

FIRENZE E VENEZIA. QUALCHE NOTA A MARGINE SULLA PERCEZIONE DELLA CITTÀ MEDIEVALE E RINASCIMENTALE

XAVIER BARRAL I ALTET

Università Ca' Foscari Venezia i Institut d'Estudis Catalans

Nel contesto di una riflessione sulle città mediterranee e il territorio, sulla creazione e la diffusione dell'architettura medievale, sulla comparazione diacronica tra le città e le regioni dell'area mediterranea, la storia dell'architettura e la storia sociale dell'arte devono necessariamente procedere di pari passo. Confrontare due città è sempre stata una sfida per gli storici dell'arte¹, e nondimeno per gli storici² (fig. 1-2). In questi settori, la ricerca si è concentrata negli ultimi anni principalmente verso due aspetti tematici: il primo si è focalizzato sugli studi comparativi tra i caratteri di una singola città e la loro comparazione con realtà simili o differenti; il secondo, meno indagato, ha portato a esaminare il prestigio dell'attività artistica urbana in relazione al territorio extraurbano. In Catalogna, per esempio, questa dinamica ha invitato a paragonare il nucleo episcopale (naturalmente urbano) di Vic durante la prima metà dell'XI secolo con la potente abbazia di Ripoll, chiamando in causa non solo le architetture ma anche le personalità dei committenti, dal momento che l'abate di Ripoll, Oliba, ricoprì l'incarico di vescovo di Vic³. Il

1. Qualche esempio: Carlo BERTELLI, *Storie di due città: Siena e Venezia*, in Id., *Intermezzi veneziani*, Ginevra, Skira, 2005, p. 19-46; Hans BELTING, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Monaco di Baviera, Beck, 2008.

2. Jean BOUTIER, Brigitte MARINE, Antonella ROMANO (dir.), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII siècles)*, Roma, École française de Rome, 2005.

3. Marc SUREDA I JUBANY (dir.), *Oliba episcopus. Mil·lenari*

ruolo e l'influenza della Barcellona gotica sulla periferia immediata (Pedralbes) o sui monasteri più lontani (Poblet o Santes Creus) propone un problema analogo in relazione alle personalità che detenevano il potere⁴.

Per quanto riguarda il Gotico mediterraneo osservato da questo punto di vista comparativo, mentre nell'Avignone papale si incontrano tendenze artistiche francesi, italiane o napoletane, in Catalogna si sviluppa un vero centro di intercambio, perché vi arrivano diversi artisti stranieri, nel corso dei primi decenni del XIV secolo, che contribuiscono a sviluppare nuove tendenze, conseguendo talora un protagonismo che eclissa gli artisti locali⁵. A partire dalla fine del primo terzo del XIV secolo, l'arte catalana guarda decisamente verso l'Italia. Questo tipo di scambi tra le città del

d'Oliba, bisbe de Vic, catàleg de l'exposició temporal al Museu Episcopal de Vic 27 octubre 2018 - 10 febrer 2019, Vic, Museu Episcopal de Vic, 2018.

4. Xavier BARRAL I ALTET, *Arquitectura i art de conquesta al Mediterrani: el contraexemple de Jaume I (1208-1276) i el silenci del Llibre dels fets*, in Jaume I. *Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*, vol. 1, Barcellona, Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 783-809; Xavier BARRAL I ALTET, «L'architettura aulica di Martino l'Umano: un miraggio impossibile nell'Europa mediterranea del 1400» in Maria Teresa FERRER I MALLOL (ed.), *Martí l'Humà. El darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410). L'interregne i el Compromís de Casp*, Barcellona, Institut d'Estudis Catalans, 2015, p. 637-658.

5. Xavier BARRAL I ALTET, «A Gothic Mediterranean Catalan Art», in Flocel SABATÉ (ed.), *The Crown of Aragon. A singular Mediterranean Empire*, Leiden-Boston, Brill, 2017, p. 411-430.



FIGURA 1. Firenze
(Fotografia: Xavier Barral i Altet).



FIGURA 2. Venezia
(Fotografia: Xavier Barral i Altet).

Mediterraneo si moltiplicano di lì a qualche decennio, e sulla base di un preciso progetto culturale, nella Napoli di Alfonso il Magnanimo (1442-1458). In quest'ultimo caso ci troviamo davanti a una questione di grande interesse, che non esito a definire identitaria. In un'Italia già pervasa di istanze rinascimentali, un principe umanista come il Magnanimo fa venire un cospicuo numero di artisti dai territori catalani e maiorchini, ancora pienamente gotici, per dare alla sala di massima rappresentanza della sede del governo reale di Napoli, il Castel Nuovo di origine angioina, l'aspetto di un Gotico oltremarino, in quel momento del tutto estraneo alle tendenze artistiche dominanti nella Penisola Italiana. In questo caso è evidente che la committenza artistica e architettonica corrisponde a ragioni non di moda o di attualità, ma di memoria e di identità⁶. Non è un caso se gli elementi architettonici e scultorei messi in scena da Alfonso nella città capitale del regno si trovino adottati anche nei territori delle signorie locali, in un chiaro intento di imitazione del gusto catalano-maiorchino del re da parte dei membri della nobiltà regnicola⁷.

Ma c'è un'altra dimensione della ricerca sulle comparazioni diacroniche tra città e territorio che mi sembra possa fungere da introduzione alle questioni propriamente storico-artistiche che intendo trattare in queste riflessioni. Mi riferisco alla percezione della città, e alle differenze individuate da quelli che hanno vissuto, visitato, studiato le città in tempi moderni. In questo contesto, vorrei soffermarmi sul caso, davvero esemplare, di Venezia e della sua percezione, e più particolarmente sul confronto tra Venezia e Firenze: due città pienamente medievali e rinascimentali.

6. Xavier BARRAL I ALTET, «Construcció arquitectònica, poder i identitat a la Catalunya medieval: problemàtiques de recuperació i de recreació identitàries», in Flocel SABATÉ (dir.) *Anàlisi històrica de la identitat catalana*, Barcellona, Institut d'Estudis Catalans, 2015, p. 177-204.

7. Xavier BARRAL I ALTET, «Architettura civile tardomedievale a Fondi e la questione catalana», in Manuela GIANANDREA e Mario d'ONOFRIO (ed.), *Fondi nel Medioevo*, Roma, Gangemi, 2016, p. 291-300.

La percezione di una città è un'esperienza unica, personale, fatta di ricordi, di cultura e di sensibilità. Nella descrizione di una città, nel resoconto di un viaggiatore, sia egli un pellegrino, un letterato o un filosofo, non sempre prevalgono il paesaggio monumentale, gli edifici, le chiese o le espressioni artistiche, ma talora ci accorgiamo, quasi con stupore, che il clima, il cibo, il vino, la bellezza e la grazia delle donne prendono decisamente il sopravvento nell'economia della narrazione. Talora la percezione di una città si riassume e si totalizza in un unico aspetto artistico, vuoi l'architettura, vuoi la pittura o la scultura. Talora, invece, due o più città sono messe in relazione tra di loro per meglio evidenziarne i rispettivi caratteri peculiari, i differenti sistemi di governo, la durata delle costituzioni, la vita sociale lo stile o la genesi dei loro più significativi monumenti⁸. La percezione di una città può essere un'esperienza unica, personale, fatta di ricordi, di cultura, di sensibilità, perché attiene strettamente al campo della sfera emotiva e culturale individuale: ad esempio, per Pierre Lavedan quel che conta di una città è la sua rappresentazione⁹,

8. Su tale questione generale la bibliografia è sterminata. A titolo esemplificativo si vedano i seguenti saggi e volume miscelanei: Hugh CRAIG SMYTH, «Venice and Emergence of the High Renaissance in Florence: Observations and Questions», in Sergio BERTELLI e Nicolai RUBINSTEIN, *Florence and Venice: Comparisons and Relations*, vol. I, Firenze, La Nuova Italia, 1979-1980, p. 209-249; Hugh CRAIG SMYTH, «Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia», in Francesca BOCCHI e Rosa SMURA (ed.), *Atti del Convegno Internazionale (Bologna 5-7 settembre 2001)*, Roma, Viella, 2003. Per l'architettura nel contesto delle città si veda: Enrico GUIDONI, «Firenze. Urbanistica», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995; Massimo BULGARELLI e Matteo CERIANA, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano, Electa, 1996; Wladimiro DORIGO, *Venezia romanica. La formazione della città medievale fino all'età gotica*, Verona, Cierre Edizioni, 2003; per la scultura: John Pope HENNESSY, «The Relations between Florentine and Venetian Sculpture in the Sixteenth Century», in Sergio BERTELLI e Nicolai RUBINSTEIN (ed.), *Florence and Venice*, vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1976-1977. p. 323-335.

