

INTRODUZIONE	p. 3
1 PREVISIONI E VISIONI: GRAND TOUR E TURISMO A VENEZIA	
1.1. Viaggi narrati e viaggi ritratti: il paesaggio tra scrittura e immagini	p. 15
1.2. Il desiderio di possesso: viaggiatori-artisti e viaggiatori-clienti	p. 33
1.3. Il faticoso esercizio dello sguardo: attese, invadenze e frustrazioni	p. 47
2 IL GRAN TEATRO DI VENEZIA: IL PAESAGGIO VENEZIANO ATTRAVERSO LE ARTI DELLA RAPPRESENTAZIONE	
2.1. Rimandi, incroci e contaminazioni: nascita dell'iconografia fotografica	p. 63
2.2. Fotografia e mito: il trionfo delle superfici	p. 79
2.3. Lo sguardo tradotto: dall'immagine a stampa alla fotografia	p. 91
3 SGUARDI ESTETICI E SGUARDI RAZIONALI: IL PAESAGGIO VENEZIANO NELLA PERCEZIONE DEL XIX SECOLO	
3.1. Fotografia e paesaggio: nascita di un nuovo sguardo artistico	p. 109
3.2. Cartografia, letteratura e fotografia: tra paesaggi interiori e paesaggi topografici	
3.2.1. Idealità e razionalità nel paesaggio veneziano: storia di una collaborazione	p. 125
3.2.2. La fotografia d'atelier: protagonisti e caratteri principali	p. 149
4 TRADIZIONE E INNOVAZIONE NELLA FOTOGRAFIA DI PAESAGGIO: TEMPO E FORMA DI VENEZIA	
4.1. Sguardi assoluti e sguardi relativi: la fotografia e la sua epoca	p. 183
4.2. Il tempo sospeso: lo sguardo tra rimando e contemplazione	p. 201
4.2.1. <i>Proiezioni personali e proiezioni collettive</i>	p. 221
4.2.2. <i>Venezia città artificiale: stanze e palcoscenici</i>	p. 243
4.3. La fotografia tra itinerari artistici e urbani: dall'accumulo all'ordine	p. 265
4.4. Venezia e il <i>bon savage</i> : un rapporto letto attraverso la fotografia	p. 305
CONCLUSIONI	p. 315
BIBLIOGRAFIA	p. 319

INTRODUZIONE

Venezia è una città problematica, scrive Filippo Zevi.¹ Lo studioso, con questa affermazione, non vuole riferirsi ad una qualche spinosità culturale o ad un mai risolto dilemma storico. In questo caso, l'ostilità in questione è semplicemente quella che Venezia stessa pare aver esercitato nei confronti dell'obbiettivo della più grande ditta fotografica italiana dell'Ottocento, gli Alinari di Firenze; gli stessi che hanno plasmato e gestito l'immagine di ogni altra città italiana, praticamente senza rivali, a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Proprio da questa ditta fiorentina sono dipese, infatti, la genesi e la diffusione di quella ferrea iconografia che ancor oggi condiziona il nostro rapporto con l'immagine urbana.

Venezia, però, è una città diversa da ogni altra. A tal proposito, Sergio Bettini, suo grande conoscitore e amante, la descrive come uno spazio costruito attraverso «un linguaggio composto a grado di una geometria provvisoria e speciosa, che moltiplica, intreccia, decompone, ricostruisce».²

La sua struttura è talmente particolare e sfuggente che addirittura la razionalità della camera ottica canaletiana si è dovuta adattare a degli accorgimenti e a delle correzioni: la geometria e l'empirismo della rappresentazione vedutista, pur trovando nella Serenissima la propria patria ideale, dunque, si sono dovute ammorbidire di fronte al labirintico e sconnesso sistema delle vie di fuga all'interno del tessuto urbano lagunare.³

¹Filippo Zevi, "Le altre città e il paesaggio italiano" in Wladimiro Settimelli-Zevi, *Gli Alinari fotografi a Firenze. 1852-1920* (catalogo della mostra, Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977) Firenze, Alinari, 1977, p. 250.

²Sergio Bettini, *Forma di Venezia*, Venezia, Venezia Nuova, 2005 (1ª ed: Padova 1960), p. 50.

³Rimando ai lavori, sui quali poi torneremo, di André Corboz, *Canaletto: una Venezia immaginaria* (1978), a cura di Massimo Parizzi, Milano, Electa, 1985; "Profilo per un'iconografia veneziana", in Isabella Reale-Dario Succi, *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento* (Catalogo della mostra: Padova, Palazzo della Ragione, settembre 1994), Milano, Electa, 1994, pp. 21-34; "Sulla pretesa obbiettività di Canaletto" in Giuseppe Pavanello-Alberto Craievich (a cura di), *Canaletto e i suoi splendori* (Catalogo della mostra: Treviso, Casa dei Carraresi, 23 ottobre 2008-5 aprile 2009), Venezia, Marsilio, 2008, pp. 31-37.

Il problema si ripresenta, appunto, nel pieno dell'Ottocento ad un altro occhio sistematico, quello della fotografia Alinari, che, viceversa, era riuscita ad adattarsi senza sforzo ad ogni altra struttura paesaggistica. La ditta fiorentina decide, quindi, di impegnarsi limitatamente nell'azione di conquista dell'immagine della città. Tanto che, anche se è documentata a metà del secolo, la vera e propria campagna Alinari in questa città si svolge tra il 1881 e il 1887, quindi relativamente tardi, quando Venezia era ormai già stata ampiamente analizzata e fotografata dalle ditte locali.

Abbiamo consapevolmente usato una terminologia militare - “azione di conquista”, “campagna” – per riferirci a quello che stava accadendo, nella seconda metà del XIX secolo, nell'ambito della rappresentazione del paesaggio urbano: vale a dire, un sistematico e serrato lavoro di riordino e di catalogazione dell'intero patrimonio architettonico, paesaggistico e anche antropologico (anche se su un piano più folkloristico che conoscitivo) della penisola.

Italo Zannier, tra i primi a studiare la fotografia italiana dell'Ottocento, paragona lo stile Alinari, adottato presto dalle altre ditte impegnate nella scoperta fotografica del territorio, ad una sorta di processo di smaterializzazione della realtà, che faceva apparire l'oggetto architettonico «come se fosse collocato in una neutrale esedra teatrale, a tal punto è decontestualizzato e avvolto in una soffusa e accattivante nuvola di luce»⁴. Ma proprio quest' «aurea metafisica»⁵ non sarebbe altro che il risultato razionale di un progetto pianificato di raffigurazione della realtà italiana, messo gradualmente a punto grazie ai consigli di studiosi e critici d'arte⁶ e sulla base di un più ampio progetto culturale voluto dal neo-regno italico.

Il rivoluzionario spirito scientifico della fotografia, proclamato da François Arago nel celebre discorso del 1839, era, dunque, stato indirizzato, fin da subito, alla registrazione e alla salvaguardia del patrimonio artistico e naturalistico. Nel contesto della nostra cultura nazionale, in particolare, questo stesso spirito era stato declinato soprattutto secondo un'accezione più pedagogica e didattica.

⁴Zannier Italo, *Architettura e fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 25.

⁵*Ibidem*.

⁶Tomassini Luigi, “Gli Alinari e l'editoria in Italia fra Ottocento e Novecento. Primi appunti per una ricerca”, I, in «Archivio fotografico Toscano», III, 5, giugno 1987, pp. 59-71.

Nel pionieristico *Note su fotografia e storia*, Giulio Bollati ha spiegato, infatti, che la fotografia di paesaggio e di genere, come tutte le altre forme di comunicazione di massa, era stata incaricata di educare i nuovi sudditi ai valori della corona e di far conoscere loro la varietà e la complessità di una nazione da secoli frammentata in particolarismi locali.⁷ Le sobrie e regolari fotografie Alinari portavano a termine perfettamente questo compito, restituendo l'immagine comprensibile di un mondo dominato dall'austera severità di chiare linee prospettiche: frontalità, punto di ripresa a circa tre metri dal piano e un'illuminazione omogenea a dichiarare quali erano i pilastri fisici e morali della nazione.⁸

Era possibile, ci chiediamo, applicare a Venezia questo stesso modulo rappresentativo? Era pensabile l'ipotesi di isolare dal contesto la facciata di un palazzo o di una chiesa? Era ottenibile, quindi, un'immagine concisa, rarefatta, dalla quale escludere ogni elemento sovrabbondante che rischiasse di comprometterne l'efficacia totale? La luce poteva essere domata nello spazio veneziano? E soprattutto, era questo che si chiedeva alla fotografia di Venezia?

Per capire le caratteristiche dell'immagine fotografica veneziana del XIX secolo, si è rivelato, quindi, necessario rapportarla alla cultura del secolo e, allo stesso tempo, anche alla lunga tradizione iconografica di Venezia.

Per questo motivo, abbiamo deciso di addentrarci in ambienti che esulano la storia della fotografia intesa come disciplina a se stante concentrata su generi e autori. Questo soprattutto per comprendere come l'evidente unicità della situazione veneziana potesse aver influito sulla formulazione, recezione e utilizzo della immagine della città.

⁷Bollati parla, appunto, di un'opera di compilazione di un «dizionario visivo degli Italiani» (Giulio Bollati, "Note su fotografia e storia", in Carlo Bertelli-Id., *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Annali di Storia d'Italia*, 2, Torino, Einaudi, 1979, p. 31). Paolo Costantini, successivamente, la definisce anche come una «visione *enciclopedica* che si vuole condotta su rigorose basi *matematiche*» (Paolo Costantini, "Occhio artificiale. Sull'Italia riflessa nelle lamine di Daguerre", in Zannier (a cura di), *Segni di luce I. Alle origini della fotografia in Italia*, Ravenna, Longo, 1991, p. 61. Corsivo dell'Autore).

⁸La struttura compositiva della veduta urbana standard così formulata aveva lo scopo anche di «fornire in una sola ed autonoma immagine, il massimo d'informazioni possibili su quella struttura architettonica e le sue articolazioni plastiche.» (Massimo Ferretti, "Memoria dei luoghi e luoghi della memoria nella riproduzione d'arte" in «Fotologia», 23-24, 2003, p. 3.) Fotografia come didattica popolare, quindi: la veduta, infatti, insegnava la storia e il senso civico; la fotografia d'architettura, invece, forniva un compendio di storia dell'arte (ma era molto apprezzata anche dagli specialisti, da John Ruskin a Pietro Selvatico Estense).

La fotografia di paesaggio a Venezia si trova alle spalle una lunghissima tradizione figurativa.

Infatti, già a partire dal XIV secolo, nonostante la topografia contorta, o forse proprio per la necessità, pratica ed emotiva, di districare questo ambiente labirintico, Venezia era diventata la patria della cartografia: planimetrie, pianta a volo d'uccello e prospetti iniziarono presto, infatti, a plasmare l'autocoscienza della città.

Si può, inoltre, tranquillamente affermare che ogni tecnica di rappresentazione abbia trovato ampia espansione e visibilità a Venezia: nell'Ottocento, gli ultimi epigoni del vedutismo pittorico, i massimi esponenti della pittura di genere, vedute litografiche, vedute ottiche e fotografia si confrontavano e si destreggiavano nel possesso dell'immaginario collettivo. Poi, a cavallo con il nuovo secolo, era arrivato anche il cinema e, anche in questo caso, Venezia sembra essere stata d'ispirazione ad un nuovo approccio visivo alla realtà.⁹

Quindi, la fotografia, nel momento in cui irrompe nella storia della rappresentazione a Venezia¹⁰, si è trovata di fronte sia a difficoltà oggettive di ripresa e di rapporto con l'ambiente sia alla presenza di un modello iconografico già consolidato e diffuso anche a livello internazionale.

Solo un occhio interno alla città poteva destreggiarsi attraverso tutti questi ostacoli fisici e culturali. Non uno sguardo di passaggio alla Alinari ma uno che fosse, piuttosto, allo stesso tempo, abituato a percorrere fisicamente calli, ponti e campi, ed anche educato e sensibile alla cultura e alla tradizione cittadina.

Occhi dotati di corpo e dotati di memoria, quindi, in un equilibrio indispensabile per ottenere l'immagine ideale di Venezia.

⁹Uno degli operatori dei fratelli Lumière, Eugène Promio, mandato a Venezia a fare delle riprese per il cinematografo, racconta: "Fu in Italia che ebbi per la prima volta l'idea della panoramica. Ero a Venezia, e mentre andavo in vaporetto verso l'albergo sul Canal Grande, guardavo le rive scorrere davanti all'imbarcazione. Pensai allora che se la macchina immobile poteva riprodurre oggetti, cose e persone in movimento, sarebbe stato possibile anche invertire i rapporti e cercare di riprodurre, movendo la macchina, oggetti immobili. Realizzai subito una ripresa che inviai a Lione, pregando Louis Lumière di dirmi cosa pensasse. La risposta fu favorevole." (Rip. in Zanotto Piero, *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio, 1895-2002*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 15).

¹⁰«[...] In Italia [...] la Fotografia ha fatto irruzione in modo del tutto inatteso e in una sedimentata cultura del visivo ferma al tempo del Vasari.» (Ando Gilardi, "Il ritratto nella fotografia delle origini in Italia", in Zannier (a cura di), *Segni di luce I. Alle origini della fotografia in Italia*, cit., p. 113).

Quali erano, appunto, le caratteristiche di questa immagine ideale? A quali canoni doveva rispondere?

Il punto imprescindibile di partenza di questa ricerca è stata la consapevolezza che la fotografia che ci rimane di Venezia nell'Ottocento, catalogata sotto i marchi di Ponti, Naya, Salviati, Perini, Sorgato, Vianelli era essenzialmente un prodotto commerciale, cioè un'immagine che doveva essere venduta quasi totalmente ad una clientela straniera. Ci siamo soffermati a lungo, quindi, sull'analisi dell'approccio dello sguardo "esterno" alla fisionomia e alla situazione storica veneziana.

Il primo strumento è stata la letteratura: per ricostruire la sensibilità del tipico viaggiatore in laguna, era prioritario leggere nel modo più eterogeneo possibile la produzione letteraria in questo periodo, in particolar modo quella legata al tema del viaggio e della scoperta, alla descrizione della società dell'epoca, all'ambientazione veneziana.

È stato piuttosto difficile controllare le innumerevoli ramificazioni che nascevano di volta in volta di fronte alla varietà e alla bellezza della documentazione disponibile: ma gli studi già compiuti nello specifico settore della letteratura di viaggio e le linee direttive tratte dalle principali guide turistiche del secolo, hanno offerto un solido paradigma di riferimento.

Ciò che evidentemente questi acquirenti desideravano, era possedere un'immagine che riproducesse quanto effettivamente era stato visto durante il proprio soggiorno lagunare. Questa stessa immagine doveva, però, rispettare, allo stesso tempo, anche l'orizzonte di desideri e l'immaginario che i viaggiatori si erano fatti di Venezia a partire dai progetti e dalle fantasticherie che precedevano l'arrivo fino al momento del congedo dalla città. Era proprio allora, che l'addio poteva essere mitigato dall'unica consolazione - che valeva anche come "attestato di presenza" - di un souvenir, che spesso, appunto, era un album di fotografie di paesaggio.

Va ricordato anche che la città in cui arrivavano questi viaggiatori era immersa nella fase storico-culturale più complicata dell'intera storia di Venezia: nella seconda metà del XIX secolo, quando appunto la fotografia non era più solo oggetto degli esperimenti di scienziati e accademici o un'eccentricità da studiosi alla John Ruskin, ma era già diventata una pratica diffusa nei sempre più numerosi atelier locali, la città era ancora

profondamente ferita dalla caduta della Repubblica, dalla dominazione straniera e dalla poco onorevole annessione al Regno d'Italia.

I traumi di Venezia, in parte, rientravano nella tipologia delle trasformazioni urbanistiche più o meno destabilizzanti che avevano modificato la fisionomia della città europea nel corso del XIX secolo.

Quelle veneziane avevano avuto, però, un connotato di violenza che altre città, invece, non avevano conosciuto. L'ex Serenissima, dopo le celebri spoliazioni napoleoniche, aveva, infatti, patito anche «sventramenti, colmate di canali e sistemazioni edilizie»¹¹, soluzioni che francesi e austriaci avevano adottato per rendere Venezia più agevole e il più possibile simile ad una qualunque città borghese del XIX secolo. Il processo, tra l'altro, era poi proseguito, tra resistenze e rimostranze nostalgiche, anche in seguito all'Unità.

Il tratto fondamentale della crisi veneziana, però, risiedeva, nella perdita di quella identità che nel corso dei secoli si era rafforzata se non grazie ad imprese “sul campo” – è noto come il ridimensionamento politico ed economico di Venezia fosse iniziato ben prima della 1797 – sicuramente attraverso l'uso accorto e magniloquente della propria immagine.

Ora che la caduta era irrimediabilmente sancita, era ancora possibile appoggiarsi alla vecchia gloriosa iconografia?

Venezia si trovava, quindi, in quella che Giandomenico Romanelli definisce «una condizione di difficile ritrovamento di se’, di una faticosa, cioè, ricerca di senso da parte di una compagine sociale in bilico tra la gestione del proprio passato e la progettazione del proprio incerto futuro».¹²

Questo disorientamento traspare da ogni documento del tempo, qualsiasi fosse il tema trattato: la ferita non era, quindi, solo fisica, era soprattutto spirituale e coinvolgeva ogni aspetto della cultura, dall'arte, alla letteratura, dal teatro alla storiografia.

¹¹Giandomenico Romanelli, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Limena-Venezia, Albrizzi-Marsilio, 1988, p. 9.

¹²Giandomenico Romanelli, “Venezia nell'Ottocento: ritorno alla vita e nascita del mito della morte” in *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, 6, Vicenza, Neri Pozza, p. 752.

Come abbinare la richiesta di turisti e amatori di un viaggio ludico nell'arte e nel tempo all'effettiva situazione veneziana del periodo? O meglio, considerato il fatto che ci occupiamo di sguardi e di visioni, in che modo si incontravano il punto di vista di questi visitatori e il punto di vista di chi la città la viveva quotidianamente in tutte le sue contraddizioni?

Venezia aveva sicuramente bisogno, in seguito alla grave crisi economica, di mantenere e soddisfare la clientela internazionale: fino a che punto, però, era possibile ancora riconoscersi in quello sguardo esterno che il mercato del turismo promuoveva? E quanto rischiava di affievolire l'autentica personalità della città il continuo richiamo alla sua mitologia?

Come sui piatti di una bilancia, le due culture della visione, quella esterna e quella interna all'urbe stessa, hanno pesato alternativamente con maggiore o minore incidenza, nella formulazione finale dell'immagine. I due punti di osservazione possono certamente compenetrarsi e livellarsi a tal punto da sembrare perfettamente amalgamati. Infatti, il rapporto tra Venezia e la sua immagine è intrinseco e necessario, afferma Franco Meregalli¹³, e parlando dell'amore per la città di Marcel Proust, emblema del sentimento moderno per Venezia, Carlo Cordiè scrive: «Di quale realtà bisogna tener conto? Letture, viaggi e immaginazioni sono tutti sullo stesso piano.»¹⁴

La traccia di questa dicotomia rimane comunque visibile ed è in questo limbo che trova la sua naturale collocazione l'immagine fotografica di Venezia nel XIX secolo.

È qui, proprio in questo incontro tra sguardi diversi, che si palesa, quindi, il genio imprenditoriale di Carlo Naya.

Il laboratorio fotografico Naya è sicuramente tra le principali fucine dell'immagine ottocentesca di Venezia e, per questo motivo, è giustificato il confronto che abbiamo deciso di attuare tra la sua opera e le grandi invenzioni e rappresentazioni di pittura e letteratura nel corso del XIX secolo fino all'approdo della nascita del cinema.

Ma riteniamo, allo stesso tempo, che sarebbe storicamente forzato attribuire alla personalità di un singolo operatore un'impronta troppo marcata nel processo di costruzione dell'immagine fotografica.

¹³Franco Meregalli, "Venice in Romantic Literature" in «Arcadia», 18, 1983, p. 225.

L'avventurosa biografia di Carlo Naya, ricostruita principalmente da Alberto Prandi e Italo Zannier e tuttora in fase di approfondimento, lo vede trasformarsi da laureato in legge a Pisa a curioso viaggiatore in pionieristiche spedizioni in Medio Oriente. Dopo un inizio da fotografo autodidatta, fa esperienza di piccola imprenditoria aprendo uno tra i primi studi fotografici a Costantinopoli. Infine, ormai padrone del linguaggio della camera oscura, si ferma definitivamente a Venezia. Dapprima affianca Carlo Ponti nella sua bottega, il primo grande studio fotografico in città, poi si mette in proprio.

A questo punto, Naya deve aver capito, nel raggio di poco tempo, la formula giusta per ottenere l'immagine ideale di Venezia: ne abbiamo la prova nel fatto che in breve espande la propria attività prima nel mercato locale, poi anche a livello internazionale.

I riconoscimenti alle esposizioni nazionali e europee, dove era lodata la bellezza artistica della sua fotografia, sono ampiamente attestati.

Più accessibili dei tessuti di Fortuny ammirati da Proust, più popolari dei componimenti di Byron e Goethe, le fotografie firmate Naya percorrono l'intera Europa, da Londra, a Parigi, alla Russia e chissà quali altri luoghi possono aver raggiunto tramite il passamano di una società borghese ancora itinerante, per la quale un album di fotografie di viaggio da mostrare in salotto riveste il valore di uno status sociale.

Naya, ad un certo punto, afferma anche fortemente il possesso esclusivo della propria opera¹⁵, quindi la riconoscibilità delle proprie fotografie rispetto alle produzioni di tutti gli altri atelier della città. Ma proprio leggendo il testo del processo intentato dal nostro fotografo contro gli altri principali studi cittadini, comprendiamo come l'autorialità pretesa non fosse riferita tanto alla scelta del soggetto e della composizione, quanto piuttosto alla proprietà materiale del negativo una rivendicazione, riteniamo, quindi, sia artistica e commerciale. Allo stesso modo, gli encomi nei confronti dell'opera della ditta rientrano più nella sfera del primato tecnico che in quella dell'originalità della composizione.

Sarebbe anacronistico, quindi, in questo contesto, affermare che Carlo Naya sia stato il creatore dell'immagine fotografica di Venezia. Di certo ne è stato il principale diffusore, quindi il suo consacrato.

¹⁴Carlo Cordiè, "I viaggiatori stranieri in Italia. Proust", in «Bollettino del C.I.R.V.I.», a. IX, I, gennaio-giugno 1988, p. 166.

Grazie alla sua esperienza, Naya ha infatti compreso il valore sul mercato di serie come quella dei “chiari di luna”; grazie ancora alla lungimiranza da uomo d'affari, ha tastato il polso della sua epoca e ha capito su cosa insistere e che cosa eliminare dal catalogo. Il suo repertorio, la sua scelta è il risultato definitivo di molti percorsi: l'esigenza della clientela, il confronto con la realtà di Venezia, la tradizione rappresentativa sia alta che popolare e molte altre suggestioni che abbiamo incontrato nel corso della nostra ricerca. Quello sguardo dotato di corpo e di memoria necessario a Venezia e del quale parlavamo alcune pagine fa, non è, quindi, lo sguardo di un singolo operatore o ideatore ma è il risultato corale e inevitabile di un cammino definito da una serie complessa, spesso sotterranea, di presupposti e di pressioni che coinvolgevano l'intero *corpus* sociale dell'epoca.

Grazie al proprio successo, la ditta Naya ha mantenuto per decenni in vita l'attività, e alla sua cessazione, sempre grazie al proprio successo, l'archivio di negativi è stato considerato a tal punto prezioso – ai tempi, non tanto, tuttavia, da un punto di vista artistico, quanto piuttosto da un punto di vista commerciale - da essere saggiamente acquistato, nel 1918, da un altro fotografo del posto, Osvaldo Böhm con l'intenzione, appunto, di utilizzarne la riserva di immagini. Quindi la garanzia del nome di Naya ha permesso che un archivio di lastre quasi completo arrivasse a noi per essere letto come *summa* conclusiva del viaggio dell'iconografia fotografica nell'Ottocento veneziano.

È stata proprio questa l'occasione che ci è stata offerta: quella di studiare gli oltre 5000 negativi di vetro al collodio e alla gelatina di bromuro, tuttora conservati a Venezia dagli eredi di Böhm.

Abbiamo potuto, così, digitalizzare e catalogare un patrimonio fragilissimo di immagini di un'altra epoca della storia ma anche un'altra epoca dello sguardo.

Le fotografia Naya, infatti, coprono un lasso di tempo fondamentale che va dalla fase finale della dominazione straniera al tramonto della Belle Epoque segnato dal dramma della Grande Guerra: una fase cruciale, quindi, che dagli anni del rimpianto ancora vivo per la Serenissima, attraverso i decenni di ripresa e stabilizzazione, si scontra con la contemporaneità più viva del conflitto mondiale.

¹⁵Leopoldo Bizio, *Processo per contraffazione di fotografie*, Venezia, Tip. C. Naya, 1882.

Allo stesso tempo, questo è stato un arco di tempo fondamentale anche per lo sviluppo della fotografia: dagli anni del collodio segnati dai limiti tecnici – e anche da un diverso rapporto con l'immagine –, alla massificazione dell'uso del mezzo fotografico, al tramonto del fenomeno degli studi.

Il caso, infine, vuole che la chiusura dell'attività della ditta Naya, dipesa dalla morte dell'ultimo erede Antonio Dal Zotto coincida, con un'esattezza che ci piace immaginare significativa, con l'avviarsi della parabola discendente della fortuna degli atelier in città: la vicenda Naya ha traghettato, quindi, la fotografia a Venezia dai primi tentativi imprenditoriali, all'apice del successo, fino al consumarsi dell'esperienza degli stabilimenti fotografici. Alla fine, ha ceduto ai linguaggi personali di singoli autori e alla grande macchina del cinematografo, la cura e lo sviluppo dell'immagine moderna della città.

È con questi presupposti che abbiamo guardato all'opera della ditta Naya: inserita come uno degli ingranaggi nella lunga storia dell'immagine a Venezia, la fotografia vedutista, nella sua apparente ovvietà meccanica, contiene in sé i segnali ondivaghi delle intemperie e delle stasi dello sguardo sulla città.

Manchester, racconta Italo Calvino, prima di diventare «il modello più tipico e negativo di città industriale»¹⁶ ha dovuto attendere Frederick Engels, il quale era pronto, per esperienze di vita e formazione personale, a recepire una verità che altri prima di lui non avevano colto o che avevano descritto attraverso formule adatte alla cultura a cui appartenevano. Prima di lui, Charles Dickens, infatti, non aveva raccontato le condizioni degli operai e delle periferie, delle quali era sicuramente a conoscenza, ma aveva sublimato letterariamente l'angoscia di queste visioni trasferendola nelle descrizioni cupe di Londra e nei contraccolpi drammatici del destino riservati ai suoi personaggi. L'ottica di Thomas Carlyle, invece, aveva trasformato il ritmo corale di migliaia di telai che lo svegliano la mattina in una esperienza intima di smarrimento misto ad esaltazione.¹⁷

¹⁶Italo Calvino, “Gli dei della città”, in *Saggi 1945-1985*, I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 347; precedentemente pubblicato in «Nuovasocietà», n. 67, 15 novembre 1975 e in *Com'è bella la città*, Stampatori, Torino, 1977

¹⁷*Ibidem*, pp. 347-348.

Concludendo, l'iconografia di Venezia, la cui immagine è ostentatamente da sempre il più fedele possibile a se stessa, diventa, a nostro parere, un territorio adatto a percepire le resistenze e i mutamenti anche minimi nell'atteggiamento visivo. Inoltre, la stessa immagine fotografica, che si propone come semplice specchio della realtà, ci racconta del diverso modo di guardare e di vivere un ambiente più di quanto potrebbero fare immagini caricate di messaggi consapevoli e di simbologie: in apertura all'epoca contemporanea, la schiettezza della fotografia diventa, così, il racconto più autentico della cultura che l'ha prodotta.

1 PREVISIONI E VISIONI: GRAND TOUR E TURISMO A VENEZIA

1.1. Viaggi narrati e viaggi ritratti: il paesaggio tra scrittura e immagini

«Quando apparve chiaro che era assai più malato di quanto si fossero presi la briga di comunicargli, Alec Webb decise di rompere con la sua vita inglese e scese a morire sulla Riviera. Erano i primi tempi del regno della nuova Elisabetta, e la gente lo faceva ancora: migrare senza altro scopo che la speranza di un cielo miracoloso.»¹⁸

Comincia così il racconto di una scrittrice canadese contemporanea, Mavis Galland, su una famiglia che decide di svendere tutti i propri averi e abbandonare la familiare Inghilterra per garantire ad un moribondo una fine dolce in una terra più benigna, quella temperata del sud dell'Europa. In questo caso si tratta della riviera francese e di un'epoca molto tarda ma, all'altezza della seconda metà del XX secolo, era ancora vivo il mito culturale di un meridione accogliente e salvifico.

Per secoli, in particolar modo, era stata la penisola italiana a incarnare con più fortuna il ruolo di “cielo miracoloso”. Almeno fino al primo conflitto mondiale, infatti, il suolo italico aveva rappresentato, per milioni di viaggiatori, la tappa per eccellenza, se non addirittura la destinazione definitiva, nella ricerca non solo della salute ma anche del sapere, della bellezza e dell'amore.

L'élite europea, e in seguito anche nordamericana, aveva individuato proprio nel nostro paese l'habitat naturale di questi e simili concetti fumosi ma affascinanti e, così, fin dalla nascita della concezione laica dell'esperienza del viaggio, all'alba del XVII secolo, l'attuale Italia – suddivisa al proprio interno e colpita da forte arretratezza politica ed economica – veniva considerata, tuttavia, il luogo d'eccellenza per l'istruzione e lo svago del più civilizzato gentiluomo d'Oltralpe.

¹⁸Mavis Galland, “The remission” (1979); ed. cons. “La remissione” in Id., *Al di là del ponte e altri racconti*, trad. di Giovanna Scocchera, Milano, Bur, 2006, p. 151.

Lasciati alle spalle i *récits des pèlerins*, le relazioni dei diplomatici, le querimonie dei mercanti – vale a dire di tutti coloro che instauravano un rapporto esclusivo ed intenso, di fede o di professione con l'andar per via – e scartati altresì quanti percorrono piste e strade d'Europa con l'avidità dei mercenari, il mimetismo degli attori o la smemoratezza degli erranti, non resta che prendere in considerazione una singolare figura di viaggiatore per il quale il viaggio rappresenta una forma di amatissimo e splendido spreco, ancorché variamente motivato, e di taumaturgia dell'anima, a partire dall'ultimo scorcio del Cinquecento.¹⁹

È a partire dal Settecento, però, che il viaggio in Italia, istituzionalizzato nella formula di *Grand Tour*²⁰, diventa un vero e proprio fenomeno sociale a cui partecipano in massa i rampolli della nobiltà e dell'alta borghesia d'oltreconfine, per assorbire in forma diretta²¹ lezioni di usi e costumi, di storia, di politica e di economia e, sempre più importanti, di arte e antichità ed entrare, quindi, attraverso questo speciale rito di iniziazione, nella vita adulta. Mano a mano che si procede con i decenni fino a giungere all'Ottocento romantico, l'intento diventa sempre più quello di sottoporre queste nuove leve ad una scuola di formazione del gusto e del saper vivere sociale in grado di

¹⁹ Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 27. Per un itinerario conciso ed efficace dell'evolversi del fenomeno del Gran Tour, rimando a questo saggio, in particolar modo alle pp. 15-73; Cesare De Seta, "L'Italia nello specchio del Gran Tour", in Id. (a cura di), "Il paesaggio", *Annali di Storia d'Italia*, 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-137 e *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 1992; Brilli, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo completo del Gran Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Per una vasta bibliografia del viaggio in Italia nell'epoca del Grand Tour fino al XIX secolo, rimando a Tursi Angiolo, "Di una bibliografia dei viaggiatori stranieri in Italia", in «Nuova Rivista Storica», XI, 1956, ora 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), Venezia Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1961, pp. 354-368.

²⁰ Il termine compare nel lessico letterario di viaggio per la prima volta nel volume di Richard Lessels *An italian voyage, or, compleat journey through Italy* del 1697: «Nessuno è in grado di comprendere Cesare e Livio come colui che ha compiuto il Gran tour completo della Francia e fino all'Italia.» (Brilli, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo completo del Gran Tour*, cit., p. 23.)

²¹ La conoscenza ottenuta tramite la visione sarà una norma cardine dell'epoca positivista. In generale, comunque, come riporta Umberto Curi, «La superiorità della vista, rispetto ad ogni altra esperienza che abbia origine dai sensi, è uno dei tratti più persistenti e caratterizzanti della cultura occidentale» (*La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 7). L'autore, per supportare questa affermazione, cita degli studi linguistici che attestano che «nell'indoeuropeo unitario [...] è possibile ritrovare l'equazione lessicale e morfologica in base alla quale *conoscere* dipende dall'aver visto [...]» (*Ibidem*, corsivo dell'Autore). Inoltre, «in sede propriamente filosofica, la "costellazione che unisce *visione, pensiero e verità*" assume già in Platone i contorni che hanno caratterizzato la nostra tradizione.» (*Ibidem*, p. 3, corsivo dell'Autore.)

arricchire un animo in cerca di istruzione ma anche di raffinatezza e mondanità. Il soggiorno in Italia, infine, assume soprattutto le fisionomie di un'esperienza esclusivamente soggettiva e riflessiva al di là di ogni pretesa e funzionalità pratica. Vengono ampliate, così, al massimo le potenzialità che già i primi elisabettiani avevano scorto nella visita al Bel Paese, tra le quali la cura per la malinconia, il male del secolo²². Il viaggio diventa quindi un *sentimental travel*, un cammino in se stessi, nelle turbe dell'animo, che si risolve a volte in quei soggiorni prolungati fino a diventare definitivi e in un rapporto con il luogo di adozione che prende spesso le forme di una vera e propria «appropriazione amorosa».²³

L'esperienza del viaggio, sia esso formativo, didattico o terapeutico, genera anche una vastissima produzione letteraria: essa spazia dalle informazioni storiche e artistiche a riflessioni personali fino ai consigli più pragmatici su strade da percorrere e luoghi dove sostare.

Si attua, infatti, gradualmente, una trasformazione della scrittura memorialistica, vale a dire i diari personali redatti in *itinere* o al ritorno in patria, in vera e propria letteratura di viaggio ad uso e consumo dei futuri viandanti. Questi testi, infine, assumono sempre più la forma di pratiche e funzionali guide turistiche, simile a quelle contemporanee.²⁴

Il viaggio, quindi, appena indossate le forme di esperienza di vita, viene abbinato alla necessità di ricordare, di fissare in modo indelebile i paesaggi e le scene incontrate nel corso del cammino, sia per il piacere e la formazione personale che per il dovere e il gusto di tramandare il proprio punto di vista e guidare lungo le proprie rotte.

A questo scopo, sin dai primi trattati teorici sul tema del viaggio, è raccomandato caldamente l'uso di uno strumento ancor più incisivo ed efficace della scrittura per apprezzare e comprendere un luogo: l'immagine.²⁵

²²Brilli, *Il viaggio in Italia*, cit., p. 17.

²³Emilio Franzina, "Le molte società" in Id. (a cura di), *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 319.

²⁴Il passaggio da saggio descrittivo e riflessivo alla guida di viaggio nella forma che tuttora conosciamo, si realizza alla metà del XIX secolo con le prime guide Murray – è dal 1836 *Handbook of Holland* -, e con quelle di Karl Baedeker a partire dal 1839. La prima *Continental Railway Guide* è del 1847 e contiene informazioni su servizi, orari, musei, alberghi, ristoranti e monumenti da visitare (Brilli, *Quando viaggiare era un'arte*, cit., pp. 92-93). Interessante notare come le guide di viaggio, e quindi un turismo moderno più assistito e regolarizzato, nasca contemporaneamente alla fotografia: entrambi sono fenomeni interpretabili anche come il risultato di sempre più pressanti esigenze di massa.

²⁵Lo statuto dell'immagine nella cultura occidentale è stato oggetto di interpretazioni divergenti dalle origini antichissime. Se il mito platonico della caverna aveva, infatti, denunciato l'inganno contenuto

Secondo lo storico britannico Edward Gibbon, infatti, tra i requisiti di un buon viaggiatore, deve esserci il possesso di «un occhio sensibile e ben esercitato che domini il paesaggio di un paese, colga il valore di un quadro e calcoli le proporzioni di un edificio».²⁶

L'esperienza non si esaurisce, però, solo nel tentativo di decifrare, con sguardo educato all'analisi e all'estetica, la complessità di un luogo. Il passo è ulteriore: «l'immagine fuggevole potrà essere fissata e definita grazie all'abile impiego del pennello.»²⁷

In questo modo il dominio della visione auspicato da Gibbon, non sarà solo provvisorio bensì indelebile allo stesso modo dell'immagine da esso scaturita. Inoltre, lo stesso dominio non si limiterà al possesso di una copia del luogo. Significherà anche che lo spazio in questione è stato regolato e ordinato, “spiegato” dal tratto del pennello e in questo modo consegnato definitivamente alla percezione e alla conoscenza del disegnatore.

Ritrarre un luogo, infatti, non significa semplicemente ricopiarlo: questa operazione, per quanto oggettiva possa apparire, richiede, infatti, di mettere in atto una selezione, creare delle gerarchie, valorizzare o attenuare delle distanze, degli effetti di luce, delle presenze; insomma, pretende un intervento attivo e a volte addirittura costrittivo.

Ancor prima di essere raffigurato, come dice Eugenio Turri, un paesaggio è «un mondo di segni»²⁸ da scoprire e da interpretare. Questa è un'esperienza complicata e dalla lunga storia. Infatti, come lo stesso Turri afferma in un altro scritto, «L'acquisizione culturale del paesaggio nasce lentamente e faticosamente dalla realtà naturale e geografica.»²⁹

Walter Benjamin, sempre a tal proposito, afferma:

nelle rappresentazioni e nelle “favole false” di Omero, Aristotele nella *Poetica* ha riabilitato, invece, l'imitazione della realtà: «La *mimesis* non è più una perversione della verità, né una minaccia dell'ordine costituito: è una naturale, immanente, “laica” facoltà umana che procura piacere e produce conoscenza.» (Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 49.) La controversia sulla legittimità dell'immagine, il sospetto nei confronti della rappresentazione, comunque, non si sono mai del tutto risolte. Meglio ancora, il dilemma si ripresenta al sorgere di ogni novità legata alla figurazione: ne accenneremo riguardo alle origini della fotografia (nonostante siano coincise con il rinnovamento culturale dell'epoca positivista); basti pensare, comunque, al recente scetticismo legato al digitale e alla creazione di immagini virtuali.

²⁶Brilli, *Quando viaggiare era un'arte*, cit., p. 11.

²⁷*Ibidem*.

²⁸Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 175.

²⁹Turri, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1977, p.51.

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme con i modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il tipo di sguardo adottato manifesta direttamente le preoccupazioni e gli interessi che caratterizzano l'epoca; e in parallelo rinvia ai processi sociali sottostanti.³⁰

A maggior ragione, quindi, se già l'atto del vedere si presenta così pregno di significato storico e culturale, ancor più lo sarà la raffigurazione di un paesaggio, che richiede l'attraversamento di ulteriori filtri mentali ed estetici.

Rappresentare un luogo, perciò, significa rappresentare un'idea, una concezione dello spazio, del tempo e del ruolo dell'uomo nell'ambiente e nella storia: conoscere le varie tappe della rappresentazione del paesaggio diventa, quindi, un momento fondamentale per delineare lo sviluppo di una cultura.

E' quasi inutile ribadire la ben nota posizione di Panofsky sul valore culturale e ideologico dell'uso di un meccanismo matematico e geometrico come quello della prospettiva, capace, nonostante l'apparente aridità, di rimandare ai profondi mutamenti nella concezione del mondo, dell'uomo e del rapporto con la divinità sviluppatasi nel corso dei secoli.³¹

La valorizzazione, poi, del paesaggio all'interno delle opere di Piero della Francesca, di Pollaiuolo, di Giovanni Bellini, diventa l'emblema, secondo Kenneth Clark, della fioritura di un «secolo infinitamente curioso»³² quale il secondo Quattrocento fiorentino. Si dovranno, in seguito, aspettare le medesime fertili condizioni, generate da una «nuova

³⁰Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1955; ed. cons.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di Enrico Filippin, Torino, Einaudi, 1966 p. 275. Sullo stesso registro, Donatella Mazzoleni definisce l'ambiente come «la concretizzazione delle grandi strutture oniriche del nostro corpo collettivo» ("Introduzione", in Id. (a cura di), *La città e l'immaginario* (Atti del convegno: Napoli, Castel dell'Ovo, 24-25 novembre 1983), Roma, Officina, 1985, p. 10.

³¹Panofsky Erwin, *Die perspektive als "symbolische form"*, Leipzig-Berlin, B.G. Teubner, 1927; ed. cons.: *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, con una nota di Marisa Dalai, Milano, Feltrinelli, 1987³, pp. 37-117.

³²Kenneth Clark, *Landscape into Art*, London, J. Murray, 1949; ed. cons.: *Il paesaggio nella storia dell'arte*, traduzione di Marina Valle, Milano, Garzanti, 1962, p. 34.

ventata di naturalismo scientifico sensibile alla fenomenologia della natura»³³, quindi almeno fino alla metà del Seicento, perché lo stesso realismo paesaggistico ricompaia in pittura imboccando, infine, quella strada che porterà all'affermazione del paesaggio come genere pittorico autonomo.

Secondo Régis Debray, la conquista del visivo attraverso la rappresentazione, affermerebbe anche il riscatto dell'uomo dal dominio del soprannaturale nella propria vita:

Quando si può acquisire la beneficenza della natura tramite la performance tecnica, come fa oggi l'Occidente, la situazione di sicurezza diminuisce l'ombra portata dalla morte sulla vita e dunque il bisogno di un intercessore.³⁴

L'immagine di paesaggio, quindi, testimonia un rapporto dell'uomo con il proprio ambiente più intraprendente e libero, una rivincita sulla propria condizione di impotenza di fronte alla natura e alla finitezza umana e un'affermazione delle proprie capacità di supervisione e controllo del reale.

Pur nell'importanza fondamentale dello spazio campestre, marino e montano nella rappresentazione pittorica e a stampa (con i relativi rimandi mitologici, bucolici e poi romantici), lo spazio in assoluto più connotato culturalmente è sicuramente quello cittadino. È, quindi l'immagine della città la principale chiave di lettura della sensibilità

³³Piero Camporesi, "Dal paese al paesaggio", in Renzo Zorzi (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione* (Fondazione Cini di Venezia), Venezia, Marsilio, 1999, p. 42. Per una storia della nascita del paesaggio nella pittura italiana, rimando, oltre al già citato volume di Clark, a Ernst Hans Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape" (1950); ed. cons.: "La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio" in *Norma e forma: studi sull'arte del Rinascimento*, traduzione di Vincenzo Borea, Torino, Einaudi, 1973, pp. 156-187; Gnudi Cesare, "L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio", in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* (Catalogo della mostra: Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962), Bologna, Alfa, 1986, pp. 3-37; ristampato in *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Nuova Alfa, 1986, pp. 55-85.

