadenza, la Serenissima si allontana da ogni altro prodotto culturale che è, necessariamente, destinato a una fine, così come è mortale l’uomo che l’ha creato; ciò fa di essa una città eterna: “States fall, arts fade—but Nature doth non die”⁵⁶. Perciò, anche se “The spouseless Adriatic mourns her lord;/ And annual marriage now no more renewed,/ The Bucentaur lies rotting unrestored,/

47 *Ibidem*.

48 *Beppo*, in Byron, George Gordon, *The Complete Poetical Works*, vol. 4, op. cit., p. 130.

49 *Ivi*, p. 132.

50 *Ode to Venice*, in *ivi*, p. 201.

51 *Ivi*, p. 204.

52 *Ivi*, p. 205.

53 *Ivi*, p. 201.

54 *Ibidem*.

55 *Child Harold’s Pilgrimage*, in *ivi*, p. 125.

56 *Ibidem*.

neglected garment of her widowhood”⁵⁷ ed essa ormai “Sinks, like a sea-weed, into whence she rose”⁵⁸, mantiene una sorta di immortalità. Il passo fa riferimento all’antico e suggestivo rito dello Sposalizio tra Venezia e il mare, in cui il doge getta un anello d’oro nelle acque per suggellare l’alleanza simbiotica tra la città e il suo elemento vivificatore. Il suo fascino, insiste Byron, non scomparirà mai, neppure quando verrà inghiottita dalla laguna.

Qualcosa di magico e misterioso, inoltre, sembra pervadere Venezia. È sì grandiosa come la potenza della natura, ma non si risolve solo nelle forze che dominano gli elementi: “I saw from out the wave her structure rise/ As from the stroke of the enchanter’s wand”⁵⁹.

Charles Dickens (1812-1870) enfatizza ancora di più l’impressione onirica e magica che Venezia procura nel viaggiatore, definendola, nel romanzo *Little Dorrit* (1855-1857), “this crowning ureality where all the streets were paved with water”⁶⁰. Particolarmente colpito dai purpurei tramonti che riversano sulla città una luce ancora più surreale, scrive che il sole calante “so glowing on the buildings, and so lightening their structure that it made them look as if their strong walls were transparent, and they shone from within”⁶¹. L’emozione di incantesimo e di arcano si offusca, assumendo connotazioni più angosciose e inquietanti nelle prime impressioni sulla Serenissima che si leggono in *Pictures from Italy* (1844-1845). Qui, innanzitutto, l’autore non menziona mai Venezia con il suo vero nome, chiamandola piuttosto, fin dal titolo “an italian Dream”⁶² e, quindi, poi, semplicemente “Dream”. Dickens vi giunge nottetempo, a bordo di una gondola e, navigando presso il cimitero e attraverso un labirinto di vie d’acqua silenziose, gli sembra di essere arrivato in una “ghostly city”⁶³. L’inquietudine si mescola allo stupore, poiché ovunque scorge bizzarrie, come “dark mysterious doors that opened straight upon the water”⁶⁴. La bellezza della Venezia diurna, invece, esplose nell’animo, tanto che risulta essere persino ineffabile: “The glory of the day that broke upon me in this Dream; its freshness, motion, buoyancy; its sparkles of the sun in water; its clear blue sky and rustling air; no waking words can tell”⁶⁵. Si tratta di un luogo senza tempo, perchè chi ha la fortuna di viverlo, non ha più bisogno del tempo; esso diventa un’entità inutile, superflua, priva di

57 *Ivi*, p. 128.

58 *Ibidem*.

59 *Ivi*, p. 124.

60 DICKENS, CHARLES, *Little Dorrit*, Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago, 1996, p. 237.

61 *Ibidem*.

62 DICKENS, CHARLES, *American Notes and Pictures from Italy*, Oxford University Press, London, 1966, p. 329.

63 *Ivi*, p. 330.

64 *Ivi*, p. 331.

65 *Ibidem*.

qualsiasi significato nella malia del sogno: “In the luxurious wonder of so rare a dream, I took but little need of time, and had but little understanding of its flight”⁶⁶. Solo alla fine del capitolo Dickens osa chiedersi se quell’illusione improbabile che ha ancora negli occhi sia o non sia Venezia, in altri termini, se Venezia esista o sia un frutto raro e prezioso della fantasia: “I have many and many a time, thought since, of this strange Dream upon the water: half-wondering if it lie there yet, and if its name be VENICE”⁶⁷.

Venezia, nel corso XIX secolo, diventa sempre di più paesaggio dell’anima. Jan Morris afferma: “I significati di Venezia, più di quelli della maggior parte delle città, sono squisitamente soggettivi e non esiste un altro luogo sulla terra in cui l’osservazione sfumi in modo così sottile nell’immaginazione”⁶⁸. Il senso di irrealità, che domina le descrizioni della città e che si intensifica e si colora a tinte fosche fin dalla fine del Settecento, è favorito dalla sua collocazione geografica: essa nasce nel VI secolo dalla fuga degli abitanti di Ravenna e di Aquileia sugli isolotti inospitali della laguna, dove essi si insediarono per ripararsi dalle incursioni dei Goti, degli Unni e dei Longobardi; “ils gagnèrent les îlots, les fortifiant de pilotis et de digues, Grado, Torcello, Murano; plus au sud Malamocco, Chioggia. Au centre ceux de Venise, Rialto, Olivolo, Giudecca restèrent d’abord presque déserts”⁶⁹. Il paesaggio di “lagune morte où frissonnent les fièvres”⁷⁰, di territori incerti da strappare al mare nel quale si è venuta pian piano formando quell’opera d’arte che è Venezia, con i giochi di luce sull’acqua, i colori tenui della terra, l’addensarsi dell’aria in foschie e nebbie dà naturalmente origine a un’atmosfera onirica, fiabesca o da incubo. In questa landa si incastona la città che, con il suo inverosimile piano urbanistico intensifica il senso di sogno. Così come accade alle città acquatiche delle Fiandre Bruges e Gand, la sua struttura labirintica, tortuosa e umida la avvicina per analogia all’utero materno, ma non solo: “the watery depths and blindly meandering passageways of the canal city also provide a structural paradigm for the unconscious mind”⁷¹. Con la sua conformazione di canali e stradine a gomitolo Venezia rievoca l’immagine di un cervello, di quella parte della mente che è l’inconscio, dunque il motore dei sogni. Dall’altra parte Venezia è surreale perchè si tratta di una città sospesa nel fango della palude, su palizzate di legno sprofondate dall’alba dei tempi nella melma: “I veneziani hanno conficcato nella laguna centinaia di migliaia, milioni di pali. Sotto la basilica

della Salute ce ne sono almeno centomila; anche ai piedi del ponte di Rialto, per contenere la spinta dell’arco di pietra. La basilica di S.Marco poggia su zatteroni di rovere, sostenuti da una palafitta d’olmo”⁷². Larici, olmi, ontani, querce, pini, roveri furono fatti discendere lungo il Piave dai boschi del Cadore fin nella laguna. Nel corso del tempo, i governi della Repubblica furono sempre molto attenti alla salvaguardia del patrimonio forestale che costituiva, per loro, una fonte tanto importante di materia utile a sottrarre territori al mare. Nel fondale della laguna avvenne il prodigio: i tronchi piantati al contrario non marciarono, ma, piuttosto, si mineralizzarono. Il fango creò attorno a essi una “guaina protettiva”⁷³ che impedì all’ossigeno di decomporli: “In apnea per secoli il legno si è trasformato quasi in pietra”⁷⁴. Tiziano Scarpa sottolinea la natura impossibile e magica di Venezia, poiché camminare per calli e fondamenta significa passeggiare “sopra una sterminata foresta capovolta”⁷⁵, “sopra un incredibile bosco alla rovescia”⁷⁶.

Persino lo scrittore naturalista francese Hippolyte Taine (1828-1893) non sfugge al potere seduttivo di Venezia e, prima di recarsi in quel lembo sabbioso che è il Lido, scrive: “On ne peut rien faire ici, sinon rêver; encore rêver est-il un mot faux, puisqu’il désigne une simple divagation de la cervelle, un va-et-vient d’idées vagues; si on rêve à Venise, c’est avec des sensations, non avec des idées”⁷⁷. Le facultà intellettive e razionali paiono, quindi, divenire preda di una sorta di incanto e all’analisi rigorosa di causa ed effetto, si sostituisce un dolce abbandono: “Il piacere dell’occhio è talmente vivo da invitare anche lo spirito e la mente a lasciarsi cullare dal ritmo voluttuoso della gondola che scivola silenziosa sulla distesa delle acque”⁷⁸. Taine, affascinato dalla città – “c’est la perle d’Italie; j’ai rien vu d’égal”⁷⁹ – a tal punto da rammaricarsi di non averla scelta quale unica meta del viaggio compiuto nel 1864 – *Voyage en Italie* (1866) –, ma di aver sprecato del tempo a Roma, Napoli e in altre città, sembra apparentemente descrivere la Serenissima come luogo vitale e luminoso: “On se sent prêt à être heureux; on se dit que la vie est belle et bonne”⁸⁰. In realtà le immagini spesso scivolano nel regno del notturno, del mistero, della malattia; la morte e la corruzione si insinuano quasi inavvertitamente in mezzo alla luce, allo splendore e al lusso. La ragione pare quasi non rendersene conto, poiché vengono, piuttosto, intensamente colpiti gli strati più profondi dell’animo e i sensi: “On a trop de sensations, on vit ici trop

66 *Ivi*, p. 335.

67 *Ivi*, p. 336.

68 MORRIS, JAN, *Turner, i generali e io*, in Warrell, Ian, a cura di, op. cit., p. 19.

69 ADOU, JACQUES, *Petite histoire de Venise*, in Mermod, H.-L., a cura di, op. cit., p. 272.

70 *Ivi*, p. 271.