9. Pierre LAVEDAN, *Représentation des villes dans l'art du Moyen Age*, Parigi, Vanoest, 1953.

per Le Corbusier la giusta comparazione sarebbe quella tra un grattacielo e una cattedrale¹⁰, per altri a distinguere una città dall'altra è il colore dei suoi edifici o l'effetto della sua impalpabile atmosfera¹¹.

Ho scelto di concentrare la mia attenzione sul rapporto tra Firenze e Venezia, perché costituiscono due opposti modelli cittadini spesso nei secoli scorsi confrontati tra di loro, non solo perché una è lagunare e l'altra di terraferma, non solo per i governi che si sono succeduti, ma soprattutto per la diversificata gamma di sentimenti che hanno prodotto in chi le ha vissute o semplicemente visitate¹² (fig. 1-2). Tra i grandi e colti viaggiatori che sono intervenuti su questo tema mi piace ricordare Jacob Burckhardt (1818-1897), lo storico svizzero-tedesco che nel 1855 pubblica il *Cicerone*¹³, una guida dell'Italia artistica nella quale si pone l'accento sulla storia della cultura, e nel 1860 la *Civiltà italiana del Rinascimento*, nella quale dedica un intero capitolo a mettere a confronto le due Repubbliche: due città che, ciascuna a suo modo, conservano la loro indipendenza nell'Italia rinascimentale. Per Burchkardt, Firenze è la città del movimento, testimonianza vivente delle idee e delle aspirazioni che durante tre secoli sono emerse nella sua sfera intellettuale; Venezia invece è la città dell'immobilità apparente e del silenzio politico: ognuna unica e ricca di contrasti l'una rispetto all'altra¹⁴.

Nel Rinascimento, Firenze e Venezia sono state interpretate come esponenti di due diverse e altrettanto eccelse scuole di pittura, architettura e scultura¹⁵. La

10. LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Parigi, Plon, 1937.

11. Lucia NUTI, «Lo spazio urbano: realtà e rappresentazione», in Enrico CASTELNUOVO e Giuseppe SERGI (ed.), *Arti e storia nel Medioevo. I. Tempi Spazi Istituzioni*, Torino, Einaudi, 2002, p. 241-282.

12. Da questo punto di vista sono particolarmente indicative le guide di viaggio, soprattutto ottocentesche. A titolo di esempio, una fra le più celebri (*Nouveau guide du voyageur en Italie*, Milano, Artaria, 1836, p. V) riassume nel seguente modo le principali caratteristiche sentimentali di alcune città: «Rome ses ruines gigantesques, Venise la gloire de ses Doges et de son école de peinture, Florence l'éclat des Médicis, ses richesses en peinture, en sculpture, et ses palais de style si sévère, Naples les délices de son golfe, le phénomène de son Vésuve et le bonheur d'un séjour enchanteur».

13. Per il punto critico sul pensiero di Burchkardt si veda Hans-Peter WITTWER, *Vom Leben der Kunst: Jacob Burckhardts Kategorien Existenzbild und Existenzmalerei und ihre historischen Voraussetzungen*, Basel, Schwabe, 2004. Si veda anche Maurizio GHELARDI, «Jacob Burckhardt e Firenze», in Maria Chiara MOCALI e Claudia VITALE (ed.), *Cultura tedesca a Firenze: scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 45-80.

14. Jacob BURCKHARDT, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, vol. I, Parigi, Plon, senza data (1885-86, trad. della seconda edizione tedesca), p. 79; Maurizio GHELARDI e Max SEIDEL, Jacob BURCKHARDT, *Storia della cultura, storia dell'arte*, Venezia, Marsilio, 2002.

15. A titolo esemplificativo si veda: Hugh CRAIG SMYTH, «Venice and emergence of the High Renaissance in Florence: Observations and Questions», p. 209-249. Per l'architettura: Massimo

contrapposizione vasariana, splendidamente esemplificata nelle pagine dedicate al «veniziano» Giorgione nella prima edizione delle *Vite* («Attese al disegno e lo gustò grandemente; et in quello la natura lo favorì sì forte, che egli innamoratosi di lei, non voleva mettere in opera cosa che egli da'l vivo non la ritraessi. E tanto le fu soggetto e tanto andò imitandola, che non solo egli acquistò nome di aver passato Gentile e Giovanni Bellini, ma di competere con coloro che lavoravano in Toscana et erano autori della maniera moderna. Diedegli la natura tanto benigno spirito, che egli nel colorito a olio et a fresco fece alcune vivezze et altre cose morbide e unite e sfumate talmente negli scuri, ch'è fu cagione che molti di queglii che erano allora eccellenti confessassimo lui esser nato per metter lo spirito nelle figure e per contraffar la freschezza della carne viva, più che nessuno che dipingesse non solo in Venezia, ma per tutto»)¹⁶, si riverberò anche nei secoli successivi.

All'inizio del secolo scorso, nella sua teoria delle scuole italiane di pittura, Bernard Berenson (1865-1959) ritiene che Venezia e Firenze abbiano rappresentato due casi esemplari di una contrapposta maniera di percepire l'arte pittorica. Non a caso la sua discussione si apre proprio con la trattazione di Venezia, ma è condotta in un confronto continuo con Firenze ed è basata essenzialmente sull'analisi dell'uso del colore: «The Venetians as a school were from the first endowed with exquisite tact in their use of color. Seldom cold and rarely too warm, their colouring never seems an afterthought, as in many of Florentine painters, nor is it always suggesting paint, as in some of the Veronese masters. When the eye has grown accustomed to make allowance for the darkening caused by time, for the dirt that lies in layers on so many pictures, and for unsuccessful attempts at restoration, the better Venetian paintings present such harmony of intention and execution as distinguishes the highest achievements of genuine poets. Their mastery over colour is the first thing that attracts most people to the painters of Venice. Their colouring not only gives direct pleasure to the eye, but acts like music upon the moods, stimulating thought and memory in much the same way as a work by a great composer»¹⁷.

BULGARELLI e Matteo CERIANA, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano, Electa, 1996. Per la scultura: John Pope HENNESSY, «The relations between Florentine and Venetian Sculpture in the Sixteenth Century», p. 323-335.

16. Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, ed. a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986; Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti, architetti pittori, et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri; nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, vol. II, ed. a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rósi, Torino, Einaudi, 2005, p. 558.

17. Bernard BERENSON, *The Italian Painters of the Renaissance*, Londra, The Phaidon Press, 1952, p. 3.

La differenza tra Venezia e Firenze consiste, dunque, per Berenson proprio nel colore, un colore che fornisce un piacere diretto all'occhio, ma che diventa funzionale per il suo potere quasi musicale sugli stati d'animo, perché proprio come la musica genera nello spettatore stimoli di tipo emotivo e intellettuale. A Venezia, la Chiesa trova il modo di utilizzare quest'influenza del colore e della musica sulle emozioni individuali e collettive. Lo spirito del Rinascimento, che per Berenson costituisce sostanzialmente un ritorno alla letteratura classica e una volontà di riscoprire l'arte antica, si manifesta a Venezia in un modo molto diverso rispetto alle altre regioni e soprattutto rispetto a Firenze¹⁸. In primo luogo, da un punto di vista sociale, la pace politica e il potere riconosciuto creano a Venezia il retroterra per una vita quotidiana tesa alla gioia di vivere e all'inseguimento dei piaceri. Mentre in altri luoghi l'arte rinascimentale è spesso destinata esclusivamente alla glorificazione individuale dei committenti, a Venezia proprio la situazione politica conduce verso un altro ritmo di vita, a una ricerca della comodità e dello splendore, al raffinemento della maniera di vivere. Questa maniera di sperimentare la bellezza quotidianamente risparmia ai veneziani la necessità di cercare nell'archeologia o nella pura scienza origini e storia, come succede a Firenze. Troppa archeologia o troppa scienza portano l'arte di Venezia verso un accademicismo contrario alla libertà nella quale invece si è sviluppata. A Firenze, i pittori molto legati agli ideali classici della forma e della composizione, diventano eccessivamente accademici, ma i veneziani utilizzano la sensualità del colore per suscitare emozioni: «When it once more reached the point its view of the world naturally sought expression in painting, as religious ideas had done before, the Renaissance found in Venice clearer utterance than elsewhere, and it is perhaps this fact which makes the most abiding interest of Venetian painting. It is at this point that we shall take it up. The growing delight in life with the consequent love of health, beauty, and joy were felt more powerfully in Venice than anywhere else in Italy. The explanation of this may be found in the character of the Venetian government which was such that it gave little room for satisfaction of the passion for personal glory, and kept its citizens so busy in duties if state that they had small leisure for learning»¹⁹. In sintesi, il carattere fondamentale della pittura fiorentina consiste nella forma e nel movimento, quello della pittura veneziana nello splendore e nell'armonia del colore.