³⁴Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992; ed. cons: *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. di Andrea Pinotti, Milano, Il Castoro, 1999, pp. 34-35. Corsivo dell'Autore.

e degli interessi di un'epoca.³⁵ Questo avviene fin dal Medioevo, periodo nel quale le mura rappresentavano il confine tra i valori cittadini e la loro assenza o addirittura la loro negazione.³⁶

Dice, infatti, Jacques Le Goff:

Il sentimento estetico del Medioevo si è formato attraverso lo sguardo sulla città, attraverso l'immagine urbana.³⁷

Anche nei viaggi in epoca moderna, la natura libera, come la montagna o la campagna, rappresenta soprattutto un momento di passaggio, una fase da attraversare per arrivare alla città, vera sede della civiltà e meta dell'immaginazione. I viaggiatori, quindi, sono principalmente, viaggiatori urbani, che indugiano nei territori extracittadini solo quando questi presentano una forte attrattiva artistica, come nel caso dei resti archeologici fuori Roma o delle ville palladiane nella campagna veneta. Il polo di riferimento rimane, tuttavia, la città, in lontananza, da raggiungere o a cui tornare.

In Veneto, ad esempio, i viaggiatori fin dal Seicento, concentrano la loro attenzione sulla tratta Verona-Venezia, o viceversa, ed è raro che siano citate località fuori da questo percorso standardizzato.³⁸

Quegli stessi viaggiatori, ciò nonostante, ammirano anche la suggestione del paesaggio veneto, definito il più bello in assoluto, pari ad un giardino. Tale appunto appare lo

³⁵ «La città *moderna*, quella che, per intenderci, è andata sviluppandosi in Occidente, vuoi come oggetto fisico, vuoi quale luogo culturale per lo meno dal quindicesimo secolo in poi, funge, da sempre [...] quale scenario *naturale* per la storia civile, culturale e tecnologica di questi ultimi secoli.» (Giorgio Muratore, "La Città come paesaggio, merce e utopia" in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà* (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, p. 101).

³⁶ J. Le Goff, "L'immaginario urbano nell'Italia medioevale (secoli V-XV)", in De Seta C. (a cura di), "Il paesaggio", cit., p. 24. Su questo argomento rimandiamo anche a De Seta -Le Goff, *La città e le mura*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

³⁷ Le Goff, "L'immaginario urbano nell'Italia medioevale (sec. V-XV)", cit., p. 26.

³⁸ Alberto Tenenti scrive che un'eccezione a questa abitudine è costituita da François Deseine in *Nouveau voyage d'Italie* (Lione, 1699) in cui vengono descritte a lungo Udine, Cividale e Treviso. Tenenti poi riporta di rari accenni alle seterie e poi alle stamperie di Bassano e alla via di Chioggia, rara alternativa a quella del Brenta, per l'accesso fluviale alla città. (Tenenti, "Venezia e il Veneto nelle pagine dei viaggiatori stranieri (1650-1790)" in Girolamo Araldi-Manlio Pastore Stocchi M. (a cura di), *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, I, Vicenza, Neri Pozza, 1985, p. 560.)

spazio che circonda Venezia: il bellissimo e curato giardino di una villa palladiana, possibilmente affacciata sul Brenta, che si percorre estasiati, magari con l'ebbrezza di smarrirsi per qualche istante, ma con l'unico intimo scopo di raggiungere la mole monumentale della casa padronale, che rimane il punto di riferimento imprescindibile, la ragione di quanto la circonda.³⁹

Il protagonista del *Viaggio estivo* di Hugo Von Hofmannsthal, pur ammaliato dai colori di Giorgione e da paesaggi che assomigliano a dipinti, mantiene sempre vivo lo slancio verso la propria meta, e la bella pianura disseminata di ville appare, soprattutto, come “una calma distesa che quasi guidi a Venezia”⁴⁰.

Con l'espansione della rete ferroviaria, poi, le zone rurali, i piccoli borghi, i paesi isolati, tutti quei luoghi che un viaggiatore poco strutturato aveva ancora la libertà di raggiungere casualmente, con mezzi propri o raccapazzati, scompaiono dalle rotte del turismo organizzato. Se ne lamenta in modo colorito Rudolf Borchardt, polemico con ogni trasfigurazione preconcepita della realtà d'Italia:

[...] lo si voglia o no, un lieve senso di disprezzo si accompagna alla compassione che proviamo per l'odierno viaggiatore, il quale resta tagliato fuori dalla realtà viva del paese a causa di tutta una congiura di amministrazioni ferroviarie, di albergatori tedeschi e svizzeri, di industrie turistiche, località turistiche, guide turistiche, prima fra tutte il Baedeker, e, costretto al ritorno da un biglietto valido in genere per un periodo di tempo assai limitato prima ancora che in lui possano sorgere anche solo dei dubbi sulla giustezza delle sue impressioni, riesce a portare a casa, invece, di quel profondo mutamento nel pensare e nel sentire vissuto da Goethe, nient'altro che ricordi di gallerie, tedio e una indigestione.

Intanto, a un tiro di sasso dalla ferrovia che trascina lontano il viaggiatore a metà riluttante, si trova, dietro a un muro come per incanto trasparente, a lui negata, l'Italia vera,

³⁹Sul tema del paesaggio della terraferma veneta e dei suoi rapporti con la Dominante, rimando agli studi, condotti da un punto di vista geografico-culturale, di Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Totowa, Barnes & Noble, 1984; ed. cons.: *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, a cura di Claudia Copeta, Milano, Unicopli, 1990, pp. 118-136. Sulla caratterizzazione della campagna tramite la presenza delle ville palladiane: Id., *The Palladian Landscape*, University of Leicester, Leicester University Press, 1993 ed. cons. *Il paesaggio palladiano*, a cura di Francesco Vallerani, Vicenza, Cierre, 2000.

⁴⁰Massimo Cacciari, “Viaggio estivo”, in Giandomenico Romanelli (a cura di), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, Milano, Electa, 1983, p. 132.

inaccessibile come le case di cristallo di un qualche sogno.⁴¹

Le città, quindi, le mete ultime e sovrane di ogni viaggio, ancor più da quando gli intermezzi sono stati compressi da lineari e frettolose traiettorie su binari, dominano le realtà e le fantasie del viandante, e dominano anche le immagini.

Anche la fotografia-souvenir, quindi, si incanala immediatamente in questo solco urbano-centrico, impegnandosi soprattutto nel campo del vedutismo urbano.

Nel corso dell'Ottocento, la città rafforza sempre di più il proprio dominio ideologico sul resto dell'ambiente e arriva al punto di volersi appropriare di tutto lo spazio, anche quello che valica i propri confini, per assimilarlo a sé secondo le proprie esigenze, cioè sotto forma di intrattenimento per il pubblico borghese: la campagna, il belvedere, la panoramica montana, proprio in questo periodo, vengono, infatti, simbolicamente inghiottite nello spazio cittadino attraverso la visione artificiale del “panorama”⁴², uno dei più complessi e suggestivi macchinari ottici del pre-cinema. Benjamin scrive, appunto, che, grazie a questo spettacolo:

Il cittadino, la cui superiorità politica sulla campagna si manifesta ripetutamente nel corso del secolo, compie il tentativo di importare il paesaggio nella città.⁴³

⁴¹Rudolf Borchardt, *Città italiane*; ed. cons: a cura di Marianello Marianelli, Milano, Adelphi, 1989, pp. 25-26. Rimando sul cambiamento della visualizzazione e dell'uso del paesaggio in seguito alla rivoluzione dei trasporti a Marc Desportes, *Paesaggi in movimento. Trasporti e percezione dello spazio dello spazio tra XVIII e XX secolo*, Milano, Scheiviller, 2008. Le conseguenze economiche, ma anche culturali, dell'arrivo della ferrovia a Venezia è un argomento ampiamente trattato da Adolfo Bernardello in “La ferrovia e i traghetti: Gondolieri, barcaioi e remiganti nella Venezia di metà ottocento”, «Venetica», 3, 1985, pp. 93 – 99; “L'origine e la realizzazione della stazione ferroviaria di Venezia (1838-1866)”, «Storia urbana», n. 33, 1985, pp. 4 – 45; “La stazione di Venezia e la demolizione della chiesa di Santa Lucia” (1844-1860)” in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», tomo 152 (1993-1994), pp. 686 – 699; *La prima ferrovia fra Venezia e Milano: storia della imperial-regia privilegiata strada ferrata ferdinandea lombardo-veneta 1835-1852*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1996.

⁴²Per una trattazione completa del tema, rimando a Silvia Bordini, *Storia del panorama : la visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officina, 1984.

⁴³Benjamin, “Parigi. La capitale del XIX secolo”; ed. cons. in: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2006¹², p. 149.

L'espansione della città e la crescita smisurata del desiderio di visione, da parte di pubblici sempre più folti, variegati ed esigenti, procedono di pari passo. Quello del panorama ottocentesco, è, però, solo l'ultimo esuberante momento di una lunga sequela di piccoli successi per “civilizzare” e contenere, anche se solo in modo fittizio, la natura.

Pensiamo, tra fine Settecento e inizio Ottocento, alla tradizione delle stanze-paese, luoghi magici all'interno dei palazzi signorili, completamente affrescati con cielo e piante in modo da simulare un giardino all'interno di un ambiente domestico.⁴⁴

Certo, qui si è già giunti ad un punto molto avanzato nella storia della visione, cioè addirittura all'allargamento dello sguardo a 360 gradi. La fotografia, arte nuova e ancora tecnicamente impacciata, retrocede da questo livello di acquisizione culturale delle possibilità dell'ottica – il grandangolo è un'invenzione più tarda⁴⁵ – anche se gli studi sulla stereoscopia cominciano molto presto e con essi, quindi, il desiderio di “sfondare” almeno una parete della visione fotografica.⁴⁶

La stessa fotografia, però, portava un altro innegabile e prodigioso vantaggio che al tempo è stato accolto, appunto, come un miracolo della scienza e della natura: la produzione di una copia esatta della realtà, il suo autoritratto disegnato attraverso la luce e senza l'alterazione dell'intervento umano.⁴⁷

⁴⁴La stanza-paese più riuscita che ho avuto l'occasione di vedere è quella di Rodolfo Fantuzzi a Palazzo Hercolani di Bologna: in essa, originariamente, pare addirittura fossero riprodotte sul pavimento le presunte ombre degli alberi e delle architetture dipinte sui muri. Rimando, per una trattazione completa del tema, a Anna Ottani Cavina, “Stanze-paese” in «FMR», febbraio-marzo 2001, pp. 18-28.

⁴⁵I primi tentativi di fotografia panoramica risalgono già agli anni Quaranta dell'Ottocento tramite la giunzione di diversi fotogrammi in un'unica immagine, sia la predisposizione di speciali apparecchi fotografici in grado di fornire immagini di formato panoramico (Bordini, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, cit., pp. 56-68). Nel 1870, però, Alberto Errera parla già a Venezia di “obbiettivi dai quali si ottengono vedute di quasi 90 gradi.”(Errera, *Storia e statistiche delle industrie venete e accenni al loro avvenire*, Venezia, Antonelli, 1870, p. 483.)

⁴⁶Il desiderio di appropriazione quanto più realistica del paesaggio è evidente nel successo commerciale di questo tipo di immagine. Intorno agli anni Sessanta del secolo, la fotografia stereoscopica è già entrata nella vita quotidiana della casa borghese (Giovanni Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 21). In questo periodo, l'enorme successo della London Stereoscopic and Photographic Company è basato proprio sulla vendita delle vedute fotografiche che di gran lunga battono gli altri generi: tra le vedute, poi, più del 95% sono appunto stereoscopie. (Cameron John, “Henri Le Lieure: le stereoscopie in vetro”, in Gabriele Borghini (a cura di), *Il mondo in stereoscopia. Henri Le Lieure fotografo e collezionista* (Catalogo della mostra: Roma, Ist. Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Dicembre 1996-Gennaio 1997) Napoli, Electa, 1996, p. 44.)

⁴⁷I primi esperimenti di Nicéphore Niépce, antecedenti all'ufficializzazione dell'invenzione di Daguerre del 1839 - siamo agli inizi del secondo decennio del XIX secolo - erano stati denominati appunto “eliografie”, scritture/disegni con il sole. Un altro dei grandi antenati della storia della fotografia, Talbot,

Quindi, l'immagine di paesaggio intesa come conquista dello spazio in cui l'uomo vive, pare compiere un balzo in avanti con l'invenzione dell'immagine meccanica.

La scelta del paesaggio come tema privilegiato, agli inizi dell'era fotografica, però, più che per ragioni filosofiche, si compie per una sorta di compromesso con i limiti tecnici dell'apparecchio:

Chacun, à l'aide du DAGUERRÉOTYPE, fera la vue de son château ou de sa maison de campagne: on se formera des collections en tous genres d'autant plus précieuses que l'art ne peut les imiter sous le rapport de l'exactitude et de la perfection des détails, et que'elles sont rendues inaltérables à la lumière; on pourra même faire la portrait: la mobilité du modèle présente, il est vrai, quelques difficultés pour réussir complètement.⁴⁸

È risaputo, infatti, che tutti i primi esperimenti sia di eliografia, ancora all'altezza del 1827, che di dagherrotipia e di calotipia con Henry Fox Talbot, hanno previsto la ripresa di panorami, elementi architettonici e nature morte.

Nell'elenco delle immagini-prova consegnate il 25 gennaio 1839 da Talbot ai membri del *Royal Institution* di Londra, il fotografo inglese riporta oltre a quello che egli stesso definisce il primo autoritratto di una casa nell'intera storia della visione (datato 1835 con annessa polemica per il primato invece concesso a Daguerre), fiori e foglie, un pizzo e anche «una veduta di Venezia copiata da un'incisione».⁴⁹

Non quindi la semplice riproduzione di un paesaggio, ma addirittura la riproduzione di una riproduzione, e proprio di una veduta di Venezia.

inventore della calotipia – all'incirca negli stessi anni del dagherrotipo – intitolò la sua opera *The pencil of Nature* (1844), vale a dire la Natura che si autoritrae utilizzando quella che appunto Talbot definisce metaforicamente una matita: la luce solare.

⁴⁸Foglio a stampa per annunciare la scoperta della dagherrotipia pubblicato da Louis Mandé Daguerre nel 1838 conservato presso la George Eastman House e riportato in Monica Maffioli, *Il Belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996, p. 19. I “fantasmi”, cioè le tracce lasciate da personaggi in movimento che sono “sfuggiti” all'impressione fotografica, sbavando, in questo modo, la fredda icasticità delle vedute urbane, sono stati oggetto di varie riflessioni tra storia della tecnica e filosofia dell'immagine: il fantasma più commentato è sicuramente il lustrascarpe della prima veduta di Daguerre (ad esempio in Giuseppe Marcenaro, *Fotografia come letteratura*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 17-26).

⁴⁹«Itinerary Gazette», n. 1150, 2 febbraio 1839, p. 74, riportato in Beaumont Newhall; ed. cons. *Storia della fotografia*, trad. di Laura Lovisetti Fua, Torino, Einaudi, 1984, p. 26.

È come se la fotografia, subito, con questo inconsapevole esempio, avesse affermato con vigore l'entrata in una nuova epoca in cui reale e copia si confondono, sovrapponendosi e sostituendosi: non Venezia, ma già la copia di Venezia duplicata anche con un'altra tecnica. Le immagini riprodotte si moltiplicano mentre il referente sfuma, sempre più indistinto.

La scelta di una veduta di Venezia da parte di Talbot è stato un caso, ma, innegabilmente, una coincidenza interessante per chi, come noi, sta tentando di capire il rapporto tra Venezia e la propria immagine. Infatti, questa casualità può essere interpretato anche come il chiaro indizio di una massificazione dell'immagine paesaggistica di Venezia già in atto ben prima della nascita della fotografia.

Talbot, nel momento di scegliere una stampa da riprodurre - soggetto facile perché appunto immobile - cercando per casa, trova questa veduta incisa di Venezia. È facile supporre il contenuto: il bacino di San Marco con la sagoma nera di una gondola e la riva monumentale con la Piazza sullo sfondo, oppure uno scorcio del Canal Grande con i relativi palazzi in fila.

Era comunissimo possedere una veduta di Venezia. Ce l'avevano coloro che vi avevano soggiornato nel corso di un viaggio ma anche coloro che non l'aveva mai visitata: era uno di quei souvenir che in un modo o nell'altro capitavano in una casa borghese. Tutte queste vedute erano simili, magari soggetti diversi ma uguale impostazione figurativa. Solo Roma era stata tanto riprodotta quanto Venezia.

Talbot, inoltre, sceglie questa immagine probabilmente anche per la sua eleganza e piacevolezza che ben si accordavano ai pizzi e ai fiori delle altre calotipie.

Quindi, alla nascita della fotografia, l'immaginario urbano su Venezia era già molto sviluppato: massificazione, standardizzazione, un già acquisito buon livello artistico sono caratteristiche a cui il ritratto della città ha già avuto modo di approdare dopo un lungo perfezionamento e sotto la spinta della continua richiesta di immagini da parte soprattutto dei viaggiatori stranieri.

L'«occhio sensibile e ben esercitato» di Gibbon⁵⁰ aveva avuto, quindi, secoli di tempo a disposizione per posarsi su Venezia prima dell'avvento della fotografia, e, quindi era già allenato a indossare certe modalità visive.

Ci chiediamo, ora, quali fossero appunto queste capacità dello sguardo caldamente incoraggiate nei trattati di viaggio: che cosa si intendeva con l'esortazione a vedere nel modo “giusto”? Il modo “giusto”, senza ombra di dubbio, era quello dettato dal gusto del tempo e dalla tradizione iconografica. Per avere una vista adeguatamente coltivata, bisognava, quindi, frequentare immagini: le immagini incontrate nei libri, nelle collezioni di stampe, nei souvenir dei reduci da un viaggio. Il paesaggio non andava osservato da impreparati: si poteva conoscerlo e capirlo, infatti, solo attraverso le immagini.

Anche la fotografia partecipa a questo processo di filtraggio della realtà: il fatto di essere una traccia, secondo la terminologia di Charles Sanders Peirce⁵¹, infatti, non la esime affatto dall'essere molto connotata culturalmente (ed esserlo in una maniera meno evidente non fa altro che potenziare l'efficacia del suo messaggio).

C'è stato un periodo in cui in ogni salotto buono era quasi d'obbligo possedere un album di foto con cui intrattenere gli ospiti.

In *Quattro incontri* (1878) di Henry James, ad un giovanotto cortese che, ad un tè, le domanda se avesse intenzione di viaggiare, mostrandole, come passatempo galante, la raccolta di fotografie dei luoghi visitati in Italia, una dama americana risponde con un sospiro, adducendo alle sue numerosissime letture e visioni: «Credo, in verità, di essermi preparata come di più non si possa... prima.»

L'inizio e la fine di ogni esperienza dello sguardo, di ogni visita, scoperta, rivelazione, quindi, era - e continua ad essere - sempre un'immagine.

⁵⁰Rimando alla nota 26 .

⁵¹Classificando i segni, Peirce nel 1895 ha attribuito alla fotografia lo statuto di “indice”: «Le fotografie [...]sono molto istruttive perché sappiamo che, per certi aspetti, rassomigliano esattamente agli oggetti che rappresentano. Ma questa somiglianza è in realtà dovuta al fatto che quelle fotografie sono anche prodotte in circostanze tali che dovevano fisicamente corrispondere punto per punto alla natura. Da questo punto di vista, dunque, esse appartengono alla seconda classe di segni: i segni per connessione fisica [indice].» (Charles Sanders Peirce, “The Art of Reasoning” in *Collected papers*, Cambridge, Harvard University Press, 2, 1933, par. 281; rip. in Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983; ed. cons. *L'atto fotografico*, a cura di Bernardo Valli, Urbino, QuattroVenti, 1996, p. 53.

Vedere, per un viaggiatore colto dell'epoca, significava sfoderare all'occorrenza l'imprinting, il calco di un'altra immagine dello stesso luogo o di uno simile. Ogni quadro, ogni stampa, ogni descrizione diventa una «guida per l'occhio»⁵², un precettore inconscio che condiziona la scelta di cosa guardare e di come farlo.

Perciò, quando parliamo di immagini di viaggio, dobbiamo considerare sia quelle *precedenti* al viaggio, che in qualche modo hanno già forgiato un'idea di che cosa si andrà a vedere rendendo l'osservatore disponibile o refrattario a determinati stimoli, che quelle *conseguenti* ad esso, prodotte o acquistate in ricordo dell'esperienza vissuta: due categorie che, molto spesso, combaciano perfettamente.

Come si è comportata la fotografia di fronte alla lunga tradizione iconografica che l'ha preceduta?

Siamo nel XIX secolo, vale a dire nel pieno dello sviluppo della città borghese e, più nascostamente operaia, e lo spirito della fotografia, così proteso al reale, dovrebbe essere, quindi, il più adatto a cogliere le mille nuove pulsioni tutte palpitanti all'interno del microcosmo cittadino. Un obiettivo nuovo che guarda un mondo nuovo: occhi potenziati per una realtà in sviluppo vertiginoso che trasborda i confini del vecchio sapere riconosciuto e che reclama a gran voce, per essere descritta, un linguaggio visivo diverso, adatto, appunto, ad esigenze diverse.

Nel momento in cui appare la fotografia – e il mondo si apprestava a riprodursi indefinite volte più del consueto -, già era pronta ad accoglierla una *concupiscienza oculorum* in cui alcuni esseri si riconoscevano con la complicità immediata dei perversi. «Questo peccato è il nostro peccato...Mai occhio fu più avido del nostro» precisò Gautier. E la voce di Baudelaire si confondeva con la sua: «giovanissimi, i miei occhi colmi di immagini dipinte o incise non avevano mai saputo saziarsi, e credo che i mondi potrebbero finire, *impavidum ferient*, prima che io diventi iconoclasta». Invece si era formata una piccola tribù di iconolatrici. Che esploravano i meandri delle grandi città, immergendosi nelle «delizie del caos e dell'immensità», traboccanti di simulacri.⁵³

⁵²Riprendo qui la bella formula che Francesco Casetti usa parlando di cinema e di sguardo “rivelatore” e “vincolante” in *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 16.

⁵³Roberto Calasso, “Charles Baudelaire la metamorfosi di un peccatore” in «Corriere delle Sera», mercoledì 22 ottobre 2008, p. 38 (estratto del libro di Calasso, *Le folie Baudelaire*, Milano, Adelphi, 2008). Baudelaire parla dello choc provocato dal contatto con la folla la cui presenza, anche se mai

Baudelaire, quindi, non si sente completamente appagato dopo l'abbuffata di dipinti ed incisioni: il suo spirito in tensione pretende altre chiavi d'accesso al quel caos e a quell'immensità metropolitani. Forse Baudelaire esige la potenzialità meccanica della fotografia?

L'incontro tra il poeta e la nuova arte, in verità, non fu dei più fortunati. È ben nota, infatti, la stroncatura del *Salon* del 1859. Nemmeno l'incontro tra fotografia e città si era svolto secondo le esigenze degli *oculi* del secolo XIX: all'obbiettivo fotografico furono interdette a lungo, infatti, la molteplicità e la varietà della nascente era metropolitana, come pure le sue contraddizioni e negatività.

Benjamin, osservando le fotografie che Eugène Atget ha scattato a Parigi a cavallo tra XIX e XX secolo, la stessa fervida capitale che era già stata immortalata con vivacità in letteratura da Balzac e Zola⁵⁴, ha l'impressione di vedere la città «vuota come un alloggio che non ha ancora trovato un inquilino»⁵⁵.

Se la caleidoscopica Parigi, attraverso la fotografia, dà la sensazione di essere una città-fantasma⁵⁶, immaginiamoci quale dovrebbe essere l'effetto iconico della Venezia ottocentesca, sfiancata dalle occupazioni straniere, in ritardo rispetto al cambiamento storico al pari di tutto il resto della nostra penisola. A causa dei lunghi tempi di posa, la città assomiglia, parafrasando le suggestive parole di Giulio Bollati, un mondo immobile sospeso su abissi di passato.⁵⁷

direttamente descritta, si percepisce, vibrante, sia nei *Fleurs du mal* che nello *Spleen de Paris*: «La sua folla è sempre quella della metropoli; la sua Parigi è sempre sovrappopolata». (Benjamin, “Di alcuni motivi in Baudelaire”, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 102).

⁵⁴Per una bella descrizione combinata della Parigi urbana e letteraria del periodo, rimando a Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 90-118.

⁵⁵Benjamin Walter, “Piccola storia della fotografia”(1931); ed. cons.: in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di Enrico Filippin, Torino, Einaudi, 1966, p. 71.

⁵⁶Anche il cinema, alla sua nascita, ha alterato la realtà urbana. Marco Bertozzi ha spiegato come la città delle vedute Lumière ricalcasse un ideale, quello della *civitas* disciplinata, funzionale ed efficiente delle grandi Esposizioni nazionali e internazionali, o quella severa e ordinata delle cerimonie ufficiali (Bertozzi, *L'occhio e la pietra: il cinema, una cultura urbana*, Torino, Lindau, 2003).

⁵⁷Parole usate da Bollati, però, per descrivere i dagherrotipi italiani: «immobile Italia leopardiana, lunare, sospesa su abissi di passato» (Bollati, “Note su fotografia e storia” in Carlo Bertelli-Id., *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Annali di Storia d'Italia*, 2, Torino, Einaudi, 1979, P. 17).

Sergio Perosa⁵⁸ ha definito le fotografie di Venezia dell'Ottocento rivelatrici, nella loro bruttezza, dello stato di degrado in cui versava la città. Non ci troviamo d'accordo con questa affermazione e non solo per il giudizio sul presunto scialbore delle immagini.

La fotografia semplicemente non aveva ancora ne' i mezzi ne' la cultura per rappresentare la realtà quale veramente era. Quella ritratta, infatti, è solo in parte la vera faccia di Venezia: la nostalgica operazione "Venezia com'era", il cui compimento è sembrato a lungo l'unica utilità dell'immagine fotografica ottocentesca è, in realtà, realizzabile solo in parte.

Le prime spedizioni dagherrotipiche in Italia, ad esempio, usano le immagini fotografiche unicamente come basi per successive incisioni, da aggiustare e in caso popolare con personaggi e scene di vita, come le grandi vedute ad olio e le stampe popolari avevano abituato lo spettatore.

Nel 1840 Noel-Marie Paymal Lerebours (1807-1873), ottico e fabbricatore parigino di strumenti e corredi per dagherrotipia, commissiona, per l'appunto, delle riprese per costruire delle matrici con cui stampare sette vedute di Venezia. Queste vedute hanno fatto poi parte dei due volumi di *Excursions daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe*. Le lastre fotografiche erano, infatti, ritenute un supporto di notevole precisione per la costruzione dell'impianto prospettico oltre che per la definizione degli elementi.⁵⁹

Sempre nel 1840 Ferdinando Artaria (1781-1843) intraprende un'iniziativa analoga che interessa Venezia, Verona e altre località venete avviando la serie *Vues d'Italie d'après le Daguerreotype*⁶⁰ mentre tra il 14 e il 22 giugno 1841 Alexander John Ellis (1814-1890) realizza a Venezia sedici riprese dagherrotipiche per la produzione di incisioni. Le immagini di Ellis riprendevano un itinerario svolto a partire dall'Arsenale, lungo il Canal Grande fino a Ca' Pesaro⁶¹ e dovevano essere accorpate a quelle che riguardavano

⁵⁸Intervento "Immagine e mito di Venezia nella letteratura" tenuto al Convegno *Venezia. Immagine, futuro, realtà e problemi* all'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia il 7 novembre 2008.

⁵⁹Daniela Palazzoli, "La notizia dell'invenzione dello *specchio dotato di memoria* arriva in Italia", in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento* (catalogo della mostra: Firenze, Palazzo Pitti, ottobre-dicembre 1979; Venezia, Ala Napoleonica, gennaio-marzo 1980), Milano-Firenze, Electa-Alinari, 1979, p. 11.

⁶⁰*Ibidem*.

⁶¹Paolo Costantini, "Dall'immagine elusiva all'immagine critica. La raccolta Ellis e la costruzione dell'immagine fotografica di Venezia", in «Fotologia», 3, 1985, pp.12-29; Dorothea Ritter (a cura di),

Roma, Firenze, Pisa, Napoli, Pompei, Pozzuoli e Paestum ma il progetto, di cui ci rimangono oggi 158 lastre dagherrotipiche sciolte, non è mai portato a termine.⁶² Ora, anche in seguito all'invenzione del collodio, che facilita molto il processo di ripresa, le ditte fotografiche continuano a seguire sostanzialmente le orme di questi lavori: la scelta delle inquadrature, una certa resistenza alla presenza umana nell'immagine. Ma se le difficoltà tecniche non condizionano più le scelte di stile, che cosa impedisce il cambiamento?

Venice in old photography 1841-1920, Londra, Calmann & King Ltd, 1994; ed. cons.: *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale, 1994; ed. cons. *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, traduzione di Elena Barbalich, Venezia, Arsenale, 1994, pp. 26-27.

⁶²Oltre alla Palazzoli e a Costantini, parlano di queste escursioni dagherrotipiche Monica Maffioli in *Il belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, cit., p. 22 e Zannier in "Fotografia a Venezia nell'Ottocento", in Zannier-Costantini, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento* (catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Fortuny, gennaio-marzo 1986), Venezia, Arsenale-Böhm, 1986, p. 15. Maria Francesca Bonetti, "D'après le Daguerreotype...L'immagine dell'Italia tra incisione e fotografia", in Id.- Monica Maffioli, *L'Italia d'argento, 1839-1859. Storia del dagherrotipo in Italia* (Catalogo della mostra: Firenze, Sale d'Arme di Palazzo Vecchio, 30 maggio-13 luglio 2003/ Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 26 ottobre-16 novembre 2003), Firenze, Alinari, 2003, pp. 31-40.

1.2. Il desiderio di possesso: viaggiatori-artisti e viaggiatori-clienti

Lo scopo principale per cui scrivo è per dire che ho scoperto di avere ancora sessanta fogli di carta, ho quindi modificato il nostro itinerario: andiamo a Venezia [...] per adempiere a ciò che a lungo ho desiderato: riprodurre fotograficamente il mio soggetto preferito, spero di riuscirvi.⁶³

- Ah, quello splendido, splendido, splendido Cristo, - fece la signorina con voce che, per quanto sommessa, lasciò intendere le sue parole.
- Oh, papà, che pittura.[...] Devo trovare una fotografia [...]. Si volse per raggiungere l'altra estremità della sala, dove il custode teneva in esposizione fotografie e stampe.⁶⁴

Con l'accrescere della fortuna del viaggio, dilagò anche la mania di ritrarre i luoghi oggetto del proprio passaggio.

Uno dei primi celebri adepti del culto dell'immagine come indispensabile ricordo di un'esperienza estetica o di vita, è Johann Wolfgang Goethe. Nel suo *Viaggio in Italia* annota, il 14 settembre 1786, lo strano equivoco nel quale era stato coinvolto per essere stato sorpreso da alcuni abitanti del luogo a ritrarre il fatiscente castello di Malcesine. Sospettato di essere una spia incaricata del rilievo di un edificio militare e di frontiera, tenta di giustificare la propria condotta davanti al podestà, chiamato a risolvere la situazione:

⁶³ Il desiderio di spingersi fino a Venezia nasce nel momento in cui si palesa la possibilità di riprodurla. Da una lettera di Calvert Richard Jones (1814-1877) a William Talbot (1800-1877), di cui era amico e allievo (rip. in Alberto Prandi, "Il Grand Tour dei fotografi", in Sergio Marinelli – Giuseppe Mazzariol – Fernando Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866* (catalogo della mostra: Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989), Milano, Electa, 1989, p. 399.

⁶⁴ James, "Compagni di viaggio"(1870); ed. cons.: traduzione di Maria Luisa Castellani Agosti, in Id., *Racconti italiani*, a cura di Maurizio Ascari, Torino, Einaudi, 1991, p. 5.

[...] gli assicurai di non aver voluto far altro che vedere e ritrarre una rovina. *Egli replicò che, se si trattava di una rovina, non capiva che cosa ci potessi trovare di notevole.* Per guadagnar tempo e benevolenza, mi diffusi a spiegargli come anche a loro fosse noto che molti viaggiatori venivano in Italia solo per vedere delle rovine [...].⁶⁵

Ben presto gli abitanti della penisola comprendono questa strana mania del viaggiatore straniero e la volgono a proprio vantaggio, approfittando di quello che pare loro un inspiegabile interesse verso luoghi abbandonati e disastri.⁶⁶ Henry James, viaggiatore più tardo, constata, infatti, come l'interesse italico verso il proprio patrimonio sia alimentato esclusivamente dal desiderio di guadagno:

Dipinti e architetture non saranno completamente distrutti, poiché in questo caso i “forestieri”, dispensatori di moneta, smetterebbero di arrivare e i tornichetti agli ingressi degli antichi palazzi e conventi, con la fessura brevettata ad inghiottire il vostro mezzo franco, diventerebbero certamente rugginosi, si bloccherebbero per mancanza di utenti.⁶⁷

Il viaggio, quindi, comincia ben presto ad alimentare una fiorente ricca industria alla base della sopravvivenza di un paese economicamente arretrato e fermo ad una cultura preindustriale. Quella che era ai tempi di Montaigne e di Goethe un'esperienza solitaria e impervia, si trasforma, nel corso dell'Ottocento, in “un prodotto, una merce, da vendere al maggior numero possibile di acquirenti”.⁶⁸

In questa logica viene assorbita anche la produzione delle immagini –*souvenir*. All'inizio, i pionieri del Gran Tour, provvedevano da soli a soddisfare l'impulso di possedere un'immagine, improvvisandosi disegnatori e acquerellisti come Goethe⁶⁹, o, se particolarmente agiati, includendo nel proprio seguito anche un pittore.

⁶⁵Johann Wolfgang Goethe, *Italianische Reise* (1816-1829); ed. cons. *Viaggio in Italia*, a cura di Emilio Castellani, Milano, Mondadori, 1983, p. 30. Corsivo nostro. L'episodio è riportato anche in Tenenti, “Venezia e il Veneto nelle pagine dei viaggiatori stranieri (1650-1790)”, cit., p. 561.

⁶⁶La fortuna e il mito delle rovine e del loro valore storico e poetico raggiungeranno il culmine in età romantica.

⁶⁷James, “Ritorno in Italia” (1877); ed. cons.: traduzione di Claudio Salone (dall'edizione di *Ore italiane*, a cura di Brilli, Milano, Garzanti, 1984) in *Racconti italiani*, cit., p. XXVI.

⁶⁸De Seta, “L'Italia nello specchio del Gran Tour”, cit., p. 262.

⁶⁹Goethe abbina scrittura e disegno: «Quando vedevo nella natura il *paesaggio come quadro*, a voler fissarlo e a *conservarmi un ricordo* sicuro di tali momenti [...], appena afferrato un soggetto interessante

Con l'aumento del flusso dei viaggiatori, superato il momento difficile delle guerre napoleoniche che avevano reso pericolosi gli spostamenti in Europa, e con l'entrata ormai nell'epoca del turismo di massa, la pratica solitaria che tanto aveva fatto insospettire gli abitanti di Malcesine divenne il naturale passatempo, se non il necessario coronamento di un soggiorno, per ogni viaggiatore-modello.

Camillo Boito, sul finire dell'Ottocento, descrive con ironia l'attività compulsiva di decine di vedutisti e bozzettisti improvvisati che intasano calli e chiese di Venezia:

Le navate, le absidi, le cappelle, le nicchie della chiesa di San Marco erano invase da decine di pittori, vecchi con la bella barba lunga e giovinotti di primo pelo: non mancavano sette od otto signore. Tutti facevano le loro divozioni all'arte. Chi s'arrovellava nell'imitare le larghe vòlte a mosaico, cercando di seguirne via via tra i Santi allampanati e gli Angeli stecchiti, le tinte dell'oro, che secondo la luce, le ombre, le penombre, i riflessi mutano dal giallo al rosso, dal rosso al verde, dal verde al nero; chi s'era messo dinanzi ai pulpiti bizantini e studiava il lustro dei marmi; chi si stillava il cervello nello scortare del pavimento a quadrelli, a formelle, a pavoni, a mostri, a intrecci d'ogni maniera e ondulato come le acque calme del mare; chi nelle vesciche voleva trovare i toni cupi e misteriosi delle alte conche ai lati del coro, dove nel buio brilla qualche striscia di sole e luccica qualche macchia dorata; chi sentiva invece la pace maestosa e solenne del tempio; chi, non badando ad altro che allo sfarzo delle materie e delle forme, non ricordava che le pompe del passato; chi, ingenuo, intendeva alla semplicità candida e casta.

Altri pittori s'erano, lungo il Canalazzo, nell'aperta laguna o nell'angolo remoto di qualche rio, accomodato il loro studiolo in barca, e ad ogni gesto facevano dondolare il cavalletto. Altri si fermavano a coppie in certi campielli a ritrarre la vera di un pozzo, la punta di un alberello, che sbucava sopra un muricciuolo rosso, le finestre delle casupole, dalle quali, tenute in fuori con due lunghi bastoni, pendevano sulla fune la camicia cenciosa e la

e accennato nel modo più generico con pochi tratti sulla carta, eseguivo subito lì vicino in parole il particolare, che non potevo cogliere ne' seguire con la matita; *ed in questo modo trattenni dentro di me una presenza tale di simili visioni, che ogni località, quando in seguito ne avessi bisogno per una poesia o per me una narrazione, mi si presentava subito davanti, e si trovava a mia disposizione.*» (Rip. in Manfred Beller, *Le metamorfosi di Mignon. L'immaginazione poetica dei tedeschi in Italia da Goethe ad oggi*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, p. 17. Corsivo nostro.) Questo passo è esemplare e riassuntivo di quanto riportato fino ad ora: il paesaggio affascina perché fa rivivere dei ricordi pittorici e letterari e a sua volta ne genera altri.

gonnella bucata di qualche popolana, coi capelli arruffati e gli occhi curiosi, che guardava in giù canticchiando.⁷⁰

E' facile riconoscere, in questo elenco, tutti i *topoi* tradizionali di quella che era diventata la pittura del tempo a Venezia, tra vedutismo dozzinale, pallido epigono della grande epoca settecentesca, e pittura di genere, intenta ad afferrare il pittoresco in un monello stracciato o in una fila di reti stese al sole, e nostalgica pittura di storia. L'industria del turismo si allinea a queste mode già trite: le immagini-ricordo, acquistate da venditori ambulanti, nei negozietti d'arte e soprattutto negli atelier fotografici, devono garantire un commercio sicuro, economico ed ampio che prevede «a standardizzazione, il montaggio, la produzione in serie.»⁷¹

Ad alimentare la produzione d'immagini, perciò, è la stessa logica del guadagno che ha trasformato i palazzi in alberghi, le chiese in musei a pagamento, e che ha moltiplicato negozietti d'artigianato e osterie.

In verità, se ci basiamo su alcuni documenti del tempo, le *élites* economica e politica non paiono dare molto affidamento a questo settore. Nel 1847, Daniele Manin nelle vesti di giovane avvocato, considera con perplessità il turismo come possibile fonte di sollievo per le casse della città affermando che si «bellezze d'arte, pompa di spettacoli, la moda dei bagni salsi» attirano turisti, ma che non si può affidare il destino di Venezia ai «bassi guadagni degl'infermieri, de' locandieri, degl'impresari». ⁷²

Nello stesso periodo, però, Agostino Sagredo, noto economista veneziano della metà del XIX secolo, in *Note sugli ammglioramenti di Venezia*, si lancia in una baldanzosa analisi della situazione economica della città che, nel secondo dominio austriaco, effettivamente gode di una lenta ripresa:

⁷⁰Camillo Boito, "Il colore a Venezia", in *Storielle vane* (1883); ed. cons.: a cura di Marziano Guglielminetti, Roma, Silva, 1971, p. 34.

⁷¹De Seta, "L'Italia nello specchio del Gran Tour", cit., p. 262.

⁷²«Sunto delle proposizioni fatte a voce dal socio corrispondente avv. Daniele Manin per migliorare il commercio di Venezia», in «Esercitazioni scientifiche e Letterarie dell'Ateneo Veneto», 6, 1847, pp. 231-232. Rip. anche in Andrea Zannini, "La costruzione dell'immagine turistica" in Manlio Isnenghi – Stuart Woolf (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2002, p. 1128.

Ricostrutte molte vie si restaurarono gli edifici che le fiancheggiavano, il valore di questi edifici è più che duplicato, cresciuta la popolazione, la povertà minorata e questi sono fatti che provano con evidenza come s'ammigliori del continuo le condizioni della città... Venezia si vantaggì d'assai coll'aprirsi il primo tronco della strada ferrata Ferdinanda lombardo-veneta: le vie rimboccano di gente, gli alberghi sono pieni, i bottegai vendono il doppio delle merci, i teatri sono affollati.⁷³

Giandomenico Romanelli giudica queste parole «appassionatamente ingenuie» ma esemplificative della «vocazione turistica e culturale insieme», caratteristica dell'«Ottocento asburgico lagunare»⁷⁴, proprio i decenni, aggiungiamo noi, nei quali inizia a svilupparsi, sotto tutti i migliori auspici, il commercio della fotografia-souvenir nella città lagunare.

Naturalmente i medesimi soggetti della pittura ufficiale e amatoriale del periodo trasmigrano anche nei cataloghi di fotografie degli atelier cittadini.

Anzi, analizzando la lunga descrizione che abbiamo tratto da Camillo Boito, vediamo emergere, tra gli artisti dilettanti, un gusto ossessivo per i particolari e i dettagli: gusto minuzioso e raffinato il cui grande maestro a Venezia è stato John Ruskin, il critico e studioso d'arte. Fu ancora lui, il primo a promuovere l'uso della macchina fotografica per immortalare proprio quei frammenti minuscoli, quelle venature e quelle increspature che la sua matita non riusciva a riprodurre.

Amore per il particolare incentivato dalla nascita di certi settori dell'arte fotografica? Sorgere di un nuovo interesse che passa dalla fotografia di studio alla pittura da bottega fino al bozzetto dilettantistico del più comune tra i turisti?

Anche l'interesse acuto, e probabilmente inconsapevole, per «le ombre, le penombre, i riflessi» può avere avuto un incentivo nei risultati sempre più sofisticati ottenuti dalle

⁷³Agostino Sagredo, "Note sugli ammglioramenti di Venezia", in «Annali Universali di Statistica», Milano, 1843-1844, p. 286.

⁷⁴Romanelli, "Arte di governo e governo dell'arte: Vienna a Venezia nell'Ottocento", in Id. (a cura), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, cit., p. 161. Un'analisi del documento del Sagredo è contenuta anche in Andrea Zannini, "La costruzione dell'immagine turistica", cit., pp. 1127-1128.

nuove apparecchiature fotografiche, capaci di captare le mutazioni atmosferiche e i movimenti di luce come non era mai stato possibile fino ad allora.

Naturalmente, poi, un antecedente innegabile va rintracciato nella grande pittura di Turner e Whistler⁷⁵ che, a metà del secolo, hanno riscoperto e valorizzato i cromatismi e le luminescenze di Venezia.

La fotografia, perciò, non ha svolto un ruolo passivo nei confronti della pittura; non se ne può parlare come l'equivalente meccanizzato, adeguato, per mancanza di risorse personali, alle scelte di temi e stili già operate dall'arte accademica.

Piuttosto, da quanto detto, si evince innanzitutto come percorsi differenti siano progressivamente confluiti in un'unica traiettoria uniforme e semplificata, capace di soddisfare la richiesta e le aspettative della più svariata clientela internazionale.

Di clienti, infatti, sempre più si tratta. L'iniziativa personale, il gusto dell'impresa individuale, vengono mano a mano livellati all'interno del mercato dell'immagine.

Si tratta di un processo che accomuna acquirenti e produttori di immagini, soprattutto con l'avvento della fotografia. Come ha osservato Bertelli,

La fotografia italiana scopriva un paese stupito, guardato con occhi stranieri in funzione di una deliberazione e di un uso che non erano del fotografo, che si collocava in una posizione nettamente subalterna rispetto alle esigenze di una clientela indifferenziata e internazionale. Non era dentro una cultura cittadina attenta ai sintomi di un processo in corso.⁷⁶

La conoscenza del territorio, le scelte individuali dell'operatore, l'attinenza con avvenimenti locali, un qualsiasi altro criterio di imminenza o originalità, non avevano, apparentemente, alcun valore nel sancire quale sarebbe stata l'immagine della città venduta e divulgata.