71 FRIEDMANN, DONALD FLANNELL, *The Symbolist Dead City: a Landscape of Poesis*, Garland, New York, 1990, p. 136.

72 SCARPA, TIZIANO, *Venezia è un pesce*, Feltrinelli Editore, Milano, 2000, p. 9.

73 *Ivi*, p. 10.

74 *Ibidem*.

75 *Ibidem*.

76 *Ibidem*.

77 TAINÉ, HIPPOLYTE, *Voyage en Italie*, tome 2, Julliard, Paris, 1965, p. 273.

78 AMBRI BERSELLI, PAOLA, *Hippolyte Taine a Venezia*, in Pellegrini, Carlo, a cura di, op. cit., p. 173.

79 TAINÉ, HIPPOLYTE, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 223.

80 *Ibidem*.

pleinement et trop vite [...] on se laisse aller, on devient paresseux [...] on finit par être las de corps et d'âme"⁸¹.

Una delle peculiarità di Venezia è che, sebbene abbia conservato, nell'affacciarsi alla modernità, il proprio nocciolo pre-industriale, pertanto sia rimasta quasi immobile al passaggio da un'epoca all'altra, presenta un paesaggio urbano costantemente mobile e fluido, specchio delle variazioni di luce e dei riflessi cangianti dell'acqua: "La forma di Venezia non è data, per così dire, una volta per sempre, ma continuamente si discioglie e si ricompone e ad ogni istante si crea di nuovo entro il nostro tempo"⁸². La luminosità fluida che pervade la città e la rende simile a un luogo sommerso a pelo d'acqua, pur nella parte aerea, colpisce anche D'Annunzio: "Sembra ch'ella possenga mani meravigliose per comporre le sue luci e le sue ombre in una continua opera di bellezza"⁸³.

William Turner (1775-1851) colse nelle centinaia di immagini della città che eseguì a partire dal 1819 – acquerelli, schizzi, dipinti a olio – proprio la densità della luce e l'intensità dell'attimo luminoso che pervadono l'atmosfera di quella terra sospesa tra cielo e mare che è Venezia. Il cielo e le distese d'acqua sono raffigurabili pittoricamente come macchie di luce e colore, intense e calde se ci avviciniamo ai momenti limite del giorno, ovvero albe e tramonti e Venezia, così dominata dagli elementi naturali, non poteva che essere rappresentata sotto forma di riverberi e cascate di riflessi. Durante la prima visita, una semplice tappa di un viaggio alla volta di Roma, l'autore realizzò degli splendidi studi ad acquerello "che rendono in modo incomparabile la qualità della luce veneziana"⁸⁴: *San Giorgio Maggiore-Mattino presto* – figura 2 –; *La punta della Dogana con le Zitelle in lontananza; Venezia. guardando a est verso San Pietro di Castello-Mattino presto*; *Il campanile di San Marco e il Palazzo Ducale* (tutti del 1819). Fin dalle prime raffigurazioni, la Venezia di Turner non è realistica, poiché il pittore fa scaturire dal proprio pennello l'idea stessa della città, scavando al fondo delle apparenze e scoprendo, in mezzo allo splendore, "le stimmate [sic] della morte"⁸⁵ e, viceversa, nella decadenza, la bellezza:

"Aveva anche fissato nei suoi disegni e, poi, nei suoi acquerelli e olii le sciabolate di luce, le ferite sanguinanti da cui sgorgavano proflui di pietre preziose, di ori e di coralli, di berilli e di granate e perle lucenti; aveva disteso campiture di cielo cobalto e lastre d'acqua lagunare bianchissima e profili di architetture evanescenti come fumigazioni e solide come rocce dolomitiche"⁸⁶

81 *Ivi*, pp. 275-276.

82 BETTINI, SERGIO, *Venezia. Nascita di una città*, op. cit., p. 24.

83 D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Il Fuoco*, Oscar Mondadori, Milano, 1996, p. 43.

84 WARRELL, IAN, *Turner e Venezia*, in Warrell, Ian, a cura di, op. cit., p. 25.

85 ROMANELLI, GIANDOMENICO, in *ivi*, p. 15.

86 *Ivi*, pp. 15-16.

2.

William Turner, *San Giorgio Maggiore-Mattino presto*, 1819, Acquerello, Londra, Tate Gallery



Importante per la costituzione dell'immaginario dell'artista sulla città furono i due drammi di Shakespeare *The Merchant of Venice* (1596-1597) e *Othello* (1603), ma ancora di più, l'opera di Byron, in particolar modo il IV canto di *Child Harold's Pilgrimage* pubblicato meno di un anno prima del primo viaggio di Turner in laguna. La Venezia che vi emerge è senza tempo, carattere che si riscontra anche in quella raffigurata dal pittore, infatti, come afferma il suo biografo A.J. Finberg, rappresenta la propria "Venezia ideale, in cui passato e presente si fondono in un vago sentimento"⁸⁷, malinconico e di nostalgia. Al pari dei suoi contemporanei, inoltre, era in parte già avvezzo ai panorami veneziani a causa dell'ampia diffusione in Inghilterra delle vedute di Canaletto. George III possedeva circa cinquanta

87 Citato in WARRELL, IAN, *Turner e Venezia*, in *ivi*, p. 22.

dipinti che, tuttavia, erano difficilmente accessibili a un giovane artista. Più probabile, invece, è che avesse potuto ammirare la collezione del duca di Bedford, cugino del conte di Essex, uno dei suoi più importanti mecenati e la raccolta di disegni di proprietà del dottor Thomas Monro, medico specializzato nelle malattie mentali e appassionato d'arte. Piuttosto popolari e reperibili erano, inoltre, le stampe della serie di incisioni tratte dalle vedute di Canaletto ed eseguite tra il 1735 e il 1742 da Andrea Visentini: "la composizione di alcune immagini di Turner rivela chiaramente il suo debito verso di esse"⁸⁸. Egli soggiornò nella Serenissima solo tre volte, di passaggio nel 1819, poi nel 1833 e nel 1840, tuttavia la rappresentò costantemente, tanto che dal 1833 al 1846, con l'eccezione di due anni, presentò sempre dipinti di Venezia alle esposizioni della Royal Academy. In un primo periodo l'artista si dedica a rappresentazioni della città di impianto ancora in parte vedutista, con un'attenzione particolare al dettaglio, e uno sguardo a pittori come Claude Lorrain, Poussin e Salvator Rosa. Col tempo il suo stile si distacca dal classicismo in nome di una libertà espressiva assoluta. Egli sceglie di sfumare sempre più i contorni, concentrandosi sulla macchia di colore, sulla luce e allontanandosi, specie a partire dalla visita del 1840, dai luoghi celebri e monumentali, per esplorare pittoricamente una Venezia periferica e al margine, come i Sestieri di Castello e Cannaregio, l'area retrostante l'isola verso la terraferma, prospettive distanti in cui la città è solo un'apparizione sullo sfondo, il cimitero, chiese poco conosciute o irriconoscibili, i tetti e i comignoli corrosi che poteva vedere dalla stanza dell'albergo Europa dove alloggiava: *Venezia da Fusina* (1821). Inoltre si interessò anche a momenti del giorno ancora poco usuali nelle raffigurazioni della città, ovvero la notte. Fino all'inizio dell'Ottocento la Serenissima era celebrata per la sua luminosità naturale e per i conseguenti cromatismi raffinati. Probabilmente, il nuovo interesse per il chiaro di luna e l'oscurità era figlio di un particolare "tipo di sensibilità poetica, incline a svilire la Venezia contemporanea, con i suoi palazzi cadenti e i suoi canali infestati da alghe maleodoranti, e a esaltarne gli aspetti magici che si rivelavano nella penombra, dopo il tramonto"⁸⁹. La contessa di Blessington, un'amica di Byron spiega che "la luce della luna abbellisce ogni cosa, specie quel che è stato toccato dalle dita del tempo"⁹⁰. Se Canaletto aveva eseguito solo un paio di scene notturne tra le centinaia di dipinti a lui attribuiti, Turner è, al contrario, profondamente attratto dalla metamorfosi che la città subisce quando vien meno la luce. Tra i numerosi acquerelli notturni eseguiti nel 1840 su carta bruna, la stessa che aveva utilizzato per diverse raffigurazioni dell'interno di S.Marco, spicca *Il ponte dei Sospiri di notte* – figura 3 –, soggetto di grande intensità emotiva e già descritto da Byron quale simbolo del "passaggio

88 *Ivi*, p. 52.

89 *Ivi*, p. 139.

90 Citato in *Ibidem*.

tra due diversi destini"⁹¹: "I stood in Venice, on the Bridge of Sighs/ A palace and a prison on each end"⁹². Un gruppo di studi è dedicato alla vista del Canal Grande dai gradini dell'albergo Europa o dall'imbarcadero del Ridotto, con la mole sfumata e chiara di Santa Maria della Salute sullo sfondo. Turner va alla ricerca di particolari effetti luminosi che spezzino la quiete della notte, come razzi e fuochi d'artificio che tagliano la campitura buia del cielo e proiettano macchie iridescenti e bagliori strani sulla città. In *Santa Maria della Salute, scena notturna con razzi*, una lama di luce squarcia l'oscurità e fa brillare la cupola della chiesa, come se fosse essa stessa la fonte del chiarore. Gli edifici attorno si colorano, invece, di sfumature terree e livide. Tinte cupe di questo tipo pervadono anche gli interni notturni e scene sprofondate nelle calli, in cui, spesso, l'artista inserisce le macchie rosacee dei corpi di donne, nude su giacigli sfatti oppure semidiscinte affacciate alle finestre: *Nudo allungato su un letto, Venezia: donne affacciate a una finestra*. Storie misteriose e intrighi sembrano celarsi dietro queste immagini.