Qualche decennio fa, in un alcune dense pagine del suo celebre saggio sulla periodizzazione dell'arte italiana, Giovanni Previtali ritorna sull'argomento del rapporto

18. Su questi problemi si veda anche Bernard BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, Nuova York-Londra, G. P. Putnam's Sons, 1907.

19. Bernard BERENSON, *The Italian Painters of the Renaissance*, 1952, p. 7.

Firenze-Venezia, non solo sottolineando gli innegabili aspetti comuni della loro produzione artistica, ma insistendo sulle forti differenze che distinguono «il sofisticato 'umanesimo' dei fiorentini da quello, tanto più semplice e disteso dei veneziani»²⁰: «Per quanto riguarda gli elementi in comune, bisogna innanzitutto prendere atto dei sostanziali progressi, in ambedue le aree geografiche, del processo 'umanistico', intellettualizzazione dell'artista, razionalizzazione, laicizzazione (e in certa misura profanizzazione), privatizzazione, del prodotto artistico». Già Peter Burke aveva richiamato i limiti quantitativi di questo processo, ricordando che la gran parte della produzione artistica resta a lungo una produzione di ambito e di finalità religiose²¹, ma non va dimenticato che la trasformazione è alle porte, e che se nel Medioevo persino il soggetto profano è rivestito di una *facies* sacra, nel Rinascimento avviene esattamente il contrario: la fruizione privata diventa il settore guida della produzione. I ritratti e i paesaggi acquistano un'autonomia espressiva che si riflette anche sui soggetti sacri: i santi sono raffigurati come mercanti, i profeti come filosofi dell'antichità, i sottintesi erotici diventano palesi anche nelle scene sacre.

Malgrado ciò, le differenze restano evidenti: «A Firenze viene elaborata la cultura di corte della corte del Magnifico e della bottega del Verrocchio (Botticelli, Perugino, Leonardo, Lorenzo di Credi) il cui simbolo può ben essere un quadro profano di soggetto 'antico' come *La nascita di Venere* (fig. 3), che sorge da un mare poco probabile, ed è, tutto sommato, così poco 'antica'; a Venezia anche i soggetti 'da stanza' sono per lo più religiosi, ma in una Madonna col Bambino di Giovanni Bellini (fig. 4) e di Cima da Conegliano c'è più greccità e più natura che in tutto Ghirlandaio o in tutto Botticelli. Né la contrapposizione tradizionale tra il disegno, astratto, intellettuale, dei fiorentini e il colore (sensuale?) dei veneziani può essere senza significato sul piano sociale. L'impressione è che le due interpretazioni dell'umanesimo riflettano la differenza di ampiezza del sostegno sociale, derivato, a sua volta, dalla differente solidità delle due classi dirigenti»²² (fig. 5-6).

Torniamo indietro di due secoli. Quando, tra il 1728 e il 1731, Montesquieu percorre l'Austria, l'Ungheria, gli stati italiani, l'Olanda, l'Inghilterra, il suo è certamente un viaggio di formazione e di informazione: studia i sistemi di governo, cerca le cause dello splendore e della decadenza dei poteri, indaga sulle origini della ricchezza e della miseria²³. Nonostante

20. Giovanni PREVITALI, «La periodizzazione della storia dell'arte italiana», in *Storia dell'arte italiana. I. Materiali e problemi. I. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, p. 50-51.

21. Peter BURKE, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach*, Londra, Fontana/Collins, 1974.

22. Giovanni PREVITALI, «La periodizzazione della storia dell'arte italiana».

23. Charles-Louis de Secondat MONTESQUIEU, *Voyages de Montesquieu*, prefazio di Marcel Arland, Parigi, Editions Stock, 1943. Le citazioni nel testo sono tratte dal capitolo Charles-Louis

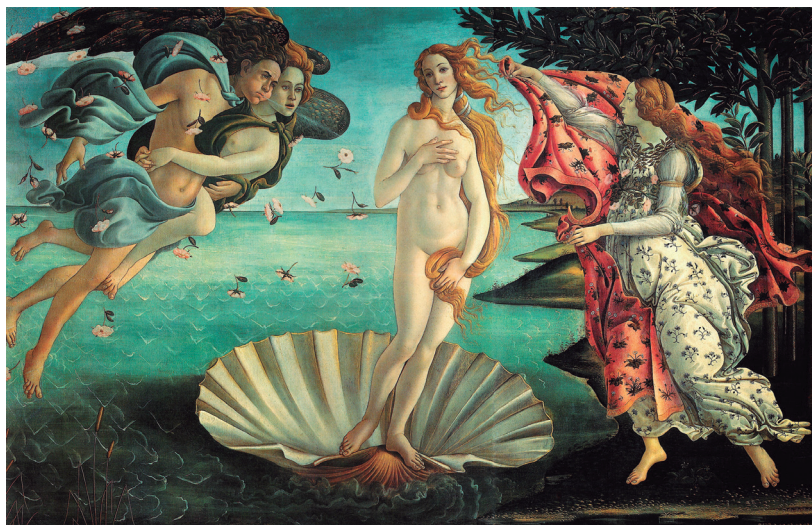


FIGURA 3. Botticelli, *La nascita di Venere* (Pittura: Galleria degli Uffizi, Firenze).

ciò, nonostante la raccolta assidua e precisa di materiali di lavoro utili alle sue opere di più grande respiro, Montesquieu guarda i paesi che attraversa con spirito

de Secondat MONTESQUIEU, «Venise», in Charles-Louis de Secondat MONTESQUIEU, *Voyages de Montesquieu*, prefazio di Marcel Arland, Parigi, Editions Stock, 1943, p. 7-24.



FIGURA 4. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino* (Pittura: Chiesa di San Zaccaria, Venezia).

libero, con uno sguardo scevro da pregiudizi: è curioso, attento, lucido, avido di immagini e di parole. A Venezia si interessa alle celebri cortigiane, alla manutenzione dei canali, agli insuccessi bellici. A Firenze si volge verso gli artisti, e gli amatori lo iniziano alla pittura e alla scultura. Tutto lo attira, tutto l'intriga. Non cerca di verificare teorie precostituite: guarda e osserva. Partito da Graz il 12 agosto del 1728, Montesquieu giunge a Venezia il 16 dello stesso mese.

Il primo colpo d'occhio sulla laguna esercita su di lui un fascino straordinario e, anche se a una seconda occhiata non può non notare la diffusa decadenza della città, l'umidità dilagante nelle chiese e nei palazzi («Il est impossible que les tableaux se conservent dans les églises: 1° l'humidité; 2° les cadavres qu'on y enterre, qui gâtent tout par les esprits de la graisse qui en sortent»), il suo giudizio su Venezia, sulla sua popolazione e infine sui suoi monumenti resta, per così dire, aereo e leggero («Les nations méridionales sont trop languissantes, e les septentrionales trop pesantes»). Si passa così dalle donne («Depuis que les femmes sont devenues plus libres, les couvents, où étoient la joie et les plaisirs, sont devenus déserts») alle architetture («Il y a à Venise beaucoup de gothique léger: le Palais du Doge, par exemple. Il semble que le gothique convienne mieux aux églises qu'une autre architecture. La raison m'en paroît de ce que, le gothique n'étant plus en usage, il est plus différent de notre manière de bâtir des maisons; de façon que le culte de Dieu semble être plus distingué des actions ordinaires»), alle macchine per pulire i canali («Les Vénetiens se servent, pour nettoyer leurs canaux, d'une ancienne machine que est très imparfaite. C'est un balancier, dans le quel passe une vis à une extrémité du balancier, auquel est attaché un cabestan, qui, tournant, fait, par le moyen de la vis, élever ou baisser l'autre extrémité du balancier, auquel est attachée une machine de fer, qui, touchant la terre, se ferme comme une boîte, en raclant la terre; après quoi, on le lève, et on fait ouvrir la boîte et tomber la vase