Luigi Sormani Moretti, prefetto di Venezia, fissa al 1854 l'inizio dell'epoca della fotografia da studio a Venezia:

⁷⁵Rimando, per quest'ultimo pittore, a Alastair Grieve, *Whistler's Venice*, New Heaven and London, YaleUniversity Press, 2000 dove viene attuato un confronto tra i suoi dipinti e la fotografia dell'epoca (compresa quella di Naya).

Scienza ed industria chimica per le sue reazioni, arte per lo studio della posa, per la scelta del punto di vista, per la maestria del tocco, per la ricerca dei lumi, per il risalto dell'ombra, la fotografia è un'industria artistica che acquistò in Venezia dal 1854 in poi, colla finitezza e la perfezione dei prodotti suoi, sempre maggiore importanza e, postasi in grado di sostenere qualunque paragone, riuscì *una ragguardevole e non prima sperata fonte di lucro* producendo in copia e smerciando nei centri artistici più importanti del mondo civile gli accreditati, ricercati e resi anche con felici metodi inalterabili suoi lavori: di ritratti, vedute, studi e riproduzioni dei più pregiati dipinti, statue od ornati.⁷⁷

Dopo i tentennamenti del Manin e gli slanci ottimistici di Sagredo a metà del secolo, all'altezza degli anni Ottanta, quindi, l'industria fotografica rappresenta ormai una realtà accertata e una risorsa economica valida per la città. Ha ragione, quindi, quell'anonimo relatore che, nel 1869, aveva scritto, proprio a riguardo dello sviluppo degli stabilimenti fotografici, di «calcolare su di un più ridente avvenire, che il favor della moda rende più sicuro»⁷⁸.

Allo stesso tempo, Sormani si sente, però, in dovere di aggiungere che «non si tratta di un lavoro normalmente continuativo»⁷⁹, il che rappresenta un impedimento a stilare dei dati sicuri ed affidabili. Inoltre, «la varietà delle produzioni e la riuscita loro più o meno pregevole, nonché la diversità del rispettivo formato rendono assai più difficile di determinare la quantità annuale dei lavori prodotti dall'industria fotografica e quindi anche il corrispondente valore.»⁸⁰

Più che i poco affidabili numeri raccolti nelle annuali statistiche sull'economia della città, a confermarci il successo dell'industria fotografica a Venezia, quindi, è il continuo espandersi, nel corso del XIX secolo, della rete di colonizzazione della città da parte di piccoli e medi imprenditori del ramo, appunto, fotografico.

⁷⁶Bertelli, “La fedeltà incostante”, p. 66.

⁷⁷*La Provincia di Venezia, monografia statistica – economica – amministrativa, raccolta e coordinata dal conte Luigi Sormani Moretti regio prefetto*, Venezia, Antonelli, 1880-1881, p. 282. Corsivo nostro.

⁷⁸*Relazione sommaria al Ministero d'Agricoltura e Industria e Commercio sull'andamento delle industrie della Città e Provincia di Venezia nel 1869*, Venezia, Antonelli, 1869, p. 71.

⁷⁹*La Provincia di Venezia, monografia statistica – economica – amministrativa, raccolta e coordinata dal conte Luigi Sormani Moretti regio prefetto*, cit., p. 282.

⁸⁰*Ibidem*.

Leggere la loro storia, attraverso i documenti custoditi all'archivio storico della Camera di Commercio, significa scoprire gli entusiasmi con cui venivano aperti laboratori e piccole rivendite, confidando proprio in quella mutevole moda dell'acquisto di immagini-documento o ricordo da parte di studiosi e viaggiatori.

Significa anche, però, vedere registrati i continui passaggi di proprietà, indici dell'insuccesso di alcuni e dell'illusione ottimista dei loro successori; le conversioni di negozi di sole fotografie agli usi più eterogenei; le chiusure dopo pochi anni dall'apertura per fallimento.

Si tratta, infatti, di un'attività «che trae origine da manifestazioni puramente voluttarie», come si legge in una relazione di fallimento di una ditta fotografica addirittura nel 1932.⁸¹ La moda che a metà del secolo precedente incentivava l'avvio di questa industria, ormai si è definitivamente conclusa, e con essa, un fenomeno artistico e commerciale di primaria importanza sulla scena ottocentesca veneziana.

Fino al 1925, non era obbligatoria l'iscrizione della propria attività presso la Camera di Commercio, per cui consultare questo archivio ha illuminato limitatamente la storia del XIX secolo fotografico veneziano.

Le microstorie che ho ritrovato sono, tuttavia, esemplari di un fenomeno fondamentale per Venezia: la presenza forte di piccolo artigianato che tenta di rimanere a galla, cercando di cavalcare le congiunture storiche favorevoli: un mondo affannato e poco riconosciuto che è servito a Venezia, però, a recuperare, secondo le proprie modalità, una dimensione economica attiva.⁸²

C'è la vicenda professionale di Ferdinando Tamanini, che tenta di far parte dell'affollato mondo di ambulanti in Piazza San Marco⁸³, lo stesso descritto pittorescamente da una

⁸¹Relazione di piccolo fallimento della ditta Giuseppe Roggero, 7 luglio 1932, scheda 4001, Venezia, Archivio Storico della Camera di Commercio.

⁸²Questa creatività artigianale, questo *humus* tipicamente veneziano è stata ben raccontata da Brunetta in "Il caso e il destino" in Id. (a cura di), *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico* (Atti del convegno: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 4-6 maggio 2005), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007, pp. 3-11. Brunetta si riferisce al periodo cinematografico, ma l'idea del fervore da bottega descrive in modo convincente anche il panorama della piccola imprenditoria fotografica, un'esperienza anche manuale e organizzativa che probabilmente si può definire preparatoria a quella del cinematografo a Venezia.

⁸³Dal 1911 (Denuncia di ditta in nome proprio, n. 1271, 22 maggio 1911, Archivio Storico Camera di Commercio, Venezia) al 1921 (Denuncia di cessazione di esercizio, n. 1271, 19 ottobre 1921, Archivio Storico Camera di Commercio, Venezia). I prossimi documenti sono tutti tratti da questo archivio.

guida di viaggio degli anni Settanta dell'Ottocento, quando la fortuna della fotografia-souvenir era al suo apice:

[...] tra la folla dei forestieri di ogni paese, che vi staziona, s'aggirano i rivenditori di stampe, fotografie, conchiglie e ninnoli di ogni genere, mentre i colombi di San Marco volano a stormi di qua e di là [...] ⁸⁴

L'attività di ambulante deve rendergli bene se decide di aprire un'attività in Merceria San Salvatore, un punto strategico per il passaggio dei turisti, vicino a Rialto. Siamo agli anni Trenta: ormai i visitatori fotografano la città per conto proprio, senza bisogno di acquistare nei negozi vedute in serie (ci avrebbero pensato loro a riprodurre per conto proprio, le stesse visuali). Quindi, prima annette al commercio di fotografie anche quello di apparecchi radiofonici⁸⁵, poi, dopo il fallimento⁸⁶ del negozio, si sposta nel Sestiere di Castello, in zone più periferiche, meno battute dal via vai dei forestieri e per questo più economiche.⁸⁷ Si concentra solo nella vendita di radio ma anche stavolta è costretto a chiudere per fallimento.⁸⁸ O il pallino della fotografia gli è rimasto oppure ritornare a fare l'ambulante gli sembra essere l'ultima occasione per sollevarsi dal dissesto economico: qualunque sia stata la motivazione, dal 1937 al 1952 lo ritroviamo in Piazza San Marco ancora a vendere fotografie e magari ad immortalare viaggi di nozze con piccioni.⁸⁹

Altre storie sono più travagliate: Giuseppe Roggero, già citato poco sopra, parte con le migliori intenzioni con un laboratorio fotografico per sviluppo e per stampa, che rileva da un tal Pietro Gasparini per poi cederlo a propria volta, tre anni dopo, ad un altro

⁸⁴ *Italia, Viaggio pittoresco*, Milano, Treves, 1876, p. 57.

⁸⁵ Denuncia di ditta individuale, Ufficio Provinciale dell'Economia di Venezia, 19 novembre 1930

⁸⁶ Denuncia di cessazione di esercizio, n. 24556, 29 ottobre 1935 (annotazione: "fallito").

⁸⁷ Come si evince dal successivo atto di fallimento.

⁸⁸ Partecipazione di chiusura di fallimento per insufficienza di attivo, n. 4659, data sentenza dichiarativa di fallimento 6 ottobre 1936 (attivo di 449 lire; passivo di 28052 lire con 9 creditori).

⁸⁹ Atto di reiscrizione, n. 24556, Ufficio Provinciale dell'economia corporativa, Venezia, Archivio Storico Camera di Commercio, Venezia (in questo atto scopriamo che Tamanini è nato a Trento nel 1888 – quindi ha cominciato giovane la sua carriera da ambulante, probabilmente emigrato in cerca di fortuna

speranzoso professionista, Pietro Tonellato.⁹⁰ Forse il suo sogno era proprio quell' "Industria della riproduzione meccanica di disegni e vendita articoli fotografici" che apre subito lì vicino.⁹¹ Le sue ambizioni reggono per cinque anni. Alla fine, fallito, disoccupato e con moglie e quattro figli a carico, va a lavorare saltuariamente presso altri fotografi.⁹²

Ancor più laconica la vicenda di Ettore Frolo: «Con l'aiuto del padre aveva avviato un piccolo stabilimento fotografico ma la speculazione gli andò malissimo. Alcuni degli accessori furono venduti all'Acerboni»⁹³

C'è quindi, chi chiude «per mancanza di lavoro»⁹⁴ e chi, per tutta il periodo di attività, gode del favore di clientela e critica internazionale.

È appunto il caso di Carlo Naya, che, partito tra tanti altri quando si trasferisce a Venezia a vendere le sue fotografie presso Carlo Ponti⁹⁵, diventa un imprenditore di successo, colui che fa fare il salto di qualità all'artigianato fotografico veneziano.

Alberto Errera, in *Documenti alla storia e statistica delle industrie venete* del 1870, afferma che Naya «trasformò questa arte in una industria importante, pur conservandole carattere estetico».⁹⁶

Una industria che lavorava all'estero con grande rinomanza⁹⁷, ma che soprattutto sa colmare la richiesta del mercato interno «in attinenza al numero dei forestieri che vengono a Venezia».⁹⁸

Le raccolte di stampe vengono sostituite quasi del tutto dai *Ricordo di Venezia*, album di vedute che comprendono, con poche varianti, un itinerario dei più caratteristici colpi d'occhio veneziani.⁹⁹

grazie al turismo); Denuncia di cessazione, n. 24556, 15 novembre 1952. Probabilmente fino al 1947 aveva tentato un'impresa collettiva con la "Coop. Fotografi San Marco" (Atto dell'11 novembre 1947).

⁹⁰Denuncia di ditta in nome proprio, n. 17998, 12 aprile 1924; Denuncia di cessazione di esercizio, n. 4001, 15 maggio 1927

⁹¹Denuncia di aggiunto esercizio, n. 4001, s.d; risulta, comunque, che abbia aperto questa attività supplementare il 1 febbraio 1927 (nota alla Denuncia di ditta individuale per il primo esercizio (retroattiva) del 25 aprile 1925). È registrato un solo operaio; la forza motrice impiegata è calcolata in «1/2 Cavallo».

⁹²Relazione di piccolo fallimento del 7 luglio 1932, cit.

⁹³Verbale della Camera di Commercio del 24/08/1900.

⁹⁴Denuncia di cessazione dell'esercizio 5317 (Fratelli Agolini) del 18 ottobre 1927.

⁹⁵Per una storia del fotografo e della sua ditta, rimando a 3.2.2.

⁹⁶Errera, *Storia e statistica delle industrie venete e accenni al loro avvenire*, cit., p. 483.

⁹⁷*Ibidem.*

⁹⁸*Ibidem.*

Le vedute hanno un posto di rilievo all'interno del repertorio offerto dagli atelier ai clienti, ma si potevano acquistare anche, come già trascritto da Sormani, «ritratti e studi e riproduzioni dei più pregiati dipinti, statue od ornati»¹⁰⁰, cioè fotografie di opere d'arte. Soprattutto quest'ultimo era un ambito in cui eccelleva la ditta Naya e che costituisce la parte più consistente del suo archivio, come si deduce sfogliando i cataloghi promozionali della ditta.¹⁰¹

Nel 1872, James in una lettera ai genitori riassume un suo breve soggiorno veneziano con grandi mangiate di fichi, gelati serali al Florian e proprio l'acquisto di «splendide fotografie (tutte di quadri [...])», aggiungendo - e questo è un dettaglio molto interessante - che la maggior parte di essi erano opere che i destinatari del dono non avevano ancora visto.¹⁰²

La fotografia, infatti - anche nel caso, come questo, di un'immagine fotografia pensata, prodotta e venduta come merce, senza intenti artistici ed estetici che non fossero quelli basilari di accontentare la clientela - ha un ruolo importantissimo nella conoscenza e

⁹⁹Costantini, "L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento" in Zannier-Costantini, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, cit., p. 36.

¹⁰⁰Rimando a nota 64.

¹⁰¹Già all'Esposizione italiana del 1861, i Fratelli Alinari avevano presentato trentacinque "quadri", tra cui riproduzioni di disegni di Raffaello, come avevano già fatto i fratelli Caldesi di Faenza, sempre in relazione ad opere di Raffaello conservate in Inghilterra (Zannier, "Fotografia a Venezia nell'Ottocento", cit., p. 17 e "Gli Alinari a Venezia, città di fotografi" in «Fotologia», 23-24, 2003, p. 20). Dello stesso anno, la documentazione di Carlo Naya, su incarico di Pietro Selvatico Estense, degli affreschi di Giotto alla Cappella degli Scrovegni, prima e dopo l'intervento di restauro. La campagna Naya è citata da Alessandro Prosdocimi in "Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento. Acquisto e restauro degli affreschi", in «Bollettino del Museo civico di Padova», 49, I, 1960, pp. 1-225. Rimando inoltre a Selvatico Estense, *Sulle riparazioni dei celebri affreschi di Giotto detti dell'Arena di Padova ... già pubblicata nel Giornale di Padova nel novembre del 1869*, Pisa, Citi, 1870.

Altra impresa precoce di Naya, su cui torneremo più avanti, sono state le dieci fotografie dell'album *Bassorilievi nella Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo in Venezia* che documentano queste opere d'arte distrutte, per la maggior parte, dal fuoco nel 1867.

Le grandi ditte che si occupavano di riproduzioni d'arte pubblicavano anche cataloghi specifici per questo settore. Naya, ad esempio, ha dedicato tutto il suo catalogo del 1870 alle riproduzioni d'arte, commercialmente molto redditizie (*Fotografie di Carlo Naya in Venezia*, Tipografia del Commercio di Marco Vicentini, 1870). In seguito, nell'epoca della gestione di Dal Zotto, ha pubblicato *Catalogo generale delle opere esistenti nella R. Accademia di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, Tip. Ant. Filippi; *Catalogo generale delle opere di Tiepolo Giambattista riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, Tip. Ant. Filippi, s.d.; *Catalogo generale dei quadri e affreschi esistenti nelle Chiese di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento di Carlo Naya di Venezia*, Venezia, Prem. Stab. Tip. Lit. Visentini Cav. Federico, 1900.

¹⁰²Riportato in John Julius Norwich, *Paradise of Cities*, New York, Doubleday, 2003; ed. cons.: *Venezia. Nascita di un mito romantico*, traduzione di Piero Budinich, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 162.

nella diffusione dell'opera d'arte. Grazie alle riproduzioni spedite da James, i genitori dello scrittore hanno la possibilità di scoprire degli oggetti artistici che forse non avrebbero, altrimenti, mai visto.

La pittura, la scultura, l'architettura entrano in contatto quindi con un pubblico nuovo: non solo gli appassionati e gli amatori in visita ai musei previsti nel loro tour culturale; non solo artisti critici d'arte e studiosi della materia; infine, non solo coloro che potevano permettersi copie ad olio e incisioni. Il nuovo pubblico, invece, è vasto, eterogeneo e trasversale all'interno della società.

Non cambia ancora, attraverso la fotografia, il modo di guardare l'arte, ma comincia subito a cambiare il destinatario delle traduzioni.¹⁰³

Ciò che si modifica, con la riproduzione fotografica dell'opera d'arte, non è sostanzialmente il modo con cui l'opera d'arte viene riprodotta rispetto alle altre tecniche; a cambiare, radicalmente, è, invece, la «condizione culturale» di quanti potevano servirsi di questa riproduzione.¹⁰⁴

Dai circoli chiusi al pubblico, da artisti a clienti: accanto all'editoria, e seguita pochi decenni dopo dal cinema, la fotografia contribuisce da protagonista ad affermare la nascita della cultura di massa.

I luoghi dove questa nuova cultura si manifesta per prima sono le grandi Esposizioni nazionali e internazionali¹⁰⁵.

¹⁰³Massimo Ferretti, "Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello", in Settimelli-Zevi, *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, cit., p. 119. Rip. anche da Costantini, "L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento" in Zannier-Costantini, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, cit., p. 35.

¹⁰⁴*Ibidem*.

¹⁰⁵Sul tema rimando a Anna Giannetta, "Dalle fiere alle grandi esposizioni" in De Seta (a cura di), *Il secolo della borghesia*, II, Torino, Utet, 2006, pp. 421-457 e a Raimonda Riccini-Giannella Marogna, "Paesaggi urbani dell'Ottocento" in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà*, cit., pp. 130-150. In quest'ultimo saggio, viene evidenziato come nella letteratura e nella pubblicistica dell'epoca, l'immagine della nuova metropoli e quella delle esposizioni si riflettessero e confondessero reciprocamente.

Le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce. «L'Europa si è mossa per vedere delle merci», dice Taine nel 1855.¹⁰⁶

Proprio all'interno di questi enormi padiglioni, sotto cupole di vetro e strutture di ferro che reclamano l'entrata in una nuova era, la fotografia, raccogliendo stupore e consensi, trasforma la città stessa, oggetto della propria rappresentazione, in un prodotto di consumo, in merce.

Lo spazio urbano, infatti, viene sezionato, miniaturizzato, messo in vetrina e venduto ad un pubblico che non si limita più ad ammirarlo e amarlo, ma che lo vuole anche possedere.

Come scrive Fiorentino, gli apparati dell'esposizione segnano l'avvio della civiltà dell'immagine: le esposizioni universali, i grandi magazzini, anche gli album fotografici – aggiungiamo noi – , stampati in gran numero ad abbellire prima gli scaffali di questi grandi ritrovi, poi le vetrine dei negozi nelle grandi città turistiche, «sono strumenti concepiti per mettere in scena il territorio metropolitano e per consentirne il recupero sotto forma di consumo.»¹⁰⁷

Anche Venezia, la cui identità reale è sempre più evanescente, la cui esistenza è sempre più a rischio, viene tramutata in fotografia, venduta a piccoli lotti, spartita tra un grande pubblico anonimo: la veridicità ontologica dell'immagine fotografica rassicura sulla sopravvivenza della città, ma allo stesso tempo fa in modo che il presente non sciupi il mito.

Nel momento in cui entra come merce sul mercato, infatti, l'immagine fotografica urbana vende ancora «gli avanzi di un mondo di sogno».¹⁰⁸

¹⁰⁶ Benjamin, "Parigi. La capitale del XIX secolo", cit., p. 151.

¹⁰⁷ Giovanni Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine*, cit., p. 29.

¹⁰⁸ Benjamin, "Parigi. La capitale del XIX secolo", cit., p. 160.

1.3. Il faticoso esercizio dello sguardo: attese, invadenze e frustrazioni

Quando mai la realtà ha mantenuto le promesse della fantasia?¹⁰⁹

Venezia appare fin dai primi percorsi tracciati nei *libri poenitentiales* in quanto porto per l'imbarco dei pellegrini verso l'Oriente¹¹⁰ e rimarrà presenza fissa nei manuali di viaggio dal XVI secolo ad oggi.

Viaggiatori di ogni tipo e di ogni epoca hanno subito il suo fascino anche solo a sentirne pronunciare il nome.

L'esempio più famoso è quello del protagonista della *Recherche* proustiana, talmente emozionato all'idea di vedere la città lagunare, da ammalarsi ed obbligare i genitori a rimandare il viaggio. Marcel aveva a tal punto fantasticato sul nome delle proprie mete agognate da creare delle immagini sostitutive alla realtà stessa basate solo sui suoni di quelle sillabe ostinatamente ripetute.¹¹¹

Goethe, invece, con fare più pragmatico, considera il nome non una suggestione con la quale intrattenersi, ma un ostacolo alla conoscenza veritiera. Quando sbarca alla Serenissima, con un certo sollievo, sotto la data 28 settembre 1768, annota:

Così, a Dio piacendo, Venezia non è più una mera parola, il nome vuoto che per me, nemico giurato delle vacue sonorità, fu tante volte motivo d'angoscia.¹¹²

¹⁰⁹Franz Grillparzer; rip. in Beller, *Le metamorfosi di Mignon*, p. 26.

¹¹⁰Brilli, *Il viaggio in Italia*, p. 17.

¹¹¹Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann* (1913); ed. cons.: *Dalla parte di Swann*, a cura di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1995, p. 467. Tanta aspettativa, basata solo sul fantasticare, corre il rischio di aprire un comodo varco alla disillusione. È proprio il protagonista ad ammetterlo anche se, come si ha modo di leggere nei lunghi capitoli dedicati al viaggio in laguna, la delusione ha risparmiato Venezia.

¹¹²Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 67.

Il suo è un sincero disagio di fronte a idee costruite su presupposti e fantasticherie. A tal proposito, in una lettera da Vicenza a Charlotte Von Stein, scrive:

L'essenziale è di poter riportare tutte queste cose, che hanno influenzato da lontano la mia mente per più di trent'anni e perciò stanno tutte troppo in altro, a un giusto livello di coesistenza.¹¹³

Grande conoscitore di miti e immagini sulla penisola ma, allo stesso tempo, anche viaggiatore attento e sensibile, Goethe deve aver avvertito quasi subito i pericoli di una visione imprigionata dalle aspettative.

Il nome di Venezia, con il suo eco secolare, ritorna ancora e più volte nella letteratura come fonte di ispirazione, sirena ammaliatrice, quasi simulacro della città stessa e suo spirito evocatore. Lo pronuncia uno stanco e sconfitto Casanova, quale ci viene descritto da Schnitzler in un bellissimo racconto malinconico, in cui la nostalgia del vecchio seduttore per Venezia e il suo passato pare evocare anche l'addio al decaduto impero austriaco.

Venezia!...Ripetè quel nome, che risuonò in tutta la sua magnificenza; e ne rimase subito conquistato. La città della sua giovinezza si levò dinnanzi a lui, avvolta nell'incanto del ricordo, e il cuore gli si riempì di una nostalgia così penosa e smisurata come credeva di non aver mai sentito prima. Rinunciare al ritorno in patria gli sembrò il più impossibile di tutti i sacrifici che il destino potesse pretendere da lui.¹¹⁴

“Venezia” è parola che diventa simbolo, chiave d'accesso ad uno stato dell'animo anche per Friedrich Nietzsche:

¹¹³Rip. in Castellani, “Commento e note” a Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 627.

¹¹⁴ Arthur Schnitzler, “Il ritorno di Casanova” (1917) in *Opere* a cura di Giuseppe Farese, Milano, Mondadori, 1988, p. 543.

Aggiungerò ancora una parola per le orecchie più sottili: ciò che *io* voglio esattamente dalla musica. [Segue una lista di scelte] Non vorrei tralasciare Rossini, e ancor meno il *mio* Sud della musica, la musica del mio *maestro* veneziano Pietro Gasti. E quando dico al di là delle Alpi, dico in effetti soltanto Venezia. Se cerco un'altra parola per la musica, trovo sempre e soltanto la parola Venezia. Non esiste per me differenza tra musica e lacrime – non posso immaginare la felicità, il *Sud*, senza un brivido di sgomento.¹¹⁵

Non si tratta, in questo passo, semplicemente di parlare della città che ha dato i natali al «maestro veneziano Pietro Gasti». Venezia non è un luogo, in questa affermazione, ma un breve suono capace di riassumere tutti gli stati d'animo contraddittori che il filosofo associa alla sua musica preferita, nonché l'idea di felicità e la concezione intera di un mondo diverso. Davvero pochi altri toponimi possono vantare un tale potere evocativo. Quello di Venezia, infatti, è un mito artistico, storico, politico ma è anche un *unicum geografico*.

Come giustamente ha scritto Goldoni nelle sue memorie,

Venezia è una città così straordinaria che non è possibile farsene un'idea senza averla vista. Non bastano carte, piantine, modelli, descrizioni: bisogna proprio vederla. Tutte le città del mondo sono più o meno simili tra loro: Venezia non è simile ad alcun'altra [...].¹¹⁶

«Carte, piantine, modelli, descrizioni» non solo non riescono a rendere il fascino della città ma generano spesso confusioni e fraintendimenti.

Proust, ad esempio, come ci riporta Régis Debray, aveva scolpito la sua Venezia attraverso trent'anni di letture e visioni. Eppure, un disegno di Tiziano gli era bastato

¹¹⁵Nietzsche Friedrich, "Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è" (1888); ed. cons. in *L'Anticristo. Crepuscolo degli idoli. Ecce homo*, trad. it. di Silvia Batoli Cappelletto, Roma, Newton Compton, 1989, p. 209. Sull'interpretazione nietzschiana di Venezia, rimando al già citato saggio di Cacciari, "Viaggio estivo", cit., pp. 127-140. Venezia e musica è un binomio usato anche da D'Annunzio, quando scrive «A Venezia, come non si può sentire che per modi musicali, così non si può pensare se non per immagini.» (Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco* (1900); ed. cons.: a cura di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, p. 203). Anche in queste parole, immagini e musica ci sembrano presentati come una griglia che filtra e ordina le emozioni e le percezioni.

per farsi un'idea sbagliata della posizione della laguna rispetto a San Marco: il più celebre degli appassionati di Venezia aveva risolto l'equivoco solamente una volta giunto sul posto.¹¹⁷

È facile immaginare lo smarrimento iniziale dell'informatissimo scrittore della *Recherche*. Un sentimento simile, abbinato alla più ingenua meraviglia, coglie anche il protagonista de *Il prete bello* di Goffredo Parise:

Giungemmo a Venezia dopo tre ore; don Gastone volle affittare una gondola che ci conducesse fino al riformatorio. Non guardavo la città, ne' il mare, anche se era la prima volta che lo vedevo; i miei occhi si perdevano in giro sulla laguna alla ricerca dei vascelli e galeoni, ma siccome non ne vidi uno, conclusi che dovevano essere tutti sommersi. Avevo una strana idea di Venezia, pensavo vi abitassero gli spagnoli e gli arabi e che i veneziani fossero vestiti in modo assolutamente diverso da quello comune; mi aspettavo di vedere la laguna esattamente così, come appariva, ma zeppa tuttavia di galeoni con le vele spiegate, *immagini che avevo accettato con fiducia e entusiasmo da un'oleografia appesa in bottega del nonno.*¹¹⁸

Alle immagini, infatti, veniva riconosciuta un'onestà e una veridicità difficili da scalfire e, in aggiunta, nel caso di Venezia, una quasi completezza del catalogo. Già il più volte citato Goethe aveva scritto

Tutte le vedute e i panorami sono già stati tante volte incisi sul rame, che gli amici possono farsene facilmente una chiara idea.¹¹⁹

¹¹⁶Goldoni, *Memorie* (1787), I, VII; ed. cons.: a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p. 55.

¹¹⁷Debray, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, 1995; ed. cons. *Contro Venezia*, trad. di Lucia Lamberti, Milano, Baldini&Castoldi, 1996, p. 46.

¹¹⁸Goffredo Parise, "Il Prete Bello" (1954); ed. cons. in *Opere*, I, a cura di Bruno Callagher e Mauro Portello, Milano, Mondadori, 1987 pp. 536-537. Corsivo nostro.

¹¹⁹Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 72. E poco prima, alla stessa data, 29 settembre 1786: «Di Venezia è già tanto detto e stampato, che non voglio indugiare nelle descrizioni [...]» (*Ibidem*, p. 71).

Infatti, alla straordinarietà dell'esperienza di passeggiare per la città, navigare i suoi canali, vederne i paesaggi e gli scorci si aggiunge anche un'altra emozione che si discosta diametralmente da quella ricercata da un viaggiatore solitario e avventuroso: la potremmo definire una sensazione quasi confortante di familiarità o, alla maniera di Debray, «il piacere pacato e senza ebbrezze del riconoscimento»¹²⁰:

Se non avessi preso la decisione che adesso sto attuando, per me sarebbe stata certo la fine, a tal punto si era esasperata nel mio animo la smania di vedere queste cose con i miei occhi. La conoscenza della storia non mi faceva avanzare di un passo, le cose distavano appena di un palmo da me; ma un muro impenetrabile mi separava da esse. *E anche adesso, in realtà, non ho affatto l'impressione di vederle per la prima volta, bensì di rivederle.*¹²¹

Quel muro spesso un palmo (valicabile solo attraverso l'esperienza diretta, in prima persona), concede ancora delle sorprese a chi, come Goethe, percorre le calli mettendo in moto altri sensi oltre a quello già temprato della vista:

L'angustia, la strettezza del tutto non può immaginarla chi non l'abbia veduta.¹²²

Ma oltrepassare questo muro non è, comunque, necessario per individuare i luoghi tipici, e per sentirli propri.

La conoscenza dell'immagine, infatti, può arrivare a compensare l'esperienza diretta: per questo motivo, la nuova amante di Casanova non ha problemi ad assicurare la sua presenza all'appuntamento galante in campo dei Santi Giovanni e Paolo, dietro il piedistallo della statua equestre di Bartolomeo da Bergamo:

¹²⁰Debray, *Contro Venezia*, cit., p. 66.

¹²¹Goethe, *Viaggio in Italia*, p. 107. Corsivo nostro.

¹²²*Ibidem*, p. 72.

Non ho mai visto questa statua e la piazza *l'ho vista solo in stampa*. Ma sarò puntuale [...].¹²³

Come reagivano i forestieri di fronte al bombardamento di immagini appena descritto, al debordare di stimoli diretti e indiretti? Viene da supporre, leggendo le varie testimonianze dell'epoca, che, nel corso dell'Ottocento, quella che era stata genuina meraviglia iniziale si sia gradualmente trasformata in una posa studiata.

Le testimonianze che rintracciamo all'interno degli affreschi sociali stesi dai romanzieri del XIX secolo, ci descrivono viaggiatori sì ammirati ma con l'appetito guastato. Il dovere sociale incalzava anche lontano dalla patria e non permetteva di saltare tappe o di centellinare lo sguardo e la memoria. Un osservatore sensibile e raffinato come James, capace di bellissime descrizioni, preferisce tacere, senza sentirsi stupido, di fronte alla meraviglia di una vista veneziana.

In generale, però, è obbligatorio ammirare, commentare e render noto il proprio apprezzamento.

Il tour era un'impresa lunga, costosa e molto faticosa. Oltre agli spostamenti più o meno difficili di luogo in luogo, i pernottamenti non sempre comodi, i rischi in una terra sconosciuta, povera e affamata, il cerimoniale del Grand Tour pretendeva anche sfiancanti passeggiate per le città e lungo i corridoi dei musei, con l'immane guida in mano a incalzare un'attenzione calante.

James, che ha saputo raccontare splendidamente l'ultima stagione opulenta del tour in Europa, ci descrive il protagonista de *L'americano* seduto su un divanetto del Louvre dopo che aveva gettato accanto a sé «una guida tascabile di color rosso ed un binocolo da teatro»¹²⁴, gli «strumenti da lavoro» del visitatore perfetto. Lo descrive come un tipico esempio di connazionale prestante e in ottima salute ma aggiunge:

¹²³Giacomo Casanova, *Storia della mia vita* (1764-1774), I; ed. cons.: a cura di Piero Chiara-Federica Ronconi Milano, Mondadori, 1983, p. 955. Corsivo nostro.

¹²⁴James, *L'americano* (1876-77); ed. cons.: a cura di Piero Pignata, Milano, Utet, 2008, p. 3. La guida dalla copertina rossa è, appunto, un Baedeker, come riportato nella citazione successiva.

Lo sforzo compiuto in quel particolare giorno era stato [...] di una specie di cui non era abituato [...]. Aveva guardato tutti i quadri che in quelle terribili pagine a fitte righe di stampa del suo Baedeker erano segnalati da un asterisco: la sua attenzione era messa a dura prova, i suoi occhi erano rimasti come abbagliati, ed egli aveva dovuto sedersi in preda a un'emicrania estetica. Aveva guardato, inoltre, non soltanto tutti i quadri, ma anche tutte le copie in corso di esecuzione intorno ad essi, per mano di quelle innumerevoli donne in irreprensibili toilettes che si dedicano, in Francia, alla divulgazione dei capolavori; e, se dobbiamo dire la verità, egli aveva ammirato assai più la copia dell'originale.¹²⁵

Tutti gli ingredienti sono presenti in questo ironico quadro d'apertura di James: la folla dei copisti che ci fa ripensare a quanto descritto da Boito all'incirca nello stesso periodo e la posa da esteta di un giovanotto senza senso critico che si trova a dover fronteggiare la carica non solo di centinaia di quadri ma anche delle altrettante copie accalcate intorno alle tele originali.

Altro obbligo sociale per l'aristocrazia d'oltreconfine, è il viaggio di nozze in Italia.

Così inizia la noiosa vita matrimoniale di Effie Briest che da Padova scrive questa laconica lettera ai genitori:

Ho sempre mal di piedi e consultare la guida e stare tanto davanti ai quadri mi stanca. *Ma bisogna farlo*. Sono molto contenta di andare a Venezia. Ci resteremo cinque giorni, anzi, forse un'intera settimana. Geert mi ha già parlato con entusiasmo dei colombi di piazza San Marco e ha detto che si comprano dei cartocci con i piselli e poi si possono nutrire quei begli animali. *Pare che ci siano quadri con scene simili [...]*. Ah, cosa non darei per poter [...] dar da mangiare ai nostri colombi.¹²⁶

¹²⁵*Ibidem*, pp. 3-4. L'asterisco o altri segni convenzionali indicavano nelle guide di viaggio i luoghi o le opere d'arte che non dovevano essere assolutamente saltati. Antonio Quadri, nel suo famosissimo *Otto giorni a Venezia*, stampato a più riprese a partire dal 1821-22, segnava con l'asterisco i luoghi fondamentali in caso di una visita veloce, distinguendo poi con una «P» gli edifici che si potevano guardare di passaggio e con una «E» quelli nei quali era necessario entrare. (*Otto giorni a Venezia opera di Antonio Quadri I.R. segretario del cesareo regio governo*, II, Venezia, Francesco Andreola, 1821-1822). La tecnica dell'asterisco era già stata introdotta da Misson in *Voyage d'Italie* nel 1714. (Zannini, "La costruzione della città turistica", cit., p. 1132).

¹²⁶Theodor Fontane, *Effie Briest* (1894); ed. cons.: traduzione di Silvia Bortoli, Milano, Mondadori, 2007, p. 40. Corsivo nostro.

La povera Effie è costretta a copiare dai quadri di genere l'entusiasmo nel dare il becchime ai colombi della piazza. E mesi dopo, la pedanteria di un viaggio di nozze cadenzato da obblighi, si ripete nelle serate istituite dal marito, un burocrate prussiano, per rivedere le fotografie comprate a Venezia:

[...] Innstetten [il marito, Nota nostra] le comunicò che quell'anno i suoi viaggi a Varzin sarebbero cessati: [...] ora avrebbe potuto dedicarsi completamente alla famiglia e, se fosse stata d'accordo, *avrebbero percorso il viaggio in Italia sulla base dei suoi appunti. In realtà un simile riepilogo era essenziale, solo così si poteva assimilare tutto in modo durevole e persino cose viste superficialmente, e che non si sapeva neppure di custodire dentro di sé, tornavano in mente e diventavano un patrimonio reale solo grazie a quegli studi retrospettivi.* Continuò a sviluppare l'idea e aggiunse che Gieshübler [amico di famiglia, Nota nostra], il quale conosceva a perfezione lo «stivale italiano» fino a Palermo, aveva chiesto di essere della partita. Effi, che avrebbe decisamente preferito una normalissima serata di chiacchiere senza «stivale» (*si dovevano far girare persino delle fotografie*), rispose un po' di malavoglia [...].¹²⁷

Emblematico diventa, in tal senso, l'ultimo atto di ribellione che attua Jeanne, un'eroina di De Maupassant, prima di una vita sacrificata a mantenere una facciata di decoro sociale: scegliere la selvaggia Corsica come meta del proprio viaggio di nozze con il Visconte di Lamare, al posto della tradizionale Italia, a suo parere troppo affollata.¹²⁸ Insomma, il fenomeno che descriviamo sembra costituire, all'interno della ristretta cerchia sociale che ne viene coinvolta, un prototipo di bombardamento mediatico. Tempestati di immagini, descrizioni, consigli su cosa vedere e suggerimenti su tragitti pronti all'uso, al visitatore medio capita di piegarsi anche ad emozioni e sentimenti preconfezionati.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 148. Corsivo nostro.

¹²⁸ Guy de Maupassant, *Une vie* (1883); ed. cons.: *Una vita*, traduzione di Oreste del Buono, Milano, Rizzoli, 1962, p. 67.

Proprio su questo tasto tentano di far leva, in *Washington Square*, il cinico Morris Townsend e l'ingenua zia per convincere una sprovveduta ereditiera a supplicare il tirannico padre, avverso al matrimonio, ad accondiscendere all'unione.

Forse la bontà di lei, la sua dolce pazienza, la sua volontà di fare qualunque sacrificio tranne *quello* [rinunciare al matrimonio, Nota nostra], avrebbero potuto commuoverlo; e se ella lo avesse implorato in qualche celebre luogo – *in Italia, per esempio, di sera, a Venezia, al chiaro di luna, in gondola* – se fosse stata abile e avesse toccato la corda giusta, forse egli l'avrebbe presa tra le braccia e l'avrebbe perdonata.¹²⁹

Un uomo mediamente colto, dalla sensibilità plasmata, sa come si dovrebbe reagire all'interno di certi scenari. Lo ripete ancora, ostinatamente, un anno dopo la medesima zia zitella alla nipote sconfitta:

«Morris mi ha detto tutto. Mi ha detto del tentativo che avresti fatto di rovesciare la situazione a suo favore, in Europa; che avresti dovuto osservar bene tuo padre e quando l'avessi visto soffermarsi incantato davanti a uno di quei meravigliosi spettacoli (e tu lo sai a qual punto tuo padre *pretende* di essere "artistico") tu l'avresti implorato e l'avresti finalmente piegato.»¹³⁰

Questo condizionamento continua ben dopo il declinare delle convenzioni del tour ottocentesco e ha potere anche sul turista contemporaneo.

Prendiamo come emblematico un passo di Palazzeschi in cui viene descritto dettagliatamente un progetto d'itinerario. In esso l'autore non si accontenta di prevedere percorsi e tappe: descrive già, infatti, le emozioni a cui va incontro e lo fa con un entusiasmo ed un'enfasi che sono già dati per certi, che suonano scontati. Sa già, quindi,

¹²⁹James, *Washington Square* (1881); ed. cons.: con traduzione di Marianna Battistella e Emanuele Moca, in *Romanzi brevi*, a cura di Sergio Perosa, I, Mondadori, Milano, 1985, pp. 887-888.

¹³⁰*Ibidem*, p. 901. Corsivo nostro.

quando accelerare, quando sostare in attesa, le condizioni atmosferiche ideali e necessarie al rito e tutte le presenze utili a rendere suggestivo lo scenario:

Anderò [sic] in gondola di giorno e di notte, lungo il Canal Grande, già mi ci vedo sbucare dall'intricamento dei suoi canali più piccoli, là in quel meraviglioso largo dove il Canal Grande si rovescia nella laguna, rimarrò estatico nel silenzio roto soltanto dai gondolieri e dalla [sic.] loro eco, all'ombra della cupola della Salute tanto suggestiva e pensierosa nella notte di primavera, sentirò cantare qualche canzone napoletana o spagnola, la piazzetta di San Marco coi suoi magnifici palazzi trinati mi sarà davanti, rosea e dorata nel sole, candida e azzurra sotto la luna, e i fanali vi spunteranno palpitando come gemme incastonate nei marmi. Anderò [sic.] per le calli popolose, nel chiacchiericcio, per le Marcerie, m'introfulerò tra la vita quotidiana del popolo di Venezia [...]: San Giovanni e Paolo, i Frari. Gli scalzi, svolte e risvolte, portici e sottoportici, salirò, scenderò, salirò scenderò centinaia di ponti e ponticelli, anderò [sic] al Teatro Goldoni oppure al Malibran [...] prenderò il gelato al caffè Quadri o al Florian, e vi rimarrò seduto per ore e ore a sentire suonare le bande, a vedere passare la gente, e poi ancora lungo la riva degli Schiavoni salirò scenderò lento i ponti pomposi del Sepolcro e della Pietà, del Vino e della Paglia, fino a Ca' di Dio, fino ai Giardini.¹³¹

Se già i sentimenti e le reazioni sono prevedibili, già scritti, perché le immagini, che appunto devono richiamare queste emozioni, dovrebbero essere originali, diverse, non scontate?

La letteratura su Venezia è intessuta di luoghi mitici: passaggi obbligatori che condensano in una sola facciata, in un'unica veduta, in un aneddoto, centinaia di altre facciate, vedute e racconti possibili. Ogni viaggiatore, ogni epoca, ha i suoi preferiti:

Mi piaceva starmene al solicello, ascoltare il gondoliere che cantava, non capirci nulla, e per ore e ore guardare alla casetta dove dicono che abitasse Desdemona: ingenua, mesta casetta dall'aria verginale, leggera come un merletto, a tal segno leggera, che si direbbe

¹³¹Aldo Palazzeschi, *La piramide* (1926); ed. cons.: a cura di Gino Tellini, in *Tutti i romanzi*, II, Milano, Mondadori, 2004, p. 35.

alzarla su con una mano. A lungo mi trattenevo pure presso la tomba di Canova, e non staccavo gli occhi da quel leone afflitto. E nel cortile dei dogi mi sentivo sempre attratto da quell'angolo, dove tinsero di nero il ritratto dell'infelice Marin Faliero.¹³²

Questi passaggi danno la sensazione della conoscenza totale della città, del suo possesso. Non che accada solo a Venezia. Ogni paese, ogni zona possiede i propri "luoghi comuni", i propri tratti caratteristici quasi definitivamente depositati nella memoria collettiva.¹³³

Questi punti emblematici sono accostabili a quelli che Eugenio Turri definisce *iconemi*, vale a dire "unità elementari della percezione"¹³⁴, "il leitmotiv di un *pajs*, di una regione, nel senso che in essi si esprimono gli elementi costitutivi, le emergenze nodali di uno spazio organizzato, che proprio da essi trae omogeneità e unità di orditura."¹³⁵

I "luoghi comuni" di cui trattiamo ora, però, rimandano più che ad un'organizzazione *territoriale*, ad una organizzazione *culturale*.

Parise racconta in *Dolcezza*, uno dei racconti più commoventi dei *Sillabari*, la giornata a Venezia di un viaggiatore che anni dopo, scoprendosi gravemente malato, avrebbe rimpianto proprio quei momenti apparentemente banali. Durante la colazione al Lavena, respirando profondamente di salute e benessere e guardandosi attorno nello scenario delle Procuratie, esclama tra sé:

«Che paese meraviglioso è l'Italia» pensò l'uomo, con profondo affetto, e per amarlo meglio e tutto intero rivolse il pensiero a Porta Capuana (Napoli) all'acqua dei faraglioni (Capri) nel punto dove una grotta sottomarina attraversa la prima roccia, alle trippe del ristorante Troja (Firenze) al film *La dolce vita* (Roma), alle discese nella neve fresca tra le Tofane (Cortina) e fu commosso da un sentimento di cui non riuscì a trovare il nome."¹³⁶

¹³²Anton Cechov, "Il racconto di uno sconosciuto" (1886); ed. cons.: traduzione di Agostino Villa, in *I racconti*, I, Torino, Einaudi, 1972, p. 75.