Pare che il pittore voglia distaccarsi dall'immagine di una città ormai divenuta "luogo comune"⁹³, scegliendo, invece, di indagare e di esprimere la propria personale visione di Venezia, quella non ancora troppo rappresentata, quella più degradata ed estenuata. Certo non mancano anche i soggetti classici, quali la Piazzetta e il Palazzo Ducale, le colonne di S. Marco, Riva degli Schiavoni, l'Arsenale, Canal Grande e Rialto, ma spesso vengono raffigurati secondo prospettive e tinte incongrue e inusuali, o in condizioni atmosferiche rare e spettacolari: *Lampo temporalesco dietro il campanile di S.Marco dal tetti dell'albergo Europa* (1840), *Lampo temporalesco nella Piazzetta* (1840), *Riva degli Schiavoni, Venezia: festa sull'acqua* (1843-1845), *Veduta in lontananza dell'accesso al Canal Grande dal Bacino* (1840), *Venezia: una veduta immaginaria dell'Arsenale* (1840), *Il Canal Grande con Palazzo Grimani visto da sotto il Ponte di Rialto* (1820).

Inoltre, nell'elaborazione di una Venezia più sentita e vera, Turner, muta radicalmente il modo in cui la raffigura, passando dal dettaglio realistico e dal particolare solido a leggere e vorticose macchie di colore. Si può confrontare un olio esposto alla Royal Academy nel 1833, *Ponte dei Sospiri, Palazzo Ducale e Dogana, Venezia: Canaletti mentre dipinge* – figura 4 –, con uno del 1845 *Venezia, sera, andando al ballo* – figura 5 –. Nella sua opera più tarda, predilige un soggetto non molto comune, vale a dire tre barche in primo piano, mentre Venezia è relegata a far da sfondo, quasi confondendosi con l'orizzonte; Turner muta radicalmente l'approccio pittorico al particolare e alla definizione dei contorni. Nella tela del 1845, così come in molti acquerelli, gli oggetti diventano tavolozze di colore sempre meno definite. Si passa dai contorni piuttosto netti e dai dettagli dei palazzi sovrastati da

91 *Ibidem*.

92 *Child Harold's Pilgrimage*, in Byron, George Gordon, op. cit., p. 124.

93 MATVEJEVIĆ, PREDRAG, op. cit., p. 9.

3.
William Turner, *Il ponte dei Sospiri di notte*, 1840, Acquerello e colori a corpo su carta, Londra, Tate Gallery



4.
William Turner, *Ponte dei Sospiri, Palazzo Ducale e Dogana, Venezia: Canaletti mentre dipinge*, 1833, Olio su tela, Londra, Tate Gallery



A DESTRA 5.
William Turner, *Venezia, sera, andando al ballo*, 1845, Olio su tela, Collezione privata



un cielo azzurro e sereno nella prima, ai turbini di acqua e nubi, con tinte terrose che fondono insieme la melma della palude, il cielo incerto, i grovigli di persone sulle imbarcazioni color terracotta e i campanili spettrali persi nella foschia che indicano la città in lontananza, nella seconda. Se le opere perdono in definizione, di certo acquistano in suggestione, scelta estetica di cui il pittore era consapevole, infatti, parlando con Ruskin a proposito dei propri lavori, egli avrebbe dichiarato: “L’atmosfera è il mio stile”⁹⁴.

Se questo nuovo e personale modo di dipingere gli procurò qualche critica, d’altra parte venne elogiato da alcuni artisti come John Constable, il quale disse di lui: “Sembra che egli dipinga con vapore colorato, così evanescente, così arioso”⁹⁵. Venezia, nella pittura di Turner, viene lentamente fatta scomparire allo sguardo, risucchiata dalle nebbie o dai riflessi distorti dell’acqua salmastra. Max F. Schulz suggerisce che Turner, nel suo percorso, sembra voler esprimere i timori apocalittici romantici, trasferiti poi al XX secolo, di una Venezia-Atlantide condannata a essere inghiottita dalle acque che la generarono. Al tramonto della propria esistenza, il pittore insiste su una Serenissima nebulosa e vaga rappresentata all’inizio o al termine del giorno: “La città è quasi svanita, ora sommersa dalla luce mattutina dell’Eden prima di sbiadire nuovamente tra la vita quotidiana degli esseri umani,

ora tradotta in una bruma di luce vaporosa che ne sostituisce l’elemento finale. È una città che celebra la morte al pari della vita. L’accento è posto sulla fine del giorno”⁹⁶.

Non è solo un processo di evaporazione della laguna secernente miasmi e caligini che sfuocano i paesaggi; è, piuttosto, un processo di sublimazione in cui la solidità di Venezia si sfa ed essa si dissolve in coaguli di nubi o si fonde nei propri riflessi perdendosi per sempre.

Questa visione di Venezia fu determinante per l’interpretazione data da John Ruskin (1819-1900), anche se l’approccio di analisi del critico d’arte nell’opera *The Stones of Venice* (1851-1853) e nelle sue illustrazioni è diverso da quello di Turner. Se quest’ultimo cerca di catturare l’atmosfera e l’essenza dei luoghi, Ruskin “sente e comunica la passione dell’amante che anatomizza, tratto dopo tratto, le doti dell’amata”⁹⁷. In una lettera al padre egli afferma: “Mi piacerebbe disegnare tutto S.Marco – pietra dopo pietra – per ricrearlo nella mente – sfumatura dopo sfumatura”⁹⁸. Egli era un entusiasta ammiratore di Turner, specie della sua opera tarda; possedeva una delle sue vedute *Il Canal Grande, Venezia* (1837) e concorse a consolidare la sua fama, inserendolo con lodi appassionante nei primi volumi del

94 Citato in WARRELL, IAN, a cura di, *Turner and Venice*, op. cit., p. 34.

95 Citato in *ivi*, p. 31.

96 Citato in *ivi*, p. 36.

97 ROSENBERG, JOHN D., *Ruskin a Venezia: le pietre di paragone*, introduzione a Ruskin, John, *Le pietre di Venezia*, BUR, Milano 2000, p. 5.

98 Citato in *ivi*, p. 6.

suo *Modern Painters* (1843-1860): “I suoi scritti largamente accessibili contribuirono a formare l’idea dell’artista che risultò dominante nel corso di tutto il XIX secolo”⁹⁹. I due gentiluomini inglesi si conobbero nel 1840, quando Ruskin già era stato a Venezia, tuttavia questo incontro lo rese più sensibile al fascino della Serenissima. Sebbene egli andasse alla ricerca, nella Venezia reale, dei paesaggi e degli angoli filtrati dallo sguardo di Turner e tentasse, per certi versi, di imitarlo nel disegno, si allontanò poi dall’approccio generico e olistico del pittore, concentrandosi, piuttosto su aree ristrette e minuziose. La sua ossessione per il dettaglio è direttamente proporzionale all’inquietudine causata dal disfacimento della città: vorrebbe quasi fissare per sempre ogni sua molecola per salvarla dal tempo e dall’oblio. All’angoscia per la perdita della bellezza di Venezia che andava scomparendo piegandosi sotto il peso della miseria, egli reagì in modo nuovo, sostenendo la necessità, non di restaurare, essendo il restauro finzione, ma di preservare e, in ultima istanza, di accettare la sconfitta. La sua Venezia, la Venezia del suo immaginario, è una città vinta, ma, non per questo, meno degna. Nel progresso storico-artistico che descrive in *The Stones of Venice*, esalta la città bizantina e gotica, condannando senza pietà il rinascimento veneziano. Legato al movimento britannico del *Gothic Revival*, egli esemplifica in questo saggio principi di architettura che aveva sviluppato in *Seven Lamps of Architecture* (1849): lo stile gotico era considerato la forma d’arte espressione del Cristianesimo Medievale, che, secondo l’autore, riconosceva, nelle grandi come nelle piccole cose, dignità al singolo e, accettando l’imperfezione e la fallibilità della natura umana, conferiva valore al riconoscimento dell’indegnità. Da questa cultura, dunque, sgorga il profondo rispetto per una città in agonia che esibisce ancora con coraggio le vestigia corrose della propria gloria. Il gotico è uno stile bizzarro, capriccioso, rozzo e più vicino alla natura che al calcolo e al raziocinio, pertanto diventa ancora più bello nel declino e nella caduta. Ruskin tesse l’elogio dell’imperfezione sostenendo che la natura è tanto più bella quanto più mostra difetti nella sua purezza. Scrive John D. Rosenberg che “questa tendenza a equiparare il reale con lo schietto, il naturale con l’imperfetto era la legge più importante della fede dei Romantici”¹⁰⁰. Per i sostenitori del *Gothic Revival* il discorso estetico si amplia fino a comprendere questioni sociali e filantropiche: questo stile architettonico rimanda a un tempo in cui, secondo loro, vigevano valori di fratellanza e rispetto degli esseri umani, pur in tutte le loro debolezze, brutture e meschinità. Il pensiero e l’arte rinascimentale, invece, impongono un rigore disumano e senz’anima, perchè “their the first assault was in requirement of universal perfection”¹⁰¹. Il valore delle teorie

99 WARRELL, IAN, a cura di, op. cit., p. 259.

100 ROSENBERG, JOHN D., *Ruskin a Venezia: le pietre di paragone*, introduzione a Ruskin, John, *Le pietre di Venezia*, op. cit., p. 23.