FIGURA 5. Firenze, Piazza del Duomo
(Fotografia: Xavier Barral i Altet).

dans un bateau»), con la medesima curiosità e con il medesimo desiderio di tutto comprendere nel proprio sguardo straniero. Il 1 dicembre 1728 Montesquieu giunge a Firenze, «une belle ville»: «Les hommes vont à pied. Le soir, on est éclairé par une petite lanterne. Les femmes vont dans de grands carrosses. Dans les maisons, lorsque l'on ne joue point, on est éclairé par une lampe: quand il y a peu de monde, un lampion; quand le monde entre, on allume les trois lampions; car la lampe a trois branches et posée sur une espèce de chandelier. Du reste, la noblesse de Florence est affable, et le sang assez beau. Elles ne savent ce que c'est que de se farder. ... Il n'y a pas de ville où les hommes vivent avec moins de luxe qu'à Florence: avec une lanterne sourde, pour la nuit, et une ombrelle, pour la pluie, on a un équipage complet. Il est vrai que les femmes font un peu plus de dépense: car elles ont un vieux carrosse». Ma nulla al confronto con la povertà di Roma: «Quand on entre dans l'État du Pape, on voit un meilleur pays, mais plus misérable. Il n'est pas si chargé d'impôts que le Pays de Florence; au contraire, il l'est très peu». D'altronde a Roma, «il n'y a rien de si commode que les églises pour prier Dieu et pout assassiner les gens».

Come ben ha evidenziato Marcel Arland nel 1943,

Montesquieu si muove con metodo nelle città che visita («Quand j'arrive dans une ville, je vais toujours sur le plus haut clocher ou la plus haute tour, pour voir le tout ensemble, avant de voir les parties; et, en la quittant, je fais de même, pour fixer mes idées»)²⁴. Alieno dai paesaggi di campagna, che a stento guarda durante il percorso, tratteggia con poche parole l'essenza di una strada cittadina. Lungo le vie di Firenze si immedesima nella moderazione dei costumi sociali («Je pensais, avec ma petite lanterne et mon ombrelle sortant de maison, que les anciens Médicis sortaient comme cela de chez leurs voisins»); a Venezia i suoi occhi sono soddisfatti, grati alla visione che gli si squaderna davanti, ma il suo cuore non è felice, e la città è comparabile a una vecchia prostituta che vende i suoi mobili (donne, funzionali all'economia cittadina, delle quali piene sono le strade e i palazzi). È l'immagine morale che lo interessa: l'esito narrativo è breve, conciso, icastico. Ammira con passione il Raffaello del Vaticano («Quelle beauté! Quelle nature!»), ma di Roma scrive che è come «un sérail, dont tout le monde avait la clef».

24. Charles-Louis de Secondat MONTESQUIEU, *Voyages de Montesquieu*, 1943, p. IX-XXIII.



FIGURA 6. Venezia, Palazzo Ducale
(Fotografia: Xavier Barral i Altet).

Circa un secolo e mezzo dopo le *Voyages* di Montesquieu, e a distanza di solo qualche decennio delle celeberrime e giustamente celebrate *Stones of Venice*, John Ruskin, diventato dal 1869 il primo Slade Professor of Fine Arts a Oxford, pubblica, tra il 1875 e il 1878, sei lettere (chiamate «mattinate») dedicate alla città di Firenze, nate dal viaggio in Italia compiuto tra la fine di marzo e l'ottobre del 1874, una sorta di avventura solitaria in cui prende nota e disegna particolari dettagliati di dipinti e di monumenti, concentrando la sua attenzione sulle opere e sul retroterra politico nel quale furono prodotte²⁵. *Mornings in Florence* rappresenta una tappa molto importante nel percorso letterario di Ruskin, divenendo per i viaggiatori inglesi non meno indispensabile del popolare Baedeker. Ruskin, che aveva visitato Firenze giovanissimo in compagnia dei genitori e vi era tornato diverse volte nel corso della sua vita, nutre subito una forte avversione per la città, insolita per quegli anni. Nel suo *Diario*, il 29 aprile 1841, dà pieno sfogo alla sua ostilità: «Questa Firenze è una città veramente stupida, nonostante il Duomo, le gallerie e tutto il resto ... eppure ieri pomeriggio ho fatto una deliziosa passeggiata alle Cascine, a mo' di congedo. Sono rimasto a sedere per un quarto d'ora su una delle panche di pietra, nell'aria luminosa e mite del pomeriggio, fissando verso ovest al di sopra della terra da pascolo della latteria del Duca. Nessun prato inglese è stato mai più folto, più uniforme, più semplice e degno di un Isaac Walton, più compiutamente pastorale. Due o tre case bianche, senza niente di italiano, raggruppate in mezzo a fogliame primaverile tra l'erba bionda. Ho continuato a fissare fino a immaginare di trovarmi nei campi di Solwich, in giugno, poi ho sollevato lo sguardo; al di là, nell'estrema luminosità del tramonto, si levavano ben quattro file di montagne velate di bruma, la più alta ben strutturata nella forma e chiazata di neve. Era un panorama di grande respiro e mi comunicava una certa emozione. Poi ho attraversato il ponte sospeso e sono ritornato per l'altra riva; Firenze appariva bella, ma sempre piccola»²⁶.

Poco dopo, il 6 maggio dello stesso anno, Ruskin giunge a Venezia, così annotando nel suo *Diario*: «Grazie a Dio sono qui! È il Paradiso delle città, e una luna sufficiente a fare impazzire metà dei savi della terra batte con i suoi puri sprazzi di luce sull'acqua grigia davanti alla finestra, e io sono più felice di quanto sia mai stato in questi cinque anni — felice davvero — felice come in tutta probabilità non sarò mai più in vita mia. Mi sento fresco e giovane quando il mio piede posa su queste calli, e i contorni di San Marco mi en-

tusiasmano come se fossero stati tracciati dalla mano di A[dèle]»²⁷.

A Venezia, al contrario di quanto abbiamo visto in Montesquieu, Ruskin, fin dal primo momento, riconosce realizzata una perfetta fusione tra bellezza naturale e bellezza artificiale («Questa Venezia e Chamonix sono per me i confini della terra»). Il giovane geologo, che aveva osservato le Alpi, le rocce, gli alberi e le nuvole, resta affascinato dal modo con cui le gondole si accostano ai vecchi palazzi del Canal Grande: «La mia Venezia, come quella di Turner, era stata creata per noi soprattutto da Byron; ma nel mio caso c'era anche il piacere puramente infantile di osservare le barche ondeggiare sull'acqua chiara».

Soltanto dopo il 1845, in Ruskin si produce un avvicinamento non solo al paesaggio, ma anche all'arte italiana, tanto che alla fine di quel suo primo viaggio senza i genitori l'arte medievale della Penisola diventa ormai per lui, insieme alle amate opere di Turner (alla cui difesa aveva dedicato *Modern painters* del 1844) e ai paesaggi incantati di Chamonix, un canone assoluto di bellezza (fig. 7-10). Giotto e Beato Angelico rappresentano, nella sua prospettiva di gusto destinata ad avere una smisurata influenza sulla critica inglese, il punto di partenza a cui confrontare qualsiasi altro prodotto artistico. In modo particolare è il Duecento toscano ad attrarlo. Nel viaggio del 1845 trascorre ben dodici settimane a Lucca, studiando San Frediano, San Michele e la Cattedrale, meravigliato delle modernissime capacità tecniche dei muratori medievali: «I muri di quegli edifici del Duecento, innalzati con tale rigorosa maestria da potersi reggere senza l'uso della calce, e i materiali di cui erano fatti, così incorruttibili che dopo seicento anni di sole e di pioggia, non si sarebbe potuto infilare neanche un bisturi tra le connessioni». Alla prodigiosa gioia provata di fronte ai capolavori pittorici medievali e rinascimentali si accompagna un sentimento furioso di rabbia contro gli italiani colpevoli di ridurre in rovina il loro patrimonio e una sensazione ineluttabile di impotenza per lo stato miserevole di quelle opere («perché non sono nato cinquant'anni fa? Molte cose le avrei salvate, e viste molte altre, e lasciato al mondo un fedele resoconto. Ma ora è troppo tardi»)²⁸.