¹³³In alcuni casi questi luoghi emblematici, in particolar modo se simboli politici, possono essere scalzati nell'immaginario e nella retorica nazionale, nel corso di grandi svolte epocali.

¹³⁴Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 170.

¹³⁵*Ibidem*, p. 172.

¹³⁶Parise, "Dolcezza" in *Sillabari* (1972); ed. cons.: a cura di Giovanni Tesio, Milano, Einaudi, 1993, p. 47.

Un uomo sensibile e appassionato, nel momento in cui deve scorrere con la memoria le visioni più amate, sceglie di usare i passaggi più ovvi, i luoghi comuni più triti, gli scenari da cartolina, gli slogan da richiamo di un'agenzia turistica.¹³⁷ Nel momento in cui formula questo pensiero, l'uomo si è appena guardato attorno, cogliendo con grato piacere, uno tra i *topoi* veneziani più comuni: i venditori di becchime per i piccioni. Inoltre, vede un'altra presenza altrettanto usuale nello spazio tra le Procuratie: "il fotografo con la scatolona coperta di nero, il treppiede e le foto in mostra"¹³⁸, il portavoce ufficiale dei luoghi comuni fino ai primi decenni del XX secolo.

Maria Antonella Fusco, in un saggio esaustivo proprio sul tema del "luogo comune" paesaggistico, dà una gerarchia alla molteplicità dei *topoi* che appaiono nell'elenco sognante del viaggiatore di Parise:

All'interno degli stereotipi correnti, costituiti da segnali di tipologie espressive diverse – musicali, antropologici (le maschere, o le più tradizionali feste popolari, come il Palio), religiosi (i patroni), e perfino gastronomici, dal panettone alla pizza -, un ruolo privilegiato viene affidato dai mass media alle simbologie vedutiste: ovvero alla presentazione di segnali architettonici o paesaggistici, isolati dal contesto urbano, ed adoperati per ricordare – dal particolare al totale – la città di cui fanno parte.¹³⁹

¹³⁷I luoghi comuni sono diventati tali per la potenza della loro espressività e la capacità di fungere da sineddoche. Al punto tale da avere la capacità, pur nella loro banalità, di accendere desideri fortissimi. Il premio Nobel Iosif Brodskij ha scritto *Fondamenta degli incurabili*, un atto d'amore nei confronti della Venezia invernale, senza alcuna accondiscendenza verso gli stereotipi e gli adagi tipici legati alla città. Il suo sensibilissimo interesse per Venezia, tuttavia, pare essersi plasmato mano a mano grazie agli incontri con i più banali tra i souvenir di viaggio: una foto di San Marco sotto la neve, una serie di cartoline a fisarmonica con le bellezze della città, un copricuscino con un ricamo raffigurante Palazzo Ducale e infine una piccola gondola di rame porta-oggetti, oltretutto acquistata dal padre in Cina. L'antecedente illustre della gondola in miniatura portata da Goethe padre al celebre figlio (*Viaggio in Italia*, cit., p. 67), non basta a riscattare la bruttezza dell'oggetto in sé. Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili* (1989; in edizione fuori commercio per Consorzio Venezia Nuova); ed. cons.: traduzione di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1991, p. 37.

¹³⁸Parise, "Dolcezza", cit.

¹³⁹Maria Antonella Fusco, "Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa", in De Seta (a cura di), "Il paesaggio", cit., p. 753. In questo saggio molto denso, Fusco racconta come il "luogo comune" abbia origini antiche e non sia il risultato di una graduale riduzione degli elementi descrittivi: «[...] Il *topos* non *divenne* referente urbano, ma *nacque* come tale, per l'esigenza di segnalare possedimenti, o cittadinanza, o infine consacrazione votiva.» (*Ibidem*, p. 759. Corsivo dell'Autore). Quindi dalle pale d'altare votive e alle commissioni dei signori feudali nel corso del Medioevo, il luogo comune è

Proprio le vedute saranno i soggetti più frequenti dei souvenir a stampa e fotografici.

La veduta veneziana, in realtà, ha alle spalle una storia particolarmente ricca e prestigiosa. Attraverso le pieghe della solenne stagione del vedutismo che racchiude nomi quali Canaletto, Guardi, Ricci, Marieschi e Bellotto, l'immagine vedutista, già prima dell'avvento della fotografia, aveva lasciato le solenni sale museali per entrare anche nello spazio popolare del vedutismo ottico.

Infatti, è stata rivelata “una pressoché assoluta consonanza stilistica e iconografica tra le ‘vues d’optique’ e il vedutismo a esse coevo”¹⁴⁰ dal quale si differenziano per uno stile più conciso, dalle linee semplificate e magari dalla prospettiva accentuata per sottolineare ulteriormente il gioco spettacolare della resa della profondità.

Il vedutismo pittorico, quindi, ha trovato un'espressione più immediata e accessibile nel repertorio delle vedute per mondi nuovi, e proprio attraverso questa formula a metà strada tra scienza e spettacolo, ha raggiunto e coinvolto pubblici sempre più ampi e stratificati.

La commistione tra produzione “alta” e produzione “popolare”, l'ampliamento delle rotte di queste immagini prima segregate in uno spazio di contemplazione ristretto ed elitario, lo scambio sistematico tra le produzioni di tutta Europa, ha determinato la nascita di quello che Gian Piero Brunetta ha definito un «esperanto visivo»¹⁴¹, un linguaggio comune capace di superare, con l'evidenza dei segni e dei colori, ogni ostacolo di comprensione verbale e di distanza fisica.

«[...]segnale di riconoscimento diretto di un luogo, tramite la raffigurazione di alcune sue caratteristiche geologiche, topografiche, o più spesso architettoniche.» (*Ibidem*, p. 760.)

¹⁴⁰Martina Corgnati, “Vedute ottiche e vedutismo”, in Alberto Milano (a cura di), *Viaggio in Europa attraverso le vues d’optique*, Milano, Mazzotta, 1990, p. 31. Nello stesso volume, Milano riporta esempi e analisi puntuali di questa commistione (Milano, “*Le vues d’optique*”, in Id. (a cura di), *Viaggio in Europa attraverso le vues d’optique*, cit., pp.11-27). Carlo Alberto Zotti Minici, poi, ha analizzato in particolare modo l'uso che la ditta di stampatori Remondini di Bassano ha fatto delle matrici incise da Canaletto (Zotti Minici, *Il fascino discreto della stereoscopia. Venezia e altre suggestive immagini in 3D*, Padova, Grafiche Turato, 2003 e “Venezia nell'iconografia degli spettacoli ottici”, in Brunetta-Alessandro Faccioli (a cura di), *Cinema e storia. L'immagine di Venezia nel cinema dell'Ottocento* (Atti del convegno: Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed Arti, Venezia, 9-11 maggio 2002, Venezia, 2004, pp. 59-74.

¹⁴¹Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumièrre*, Venezia, Marsilio, 1997, p.19. Rimando a questo volume per una storia completa e affascinante della visione nel precinema, dai vetri per lanterna magica, alle vedute ottiche e a tutti gli altri strumenti per la spettacolarizzazione della visione.

L'ultimo travaso di temi prima della nascita del cinema è stato quello nella fotografia. I soggetti, le prospettive, i punti di vista, quella approssimativa topografia urbana, vengono convertiti dalle tinte vivaci e marcate delle vedute ottiche al rigore metallico e poi brunito delle fotografie.

Nonostante tutti questi passaggi attraverso le epoche, i linguaggi e i supporti artistici – pittura ad olio, xilografie, incisioni, litografie – le immagini non giungono impoverite e sterili alla metà del XIX secolo. Possiamo, anzi, affermare che mano a mano queste stesse immagini si siano fatte più spesse e pregne di rimandi e, quindi, di significato.

Il fatto che la fotografia dell'Ottocento veneziano che noi studiamo, sia una fotografia commerciale, non è esso stesso un limite degradante. Anche in questo caso la nuova arte raccoglie all'ultimo stadio un'eredità che la Fusco chiama «protocartolinistica»¹⁴² e che coinvolgeva pittori, quali ad esempio Giacomo Guardi, il nipote del celebre Francesco, e intere schiere di allievi dell'Accademia, nella produzione di tempere di luoghi: in queste piccole composizioni, appunto in formato “cartolina”, la fedeltà topografica si abbinava al gusto pittoresco¹⁴³ richiesto dagli acquirenti.

Lo stesso luogo comune, ormai definito semplice stereotipo, meriterebbe di essere riscattato dall'accezione negativa che solitamente gli viene attribuita.

Usando le parole di Claudio Marra,

¹⁴²Fusco, “Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa”, cit., p. 777. Per il caso di Giacomo Guardi citato *ivi*, si veda anche Gaddo Morpugno, “L'architettura fra le immagini di se stessa”, in Gabriele Basilico-Id.-Italo Zannier, *Fotografia e immagine dell'architettura*, Bologna, Grafis, 1980, p. 16.

¹⁴³Abbiamo già usato questo termine, ora è il caso di definirlo più specificatamente come categoria estetica. Il concetto artistico di “pittoresco” è stato teorizzato da Samuel Gilpin e da Uvedal Price e trasportato in immagine da una folta schiera di acquerellisti e incisori topografici britannici tra i quali Turner e i Cozens. La caratteristica delle immagini pittoresche risiede nel privilegiare «i contrasti luministici, la frammentarietà bozzettistica, l'episodicità della narrazione, il gusto dell'indefinito e di ciò che è intravisto, inaudito», soddisfacendo allo stesso tempo «la propensione allo stereotipo» e “«l'accensione dell'immaginario». Nel repertorio di motivi pittoreschi, rientrano, a detta di Price, «le rovine come segno del pathos inerente la storia dell'uomo; i tratti distintivi dell'architettura gotica in funzione anticlassica; la sagoma arruffata di casupole, capanne, mulini in antitesi agli edifici aulici; le gore d'acqua increspate, in contrasto con le immobili svecchiature lacustri e la grazia delle cascatelle; gli alberi nodosi e coperti di muschio; i capretti, i cerbiatti e gli asini, piuttosto che le pecore, le mucche e i cavalli del mondo pastorale; e infine gli zingari, i mendicanti, i villici e i nobili personaggi “purchè in età tarda e colti nella nostalgia dell'esilio.”»(Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, p. 65). Sul tema del “pittoresco” nel paesaggio, rimando anche a Luciano Bottoni, “Paesaggio e utopia: il sublime, il pittoresco, il romantico” in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà*, cit., pp. 76-83).

Lo stereotipo [...] non è mai indizio di semplificazione [...] ma, al contrario, di complessità, e questo specialmente da un punto di vista estetico. E', letteralmente, il "tipo" che emerge, che si fa "ri-levante", emblematico, tanto che utilizzandolo con consapevolezza, è possibile viaggiare in modo rapido e sofisticato attraverso tutti quei luoghi che la cultura ha ormai codificato.

In questo senso un'architettura non avrà più un "in se'" da cogliere, ma invece si presenterà secondo tutte quelle connotazioni di cui la cultura l'ha caricata. E la fotografia, naturalmente [...] farà sì che il viaggio, benché condotto da un immaginario (cioè, letteralmente, nelle "immagini" via via addensate nel tempo) acquisti un carattere, per quanto concettuale, di accattivante realistica. La fotografia diventa insomma il modo per dare direttamente corpo ai sogni di poeti e letterati, concretizzando climi e situazioni che fino ad allora si potevano evocare solo per via simbolica.¹⁴⁴

La fotografia dei primi decenni, quella vincolata allo stereotipo, alla tradizione, rispettosa di uno sguardo vecchio di secoli, diventa, quindi, secondo questa ottica, terreno di confronto tra l'obiettività e l'oggettività della nuova tecnica e la stilizzazione finale di un sogno alimentato da molteplici voci. E' proprio questa la finalità che ci proponiamo: smontare i vari pezzi che compongono quello che consideriamo un montaggio, un assemblaggio di esigenze, tempi ed estetiche diverse che hanno trovato, infine, il loro equilibrio in quella che è stata definita frettolosamente un'immagine commerciale e meccanica senza anima.

¹⁴⁴Claudio Marra, “In viaggio con gli stereotipi: immaginario e concettualità fotografica”, in Silvio Fuso-Sandro Mescola (a cura di), *Mariano Fortuny collezionista*. Alinari, Atget, Bonfils, Laurent, Quinte,

2 IL GRAN TEATRO DI VENEZIA: IL PAESAGGIO VENEZIANO ATTRAVERSO LE ARTI DELLA RAPPRESENTAZIONE

Il *Grand Larousse* faceva le veci di tutto: ne prendevo un tomo a caso [...] lo aprivo, vi snidavo i *veri* uccelli, vi facevo la caccia alle *vere* farfalle posate su *veri* fiori. Uomini e bestie erano lì, *in persona* [...] *fuori, all'aperto, si incontravano vaghi abbozzi che assomigliavano più o meno agli archetipi senza raggiungerne la perfezione*: al Giardino d'Acclamazione le scimmie erano *meno* scimmie, al Giardino del Lussemburgo gli uomini erano *meno* uomini.¹⁴⁵

2.1. Rimandi, incroci e contaminazioni: nascita dell'iconografia fotografica

La letteratura è il terreno in cui si è più sviluppato il sogno ottocentesco di Venezia.

Visitare questo vastissimo e affascinante territorio è stato un momento fondamentale per questa ricerca, un passaggio necessario per comprendere la natura della fotografia-souvenir.

Innanzitutto, perché la letteratura è alla base della costruzione stessa dell'immagine, attraverso suggestioni e citazioni. In secondo luogo, perché costituisce anche un punto di vista ideale per comprendere come si sia svolto l'incontro tra la realtà e la sua rappresentazione.

In quale modo l'enorme patrimonio letterario su Venezia ha condizionato l'iconografia fotografica nel suo primo secolo di evoluzione? E, più nascostamente, che differenze e similitudini si possono trovare, al di là delle connaturate diversità di espressione, tra sguardo letterario e sguardo fotografico?

La fotografia ottocentesca veneziana sicuramente ha un legame fortissimo, formale e concettuale, con il vedutismo, e questo grazie al *trait-d'union* della camera ottica che li accomuna nella definizione prospettica, manuale o meccanica che sia, del paesaggio

Sella, Milano, Electa, 1983, p. 15.

inquadrato.¹⁴⁶ Inoltre, ha accolto, come vedremo in più punti, le influenze derivanti dalla pittura dell'Ottocento, soprattutto quella di genere. Per leggere completamente la fotografia, però, è necessario aprire il proprio sguardo a tutta la dimensione storico e culturale del periodo: questo linguaggio, ancora privo di repertorio autonomo, sospeso tra scienza ed arte, documento ed estetica, ha subito gli influssi più disparati, è stata recettivo alle mode, ha assorbito e raccontato gli avvenimenti storici pur senza rappresentarli direttamente: ha colto, insomma, ogni spunto, ripresentandolo in modo più o meno evidente, metabolizzato all'interno delle proprie scelte figurative e stilistiche.

Alcuni esempi sono fin troppo evidenti.

Credo sia indubbio, infatti, che la fortuna di certi luoghi non sia dipesa solo dal loro contributo alla storia di Venezia e alla storia dell'arte e dell'architettura.

Palazzo Vendramin Calergi rimarrà nell'immaginario collettivo l'ultima dimora di Wagner e sarà questo il motivo principale ad assicurarne il successo nei cataloghi fotografici.

Il nostro Naya ha sicuramente preso in considerazione questi aspetti: assecondando e prevedendo le esigenze della clientela, il suo catalogo risultava tra i più forniti ed appetibili su Venezia e in parte su altre località venete.

¹⁴⁵Jean-Paul Sartre, *Les mots* (1864); ed. cons.: *Le parole*, traduzione di Luigi De Nardis, Milano, Il Saggiatore, 1965⁷, pp. 38-39. Corsivo Nostro.

¹⁴⁶L'"idea" della fotografia è molto più antica della sua stessa invenzione o, per dirla con le parole di Heinrich Schwarz, "lo spirito della fotografia è molto più antico della sua storia" (Heinrich Schwarz, "Sulla fotografia III" (1962); ed. cons.: *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, a cura di Costantini, Torino, Bollati Boringhieri, 2002², p. 20; ed. orig. *Art and photography. Forerunners and Influences*, Rochester, William E. Parker, 1985). L'origine dei presupposti e delle ricerche che poi hanno maturato l'invenzione della tecnica fotografica è infatti, rintracciabile nella tradizione pittorica rinascimentale. Vari storici hanno indirizzato i loro studi sulle origini della fotografia proprio in questa prospettiva: il già citato Schwarz che ne vede i primi segnali nelle convenzioni rinascimentali e albertiane; *Before photography: Painting and the Invention of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981; ed. cons.: *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, traduzione di Flavia Marengo, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; Svetlana Alpers, invece, cerca le vere origini della fotografia non tanto nell'invenzione quattrocentesca quanto piuttosto nella tradizione nordica affermando che «l'immagine fotografica, la pittura descrittiva olandese e [...] la pittura impressionista sono altrettanti esempi di una medesima opzione [figurativa] che attraversa l'arte occidentale.» (Svetlana Alpers, *The Art of describing: Dutch art in the Seventeenth Century*, London, J. Murray, 1983; ed. cons.: *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (ed. orig. 1983), Torino, Bollati Boringhieri, 1984, nota 37, pag. 385).

Ad esempio, Naya che alle Esposizioni internazionali rendeva onore a Venezia e alla nuova arte fotografica, in breve tempo divenne noto per occuparsi «in ispecialità di vedute e di interni»¹⁴⁷.

Gli interni in questione erano le sale di Palazzo Ducale o le navate delle chiese.

Alcuni osservatori stranieri hanno raccontato, stupiti, il modo con cui Naya superava l'ostacolo della scarsa luminosità di questi luoghi:

We noticed before in many of the churches, a camera standing alone, exposed to some bit of carving, or sculpture, or painting. There were the servants of Signor Naya. He uses dry plates, and on such objects *where the changes of light are not great, and where there is not much light at all, he often exposes as much as five days.*¹⁴⁸

Nel piccolo catalogo stampato dalla ditta nel 1864, accanto ai sopracitati interni di chiese e del palazzo dei dogi, comparivano anche tre stereoscopie delle sale del palazzo della Principessa Clary e due della stanza abitata da Lord Byron a Palazzo Mocenigo.¹⁴⁹

Al viaggiatore doveva piacere l'idea di portare con sé l'immagine di un antecedente illustre: Byron era praticamente l'emblema di una Venezia raffinata d'altri tempi che resisteva all'avanzata della modernità.¹⁵⁰

¹⁴⁷Luigi Borlinetto, "I prodotti fotografici italiani e i principali progressi della fotografia", in *L'Italia all'Esposizione universale di Parigi nel 1867, rassegna critica descrittiva illustrata*, Firenze, Le Monnier, 1867-68 [?], p. 112.

¹⁴⁸"Talk in the Studio" in «The Photographic News», July 3, 1874, pp. 323-324; rip. in Costantini, *The photography of Carlo Naya*, articolo di presentazione alla mostra tenuta al Museum of Art dell'Università del Michigan, 19 settembre-29 novembre 1992, s.n.p.

¹⁴⁹*Catalogo generale delle fotografie di Carlo Naya in Venezia (Stabilimento Fotografico Campo San Maurizio n. 2758; Negozio per la vendita Riva Schiavoni n. 4206)*, Venezia, Naratovich, 1864, p. 4 della sezione "Vedute stereoscopiche di Venezia"(nn. 114/115/116: Sala nel Palazzo della Principessa Cluny; nn. 117/118: Sala abitata da Lord Byron in Palazzo Mocenigo). Le cinque immagini si ritrovano anche nell'apparato di stereoscopie molto più ricco di un catalogo del 1872 ai nn. 331-335 (*Catalogue Général des Photographies éditées par M.r C. Naya photographe de S. S. M. Le Roi Victor Emanuel II*, Venise, Imprimerie de M. Visentini, 1872, pp. 73-74).

¹⁵⁰In un catalogo di Ponti, il n. 105 della sezione "Fotografie di Venezia. Formato grande" porta la dicitura "Palazzo Mocenigo, Lord Byron, Decadenza, 17 secolo". In una riga erano sintetizzate, in modo lapidario, arte e mito, citato perché il turista potesse associare la nozione colta all'aneddoto (*Catalogo generale delle fotografie pubblicate da Carlo Ponti in Venezia. Ottico e fotografo*, Venezia, Tipografia Fontana-Ottolini, 1872-73, p. 18).

Però c'è dell'altro: nel 1843 era uscita a Londra una serie di incisioni intitolata *Interiors and Exteriors of Venice by Lake Price, lithographed by Joseph Nash from the original drawings*. Giuseppe Pavanello, analizzando queste litografie osserva che

Per la prima volta compaiono qui, oltre alle tradizionali vedute della città, raffigurazioni di interni di palazzi veneziani, ricreati per lo più in chiave fantastica (*La casa della regina Cornaro* oppure *Conversazione veneziana del secolo XVIII*).¹⁵¹

Tra queste immagini, lo stesso Pavanello nota il maggiore rilievo dato proprio alla stampa in cui Byron in una sala di Palazzo Mocenigo osserva allo scrittoio con sguardo sognante e un cane accucciato ai piedi, vecchi dipinti inneggianti alla grandezza trascorsa della Serenissima.

Ora, è molto plausibile supporre che Naya conoscesse questa raccolta o un'altra simile e abbia ideato, con la sua prontezza imprenditoriale, una trasposizione fotografica che, in accordo con lo spirito della fotografia, non confezionasse una scena fittizia ma almeno facesse vedere l'ambiente in cui essa si era effettivamente svolta. All'archivio ne sono conservate di simili: un palcoscenico vuoto dominato da un'atmosfera sospesa.

Anche i ritratti contenuti all'archivio Naya - sia quelli dei volti che fissano in posa l'obbiettivo nelle composizioni di genere che quelli presi in primo piano come modelli isolati, calchi pronti da trasportare nella pittura del periodo - naturalmente non sono estemporanei.

Ogni ritratto, infatti - dall'atteggiamento complessivo della figura fino ad ogni torsione delle spalle e delle braccia, al fazzoletto al collo o in testa - è composto dalla stratificazione di una lunga serie di suggestioni che alla fine l'hanno reso qual è, un modello definitivo, quella della servetta, dell'infilatrice di perle, del pescatore, del monello.

¹⁵¹Giuseppe Pavanello, Scheda 178 per William Lake Price - Joseph Nash, *Byron's Room Palazzo Mocenigo*, litografia, 340 x 416 mm, Venezia, Collezione Privata in Pavanello-Romanelli (a cura di), *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito* (catalogo della mostra: Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983-marzo 1984), Milano, Electa, 1983, p. 148.

Oppure del vecchio, e cito Goethe, “chiuso in una burbera laconicità, sicchè tutto ciò che dice prende il tono di una massima o di una sentenza”: è in questo modo che lo scrittore descrive un attore visto in scena durante una commedia di Goldoni proprio durante un suo viaggio a Venezia;¹⁵² ma potrebbe essere anche il modo con cui raccontare il ritratto di un chioggiotto con la barba bianca che l'operatore di Naya ha immortalato per il catalogo *Italie pittoresque*.

Questo volto sicuramente è apparso qualche volta in una osservazione pittoresca dai resoconti di viaggio dei signori d'Oltralpe, affascinati dalle tipologie del carattere italiano; si è perfezionato, poi, attraverso vari luoghi comuni letterari; quindi si è irrigidito in una maschera della Commedia dell'arte, diventando, quindi, un volto chiave di Goldoni e una presenza ben definita nei quadri di genere; alla fine è approdato, tenace e riconoscibile, anche in fotografia.

Probabilmente, però, l'immagine la cui fortuna è stata maggiormente supportata dai contributi delle altre arti, è quella del Ponte dei Sospiri. La sua fama sinistra è iniziata il 26 luglio 1755 quando Giacomo Casanova l'ha attraversato prima di essere rinchiuso negli altrettanto celebri Piombi. È stata poi ribadita nell'Ottocento dalla terribile esperienza di prigionia di Silvio Pellico (1821-22). I turisti sono spesso andati ad ammirarlo di notte, sorpresi dall'accostamento tra la sua eleganza barocca e la lugubre funzione di passaggio tra tribunale e carcere. Questo tetro successo mediatico si è accorpato a quello di Palazzo Ducale, per un periodo divenuto in letteratura e nell'immaginario emblema di un potere dispotico e crudele. Così lo vede Friedrich Schiller nel romanzo *Il visionario* del 1787, e dopo di lui Madame De Staël, Percy Shelley, Franz Grillparzer, Balzac, Dickens e Mark Twain.

Nel 1820 Byron scrisse una tragedia dedicata alla morte del doge Marin Faliero, decapitato sulla scalinata di Palazzo Ducale. Cinque anni dopo il dramma diventa soggetto per una tela di Eugène Delacroix.¹⁵³ Nel 1835, Gaetano Donizetti si ispira a Casimir Delavigne per dedicare al personaggio e al suo dramma un'opera lirica. La

¹⁵²“E’ una figura di vecchio marinaio, le cui membra e in specie le facoltà vocali, si sono inceppate per via degli stenti patiti fin da ragazzo. In netto contrasto con la mobilità, la loquacità, la chiassosa petulanza degli altri [...] ha finito col chiudersi in una burbera laconicità, sicchè tutto ciò che dice prende il tono di una massima o di una sentenza, formano un equilibrio bellissimo con l’irruente passionalità del resto dei personaggi.” (Goethe, *Viaggio in Italia*, op. cit., p. 103)

¹⁵³Eugène Delacroix, *L'esecuzione del Doge Marino Faliero*, 1825-1826, Wallace Collection, London.

suggerimento della vicenda e i possibili rimandi politici, giungono fino a Francesco Hayez che nel 1867 ne fa un olio oggi conservato alla Pinacoteca di Brera.¹⁵⁴

Intrecci e trasposizioni simili valgono anche per la vicenda dei due Foscari – il Doge Francesco che non intercede per la vita del figlio Jacopo – che, tra gli altri, hanno ispirato ancora Grigoletti, Hayez, Delacroix e Giuseppe Verdi.¹⁵⁵

Insomma, si può ben comprendere come l'animo poetico di Franz Grillparzer, forse suggestionato da una cospirazione artistica di tale portata, abbia potuto reagire così violentemente alla vista del Palazzo e del Ponte:

Mentre di notte, al lume di luna, giravo in gondola intorno a questo palazzo, passando davanti alle prigioni di Stato e entrando nell'ombra – talvolta interrotta da strisce di luce – che questi giganteschi edifici proiettano misteriosamente l'uno sull'altro, e su di me si librava il Ponte dei Sospiri attraverso il quale un tempo i criminali venivano condotti dalle carceri al luogo dell'esecuzione, fui colto da brividi di febbre.¹⁵⁶

Un ancora inesperto Ruskin, alla sua prima visita lagunare nel 1835 a 16 anni, va a cercare i passi dei grandi che hanno abitato in città e trasfigura le architetture proprio secondo questa mitologia gotica, nella quale rientrava anche la sopracitata tragedia della famiglia Foscari¹⁵⁷:

¹⁵⁴Francesco Hayez, *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero*, 1867, Pinacoteca di Brera, Milano. Al dramma del doge Marino Faliero, si sono ispirati anche il Bandinelli del 1837 da cui sono state tratte litografie e incisioni e Giuseppe Borsato nel 1845. Per una rassegna completa delle fortune del tema, si veda Paola Barocchi-Fiamma Nicolodi-Sandra Pinto, *Romanticismo storico* (Catalogo della mostra: Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, dicembre 1973-febbraio 1974), Firenze, Centro Di, 1974, pp. 69-71.

¹⁵⁵Altri nomi di pittori che si sono occupati di questa vicenda: Michelangelo Grigoletti, Albano Tomaselli, Domenico Morelli e Giulio Carlini. Per il passaggio di questi temi in cinematografia, rimando a Mario Infelise, "Sangue a Ca' Foscari. L'antimito di Venezia Serenissima nel cinema, in Brunetta-Faccioli (a cura di), *Cinema e storia. L'immagine di Venezia nel cinema dell'Ottocento*, cit., pp. 205-214.

¹⁵⁶Rip. in Carlo Raso, *Venezia. Guida letteraria*, Napoli, Di Mauro, 2002, pp. 63-64.

¹⁵⁷Gherardo Ortalli attribuisce il rinforzarsi, all'altezza della fine della Repubblica, dell'anti-mito di Venezia come città fosca e pericolosa, alla gestione dell'immagine della città da parte della cultura illuminista europea: i prodotti più famosi furono *Der Geisterseher (Il visionario)* di Friedrich Schiller (1787-1789); *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe del 1794 e *Angelo* di Victor Hugo del 1835. Il mito era stato brevemente supportato anche dalla propaganda della Municipalità, avversa al passato regime aristocratico. (Ortalli, "Venezia, l'immagine, l'immaginario" in Francesca Bocchi-Rosa Smurra

Ho affrontato San Marco alla luce di mezzanotte e a Rialto mi sono aggirato/
Un luogo di terrore e di tetraggine su cui molto si discute/
Il gondoliere mi ha portato a remi presso la casa in cui Byron si diletta¹⁵⁸/
E anche il palazzo di Foscari è quasi lì di fronte.¹⁵⁹

In effetti, chiaro di luna e Ponte dei Sospiri è un binomio affiatato anche nelle riproduzioni a stampa, soprattutto di editoria straniera e soprattutto se l'intento è quello di contornare con un'atmosfera inquietante e allo stesso tempo fiabesca le vicende storiche della defunta Repubblica. È del 1847, ad esempio, la litografia del caricamento di un cadavere su una gondola da una porticina del Palazzo Ducale, misfatto perpetuato all'ombra dell'arco del ponte e alla luce delle fiaccole e della luna.¹⁶⁰

Una scena simile era già comparsa in un dipinto eseguito tra il 1833 e il 1835 da William Etty, nel quale due uomini escono da una porta secondaria delle prigioni trasportando il corpo di un decapitato ancora una volta su una gondola in attesa. L'antecedente letterario di questo *topos* va rintracciato nel famoso quarto canto del *Childe Harold's Pilgrimage* che comincia appunto con dei solenni versi pronunciati di fronte al Ponte dei Sospiri.

Questa moda iconografica probabilmente è diventata di moda in seguito all'esposizione del 1832 di una serie di dipinti di Turner che illustravano proprio quest'opera veneziana del Byron.¹⁶¹

È invece precedente, del 1825, l'incisione che apre *Un mois a Venise*: in questa immagine il Ponte dei Sospiri è ancora una volta associato al chiaro di luna ma in una

(a cura di), *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, (Atti del convegno internazionale: Bologna 5-7 settembre 2001), Roma, Viella, 2003, pp. 304-305).

¹⁵⁸Palazzo Mocenigo sul Canal Grande.

¹⁵⁹Rip. in Norwich, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, cit., p. 85.

¹⁶⁰Una delle venticinque immagini nate dalla collaborazione artistica tra Rouargue e Lalaisse (dalla dimensione di 16,5 x 11 cm ca.) e contenute in *Histoire de la République de Venise* par M. Léon Galibert, Paris, Furne e C. Libraires Editeurs, 1847.

¹⁶¹Enrico Parlato, "Scheda 197" per William Etty, *Il Ponte dei Sospiri, 1833-1835*, York, City of York Art Gallery, in Pavanello-Romanelli (a cura di), *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, cit., p. 160.

situazione completamente differente, quella allegra e ambigua del carnevale veneziano. Nel commento all'incisione si legge:

La lune répand une lumière incertaine: c'est pour Venise le signal des plaisirs.¹⁶²

Chiaro di luna e mito di Venezia, fosca città del mistero; allo stesso tempo: chiaro di luna e mito di Venezia, città del piacere libertino.

Il chiarore notturno faceva, quindi, parte delle aspettative del visitatore a Venezia: era, infatti, uno degli ingredienti principali dell'atmosfera lagunare. Ad esempio, un personaggio di James ricorda le sue notti estive, commentando proprio il successo esercitato tra i viaggiatori dalla luce lunare:

[...] passavo le ore più tarde o sulla laguna – i chiari di luna veneziani sono famosi – o nella splendida piazza che fa da vasto atrio alla strana antica chiesa di San Marco.¹⁶³

In un certo senso, il pallore lunare faceva parte del pacchetto di viaggio, come i piccioni e i versi del Tasso cantati dai gondolieri.

Per la sensibilità dell'Ottocento maturo e del primo Novecento, la luce notturna diventa, poi, il viatico per comprendere Venezia e le palpitazioni più segrete del nuovo sentimento dell'epoca:

Un vasto e sontuoso campo che certo, in quel dedalo di stradine, non avrei immaginato di tanta importanza, e a cui nemmeno avrei saputo trovar posto, si stendeva davanti a me, circondato di palazzi incantevoli, pallido di chiaro di luna.

¹⁶²Pavanello, Scheda 79 per Auguste de Forbin – Françoise-Louis Dejuinne, *Un mois à Venise*, Paris, Engelmann, 1825, vol. in fol., Accademia di Brera, in Pavanello-Romanelli (a cura di), *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, cit., p. 79.

¹⁶³James, (1888); "Il carteggio Aspern" (1888); ed. cons.: traduzione di Carlo Izzo, in *Romanzi brevi*, II, a cura di Perosa, Milano, Mondadori, 1990, p. 43.

La notte di luna, invece, non apparteneva al repertorio del luminoso Settecento canaletiano. Goethe, ad esempio, descrive la luce a Venezia in maniera completamente differente rispetto agli autori più tardi:

[...] Salii sul campanile di San Marco, dal quale lo sguardo abbraccia uno spettacolo unico. Era circa mezzogiorno e il sole splendeva luminoso, tanto che non ebbi bisogno del cannocchiale per distinguere esattamente cose vicine e lontane.¹⁶⁴

Viene da ipotizzare che sia stata proprio una luce naturale così nitida e cristallina¹⁶⁵ ad aver favorito a Venezia l'alimentarsi di una predisposizione mentale e culturale particolarmente fertile per gli innumerevoli studi di ottica, che fin dal XIV secolo hanno proliferato in città.¹⁶⁶

Invece, nell'arco del XIX secolo, in campo artistico-letterario, prevalgono i mezzi-toni. L'amore per l'indefinitezza delle ombre disegnate dall'astro notturno diventa, infatti, un vero e proprio *cliché* - odiato, come è noto, dai futuristi che ci vedevano il simbolo del passatismo – solo nell'Ottocento con le numerose versioni della *Piazzetta al chiaro di luna* di Friedrich Nerly e con le vedute notturne di Ippolito Caffi.

Proprio Caffi, scrive Pavanello, «forse anche per la consapevolezza che Canaletto non poteva essere uguagliato nella veduta diurna e solare» si dedica allo studio e alla resa «[de]gli effetti del lume lunare abbinati alle luci artificiali e ai fuochi pirotecnici»¹⁶⁷.

Inspirandosi alle opere di questi pittori, le acquetinte dei Tosini-Lazzari¹⁶⁸ garantiscono anche al turista medio di godere, senza eccessiva spesa, della possibilità di portarsi a

¹⁶⁴Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 74.

¹⁶⁵«La luce invernale di questa città! Ha la straordinaria proprietà di esaltare il potere di definizione dell'occhio, portandolo ad una precisione microscopica [...]» (Brodskji, *Fondamenta degli incurabili*, cit., pp. 64-65.)

¹⁶⁶Zotti Minici, *Il fascino discreto della stereoscopia*, cit., pp. 21-22.

¹⁶⁷Pavanello, “Notturmo veneziano” in Pavanello-Romanelli (a cura di), *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, cit., p. 78. Rimando anche a Michele Gottardi, “Iconologie veneziane: dalla tela allo schermo” in

casa il proprio chiaro di luna trasportabile. Nel 1869, si ipotizza che addirittura i visitatori pianificassero di arrivare a Venezia al calare della sera per immergersi subito nell'atmosfera ideale.¹⁶⁹

Di fronte a tanto successo, è ipotizzabile che Naya, dotato di spirito per gli affari, abbia previsto subito la fortuna che questo tema avrebbe potuto avere anche in fotografia. Inizialmente ideati da Bertoja¹⁷⁰, i *chiari di luna* vengono adottati e prodotti su larga scala dalla ditta e presentati al pubblico e alla critica a Vienna nel 1873.¹⁷¹

Scrive *The British Journal of Photography* :

Naya of Venice, has a number of Venetian views [...] some of the wretches clap-trap moonlights, patched up with painting in of skies on the negative and tinting the prints blue and green, wit a white wafer spot in the sky, till they are just able to catch the uneducated eye with a crude and ghastly travesty of moonlight, and which it would seem that people buy buy with a firm persuasion (and even absolute assurance of the shopman) that they are actually taken by moonlight! [...] a measure of semplicity hardly to be credited if we had not heard well-informed persons [...] descant on the astonishing progress of photography, shown by its success in rendering these Venetian moonlight views!¹⁷²

Brunetta (a cura di), *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, cit., pp. 177-208.

¹⁶⁸Pietro Lichtenthal inserisce la loro opera tra la bibliografia del viaggiatore in Italia nella sezione "Vedute. Incisioni varie. Collezioni": *Vedute e prospettive degli interni de' migliori tempj, e delle situazioni più pittoresche della città di Venezia, disegnate da Andrea Tosini, ed incise all'acqua tinta da Antonio Lazzari*, Venezia, 1828, fasc. 12 (*Manuale bibliografico del viaggiatore in Italia concernente località, storia, antiquaria e commercio preceduto da un elenco delle opere periodiche letterarie che attualmente si pubblicano in Italia e susseguito da un'appendice e da tre indici di viaggi, località e d'autori del Dottor Pietro Linchtenthal*, Milano, Per Luigi di Giacomo Pirola, 1834², p. 109.)

¹⁶⁹Steven Thompon, "Sketches of Travel form a Sun-Painter's Portfolio: No. 7 – Venice" in «The Photographic News», Sept. 17, 1869, p. 447.

¹⁷⁰A.J.W., "Photography in Venice", cit., p. 162.

¹⁷¹Scenari lunari stampati nel *Formato Imperiale*, su carta leggermente colorata, impressionata poi mediante montaggi di un paio di lastre (una con il paesaggio urbano fotografato di giorno, l'altra con il cielo in cui pare ci sia la luna ma l'astro in questione è il sole), sottoposta infine a viraggi per garantire un effetto "acquerello". (Zannier, "Venezia al chiaro di luna" in Id. (a cura di), *Naya Carlo, Venezia al chiaro di luna: dalla collezione di Giuseppe Vanzella*, Spilimbergo, CRAF, 1995, p. 5.

¹⁷²Specs., "Photography at Vienna, France and Italy" in «The British Journal of Photography», August 29, 1973; rip. in Janet E. Buerger, "Carlo Naya: Venetian Photographer. The Archeology of Photography" (in occasione della mostra: "Naya's Italy", George Eastman House, 11 marzo-29 maggio 1983), in «Image», vol. 26, n. 1, marzo 1983, p. 2.

Si potrebbe chiamarlo uno dei più pionieristici casi di effetti speciali. Anche i macchinari ottici, dalle vedute per Mondo Nuovo ai diorami, prevedevano la simulazione del passaggio tra giorno e notte e altre variazioni atmosferiche, ma in questi casi era proclamata la presenza dell'artificio e del trucco.

Naya invece, e i suoi rivenditori con lui, permettono che gli acquirenti si illudano di avere tra le mani la presa diretta di una notte veneziana.

La virtualità era un concetto cardine nel mondo delle immagini spettacolari a partire dal Seicento, terreno di incontro magico tra invenzioni raffinate e trovate popolari, dal quale la fotografia apprende il bisogno di un realismo che sia anche spettacolare: da queste premesse nascono l'aletoscopia e la stereoscopia.¹⁷³ Non a caso, Naya, attento ai desideri del pubblico dell'immagine, svilupperà questi settori.¹⁷⁴

¹⁷³Sulla presentazione ufficiale: *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, s. III, t. VI, 1860-61, pp. 497-99; Federico Maria Zinelli, *Osservazioni intorno alla daguerrotipia, alla fotografia e alla stereoscopia*, Grimaldo, Venezia, 1859; *Sull'Aletoscopia dell'ottico Ponti*, Venezia, Tip. Perini, 1861; Per i contributi storici e critici sulla ricerca per il potenziamento della profondità di campo nell'immagine, rimando soprattutto a: Lucia Cavaliere, *L'ottica tra scienza e spettacolo nel Veneto del XVIII e XIX secolo*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, Tomo CLX (2001-2002) – Classe di scienze morali, lettere e arti, Venezia, 2003, pp. 753-766; soprattutto le ricerche su questo campo di Zotti Minici: *Dispositivi ottici alle origini del cinema: immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Bologna, CLUEB, 1998; “Sapere scientifico e pratiche spettacolari prima dei Lumière”, in Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale -Teorie, strumenti, memorie*, V, Torino, Einaudi, 2001, pp. 5-41.

¹⁷⁴Naya e Ponti, presso il quale il primo aveva lavorato al suo arrivo a Venezia, avevano litigato, oltre che nel corso del processo per «contraffazione di fotografie» (Bizio, *Processo per contraffazione di fotografie*, cit.) anche a causa della produzione e della vendita, da parte di Naya, dell'Aletoscopia non più protetto dal brevetto del 1861 (Zannier, “Fotografia a Venezia nell'Ottocento”, cit., p. 22). La rivalità tra i due dev'essere ancora accesa nel 1872 quando Naya stampa nel suo catalogo la garanzia sulla superiorità del proprio aletoscopia sugli altri fabbricati a Venezia: «L'alélescope de C. NAYA est garanti supérieur à tous ceux fabriqués jusqu'aujourd'hui, car il a été au point d'obtenir des lignes droites sans être obligé d'employer des photographies montées sur des châssis concaves qui nuisent à la solidité, argumentent le défaut de sphéricité, et empêchent de bien voir les photographies par réflexion. M.r Naya rendra l'argent des photographies et des aléoscopes achetés chez lui aux personnes qui ne le trouveraient pas supérieurs à tout ce qui se fabrique en ce genre à Venise.» (“Description de l'aletoscope” in *Catalogue Général des photographies editées par M.r C. Naya*, cit., pagine introduttive s.n.).

Una piccola storia di questo strumento è presto riassumibile: un anno dopo la presentazione dell'aletoscopia all'Istituto Veneto da parte di Carlo Ponti, all'Esposizione Internazionale di Londra del 1862, Antonio Perini che lavorava allora come assistente di Ponti al pari di Naya, ricevette la Grande medaglia per una versione perfezionata che poi Ponti chiamò megaloscopia, brevettata anche in Austria, in Francia e in Inghilterra. Il brevetto venne però annullato nel 1866 commerciò la stessa apparecchiatura con il nome di Aletoscopia ma aggiungendo l'aggettivo "nuovo". Nel frattempo Ponti ideò e costruì il Grafoscopia e altri strumenti simili all'aletoscopia come il Pontioscopia o il Dioramoscopia: essi funzionavano con luce diretta per un effetto notturno in trasparenza, oppure riflessa da appositi specchi ai lati della fotografia per un effetto diurno. (Mita Scomazzon, “La storia della fotografia attraverso gli «Atti» dell'Istituto Veneto di scienze, Lettere ed Arti tra il 1840 e il 1880” in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXV (2006-2007), Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali, p. 113).