101 RUSKIN, JOHN, *The Stones of Venice*, op. cit., p. 226.

rinascimentali risiede nella mera capacità tecnico-scientifica:

“The first thing that it demanded in all work was that it should be done in a consummate and learned way; [...] imperatively requiring dexterity of touch, they gradually forgot to look for tenderness of feeling; imperatively requiring accuracy of knowledge, they gradually forgot to ask for originality of thought. The thought and the feeling which they despised departed from them and they were left to felicitate themselves on their small science and their neat fingering”¹⁰². L’invettiva di Ruskin contro la cultura del XV e del XVI secolo può facilmente trovare fertile terreno di esemplificazione in una città come Venezia, che è molto più splendida e seducente nel declino, piuttosto che nei momenti di gloria: “The dying city, magnificent in her dissipation, and graceful in her follies, obtained wider worship in her decrepitude than in her youth, and sank from the midst of her admirers into the grave”¹⁰³.

Il fascino della Serenissima risiede anche nell’imprevedibile e nell’anticlassicismo della sua conformazione, che la rendono meno razionale e più naturale. Essa è, inoltre, un magnifico crogiuolo di stili architettonici: nel sincretismo culturale che si rispecchia nelle costruzioni si legge il valore di una città cosmopolita e ricca di scambi. Essa fu il punto d’incontro tra civiltà mediterranee-medorientali e settentrionali che sparsero, nel labirinto della sua struttura urbanistica, elementi delle scuole di stile cristiano-romanico, bizantino, arabo e longobardo, vale a dire gotico. Nella sua celebrazione della città strana e potente, Ruskin non si limita alle creazioni dell’uomo, ma estende lo sguardo alla landa selvaggia e desolata in cui si inserisce: sabbia, acqua. Essa non stona con le distese naturali, anzi, è parte della laguna e nella laguna si confonde. Così viene definita: “A ghost upon the sands of the sea, so weak – so quiet – so bereft of all but her loveliness, that we might well doubt, as we watched her faint reflection in the mirage of the lagoon, which was the City, and which was the Shadow”¹⁰⁴. Ruskin, come già aveva fatto Turner, “dissipa l’immagine veneziana da cartolina illustrata per descrivere poi una topografia brulla e ostile”¹⁰⁵. Anche l’acqua che racchiude la città ha qualcosa di perturbante; non è l’acqua dolce e gaia del Mediterraneo, ma neppure quella tempestosa e vitale dei mari del nord; è, piuttosto un mare pieno dell’oscuro potere dei mari nordici, ma chiuso in uno strano letargo, durante il quale il suo doloroso pallore si era trasformato in oro brunito. In mezzo a questo liquido amniotico essa era cresciuta “in a spectral and incapable magnificence”¹⁰⁶. Tuttavia,

102 *Ibidem*.

103 *Ivi*, p. 25.

104 *Ivi*, p. 13.

105 ROSENBERG, JOHN D., *Ruskin a Venezia: le pietre di paragone*, introduzione a Ruskin, John, *Le pietre di Venezia*, op. cit., p. 9.

106 RUSKIN, JOHN, *The Stones of Venice*, op. cit., p. 14.

anche per Ruskin, è proprio dalle profondità della laguna che sembra dover essere annunciata la sua fine imminente. Lo sciabordio delle onde sulle pietre della città ha il suono sinistro dei rintocchi funebri e la forza dolorosa di colpi mortali a lei inferti. Il critico, quindi, scrive quest'opera appassionata, in memoria di Venezia, tentando di raccogliere "the warning which seems to me to be uttered by every one of the fast-gaining waves, that beat like passing bells, against the stones of Venice"¹⁰⁷.

L'immagine di una città "medievale gotica e policroma, ma anche e subito sfrontata, spirituale, esoterica e carpaccesa"¹⁰⁸ elaborata dal pittore e dal critico inglese è destinata a proseguire, in linea diretta al decadentismo.

Se gli inglesi furono tanto legati alla Serenissima e svilupparono in modo così coerente una nuova immagine artistica della città, anche gli autori francesi subirono il suo fascino e, fin dalla fine del Settecento con i movimenti preromantici, presentarono nelle loro opere motivi riconducibili al *topos* di una Venezia-città-morta.

Madame de Staël, ad esempio, in *Corinne ou l'Italie* (1807), scorge nell'aspetto meraviglioso di Venezia, qualcosa di perturbante e artificioso: "Venezia è più stupefacente che gradevole"¹⁰⁹. Il paesaggio è avvolto dal silenzio più spettrale, tuttavia, la vita in un luogo così remoto non è affatto dolce e quieta, poiché la città "è una dimora di cui le tempeste fanno una prigioniera"¹¹⁰. Essa è un'entità che assorbe, risucchia e non lascia più via di scampo. Corinna, la protagonista, si chiede: "Da dove proviene la malinconia profonda da cui mi sento presa entrando in città?"¹¹¹ Oltre che dal silenzio, Venezia è pervasa da intrighi sanguinosi, come le misteriose sparizioni dei condannati dei Piombi che, in realtà, venivano nottetempo prelevati attraverso una porta che si apriva sul canale del Ponte dei Sospiri e affogati lontano in laguna.

Théophile Gautier (1811-1872), invece, nei poemi sul carnevale veneziano, pubblicati postumi nella raccolta *Émaux et camées* (1884) – *Dans la rue, Sur les lagunes, Carnaval, Cair de lune sentimental* – mescola gioia di vita e malinconia e celebra la bellezza della città, una bellezza tanto intensa da essere persino dolorosa. In *Claire de lune sentimental* il poeta grida a Venezia: "Que ton charme m'a fait de mal!"¹¹².

François-René de Chateaubriand (1768-1848), in *Memoires d'outre-tombe* (1849-

1850), associa il proprio destino di sconfitta a quello di Venezia; la città e l'uomo vivono una condizione simile di caduta: "Venise! Nos destins ont été pareils! Mes songes s'évanouissent, à mesure que vos palais s'écroulent: les heures de mon printemps se sont noircies, comme les arabesques dont le faite de vos monuments est orné"¹¹³. Nel passo in cui descrive, con un gusto piuttosto lugubre, il cimitero, emerge uno dei paragoni romantici più diffusi a proposito della Serenissima: nel contesto triste e spettrale in cui scivolano silenziose, le gondole, scure e severe, "ressemblent à des bières"¹¹⁴ e, di conseguenza, i gondolieri, specie coloro che traghettavano i corpi dall'isola maggiore a S.Michele, rinnovano, con la loro immagine tetra, "les fables de Caron et de sa barque"¹¹⁵.

Il Decadentismo: dal sogno all'incubo

Sul finire del XIX secolo e agli inizi del XX, la visione di una Venezia perduta e in rovina si intensifica e si declina in nuovi significati: non è più semplicemente morta, ma, piuttosto, diventa un'entità pericolosa e mortifera.

Se Dickens, a metà dell'Ottocento, la considerava un sogno di sublime e rara bellezza, André Suarès (1868-1948), in *Voyage du condottière* (1910), scrive che "Venise est dangereuse. Venise est enchanteresse"¹¹⁶, mettendo in luce il suo carattere dubbio ed equivoco. Come una sirena, la città acquatica seduce con le proprie lusinghe e, una volta attratte a sé le vittime, le uccide. Una sorta di apatia folle attanaglia chi viene risucchiato da Venezia – "Je languis après Venise"¹¹⁷ –, poiché, imprigionato nel suo regno di paludi malariche e palazzi in rovina, l'artista vorrebbe fuggire, ma, quando è lontano da lei, sospira Suarès, "je brûle d'y être"¹¹⁸. Uno stato mentale lucido e razionale è insopportabile e impossibile in una "folle ville sans terre"¹¹⁹ come questa, dove i paesaggi impazziscono in miraggi psichedelici nell'elemento fluido che tutto assorbe: "Venise conseille l'ivresse: vivre dans un baiser et aussi bien y mourir"¹²⁰. Per vivere appieno Venezia, afferma Suarès, è dunque necessario uno stato nervoso di ipersensibilità e di perdita di coscienza; non è un luogo per spiriti sereni e quieti, ma, piuttosto "elle est faite pour les mélancoliques"¹²¹.

Nell'ambito della cultura decadente appare anche una nuova declinazione let-

113 Citato in MICHAUX, AGNÈS, *Le roman de Venise. Un voyage à travers les plus beaux textes de la littérature*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 340.

114 *Ivi*, p. 318.

115 *Ivi*, p. 319.

116 Citato in MERMOD, H.-L., a cura di, op. cit., p. 187.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*.

119 *Ivi*, p. 191.

120 *Ibidem*.

121 *Ivi*, p. 193.

107 *Ivi*, p. 13.

108 ROMANELLI, GIANDOMENICO, in Warrell, Ian, a cura di, op. cit., p. 16.

109 STAËL, MADAME DE, *Corinna o l'Italia*, Traduzione di Luigi Pompilij, Edizioni Casini, Firenze, 1967, p. 413.

110 *Ivi*, p. 414.

111 *Ibidem*.

112 GAUTIER, THÉOPHILE, *Émaux et camées*, Minard, Paris, 1968, p. 57.

teraria di Venezia città morta, quella di Gabriele D'Annunzio (1863-1938) nel romanzo *Il Fuoco* (1900). Il poeta era sensibile al tema dei luoghi desolati, però rimasti intatti e al riparo dalle brutture della modernità, infatti, intitola una sua tragedia proprio *La città morta* (1898) e celebra 25 città di provincia, esangui e prive di vita, nelle liriche *Le città del silenzio*, pubblicate nel secondo libro, *Elettra* (1899-1902), delle *Laudi del cielo del mare della terra degli eroi*.

Il dramma, in realtà, si avvicina al tema centrale solo per quanto riguarda il titolo e il soggetto sanguinoso, infatti si svolge a Micene, città degli Atridi, vincitori della guerra di Troia, e luogo colpito dalla maledizione di un perpetuo destino di morte che continua ad avverarsi nell'omicidio compiuto dall'archeologo Leonardo contro la sorella.