È in quell'estate fiorentina del 1845 che si forma decisamente il gusto di Ruskin e si delinea il suo amore per la pittura giottesca. Malgrado ciò, la Firenze moderna non gli piace. Trova insopportabili i fiorentini, e inadeguate e perniciose le operazioni di restauro di cui la città è disseminata. Le impalcature soffocano il

25. John RUSKIN, *Mattinate fiorentine*, introduzione di Alberto Rosati, Milano, Rizzoli, 2002.

26. John RUSKIN, *Diario italiano*, introduzione di Attilio Brilli, Milano, Mursia, 1992, p. 120-121. Sul rapporto di Ruskin con Firenze: Jeanne CLEGG e Paul TUCKER, *Ruskin and Tuscany*, Londra, Ruskin Gallery, 1992.

27. Jeanne CLEGG e Paul TUCKER, *Ruskin and Tuscany*, 1992, p. 126.

28. Su questi temi, sulla preoccupazione per il patrimonio culturale a cui si rivolge soprattutto negli ultimi anni della sua vita, si veda Xavier BARRAL I ALTET, «Ruskin deluso», in Giordana TROVABENE (dir.), *Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, Padova, Il Poligrafo, 2006, p. 277-287.



FIGURA 7. Joseph Mallord William Turner, *Florence From the Ponte alla Caprea*, 1818 (Pittura: Tate Britain, Londra).

Campanile: «intorno al campanile di Giotto ferve un'attività ininterrotta di scalpellini e muratori che agli antichi frammenti ne vanno sostituendo di nuovi, totalmente privi del tocco e della qualità dello scalpello originario. Sicché non è più il campanile di Giotto, è una copia, un dipinto restaurato, di cui rimangono senza dubbio alcune parti originali, ma che nell'insieme ha perduto il potere di suscitare emozioni. Mi chiederete cosa farei di fronte all'alternativa fra il restauro e la rovina di un edificio. Ebbene: se ne abbia la massima cura e quando le cure non basteranno più a impedirne la rovina, lo si lasci rovinare palmo a palmo, ma non lo si ritocchi. Il metodo italiano invece è tutto l'opposto. Prima si espone un dipinto a ogni genere di ingiuria: pioggia, vento, freddo e operai, poi lo si ridipinge perché i colori siano di nuovo brillanti. Ora se è grave l'incuria, peggio di tutto è il restauro»²⁹.

Ruskin trascorre a Venezia l'ultima parte del sog-

29. Per queste citazioni su Firenze: John RUSKIN, *Mattinate fiorentine*, 2002.

giorno italiano del 1845, restandovi cinque settimane. Ma a trattenerlo non è tanto il Medioevo quanto il colorismo sfaldato della pittura veneziana del Cinquecento. Alla vista di Tintoretto resta come folgorato: «Se non avessi varcato quella soglia [la Scuola di San Rocco], avrei scritto *Le pietre di Chamoni* invece delle *Pietre di Venezia* ... Ma Tintoretto mi rapì all'istante nel *mare maggiore* delle scuole di pittura che coronavano Venezia all'apice della sua potenza e poi decaddero con lei, costringendomi così a studiare la storia di Venezia stessa, e attraverso questa, di tutti quegli elementi da cui ho desunto o descritto le leggi della forza e delle virtù nazionali». I primitivi fiorentini del Duecento toscano, e il colore di Tintoretto e Tiziano diventano i modelli artistici a cui rapportare l'intera produzione pittorica europea: l'esaltazione dello spirito trascendente, da un lato, e l'esaltazione della materia corporea e della carne, dall'altro, provocano in Ruskin frequenti oscillazioni di giudizio, a cui si accompagnano il vacillare e il venir meno della fede evangelica



FIGURA 8. Joseph Mallord William Turner, *Venice: San Giorgio Maggiore* (Pittura: Tate Britain, Londra).



FIGURA 9. John Ruskin, *Firenze, Ponte Vecchio* (Pittura: Victoria and Albert Museum)

dell'infanzia. Proprio nel già citato *Mornings in Florence*, Ruskin sembra sanare, però, il contrasto tra i due inconciliabili modelli, individuando in Giotto il fondatore delle scuole italiane del colore, ivi compresa quella veneziana: «Che genere di fanciullo è dunque questo che ha avuto Tiziano come imitatore e Dante come amico? Quale nuovo potere è in lui da cambiare il cuore in Italia? Riuscite a vederlo, a sentirlo, mentre sotto i vostri occhi scrive queste parole sulla stinta parete? Voi vedrete le cose come sono». Se è vero che Cimabue «magnificò la Vergine e Firenze esultò nella sua Regina. Ma poi toccò a Giotto rendere la regalità più amabile, nella sua soave umiltà». È infatti proprio Giotto che «definisce, spiega, esalta ogni soave contingenza della natura umana; rende care alla vita quotidiana le mistiche fantasie di menti più alte della nostra; concilia, e al tempo stesso intensifica, le virtù del pensiero domestico e di quello monastico; fa sacri i più semplici doveri casalinghi e restituisce un senso di utilità e di giustizia alle più alte passioni religiose». La più grande qualità di Giotto è la capacità di raffigurare le cose nel momento decisivo in cui si rivelano nella loro essenza: è il medesimo proposito che a suo modo si propone Ruskin nella sua incessante attività di racco-

glitore e di descrittore. «C'è in me», scrive al padre da Verona il 2 giugno del 1852, «un forte istinto, che mi riesce difficile analizzare, che mi spinge a disegnare e descrivere le cose che amo, non per fama, né per il bene degli altri, o per mio esclusivo comodo, ma una sorta di istinto paragonabile a quello della fame e della sete. Mi piacerebbe disegnare tutto San Marco e tutta questa Verona pietra per pietra, mangiarmela tutta con la mente, palmo a palmo».

Quando, tra il 1851 e il 1853, Ruskin pubblica *Le pietre di Venezia*, i lettori professionisti restano colpiti dalla sua ammirazione per la goffa San Marco: «Io non conosco altra città in Europa, in cui la Cattedrale non ne rappresenti l'aspetto principale. Invece a Venezia la Chiesa patriarcale, piccola e mediocre per architettura, sorge nell'ultima isoletta del gruppo veneziano, e il suo nome come il luogo dove sorge, sono probabilmente sconosciuti al maggior numero di viaggiatori che visitano Venezia»³⁰. In verità Ruskin si sbaglia, perché Venezia diventa patriarcato solo nel 1451 e la chiesa di San Pietro a Castello è per tutto il

30. John RUSKIN, *Le pietre di Venezia*, introduzione di John D. Rosenberg, Milano, Rizzoli, 2000, p. 123.



FIGURA 10. John Ruskin, *Venezia, Palazzo Ducale* (Pittura: British Museum)

Medioevo sede episcopale diocesana non sede patriarcale³¹, ma le sue osservazioni conservano intatta la loro validità. Ad accentuare la magnificenza e lo stupore che colgono Ruskin alla vista di San Marco contribuisce il dispiegamento artificioso, eppur naturale e verosimile per chi conosca bene Venezia, del percorso stradale: «E ora desidero che il lettore, prima di entrare nella chiesa di San Marco, si trasporti per un momento con me nell'interno di una quieta cattedrale di una città inglese. Penetrando in una via molto appartata, si cominciano a vedere nel fondo i pinnacoli di una delle torri, poi passando sotto il basso e oscuro passaggio merlato si entra nella strada interna simile a una via privata dove non passano che i carri dei mercanti che forniscono le provvigioni necessarie al vescovo e al capitolo, e dove sono alcune aiuole accuratamente disegnate e recinte ... E così, avendo cura di non calpestare le aiuole, si procederà lungo lo stretto viale fino alla facciata ovest, fermandosi un momento a guardare il portico dagli archi acuti, e le nicchie dei pilastri di esso, dove sono le statue — ora ridotte a frammenti — di magnifici personaggi che hanno l'aspetto di re, di re forse terreni, o di re santi che da lungo tempo sono in cielo, e poi più in su sulla grande parete piena di rozze sculture e di arcate sovrappoventesi l'una all'altra, danneggiate, grigie, orribili teste di draghi e di diavoli sghignazzanti, trasformati dalla pioggia e dal vento». Nulla potrebbe esservi di più lontano da quanto invece Ruskin vede a Venezia, dove la calle lunga San Moisè può essere considerata il corrispettivo della strada privata che conduce alla porta della cattedrale inglese appena descritta: «Ci troviamo in una strada lastricata, larga circa sette piedi, piena di popolo e risonante dei gridi dei rivenditori ambulanti; uno strillo acuto al principio che muore poi in una specie di suono metallico, reso ancor più terribile dal fatto di esser chiuso entro case altissime. In alto una inestricabile confusione di rozze imposte, di balconi di ferro, di tubi di camini, di finestre arcuate con parapetti di pietra d'Istria. Qua e là foglie di un fico sovrastano un muro basso che recinge un cortile interno e fanno levare l'occhio verso la stretta striscia di cielo azzurro che sormonta tutto. Ai due lati una fila di botteghe, stretta l'una all'altra ... Qui, nel negozio di frutta dove i meloni sono schierati sul banco come tante palle di cannone, la Madonna ha