L'intenzione era quella di impedire che la fotografia sembrasse agli occhi del pubblico una regressione rispetto alle capacità di rappresentazione degli spettacoli ottici ancora molto frequenti sulla piazza veneziana. Zinelli, infatti, osserva come le lenti stereoscopiche rendessero emozionante la visione, altrimenti deludente, di immagini fotografiche:

Ed è notevole come molte prove fotografiche, le quali a guardarle così senz'aiuto di isolamento e di lenti parrebbero da gittarsi tra i rifiuti, riescono invece di un effetto maraviglioso [...] ¹⁷⁵

Naya riprende, quindi, gli ingredienti degli spettacoli ottici e li applica alla fotografia: simulazione delle variazioni di luce, tridimensionalità e verità dell'immagine. Un aletoscopio firmato Naya prevedeva infatti, la possibilità di applicare anche alle immagini fotografiche, oltre all'effetto di profondità di campo, il gioco giorno-notte, cambiando la posizione degli specchi all'interno della macchina. ¹⁷⁶

Il desiderio di plasmare una realtà virtuale lo possiamo rintracciare anche nella pratica della simulazione del viaggio: «tutto il mondo in venti, trenta, quaranta immagini», «il mondo a portata di sguardo per un soldo», come scrive Gian Piero Brunetta ¹⁷⁷. Il viaggio per immagini era nato con il Mondo Nuovo ¹⁷⁸ e si era sviluppato, con soluzioni sempre più complesse e convincenti fino alle grandi strutture per spettacoli ottici di fine Ottocento: in esse, si era riusciti ad ovviare al venir meno dell'effetto di straniamento,

¹⁷⁵Zinelli, *Osservazioni intorno alla daguerrotipia, alla fotografia e alla stereoscopia*, cit., p. 9.

¹⁷⁶Un esemplare è stato segnalato da Costantini come appartenente ad un collezionista di Ann Arbor, nel Michigan, il nonno del quale l'aveva acquistato a Venezia (Costantini, *The Photography of Carlo Naya*, cit.). Esempari di aletoscopio in Italia si trovano al Museo del cinema di Torino, al Castello Miramare a Trieste; un megalestoscopio nella collezione Ghester Sartorius di Napoli e uno di Ponti in quella di Carlo Montanaro (Venezia); un aletoscopio privilegiato di Ponti al Museo del precinema - Collezione Minici Zotti.

¹⁷⁷Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, cit., p. 258.

¹⁷⁸*Mondo Nuovo o Pantoscopio*: Brunetta la descrive come “una cassetta dotata di una o più lenti ingrandenti e di alcune candele all'interno per consentire gli effetti giorno e notte e di un sistema di cordicelle per la sostituzione delle stampe secondo l'ordine stabilito dal proprietario dell'apparecchio (*Ibid.*, p. 250). Per la sua origine dal prospettoscopio di Brunelleschi e la sua diffusione in Europa, rimandiamo a *Ibidem*, pp. 247-297 e a Zotti Minici, *Il Mondo Nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, Milano, Mazzotta, 1988.

causato dal cambio di immagine, grazie allo scorrere di un nastro che replicava, virtualmente, l'esperienza di un viaggio in treno o in battello.¹⁷⁹

La ricerca dell'effetto di movimento da sempre, infatti, aveva spinto a nuove ingegnose soluzioni da applicate sia all'immagine-paesaggio che al soggetto-occhio. Dopo l'obbligo alla posizione e alla direzione dello sguardo imposto dalle lenti del pantoscopio, all'interno del panorama e dei suoi derivati era stata concessione una relativa mobilità fisica allo spettatore. Con questi ultimi straordinari macchinari si ritorna all'immobilità dello spettatore a fronte, invece, dello scorrere delle immagini.

Anche la fotografia aveva tentato la simulazione dei viaggi accontentandosi di ottenerla grazie ad una apposita composizione delle immagini nei tour stereoscopici¹⁸⁰ e nel breve tragitto ricomposto negli album souvenir; ma innanzitutto con un desiderio di completezza del soggettario le cui radici sono rintracciabili nella nuova mentalità catalogatrice del positivismo ottocentesco.¹⁸¹

Il caso dei falsi chiari di luna, però, è diverso: qui si tratta di un'immagine che si dichiara reale, diretta e che tenta di sembrarlo il più possibile. Naya, in pratica, mette in atto un "effetto speciale" per ottenere un equilibrio tra resa della bellezza e del

¹⁷⁹Il più celebre è il *pleorama*, progettato dall'architetto Longhans e realizzato a Berlino nel 1832, che ricreava l'effetto visivo di un viaggio in battello (Cavaliere, "Repertori iconografici degli spettacoli ottici nel Veneto del XIX secolo", cit., p. 109). Altri nomi stravaganti per spettacoli più o meno durevoli erano *mareorama*, *stereorama*, *kyporama*, *myriorama*, *phellorama*, *carporama*, *phisiorama*, *vitrorama*, *alporama*, *navalaroma* ecc. (Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, cit., p. 396).

¹⁸⁰"[...] in the usual mode of travel the essential thing is not that a man's body has moved from one place to another, but that his mind come in to contact through the senses with famous object, and places, and sacred scenes; that he has experienced sensation of pleasure or pain in their presence which have inspired thoughts and produced states of feeling enriching his experience and adding to his happiness" ("The Underwood Travel System. What is it?", introduzione a *Italy through the Stereoscope. Journeys in and about Italian Cities, personally conducted by D.J. Ellison*, London-New York, Underwood & Underwood, 1903 ca.). Il libretto, corredato di mappa con tutti i punti di ripresa e le relative direzioni dell'obiettivo fotografico, assieme alle stereoscopie della città (92-100) mi sono stati mostrati da Gian Piero Brunetta, alla cui collezione privata appartengono.

¹⁸¹Giacomo Brogi nell'introduzione al suo catalogo dedicato alle vedute delle principali città e monumenti d'Italia e di altri paesi mediterranei, scrive: «E' lavoro difficilissimo senza dubbio e che fa sciupare molto tempo utile a chi viaggia in Italia quello di recarsi presso i diversi editori di vedute per scegliere ciò che gli conviene. E' pur vero che gli editori d'ogni parte d'Italia hanno pubblicato moltissime vedute, annotate in voluminosi cataloghi, ma niuno di essi ha una collezione veramente completa perché niuno di essi ha voluto completarla con le vedute dei concorrenti. Egli è perciò che abbiamo creduto necessario di tenere un assortimento completo di fotografie di tutta l'Italia e di tutte le vedute più importanti dei paesi del Mediterraneo, e siamo stati convinti di questa necessità dallo splendido successo che abbiamo ottenuto» (Rip. in Luigi Tomassini, "L'Italia nei cataloghi Alinari

pittoresco – la cattura di un tipico cielo veneziano – e la veridicità della testimonianza – il paesaggio è vero, l'effetto ottenuto è praticamente sovrapponibile ad una reale visione notturna. Nessuno dei due poli di questa combinazione può essere sacrificato.

Lo stesso procedimento, con la stessa logica, viene messo in atto attraverso l'uso della tecnica del ritocco per rendere più gradevoli e corrette le immagini fotografiche. L'artista più famoso di cui Naya si sia servito è il Marcovich, già disegnatore del laboratorio di Giuseppe Deyé, al quale aveva pagato, dal 1867 al 1880, anno della causa, «la ragguardevole somma di L. 45,000».¹⁸²

Il Conservatore del Palazzo Ducale, il Cav. Fabris, convocato a stendere una perizia sulle fotografie ritoccate sottoposte a giudizio per constatarne l'originalità e l'artisticità rispetto a quelle dei concorrenti, scrive:

2) Assolutamente chi ha fatto quell'ulteriore lavoro sui negativi ha compiuto un disegno nel senso proprio dell'arte. Infatti ha disegnato molte teste, perfino complete figure, panneggiamenti e quant'altro occorreva *per ottenere colla produzione positiva veramente il quadro che si rappresenta, ed ottenere l'effetto che ha il quadro originale.*

3) Il lavoro ulteriore fatto dall'artista sui negativi come sortiti dalle macchine fotografiche e che ho rilevato, effettivamente è *l'opera d'un artista* nel senso elevato della parola, e non di un ritoccatore per rimediare a difetti che nelle fotografie risultano, *in quanto che quell'artista ha effettivamente creato sui negativi il perfezionamento di figure, di teste, di panneggi e di estremità, andando ad esaminare i quadri originali ed a consultare sugli stessi.*

¹⁸³

Anche in questo caso, per ottenere la massima fedeltà all'oggetto reale («per ottenere [...] veramente il quadro che si rappresenta»), la fotografia ha dovuto optare per un aggiustamento: nel caso dei chiari di luna intervenendo con vernici e viraggi; in questo caso, invece, con il probabile ausilio di tratteggi con l'inchiostro. Tutto questo per

dell'Ottocento”, in Quintavalle-Maffioli, *Fratelli Alinari, fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, Firenze, Alinari, 2003, p.169.)

¹⁸²Leopoldo Bizio, *Processo per contraffazione di fotografie*, Venezia, Tipografia C. Naya, 1882, p. 3.

¹⁸³*Ibidem*, pp. 7-8.

completare la figura, per renderla più simile al referente di quanto la fotografia non fosse ancora in grado di fare.

La fotografia del XIX secolo si trova, quindi, davvero in una posizione ambigua: per riuscire a catturare la vera faccia della realtà, si deve dibattere tra meccanica e ritocco, documentazione ed estetica, verità e simulazione.

Questa inquietudine della nuova arte trova la sua massima espressione proprio all'interno delle vedute urbane dove sembra sopravvivere l'incontro-divisione tra pittura e cartografia.

2.2. Fotografia e mito: il trionfo delle superfici

Venezia, nella letteratura, l'ambito dove maggiormente ha espresso il proprio mito, ha conosciuto diverse fasi: la selezione degli scenari, la scelta delle storie,¹⁸⁴ la resa delle atmosfere hanno risentito, infatti, delle oscillazioni di pensiero, delle correnti culturali e dei cambiamenti dei regimi percettivi.¹⁸⁵ Ogni paesaggio, ogni contesto sociale, l'abbiamo già accennato, sono, infatti, sottoposti a varie riletture secondo sistemi di valori rinnovati nel tempo. L'*iter* di Venezia, in questo senso è particolarmente lungo: il suo è uno spazio filtrato per secoli dal gusto e dalla cultura sociale, tanto più che Venezia, più di ogni altra città, è stata concepita e organizzata dall'uomo.

Le varie epoche del suo mito letterario, ci vengono ottimamente riassunte da Eduard Hüttinger che distingue quattro macro momenti: la fase dei novellisti italiani (Boccaccio) e dei drammaturghi inglesi (Shakespeare) nella quale la città diventa teatro di passioni sfrenate e terribili; la stagione galante di Goldoni e delle commedie settecentesche; l'elevazione di Venezia a "sito della decadenza", proiezione intima della malinconia e del senso della fine, "«necropoli» e «civitas metaphysica»" che "rammentano l'irrimediabile perdita di una bellezza assunta come fallace", quindi l'epoca in cui fiorì la tematica del connubio bellezza-morte; infine Venezia come "città di dei e demoni" consacrata tale principalmente da Thomas Mann.¹⁸⁶

In realtà, la città non è sempre stata connotata attraverso queste ben note cadenze estetiche.

Nei primi compendi descrittivi Venezia non era ritratta nemmeno come meraviglia geografica e, ancor meno, come bellezza architettonica: l'aspetto esteriore, la facciata della città, passavano in secondo piano di fronte a notazioni di carattere più pratico che ne danno un'immagine colorita e attiva. Piero Camporesi ci racconta, per esempio, che

¹⁸⁴Non ho messo a caso per prima la scelta del luogo rispetto a quella della narrazione. Nessun contesto, forse, come Venezia, ha condizionato e adattato la sceneggiatura alla propria scenografia. Raramente la città è uscita dai canoni dello stereotipo e, allo stesso tempo, non è mai stata usata come uno sfondo neutro.

¹⁸⁵La formula è usata e spiegata da Pierre Sorlin, *Les fils de Nadar. Le «siècle» de l'image analogique*, Paris, Éditions Nathan, 1997; ed. cons. : in *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica*, trad. a cura di Sergio Arecco, Torino, Einaudi, 2001, pp. IX-X.

nel *Commentario de le più notabili, et mostruose cose d'Italia* del 1550, la prima giuda della penisola per stranieri, Venezia era ricordata per le essenze aromatiche.¹⁸⁷

Camporesi scrive anche che la qualità attribuita a Venezia in un elenco delle caratteristiche delle varie città italiane stilato nella prima metà del XVII secolo, era il possesso di un'ampia flotta: “[...] quante mosche ha la Puglia, altrettante barche ha Venezia”.¹⁸⁸

In un'epoca che poneva la prosperità - derivante da un'*urbe* attiva - all'apice della propria scala di valori, Venezia era, quindi, contrassegnata dai traffici commerciali e dalla potenza marittima. La città, infatti, non era ancora un luogo da visitare quanto piuttosto un polo di attività e di arricchimento.

E' un'Italia di cose e di genti, di donne e di uomini, di oggetti, di manufatti, messa a fuoco e identificata non dal senso della vista, ma da quelli più popolari, del tatto, del gusto e dell'olfatto.¹⁸⁹

La Venezia “del gusto e dell'olfatto”, quella descritta per le sue barche e le sue spezie, è ancora una città regina del mare, dei traffici e del commercio.

Anche le rappresentazioni pittoriche o grafiche antiche della città e addirittura le mappe rivelano la medesima gerarchia di valori.

Louis Marin, infatti, ricordando che proprio le mappe erano definite anche “ritratti” della città stessa¹⁹⁰, scrive che all'interno dei segni cartografici viene custodito il

¹⁸⁶Eduard Hüttinger, “Il «mito di Venezia», in Romanelli, (a cura di), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, cit., p. 191.

¹⁸⁷Cfr. *Commentario de le più notabili, et mostruose cose d'Italia, et altri luoghi, di lingua Aramea in Italiana tradotto, nel quale s'impara, et prendesi estremo piacere. Vi si è poi aggiunto un breve Catalogo degli inventori de le cose che si mangiano, et si beveno, nuovamente ritrovato, et da Messer Anonimo di Utopia composto*, Venezia, al Segno del Pozzo, 1550, cc. 41r-42r, in Piero Camporesi, “Dal Paese al Paesaggio” in Zorzi (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, pp. 26-27.

¹⁸⁸Tratto da *Proprietà di molte provincie [sic.] e città dell'Europa* che aprono i *Quatri [sic.] dialogi* di Filippo Garnerò del 1627, riportato in Camporesi, “Dal paese al Paesaggio”, cit., p. 24.

¹⁸⁹Camporesi, “Dal Paese al Paesaggio”, cit., p. 25.

¹⁹⁰Louis Marin “La mappa della città e il suo ritratto. Proposte di ricerca” in Id, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2001, p. 77. Versione originale: “La ville dans sa carte et son portrait” in «Cahiers de l'école normale supérieure de Fontanay», 30-31, 1983, pp. 11-26. L'incontro potere-rappresentazione è stato indagato per il caso specifico di Venezia da Donatella Calabi, «La

“progetto della città, nel senso di una sua intenzionalità significativa”. Ossia, nelle mappe si può leggere non solo la trasposizione grafica della struttura urbana (Marin usa il termine francese *dessin*) ma anche una dichiarazione intenzionale (*dessein*), una sorta di autopresentazione da parte della città.¹⁹¹

Dice Marin:

[...] cosa rappresenta la pianta? La città, certamente; ma la risposta è troppo sbrigativa nella sua concisione, e nella sua apparente ovvietà manifesta il peso dell'illusione referenziale.¹⁹²

Infatti, la mappa di una città non rappresenta solo la dislocazione dei suoi spazi ma anche, allo stesso tempo, “la traccia di un passato che permane e la struttura di un futuro da realizzare”¹⁹³, cioè un progetto economico e politico, magari destinato a rimanere solo un'utopia, ma, nonostante il possibile fallimento, comunque distintivo della personalità e dei valori di un luogo.

Torneremo su questo discorso a proposito delle nostre fotografie vedutiste che, attraverso la loro pacata oggettività, raccontano in realtà molto di più della semplice sistemazione prospettica di una via o di un campo.

Proseguendo, invece, sulla traccia delle mappe veneziane e della loro narrazione della città, ci soffermiamo ora su quella che viene considerata la prima pianta di Venezia. Si tratta di una carta trecentesca attribuita a Fra Paolino da Venezia, riscoperta e pubblicata dal Temanza nel 1781, contenuta in un codice intitolato *Chronologia magna ab origine mundi ad annum millesimum trecentisimum quadragesimum sextum*.¹⁹⁴

rappresentazione del paesaggio urbano come strumento di governo: Venezia e il suo Stato da mar fra XVI e XVII secolo» in Bocchi-Smurra (a cura di), *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, cit., pp. 505-518 e, in un arco temporale più esteso, in Giorgio Bellavitis-Giandomenico Romanelli, *Venezia*, Roma, Laterza, 1985.

¹⁹¹Marin, “La mappa della città e il suo ritratto. Proposte di ricerca” , cit., p. 75. Per *dessin/dessein*, i due omofoni francesi con cui Marin specifica il termine italiano “disegno”, rimando ad *ivi*, nota 2, p. 94

¹⁹²*Ibidem*, p. 79.

¹⁹³*Ib.*, p. 78

¹⁹⁴Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Cod. Lat. Z.399 (=1610), c. 7 r. Cfr. Gian Albino Ravalli Modoni, “Scrittori tecnici di problemi lagunari”, in *Mostra storica della laguna di Venezia* (Catalogo

In questa carta, secondo l'interpretazione data da Leonardo Benevolo, si rispecchiano le medesime esigenze e priorità ritrovate nei primi resoconti verbali sulla città, quindi la segnalazione di Rialto e San Marco posti in evidenza lungo la curva del Canal Grande intorno al quale si distribuisce uniformemente il centro abitato.

Ecco, dunque, già espressi graficamente sia il ruolo cardine del commercio, rappresentato dall'accurata trascrizione delle vie idriche e dall'evidenza data alla localizzazione di Rialto sia quello politico, condensato nei luoghi del Dogato a San Marco. A questi due poteri, verrà aggiunto, poi, quello dell'aristocrazia che si rafforzerà nei secoli a venire; si può affermare, comunque, che esso venga già prefigurato dalla linea sinuosa che traccia le anse del Canal Grande. Lungo questo corso, infatti, la nobiltà di Venezia avrebbe in seguito celebrato il proprio fasto grazie alla solenne passerella di palazzi che, ancor oggi, si specchiano nell'acqua.

Infatti, e Venezia ne è l'emblema, «la città fa spettacolo e museo di se stessa prima ancora attraverso gli esterni che con gli interni».¹⁹⁵

È in queste facciate che viene messa in atto la prima delle strategie comunicative e autocelebrative di Venezia. Leonardo Benevolo definisce una «tensione ragionata e temeraria» quella che fu alla base della «costruzione politica e [...] fisica della città lagunare»¹⁹⁶: il dominio sul mare, l'ampliamento delle rotte commerciali andavano di pari passo con il completamento del polo marciano e l'edificazione di palazzi sempre più splendidi.

Proprio a proposito dei palazzi eretti sulla grande via del Canal Grande, Alberto Zorzi sostiene che queste grandi fabbriche, allineate in un'affascinante carrellata, rappresentavano la forma visibile della rivalità innata tra le famiglie patrizie e che esse costituivano il risultato di una sfida sociale.¹⁹⁷

della mostra: Venezia, Palazzo Grassi, 11 luglio-27 settembre 1970), Venezia, Stamperia di Venezia, 1970, p. 173; Bellavitis-Romanelli, *Venezia*, cit., pp.53-56; Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p.36 ; Giocondo Cassini, *Piante e vedute prospettive di Venezia : 1479-1855*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1971, p. 9; Romanelli, "Venetia tra l'oscurità degli'inchiostri. Cinque secoli di cartografia" in Id.-Susanna Biadene, *Venezia piante e vedute. Catalogo del fondo cartografico a stampa*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1982², p. 7.

¹⁹⁵Mario Isnenghi, "La cultura" in Franzina Emilio (a cura di), *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 391.

¹⁹⁶*Ibid.*, p. 39.

¹⁹⁷Alberto Zorzi , *Il Canal Grande, la più bella strada del mondo*, Milano, Rizzoli, 1994.

Anche Marco Romano afferma che “nessuna concordia civica presiede ai grandi edifici simbolici della città europea”¹⁹⁸, ma piuttosto una puntigliosa volontà di prevaricazione di una parte sulle altre.

Sostanza e rappresentazione, azione e posa coincidevano magnificamente all’interno dello stesso tempo. Tensione, crescita e sviluppo: questi stimoli hanno plasmato l’aspetto anche architettonico di Venezia.

I visitatori erano ammaliati da tanto splendore e spesso il Canal Grande è stato citato da turisti illustri proprio come punto privilegiato di osservazione dello spettacolo aristocratico e quotidiano della città.

Già Pietro Aretino, che visse a Venezia tra il 1527 e il 1556, parlò della sua finestra sul Canale, che definiva appunto la più bella strada del mondo, come di un palco di teatro felicemente posizionato da cui assistere al multiforme movimento di mercanti, commercianti e gondolieri e da cui contemplare Rialto, «calcato d’uomini».¹⁹⁹

L’inglese Thomas Coyrat, che aveva visitato Venezia nel 1608 durante un pionieristico viaggio tra Italia e Francia, definendola «gloriosissima, impareggiabile e verginale»²⁰⁰ e promuovendo, in questo modo, l’origine della fama internazionale della città, nel suo *Crudities*²⁰¹ del 1611, parlò del Canal Grande come del luogo in cui la città si specchiava. Egli riteneva che l’architettura si adeguasse a questa finalità: i palazzi erano provvisti di gallerie e di portici per osservare la vita sul canale e di piccoli terrazzi per spaziare con uno sguardo sopraelevato sul panorama cittadino.

Il Canal Grande è, quindi, il luogo di massima concentrazione di sguardi, il palcoscenico dove la nobiltà va in scena, si presenta a se stessa e al proprio pubblico; in conclusione, il punto privilegiato per assistere allo spettacolo della venezianità più trionfante.

Ma questo discorso può estendersi bene o male a tutta Venezia: un unico Gran Teatro collettivo e all’aria aperta. Ogni luogo, qui, infatti, si trasforma in belvedere, in balcone, in loggia da cui ammirare e allo stesso tempo essere ammirati.

¹⁹⁸Romano, *L’estetica della città europea. Forme e immagini*, cit., p.64. Corsivo dell’Autore.

¹⁹⁹Rip. da Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., pp. 100-101.

²⁰⁰Rip. in De Seta, “L’Italia nello specchio del Gran Tour”, cit., p. 146.

²⁰¹Thomas Coyrat, *Crudities*, (1611); ed. cons. a cura di Franco Marengo-Antonio Meo, *Crudezze. Viaggio in Francia e Italia. 1608*, Milano, Longanesi, 1975, pp. 221-222.

Ad un certo punto, però, giunse una drammatica battuta d'arresto che la storia riassume sotto un'unica data fatale, il 15 maggio 1797. In realtà questo è solo l'atto finale e dovuto di un processo già avviato da lungo tempo nel corso del quale il connubio fortunato tra visione e realtà si era gradualmente scollato. Nonostante l'eterno splendore degli apparati, la saldezza della Serenissima, infatti, si era affievolita sempre di più, come il ruolo giocato a livello politico in Europa e il controllo sul commercio mondiale che ormai prediligeva altre vie.

Nel corso dei secoli dorati, ogni famiglia patrizia si era impegnata, per dovere e prestigio, a fornire alla Repubblica militari, dogi e palazzi via via sempre più monumentali. Ora che la città è in declino e con essa la sua più prestigiosa classe sociale, di tutto quello splendore restano appunto solo la facciate, quindi solo l'enunciazione, l'esibizione senza più una realtà a giustificarne lo sfoggio. I portoni spettacolari, le file di finestre attraverso le quali si intuiscono enormi lampadari, continuano a fare bella mostra di sé davanti agli occhi ammirati di coloro che attraversano il canale, ma lo scenario celato dietro le mura spesso si presenta diametralmente diverso.

Henry James ancora una volta si dimostra acuto osservatore e abile narratore nel tessere questa conversazione tra il protagonista del *Carteggio Aspern* e la signora Prest, un'americana trasferitasi a Venezia, che lo istruisce sui falsi lussi dell'aristocrazia veneziana:

[...] Una casa comoda qui, in questo *quartier perdu*, non dimostra nulla: può accordarsi perfettamente con uno stato di disagio economico. Di vecchi *palazzi* in sfacelo, se volete andarne in cerca, ne troverete qui per cinque scellini l'anno. In quanto alla gente che vive in essi, no, finché non abbiate esplorato la società veneziana come ho fatto io, non potete rendervi conto della desolazione casalinga a cui si adatta. Vivono di niente, perché non hanno niente di cui vivere.²⁰²

²⁰²James, "Il carteggio Aspern", cit., p. 11. Corsivo dell'autore. In questo bellissimo racconto, un giovane appassionato di poesia soggiorna in un palazzo malandato veneziano nella speranza di entrare in possesso dello scrigno di lettere del suo poeta preferito custodito gelosamente da una cupa ultracentenaria che era stata l'innamorata leggendaria in giovinezza del suo idolo. Un celebre racconto che ha come fulcro centrale la difficile condizione della nobiltà dopo la caduta della Serenissima (tra svendita dei patrimoni e adeguamento alla condizione di "barnabotti") è *Lettera dell'Ultimo Contarin* (1902) di Hofmannsthal. Per

L'aristocrazia, depredata dei propri patrimoni dal rovescio politico, trasferita in terraferma, spesso, per necessità, si trova costretta a vendere il palazzo familiare divenuto, ormai, solo un grosso ingombro per le pesanti e non più sostenibili spese di manutenzione.

Una percentuale sempre minore di palazzi rimane, quindi, proprietà della famiglia originaria.²⁰³

Vengono venduti ad altri, spesso stranieri ricchi, oppure trasformati in alberghi: questa è la parabola dei palazzi del prestigio veneziano, eretti da una *civitas* ambiziosa, competitiva e animata da immense aspirazioni autocelebrative.

Questo deperimento fisico che colpisce la città nel XIX secolo non compromette, però, la sua fortuna visiva.

Ora, lo sguardo del viaggiatore, dell'esteta, del romantico – uno sguardo in visita, uno sguardo che potremmo definire esterno – invece di cercare i luccichii di una nobiltà in salute, si compiace delle penombre: uno scenario più cupo, infatti, si adatta bene a fare da sfondo e da pretesto ai turbamenti del romanticismo e del decadentismo.

Come testimoniano numerosi, più o meno amichevoli viaggiatori, chi percorre il Canal Grande di sera intravede sfilargli accanto, senza soluzione di continuità, due lunghe pareti tenebrose: dai palazzi chiusi, disabitati, non filtra una luce. Chi ha disposizioni d'animo malinconicamente romantiche o decadenti può persino compiacersene e, se è artista, trarne ispirazione per la propria arte: come avviene per Richard Wagner che, poco oltre la metà del secolo. “scopre” Venezia e trasferisce se stesso e il suo pianoforte proprio in uno di questi solenni e silenziosi reperti storici: il palazzo Giustinian, finito in mano a uno dei tanti

una visione storica del fenomeno sociale dell'aristocrazia decaduta rimando invece a Franzina, “Le molte società” in Id. (a cura di), *Venezia*, cit., soprattutto pp. 301-302.

²⁰³Alberto Cosulich, *Venezia nell'800. Vita-economia-costume dalla caduta della Repubblica di Venezia all'inizio del 900*, San Vito di Cadore, Dolomiti, 1988, p. 169. All'altezza di questo lavoro, Cosulich conta nemmeno una decina di palazzi sui trecento iniziali in mano al casato d'origine. Arthur Young nel suo resoconto del viaggio veneziano, commenta la presenza quasi totale di edifici gotici risalenti alla prima Repubblica. Sarebbero pochi, invece, quelli eretti secondo gli stili più recenti e ancor meno quelli contemporanei. Si chiede, quindi, dove siano le case del ceto medio, che giudica indici della ricchezza e del benessere di un popolo (Arthur Young, *Voyages en Italie et en Espagne pendant les années 1787 et 1789*, Paris, Guillaumin, 1860, p. 56).

proprietari stranieri, che lo lottizza dandolo in affitto, per l'appunto, agli innamorati del folclore veneziano in condizione di pagarselo: come appunto il compositore del *Tristano*, che, quando viene a stare a Venezia, alterna dimore cariche di risonanza storica, quali l'Albergo Daniele a S. Marco, di fronte all'isola di D. Giorgio (un antico palazzo Dandolo), palazzo Giustinian, quel palazzo Vendramin-Calergi, già dei Loredan e dei Grimani, in cui nel 1883 finirà per morire.²⁰⁴

La forza scompare a vantaggio dell'atmosfera, il potere a favore della fascinazione della caduta. Della ricchezza in passato incarnata resta ora solo la doratura superficiale e una bellezza completamente diversa.

Anche la zona marciana, svuotata dopo la fine del dogato, di ogni valore politico, può essere vista solo come l'eco dell'"ultima, meravigliosa incarnazione del nucleo più importante, più spettacolare, più "liturgico" del *Palatium*".²⁰⁵ Rimangono solo le facciate di rappresentanza, le "pietre" descritte da John Ruskin, palazzi, logge e sale da ammirare e studiare ma disabitate, mute.

Le stesse descrizioni della città andarono omologandosi in un'unica direzione: quella battuta da un unico senso, la vista. Il tatto, il gusto e l'olfatto esercitabili in un'*urbe* che vende, compra, cresce ed esce dai propri confini, furono emarginati a favore del dominio dello sguardo. "Vedere" diventa un imperativo, la struttura portante del vivere; la vista diventa la bilancia del giudizio.

È in questa fase che l'immagine a Venezia prende una strada indipendente, modellandosi non sulla realtà ma sull'interpretazione estetica di essa.

Prima del declino, infatti, esisteva la narrativa ambientata a Venezia, naturalmente, ma non il mito letterario di Venezia nelle forme onnivore che conosciamo in epoca moderna.

La premessa determinante per la moderna mitologizzazione di Venezia fu la fine dell'esistenza della Serenissima come stato sovrano, avvenuta nel 1797. Dopo di allora chi creò il mito di Venezia lambita dai flutti del mare e minacciata dal non-essere di Byron. E il

²⁰⁴Mario Isnenghi, "La cultura" in Franzina (a cura di), *Venezia*, cit., pp. 386-387.

mito byroniano resistette, pur subendo varie metamorfosi formali, fino ai giorni nostri e offuscò progressivamente quello politico, ovvero il «mito della costituzione veneziana».²⁰⁶

Se il prestigio della Serenissima era cresciuto assieme allo splendore urbanistico, il mito di Venezia caduta, al contrario, si è alimentato attraverso la “decimazione triste e insieme spaventevole della sostanza architettonico-artistica della città”.²⁰⁷

Il dovere dell'accumulo lascia il passo al fascino della spoliazione e la sostanza alla rarefazione. L'azione interna si riduce a favore dello sguardo esterno e, attraverso questo processo, una città abitata, vissuta e nel pieno di un profondo cambiamento storico perde ogni connotato realistico. In modo sempre più marcato, nelle narrazioni, nelle rappresentazioni e nell'immaginario collettivo, Venezia si trasforma, come ha saputo bene riassumere il grande critico e conoscitore di Venezia Sergio Bettini, in un *topos àtopos*²⁰⁸, nel *modus animi continuus* di personaggi letterari²⁰⁹ e infine in una ideale e introspettiva “patria dell'anima”.²¹⁰

Un luogo da vedere, ma non da abitare (giudizio che sopravvive anche al giorno d'oggi: “Bella Venezia, ma non ci vivrei”).

Roland Barthes, di fronte ad una fotografia di Clifford datata metà Ottocento, che riproduce uno scorcio di Alhambra, scrive:

Una vecchia casa, un portico in ombra, un tetto di tegole, una sbiadita decorazione araba, un uomo seduto contro il muro, una via deserta, un albero mediterraneo: questa fotografia mi commuove perché, molto semplicemente, è là che vorrei vivere. Questo desiderio penetra dentro di me ad una profondità e con radici che non conosco: calore del clima?

²⁰⁵Bettini, *Forma di Venezia*, cit., p. 56.

²⁰⁶Eduard Hüttinger, “Il mito di Venezia”, in Giandomenico Romanelli (a cura di), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, Milano, 1983, p. 190.

²⁰⁷*Ibidem*.

²⁰⁸Bettini, *Forma di Venezia*, cit., p. 40.

²⁰⁹*Ibidem*, p. 41.

²¹⁰*Ib.*, p. 44. Questa è una formula che Bettini usa per descrivere la visione di Venezia da parte di Proust. La città diventa simbolo, proiezione di un sentimento e di un periodo della vita al pari di Combray: i luoghi dell'infanzia e la città conquistata dopo lunghe attese diventano entrambe espressione dei «motivi fondamentali dei luoghi della sua anima» (*Ib.*, p. 46).

Mito mediterraneo, apollineismo? Assenza di eredi? Rifugio solitario? Anonimato? Nobiltà? Qualunque cosa avvenga (di me stesso, delle mie motivazioni, della mia ossessione), io ho voglia di vivere là, *in consonanza – e tale consonanza non è mai soddisfatta della fotografia turistica. Per me, le fotografie di paesaggi (umani o agresti che siano) devono essere abitabili e non visitabili* [Corsivo Nostro].²¹¹

Le fotografie turistiche non soddisfano il desiderio di abitabilità, dice Barthes. Riprendono, piuttosto, la logica del Gran Teatro, secondo la quale lo sguardo deve partire da una debita distanza per ammirare con il massimo agio e un pacifico distacco. Nessun altro senso viene stimolato in queste immagini: non suscitano il desiderio di toccare, ne' di annusare; non ricordano né sapori né suoni. Il predominio della vista ha occluso ogni altra possibilità di sentire Venezia, confonde la realtà con la mistificazione, si lascia distogliere dai veri problemi per indugiare, invece, sulle dorature superficiali.

La fotografia di Venezia non si discosta da questo atteggiamento. Non solo l'immagine fotografica viene prodotta per una clientela esterna, di passaggio – il grande turismo di massa – una delle ragioni per la quale si trova a dover rispettare i luoghi comuni che affasciano il visitatore. Ma è anche un'immagine prodotta da un obbiettivo che si ferma ad una certa distanza, ben staccato dal proprio soggetto, che non si fa coinvolgere. La macchina fotografica, per poter contenere tutta la visuale scelta, inquadra il palazzo o il monumento, da una certa calcolata distanza, secondo una volontà razionale che ora ci appare come un atteggiamento pudico, timoroso (niente a che vedere con le appassionate e vertiginose riprese dal basso dei dagherrotipi di John Ruskin), che rispetta diligentemente un punto di vista canonico, quasi inamovibile. Sicuramente il miglior punto di vista per godere appieno della visione, quasi certamente quello tramandato dalla tradizione vedutista, ma anche il meno personale, il più passivo.²¹²

²¹¹Roland Barthes, *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980 ; ed. cons. : *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri Einaudi, Torino, 1980, pp. 39-40. Corsivo dell'Autore tranne quando diversamente indicato.

²¹²Va anche detto che lo sguardo "distaccato" ha origini ben radicate nella rappresentazione secolare di Venezia e risiede, ancora una volta, soprattutto in una scelta ideologica: Romanelli, spiega, per l'appunto,

Venezia, appunto, in queste immagini, viene raccontata attraverso, verrebbe da definirle, le proprie superfici esterne oppure le proprie pellicole («e nessuno se la prende con le pellicole se non hanno un'anima», come cita Goffmann in apertura di un suo saggio sulla rappresentazione²¹³): superfici, pellicole, membrane, tutti termini, oltretutto, che il medico e letterato Holmes a metà dell'Ottocento riferiva proprio alla fotografia, alla sua capacità di cogliere l'immagine senza il fastidio del reale²¹⁴: potere della fotografia, quindi, di catturare le pelli, di catalogare tutto l'esistente riducendo tempi, spazi e difficoltà. Il miracolo prospettato da Holmes, però, dopo l'entusiasmo degli inizi dell'era fotografica, si può anche ridurre ad una raccolta di superfici senza che ci si spinga a toccare l'essenza.²¹⁵

L'introduzione datata 1820-21 di una guida di viaggio molto celebre nell'Ottocento veneziano, recita:

Col riprodurre questo Libretto ebbi soltanto in mira di soddisfare al desiderio del Forestiere,
*che ama di vedere e passare oltre [...]*²¹⁶

come anche la maggior parte della produzione cartografica su Venezia dall'origine fino all'Ottocento inoltrato, sembra aver voluto «mettere a fuoco un'immagine della città piuttosto che la sua interna costruzione o la sua forma esteriore, cioè, in termini semplificati, scegliendo obiettivi d'ordine ideologico prima e preferibilmente di altri.» (Romanelli, “*Venetia tra l'oscurità degl'inchiostri*. Cinque secoli di cartografia”, cit., pp. 9-10).

²¹³George Santayana, *Soliloquies in England and Later Soliloquies* (1922), pp. 131-132; rip. in Erving Goffmann, *The presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959; ed. cons.: *La vita quotidiana come rappresentazione*, traduzione di Margherita Ciacci, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 7.

²¹⁴Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, “*Atlantic Monthly*”, Boston, III, 1859, pp.738-748; ed. cons. *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del reale*, a cura di Giovanni Fiorentino, Genova, 1995, pp. 30-31. Rimandiamo anche alla nota 767.

²¹⁵«Ormai possediamo il frutto della creazione, senza più il fastidio del nocciolo (il frutto è la forma, quindi, non il corpo; Nota nostra). Qualunque oggetto della Natura e dell'Arte si spoglierà della sua superficie per cederla a noi. Gli uomini daranno la caccia a tutti gli oggetti curiosi, belli, grandiosi, così come oggi cacciano il bestiame in Sud America, per impadronirsi delle *pelli* (corsivo nel testo – significativo-), abbandonando le inutili carcasse. La conseguenza immediata sarà un'enorme collezione di forme che dovranno essere classificate e ordinate in grandi biblioteche, così come oggi lo sono i libri. Verrà il tempo in cui un uomo che vorrà vedere un oggetto naturale o artificiale, andrà alla biblioteca Sterografica Imperiale, Nazionale, o Cittadina e ricercherà la pelle o la sua forma, così come farebbe per un libro in una comune biblioteca. » (*Ibidem*, pp. 30-31.)

Questo piccolo avvertimento dell'editore, posto all'inizio dell'opera a giustificare lo scarso approfondimento storico e artistico delle notizie riportate, potrebbe essere anche la migliore chiusa per definire il rapporto tra il XIX secolo e Venezia: un rapporto, cioè, basato su uno sguardo rapido. Le visioni da accumulare, infatti, sono molte e il tempo a disposizione è sempre più ridotto. Non ci si può coinvolgere troppo, non è possibile perdersi in interpretazioni personali: molto più conveniente adottare una vista preconfezionata e assecondare le mitologie. Oltretutto, c'è il rischio che la realtà vista da troppo vicino, dal suo interno, possa deludere profondamente.

Eppure, a Venezia è possibile anche una storia della visione diversa. Se mettiamo da parte la lettura soffocante del mito, la città ci racconta anche un modo differente di intendere la visione. E in buona parte, a dispetto delle apparenze, proprio grazie alla fotografia.

²¹⁶Antonio Quadri, *Otto giorni a Venezia opera di Antonio Quadri I.R. segretario del cesareo regio governo*, 2 voll., Venezia, Francesco Andreola, 1820-1821, riportato dietro il frontespizio sotto la

2.3. Lo sguardo tradotto: dall'immagine a stampa alla fotografia

1715. Primo Aprile Vinegia.

Venendo universalmente desiderate le stampe delle principali Vedute, e delle più celebri Pitture dell'Inclita città di Vinegia; & havendo ritardato fino ad ora l'adempimento d'un sì giusto, e sì lodevole desiderio le molte difficoltà d'un'Opera, che non potea condursi al suo fine senza grandissima spera, e fatica, ha risoluto Domenico Lovisa Stampatore Viniziano di esporre alla pubblica luce due Volumi di fogli imperiali, il primo contenente cento Prospettive le più magnifiche della Città, & Isole adiacenti, & il secondo Cento pitture le più famose, che adornino il Palagio Ducale e le scuole grandi di S. Marco, e di S. Rocco, & altri luoghi, ove ammiransi i più celebri e i più maravigliosi tratti del pennello del Tintoretto, del Palma, di Tiziano, di Bassano e di altri chiarissimi Pittori: i disegni delle quali Prospettive, e Pitture, formati e squisitamente secondo le più ingegnose, e più sode regole dell'Arte saranno scolpite in rame da eccellenti Professori, e stampati dallo stesso Lovisa con industria, e diligenza corrispondente alla grandezza dell'Opera. Sono perciò invitati gli studiosi delle Nobilissime Arti dell'Architettura, e Pittura ad agevolarsi l'acquisto di sì bell'Opera col farsi Compagni nella grande impresa del Sopranominato Stampatore: il che non porterà loro altro obbligo, che far contare lire quattro per ogni mese fino alla terminazione della detta opera obligandosi il detto Lovisa consegnare a chi sborsarà il detto denaro li detti quattro fogli che di mese in mese andrà pubblicando col registrarlo nel numero degl'altri associati senz'altra briga di corrispondenza per lettere, in maniera che con soli Ducati trentadue da pagarsi nella forma e ne' termini prescritti, verranno essi di mano in mano a farsi Padroni di tutti due i volumi suddetti, i quali, quando sarà terminata la stampa, si venderanno molto più.²¹⁷

dicitura: «Lo stampatore a chi legge». Corsivo nostro.

²¹⁷*Il Gran Teatro di Venezia ovvero Descrizione esatta di cento delle più insigni Prospettive, e di altrettante celebri Pitture della medesima Città Con la narrazione della fondazione delle Chiese, Monasteri, Spedali, Isolette, e altri luoghi sì pubblici, come privati di essa Città: col ristretto delle vite de Pittori, Scultori, e Architetti, che l'hanno con loro fatiche abbellita, ed adornata e finalmente con la spiegazione delle Storie, che nelle suddette Pitture saranno presentate; che unitamente formerà la Storia Universale, Sacra, e profana della stessa famosa metropoli, Le pitture de quali saranno dissegnate [sic.] da Silvestro Manaigo, & Intagliate da Andrea Zucchi, le Vedute saranno dissegnate [sic.] da Giosepe Valeriani, & intagliate da Filippo Vasconi, Tomi due in Foglio imperiale, Venezia, Per Domenico Lovisa Sotto i Portici a Rialto, 1715. Il passo è riportato nella pagina d'apertura del libretto pubblicitario. Il progetto fu ridimensionato con il tempo: non si giunse mai a pubblicare le duecento vedute ma al massimo le centoventi della seconda edizione del 1720. La raccolta fu pubblicata più volte nel corso del Settecento. Per un'analisi delle immagini di questa raccolta, rimando a Umberto Franzoi, *Il Palazzo Ducale di Venezia nella rappresentazione grafica dal XV al XIX secolo*, Treviso, Canova, 1989, p. 31.*

Questi sono i propositi stampati dietro il frontespizio di un libretto, che definirei promozionale, di otto pagine edito da uno dei più celebri editori di Venezia, Domenico Lovisa, nel 1715.

Ho scelto di riportare questo brano perché, a sommi capi, pare descrivere con oltre un secolo d'anticipo, l'ambiente produttivo e commerciale della cultura ottocentesca.

Innanzitutto, infatti, Lovisa dichiara un vero e proprio piano editoriale: la stampa “di mese in mese” di alcune vedute a cui gli interessati si possono, usando un termine moderno, abbonare.