In *Le città del silenzio* appare in qualche caso un motivo fondante del romanzo, ovvero l'identificazione della città morta con la donna amata. A proposito di Ferrara, infatti, il poeta scrive: "O deserta bellezza di Ferrara,/ ti loderò come si loda il volto/ di colei che sul nostro cuor s'inclina"¹²². Anche a Pisa vengono attribuite connotazioni di bellezza femminile: "Quale una donna presso il davanzale,/ socchiusa i cigli, tiepida nella sua vesta/ di biondo lino,/ che non è desta ed il suo sogno muore;/ tale su le bell'acque pallido sorride/ il tuo sopore"¹²³.

Questo tema si trova accennato anche nel capolavoro decadente di Jean Lorrain (1855-1906) *Monsieur de Phocas* (1901). L'autore francese, profondamente affezionato a Venezia, scrive: "Épouser une ville comme on épouse une femme, s'en emparer longuement en jouissant de son propre trouble à soi, être l'éveilleur averti de ses propres voluptés, et de chaque analyse faire un pas vers la sublime synthèse, qui est la joie quand on sait vivre"¹²⁴. La sua visione della città, tuttavia, non è vitale e felice come potrebbe sembrare in questo passo, ma risponde pienamente agli stilemi romantici e *fin de siècle*; l'atmosfera di quiete mortale può fungere da balsamo per lenire le pene – in questo caso pene d'amore –, come accade per Bruges, inoltre i segni del suo passato glorioso, ormai corrotti e sgretolati nel tempo, fungono da *memento mori* e conducono il dolore umano e personale in una dimensione più vasta dove si stempera e si diluisce: "Je ne veux plus voir cet homme. Si je parlais pour Venise, Venise et le calme apaisant de ses lagunes, le charme de mort et de passé grandiose de ses allées de palais et d'eau. [...] Oui, Venise me guérirait"¹²⁵.

L'anno precedente D'annunzio pubblicò *Il Fuoco*: pur assorbendo i cliché romantici sul tema della città morta, l'autore sviluppa appieno il motivo decisamente

finesecolare di identificazione tra la città e la donna amata. La trama si costruisce attorno alla storia d'amore tra il poeta Stelio Effrena, alter ego di D'Annunzio e la ormai matura attrice di teatro Foscarina, sotto il cui personaggio si cela la celebre Eleonora Duse. La donna e la città sono similmente connotate: entrambe portano addosso i segni del tempo e, tuttavia, sono grandiose e sensuali. Il corpo maturo della Foscarina è messo a nudo senza pietà, necessità estetica che, afferma Séverine Jouve, è pienamente decadente; il corpo femminile, spiega, è "chair obsessionnelle et innommable que les décadents tentent de maîtriser sous différents aspects dans des multiples tonalités, comme pour mieux en exorciser l'apparence: coquetterie, idéalisation religieuse ou érotique et, enfin, parodie"¹²⁶. La donna di cui parla D'Annunzio è soprannominata Perdita e può rappresentare, simbolicamente, la condizione della città sconfitta e priva ormai del potere e della ricchezza che le riservò la storia. Inoltre l'attrice vive uno stato d'animo di rimpianto per la perdita giovinezza, cosa che la rende fragile e vulnerabile; il suo amore incondizionato per l'esteta, infatti, è minacciato dalla presenza di una fresca e avvenente cantante. In *Il Fuoco*, tutto è dominato dal sentimento della perdita e della melanconia, l'incipit, infatti, si apre su una Venezia autunnale, all'ora del vespro: la città si avvicina alla morte dell'anno solare – D'Annunzio celebra "il corteo dell'Estate defunta"¹²⁷, immaginandola come una donna vestita d'oro "come una dogaressa"¹²⁸, condotta su una barca funebre a Murano per essere racchiusa in un involucro di vetro, quindi sepolta nella laguna a imputridire, in modo, però, che "ella possa almeno guardare a traverso le sue palpebre diafane i molli giochi delle alghe e illudersi di aver tuttavia intorno al corpo l'ondulazione continua della sua capellatura voluttuosa"¹²⁹ – e del giorno, così come la Foscarina si approssima alla vecchiaia. La donna è una creatura ferita e percorsa, a tratti, dall'oscurità più nera: essa viene avvicinata alla figura mitologica di Persefone, anzi, la personificazione simbolica di Foscarina-Persefone, Foscarina-Demetra, divinità delle tenebre e della luce, è "uno dei nuclei tematici di più insistita frequenza nel *Fuoco*"¹³⁰. Così come Venezia alterna fasti e splendore a acque morte e decadenza, la donna ormai sfiorita porta sul corpo e nell'anima i segni di un'antica gloria e di un passato luminoso, tuttavia, entrambe sono ora sprofondate in un presente mesto e opprimente. Questo, comunque, non le priva della loro capacità ammaliatrice e seducente, infatti Stelio si sente pressoché ipnotizzato:

122 D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Le città del silenzio*, in *Versi d'amore e di gloria*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1984, p. 367.

123 *Ivi*, p. 368.

124 LORRAIN, JEAN, *Monsieur de Phocas*, Flammarion, Paris, 2001, p. 179.

125 *Ivi*, p. 134,

126 JOUVE, SÉVERINE, *Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, Paris, 1996, p. 64.

127 D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Il Fuoco*, op. cit., p. 7.

128 *Ibidem*.

129 *Ibidem*.

130 LORENZINI, NIVA, in *ivi*, p. 326.

“Anch’egli tremava nell’intimo cuore, avendo innanzi a sé le due mire verso cui si tendeva in quella sera la sua forza come un arco: – la città e la donna, entrambe tentatrici profonde, e stanche d’aver troppo vissuto, e gravi di troppi amori, e troppo da lui magnificate nel sogno, e destinate a deludere la sua aspettazione”¹³¹.

I luoghi e i personaggi simbolisti, come lascia intendere il finale di questa citazione, sono sempre connotati come proiezioni dell’anima, immagini oniriche e interiori. La melanconia del protagonista, infatti, pervade anche la sua compagna, a cui rivolge parole quali: “Come sapete diventare notturna”¹³². Se la città di laguna è palcoscenico spettrale e meraviglia, Perdita si offusca e si deforma in un’espressività teatrale. Il poeta scrisse un dramma su Persefone proprio pensando alla sua musa; D’Annunzio, della persona e del personaggio mitologico, scrive: “sembra che la notte fluisca nella sua carne divenuta esangue e s’addensi sotto il mento, nel cavo degli occhi, intorno alle nari, trasfigurandola in una cupa maschera tragica”¹³³. Un filo conduttore simbolico che fluisce e riemerge più volte lungo tutto il romanzo è “il melagrano infernale”¹³⁴, frutto autunnale, nonché fatale per il destino della figlia di Demetra: mangiandone sei chicchi ella si condanna a trascorrere sei mesi l’anno nell’Averno, come sposa di Ade. L’autore sottolinea il sottile erotismo che si può riscontrare nel gesto della fanciulla che spacca la scorza coriacea per attingere ai succhi rossi del frutto. Si tratta, tuttavia, di un eros tanto potente poiché è legato alla sorte nefasta che la dea così si induce, quindi vi sottende un mistero: “L’ombra del mistero accompagna dunque il suo atto sensuale”¹³⁵. Attraverso i sensi e gli aspetti carnali, si può sprofondare nella realtà per superare il velo delle apparenze e rabbrivire all’incontro con l’orrore del simbolo, dell’enigma, della morte. Il poeta, perciò, istituisce e così spiega la connessione inscindibile tra *eros* e *thanatos*, che, per quanto riguarda Venezia e la sua incarnazione nella Foscarina, nasce dalla commistione tra bellezza-sfarzo e decadenza-corrruzione il cui contrasto genera il sublime. Esse si confondono insieme nel desiderio di Stelio che anela a possedere la città attraverso la donna e il corpo femminile si mescola alle anse di Venezia in un delirio visionario:

“Il bacino voluttuoso come un seno che si offre, l’estuario perduto nell’ombra e nella morte, la Città accesa dalla febbre crepuscolare, l’acqua scorrente nella clessidra invisibile, il bronzo vibrante nel cielo, la soffocata brama, le labbra serrate, le palpebre basse, le aride mani, tutta la piena ritornò nel ricordo della promessa muta. Egli desiderò con ardore quella carne profonda”¹³⁶

131 *Ivi*, p. 27.

132 *Ivi*, p. 13.

133 *Ivi*, pp. 13-14.

134 *Ivi*, p. 36.

135 *Ibidem*.

136 *Ivi*, p. 109.

Il parallelismo tra Perdita e Venezia subisce un’evoluzione, o, meglio, un’intensificazione nel corso del romanzo; il dolore dell’attrice che vede l’amato interessarsi alla rivale più giovane produce un’accentuazione dei segni del tempo e del malessere su entrambe. Se Venezia viene definita il luogo “delle cose che si disgregano e cadono in rovina”¹³⁷, la donna è “livida, [...] consumata come se un veleno la corrodessa, piegata come se la sua anima fosse rotta a traverso la sua carne, tremenda e miserabile”¹³⁸ e viene ritratta nella tipica posizione dei melanconici, quella resa celebre dall’incisione *Melanconia I* (1514) di Albrecht Dürer: “Si curvò, appoggiò il mento su la palma e il cubito sul ginocchio; restò in quell’atto fissa al focolare, con la fronte corrugata”¹³⁹. Inoltre, durante una traversata della laguna alla volta delle spettrali isole minori che parevano città sommerse, il paesaggio desolato è sfregiato da un cane morto: “Una carogna gonfia e giallastra galleggiava presso il rosso muro di mattone nelle cui fenditure tremolavano le erbe e i fiori, figli della ruina e del vento”¹⁴⁰. Il cane è il simbolo, nell’*opus* alchemico, della *nigredo*, dunque del temperamento melanconico, infatti si trova un levriero acciambellato anche nell’opera del maestro di Norimberga. Forse D’Annunzio inserisce elementi simbolici che rimandano ai significati di morte e disfacimento nelle scienze occulte che erano assai diffuse e conosciute tra il romanticismo e il simbolismo. L’acqua dei canali attira e offre una via di fuga alle anime che soffrono come Perdita: “Misurò lo spazio che la divideva dal canale, dall’acqua che inghiotte e attutisce [...]. Ella vide la morte”¹⁴¹.