un tabernacolo di foglie fresche di lauro, ma lo stagnaio vicino ha lasciato spegnere la sua lampada e nella bottega non si vedono che le antipatiche forme di ottoni pendere dal soffitto nell'oscurità. Poi viene una *Vendita di frittelle e liquori*, dove la Vergine troneggia molto modestamente dietro una candela di sego in una mensoletta, sopra una filza di bottiglie contenenti miscele di una natura troppo ambigua per essere definite e nominate».

Attraversato questo budello infernale, dove tutto è oscurità e sporcizia, passato il ponte e il campo di San Moisè, che Ruskin trova orribile, giunto finalmente all'ingresso di piazza San Marco, «il carattere veneziano comincia a scomparire ... e allora dimenticheremo ogni cosa, perché tra questi pilastri si apre una gran luce e in mezzo a essa, mentre avanziamo lentamente, vediamo innalzarsi il grandioso campanile come se sorgesse da un campo di pietre intarsiate, mentre da ogni lato gl'innumerabili archi si prolungano simmetricamente, come se le case rozze e irregolari che ci comprimono e ci opprimevano nella strada oscura, si fossero piegate alla subitanea ubbidienza di un dolce ordine, e i loro muri in rovina e il loro aspetto ruvido si fossero trasformati in arcate decorate di graziose sculture e in colonne scanalate di marmi delicati. E in fondo a questa fila di ben disposti archi sorge dalla terra una visione e tutta la grande piazza sembra che si apra in atteggiamento di rispetto perché noi possiamo meglio bearci di essa. Una moltitudine di pilastri e cupole bianche raccolte in una lunga e bassa piramide di un colore ardente, simile a un reliquario, in parte d'oro e in parte d'opale e di madreperla. E in basso cinque grandi arcate ricoperte nella parte superiore di mosaici magnifici e nella inferiore di sculture di un alabastro chiaro come l'ambra e delicato come l'avorio; sculture fantastiche a foglie di palme e gigli, grappoli d'uva e granati, uccelli di riposo o svolazzanti tra i rami, il tutto legato insieme in una trama di piume e di germogli, e nel mezzo solenni forme di angeli scettrati e con vesti lunghe fino ai piedi, rese incerte per lo splendore di un fondo d'oro che appare dietro di loro a traverso il fogliame, interrotto e oscurato come la luce del mattino che passava a traverso i rami degli alberi dell'Eden, quando le porte ne erano guardate dagli angeli molto tempo fa, e lungo le pareti del portico vi sono sette pilastri di pietre variegiate, diaspro, porfido, serpentino grigio-scuro, e i marmi che ora concedono e ora rifiutano al sole, come Cleopatra, di baciare le loro vene azzurre, quando l'ombra si ritira lascia vedere la sabbia rigata dalle onde. I capitelli a volute di foglie d'acanto e di vite, pieni di segni mistici, cominciano e terminano con la croce; e sopra, nell'ampio archivolto, una ininterrotta catena di parole e di angeli e i segni del cielo, poi i lavori degli uomini secondo l'ordine delle stagioni e ancor più in su una file di pinnacoli rilucenti, uniti da archi bianchi terminati da fiori scarlatti:

31. Per la questione che contrappose la legittima sede episcopale alla ducale San Marco si vedano Xavier BARRAL I ALTET, «La cathédrale Saint-Pierre contre la basilique Saint-Marc de Venise, ou les motivations politiques et religieuses d'un choix architectural au XII^e siècle», in Agnès Bos *et alii* (dir.), *Materiam superabat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Parigi, Réunion des musées nationaux — École nationale des chartes, 2006, p. 200-211; Xavier BARRAL I ALTET, «Medieval Cathedral Architecture as an Episcopal Instrument of Ideology and Urban Policy: The Exemple of Venice», in Gerardo BOTO VARELA e Justin E. A. KROESEN (dir.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 139-151.

una confusione deliziosa, in mezzo alla quale il petto dei cavalli greci si distende nell'ampiezza della sua forza dorata e il leone di San Marco riposa su un fondo azzurro disseminato di stelle; e infine le creste delle arcate, come se rapite in estasi, si frangono quasi spuma di marmo e si slanciano nel cielo azzurro in fiamme e in corone di spuma scolpita, come se le onde che si sollevano sulla riva del Lido si fossero gelate prima di ricadere e le ninfe del mare le avessero incrostate di coralli e ametiste. Quale differenza tra la cupa cattedrale inglese e questa»³². Come poeticamente ha scritto John Rosenberg, Ruskin, ritraendo la Venezia medioevale, sembra dilatare i muri di San Marco per includere l'intera città in un unico e magnifico rito³³.

Inclusione della basilica di San Marco nella città: la città come palcoscenico della recita in costume giocata dalla meravigliosa architettura bizantina di San Marco. Facciamo un passo avanti in questa medesima direzione, ma attraverso un diverso punto di vista. Nel giugno del 1907, Georg Simmel, uno dei più sottili filosofi tedeschi, pubblica, sulla rivista monacense *Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste*, un articolo intitolato semplicemente *Venedig*, destinato, insieme al testo da lui stesso dedicato a *Florenz* su *Der Tag* il 2 marzo dell'anno precedente, a godere, proprio nel Veneto, nella seconda metà del secolo scorso, di una grande fortuna³⁴. Nato a Berlino nel 1858 da genitori israeliti, Georg Simmel non ha una carriera facile e per due volte gli è rifiutata la cattedra di filosofia dell'Università di Heidelberg. Fino al 1914 insegna in qualità di *privatdozent* e poi di professore straordinario. A cinquantasei anni è finalmente nominato a Strasburgo, dove muore nel 1918. A parte due libri pubblicati nel 1893 e nel 1900, la sua opera è formata essenzialmente da articoli e conferenze che molto contribuirono alla sua fortuna postuma grazie all'antologia pubblicata dalla vedova nel 1922 a Potsdam, con il titolo *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, nella quale fu ristampato anche il celebre *Venedig*.

Nel pensiero di Simmel l'architettura veneziana aspira intimamente alla verità interiore: proprio in tale aspirazione si trova la differenza più profonda con l'architettura

fiorentina. Nei palazzi di Firenze e di tutta la Toscana l'aspetto esteriore offre l'esatta espressione del loro senso interiore. Al contrario, i palazzi veneziani nascondono completamente, per la loro uniformità, i caratteri individuali dei loro abitanti: sono come un velo le cui pieghe non seguono altro che le leggi della loro propria bellezza e non lasciano intravedere la vita che si svolge dietro di esso. Per Simmel, la vita veneziana non può essere quella che riflettono le facciate di Canal Grande. La volontà di potenza inflessibile, la passione tenace, che si esprimono in piazza San Marco o sulla cosiddetta Piazzetta, sono nascoste dietro all'apparenza serena dell'architettura, ostentatamente separata dall'essere: l'esterno non riceve dell'interno nessuna istruzione.