A metà del secolo dopo, l'uscita a puntate di un romanzo avrebbe rappresentato la principale garanzia di tiratura dei quotidiani: Angela Bianchini racconta, a tal proposito, l'attesa ansiosa dei lettori del serissimo *Journal de Débats*, che tra il 1842 e il 1843 si erano affezionati alle puntate quotidiane dei *Misteri di Parigi* di Eugène Sue²¹⁸; Fausto Colombo, poi, studiando il fenomeno in Italia, riporta la reazione disperata dei piccoli lettori di *Storia di un burattino* di Carlo Collodi quando il *Giornale per bambini* ne pubblicò, nel 1883, l'ultima puntata (la protesta fu così veemente da obbligare editore e autore a proseguire la vicenda con *Le avventure di Pinocchio*).²¹⁹

Certo, con questi esempi non voglio affermare che gli “associati” del progetto di Lovisa fossero scalpitanti nell'attesa dell'uscita semestrale delle loro incisioni. Oltretutto, non era un mercato “popolare” ma di cultori dell'arte e professionisti. Lo dice lo stesso Lovisa rivolgendosi appunto agli «studiosi delle Nobilissime Arti dell'Architettura, e Pittura»²²⁰

Ci sembra, però, che ci sia alla base una logica del mercato uguale: saggiare l'interesse suscitato dalla proposta, garantirsi una base di vendita, poter calcolare la mole di materiale da produrre e anticipare una parte di spese.

Quindi, il mercato dell'immagine a Venezia, all'alba del Settecento, era sviluppato al punto tale da essere già strutturato secondo quelle medesime formule commerciali che

²¹⁸Angela Bianchini, *La luce e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1988, p. 13.

²¹⁹Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 60-71.

²²⁰*Il Gran Teatro di Venezia ovvero Descrizione esatta di cento delle più insigni Prospettive, e di altrettante celebri Pitture*, cit.

avrebbero costituito, a partire dalla metà del secolo successivo, il perno della cultura di massa del XIX secolo.

L'industria fotografica, quindi, non si sviluppa in un ambiente vergine o scarsamente definito - in cui a prevalere è, magari, la figura del committente e nel quale gli affari si giocano ancora *ad personam* - ma in un mercato già ben strutturato che comprendeva e applicava le leggi del confronto con la clientela e la logica della serialità.

Nel 1844, pochi anni dopo la nascita della fotografia, quando la nuova arte era ancora solo un processo chimico sul quale dibattevano e sperimentavano scienziati e accademici²²¹, la guida per viaggiatori di Jules Lecomte riporta, tra le indicazioni pratiche al forestiere giunto in laguna, oltre a nomi e indirizzi di sarti, parrucchieri e calzolai, i luoghi dove acquistare litografie-*souvenir*:

Magazzino di articoli riguardanti il disegno e la pittura, assortimento di colori, oggetti di cancelleria, collezioni delle vedute di Venezia all'acquarello ed in litografia. Presso Habnit sotto le vecchie Procuratie. Altro magazzino sotto le Procuratie vecchie al N. 117, di G. Kier, litografo, editore di parecchie collezioni di *Vedute di Venezia*, disegnate da Pividor e da altri artisti rinomati [...].²²²

La guida, che aveva avuto in quegli anni un discreto seguito, era appena stata tradotta dal francese all'italiano. Ai suggerimenti dell'autore, i traduttori, che, essendo del posto, conoscevano meglio i servizi della città, avevano deciso – lo affermano nell'introduzione - di aggiungere qua e là suggerimenti personali e annotazioni più particolareggiate. Hanno, quindi, fatto delle precisazioni anche su questo punto:

²²¹Rimando soprattutto ai lavori di Costantini: "Le ignote proprietà della luce e le prime indagini sulla fotografia", in Zannier-Costantini, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*, Milano, Angeli, 1985; "Una verità che l'arte non può ottenere. Gli ambienti scientifici del Veneto e le le prime indagini sulla fotografia (1839-1846)", in «Scienza e Cultura, Università delle Venezia», I, n. 1, 1987, pp. 225-247; "Nuovi criteri di verità. Fotografia e scienze d'osservazione", in Marinelli - Mazzoriol - Mazzocca, (a cura di), *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete*, cit., pp. 343-347.

²²²Lecomte Jules, *Venezia. Colpo d'occhio letterario, artistico, storico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città...*, Prima versione italiana, Venezia, G. Cecchini e Comp., 1844, pp. 27-28.

Oltre le Vedute del Pividor, dallo stesso Kier trovansi un'altra collezione di Vedute di Venezia disegnate dai migliori artisti, l'album Venitien composé par Wyld et Lenore, Vedute e Monumenti classici di Venezia e de' suoi dintorni, disegnati da valenti artisti veneti, Souvenir de Venise par Gilio, Costumes Venetiens par Dusi, Ricordo di Venezia di Pividor e Valere, Pianta di Venezia e delle isole, indi Venezia Monumentale Pittoresca, o sessanta fra i suoi Palazzi più distinti ed interessanti disegnati dal sign. Marco Moro, ed illustrati dal nobile Gianjacopo Fontana. Il negoziante Kier ha inoltre uno stabilimento litografico premiato dall' I.R. Istituto di Scienze Lettere ed Arti.²²³

Inoltre, aggiungono ai due nomi proposti dall'autore quello di Paolo Ripamonti Carpano, proprietario di un altro stabilimento litografico premiato da Ferdinando I con la medaglia d'onore.²²⁴

Erano questi, quindi, i nomi dei disegnatori e degli stampatori più celebri in città, nonché le serie di vedute più acquistate dai turisti negli anni in cui arriva la fotografia a Venezia.

Passiamo quindi ad una guida del 1868, vent'anni dopo, quando l'imprenditoria fotografia era ben avviata ormai da un decennio: in questo caso, il paragrafo dei consigli pratici non contempla più l'indicazione dei produttori e rivenditori di immagini a stampa, ma quella di depositi e *ateliers* di fotografi.²²⁵

Una settimana a Venezia, riporta, perciò:

Ponti. Deposito Fotografie, Piazza San Marco, procuratie nuove, e riva degli Schiavoni, Negozio di Ottica ed altri oggetti ad uso Fotografia.

Naya. Deposito Fotografie, Riva degli Schiavoni.

Sorgato. Fotografo a S. Zaccaria, Campiello del Vin, N. 4674 ²²⁶

²²³*Ibidem*, p. 28, nota 28.

²²⁴Lo definiscono “fabbricatore d'Album d'ogni genere” con un “magnifico suo magazzino sotto le Procuratie vecchie al n. 90” (*Ibidem*).

²²⁵L'accenno ad una libreria che fornisce vedute a stampa è interessato, visto che il negozio è quello di Colombo Coen e così pure la casa editrice della guida: «*Libreria nuova di Colombo Coen*, Procuratie vecchie, n. 140, assortimento di libri ad uso dei viaggiatori in varie lingue, come pure orari delle strade ferrate, vedute di Venezia, deposito di libri scolastici, libri di amena letteratura, Classici in varie lingue». (*Una settimana a Venezia. Guida illustrata per visitare quanto vi ha di più degno di considerazione*, seconda edizione, Venezia, Nuova Libreria di Colombo Coen - Piazza San Marco, Proc. Vecchie N. 140 - 1868²).

²²⁶Zannier situava, appunto, sul finire degli anni Sessanta del secolo l'apertura in proprio di un negozio da parte del Sorgato, sulla base delle indicazioni dell' Errera (Errera, *Storia e statistica delle industrie venete*

Un paio di anni dopo, a questi nomi, l'economista Errera, nel già nominato *Storia e statistica delle industrie venete*, aggiunge quelli di Perini e dei Fratelli Vianelli.²²⁷ Tutti questi fotografi avevano presentato il loro lavoro all'Esposizione universale parigina del 1867 e appaiono in catalogo assieme al nome di Francesco Bonaldi.²²⁸

Se questi erano gli stabilimenti di una certa grandezza, il numero dei laboratori e delle rivendite era molto più alto.²²⁹ Zannier ci dice che proprio all'inizio degli anni Settanta, soltanto in Piazza San Marco, si possono contare venticinque fotografi.²³⁰

Il circuito delle stampe, quindi, viene integrato e in gran parte sostituito dal circuito della fotografia.

Emblematico il caso dei Kier, Giuseppe il padre e il figlio Michele. La ditta litografica che porta il loro cognome era stata aperta dal padre divenendo, come riportato dalla guida di Lacomte, molto prestigiosa a Venezia.

Da alcuni atti della luogotenenza austriaca conservati all'Archivio di stato di Venezia, emerge che il figlio, giovanissimo, era subentrato alla guida del negozio.

Rapporto della Direzione di Polizia alla Presidenza di Luogotenenza austriaca
Venezia, 13 maggio 1856

Eccelsa Presidenza!

Sono favorevoli sott'ogni riguardo le informazioni raccolte successivamente al riverito luogotenenziale Decreto 23 Aprile decorso N.o 10514.

Michele Kier di Giuseppe è così dire figlio dell'arte, perché il padre litografo e negoziante di Stampe lo tenne occupato al proprio opificio, ed ei si adopera lodevolmente in lavori di disegno, e di litografie. Ha quindi sufficiente cultura ed abitudine per condurre il negozio di stampe e litografie, a cui viene destinato in specialità dal Genitore petente. Risulta è vero che il detto Michele Kier non abbia raggiunta ancora gli anni 19 di età ma però fu riconosciuto idoneo a dirigere i propri interessi dietro decreto giudiziario di maggioranza, e fu

e accenni al loro avvenire, cit., p. 484; rip. in Zannier, "Fotografia a Venezia nell'Ottocento", in Costantini-Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, cit., p. 18).

²²⁷ Errera, *Storia e statistica delle industrie venete*, cit., p. 483. Riportato in apertura di saggio anche da Zannier, "Fotografia a Venezia nell'Ottocento", cit., p. 13.

²²⁸ *Exposition Universelle de 1867 a Paris. Catalogue général publié par la Commission impériale. Matériel et applications des Arts Liberaux*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 124.

²²⁹ I primi censimenti dei fotografi in Veneto sono stati compiuti da Alberto Prandi in "Veneto" in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 123-126. Si è occupato più specificatamente degli studi veneziani, Zannier in "Fotografia a Venezia nell'Ottocento", pp. 13-27.

inscritto presso la Camera di Commercio per l'esercizio per cui si implora la superiore autorizzazione. Alla concessione di quella non ravviserebbe gli ostacoli, concorrendo nel giovane gli altri estremi di buona condotta morale e politica, e di sufficienti mezzi economici fornitigli dal padre, avendo questi cessato dalla conduzione di un venditorio che esercita a suo nome; e con tali cenni si ha l'onore di riprodurre il surriferito [?] allegato.

R. Consigliere di Governo

Direttore della Polizia.²³¹

Michele Kier è stato però rintracciato anche all'interno degli *Atti della distribuzione dei premi di Agricoltura ed Industria* del 30 maggio 1854²³², quindi prima delle nostre carte della luogotenenza austriaca. Se si trattasse dello stesso personaggio, in questo occasione avrebbe ricevuto un encomio, a soli diciassette anni, per dei miglioramenti apportati alla macchina: «conobbe in primo luogo la utilità che le parti della camera oscura sieno bianche anziché nere, perchè in questo modo meglio di esse si riflettano i raggi diffusi, e più copiosamente si spargano sulle masse ombrose a temperarne la negrezza». Inoltre, usò le lenti in modo che «meno crudamente la luce si opponga alle ombre, e si cambi eziandio secondo il bisogno la distanza focale», anticipando di decenni le ricerche dei pittorialisti sul *flou*.²³³

Quindi, Michele Kier coniugava in sé sia l'arte della litografia che quella della fotografia e probabilmente la conoscenza degli album di disegni conservati al negozio l'hanno ispirato nella composizione di quei «suoi lavori, gradevoli all'occhio» - lavori fotografici - molto richiesti anche in Inghilterra, Germania, Russia.²³⁴ Infatti

²³⁰Zannier, "Gli Alinari a Venezia, città di fotografi", cit., p. 20.

²³¹Atti della Luogotenenza austriaca, fascicolo XIV, 6/9, Archivio di Stato, Venezia. Il 7 giugno 1856 un altro documento della Direzione di Polizia afferma "come il Kier venga fornito di necessari mezzi dal padre per bene condurre il contemplato esercizio-in linea di capitale". Nello stesso fascicolo è depositata anche la domanda di Michele Kier del 20 maggio 1856 trascritta in tedesco dalla Direzione di Polizia.

²³²*Atti della distribuzione dei premi di Agricoltura ed Industria fatta in Venezia nella pubblica e solenne adunanza dell'I.R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti nel giorno 30 maggio 1854 da S.E. Il cav. Giorgio Tonnenburg ecc.*, Venezia, Premiata Tipografia di Gio. Cecchini, 1854, p. 37; rip. da Zannier in "Fotografia a Venezia nell'Ottocento", cit., p. 19.

²³³*Ibidem*.

²³⁴*Ibidem*.

[...] La fotografia non mancherà [...] di emulare, con risultati peraltro notevoli, gli album di vedute, i *souvenir*, le Venezie "in miniatura", sulla scorta di raccolte tese a mantenere anacronisticamente l'efficacia e la credibilità vedutistica, quali il "Ricordo di Venezia disegnato e intagliato in rame da Chevalier", edito da Giuseppe Vallardi in 36 tavole nel 1830; il "Souvenir de Venise" di Canaletto riproposto in 12 vedute litografiche dallo stesso Chevalier, pubblicato da Habniet nel 1840; o ancora le dodici vedute del "Souvenir de Venise par Pivido e Valerj", pubblicato nel 1842 da Michele Kier.²³⁵

Non c'è stato cambiamento nel sistema e nemmeno nel circuito commerciale, quindi, così come non sono stati modificati i repertori: incisori, litografi e altri artisti della stampa che diventano fotografi, negozi di stampe che si convertono in atelier fotografici, paesaggi immortalati da vedute a stampa che diventano i soggetti delle fotografie.

Già nel 1715 le stampe del Lovisa si suddividevano, infatti, tra "prospettive" e "pitture". La stessa polarità vige anche nei repertori litografi dell'Ottocento e dei fotografi contemporanei e successivi.

Lo deduciamo dai cataloghi per i clienti dell'epoca e lo leggiamo anche nei resoconti degli osservatori di quel periodo. Sormani Moretti agli inizi degli anni Ottanta del secolo suddivide in queste tipologie il materiale fotografico delle nove "officine da fotografo":

[...] prove fotografiche di monumenti e vedute tratte dal vero e riunite in collezioni; riproduzioni in fotografia di dipinti originali, di sculture, disegni, incisioni di maestri, bronzi, rami, antichità esistenti nei musei, gallerie pubbliche e private [...].²³⁶

²³⁵Costantini, "Una rivoluzione nell'Arte del Disegno. L'ingresso della fotografia nella produzione d'immagine di Venezia" in «Fotologia», 11 settembre 1989, p. 81. Il Michele Kier in questione non è il nostro, che avrebbe avuto sette anni, ma ritengo sia il nonno, padre di Giuseppe, il cui nome è stato rintracciato da Zannier nel *Libro degli Atti di nascita della Parrocchia di San Marco (Libro degli atti di Nascita della Parrocchia di S. Marco*, p. 92, n. 48; rip. da Zannier in "Fotografia a Venezia nell'Ottocento", cit., p. 19).

²³⁶Sormani Moretti, *La Provincia di Venezia*, cit., p. 44. A questi due blocchi principali, aggiunge, poi i *chiari di luna* per i quali era rinomata la nostra ditta Naya, "lavori di eliotipia" e ritratti; generi, quindi, dalla chiara impronta pittorica (*Ibidem*). Questa lista rispecchia la composizione del catalogo Naya e delle principali ditte dell'epoca.

Così, la celebre *Assunta* del Tiziano può apparire in preziose stampe per esperti d'arte, come pure in dozzinali litografie quali quelle inserite nelle guide di viaggio. La troviamo, ad esempio, in una sintetica trasposizione all'interno di un agevole libretto del 1845, *Venezia additata al forestiero che può percorrerla da se solo*²³⁷, insieme ad una riproduzione più accurata del monumento funebre di Canova, anch'esso nella Chiesa dei Frari.

Mentre la litografia del monumento ha una resa accurata dei chiaroscuri secondo la provenienza della fonte di luce, quella del dipinto si accontenta di marcare i contorni delle figure e delineare brevemente i drappaggi delle vesti e lo sfumato delle nuvole. Tutta l'intensità radiosa del cielo e le dense macchie d'ombra dei personaggi che assistono all'ascensione vengono annullate dal tono monocromo della stampa.

Era certamente più facile confrontarsi con un elemento tridimensionale, come un monumento, una statua, un'architettura, piuttosto che con il supporto piatto di una tela. Veniva richiesto, infatti, uno studio e una resa delle luci ed delle ombre diversi: come rendere l'amalgama e il contrasto dei colori del dipinto, cioè la sua luce interna?

Lo stesso problema si poneva alla fotografia, oltretutto maggiorato dalle difficoltà dovute al rapporto meccanico con il referente e l'ambiente.

Anche Carlo Naya, infatti, si cimentò con l'*Assunta*, come è riscontrabile dal negativo e dalle albumine che sono rimaste. Ma ce lo riporta anche una voce dell'epoca, il *British Journal of Photography* nel 1874: il cronista A.J.W. ci informa che la "cattura" dell'immagine del dipinto di Tiziano aveva richiesto un tempo di esposizione di tre giorni.²³⁸

Al di là del diverso rapporto e della diversa resa della luce nell'opera d'arte, immagine incisa e immagine fotografica hanno tra loro un divario incolmabile.

La stampa, infatti, è stata tradizionalmente sempre definita un *linguaggio*, che copia l'opera d'arte ma allo stesso tempo la interpreta secondo i propri moduli espressivi. La

²³⁷*Venezia additata al forestiero che può percorrerla da se solo con rettificazioni ed aggiunte alle guide sinora pubblicate*, Venezia, Tipografia di Tommaso Fontana, 1845.

²³⁸Le macchine fotografiche dovevano spesso essere portate nella collocazione originaria delle opere d'arte, in chiese e palazzi, dove la luce era flebile e i tempi di esposizione molto lunghi, fino a cinque giorni. Naya si faceva aiutare, sembrerebbe, da una luce artificiale che trasportava dallo studio. (A.J.W., "Photography in Venice", cit., p. 162).

fotografia, invece, per la meccanicità del suo procedimento, è stata tradizionalmente considerata *dato*, il calco preciso di un oggetto senza l'interferenza di alcun tipo di espressività interna alla tecnica fotografica stessa.²³⁹

Il peculiare approccio all'opera d'arte da parte della fotografia è stato fin dall'inizio oggetto di discussioni, sia favorevoli alla riproduzione meccanica che contrarie a quello che veniva considerato un barbaro svilimento della spiritualità presente nell'oggetto artistico.

Certamente le fotografie di monumenti o di oggetti d'Arte, hanno il merito grande di riprodurre le cose con la massima esattezza. E per questo, e più forse, per la facilità e la economia di tempo e di spesa che presenta il loro uso si sono ormai imposte, in un'epoca che della facilità, del tempo e della spesa, tiene molto, anche troppo, conto. Pure c'è qualcosa che le fotografie non arrivano a darci mai: la visione netta e armonica della linea, l'impressione sintetica, *l'anima*, per così dire, dei monumenti.²⁴⁰

Anche Arcangelo Migliarini, funzionario delle Gallerie fiorentine, nel 1860 parla di “anima” per opporsi alle riprese fotografiche degli Alinari nei musei della città. Afferma, infatti, che

la meccanica nelle Arti belle è la morte del Genio [...] anche le più belle fotografie fatte dal vero sono prive di quell'anima che si ritrova puranche nelle pitture di terz'ordine.

Al contrario, Corrado Ricci considera la fotografia utile a «richiamar fuor dalle nebbie dell'incertezza le opere disperse in musei e collezioni». Prosegue:

²³⁹Costantini, “L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento”, cit., p. 35.

²⁴⁰“Fotografie e disegni” in «Notizie d'arte» (Bolletino dell'Associazione per l'arte di Pisa), 1, 2, 1909, p. 15.

Sul nostro tavolo potremo confrontare sculture (sic.), pitture, disegni che si trovano a Pietroburgo come a Madrid, a Palermo come a Londra, e se per la pittura avremo a lamentare la mancanza del colorito, in compenso qualche volta la fotografia ci rivelerà parti di pitture che la distanza o la deficienza di luce ci aveva impedito di scorgere a perfezione.²⁴¹

Esiste un buon numero di studi sulla trasposizione fotografica dell'opera d'arte nel XIX²⁴²: in questa bibliografia viene affrontato il ruolo della fotografia nella conservazione e nella tutela del patrimonio artistico e l'influenza del supporto e della tecnica della copia meccanica nella resa dell'oggetto d'arte.

Per quanto riguarda, invece, la riproduzione del paesaggio, pare si dia per assodata la neutralità del linguaggio fotografico. Solo Paolo Costantini, secondo il mio giudizio, ha affrontato davvero il tema del confronto tra paesaggio e resa fotografica dello stesso.

L'ha fatto proprio parlando di Venezia e affermando lo sforzo comune, compiuto dagli *ateliers* cittadini, per raggiungere un' «ontologizzazione» del punto di vista.²⁴³

Il *corpus* fotografico ottocentesco di tutti gli operatori professionisti di Venezia, nonostante le varianti di qualità, rispetta, infatti, una rosa limitata di scenari e di set di ripresa.

²⁴¹Corrado Ricci, “La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero” in «Il Secolo XX», IV, n. 1, Milano, gennaio 1905, p. 21.

²⁴²Ferretti, “Fra traduzione e riduzione”, cit., pp. 116-142 e “Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte” in Quintavalle–Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari fotografi in Firenze*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 217-238; Marina Miraglia, *L'immagine tradotta, dall'incisione alla fotografia*, Napoli, Trisorio, 1977, tornata più volte in seguito sul tema; E. Spalletti, “La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)”, in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino, 1979, pp. 417-484; Giuseppina Benassati, “La tradizione incisoria e la fotografia”, in *Fotografia & fotografi a Bologna: 1839-1900* a cura di Id.-Angela Tromellini, Casalecchio di Reno, Grafis, 1992, pp. 29-36; Giuseppina Dal Canton, “Una fonte per la storia dell'arte” in Resini Daniele (a cura di), *Tomaso Filippi fotografo. Venezia fra Ottocento e Novecento*, (Catalogo della mostra: Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 16 dicembre 2000 - 4 febbraio 2001), Venezia, IRE, 2000, pp. 33-35; su Naya: Vittorio Sgarbi, “Le riproduzioni d'arte di Carlo Naya” in Zannier, *Venezia. Archivio Naya*, cit., pp. 138-140; l'intervento di Sara Filippin “La fotografia come medium per la lettura dell'opera d'arte: Carlo Naya e la Cappella degli Scrovegni di Padova” al convegno *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, organizzato dalla Scuola di dottorato in Storia e critica dei Beni artistici, musicali e dello spettacolo e dal Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica dell'Università degli Studi di Padova (Padova, 29-30 maggio 2008), atti in corso di pubblicazione.

²⁴³Costantini, “L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento”, cit., p. 35.

Questa selezione corrisponde grosso modo, tenendo presenti le varianti dovute alle fortune e alle sfortune storiche di alcuni soggetti, a quella operata dalla pittura vedutista e dall'editoria a stampa. Sarebbe sbagliato, a mio parere, però, leggere l'immagine fotografica in base al fatto di essere l'ultima tappa di un lungo percorso iconografico. Assegnandole il ruolo di capolinea del cammino del paesaggio veneziano attraverso pittura e tecniche a stampa, si rischia di vedere nelle sue soluzioni stilistiche e figurative – come la ripetitività di certe formule o l'opacità degli scenari – il risultato di un progressivo “impoverimento” estetico.

Anche se la rapportiamo all'apparato di meraviglie dell'immagine ottico-spettacolare, la fotografia esce sconfitta; tra gli altri elementi di deficienza, a mancarle è il colore, ingrediente fondamentale, invece, per l'epoca: dalla *Teoria dei colori* di Goethe del 1808, agli studi per il gioco di luci e colorazioni nella struttura del Crystal Palace per l'Esposizione Universale di Londra del 1851, ai manuali per la decorazione policroma delle vetrine dei negozi e degli interni delle case.

Invece, dovremmo considerare che, se il bacino d'ispirazione tematico e formale a cui la fotografia attinge non poteva essere altro che quello pittorico e letterario (la cultura dell'epoca, infatti, era prevalentemente intrisa di artisticità, di accademismo e idealismo, anche quando tentava di assumere un connotato più realistico, ispirandosi alle nuove correnti europee), da un punto di vista concettuale, invece, la veduta veneziana si confronta con un altro genere: la cartografia.

Linguaggio pittorico e linguaggio cartografico si incontrano e si equilibrano all'interno della fotografia: «l'ambigua sospensione tra “ragioni della scienza” e “ragioni dell'occhio”» che si realizza all'interno dell'immagine fotografica e che la rende «tanto uno strumento di analisi quanto un veicolo di avvicinamento estetico al paesaggio»²⁴⁴, diventa la rappresentazione più sincera e calzante per un paesaggio e un secolo altrettanto ambigui e sospesi.

²⁴⁴Tania Rossetto, “Fotografia e letteratura geografica. Linee di un'indagine storica” in «Bollettino della Società geografica italiana», serie XII, vol. IX, Roma, 2004, p. 887.

3 SGUARDI ESTETICI E SGUARDI RAZIONALI: IL PAESAGGIO VENEZIANO NELLA PERCEZIONE DEL XIX SECOLO

3.1. Fotografia e paesaggio: nascita di un nuovo sguardo artistico

La rappresentazione di Venezia nasce sotto il segno della più stupefacente scientificità: la planimetria della città di Fra' Paolino di Venezia del 1346, infatti, si distingue dalle altre rappresentazioni del periodo (quali la veduta di San Marco conservata alla Bodleian Library di Oxford e le vedute più tarde contenute negli itinerari per la Terra Santa) per l'asciuttezza e l'oggettività del tratto dimostrate dal suo disegnatore, caratteristiche che ricompariranno solo secoli dopo con il *Disegno* di Alessandro Badoer del 1627 e la *Pianta iconografica* del Coronelli nel 1697²⁴⁵.

Similmente alla produzione di prospettive e piante che ha esordito brillantemente ed è cresciuta in modo straordinario e incessante, anche le altre arti della visione hanno trovato a Venezia inizi e prosegui luminosi.

Al di là dei nomi degli artigiani e degli artisti impegnati in questi settori - le cui storie sono già state raccontate in studi specifici sul tema dell'ottica²⁴⁶, del vedutismo pittorico e degli spettacoli ottici - quel che colpisce è proprio la fertilità dell'ambiente veneziano: in esso, infatti, sono favorite tutte quelle ricerche finalizzate alla costruzione degli strumenti della visione e delle immagini prodotte grazie ad essi o per essere viste tramite il loro utilizzo.

Sono vari gli ingredienti che cooperano a questa fortuna: la vicinanza al mondo accademico patavino, la centralità nella rete del commercio dell'immagine per studiosi d'arte e viaggiatori, forse anche il contorno di una città che sembra sollecitare

²⁴⁵Romanelli, "Venetia tra l'oscurità degli'inchiostrati. Cinque secoli di cartografia", cit., p. 8.

²⁴⁶Oltre ai già citati studi di Zotti Minici, rinvio anche a Lucia Cavaliere, *L'ottica tra scienza e spettacolo nel Veneto del XVIII e XIX secolo* in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, cit., pp. 753-766. Corsivo Nostro.

continuamente il progresso delle tecniche rappresentative affinché esse riescano a rendere al meglio la complessa fisionomia veneziana.

Venezia stessa, si potrebbe quindi dire, esige e stimola la cultura della visione: la forma, i colori, la luce della città, infatti, imprimono il proprio marchio caratteristico su ogni forma di rappresentazione.

Ad esempio, lo studio accurato e appassionato proprio dei colori e della luce, secondo gli storici dell'arte del Rinascimento, avrebbe differenziato la pittura veneziana da quella fiorentina, al contrario più interessata alla struttura formale del dipinto e alla «costruzione di un assunto intellettuale all'interno del disegno di un'opera.»²⁴⁷ Questo è quanto riassume Denis Gosgrove che prosegue interrogandosi appunto sul motivo di tale differenza tra le due concezioni di pittura: «una lunga tradizione nella decorazione a mosaico e la fantasia architettonica bizantina»? O forse a incidere sarebbero davvero «la radiosità e le qualità riflettenti di una città ornata di canali»? ²⁴⁸

La particolarità dell'ambiente veneziano è stata, dunque, più volte chiamata in causa nel tentativo di motivare l'eccezionale contributo della cultura cittadina alle arti della rappresentazione.

In nessun altro luogo, inoltre, il passaggio da visione naturale a visione mediata e artificiale sarebbe potuto avvenire in modo così immediato e spontaneo. Le circostanze più strettamente “materiali” non basterebbero a spiegare la vastità di un fenomeno che è motivato anche da circostanze socio-culturali.

In un simpatico articolo de *L'Apatisa* del 1833, l'anonimo osservatore, «educato e vissuto in questa cara Venezia», racconta la diffusione in città della produzione di occhiali, talmente specializzata da indurre anche Tommaso Garzoni, nella sua *Piazza Universale*, ad equipararla a quella francese. Il cronista aggiunge addirittura che gli occhiali veneziani venivano venduti a Parigi, e da là tornavano a Venezia con il marchio francese. Sicuramente - si legge nell'articolo - questa attività era favorita dalla vicinanza a Murano, che riforniva la materia prima del vetro.

²⁴⁷Invece, «Quando guardiamo un paesaggio dipinto da Giovanni Bellini, o da Giorgione, Tiziano o Jacopo da Bassano, noi ci rendiamo ben presto conto che sono la luce e il colore che unificano lo spazio pittorico, controllano l'importanza relativa degli elementi che si presentano all'occhio e governano il sentimento di quieta contemplazione, l'impressione di armonia tra vita umana e ambiente vissuto.» (Denis Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, cit., p. 106)

²⁴⁸*Ibidem*.

Un altro, però, sembra essere il dato davvero determinante: il nostro osservatore, infatti, specifica di essere andato più volte egli stesso al negozio di Lionardo Semitecolo in Riva del Rosmarino e di averlo fatto, non per necessità, ma per vezzo:

Oh! Più volte io fui su questa Riva del Rosmarino, in quest'ottica officina a scegliere qualche lente propizia per i miei e pegli altrui occhi. Le lenti che io voleva per me, già non erano di assoluto bisogno; giacché la natura mi fu madre, e non matrigna, donandomi due buoni occhi. *Ma il mio bisogno di occhiali nasceva, a dir vero, dal costume e dalla moda.*²⁴⁹

Sarebbe, dunque, la moda degli occhiali, vale a dire un tentativo di eleganza metropolitana, a supportare questo nascente artigianato: è la società veneziana, mondana e curiosa, la vera molla alla base di questa scienza. Tanto più che alla clientela della Serenissima non bastano gli occhiali fabbricati localmente, e in quantità tale da essere esportati: pretende, invece, proprio l'importazione e il marchio francese, per sentirsi davvero in sintonia con la ricercata *mise* parigina.

Allo stesso modo, lo stile di vita veneziano, particolarmente predisposto alla vita all'aperto, nei campi e principalmente in Piazza San Marco, sostiene ed enfatizza la stupefacente diffusione degli spettacoli ottici in città.²⁵⁰ Come scrive Gian Piero Brunetta,

Senza particolari scritture la popolazione veneziana si presenta come la più numerosa compagnia stabile che mai impresario teatrale abbia potuto iscrivere nei propri contabili.²⁵¹

²⁴⁹«L'Apatista. Giornale d'istruzione, Teatri, Varietà», 7 luglio 1833, Anno I, n. 27, segnalato da Lucia Cavaliere, *Repertori iconografici degli spettacoli ottici nel Veneto del XIX secolo*, tesi di Laurea in Storia e critica del cinema, Facoltà di Lettere e Filosofia di Padova, a.a. 1999/2000, p.13.

²⁵⁰Molti dipinti di Piazza San Marco registrano la presenza di teatrini e palchetti di commedianti e oratori pubblici: ad esempio, le vedute di Luca Carlevarijs o *Nebbia a San Marco* di Ippolito Caffi del 1850. É anche presente il tema dell'estrazione del lotto che incontriamo in tele di Eugenio Bosa del 1847 e di Giacomo Favretto esposto nel 1880 alla Mostra nazionale di Torino. Questa scena compare anche in vari modelli fotografici ottocenteschi.

²⁵¹Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, cit., 275.

Il favore del pubblico sembra dipendere da un particolare interesse sviluppato localmente per la finzione e il filtraggio della realtà attraverso specchi, lenti e trucchi. Un esempio divertente ci viene offerto dalla descrizione che Lorenzo Selva dà nel 1787 del “casotto” allestito dal padre Domenico, ben trent’anni prima, in Piazza San Marco in occasione del Carnevale.

Il casotto stava già piantato alle colonne della Piazzetta in prospetto all'orologio, ed a quel lato vi era il primo quadro ben grande di un cendal bianco preparato, su di cui si vedeano il Palazzo Ducale; la Chiesa di San Marco, la facciata tutta dell'Orologio, coi due Giganti al disopra, che si vedevano propriamente a batter le ore, ed una parte delle Procuratie Vecchie; gli Stendardi, il Campanile, e la Zecca tutta con le persone, che in quel gran tratto di Piazza venivano, ed andavano per ogni parte; e si distinguevano in modo che indicando si dicea: Quelli è il tale, che viene al Casotto; ed ecco là colui, che pesa de' pomi per quella Maschera; guardate che gli conta il denaro; vedete qui due cani, che sono alle prese insieme. Alcuni uscivano dal Casotto, e faceano al di fuori delle scappellate, prendeano tabacco, si soffiavano il naso, o cose simili per farsi vedere, e ritornando entro si facea loro festa col racconto di ciò, che si era veduto da essi fare. Nei due angoli opposti vi erano gli altri due quadri; uno al sinistro, che faceva vedere il molo della Piazzetta, la Riva degli Schiavoni; il Lido...²⁵²

C'è già nell'aria a Venezia, in quest'ultimo scorcio di Settecento, il bisogno di vedere se stessi e il proprio paesaggio in modo esatto e realistico ma riportato attraverso un intermediario spettacolare. Certo, i pantoscopi, i panorami e i diorami in città offrono anche visioni fantastiche o di luoghi lontani, da Mosca a Parigi, da Costantinopoli a Cadice. I Veneziani, però, accordano grande consenso anche agli spettacoli con immagini della propria città, nonostante la realtà fosse lì, a portata di sguardo: sarebbe stato sufficiente, infatti, allontanare gli occhi dalle lenti oppure uscire dallo spazio buio

²⁵²Lorenzo Selva, “Dialogo sesto” in *Sei dialoghi ottici teorici-pratici dedicati all'eccellentissimo senato*, Venezia, Appresso Simone Occhi, 1787, pp. 170-171.

del casotto per ritrovare lo stesso scenario in tutta la sua monumentale ed effettiva presenza.

Realtà, quindi, ma attraverso l'artificio: Venezia era già culturalmente predisposta, ancor prima del 1839, ad accogliere la fotografia e, tramite essa, vedersi magicamente ritratta sulle lastre argentate del dagherrotipo o sulle carte porose del calotipo.

Noi lamentiamo continuamente la sfortuna di vederci rapito il vanto delle scoperte quando ne abbiamo primi i germi [...].²⁵³

Questo è quanto riporta la «Gazzetta Privilegiata di Venezia» il 26 maggio 1840. Certamente le condizioni c'erano tutte, affinché la fotografia nascesse a Venezia. Se, però, la città non ha dato i natali alla nuova arte, certo ne ha favorito lo sviluppo²⁵⁴, innanzitutto da un punto di vista scientifico.

Ai veneziani non bastava, infatti, saper riprodurre la tecnica dagherrotipica: hanno da subito preteso, invece, di spingersi oltre.

Francesco Malacarne, ad esempio, si lanciò da subito in complesse riprese al microscopio e nel 1845 riuscì a cogliere un dagherrotipo della luna.²⁵⁵

Un altro esempio dell'intraprendenza veneziana lo rintracciamo nelle pionieristiche riflessioni sulla colorazione delle sostanze fotosensibili compiute da Francesco Zantedeschi.²⁵⁶

²⁵³Rip. in Zannier, «Alle origini della fotografia in Italia» in *Segni di luce*, I, Ravenna, Longo, 1991, p. 7.

²⁵⁴«L'arte fotografica non ebbe origine, ma incremento a Venezia e gli eletti ingegni di cui è madre questa città, e fra questi i Brasolini, i Perini, i Coen, ne promossero alacramente il progresso, e i suoi monumenti diedero nobili e degni subbietti all'imitazione di essa.» (*Atti della distribuzione dei premi di agricoltura ed industria*, Venezia, Tip. Cecchini, 1854, p. 2)

²⁵⁵Mita Scomazzon, «La storia della fotografia attraverso gli «Atti» dell'Istituto Veneto di scienze, Lettere ed Arti tra il 1840 e il 1880» in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXV (2006-2007), Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali, p. 109. Anche Daguerre aveva ottenuto un «Portrait de Luna» (cfr. Alexander von Humboldt, in Rossetto, «Fotografia e letteratura geografica. Linee di un'indagine storica», p. 882). Alla loro nascita, sia la fotografia che il cinema, a loro modo, hanno subito e raccontato la fascinazione scientifico-poetica esercitata dalla luna, come dimostrano questi immediati tentativi tecnici da parte della fotografia e, poi, già nei primi anni del cinematografo, la creazione dell'avventura scientifico-onirica dei viaggi lunari e astrali di George Méliès.

²⁵⁶Francesco Zantedeschi, «Sull'azione della luce nei colori delle sostanze organiche» in «Atti dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», I, 4 (1844-45), pp. 66-68.

Infine, tra le altre testimonianze possibili, scegliamo le prove fotografiche di Antonio Perini sull'eclissi solare del 1858.²⁵⁷

La fotografia quindi irrompe in un ambiente culturale carico e fortemente interessato soprattutto all'aspetto della visione e al potenziamento delle sue virtù naturali:

La fotografia partecipa al metodo fisico-scientifico ottocentesco: nella sua grande elasticità e duttilità è il mezzo che si prospetta capace di riprodurre i fenomeni per poterli poi analizzare successivamente [...].²⁵⁸

Nel corso delle sperimentazioni per tastare le possibili evoluzioni tecniche del mezzo, e per migliorare sempre più la resa del reale, il colore fu tra le prime occupazioni-preoccupazioni di teorici e scienziati interessati alla fotografia.²⁵⁹

«In Italia», scrive Zannier, «tra i primi ad ottenete paesaggi “a colori” direttamente dalla natura, sebbene tramite la selezione tricromica su matrici in bianco-nero, è stato Francesco Negri Casali (1841-1924).²⁶⁰

²⁵⁷A. Berti, “Lecture: Prove fotografiche dell'eclisse di sole del 15/03/58 tentate dal Perini in Venezia” in «Atti dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», s. III, 3 (1857-58), pp. 346-347; Zinelli, *Osservazioni intorno al dagherrotipo*, cit., pp. 19-20. L'eclissi precedente, dell'8 luglio 1842 era sfuggita alla fotografia (Santini, *Relazione sull'osservazione dell'Eclisse totale avvenuta alla mattina 8 luglio 1842*, in «Atti dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», s. I, 1-2 /1840-41), pp. 193-207.

²⁵⁸Costantini, “Nuovi criteri di verità. Fotografia e scienze d'osservazione” in Marinelli-Mazzoriot - Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete*, p. 344.

²⁵⁹Nonostante la straordinaria definitezza dell'immagine che Humboldt elogia senza riserve, lo studioso si mostra deluso della carenza da un punto di vista del tono coloristico, definendolo: «doux, fin, mais comme bruni, gris, quelque peu triste» (Rip. in Rossetto, “Fotografia e letteratura geografica”, cit., p. 881). Se la mancanza del colore è un limite per la fotografia scientifica (il commento di Humboldt, del 1839, è sulla dagherrotipia) tanto più lo sarà per quella turistica, finalizzata a valorizzare le bellezze del luogo: ancora quasi settant'anni dopo, in un manuale per dilettanti, quando la tecnica alla gelatina ai sali d'argento permette ormai riprese veloci in condizioni anche disagiate, il problema del colore è sentito come un grave limite: «La dominante di Venezia è l'acqua, così piena di riflessi e di colore che ci fa rimpiangere il monocromatismo della lastra fotografica.» (T. Zanghieri, *Fotografia turistica*, Milano, Hoepli, 1908; testo riportato in Costantini, “L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento”, cit., p. 43).

Ma c'è stato anche chi ringrazia la fotografia per avere ripristinato la verità dei toni di Venezia: «Così San Marco, la Piazzetta, le isole della Laguna sono state ritratte da' pittori con colori falsi e stridenti, che nulla avevao di comune con le ardite, ma pur soavi armonie del colorito veneziano. La chimica fece concorrenza alla tavolozza de' cattivi pittori, e si son vedute moltiplicarsi all'infinito le fotografie del Canalazzo, del Palazzo Ducale, del Ponte dei Sospiri, persino rischiarati artificialmente da un livido lume di luna!» (Pompeo Molmenti-Dino Mantovani, Prefazione di *Calli e canali in Venezia*, Venezia, Ongania, 1893, p. 9. Volume delle didascalie).

Le prove furono, comunque, molteplici e continuate.²⁶¹ Oltre all'interesse scientifico nel sperimentare i margini di miglioramento del mezzo, c'erano sicuramente anche ragioni legate all'abitudine ottica e all'uso tradizionale delle immagini.

All'epoca, infatti, il colore era sfruttato come elemento spettacolare per potenziare le visioni prodotte dalle macchine ottiche quali Mondi nuovi, Panorami, Diorami. L'elemento coloristico godeva, quindi, di un ruolo fondamentale e di un considerevole livello di perfezionamento anche all'interno della cultura della visione popolare.

Nel 1853, a Venezia ebbe successo, ad esempio un Gabinetto Ottico realizzato dal pittore Querena. Leggendo l'articolo della *Gazzetta di Venezia* del 2 giugno di quell'anno, pare che l'eccezionalità delle vedute di questa attrazione, consistesse nell'assoluto realismo dato da un uso abile e convincente del colore:

[...] dimenticato, per poco, il trovarsi nel Gabinetto del Querena, ed appostato l'occhio, tu credi veramente veder il vero da opportuna finestra. Il Veneziano trasecola, se alcune parti di Venezia ivi contempli: p.e., la Piazzetta, o il Campo nevicato de' SS. Giovanni e Paolo: dell'aria e dell'acque senti lo spiro e il fiotto; *della luce ricevi il raggio*, odori la fiamma; delle macchiette o figure circuisce, guardando la persona, e n'odi il passo e la parola. [...] Napoli che *rosseggia* per l'inafausto erutar del Vesuvio; l'onda commossa dalla nave lanciata dal cantiere; l'ampio mezzo della laguna, serrato dalla Riva, alle Zattere, dalla Giudecca, da S. Giorgio, ed *infocato* dal sole occidentale; *il sole meridiano*, che apre il quadrato delle imperiali soldatesche, la calca spettatrice, e le storiche architetture della Piazza, la basilica prima, sono virtù del pennello del Querena, che mettono debito ad ogni uomo, voglioso del bello, e in pari tempo tenero del Veneto onore, di premiare, accorrendo, l'ingegno del bravo Querena.²⁶²

²⁶⁰Zannier, "Paesaggio e fotografia" in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà* (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, p. 333.

²⁶¹Per una storia dello sviluppo del colore in fotografia rimando a Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili dell' "invenzione meravigliosa"*, Roma, Carrocci, 2007 (I ed. 1988), pp. 86-92; tra i testi dell'epoca: Francesco Zantedeschi, "Sull'azione della luce nei colori delle sostanze organiche, «Atti dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», I, 4 (1844-45), pp. 66-68; Carlo Bonacini, *La fotografia ortocromatica*, Milano, Hoepli, 1896; Pietro Cominelli, *La fotografia dei colori*, Bologna, Andreoli, 1896; L. Pellerano, *L'autocromista e la pratica elementare della fotografia a colori*, Milano, Hoepli, 1914.