Una città mortifera e pericolosa si trova anche in *La morte a Venezia* di Thomas Mann, romanzo definito da Ladislao Mittner “un maximum del patologico”¹⁴². Qui l’infatuazione del protagonista Gustav Aschenbach per la città e per Tazio si intreccia e viene essa stessa intaccata dall’epidemia di colera, che porta alle estreme conseguenze le connotazioni di malattia e morte attribuite a Venezia da oltre un secolo. Nel paesaggio dell’anima dello scrittore, la città diventa oggetto dell’innamoramento tanto quanto il giovinetto; si tratta di un’attrazione morbosa verso entrambi, che conduce l’uomo a cercare appagamento sprofondandosi nelle calli di una Venezia sempre più disgustosa e nauseabonda, dove egli può tallonare senza perdere mai di vista l’adolescente. Il fatto che in quest’opera la fascinazione per la morte raggiunga i massimi livelli è intuibile fin dall’inizio del viaggio di Aschenbach, quando la traghettata dalla costa dell’Istria ha tutto il sapore di un passaggio

137 *Ivi*, p. 133.

138 *Ivi*, p. 135.

139 *Ivi*, p. 146.

140 *Ivi*, p. 294.

141 *Ivi*, p. 267.

142 Citato da Anita Rho nella prefazione a MANN, THOMAS, *La morte a Venezia*, traduzione di Anita Rho, Einaudi, Torino, 1996.

verso la terra dei defunti. L'imbarcazione è "un vecchio vapore italiano antiquato, fuliginoso e tetto"¹⁴³ e la cabina sotto coperta è "simile a un antro"¹⁴⁴. Le persone che la popolano sono "strane figure spettrali"¹⁴⁵, perturbanti e demoniache. L'atmosfera è cupa e appiccicosa, una di quelle estati lagunari in cui "cielo e mare rimasero foschi e plumbei"¹⁴⁶, preda di un'afa che spezza il respiro, intorpidisce e di un'inutile, sporca pioggerella. Tuttavia lo straniero è comunque incuriosito e sedotto dalla "più inverosimile città del mondo"¹⁴⁷. Dalla barca a motore egli passa alla gondola, rabbrivendo, poiché la somiglianza di questi legni alle bare è incredibile; "nere come di tutti gli oggetti di questo mondo sono soltanto le bare"¹⁴⁸, esse fanno pensare "alla morte stessa, a feretri, a tenebrose esequie, all'ultimo silenzioso viaggio"¹⁴⁹. Inoltre, ciò che più inquieta, è il languido stato d'abbandono che si raggiunge quando si è cullati sull'acqua morta mentre si giace distesi sul loro divano che "è il più morbido, il più voluttuoso, il più sfiante sedile del mondo"¹⁵⁰; si tratta, anche in questo caso, della tipica associazione *eros-thanatos*.

Dai primi momenti del soggiorno di Ascenbach al Lido incomincia un *climax* di segnali nefasti di malattia; il protagonista ricorda, infatti, un suo precedente viaggio a Venezia, quando "un tempo simile a questo lo aveva funestato ed era stato così dannoso alla sua salute che egli aveva dovuto lasciare Venezia come un fuggiasco"¹⁵¹. Segue poi, come si legge nel capitolo 1, la scoperta dei sintomi di un vago malessere e di una strana fragilità fisica nell'esangue fanciullo polacco che lo attrae. Lo sfinimento e l'aria malsana pervadono anche la città invasa dalla calura estiva e da una folla ripugnante di popolani, causando nell'uomo "uno stato di prostrazione e di eccitazione insieme"¹⁵². I frequenti malori lo spingono alla decisione di lasciare di nuovo Venezia anzitempo, ma, una serie di casualità gli rende fallimentare la partenza. A questo punto avviene la presa di coscienza della sovrapposizione tra la città e l'adolescente, infatti, di ritorno al Lido, "sentì l'esaltazione del suo sangue, la gioia, il dolore dell'anima sua e capì che proprio per Tadzio gli era stato così penoso il distacco"¹⁵³. L'identificazione tra il giovane e Venezia passa anche attraverso la figura mitologica di Narciso; essa viene evocata da Aschenbach turbato per un sorriso ammaliante di Tadzio. Il ragazzo si rispec-

chia, affascinato dalla propria bellezza, esattamente come la città intensifica lo splendore duplicandosi e riflettendosi sulla superficie opaca dei canali.

Proprio dall'acqua, dal mare intorpidito nella laguna salmastra, giunge il colera, proveniente dalla zona del delta del Gange e arriva fino ai porti del Mediterraneo a bordo delle navi dei mercanti siriaci; dilaga a Venezia sotto forma di "un odore dolciastro, medicinale, che evocava miseria, ferite e dubbia pulizia"¹⁵⁴. Il puzzo di disinfettante occulta il male, così come le autorità municipali, per evitare la fuga dei turisti, nascondono la vera epidemia con avvisi affissi sui muri suggerenti precauzioni per semplici infezioni gastro-intestinali. Si tratta di una città inquietante, per Mann, abitata da una popolazione dedita all'inganno e alla truffa, pericolosa e sgradevole. È in questo luogo malato che, tuttavia, il protagonista si sente a suo agio e prova, ossimoricamente, "un'oscura contentezza"¹⁵⁵. L'epidemia è il "tristo segreto della città che si confondeva con il segreto del suo cuore, e di cui anch'egli paventava la scoperta"¹⁵⁶. L'uomo e Venezia hanno entrambi due cuori corrotti e marcescenti, destinati a collassare. Dal senso dell'olfatto – offeso dal persistente lezzo dell'acido fenico – col quale Aschenbach perlustra calli e fondamenta luride di quelle aree infette, passa al senso del gusto e l'uomo, metaforicamente, beve come un veleno "quella sontuosità"¹⁵⁷ che la città pur conserva nella ripugnanza. Successivamente non saprà resistere al richiamo dolce e scarlatto di un po' di fragole sospette, troppo mature e sfatte, acquistate in una piccola bottega, così il suo corpo già intaccato dal morbo non avrà più scampo. Come Tadzio gli aveva contagiato l'anima, Venezia penetra in lui e lo uccide.

Mann si sofferma sulla descrizione macabra della "moria che imperversava nelle calli anguste"¹⁵⁸ e che causava "un lugubre viavai [...] tra le Fondamenta Nuove e San Michele, l'isola del cimitero"¹⁵⁹. L'estremo capolinea della città morta, l'isola contigua, ma separata da quella maggiore è un luogo di intensa suggestione anche, ovviamente, per diversi artisti decadenti e simbolisti.

Maurice Barrès, in *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise* (1903), istituisce un'analogia tra il cimitero di Venezia e la celebre tela di Arnold Böcklin *L'isola dei morti* (prima versione 1880) – figura 6 –: "Il put prendre à San Michele son point de départ. Sa toile cherche le tragique par de longs peupliers lombards, par des cyprès, de lourdes dalles, par le silence et des eaux noires"¹⁶⁰. L'artista svizzero dipinge la solitudine di un isolotto roccioso, luogo inospitale, notturno e irreale.

143 MANN, THOMAS, op. cit., p. 20.

144 *Ibidem*.

145 *Ivi*, p. 23.

146 *Ibidem*.

147 *Ivi*, p. 25.

148 *Ivi*, p. 26.

149 *Ibidem*.

150 *Ibidem*.

151 *Ivi*, p. 36.

152 *Ivi*, p. 45.

153 *Ivi*, p. 52.

154 *Ivi*, p. 69.

155 *Ivi*, p. 70.

156 *Ibidem*.

157 *Ivi*, p. 73.

158 *Ivi*, p. 84.

159 *Ivi*, p. 85.

160 BARRÈS, MAURICE, *Amori et Dolori Sacrum- La Mort de Venise*, Émile-Paul Frères Éditeurs, Paris, 1917, p. 38.

6.

Arnold Böcklin, *L'isola dei morti*, 1880, Tempera su tela, Basilea, Kunstmuseum



Al centro si innalzano verso un cielo, scuro e denso quasi come le acque viscosi, dei cipressi sottili, una macchia seghettata, d'un verde plumbeo, poco distante dal nero. Nella pietra insanguinata dalla luce radente del tramonto si aprono strane porte e si appoggiano lastre – lapidi – di marmo bianco. Si tratta di un ingresso al mondo sotterraneo, dell'aldilà, infatti una barca scivola silenziosa alla volta di un invisibile approdo nell'insenatura. Una presenza rema (il gondoliere-Caronte, se si pensa a Venezia), conducendo un'altra figura bianca come uno spettro verso gli Inferi da cui non tornerà mai più. La profonda fascinazione che genera quest'opera si appoggia sul contrasto tra la tecnica pittorica realistica e la creazione di un'atmosfera onirica, surreale e addirittura metafisica *ante-litteram*¹⁶¹.

Maurice Barrès, nelle sue impressioni di viaggio, continua sulla scia di artisti quali Turner e Ruskin, dichiarandosi contrario a una ristrutturazione di Venezia e preferendo soffermarsi sulle descrizioni liriche dei suoi “quartiers pauvres”¹⁶², della laguna – “des espaces où la pourriture s'est faite liquéfaction”¹⁶³ – e delle isole minori, piuttosto che della città monumentale. Seducenti sono per lui gli spettacoli naturali e il modo in cui, in questo ambiente acquatico, gli elementi interagiscono con le creazioni dell'uomo, mantenendo un perfetto equilibrio di bellezza, pur in un luogo che non è affatto ridente, ma è caratterizzato da una “mélancolie déchirante”¹⁶⁴.