Simmel individua una contraddizione assoluta tra l'esterno e l'interno dell'architettura veneziana, dove l'arte diventa artificio, mentre a Firenze l'immagine dell'opera d'arte è legata a una vita che, anche se storicamente scomparsa, continua ad abitarla fedelmente. Firenze porge all'anima la certezza superba e senza equivoco di una patria vera, mentre Venezia galleggia nella vita senza radici, come un fiore reciso e gettato nel mare. Non potendo essere una patria, Venezia è un'avventura per la nostra anima. Leggiamo, a questo proposito, un passaggio dall'edizione francese della *Venedig* di Simmel: «Mais quand derrière l'art, si achevé soit-il en lui-même, le sens de la vie a disparu ou a fui dans une direction opposée, l'art devient artifice. Florence fait l'effet d'une oeuvre d'art parce que son image est liée à une vie certes historiquement disparue mais que l'habite encore fidèlement du point de vue idéal. Venise, par contre, est la ville de l'artifice. Il est impossible que Florence ne devienne jamais un masque parce que son apparence est la langue non chiffrée d'une vie effective. Mais ici, où tout ce qui était gai et brillant, léger et libre, servait seulement de façade à une vie obscure, violente, strictement utilitaire, le déclin n'a laissé subsister que l'image d'une scène de théâtre inanimé, que la beauté mensongère du passé. Tous les hommes à Venise marchent comme sur une scène: dans leurs occupations, par lesquelles ils ne créent rien, ou dans leurs rêveries vides, ils surgissent subitement à un coin de rue, disparaissent aussitôt à un autre, et ont ainsi quelque chose des acteurs qui, une fois sortis côté cour ou côté jardin, ne sont plus rien ... Dans l'unité par laquelle l'oeuvre d'art soumet chacun de ses éléments à sa signification globale, le caractère superficiel saisit ici jusqu'à l'image des hommes»³⁵.

All'edizione di *Venedig* del 1922 fa costante riferimento lo storico dell'arte Sergio Bettini (1905-1986) nella costruzione del suo pensiero sulla percezione di Venezia, e in particolar modo della Venezia medioevale. Il 10 ottobre del 1954 presso il Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi, Bettini pro-

32. Per le citazioni sul percorso che conduce a San Marco e sulla basilica: Xavier BARRAL I ALTET, «Medieval Cathedral Architecture as an Episcopal Instrument of Ideology and Urban Policy: The Example of Venice», p. 128 ss.

33. Introduzione a John RUSKIN, *Le pietre di Venezia*, 2000, p. 5-35.

34. Georg SIMMEL, *Rome, Florence, Venise*, Parigi, Éditions Allia, 2005 [Georg SIMMEL, «Rom. Eine ästhetische Analyse», *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft Wissenschaft und Kunst* (Vienna), vol. 191 (1898), p. 137-139; Georg SIMMEL, «Florenz», *Der Tag* (Berlino), vol. III (1906); Georg SIMMEL, «Venedig», in *Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste* (Monaco di Baviera), vol. 23 (1907).

35. Georg SIMMEL, *Rome, Florence, Venise*, 2005, p. 40.

nuncia una conferenza dal titolo *Idea di Venezia*³⁶. A giustificazione di quel titolo, per sua ammissione «in qualche modo stravagante», e prima di entrare nel vivo della «conversazione», Bettini propone ai suoi ascoltatori una serie di considerazioni introduttive che di per sé costituiscono parte integrante e non secondaria del tema prescelto: «Non è di Venezia in sé che desidero parlare — se pure si possa asserire che esista un'opera d'arte in sé —, ma dell'idea di Venezia, quale appare dalle pagine di alcuni scrittori significativi», cioè Voltaire, Thomas Mann, e più di tutti Proust, che comincia ad avere un'idea di Venezia prima ancora di averla visitata.

L'analisi di Bettini sull'idea di Venezia in *À la recherche du temps perdu* di Proust è racchiusa in pagine ispirate. Bettini rivive personalmente l'ansia di Marcel di vedere la città, il desiderio fremente, il lungo vagheggiamento del viaggio. E nonostante la prima idea della città fosse venuta a Marcel dall'osservazione di un disegno di Tiziano, secondo Bettini «l'immagine che si forma subito nel suo animo non è per nulla ... tizianesca», ma di un «acerbo Quattrocento». Forse, ancor meglio, Proust rivive l'immagine di una Venezia primo-cinquecentesca che gli derivava dalla lettura di Gioacchino Du Bellay, la cui opera più riuscita è la traduzione di un componimento di Andrea Navagero, ovvero il colto poeta veneziano che Raffaello raffigurò con Agostino Beazzano nel doppio ritratto che Marcantonio Michiel vide, intorno al 1530, nella dimora padovana di Pietro Bembo. Ma leggiamo ancora Bettini: «Proust è uno dei padri della nostra attuale *Stimmung* e è proprio per questo ch'egli aderisce forse più di ogni altro scrittore alla forma singolare di Venezia, che è la città forse più 'attuale' che vi sia: perché non è mai stata una città 'classica' — come per esempio Firenze — ma è sempre stata ed è una forma aperta, versata nel tempo, quindi risolta in colore e ritmo. E davvero questa sua temporalità è quella stessa di Proust: è quella stessa lenta, trascinante, irresistibile, che ci prende subito alla lettura della *Recherche*, dove non si sa mai in modo preciso quale sarà la risonanza di una sensazione o di una parola, perché — come, per esempio, in Venezia il motivo di un quadrilobo gotico o di un arco lombardesco — esse si insinuano in un groviglio musicale di temi, tolgono il contatto con l'*eidòs* che le ha provocate, per penetrare nella intimità profonda del tempo e là ardere segretamente come in un invernale bozzolo d'ombra, aspettando il soffio che le ravvivi, e allora luminosamente risplendere, rapite ancora nel grande ritmo che riconduce la sensazione al ricordo (e così 'forma' il tempo): che ricostruisce insomma in immagini, che sono torbide e ambigue soltanto

36. Sergio BETTINI, *Idea di Venezia*, conferenza pronunciata il 10 ottobre del 1954 presso il Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi. Sergio BETTINI, «Forma di Venezia, lezione inaugurale dei corsi estivi dell'Università di Padova (a.a. 1958-59)», *Annuario dell'Università di Padova* (Padova), senza vol. (1959-1960), p. 5.

per gli eterni illusi dalle funeste semplificazioni 'platoniche', la forma più probabile del nostro amore di uomini vivi: la fuga dell'ora che precipita, e insieme l'immediata 'presenza' dell'immagine, che chiude quella *via negationis* e riscatta il 'tempo perduto', fissando in segni non perituri la chiarezza delle coscienze e l'oscurità dell'inconscio, e lo stesso ricorrere di speranze e di angosce, che costituisce l'essenza di questa avventura dell'uomo che è la vita. Non si capisce Venezia, come non si capisce Proust, finché ci si limita a contemplarla 'classicamente' come una forma chiusa, o finché si vuol fare d'essa, 'romanticamente', un simbolo che rimandi ad altri significati ... Venezia è una città che si vive: proprio questo suo potere di identificazione tra il nostro tempo in atto e la sua forma racchiude il segreto della sua 'attualità'. Proprio perché l'immagine di Venezia non è data per così dire una volta per sempre, ma continuamente si discioglie e si ricompone: continuamente a ogni istante si crea di nuovo entro il nostro tempo.

Difficile trovare uno scritto di Bettini che meglio corrisponda alla sua immagine di Venezia. La sua, non quella di Proust, naturalmente, perché è evidente che Proust non è che un pretesto letterario per permettere a Bettini di svolgere il filo dei suoi pensieri sulla città e di filtrare il proprio giudizio su Venezia attraverso lo schermo delle parole del grande scrittore francese. A Venezia, città di colore, di luce, di ritmo, di palazzi che non sono che facciate (non volumi e piani, ma ombre e luci, incisioni e rilievi tenuissimi), Bettini dedica in effetti la miglior parte del suo pur prolifico e diramato lavoro, tanto da ripetere più volte, nel corso degli anni, i medesimi concetti e persino le medesime espressioni verbali.

L'idea di Bettini, intelligente, ma piuttosto semplice, si trova riproposta nell'introduzione al suo libro più ampio sulla città, pubblicato nel 1978, con il titolo *Venezia. Nascita di una città*: «Venezia fu una capitale. Una vera capitale si qualifica per la funzione culturale; funzione che è soprattutto di vaglio qualitativo, il quale non dipende necessariamente dalla presenza di centri di potere — in genere burocratico — né da preminenza demografica, economica, sociale, neppure infine da uniformità e compattezza puranco etniche, di popolazione: tutto ciò vi si può raccogliere naturalmente; ma non basta affatto a qualificare una città come 'capitale'». Bettini rivendica, quindi, per Venezia la funzione di una capitale autentica, forse unica in Italia, la capitale di un impero eterogeneo che si era estesa per tre-quarti in Levante, e che solo in misura minima era stato conquistato con le armi.