²⁶²«Gazzetta di Venezia», 2 giugno 1853, p. 4. Corsivo nostro.

Sia nella cultura scientifica che in quella dell'intrattenimento popolare, quindi, la resa della luce è importante quanto la precisione del disegno. Proprio nella riproduzione della luce e delle ombre, inoltre, spettacolarità, realismo e idea di bellezza trovano un inconfutabile punto di contatto: allo stesso tempo, la definizione accurata dei toni dell'immagine sofferiva, infatti, sia ad una necessità scientifica e realistica che ad un desiderio estetico e poetico.

La fotografia, quindi, nel XIX secolo, si mantiene sospesa in questo limbo culturale: se intesa come strumento scientifico, si trova, allo stesso tempo, ad essere giudicata in base a criteri pittorici; se proposta come rappresentazione artistica, viene automaticamente criticata per l'origine meccanica, per la mancanza, quindi, del contributo della creatività umana.

Essa subisce, in conclusione, il tipico giudizio ambiguo di un'epoca altrettanto ambigua, nella quale convivono le prime istanze del positivismo d'Oltralpe, del quale la fotografia è degna rappresentante, e resistenze della tradizione accademica: un momento storico e un contesto in cui scienza ed arte non riescono e forse ancora non vogliono disgiungersi. È già stato sottolineato come la fotografia in Italia si fosse trovata di fronte un ambiente culturale stantio e segnato dall'immobilismo sia nel campo dell'arte che delle idee sociali.

Soprattutto Giulio Bollati ha analizzato, secondo quest'ottica, le parole pronunciate da Macedonio Melloni, nel corso della sua *Relazione intorno al dagherrotipo* pronunciata il 19 novembre 1839 alla Reale Accademia delle Scienze di Napoli.²⁶³ Nel trattato scritto che ci rimane, leggiamo che il dagherrotipo è definito come la «cosa più leggiadra, e più squisitamente condotta e finita in ogni sua parte». I contorni delle figure vengono descritti morbidi e precisi; le luci risultano dolci; le sfumature, soavi; infine Melloni è sollevato nel vedere che la forza dell'effetto totale non è a scapito della delicatezza e che la visibilità non danneggia il tondeggiare delle linee.²⁶⁴

²⁶³«Il carattere locale del discorso trova conferma in pregevoli passaggi che ci fanno assistere allo scivolamento dello scrivente sul piano inclinato della cultura patria, verso la contemplazione dell'eterna bellezza» (Bollati, "Note su fotografia e storia", cit., p. 21).

²⁶⁴Macedonio Melloni, *Relazione intorno al Dagherrotipo*, Napoli, Tipografia di Porcelli, 1839, p. 50; rip. in Bollati, "Note su fotografia e storia", cit., pp. 20-21.

In queste frasi, il piacere estetico prevale nettamente sull'interesse conoscitivo e scientifico: la precisione dei dettagli, la chiarezza delle forme, insomma l'intelligibilità dell'immagine, sono elementi interessanti, purché non vadano ad intaccare l'artisticità dell'insieme.

Sempre a Napoli, sul «Lucifero», ancor più a ridosso del fatidico 7 gennaio – il giorno della presentazione ufficiale della fotografia a Parigi – , Raffaele Liberatore scrive che la nuova tecnica è incomparabile nel rendere «la freschezza mattutina e lo splendore del meriggio e il color cupo della sera e la malinconia tinta di un cielo piovoso».²⁶⁵

Più che al rigore tecnico e alla precisione della resa, perciò, questi due rappresentanti della cultura italiana sembrano interessati a ricercare la loro idea di bellezza anche all'interno della nuova immagine.

Italo Calvino, studiando lo *Zibaldone* di Leopardi, ha fatto notare come l'italiano sia probabilmente l'unica lingua nella quale “vago” significhi anche grazioso, attraente, nella quale, quindi, il senso di incertezza e indefinito si leghi ad un'idea di grazia e piacevolezza.²⁶⁶

All'interno della nostra cultura, quindi, già dai primi passi pubblici, la fotografia deve sottoporsi, quindi, al giogo del confronto con la pittura. In più, l'asfissia della cultura artistica in cui, in generale, versano le accademie e i circoli della penisola, sembra trascinare anche la nuova arte da una possibile indipendenza di intenti iniziale ad una pacata accondiscendenza nei confronti del gusto della tradizione figurativa.

A Venezia, però, proprio sulla base di una personale cultura della visione, accade qualcosa di diverso.

L'annuncio in città della presentazione del metodo di Daguerre fu data il 18 gennaio 1839 dalla *Gazzetta Privilegiata di Venezia*:

²⁶⁵Ripotato da Zannier-Costantini, *Cultura fotografica in Italia*, Milano, Angeli, 1985, pp. 48-49; Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, cit., p. 422

²⁶⁶Italo Calvino, “Esattezza” in *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio* (1985), Milano, Mondadori, 2007²⁶, pp. 67-68.

Quest'è una completa rivoluzione nell'arte del disegno ed in quella dell'incisione, poiché mediante il processo in questione [sic.], la natura stessa verrà riprodotta in un batter d'occhio, senza la cooperazione della mano dell'uomo.²⁶⁷

La Gazzetta di Venezia riprende quasi parola per parola l'annuncio apparso a Milano il 15 gennaio, otto giorni dopo il comunicato ufficiale di Parigi. Paolo Costantini però nota una significativa variante: l'eliminazione di un commento finale presente nella versione milanese, che pronosticava la sofferenza che avrebbe potuto patire la pittura di fronte alla concorrenza della fotografia.²⁶⁸

A mio parere, potrebbe essere un segnale inconsapevole ma significativo: la fotografia a Venezia, infatti, è stata oggetto di esperimenti, trattati e discussioni come in ogni ambiente culturale d'Europa e Nord America, ma l'aspetto della concorrenza con l'arte tradizionale è passato in secondo piano, perché il confronto tra pittura e fotografia, a Venezia, si è giocato su presupposti del tutto particolari.

Dopotutto, avrebbe poco senso parlare di una competizione a Venezia tra scientificità ottica ed estetismo pittorico: una delle principali stagioni artistiche godute dalla città, infatti, era stata quella del vedutismo canaletto, emblema di una pittura "razionale".

Per oltre un secolo, quindi, il paesaggio veneziano, principalmente urbano, si è espresso essenzialmente attraverso la mediazione della camera oscura, antenata proprio della camera ottica dell'apparecchio fotografico.

Quindi, più di ogni altro, il paesaggio di Venezia si potrebbe definire un paesaggio razionale: già prima dell'Ottocento, il secolo fotografico, esso è stato scomposto, misurato e filtrato attraverso parametri matematici e geometrici.

Due sembrano essere, quindi, le chiavi di lettura del paesaggio di Venezia, formulate in base alle esperienze pittoriche dei secoli precedenti e giunte al XIX secolo: il ruolo della luce e dell'elemento prospettico nella costruzione-interpretazione dell'elemento urbano.

Luce e sguardo geometrico-matematico: le linee portanti della raffigurazione del paesaggio veneziano sono anche gli elementi basilari della tecnica fotografica.

²⁶⁷“Grande scoperta” in «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 15, venerdì 18 gennaio 1839, p. 60.

²⁶⁸Costantini, “Una rivoluzione nell'Arte del Disegno. L'ingresso della fotografia nella produzione d'immagine di Venezia in «Fotologia», 11, settembre 1989, p. 77.

Quando a Venezia inizierà a rafforzarsi l'esigenza del realismo, ancora una volta la fotografia sarà in grado di sopperire a questa necessità.

Limitare la lettura della fotografia di Venezia al carattere pittoresco delle immagini di genere, significherebbe trascurare il suo più intimo legame con la natura del paesaggio veneziano e con la storia della sua raffigurazione.

È comprensibile, quindi, che il mondo dei circoli artistici e la critica in città abbiano reagito molto bene, più che in altre realtà culturali, all'uso della fotografia anche nella paesaggistica, a fronte soprattutto delle scarse innovazioni in pittura:

[...] I pittori prospettici sono pochini; giacché non conviene mettere nel numero degli artisti i fabbricatori di vedute, i quali, da quando la fotografia s'è fatta abilissima nel cavare il ritratto veridico dei monumenti, paiono diventati più insulsi di prima.²⁶⁹

Anche secondo Pietro Selvatico Estense²⁷⁰:

[...] Il beneficio maggiore che la fotografia porterà all'arte quello sarà (e già comincia) di rendere inutili i tanti riproduttori materiali della veduta, vale a dire i fabbricatori di vedutine e ritrattini. Così essa verrà risparmiando alla società una miriade di mediocri che l'assediavano [...].²⁷¹

In realtà, varie voci critiche nella penisola hanno testimoniato a favore della fotografia²⁷², soprattutto rispetto ai limiti della pittura del tempo²⁷³, ma in nessun altro

²⁶⁹ Camillo Boito, *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche*, Torino, Fratelli Bocca, 1877, pp. 116-117.

²⁷⁰ Su Pietro Selvatico, rimando a Franco Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Neri Pozza, Vicenza 1974 e alla relativa ricca bibliografia.

²⁷¹ Pietro Selvatico Estense, "Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte", in *Scritti d'arte*, Firenze, Barbéra, Bianchi e Comp., 1859, pp. 340-341.

²⁷² Per la ritrattistica: Filippo Filippi (1830-87) «pubblicista, critico musicale e artistico nonché personaggio di punta della scapigliatura lombarda» nella recensione per il giornale napoletano «Il Pungolo» della IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino, recensisce negativamente le opere in mostre, per la maggior parte facenti parte della pittura di genere: "[...] Ci sono buoni ritratti e pochissimi di cattivi, perché l'avveduto borghese piuttostochè [sic.] un mediocre pittore che costa poco preferisce un

contesto, al pari di quello veneziano, è sentito così forte il bisogno di uscire da un certa cattiva pittura paesaggistica. Il problema, dicono gli osservatori del tempo, è il confronto con i grandi del passato:

In un paese dove la vita moderna si stempera nelle glorie del passato, e le antiche glorie abbagliano gli occhi coi loro eterni splendori, accade che i più degli artisti inchinino, un po' per ammirazione, un po' per pigrizia, a imitare; e quei pochi i quali vogliono fare da sé, s'avviliscono spesso ne' confronti terribili, si fiaccano negli sforzi, che oppongono a quella potenza seduttrice, la quale s'adopera a tirarli in più alte regioni forse, ma fuori dall'oggi e dal reale.²⁷⁴

Per quanto riguarda più strettamente il paesaggio, la lezione del vedutismo non può risolversi in una continua e pedante ripresa di soggetti ed angolazioni. Bisogna aggiungere un contributo nuovo agli insegnamenti dei grandi del passato. La reazione che propone Boito, per superare questa fase di stasi, è appunto quella di recuperare un rapporto sincero con la realtà, vista con occhi diversi, con gli occhi del proprio tempo:

La grandezza dell'arte veneziana vecchia è un impaccio alla bontà dell'arte veneziana nuova. Pochi pittori hanno l'animo di rompere la catena della tradizione; pochi hanno l'animo di guardare il vero in faccia, e di rappresentarlo come lo vedono coi loro occhi, per dare corpo ad un'idea o ad un sentimento che, uscendo proprio dal loro cervello e dal loro cuore, sia proprio d'oggi. Due ci paiono le condizioni della forza dell'arte: l'individualità e la contemporaneità.²⁷⁵

buon fotografo che costa meno.”(Riportato in Giovanna Ginex, “«Pittura di genere»: lo sguardo del popolo” in Hansmann Martina-Seidel Max (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento* (Atti del Convegno del Kunsthistorischen Institut in Florenz / Max Planck Institut Firenze, 7-10 ottobre 2002), Venezia, Marsilio, 2005, p. 304.

²⁷³Anche James etichetta come mediocre la produzione dei suoi contemporanei, stupendosi che «la stirpe dalla quale nacquero Michelangelo, Raffaello, Leonardo e Tiziano non possa vantare altro titolo di merito se non una pittura “di genere” di terz'ordine [...]» (James, “Viaggio in Italia”, cit., p. XII.)

²⁷⁴Boito, *Scultura e pittura d'oggi*, cit., p. 98.

²⁷⁵*Ibidem*, p. 97.

Selvatico Estense, già nel 1859, si era rivolto ai pittori veneziani chiedendo loro di non indugiare su «drammatici delitti, vendette feudali, e gl'inevitabili ultimi istante del re, di capitani, di principesse preparantesi al supplizio»²⁷⁶ ma di rivolgersi ai soggetti della contemporaneità, come aveva già fatto l'arte vera nei secoli passati, trattando appunto temi di interesse per l'epoca. Selvatico propone, quindi, una serie di bozzetti di genere francamente stucchevoli dal dichiarato intento moralista nei quali a dominare la scena sono orfani, morenti e moderne maddalene pentite.

Verso la fine del suo intervento sul tema, però, aggiunge qualcosa per noi interessante. Dice, infatti, che il pittore ha il dovere di dare il proprio contributo civile e morale e che, nell'affrontare i soggetti portatori di questi insegnamenti, può ricavare anche un importante vantaggio:

Per ultimo, un vitale vantaggio trarrete dalla scelta di sì fatti argomenti; potrete quelli con amorosa cura studiando, più presto e sicuramente avvezzarvi a vedere il vero nella nobile semplicità sua; e ricordarvene il subito alternare delle movenze e de' sentimenti; a coglierlo negli slanci spontanei dell'emozione: quindi a non infarcirlo di convenzioni rubate alla mimica, rubate agli atteggiamenti dei marmi antichi, impastate di falso riso, di fittizio pianto.²⁷⁷

Ad ispirarsi al volto, all'espressione e agli atteggiamenti delle statue, come pure ad affidarsi alla memoria, quindi, si rischia di falsare un soggetto tratto dal tempo contemporaneo, perciò di compromettere, con una tecnica approssimativa, l'unica arte veramente genuina e necessaria in una società.

Selvatico torna, poi, in un altro scritto, sull'uso della statua come modello in pittura, e anche in questo caso denuncia i limiti di tale pratica. Il saggio in questione è *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*.

²⁷⁶Selvatico Estense, “Della opportunità di trattare in pittura anche soggetti tolti dalla vita contemporanea” in *Scritti d'arte*, cit., p. 186. Corsivo nostro.

[...] gli artisti [...] s'accorgeranno allora come un'immagine eliografica, tratta da una movenza istantanea dell'uomo, possa dar lezioni ben altrimenti fruttuose che non sian quelle fornite dalle statue, dalle preparazioni anatomiche, e dalle sudate copie di un modello forzato ad impossibili immobilità. Si accorgeranno che i panni gettati sull'uomo vivo, e riprodotti sulla carta fotografica, offrono ben altra apparenza di verità, che non quelli composti artatamente sopra il fantoccio, i quali non mai possono manifestare gli effetti del moto naturale d'una figura, e velano soltanto le forme di un automa senza vita.²⁷⁸

La fotografia, quindi, può risolvere il problema della resa efficace di quella pittura a soggetto contemporaneo tanto auspicata nel panorama delle arti veneziane.

In questo brano, anche se Selvatico non riconosce nella fotografia le capacità creative della pittura, rassicurando quest'ultima sull'impossibilità di essere superata – e tanto meno sostituita - dalla nuova tecnica²⁷⁹, le attribuisce, però, il potere di migliorare il gusto del pubblico. Esso, infatti,

diventerà più sicuro giudice delle opere uscite dall'artista, e solo apprezzerà quelle che meglio si accorderanno al vero ravvivato dall'ideale; ne più muterà di gusto col mutare della volubile moda; ne' più crederà che nel molle e nello sfumato si chiuda bellezza e grazie, perché scorgerà come la immagine di ogni vero abbia a mostrarsi decisa e ferma.²⁸⁰

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 187.

²⁷⁸ Selvatico Estense, "Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte", cit., p. 338. Corsivo nostro.

In un articolo per la «Rivista Europea» del 1839 nel quale, Selvatico aveva già condannato l'innaturalità delle pose e degli atteggiamenti nella pittura del tempo: ispirandosi alle pose dei mimici e dei cori teatrali, gli artisti, infatti, inserivano nelle tele inconsulte pose da ballerini, «movimenti affettati ed esagerati», i quali, oltrepassando i limiti del vero, lasciavano «illanguidito e freddo» lo spettatore (Selvatico, "Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana", in «Rivista Europea», II, 1, 1839, p. 274, rip. in Franco Bernabei - Chiara Marin, *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete, 1820-1860*, Treviso, Canova, 2007, p. 198).

²⁷⁹ «[...] la fotografia possa adesso e potrà anche, avanzata di più, dare la rappresentazione di un fatto, ma non crearlo, non rifocarlo di affetti, non annobiliarlo di elevate idee, non allegrarlo di que' gai, freschi, vividi colori che rendono perennemente insigni i dipinti famosi de' secoli scorsi; solo che che si pensi, infine, come la fotografia possa darci le esatte apparenze della forma, ma non isprigionare dall'intelletto la idea; deve oggi essere quieta, che non verrà danno nessuno all'arte vera e grande per tale mirabile invenzione, anzi invece soccorso grandissimo.» ("Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte", cit., p. 338). Il ruolo della fotografia è semplicemente ausiliario, al punto tale che Selvatico la paragona alle invenzioni che hanno sostituito il fuso, il cavallo e il libeccio nello spingere il vento nelle vele delle navi: mezzo ausiliario, quindi, ma indispensabile (*Ibidem*).

Il “molle” e lo “sfumato” che Melloni e Liberatore ricercavano nella fotografia, secondo Selvatico sono invece “mali estetici” dai quali la fotografia può finalmente curare il pubblico cittadino.

La fotografia, quindi, può insegnare un nuovo sguardo, che emancipi da una certa cultura idealista sedimentata non solo in pittura, ma anche nel modo di intendere, rapportarsi e vivere la realtà.

Non si tratta solo, quindi, di educare a rinnovare il mondo della pittura. Si tratta anche di emancipare l'idea e la visione che la città ha del proprio paesaggio e di se stessa, liberandola dai toni lirici e appesantiti di un'arte col fiato corto che ancora si plasma sulla tradizione e su un mito ormai oppressivo. Come possono essere rinnovati i temi, allo stesso modo può essere aggiustata la tecnica: l'«immagine di ogni vero», dice Selvatico, deve essere decisa e ferma, come l'immagine in una riproduzione fotografica. John Ruskin, venuto a Venezia a studiare l'arte e l'architettura di una città che, secondo le sue parole, stava svanendo con la stessa velocità dello zucchero nel tè caldo²⁸¹, in una lettera per il padre scritta a Venezia e datata 1 ottobre 1845, si definisce sconfitto di fronte all'impossibilità di rendere, nei suoi disegni, le crepe e le macchie dei muri di Palazzo Foscari. Disegnare il contorno dell'edificio era fattibile, ma rendere la bellezza temporale del lento degrado, questo non era proprio in grado di farlo.²⁸²

Il 7 dello stesso mese, spedisce un'altra lettera, questa volta trionfante: nel frattempo aveva avuto, infatti, un incontro salvifico. Un giorno, in Piazza San Marco, aveva conosciuto la fotografia, sotto le sembianze di un dagherrotipo di quattro pollici quadrati al prezzo di un napoleone²⁸³, vendutogli da un ambulante francese.

Quest' «eccellente invenzione, checché se ne dica»²⁸⁴ gli ha concesso, infatti, l'emozione «di portarsi via il palazzo stesso; si vede ogni frammento di pietra ed ogni macchia, e naturalmente non v'è alcun errore riguardo alle proporzioni.»²⁸⁵

²⁸⁰*Ibidem*, p. 339. Corsivo nostro.

²⁸¹Riportato in Perosa, “La grande assente: Venezia e Praeterita”, in Idem (a cura di), *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, atti del convegno (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 15-16 dicembre 2000), Venezia, Olschki, 2001, p. 148.

²⁸²Lettera, 1845 L.218, rip. in Costantini, “Ruskin e il dagherrotipo”, cit., p.11.

²⁸³Costantini, “Ruskin e il dagherrotipo”, cit., p. 13.

²⁸⁴*Ibidem*; riportato anche in Norwich, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, cit., p. 87.

Le grandezze sono importanti per uno studioso di architettura, ma conservare l'erosione del materiale, il cedimento della pietra - insomma, la grana del tempo – permette di preservare, insieme all'edificio, anche la sua più intima atmosfera, la complessità della sua storia.

Questa annotazione sulle macchie di umidità, però, a parer mio, solo superficialmente ha un carattere pittoresco, anzi, essa è l'espressione massima della scientificità e scrupolosità degli studi ruskiniani. La collegherei, quindi, a quanto aveva scritto Alexander von Humboldt in una lettera inviata da Parigi a Carl Gustave Carus il 25 febbraio 1839. In essa Humboldt elogiava la precisione e la definitezza di alcuni dagherrotipi mostrategli da Arago affermando che in uno di essi era stato in grado di distinguere, con una lente, dei fili di paglia all'interno di una veduta di una sala del Louvre e che, in un altro, la superficie della pietra umida possedeva una verità che nessuna incisione sarebbe stata in grado di riprodurre.²⁸⁶

Ad essere elogiata, dunque, nel caso di entrambi gli studiosi, è la perfetta resa meccanica dell'immagine fotografica, che non sfoca nessun particolare e non sacrifica nulla: né la completezza dell'immagine, né la resa del dettaglio; un'immagine scientifica, quindi, ma anche fornita di una propria esteticità personale, conforme ad un nuovo gusto che si stava sviluppando fuori dall'Italia, soprattutto in Inghilterra e in Francia.

Nel 1782, a Napoli il pittore gallese Thomas Jones aveva dipinto *Un muro a Napoli*, un olio di piccolo formato che inquadrava frontalmente e piuttosto da vicino lo scorcio di una casa popolare, in particolar modo un terrazzino con le imposte chiuse.²⁸⁷ In questo bellissimo dipinto grande quanto una cartolina, è già stata compiuta la ricerca delle

²⁸⁵Lettera III 210, 1845 L.220, rip in Prandi, "Il Grand Tour dei fotografi" in Marinelli -Mazzariol - Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura nelle città venete 1814-1866*, cit., p. 341.

²⁸⁶Rip. in Rossetto, "Fotografia e letteratura geografica. Linee di un'indagine storica", cit., pp. 879-880.

²⁸⁷Thomas Jones, *Un muro a Napoli*, olio su carta applicata su tela, 1782, Londra, National Gallery. Questo dipinto è riprodotto significativamente all'interno di un lavoro di Peter Galassi che ricostruisce l'ambiente pittorico in cui la fotografia è nata e si è sviluppata, in quanto «legittima erede della tradizione pittorica occidentale» (Peter Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, cit., p. 17.)

Di questa opera di Jones e del suo stile profotografico ha parlato Anna Ottani Cavina in varie conferenze, tra le quali una lezione tenuta alla Fondazione Federico Zeri di Bologna "L'idea di natura e di paesaggio italiano nella pittura fra Sette e Ottocento" (23 ottobre 2008) e in un intervento al Convegno *Venezia. Immagine, futuro, realtà e problemi* all'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia il 7 novembre 2008.

caratteristiche che Ruskin e Von Humboldt avrebbero in seguito elogiato nel dagherrotipo: la resa realistica della porosità del tufo del muro e addirittura l'impronta su di esso del getto d'acqua che probabilmente era abitudine gettare da quel terrazzo.

C'è, in questo quadro, un'attenzione scrupolosa per una resa realistica della materia delle superfici, per i risultati su di esse dell'accanimento atmosferico e dell'usura quotidiana; una curiosità nuova, quindi, verso l'aspetto anche dimesso della vita, in contrasto con la lucida e solida bellezza delle rappresentazioni di moda al tempo.

Molto in anticipo rispetto alle poetiche realiste, Jones, quindi, ha affrontato dei temi basilari per la nascita del paesaggio moderno in pittura. E l'ha fatto in un formato e con un taglio che non appartengono alla pittura del periodo ma che anticipano, con una eccezionale immaginazione profetica, il formato e il taglio fotografico.

Un muro a Napoli, infatti, si suddivide in tre sezioni: la maggior parte dello spazio è occupato dal muro screpolato della casa di fronte; poi c'è una sottile striscia superiore suddivisa tra la terra di un altro edificio, e l'azzurro carico del cielo. In questa immagine, la ripartizione dello spazio, la vicinanza del punto di osservazione, il taglio netto operato dalla cornice, fanno pensare, per l'appunto, ad una visione proto-fotografica.

Decenni dopo, incoraggiando i giovani fotografi a documentare l'architettura, Ruskin darà la sua personale lezione di stile fotografico. Chiederà ad essi, infatti, di immortalare gli edifici

pietra per pietra e scultura per scultura; cogliendo ogni opportunità offerta da eventuali impalcature *per avvicinarla di più*, e *collocando la macchina fotografica in qualsiasi posizione* da cui si dominino le statue, *senza assolutamente preoccuparsi delle conseguenti distorsioni delle linee verticali*; tali distorsioni si possono sempre valutare, una volta che si siano ottenuti i particolari al completo.²⁸⁸

²⁸⁸Ruskin, *The Works of John Ruskin*, London, E.T. Cook-A. Wedderburn (Library Edition), 1903-1912, vol. VII, p. 13, rip. in Costantini, "Ruskin e il dagherrotipo", in Costantini-Zannier (a cura di), *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Firenze, Alinari-Arsenale, 1986, p.16.

Ruskin quindi incita i fotografi ad avvicinarsi al soggetto della loro ripresa, ad addossarsi al dettaglio, ad accucciarsi ai piedi di esso; i suoi dagherrotipi concretizzano questi principi: vertiginose inquadrature dal basso, muri che sembrano crollare addosso all'obiettivo, parzialità della visione per curare al meglio la resa di quella precisa porzione di spazio.

Per quanto riguarda la fotografia urbana del XIX secolo, in generale, essa non partecipa alla cultura visiva del “ravvicinato” e del “particolare”, anticipata, in tentativi solitari, da Jones, poi approfondita nella prima metà dell'Ottocento da altri pittori²⁸⁹ e, sul versante della fotografia, proclamata dalla voce autorevole ma eccentrica di Ruskin. Non imbecca, infatti, queste strade solitarie – almeno non nei suoi primi decenni - ma si allinea alla tradizione vedutista pittorica che prevede, all'opposto, la “completezza” di uno sguardo arioso e totalizzante.

La fotografia di paesaggio prodotta dalle grandi ditte nazionali, e lo stile Alinari ne è la testimonianza principale, non contempla ancora bruschi avvicinamenti dell'obiettivo – al posto dei quali viene preferito, per l'appunto, la visione totale, onnicomprensiva - e nemmeno riprese che scardinino le consolidate strutture prospettiche.

Ma a Venezia, sia per la morfologia particolare della città che non concedeva sempre facili punti di ripresa, sia per la posizione degli edifici stessi in rapporto al piano di osservazione, sia per la scomponibilità di ogni spazio veneziano e di ogni architettura in molteplici porzioni e particolari, l'obiettivo a volte si concede maggiore libertà di movimento.

In questo modo è possibile potenziare quell'aspetto che aveva reso le fotografie eccezionali agli occhi di Ruskin e Humboldt: studiosi che intendono seguire un nuovo metodo di lavoro, secondo il quale ogni dettaglio diventa importante per giungere ad una visione globale veritiera. Questo interesse per i particolari apparentemente

²⁸⁹La ricerca in questo senso era più avanzata in pittura che in questi anni sperimenta la ripresa di soggetti anche “insignificanti”, comuni, ma secondo diversi piani di avvicinamento e diversi punti di vista. Basti pensare ancora una volta alle vedute di Constable o di Pierre-Henri de Valenciennes. La fotografia nasce all'insegna dell'esperimento ma iconograficamente tende a volersi omogeneizzare alle soluzioni visive più tradizionali.

insignificanti, che si accompagna al gusto per il quotidiano, l'ordinario, il trascurabile, entrerà gradualmente, in forme più o meno sincere, anche nel gusto pittorico.

Già agli inizi dell'Ottocento soprattutto il bozzetto ad olio, diventa un elemento significativo per comprendere le trasformazioni in atto nel campo della pittura.

John Constable nel 1836 suggerisce i nuovi valori pittorici dei quali proprio questo genere si farebbe portatore:

La pittura è scienza e dovrebbe essere considerata come una ricerca delle leggi naturali. Perché allora non si dovrebbe considerare la pittura di paesaggio come una branca della filosofia della natura, di cui i quadri non sarebbero che degli esperimenti?²⁹⁰

Nuovi interessi stanno nascendo nel campo della rappresentazione *tout court* e una nuova estetica che reinterpreta la realtà attraverso una diversa gerarchia di interessi. Lo denotano opere come lo *Studio del tronco di un olmo*, un olio su carta datato intorno agli anni Venti dell'Ottocento eseguito proprio da Constable.²⁹¹

L'attenzione per particolari della natura e oggetti quotidiani non è del tutto nuova (Albrecht Dürer vi si era cimentato nel XVI secolo con la nota precisione del suo tratto) ma di certo gli studi di paesaggio attenti agli aspetti più reconditi e minimi della natura, rappresentano, anche per quantità, uno stimolo importante soprattutto all'interno della pittura del XIX secolo.

Queste nuove strade si sviluppano anche attraverso la fotografia che, pur se usata come semplice documento e materiale di lavoro, rivela la possibilità di un diverso sguardo.

Non è stato importante tanto, quindi, ciò che la fotografia ha raffigurato: i temi sono tratti spesso dalla pittura di genere più popolare e non c'è assolutamente alcun intento di *reportage*, alcuna curiosità del reale nei primi decenni. Il paesaggio, poi, si riduce quasi totalmente alla certezza dei luoghi canonici consacrati nel corso dei secoli dalle altre arti

²⁹⁰Parole di Constable durante una conferenza sulla storia della pittura paesaggista, il 16 giugno 1836 alla Royal Institution, Londra. La frase è riportata da Galassi, *Prima della fotografia*, cit., p. 38, che l'ha a sua volta tratta da C.R.Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable Composed Chiefly of His Letters* (1845), a cura di Jonathan Mayne, London, Phaidon, 1951, p. 323.

figurative; infine, non c'è realismo nell'approccio ad una popolazione per la maggior parte riassunta in pose e stereotipi.

Ma è il modo in cui ha rappresentato i soliti soggetti che rivoluziona secoli di sguardo: è la «folla di cose che non avrebbe mai notato sul posto» che assale Ruskin davanti ad una fotografia²⁹²; «gli effetti della proporzioni reali negli edifici, e la spiccatezza dei loro particolari»²⁹³ che Selvatico si auspica diventino fondamentali anche in pittura; e quell'evidenza materica che fa scrivere ancora una volta a Ruskin:

Fa abbastanza freddo nel corridoio di questo vecchio albergo. Ho provato un sentimento molto curioso guardando uno dei miei dagherrotipi di Piazza San Marco (dove, quindici giorni fa, mangiavo gelati all'aria aperta alle dieci di sera) sistemato qui vicino al caminetto.²⁹⁴

La fotografia, quindi, senza sconvolgere l'assetto e la formulazione dell'immagine del XIX secolo (il famoso “taglio fotografico” arriverà solo sulla fine del secolo) apre ad un interesse nuovo verso il paesaggio e quindi anche alla nascita di una nuova idea di esso. Sarà sempre meno importante la lettura del paesaggio come “simbolico”, basata, quindi, sulla «tensione tra soggetto ed oggetto, tra sfera personale e ambito sociale, tra dato culturale e campo naturale».²⁹⁵ Sempre, più, invece, il paesaggio avrà una propria valenza autonoma e modelli di interpretazione basati sulle scienze: lo sguardo non coinciderà più, quindi, solo con una visione nutrita dalla fantasia interiore e da un entroterra di simboli e nozioni.

In conclusione, mai come in questo periodo (ma è un cammino che parte da molto lontano²⁹⁶), “visione” diventa anche ciò che è esterno all'occhio, che è misurabile, che è

²⁹¹Constable, *Studio del tronco di un albero*, Olio su carta, Victoria and Albert Museum, London, 1821 ca.

²⁹²Rip. in Sorlin, *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica*, cit., p. 55 (lettera del 15 ottobre 1945).

²⁹³Selvatico, “Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte”, cit., p. 341.

²⁹⁴Rip. in Sorlin, *I figli di Nadar*, cit., p. 46 (lettera del 23 ottobre 1854).

²⁹⁵Franco Farinelli, “L'arguzia del paesaggio” in «Casabella», 575-576, 1991, p. 10.

²⁹⁶Dopo l'invenzione della stampa e la diffusione dell'uso delle carte geografiche, l'uomo comincia a vedere l'universo, il mondo, il paesaggio come una vasta superficie o un insieme di superfici distese

conoscibile attraverso parametri come la grandezza, la distanza o la percorribilità. Per usare i termini di Giorgio Bertone, la “visione” si fa “vista”.²⁹⁷

Venezia, all'interno della cultura italiana, è il centro di massima espressione di queste istanze; la fotografia è il punto nodale, momento di incontro tra pittura e scienza, tra estetica e topografia.

In base a queste riflessioni, quindi, mi sento di affermare che la fotografia di paesaggio a Venezia nel XIX secolo, per filosofia e tipologia di sguardo, è l'erede naturale di una collaborazione congiunta tra pittura e cartografia: prosegue, infatti, quelli che erano gli intenti insiti nella rappresentazione della città fin dalla sua nascita. Il prossimo capitolo intende ricostruire i punti salienti di questo cammino, attraverso carte, dipinti e immagini a stampa.

davanti ai suoi occhi, come in effetti apparivano nei moderni atlanti a stampa. (Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 107). Sul rapporto scrittura-visione-rappresentazione rimando anche al capitale Marshall McLuhan, *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1984.

²⁹⁷Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000², p. 29.

3.2. Cartografia, letteratura e fotografia: tra paesaggi interiori e paesaggi topografici

3.2.1. Idealità e razionalità nel paesaggio veneziano: storia di una collaborazione

Tra il 1845 e il 1856 escono i quattro libri del *Kosmos* di Alexander von Humboldt, «l'opera che sulla metà dell'Ottocento convince l'intera borghesia europea e americana ad apprendere le scienze naturali, e dove *il concetto di paesaggio definitivamente si muta da concetto estetico in concetto scientifico* [...]».²⁹⁸ Nel tentativo di «strappare la borghesia tedesca dal proprio atteggiamento contemplativo»²⁹⁹, infatti, è proprio il concetto di paesaggio ad essere utilizzato in quanto ritenuto «il veicolo più adatto ad assicurare il transito della massa dei “soggetti” verso il dominio della conoscenza scientifica.»³⁰⁰

Lo stesso intento, formulato in *Kosmos* tramite la scrittura, era stato espresso sotto forma di disegni nei due atlanti - il primo dei quali esce a Parigi nel 1813 - annessi al *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1805-1834).³⁰¹

In queste immagini, infatti, sotto le sembianze di un tradizionale gusto del pittoresco - quindi attraverso un linguaggio familiare alla cultura borghese - Humboldt intende far passare un contenuto diverso, «decisamente (anche se non immediatamente, ma appunto mediato dalla resa pittoresca) naturalistico [...]».³⁰²

Ad esempio, la veduta del Chimborazo - il vulcano spento considerato a metà del Settecento la montagna più alta della terra - consiste in un paesaggio privo di presenze umane³⁰³, in cui da una parte vengono valorizzate le precise raffigurazioni di varie forme vegetali e animali - lama, cactus, fichi d'India - e l'accurata definizione dei

²⁹⁸Farinelli, «Storia del concetto geografico di paesaggio» in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà*, cit., p. 151 (seconda colonna di testo). Corsivo Nostro.

²⁹⁹*Ibidem* (prima colonna di testo).

³⁰⁰*Ibidem* (seconda colonna di testo).

³⁰¹Grandiosa opera in 35 volumi. (*Ibidem*).

³⁰²*Ibidem* (terza colonna).

³⁰³Secondo l'*Encyclopédie*, infatti, nel paesaggio pittoresco non era prevista la presenza umana. (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, edizione di Livorno del

contorni delle montagne, delle vallate, delle cascate; dall'altra, si bada all'effetto del “colpo d'occhio”, grazie anche alla colorazione che, ad esempio, fa spiccare il bianco delle nevi sullo sfondo del cielo.³⁰⁴

Insomma, l'aspetto “pittorico” tradizionale dell'immagine sottintende, in verità, un ulteriore scopo che intende valicare il solo diletto o slancio poetico: quello di far circolare una nuova forma di conoscenza che includa anche una diversa idea di paesaggio. Humboldt, con il suo progetto, riesce infatti ad avviare una

lenta, interna, graduale, quasi inavvertita ma progressiva sostituzione dello “Scientifico” al “Pittoresco”, e senza che tale trapasso comporti per il lettore – quel borghese letterato di cui Humboldt conosce a menadito vizi e virtù – la rinuncia al suo originario atteggiamento nei confronti della natura [...].³⁰⁵

«Contemplazione» estetica e «considerazione pesante, ovvero della conoscenza scientifica»³⁰⁶ convivono nella stessa immagine e cooperano ad aprire uno sguardo diverso rispetto al paesaggio ritratto: luoghi lontani come quell'America Latina che Humboldt introduce all'Europa, spogliandola da quel velo fiabesco che la sfuma agli occhi della percezione comune; ma anche i paesaggi più noti, quelli quotidiani, familiari sottoposti allo stesso processo di trasfigurazione emotiva e simbolica.

Humboldt, in seguito, usò anche la fotografia per le sue indagini geografiche. L'utilizzo della nuova tecnica non cancellò l'apporto del “pittoresco” alla causa della scienza, né un certo dominio dell'estetica nella realizzazione dell'immagine.

La fotografia del XIX secolo è, anzi, la forma di rappresentazione che si colloca meglio su questa linea di discriminazione tra pittoresco e scienza, tra modi della pittura e razionalità di uno studio oggettivo: sia per utilizzo, ma anche per scelte di forma e contenuto.

1774, XII, p. 608; riportato in Farinelli-Teresa Isenburg, “Le intenzioni del pittoresco: i viaggiatori stranieri in Italia meridionale tra Sette e Ottocento” in AA-VV., *Paesaggio, immagine e realtà*, cit., p. 159.

³⁰⁴Farinelli, «Storia del concetto geografico di paesaggio», p. 151 (terza colonna).

³⁰⁵*Ibidem*, pp. 151 (terza colonna)-152 (prima colonna).

³⁰⁶«Contemplazione» e «considerazione pesante» sono due termini che Farinelli trae da Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart – Tübingen, Cotta, 1845, I, pp. 19 e 21.

Nadar nel 1861 compie i primi esperimenti di fotografia con illuminazione artificiale al di fuori dello studio. Nella sua autobiografia, racconta di aver impiegato le sue attrezzature per immortalare i celebri sotterranei di Parigi.

Il mondo sotterraneo apriva un campo infinito di operazioni non meno interessanti di quelle alla superficie. Ci apprestavamo a penetrare, a svelare gli arcani delle caverne più profonde, più segrete[...]: *le catacombe di Parigi* che, sebbene non custodiscano nei loro ricordi gli insegnamenti solenni delle catacombe romane, hanno le loro confidenze da farci; e soprattutto dovevamo perlustrare *l'ammirevole lavoro umano compiuto nella rete fognaria parigina*.³⁰⁷

Le fogne stesse sono descritte con gli stessi toni cupi e visionari riservati, poche pagine prima, al tour, condotto a fianco di una dama suggestionabile, lungo le catacombe, attraverso i loro stretti cunicoli e i mucchi di ossa e teschi.

Al malessere succede il brivido, al brivido seguirà l'angoscia [...]. Intorno a noi altro non ci sono che condotti, scoli, pali, sifoni, scarichi, un informe groviglio di sentine e budelli da sfidare l'immaginazione di Piranesi [...].³⁰⁸

Subito dopo però, vengono allegati, a sorpresa, anche una insolita e precoce polemica contro gli sprechi e il suggerimento ad un riciclaggio delle immondizie almeno in concimi agricoli.³⁰⁹

Questo, dunque, è il territorio mentale in cui si muove la fotografia: tra rappresentazione di catacombe e rappresentazione di reti fognarie; vale a dire: tra immagini dalla forte carica emotiva e simbolica (il gusto del raccapriccio congiunto alla sacralità delle radici religiose, civiche e morali) e indagini con scopi pratici, spinte fino alle soglie di quello

³⁰⁷Félix Nadar, *Quando ero fotografo*, a cura di Michele Rago, Abscondita, pp. 86-87.

³⁰⁸*Ibidem*, p. 92.

³⁰⁹*Ibidem*, p. 93.

che, secondo i canoni tradizionali, viene etichettato come “non-rappresentabile”. Salvo, poi, rendere questo stesso “non-rappresentabile” altrettanto suggestivo delle buie caverne cimiteriali, accostandone le sembianze alle caotiche e rigogliose rappresentazioni del Piranesi.

La fotografia di paesaggio veneziano non si spinge ad indagini così estreme, pari a quelle condotte da Nadar nel sottosuolo della capitale francese. Le aree industriali e marittime costruite nel XIX secolo sono, infatti, tagliate fuori dai tour rappresentativi (immagini di officine, cantieri e industrie veneziane sarebbero apparse più tardi: ora le ritroviamo in un fondo fotografico dei primi decenni del Novecento, quello della Ditta Giacomelli³¹⁰).

La fotografia locale rimane, infatti, nell'alveo più composto della tradizione figurativa. Ma, come è possibile rappresentare il “nuovo”, l’“insolito” in base alle formule del gusto e della critica consuete al tempo, allo stesso modo è possibile anche rappresentare i soliti temi lasciando trapelare, più o meno evidentemente e gradualmente, un approccio diverso.

Le nevi colorate nella veduta incisa del Chimborazo non agiscono in modo diverso dei *chiari di luna* di Venezia: in entrambi i casi l'elemento pittorico mitiga e rende più appetibile l'estrema veridicità dell'immagine.

Naturalmente questo non significa che Naya e altri imprenditori della fotografia turistica avessero intenti didattici e divulgativi e che volessero rivestire le loro immagini di altre valenze oltre a quella di una bellezza facile a vendersi.

Di sicuro, però, proprio quegli innesti pittorici (dai ritocchi, appunto, alle scelte tematiche), hanno dissuasato ogni considerazione sulla fotografia veneziana che esulasse dai modi e dalle forme della pittura.

Alla fin fine, invece, non c'è alcuna differenza tra il signore in bombetta appoggiato ad un sasso accanto alla stupefacente *Pietra dondolante di Tandil vicino a Buenos Aires*, e una delle tante comparse veneziane – probabilmente passanti disponibili ma più facilmente aiutanti del fotografo – posizionate accanto ad un monumento o ad un edificio per dar l'idea della mole della costruzione.

³¹⁰Rimando a Daniele Resini, *Venezia Novecento. Reale Fotografia Giacomelli*, Milano, Skira, 1998 (CD-rom); Zannier, *Fotografi a Venezia nell'Ottocento*, cit., p. 23.

Entrambi, infatti, prestano il loro corpo ad essere un metro scientifico di misura. Di conseguenza, entrambe le immagini possono essere prese a simbolo di un'epoca che scopre il desiderio e la necessità di conoscere direttamente il paesaggio – lontano o familiare che sia – e di confrontarlo, misurarlo, capirlo.

Si realizza, quindi la sconfitta di quelle “superfici” tirate a lucido dal mito veneziano che avevano limitato la conoscenza della città all'esteriorità più luccicante?

Non del tutto. Sono evidenti, infatti, come vedremo nei prossimi capitoli, i segnali di un rapporto non del tutto spontaneo e libero con il proprio territorio urbano.

La fotografia, quindi, assomma in sé tutto questo: forma della tradizione e segnali di nuove esigenze. In un'unica immagine incontriamo, quindi, iconografia pittorica, linguaggio della nuova scienza e, se osservata con attenzione, rimandi volontari o inconsci al sentire comune della cultura ottocentesca che si esplicano sotto scelte tematiche e compositive.