L'autore, inoltre, fornisce una carrellata sui principali intellettuali che, prima di lui, hanno dimorato nella Serenissima e l'hanno filtrata nella loro arte, condi-

zionando l'immaginario dei posteri: “dans cette ville flotte un romantisme créé par nos pères, qui se précipite sur un visiteur prédisposé”¹⁶⁵. Barrès intende indagare soprattutto sulle “dispositions indéfinissables où nous met le paludisme de cette ruine romantique”¹⁶⁶, cioè, nella cultura simbolista, di intravedere il fondo dell'enigma che impregna la città: “j'ai cherché de déchiffrer ce souvenir suspendu”¹⁶⁷. Egli, dunque, si immerge nella bellezza di Venezia, ormai consumata e marcita, arrivando a chiarire il motivo per cui essa provochi un piacere sensuale tanto intenso: “Le centre secret des plaisirs, tous mêlés de romanesque, que nous trouvons sur les lagunes, c'est que tant de beautés qui s'en vont à la mort nous excitent à jouir de la vie”¹⁶⁸.

Il motivo del mistero, della città sospesa e spettrale viene continuato anche dagli artisti figurativi. Venezia, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento vive un periodo di intenso fervore culturale. La prima Biennale Internazionale d'Arte si inaugura nel 1895, dopo la costruzione del Palazzo dell'Esposizione nei giardini di Castello, quello che ospita il Padiglione Italia. La facciata dell'edificio venne progettata da Bartolomeo Bezzi (1851-1923) e da Mario De Maria (1853-1924), personaggi di spicco della vita artistica della Serenissima. Se il primo si dedicò a uno stile pittorico che si allontanava dalle principali correnti europee, sviluppando un lirismo crepuscolare che si concentrava sulla dolcezza e sulla semplicità della natura, il secondo, conosciuto con lo pseudonimo di Marius Pictor, permeò la sua opera di suggestioni simboliste e Art Nouveau. Pittore bolognese, dedicò gran parte della propria produzione alla Serenissima, interessandosi anche di fotografia. In contrasto con i movimenti veristi e realisti dell'arte ufficiale italiana, egli, assieme ad altri intellettuali quali D'Annunzio, aveva fondato, a Roma, un cenacolo di “dissidenti” chiamato “In Arte Libertas”, orientato, fin dalla prima esposizione, “verso le tematiche estetizzanti dell'arte idealista”¹⁶⁹. Nei suoi dipinti non vi è traccia di naturalismo, infatti egli crea, piuttosto, paesaggi-stati d'animo. Nella Biennale del 1909 egli espone l'olio su tela *Nudentur mimae. Fantasia orientale nel Fondaco dei Turchi a Venezia* (parzialmente modificato nel 1920). L'edificio che costituisce il soggetto dell'opera era un antico magazzino che, secondo l'usanza delle città marinare, veniva adibito anche a dimora per i mercanti stranieri che soggiornavano in laguna. Costruito nel 1225 in stile veneto-bizantino, fungeva, inizialmente, da abitazione privata. Nel XIX secolo era ormai in completa rovina e

165 *Ivi*, p. 15.

166 *Ivi*, p. 17.

167 *Ibidem*.

168 *Ivi*, p. 35.

169 DAL CANTON, GIUSEPPINA, *Dalla cultura artistica del Simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro*, in TONIATO, TONI, a cura di, *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*, Fondazione Bevilacqua La Masa, Supernova Edizioni, Venezia, 1995, p. 61.

161 Böcklin è, infatti, una delle principali fonti di ispirazione di Giorgio de Chirico.

162 *Ivi*, p. 23.

163 *Ivi*, p. 47.

164 *Ivi*, p. 14.

7.
Mario de Maria, *Rosso di sera, bel tempo si spera*, 1882-1909, Olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay



8.
Mario de Maria, *La barca a torzìo*, Olio su tela, Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci-Oddi



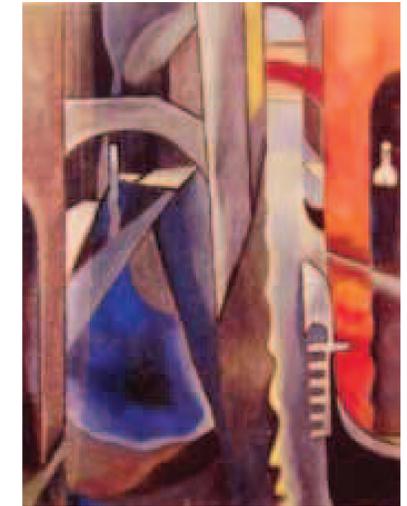
prossimo a crollare, perciò fu praticamente ricostruito, snaturando il palazzo originale e perdendo, così, un importante patrimonio storico e architettonico della città. De Maria, in polemica contro questo restauro aggressivo, lo riporta, nella sua tela, in un passato strano, colorato a tinte acide e surreali. Scrive Giuseppina Del Canton: “È un quadro teatrale, confezionato con gli ingredienti del *kitsch*”¹⁷⁰. Tuttavia l'artista riesce a creare un'atmosfera suggestiva e romantica: il Fondaco è coperto da rampicanti e popolato da personaggi pittoreschi, come un Tiziano Vecellio che si ispira a gruppi di persone festanti per dipingere la pala d'altare dell'*Assunta* dei Frari. L'atmosfera di altre opere è, invece, più notturna e cupa, come nella tela *Rosso di sera. Bel tempo si spera* (1882-1909) – figura 7 –, in cui il pittore immortala un crepuscolo buio, dove un cielo di piombo, all'orizzonte in fondo alla laguna, si spacca in una lingua di fuoco. In primo piano la prospettiva inusuale di un ponte percorso da figure di donne velate come fantasmi, tutte voltate di spalle. Ai bagliori del sole morente si somma una luce fredda che cola dall'alto; si tratta, probabilmente, del chiarore di un'invisibile luna invernale che fa capolino dalle nubi. Un altro paesaggio veneziano notturno, illuminato dalla luna, si trova in *La barca a torzìo* (s.d.) – figura 8 –, che riprende il tema perturbante, tipico del simbolismo belga, dell'imbarcazione a remi che scivola silenziosa, senza conducente, in un canale costeggiato da edifici cadenti e invasi dagli sterpi.

170 *Ivi*, p. 62.

9.
Alberto Martini, *Kaléidoscope vénitien*, 1929, Olio su tela, Milano, collezione privata



10.
Alberto Martini, *Venise*, 1930, Olio su cartone, Milano, collezione privata



Infine ricordiamo il chiostro desolato e sospeso nel mistero, per metà nascosto nell'ombra, per metà immerso in una luminosità opalina di *Effetti di luna* (1890). Uno degli artisti veneti del periodo, la cui produzione ha, maggiormente, un richiamo europeo è Alberto Martini (1876-1954). Come osserva Marco Lorandi, l'opera, nel “culmine della sua stagione simbolista [...] contiene stupefacenti anticipazioni sur-reali”¹⁷¹. Il sostrato nel quale affonda, invece, “la dimensione simbolista di Martini che le opere manifestano quale enigma misterioso, ermetico”¹⁷² si rifa a “teorie filosofiche e letterarie di impronte mistiche, esoteriche, teosofiche e spiritistiche di cui l'artista era a conoscenza, vuoi direttamente, vuoi indirettamente, provenienti dall'ambito più generale del Decadentismo europeo di fine-secolo, particolarmente francesi, tedesche, inglesi mediante traduzioni spesso tempestive, ma anche italiane”¹⁷³. L'operazione che egli compie sul paesaggio urbano della Serenissima, in quella parte della sua vasta ed eterogenea produzione dedicata alla città lagunare, è di volgerne la bellezza onirica in “forme larvate o geometrizzate”¹⁷⁴. È il caso di *Kaléidoscope vénitien* (1929) – figura 9 –, olio nel quale Martini frantuma e ricompone Venezia in un universo “poliedrico”¹⁷⁵, dove, però, “anziché

171 LORANDI, MARCO, *Alberto Martini surréaliste*, Moretti & Vitali Editori, Bergamo, 2004, p. 11.

172 *Ibidem*.

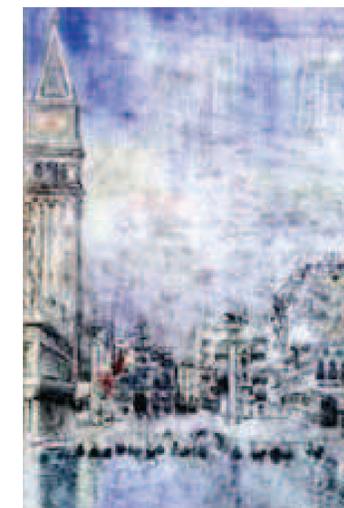
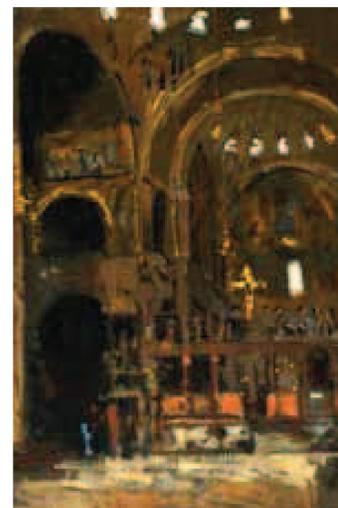
173 *Ivi*, p. 11-12.

174 *Ivi*, p. 30.