A questo concetto di capitale Bettini aggiunge quello relativo alla struttura formale della città, della forma della città intera mantenuta integra e intatta attraverso i secoli³⁷. Dei due concetti formulati su Vene-

37. Xavier BARRAL I ALTET, «Bettini, Venezia e San Marco: una prospettiva originale», in Franco BERNABEI (dir.), *Ricordando Sergio Bettini*, Padova, Il Poligrafo, 2007, p. 25-39.

zia, quello sul *Kunstwollen* rimanda all'ammirazione che Bettini sempre ha nutrito per la scuola di storia dell'arte di Vienna, e in particolare verso il formalista Alois Riegl³⁸. Ma nella costruzione del suo sguardo particolare su Venezia Bettini si riferisce spesso, e in modo quasi ossessivo, proprio al già ricordato Georg Simmel, tanto che si può affermare che, fuori dalla Germania, Bettini è stato uno dei pochi, se non l'unico, a utilizzarlo nella storia dell'arte, fondendo insieme la percezione di Simmel con quella riegliana del *Kunstwollen*. In Bettini, la lettura 'alla viennese' della città come opera d'arte si concretizza in qualche modo come un finto dibattito a distanza col filosofo tedesco.

Nella miscellanea pubblicata nel 1956 in occasione del sessantesimo anniversario di Wladimir Sas-Zaloziecky (erede viennese di Riegl e Dvorak), Bettini prende spunto proprio da Simmel per proporre il suo pensiero sull'organismo urbano di Venezia³⁹. Una città è opera dell'uomo, opera d'arte appunto. La natura veneziana non è di monti o colline o masse d'alberi: è fatta invece soltanto di acqua e di aria, cioè di elementi puri, quasi immateriali, non plastici, ma creati dai colori. Contro il mito romantico di Simmel, che aveva utilizzato Firenze per spiegare Venezia, Bettini così risponde: «Alla base del *Kunstwollen* di Venezia — come di quello di Roma — vi è un senso dell'essere nel mondo attivo, non contemplativo, che esige un movimento, un'esperienza in atto, nel senso che Dilthey dava al termine *Erlebnis* [esperienza]. Una forma che obbedisca a tale *Kunstwollen* non può essere quella classica, nella quale il tempo è fermato, negato. E si comprende che, nell'idea romantica, Venezia sia divenuta la città dell'equivoco, della decadenza e dell'avventura: perché appunto è una forma del tempo: solo il tempo è possibilità di proiezione nel futuro, senza di che non v'è avventura; e solo la forma versata nel tempo insinua nella coscienza l'inquietudine del problematico, e può apparire torbida, oscura, ambigua, e intrisa di quella morte che è la scadenza inesorabile del tempo dell'esistere. Questo *Kunstwollen* Venezia lo eredita da Roma».

Per capire una città come opera d'arte non può esservi, infatti, secondo Bettini, altra via che quella di abbandonare la descrizione degli oggetti o la ricerca dei significati per dedicarsi a una approfondita considerazione delle strutture: «le quali strutture non sono alla loro volta un oggetto ma un processo, una relazione». «Tutte le città non volgari sono opere d'arte», dichiara solo qualche anno prima in *Idea di Venezia*, «opere d'arte, per le quali, meno che mai, si può dire che appartengano al passato: perché non soltanto esse attual-

mente vivono un loro tempo, cioè passano di forma in forma, ma vivono in quanto vi sono degli uomini vivi che le realizzano nel proprio tempo. In altre parole: perché sono l'attuale esperienza di qualcuno. Ma tra tutte le città forse nessuna come Venezia possiede questo carattere di disponibilità, di inesauribile interpretabilità».

Il tema della città come opera d'arte si sviluppa, nel percorso di Bettini, proprio negli anni Cinquanta, con un'attenzione particolare al palcoscenico veneziano. Nel 1953 è edito a Novara dall'Istituto geografico De Agostini il volume *Venezia* (un testo finito di scrivere nel 1940 con delle bozze corrette nel 1942, ma non pubblicato allora); nel 1954 esce il citato *Idea di Venezia*; nel 1955 nel primo numero della rivista «L'architettura» la *Lettera sul Kunstwollen della città*; nel 1956 il *Saggio di critica 'alla viennese' di una città come opera d'arte* nella miscellanea più sopra citata; nel 1958-59 la lezione inaugurale dei corsi estivi dell'Università di Padova è dedicata a *Forma di Venezia*; nel 1963, nella popolare collana del Touring Club italiano «Attraverso l'Italia» Bettini pubblica *Venezia e la sua laguna*, un breve testo del quale farò diverse menzioni in questa sede. Il tema ricorre anche nella sua produzione di molto posteriore, dall'introduzione al volume di Giovanni Lorenzoni e Lionello Puppi su *Padova. Ritratto di una città* del 1973 al poderoso saggio *Venezia, nascita di una città* pubblicato da Electa a Milano nel 1978. Bettini è poi tornato spesso su questi concetti nei suoi scritti, nelle sue dispense universitarie e, indirettamente, in scritti su altri temi, partendo dall'urgente necessità di un serio esercizio di lettura della forma di Venezia.

Secondo Bettini, un grande equivoco ha impedito a buona parte della critica, ancora legata a categorie di pensiero ottocentesche, di comprendere pienamente le arti non classiche, l'arte contemporanea per esempio, ma anche la tarda-antichità, l'arte bizantina o l'Alto-medioevo. Venezia, dunque, è rimasta incompresa malgrado l'abbondante letteratura che ha provato a spiegarla, perché questa letteratura non si era interessata alla forma di Venezia. Tale forma della città deve interpretarsi, peraltro, non in riferimento a categorie ideali, non in relazione a un ideale dover essere, ma con l'ausilio di un linguaggio critico che rifletta nella propria struttura semantica la struttura formale dell'opera. Simmel aveva lasciato la prima e a lungo la sola vera analisi estetica di Venezia in una mezza dozzina di pagine che appaiono a Bettini frutto di un equivoco romantico sull'estetica generale di Venezia. La Venezia di Simmel, però, come quella di D'Annunzio, è una città bella ma artificiale, seducente ma pericolosa, una città che è un'avventura romantica. La Venezia di Bettini, invece, è quella di Proust: una patria dell'anima.

In chiusura di queste brevi riflessioni sul tema della percezione della città, mi piace ricordare ancora un passo di Bettini, tratto dal saggio introduttivo al catalo-

38. Xavier BARRAL I ALTET, «Bettini, Riegl e Focillon», in Michela AGAZZI e Carla ROMANELLI (dir.), *L'opera di Sergio Bettini*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 19-39

39. Sergio BETTINI, «Saggio di critica «alla viennese» di una città come opera d'arte», in *Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag*, Graz, Akademische Druck, 1956, p. 10-20.

go della mostra su *Venezia e Bisanzio* del 1974: «Anche noi non potremmo dire altrettanto della forse meno imperiosa astrazione 'classica' di Firenze per esempio; ma di Venezia sì, la cui immagine non è mai arrestabile in un punto chiuso e fermo dello spazio; anzi è senza limiti preventivi e si svolge in una continuità ininterrotta. [...] L'immagine di Venezia non è data una volta per sempre: continuamente si discioglie e si ricompone; e dunque, per intenderla, occorre rompere il liscio specchio ottocentesco che in noi l'idea presenta a se stessa, riflettendosi: occorre immergersi nel flusso, nel ritmo dell'immagine e ritrovare, qui dentro, la sua verità»⁴⁰.

40. Sergio BETTINI, «Saggio introduttivo», in *Venezia e Bisanzio, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno — 30 settembre 1974)*, Milano, Electa, 1974.

Tra Firenze e Venezia, due città medievali e rinascimentali nel loro attuale paesaggio urbano, due città che permettono di confrontare la luce della città ai colori della pittura, esistono mille ragioni di contrapposizione delle loro realtà urbane, alcune delle quali sono del tutto artificiali: alla classica Firenze si opporrebbe la bizantina Venezia, all'immobilità di Firenze la continua ricomposizione di Venezia, alla salda sicurezza di Firenze la «bellezza equivoca» di Venezia, città maschera per eccellenza⁴¹.

41. Lionello PUPPI, *Nel mito di Venezia. Autocoscienza urbana e costruzione delle immagini: saggi di lettura*, Venezia, Il Cardo, 1994, p. 93-97.