175 Termine utilizzato dall'artista stesso e citato in *ivi*, p. 88.

produrre una sola faccia del poliedro, come si è sempre fatto nelle arti plastiche [...] riproduce una forma sintetica. [...] Il quadro poliedro è una sintesi del poliedro universo¹⁷⁶. La disgregazione e ricomposizione degli oggetti in forme geometriche è caratteristica della sua pittura. Qui Venezia viene smembrata in un caos di pezzetti che paiono in una fase di metamorfosi. Vi è una gondola, spaccata dal cuneo visivo in cui è raffigurato un canale che volta a gomito; vi sono prospettive bizzarre di calli anguste e flussi, superfici d'acqua. Non mancano i motivi prettamente visionari, come “una prua in basso a destra che un occhio spalancato trasforma in un pesce o mostro marino”¹⁷⁷. L'uso di tinte vivaci e di macchie di luce fa di questa tela un vortice di colori che “ci parlano di una materia che, liquida e aeriforme insieme, sembra aprirsi a nuova vita”¹⁷⁸. Dell'anno successivo è l'olio *Venise* (1930) – figura 10 –: qui Martini trasforma il paesaggio urbano in “un'architettura “finta”¹⁷⁹, teatrale”¹⁸⁰. I muri paiono privi di spessore, quasi fossero di cartapesta e in un edificio si apre un balcone che ricorda un palco, con una figura ieratica, quasi un pupazzo, “più apparizione che comparsa”¹⁸¹. In primo piano restano i “simboli inconfondibili”¹⁸² di Venezia: la prua di una gondola.

Nel panorama artistico veneziano di fine secolo, merita di essere ricordato il pittore Walter Sickert (1860-1942), allievo di Whistler e, poi, di Degas e Pissarro. Nato a Monaco, visse e studiò a Londra, quindi, successivamente, a Parigi, diventando, al suo ritorno a Londra nel 1905, il principale esponente del Camden Town Group. Questo movimento artistico inglese, di matrice postimpressionista, si caratterizzò per una figurazione narrativa di tipo realista, privilegiando scene di vita urbana e quotidiana ambientate nella moderna metropoli. Fu, dunque, un artista immerso nella vita della grande città industriale, attento, tanto ai suoi aspetti concreti, quanto a quelli atmosferici, tuttavia, subì anch'egli il fascino di Venezia luogo ir-reale e cristallizzato nel passato. Visitò per la prima volta la Serenissima nel 1895 dove rimase per un anno. La sua visione pittorica della città venne influenzata dal maestro Whistler da cui aveva imparato a realizzare schizzi veloci e liberi con pennellate sciolte. *Interior of St. Mark's, Venice* (1896) – figura 11 – mostra l'altare della cattedrale e le complesse architetture bizantine in cui l'oro dei mosaici, sprofondato nell'ombra, assume i toni della terra. Piccole fessure di luce creano, qua e là, bagliori dorati. Di certo ciò che più spinse Sickert a interessarsi alle potenzialità estetiche di Venezia fu il suo interesse per la vibrazione della luce, di chiara



11. Walter Sickert, *Interior of St. Mark's, Venice*, 1896, Olio su tela, Londra, Tate Gallery

12. Walter Sickert, *The Piazzetta and the Old Campanile, Venice*, 1901, Acquerello su carta, Londra, Tate Gallery

origine impressionista. Solo una città come questa, infatti, si presta a virtuosismi cromatici e a studi arditi di luminescenze, riflessi e sdoppiamenti nell'acqua che creano una moltiplicazione di bellezza. Come scrive l'autore americano di origine tedesca Ludwig Lewisohn (1882-1955): “Beauty is here in sky and water”¹⁸³, sottolineando come lo splendore unico e ineffabile – similmente a Dickens afferma “words fail”¹⁸⁴ – del paesaggio urbano sia intensificato dagli elementi naturali nei quali la città si immerge. Le particelle impalpabili e liquide in cui la pietra dei palazzi pare galleggiare sono, allo sguardo pittorico, pigmenti e filamenti di colore. In un altro olio dipinto tra 1901 e il 1903, infatti, *Venice, la Salute*, ritrae solo una piccola porzione della chiesa, occupando la metà sinistra della tela con uno squarcio di cielo azzurrino tra gli edifici e il suo riflesso lucente e palpitante nel canale. Realizzò anche numerosi acquerelli, disegni a pastello e con inchiostro, come *The Piazzetta and the Old Campanile, Venice*, (1901 circa) – figura 12 –, in cui le architetture della città sembrano sospese in una nebbia celeste. L'acqua e l'aria paiono fatte della stessa sostanza impalpabile nella quale i palazzi fluttuano e perdono anch'essi di solidità.

Sì, ancora oggi ogni cosa a Venezia si fa acqua; nell'acqua sprofonda, dall'acqua risorge, immensa visione tragica.

176 MARTINI, ALBERTO, in *ibidem*.

177 *Ibidem*.

178 *Ibidem*.

179 *Ibidem*.

180 *Ivi*, p. 89.

181 *Ibidem*.

182 *Ibidem*.

183 LEWISOHN, LUDWIG, *Cities and Men*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1927, p. 270.

184 *Ibidem*.

Bibliografia

- AA. VV., *Sickert Paintings*, exhibition catalogue (November 1992-May1993), Royal Academy of Arts, London, 1992.
- BARRÈS, MAURICE, *Amori et Dolori Sacrum- La Mort de Venise*, Émile-Paul Frères Éditeurs, Paris, 1917.
- BELVEDERE, MARIANNA, *Crema 1774. Il Libro delle Quadri di Giacomo Crespi, IV Quaderno di Insula Fulcheria*, G&G srl – Industrie Grafiche Sorelle Rossi, Castelleone, 2009.
- BENZONI, GINO, *Venezia: la città ulteriore*, discorso tenuto nell'adunanza solenne dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti del 6 giugno 2004 nella sala dello scrutinio di Palazzo Ducale, www.istitutoveneto.it/benzoni.pdf.
- BETTINI, SERGIO, *Venezia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1953. - *Venezia. Nascita di una città*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2006.
- BRION, MARCEL, *Venecia. La máscara de Italia*, Librería Editorial Argos, Barcelona, 1962.
- BRODSKIJ, IOSIF, *Fondamenta degli Incurabili*, traduzione di Gilberto Forti, Adelphi Edizioni, Milano, 1991.
- BYRON, GEORGE GORDON, *The Complete Poetical Works*, Clarendon Press, Oxford, 1980.
- CALVINO, ITALO, *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Verona, 2006.
- D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Il Fuoco*, Oscar Mondadori, Milano, 1996. - *Le città del silenzio*, in *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1984. - *La città morta*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1996.
- DICKENS, CHARLES, *American Notes and Pictures from Italy*, Oxford University Press, London, 1966. - *Little Dorrit*, Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago, 1996.
- FRIEDMANN, DONALD FLANELL, *The Symbolist Dead City: a Landscape of Poesis*, Garland, New York, 1990.
- GARDINI, MICHELA, "Derive urbane *fin de siècle*", in *Paragrafo. Rivista di letteratura & immaginari*, Bergamo University Press, Bergamo, 2006. - *L'imaginaire urbain dans la littérature française fin de siècle*, thèse de doctorat nouveau regime, Université Stendhal, Grenoble, le 18 novembre 2003.
- GAUTIER, THÉOPHILE, *Émaux et camées*, Minard, Paris, 1968.
- GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *L'immagine di Crema. Vol. 1 – La città*, Editrice Leva Artigrafiche in Crema, Crema, 1995.
- JOUBE, SÉVERINE, *Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, Paris, 1996.
- LACAMBRE, GENEVIÈVE, a cura di, *Gustave Moreau e l'Italia*, catalogo della mostra all'Accademia di Francia a Roma, 23 ottobre 1996 -7 gennaio 1997, Skira Editore, Milano, 1996.
- LEWISOHN, LUDWIG, *Cities and Men*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1927.
- LORANDI, MARCO, *Alberto Martini surrealiste*, Moretti & Vitali Editori, Bergamo, 2004.
- LORRAIN, JEAN, *Monsieur de Phocas*, Flammarion, Paris, 2001.
- MANN, THOMAS, *La morte a Venezia*, traduzione di Anita Rho, Einaudi, Torino, 1996.
- MATVEJEVIĆ, PREDRAG, *L'altra Venezia*, Garzanti, Milano, 2003.
- MERMOD, H.-L., a cura di, *Venise. Album d'Artistes*, Héliographia S. A., Lausanne, 1945.

MICHAUX, AGNÈS, *Le roman de Venise. Un voyage à travers les plus beaux textes de la littérature*, Albin Michel, Paris, 1996.

PELLEGRINI, CARLO, a cura di, *Venezia nelle letterature moderne: atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata*, Venezia 25-30 settembre 1955, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia, 1956.

RUSKIN, JOHN, *Le pietre di Venezia*, introduzione di John D. Rosenberg, BUR, Milano 2000. - *The Stones of Venice*, De Capo Press, New York, 1960.

SCARPA, TIZIANO, *Venezia è un pesce*, Feltrinelli Editore, Milano, 2000.

STAËL, MADAME DE, *Corinna o l'Italia*, traduzione di Luigi Pompilij, Edizioni Casini, Firenze, 1967.

TAINÉ, HIPPOLYTE, *Voyage en Italie*, Julliard, Paris, 1965.

TONIATO, TONI, a cura di, *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*, Fondazione Bevilacqua La Masa, Supernova Edizioni, Venezia, 1995.

WARRELL, IAN, a cura di, *Turner and Venice*, catalogo della mostra al museo Correr di Venezia, 4 settembre 2004-23 gennaio 2005, Mondadori Electa, Milano, 2005.

ZUCCONI, GUIDO, "Profilo di Venezia metropolitana, 1880-1970", in *Storia Urbana. Rivista di studi sulle trasformazioni delle città e del territorio in età moderna*, n°102, Franco Angeli, Milano, gennaio-marzo 2003.