Nessuna di queste componenti esclude l'altra. Anzi, la loro sovrapposizione e il loro apparente contraddirsi non fanno altro che esplicitare le varie correnti presenti nella cultura della visione dell'epoca.

Sguardo della scienza, sguardo della poesia; sguardo superficiale di una clientela di passaggio, sguardo di un obiettivo che conosce dall'interno la città; sguardo della conoscenza, sguardo passatista: tutto questo sopravvive all'interno di ogni fotografia in una continua dialettica senza vincitori.

É evidente come una fotografia di paesaggio non possa mai essere interpretata solo come la descrizione di un dato di fatto o la testimonianza dei cambiamenti ambientali avvenuti in un certo territorio. Anche la fotografia apparentemente più neutra e obiettiva rivela, infatti, una certa idea e un certo rapporto con lo spazio presentato.

Lo fa volontariamente o involontariamente; i segnali si colgono soprattutto nelle scelte formali – nella selezione dei punti di ripresa, ad esempio, o nella disposizione degli oggetti nello spazio. Le stesse fotografie del XIX secolo veneziano comunicano più di quanto apparentemente non traspaia ed è possibile rivelarlo da alcune analisi puntuali.

É il caso, però, di cominciare con ordine precisando il ruolo e il valore del concetto di “paesaggio” all'interno di una più ampia storia dell'immagine a Venezia. Mi sarà

possibile evidenziare, in questo modo, la costante collaborazione tra idealismo e rappresentazione oggettiva e tra pittura e cartografia.

Cosgrove, innanzitutto, definisce quello di Venezia come uno dei contributi più duraturi all'idea europea di paesaggio, e questo grazie al lavoro dei suoi pittori, architetti e urbanisti.³¹¹

Nei capitoli precedenti – ci capiterà anche di vederlo nei successivi – è stato descritto il contributo esterno dei narratori delle bellezze veneziane: appassionati e viaggiatori che iniziano presto a tessere, in base a parametri differenti nel corso dei secoli, le loro lodi alla città. Ma anche la città, dal suo interno, principalmente tramite le arti figurative, ha contribuito enormemente ad edificare la propria immagine e il proprio mito.

Venezia, crocevia commerciale e culturale, fin dagli ultimi decenni del XV secolo manifesta, infatti, un nuovo modo di vedere e di rappresentare il mondo esterno come paesaggio.

Il gusto veneziano per il nuovo paesaggismo è evidente nella compravendita di opere fiamminghe, così come nelle tele, nei disegni e nelle incisioni degli stessi artisti veneziani. Di uguale importanza fu il ruolo europeo di Venezia come centro cartografico e di produzione di mappe, una posizione di superiorità che si mantenne anche nel corso del XVI secolo.³¹²

Venezia produce pittura, viene a contatto con le idee artistiche di altri paesi e contemporaneamente tiene in funzione il più vasto sistema laboratorio cartografico d'Europa.

La città, inoltre, è uno dei principali centri editoriali europei: non si interessa, quindi, solo a tracciare ma anche a stampare le carte geografiche, ampliando ulteriormente un'attività già connaturata all'ambiente e alla mentalità veneziane.

Il più famoso editore veneziano, Aldo Manuzio, infatti, già nel 1499, pubblica una copia del *De sphaera* di Proclo e nel 1548 esce una delle edizioni più importanti della

³¹¹Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, cit., p. 106.

³¹²Id., *Il paesaggio palladiano*, cit., p. 49

Cosmografia a cui contribuirono cartografi del calibro di Sebastian Münster (ideatore della triangolazione), Pietro Andrea Matteoli e Giacomo Gastaldi, impiegato presso la Magistratura dei Beni Inculti³¹³ e ricordato oggi come il più straordinario cartografo italiano del XVI secolo.³¹⁴

Proprio l'attività della Magistratura dei Beni Inculti insieme a quelle di altri apparati burocratici della Serenissima ci aiutano a chiarire come pittura e cartografia a Venezia siano stati settori tutt'altro che disgiunti.

Nel XVI secolo [...] *la scienza della misurazione e l'arte di dipingere furono compagne inseparabili nella rappresentazione del paesaggio*. In nessun luogo questo fu più vero che a Venezia: oltre a godere di una fama consolidata quale centro specializzato nella stampa di mappe e carte geografiche, la Serenissima fu il primo Stato europeo che utilizzò la carta regionale come essenziale strumento amministrativo.³¹⁵

Venezia applica infatti lo studio della superficie del mondo, anche a conoscere e rappresentare se stessa e il proprio territorio con minuzia, unica tra gli stati dell'Europa del XV secolo.³¹⁶ Queste mappe locali sono costruite, infatti, per controllare e amministrare i vari possedimenti dell'entroterra della Serenissima, azioni indispensabili appunto per l'attività dei Savi ed Esecutori alle Acque e della Magistratura sopra i Beni Inculti e utilizzate per scopi strategici anche dal Senato.

Proprio in esse, misurazioni e proporzioni geografiche sono combinate ad un'iconografia pittorica, fatta di alberelli stilizzati, casupole di paese e altri simili elementi figurativi, a volte nemmeno necessari e funzionali all'oggetto analizzato nella carta.³¹⁷

³¹³*Ibidem*, p. 257.

³¹⁴*Ibidem*, p. 264.

³¹⁵*Ibidem*, p. 225. Corsivo nostro.

³¹⁶P.D.A. Harvey, *The History of Topographical Maps: Symbols, Pictures, and Surveys*, London, Thames and Hudson, 1980, p. 61; riportato in Cosgrove, *Il paesaggio palladiano*, cit., 258.

³¹⁷Giovanni Caviato, *L'attenzione della Serenissima alla conservazione della laguna*, seminario all'Archivio di Stato di Venezia, 21 ottobre 2008.

Questa tradizione è dopotutto ben radicata a Venezia: ha origine, infatti, nei documenti redatti dai marinai veneziani, i famosi *portolani*. In essi «avvistamenti costieri e calcoli astronomici venivano combinati per conoscere i mari che Venezia attraversava per i suoi commerci». ³¹⁸

La famosa carta geografica di Fra' Mauro della metà del XV secolo è essa stessa una combinazione tra erudizione umanistica e testimonianze empiriche di navigatori ³¹⁹; per non parlare della prodigiosa veduta prospettica ³²⁰ datata 1500 di Jacopo de' Barbari, il più evidente punto di incontro tra sapere universale e interesse locale, tra cosmografia e corografia e tra *mappa mundi* e pittura. Un enigma ancora irrisolto che può essere considerato anche come la testimonianza lampante di una nuova visione rinascimentale, interessata all'uomo e ai suoi spazi vitali. ³²¹

Infatti, questa veduta a volo d'uccello incisa sul legno è la straordinaria e capillare registrazione degli edifici, delle vie e dei canali della città; indiscusso capolavoro della maestria dei laboratori veneziani, essa rappresenta la proiezione della volontà di comprensione del mondo nel desiderio di conoscere e di rappresentare anche il proprio territorio.

C'è di più: secondo l'analisi della mappa in questione condotta da Juergen Schultz, la veduta a volo d'uccello di Jacopo de' Barbari sarebbe il risultato della congiunzione tra

³¹⁸*Ibidem*.

³¹⁹Rimando a Massimo Quaini, "L'Italia dei cartografi" in *Atlante. Storia d'Italia*, 6, Torino, Einaudi, 1976, p. 11.

³²⁰In verità, quello di Jacopo de' Barbari è un collage di vedute urbane, organizzate in una trama prospettica che simula un unico punto di vista pur utilizzando in verità molteplici punti di fuga, angolazioni e scorciature. (Giorgio Bellavitis, "La veduta di Jacopo de' Barbari" in Bellavitis-Romanelli, *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 69.

Per un agevole compendio del lessico cartografico (che contempla le tre distinzioni fondamentali tra veduta prospettica, pianta prospettica e pianta topografica) rimando a Giocondo Cassini, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479- 1855)*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1982, pp. 26-27.

³²¹Giorgio Bellavitis "La Venezia di Jacopo de' Barbari", cit., pp. 67-76; Cosgrove, *Il paesaggio palladiano*, cit., pp. 257-258; Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., pp. 90-91. I contributi su questo capolavoro della rappresentazione sono molti perché sono tanti e ancora in parti irrisolti gli interrogativi che ha sollevato. Cito solo alcuni degli ultimi lavori sul tema oltre a quella di Schultz che sarà fra poco brevemente commentato: Piero Falchetta, "La misura dipinta. Rilettura tecnica e semantica della veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari", in «Ateneo Veneto», vol.178, 1991, pp. 273-305; Romanelli-Biadene-Camillo Tonini, *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa* (catalogo della mostra: Venezia, 1999-2000), Venezia, Arsenale, 1999; Corrado Balistreri Trincanato-Dario Zanverdiani, *Jacopo de' Barbari, il racconto di una città: elaborazione computerizzata con 890 disegni intercalati nel testo*, Mestre-Venezia, CETID, 2000; Vanna Bagarolo-Vladimiro Valerio, *Jacopo de' Barbari: una nuova ipotesi indiziaria sulla genesi prospettica della veduta Venetie MD*, Padova, Editoriale Programma, 2007.

questo spirito realistico, dominante l'ambiente cittadino, e, al contempo, la volontà di celebrazione della città.

Schultz nota, infatti, una distorsione progressiva mano a mano che ci si allontana dal centro della mappa, che sarebbe giustificabile dal proposito di enfatizzare, proprio come avevamo sottolineato per la mappa trecentesca di Fra' Paolino, i punti funzionali e simbolici della vita urbana: la zona di San Marco, Rialto e, all'altezza di quest'epoca, l'Arsenale, espressione della potenza marittima e militare della Repubblica.³²²

Proprio nel corso del XVI secolo, questi tre luoghi sono, infatti, i poli principali di «una più o meno esplicita volontà di riqualificazione urbanistica e linguistica». All'interno di questo progetto, «le ragioni della forma» e «le ragioni funzionali» si specchiano una nelle altre: «impalcatura ideale» e «programma politico» formano un significativo tutt'uno.³²³

Migliorare l'architettura e l'urbanistica di questi punti nodali della città, quindi, significa lavorare anche a favore di un piano comunicativo ed ideologico. Rappresentarli in una mappa, significa, di rimando, comprendere e appoggiare questo messaggio.

Ciò che emerge, perciò, da questa cinquecentesca veduta, attraverso un apparente ostentato e maniacale realismo, è principalmente la dichiarazione dello stato di salute di una realtà solida, una Venezia dominatrice, che si protende su un territorio che simbolicamente concentra tutti i caratteri dei possedimenti della Serenissima: il mare, la laguna, le pianure e i monti, in conclusione «il senso storico e geografico del destino di Venezia»³²⁴.

³²²Juergen Schulz, "Jacopo de Barbari's View of Venice: Map making, City Views and Moralized Geography Before the Year 1500" in «The Art Bulletin», 60, 1978, pp. 425-474; Id., "La cartografia tra scienza e arte" in Id., *Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, traduzione di Tessie Doria Zuliani, Modena, Panini, 1990, pp 13-42. Secondo la tesi di questo studioso, molto frequentemente gli artisti del Medioevo e del primo Rinascimento sfruttavano le immagini geografiche per illustrare concetti ideali, trasformando in particolar modo le vedute urbane in emblemi di idee astratte. Non abbiamo a che fare quindi solo con documenti topografici, ma soprattutto con veicoli di messaggi sottintesi.

³²³Romanelli, "La «Renovatio» del Cinquecento: da Sansovino a Palladio", in Bellavitis-Id., *Venezia*, cit., p. 82; l'autore rinvia, tra gli altri contributi, a Manfredo Tafuri, "«Sapienza di Stato» e «Atti mancati»: architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500" in Lionello Puppi (a cura di), *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento* (catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), Milano, Electa, 1980, pp. 16-39.

³²⁴Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994, p. 42.

Le deformazioni simboliche della veduta barberiana richiamerebbero, oltretutto, la tradizione delle *mappae mundi*, vale a dire quelle «immagini sinottiche e paradigmatiche del mondo che aiutano la contemplazione della saggezza divina»³²⁵.

Nel Medioevo veneziano questa tradizione era stata molto importante; ora, allo scoccare del XVI secolo, geografia moralizzata e pratica topografica sembrano congiungersi in un perfetto equilibrio.

L'immagine di Venezia che ne è esca è quella di una “città ideale” ma al contrario di quelle prodotte dalle altre culture cittadine, la Venezia della mappa è pressoché sovrapponibile a quella reale.

Venezia quindi ha già ottenuto quella perfezione che altrove gli scrittori e gli architetti umanisti solo anelano.³²⁶

La successiva cartografia prospettica prosegue questa via rappresentata da Jacopo de Barbari: la volontà, infatti, sembra essere quella di «deformare la realtà nella forma simbolica dell'immagine ideale»³²⁷.

Ad essere innescato è quindi un continuo rincorrersi tra realtà e idealismo, frutto, per dirla con le parole di Romanelli di un «ambiguo e camaleontico nodo di speranze progetti strumenti di governo»³²⁸.

Secondo Cosgrove, i cui passi stiamo seguendo in questo paragrafo, gli stessi scopi sarebbero alimentati anche dalla contemporanea pittura di ambientazione urbana di autori quali Gentile Bellini, Vittore Carpaccio e Giovanni Mansueti.³²⁹ Questi dipinti, se analizzati con attenzione, rivelano, pur nel rispetto delle tipiche norme della rappresentazione del tempo, una minore rigidità nell'organizzazione prospettica dello spazio urbano rispetto alla contemporanea pittura fiorentina, e più libertà nell'espressione del colore: edifici, abiti e imbarcazioni sono altrettanti elementi

³²⁵Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, cit., p. 111

³²⁶*Ibidem*, p. 112.

³²⁷«In alcune mappe il lido e la linea di costa vengono sempre più deformate in forma circolare, l'area urbana compressa in forma più compatta di quella lineare e, in alcuni casi, la mappa circolare è divisa in segmenti da linee ortogonali con fuoco Piazza San Marco, il centro della città.» (*Ibidem*, p. 114). Calvino rileva come inevitabilmente, per secoli, «una spinta soggettiva sia sempre presente in un'operazione che sembra basata sull'oggettività più neutra quale la cartografia.» (Calvino, “Il viandante nella mappa” (1980), in *Saggi 1945-1958*, I, cit., p. 430.

³²⁸Romanelli, “La «Renovatio» del Cinquecento: da Sansovino a Palladio”, cit., p. 82.

³²⁹Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, cit., p. 112

decorativi; le figure umane, poi, assumono «le pose teatrali e la consapevolezza elegante che appaiono altrove in dipinti di città ideali.»³³⁰

Per concludere, quindi,

In mezzo alla congestione e al di là degli eventi devoti sta l'immagine dell'ordine sociale e dell'autorità statale.³³¹

Questa volontà al contempo realista e idealista prosegue nella successiva pittura di paesaggio veneziano?

La stagione più celebre e luminosa è quella del vedutismo seicentesco-settecentesco³³², che, soprattutto nella variante canaletiana, viene sempre chiamato in causa dalla storia della fotografia veneziana dell'Ottocento, come antecedente sia iconografico che “tecnico”.

Cominciamo dagli inizi. Negli ultimi anni del Seicento, a Venezia c'erano sia Gaspard van Wittel, iniziatore della tradizione del vedutismo in età moderna (il suo primo soggiorno in laguna è attestato tra 1694 e 1695), che Luca Carlevarijs, artista udinese che si trasferisce in città nel 1697.

Il primo ideò le vedute che poi sarebbero rimaste come icone del panorama dal e verso il Bacino di San Marco: le ricostruì in base a schizzi e memorie nel suo studio romano, anni dopo la sua visita veneziana.

Il secondo si dedicò sia alla veduta dal vero (pratica dalla quale derivarono le 103 acquaforti de *Le Fabbriche, e Vedute di Venetia*, edito nel 1703) che alla veduta ideata. Proprio l'attività eterogenea di Carlevarijs ci ripropone il dualismo che abbiamo già riscontrato nelle forme di rappresentazione della città negli esempi precedenti. Infatti

³³⁰*Ibidem*, p. 13.

³³¹*Ibidem*.

³³²Ci limitiamo qui ad una carrellata di nomi degli esponenti di questa tradizione pittorica a Venezia: quelli più celebri sono Antonio Canaletto (1697-1768), Luca Carlevarijs (1663-1730), Bernardo Bellotto (1720-1780), Michele Marieschi (1710-1744), Francesco Guardi (1712-1793); tra i minori citiamo Antonio Stom, Bernardo Canal, Giovanni Battista Cimaroli, Francesco Albotto, Giuseppe e Giovanni Battista Moretti, Francesco Costa, Apollonio Domenichini, Pietro Bellotti, Gabriel Bella, Francesco Tironi, Bernardino Bison.

[...] l'udinese con la sua assai varia attività – presente cioè sia nella veduta ideata che in quella *dal vero* – mostra che non c'è opposizione nella tradizione veneta tra queste due maniere: infatti sono prove pressoché contemporanee sia nell'uno che nell'altro ambito.³³³

A Venezia, infatti, il vedutismo può rappresentare una modalità di studio e presentazione del sistema urbanistico cittadino attraverso la ripresa dal vero. Ma può anche essere il veicolo di un bisogno di «libertà interpretativa verso i canoni stessi dei nuovi codici d'architettura» e soprattutto del «desiderio d'intervenire criticamente sulla realtà materiale del contesto urbano»³³⁴.

L'esempio più evidente di quest'ultima espressione sono i «paesaggi strani insieme *liberi* e perversi, a metà strada tra “capriccio” e la “veduta” vera e propria», come sono, ad esempio, le tele di Canaletto e poi di Guardi che propongono il mai realizzato ponte di Rialto di Palladio; o, ancora, un altro dipinto di Canaletto in cui l'artista fa traslocare i quattro cavalli della Basilica su alti piedistalli affacciati al molo.³³⁵

La capacità del vedutismo di intervenire alterando la realtà del paesaggio veneziano, non si risolve però solamente nel semplice innesto di elementi architettonici incongruenti e fantasiosi.

Secondo André Corboz, il compromesso tra idealismo e realismo si realizzerebbe anche a livello più profondo tramite una scelta calibrata e sapiente dei soggetti, dei punti di vista e dell'uso delle luci.³³⁶

Il caso emblematico è quello del più noto e celebrato tra i vedutisti Antonio Canal detto Canaletto.

È noto, infatti, come, nonostante l'apparenza di assoluta precisione e scrupolo topografici dei suoi dipinti, proprio Canaletto forzasse i dati fornitigli dalla *camera obscura*.

³³³De Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 63.

³³⁴Romanelli, “Il Settecento: teorie e pratiche dell'urbano” in Bellavitis-Romanelli, *Venezia*, cit., p. 135.

³³⁵*Ibidem*.

³³⁶Rimando alla nota 3.

Difatti l'impaginazione prospettica delle sue composizioni non è uniforme: non rimanda ad un unico punto di vista, né alla tradizionale veduta d'angolo, ma è l'esito della composizione di più punti di vista, tale da designare spazi e contesti molto diversi da quello che si ottiene da un uso conforme alle regole della prospettiva.³³⁷

Se infatti la precisione architettonica di ogni elemento risulta evidente (San Marco, il Palazzo Ducale, la Libreria sono, infatti, disegnati con esattezza), lo stesso non si può dire dei rapporti di grandezza e di distanza tra queste moli. Le proporzioni, infatti, non corrispondono al vero.

Canal altera in modo continuo, persino ossessivo, questi rapporti tra le architetture, conferendo dunque agli spazi vuoti, o ai pieni dove brulica la folla, una loro identità sempre diversa.³³⁸

Dunque: secondo Corboz, queste varianti avrebbero un preciso scopo ideologico. Le ragioni sono ancora una volta politiche e propagandistiche.

Il contesto storico, però, ora è del tutto diverso da quello nel quale invece sono maturati gli intenti idealisti delle rappresentazioni cinquecentesche. I tempi, infatti, sono profondamente cambiati, soprattutto per la Serenissima: essa infatti che non è più la dominatrice dei mari, la fiera città del Leone di San Marco. Seppur ancora una Repubblica libera, i segni del tramonto sono già molto evidenti.

Non si tratta più, quindi, di rafforzare tramite l'immagine il già conquistato primato di città ideale. Ora, invece, c'è la necessità di mantenere, attraverso un simulacro, una pienezza che nel Settecento veneziano si va dissolvendo. La creazione di certe atmosfere, l'attuazione di alcuni aggiustamenti per allargare la visuale o accentuarne la

³³⁷De Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, cit., p. 67.

³³⁸*Ibidem*, p. 68.

potenza visiva, garantivano, quindi, un effetto moralmente stabilizzante. La forza illusoria dell'immagine sarebbe tale da costituire

[...] un doppio che si sostituisce alla città, al punto che è quest'ultima, alla fine, a venire misurata e giudicata a partire da esso.³³⁹

Corboz quindi conclude dicendo:

[...] la veduta veneziana *non è una veduta di Venezia*, per i motivi giustapposti che *non è una veduta*, bensì una scelta regolata tra gli aspetti considerati allora quali supporti del mito dello Stato veneziano, e *non fa riferimento a Venezia*, suggerendo tramite il prodigio di scorci e accenti, grazie ad una sorta di scrittura urbana, la perennità o la decadenza dei valori che l'hanno sostenuta, piuttosto che qualsivoglia insieme di edifici dotati di proprietà estetiche.³⁴⁰

Secondo Corboz, riassumendo, bisognerebbe, quindi, liberare la veduta di Canaletto e dei suoi contemporanei da una rigida lettura in chiave realista, secondo la quale questo genere rappresenterebbe la componente razionale della paesaggistica del secolo.³⁴¹ Bisognerebbe, al contrario, aprirsi al riconoscimento della sua alta percentuale di interpretazione fantasiosa della realtà. Seguendo questo ragionamento, tra veduta e capriccio non esisterebbe la supposta opposizione, piuttosto complementarità; allo stesso modo, il confine tra veduta reale e veduta ideale risulterebbe molto labile.

³³⁹Corboz, "Profilo per un' iconografia veneziana", cit., p. 27.

³⁴⁰*Ibidem*, p. 34. Corsivo dell'Autore.

³⁴¹In Canaletto, poi, ad "ingannarci" è una ripresa che sembra molto neutra, passivamente obiettiva. Per i suoi successori, invece, il discorso è molto diverso. Essi non riuscirono o nemmeno tentarono di mantenere in vita un programma celebrativo che ormai, nel maturo secondo Settecento, non aveva quasi più credibilità. Al posto di uno sguardo fermo e sicuro, si servirono di uno molto emotivo: prima della trasformazione della visione di Venezia in prodotto commerciale e turistico, prendono forma, quindi, le «ultime riflessioni critiche e le meditazioni talora tragiche sulla città dell'estrema pittura veneziana del 700.» (Romanelli, "La costruzione dell'immagine di Piazza San Marco", in Basilico-Morpurgo-Zannier, *Fotografia e immagine*, cit., p. 76.

In pratica, i «dolci inganni»³⁴² dei quali aveva parlato Francesco Algarotti, non consisterebbero solo nel suggerimento di una inesistente tridimensionalità dell'immagine, ma anche nell'ostentazione di una finta obiettività.

Più che la rappresentazione di una città reale, la veduta canaletiana - quel trionfo di luce e di vaste estensioni di mare e terra brulicanti di uomini e imbarcazioni - sarebbe quindi, piuttosto, la rappresentazione del mito della città che, nella realtà storica, non troverebbe più espressione.

La possibilità di una interpretazione fantasiosa dell'impianto prospettico è, dopotutto, contemplata nella storia stessa dell'uso pittorico di questa tecnica. Infatti, l'applicazione delle regole della prospettiva, nel corso dei secoli, ha spesso valicato i limiti di una scienza razionale, aprendosi all'artificio di soluzioni formali come l'anamorfose e il *trompe-l'œil*, vere e proprie fughe verso il meraviglioso e l'allucinazione.³⁴³

Insomma, la storia del realismo artistico, quando si incrocia con la prospettiva, diventa necessariamente anche la storia di un sogno.³⁴⁴

In coincidenza temporale con questa gloriosa stagione della pittura, sul versante della cartografia, Ludovico Ughi compone una grande pianta zenitale della città. È del 1729 questo complesso lavoro, il cui grado di astrazione è davvero eccezionale rispetto alla tradizione cartografica locale.³⁴⁵ In essa, «Ughi si spoglia di residui scenografici, di pretese tridimensionali»³⁴⁶, allontanandosi da ogni forma di pittoricismo. È un'assoluta novità di scrittura, l'altra voce che si oppone e si integra a quella della visione prospettica e tridimensionale del vedutismo.

Il medesimo sguardo analitico sulla realtà, quindi, si risolve da una parte con l'astrattismo del paesaggio delle carte, dall'altra con la figuratività del paesaggio della pittura vedutista.

³⁴²Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Livorno, per Marco Cortellini, 1763, p. 69.

³⁴³Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfose o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, a cura di P. Bertolucci, Milano, Adelphi, 1978, p. 14.

³⁴⁴*Ibidem*, p. 16.

³⁴⁵Romanelli, «*Venetia tra l'oscurità degl'inchiostri*. Cinque secoli di cartografia», cit., p. 14.; Id., «Il Settecento: teorie e pratiche dell'urbano», cit., pp. 136-140.

³⁴⁶Romanelli, «*Venetia tra l'oscurità degl'inchiostri*», cit., p. 14

Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, infatti, il segno geometrico comincia a sostituirsi nella cartografia europea, al segno disegnato³⁴⁷: il mondo sensibile viene ridotto a simboli convenzionali, ad un linguaggio astratto. Questa è la conseguenza dell'affermazione del punto di vista verticale su quello orizzontale³⁴⁸, e dell'abbandono, quindi, della pratica prospettica in cartografia.

Fino alla fine del XVII secolo, infatti, le piante in piano prospettico e vista panoramica avevano dominato la scrittura e la lettura del paesaggio urbano. In esse, veniva scelto un punto di vista convenzionale nel quale lo sguardo umano si immedesima per figurarsi davanti la distesa di una porzione del mondo.

L'angolazione sull'orizzonte poteva essere anche molto vicina ai novanta gradi ma non coincideva mai con essi, cosa che avviene, invece, nel momento in cui si comincia ad adottare il punto di vista zenitale.

Quella che viene restituita non è più una visione tridimensionale, riconoscibile in base all'esperienza umana: è, invece, una visione geometrica, totalmente priva di naturalezza nel senso di somiglianza agli oggetti contemplati.

L'abbandono della tecnica prospettica, che mira a fornire un'immagine urbana corrispondente a quella data dalla visione diretta, per la proiezione orizzontale della città, cioè su un piano non più in qualche misura frontale ma assolutamente perpendicolare rispetto a quello della nostra vista, sancisce, con l'implicito passaggio dal concreto all'astratto, dal personale all'impersonale, l'atto supremo e definitivo della disumanizzazione dell'immagine, nella quale lo sguardo dell'uomo [...] non riconosce ormai più nulla di ciò che gli è familiare.³⁴⁹

Pittura di paesaggio e cartografia, quindi, all'altezza dei primi decenni del Settecento, si separano.

³⁴⁷Farinelli, "Dallo spazio bianco allo spazio astratto: la logica cartografica", in AA.VV., *Paesaggio: rappresentazione e realtà*, cit., p. 199 (prima colonna).

³⁴⁸*Ibidem*, p. 206 (prima colonna).

³⁴⁹*Ibidem*.

Lo sguardo di Ludovico Ughi è sicuramente uno sguardo definibile come “illuminista”³⁵⁰, che inaugura una forma di rappresentazione che si protrae, salvo sporadici ritorni alla prospettiva a volo d'uccello, per tutto il Settecento, dominando, ora, la cartografia.

Uno sguardo metodico, analitico, dunque, ma anche uno sguardo impersonale, estraniato dalla realtà che rappresenta. Togliere l'illusione della presenza di un punto di vista, dopo la grande stagione rinascimentale, significa relegare lontano il paesaggio, posseduto grazie a criteri scientifici ma perduto per quanto riguarda l'esperienza personale.

In parallelo, sempre a partire dal Settecento, a Venezia cominciano a diffondersi delle raccolte di incisioni di vedute urbane, prodotte dalla collaborazione tra abili artigiani e valentissimi artisti.³⁵¹ Entro i primi due decenni del secolo escono il già citato *Le Fabriche, e Vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs* (1703), *Il Gran Teatro di Venezia* di Domenico Lovisa³⁵² e le *Singolarità di Venezia* di Coronelli (1708-1709).³⁵³ Ad esse si aggiungeranno le raccolte di Canaletto, Marieschi, Giampiccoli, Visentini ed altri.³⁵⁴

Inoltrandoci nell'Ottocento, le incisioni contenute in antologie, oppure inserite in compendi d'arte, manuali storici e itinerari della città, assumono uno stile sempre più semplificato. Le inquadrature proposte riprendono, comunque, per la maggior parte, le selezioni già compiute dalle grandi raccolte settecentesche e, quindi, alla base, dai grandi vedutisti³⁵⁵ (i modelli delle raccolte più prestigiose, a volte, oltretutto, erano tratti esplicitamente da vedute ad olio³⁵⁶).

³⁵⁰Così lo definisce Romanelli in “Il Settecento: teorie e pratiche dell'urbano”, cit., p. 136.

³⁵¹Elena Leonardi, Nota introduttiva al catalogo *Il palazzo ducale di Venezia nella rappresentazione grafica dal XV al XIX secolo*, cit., p. 58.

³⁵²Rimandiamo a 2.3.

³⁵³Rimando per un elenco e una prima analisi di queste e delle successive principali raccolte fino al tardo Ottocento a Franzoi, *Il palazzo ducale di Venezia nella rappresentazione grafica dal XV al XIX secolo*, cit., pp. 26-51.

³⁵⁴Romanelli, “Il Settecento: teorie e pratiche dell'urbano”, cit., p. 134.

³⁵⁵Nel corso del XIX secolo, appaiono poco nuove iconografie: quella del Ponte dei Sospiri, ad esempio, della quale abbiamo parlato nel 2.1.

³⁵⁶Le stampe del Visentini che ritraggono celebri tele del Canaletto.

Queste immagini rivelano al contempo, infatti, un' «attitudine documentario vedutista» abbinata ad una più pratica «finalità commerciale».³⁵⁷ Sono gli album dei quali abbiamo già parlato³⁵⁸, contenenti al loro interno i luoghi principali della città, disegnati e stampati a favore di turisti, amanti di Venezia e appassionati di architettura e d'arte: gli editori sono Giuseppe Kier, Giovanni Cecchini, Giovanni Brizeghel.

Essi concentrano i loro negozi nel punto nevralgico di passaggio, Piazza San Marco. In quei stessi luoghi poi sorgeranno le vetrine dei principali fotografi: da Marco Gross³⁵⁹, dagherrotipista in Piazza San Marco attestato nel 1843 a Naya, Coen, Jankovich, Kier, Perini, Salviati fino all'editore Ongania.

Già nelle raccolte settecentesche, il ciclo delle vedute dei luoghi principali della città appare sostanzialmente completo. Piazza San Marco, ad esempio, vede già cristallizzate le traiettorie di ripresa: la Piazza che si affaccia sulla laguna attraverso le due colonne; la stessa visione ribaltata, dal bacino verso la Piazzetta; la prospettiva frontale della Basilica; gli scorci principalmente dal Ponte della Paglia per cogliere parte del Ducale e la Libreria: sono queste le scelte principali.

Secondo Umberto Franzoi, anche queste immagini a stampa parteciperebbero, fino alla caduta della Repubblica, ad un programma ideologico interno alla Serenissima:

Le immagini di Venezia fino alla sua caduta sembrano avere una duplice finalità: da un lato testimoniare e propagandare la città in rapporto alla realtà geografica e architettonica, dall'alto ispirare e sottintendere la grandezza e la potenzialità della Repubblica.³⁶⁰

Questo discorso, invece, a suo parere, non varrebbe per le stampe ottocentesche la cui unica finalità sarebbe una visione turisticizzata della città.³⁶¹ Aggiunge poi, però, che

³⁵⁷*Ibidem*, p. 134.

³⁵⁸Rimandiamo a 2.3.

³⁵⁹Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 142.

³⁶⁰Franzoi, *Il palazzo ducale di Venezia nella rappresentazione grafica dal XV al XIX secolo*, cit., p. 43.

³⁶¹*Ibidem*. Cambia anche il supporto e la tecnica: per le incisioni, infatti, ci si avvale meno della lastra di rame preferendo quella di pietra. La litografia diventa il mezzo espressivo più frequente, per i risultati

queste immagini hanno tuttavia la capacità di rivelare, non tanto nella ripresa delle architetture, quanto nella raffigurazione dell'elemento umano, un fenomeno importante, cioè «il cambiamento che la società [...] [aveva] rapidamente realizzato su presupposti ideali propagandati in tutto il mondo dalla rivoluzione francese.»³⁶²

Apparentemente, in queste vedute, infatti, è scomparsa ogni divisione di classe sociale: non si vedono contrasti nell'aspetto dei personaggi, nessuna caratterizzazione classista all'interno del panorama umano. Allo stesso tempo, però, sono saltati anche tutte quei ruoli e distinzioni che conferivano complessità, varietà e vivacità alle folle delle rappresentazioni veneziane:

Mentre nelle precedenti stampe [...] [i] personaggi sembrano vivere, anzi vivevano della vita della Serenissima ed ognuno secondo la propria posizione ed il grado sociale partecipava da piccolo o grande protagonista dei fatti, ora gli stessi personaggi, cambiati i loro abiti, assistono dal di fuori, come spettatori anonimi agli avvenimenti dei quali è sfuggito loro il controllo.³⁶³

A noi sembra che lo stesso distacco dell'occhio cartografico permei anche queste rappresentazioni: la città continua a vivere ma chi si pronuncia su di essa non ne fa fisicamente parte.

L'osservatore è esterno, i suoi stessi abitanti sono scomparsi: idealmente nella carta geografica, nella quale i luoghi non sono più rappresentazioni "abitabili" ma sono divenuti sintesi di simboli e incroci geometrici di linee; concretamente nelle vedute a stampa, dove i personaggi sono assenti o ridotti a figurine spaesate. Oppure, ancora, posti al margine, con l'unica funzione di segnare i piani della rappresentazione, come le sagome delle gondole sulla laguna, o di aggiungere una nota di colore locale.

artistici (la possibilità di uno sfumato morbido) ma soprattutto per la resistenza della matrice che consente un numero praticamente illimitato di copie. Il mercato dell'immagine si può quindi allargare, per la relativa economicità del prodotto anche ai ceti meno abbienti.

³⁶²*Ibidem*, p. 45.

³⁶³*Ibidem*.

La supremazia dell'ambiente sull'umanità che lo occupa comincia da qui ad essere un segno evidente nelle rappresentazioni di Venezia.

È quello di Giovanni Pividor, attivo in città fino alla fuoriuscita in seguito alla partecipazione ai moti del 1848, il nome tra i più rinomati del settore in questo periodo³⁶⁴ a fianco di quelli di Marco Moro e Giovanni Cecchini.

Procedendo con i decenni, queste antologie si trovano a convivere sempre più frequentemente con i coevi album fotografici: il soggetto era il medesimo e in generale anche le finalità e il mercato si sovrapponevano.

Già nel 1850, a Parigi un grande editore di fotografie, Blanquart-Evrard, pubblica raccolte di stampe fotografiche al collodio su carta salata dedicate ad un tema, ad un soggetto, oppure ad un luogo. Stampa ventiquattro album tra i quali un *Mélanges photographique* (1851-54) con foto di Marville per Parigi e di Walther per Venezia.³⁶⁵

Sono le prime tirature di album di immagini fotografiche che raggiungono un numero consistente, ben superiore alle poche copie del *The Pencil of Nature*, l'album fotografico di calotipi di Talbot.

Anche a Venezia giunge questa moda che riscuote immediatamente un grande successo commerciale.

I primi sono gli album fotografici *Ricordo di Venezia*, confezionati in vari formati e prezzi³⁶⁶ da Carlo Ponti a partire 1860: raccolte contenenti in media venti vedute realizzate da fotografi alle sue dipendenze, tra i quali, appunto, Naya e Perini. Sono proprio questi volumi, spesso con didascalie contenenti informazioni artistiche, gli antecedenti dei libri illustrati di fine secolo e dei cataloghi d'arte.³⁶⁷

³⁶⁴*Ibidem*, p. 46. Le raccolte di stampe del XIX secolo sono parecchie. Di seguito sono riportate le principali: Cicognara-Diedo-Selva, *Le fabbriche più cospicue di Venezia, misurate, illustrate ed intagliate dai membri della Veneta reale Accademia di Belle Arti*, Venezia, 1815-1820; Paoletti, *Il fiore di Venezia, ossia i quadri, i monumenti e le vedute ed i costumi veneziani*, 1837-1840; Fontana-Moro, *Venezia monumentale pittoresca*, 1847-1861; Fontana, *Cento palazzi tra i più celebri di Venezia sul Canal Grande e sulle vie interne*, 1865; Tassini, *Alcuni palazzi ed antichi edifici di Venezia storicamente illustrati ...*, Venezia, M. Fontana, 1879 e Id., *Edifici di Venezia distrutti o volti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*, 1885.

³⁶⁵Quintavalle, *Gli Alinari*, cit., p. 147.

³⁶⁶Zannier, *L'occhio della fotografia*, cit., p. 147

³⁶⁷L'apporto dell'immagine al testo era un elemento sempre più richiesto. La necessità è sempre la stessa, assicurare un supporto all'immaginazione e al ricordo più sicuro delle rappresentazioni manuali: «D'ora innanzi, il lettore non sarà più in balia dell'immaginazione degli artisti, dei loro capricci e delle loro debolezze, perché egli ha di fronte la riproduzione esatta dell'oggetto presentato nel testo.» (William e

C'è, poi, un altro settore di utilizzo delle vedute a stampa particolarmente degno di attenzione.

A partire dalla celebre *Iconografica Rappresentazione della Inclita Città di Venezia* di Ughi, un numero consistente di piccole vedute funzionano da cornice alla pianta centrale.

La loro presenza pare compensare la radicalità del linguaggio mappale, confortando l'osservatore con il consueto repertorio di illustrazioni prospettiche. Sono quelle che ben conosciamo: sedici prospettive che coprono tutta l'iconografia più nota, la stessa che, a partire da van Wittel, è stata riproposta, semplificata e iconizzata a favore dell'immaginario collettivo.

Ecco quindi due vedute della Basilica, una più avvicinata e un'altra con un ampio prospetto della piazza ad introdurre l'ergersi della chiesa e del campanile; la colonna del leone dal Ponte della Paglia; le Prigioni, una veduta complessiva del complesso marciano dal Bacino, la Piazza questa volta verso San Gimignano (ancora in piedi), la torre dell'orologio con annessa porzione delle Procuratie, il Ponte di Rialto, l'Arsenale, la Punta della Dogana, la Salute, Redentore, la Chiesa di San Giorgio e infine, all'estremo angolo in alto a destra, è riconoscibile Campo San Giacometto ai piedi di Rialto, dove era collocata una parte del mercato.

Sono iconografie tipiche e diffusissime che fungono da intermediario tra l'osservatore e la «prima grande planimetria di Venezia eseguita sulla base di rivelazioni e misurazioni appositamente effettuate.»³⁶⁸

Da questo esempio in avanti, una folla di piccole vedute stereotipate avrebbero invaso i bordi e le campiture di mappe anche di buona fattura, assecondando i richiami del mercato turistico che amava questa tipologia di carta “mista”.³⁶⁹

Ognuna di queste tavole seleziona un numero limitato di icone da inanellare con funzione di cornice.

Mary Howitt, *Ruined abbeys and castels*, Bennet, 1862, rip. in Roberto De Romanis, “Scrivere con la luce. Fotografia e letteratura tra Otto e Novecento”, in «L'Asino d'oro», V, 9, maggio 1994, p. 17.)

³⁶⁸Romanelli, “Il Settecento: teorie e pratiche dell'urbano”, cit., p. 138.

³⁶⁹Romanelli, “*Venetia tra l'oscurità degl'inchiostri*. Cinque secoli di cartografia”, cit., p. 15.

Le complesse rassegne di edilizia cittadina, ad esempio quella di Dionisio Moretti, pretendevano la puntualità e la quasi esaustività del repertorio di stampe inserite da supporto al testo.

Nei casi delle vedutine a corredo delle carte, invece, si propende per una selezione agile e arbitraria che semplifichi piuttosto che appesantire la conoscenza della città.³⁷⁰ Proprio su questo argomento torneremo più avanti parlando delle manuali di viaggio del XIX secolo³⁷¹.

Siamo ormai giunti, nel nostro excursus, in pieno Ottocento e, quindi, al massimo capolavoro della cartografia “astratta”: la *Nuova Planimetria della R. Città di Venezia* dei fratelli Bernardo e Gaetano Combatti che fotografa, è il caso di dirlo, la situazione urbanistica di Venezia a partire dal 1846 con aggiornamento conclusivo datato dicembre 1855.³⁷²

Romanelli legge in questo documento uno dei migliori prodotti dell'età asburgica veneziana e delle sue caratteristiche: «la rispettosa conoscenza del dato storico, la volontà rigorosa di ordine e di chiarezza; la evidenziazione inequivoca dei rapporti tra i luoghi e le corrispondenti funzioni, e viceversa; la mentalità calcolatrice minuta e vigile, costantemente protesa al funzionale aggiornamento delle notizie.»³⁷³

Nell'Ottocento veneziano convivono, quindi, da un lato la scrupolosa e sempre più calcolata indagine del territorio locale: una nota costante che ha accomunato le pratiche corografiche della Serenissima, «la formidabile *macchina* esplorativa costruita dal

³⁷⁰Tra i vari esempi: G.A.Sasso, *Pianta topografica della città*, incisione in rame, 1818-1827 con 19 piccole vedute, la maggior parte delle quali stancamente tradizionali; altre, al contrario, aggiornate alle nuove esigenze dell'Ottocento, come la veduta dei tre pennoni in Piazza San Marco e l'entrata dei Giardini a Sant'Elena. Un'altra pianta per noi interessante è C. Lose, *Pianta veduta prospettica della città*, incisione in rame, 1830 ca.:Le vedute sono particolarmente interessanti in questo caso: oltre l'interno dei Frari con il monumento di Canova, troviamo uno scorcio particolarmente insolito del Cortile del Palazzo Ducale, da sotto i portici, e un'entrata in Piazza San Marco vista attraverso gli archi sottostanti il Palazzo Imperiale. Sono nuove iconografie che abbiamo ritenuto emblema di un diverso modo di vivere e soprattutto percorrere la città: le vie di terra cominciano ad essere preferite alle vie d'acqua. Entrambe le carte sono conservate al museo Correr e riprodotte in Romanelli-Biadene, *Venezia piante e vedute. Catalogo del fondo cartografico a stampa*, cit., p. 86 (scheda 98) e p. 89 (scheda 103).

³⁷¹Rimandiamo a 4.5.

³⁷²Romanelli, “*Venetia tra l'oscurità degl'inchiostri*”. Cinque secoli di cartografia”, cit., p. 15.

³⁷³*Ibidem*.

catasto» napoleonico³⁷⁴ e infine la scrupolosa burocrazia austriaca; dall'altro lato, l'utilizzo e l'espressione del territorio con scopi e secondo formule turistiche.

Al vertice dell'incontro tra queste due esigenze, ecco la fotografia: essa non si limita ad essere strumento principale del turismo più massificato nei *Souvenir de Venise*.

Sostituisce, infatti, le vedute a stampa nelle raccolte artistiche; prende il loro posto nel ruolo di supporto figurativo alle piante urbane; diventa il principale mezzo di espressione di una delle visuali più di moda a partire dal XIX secolo: i “panorami”, vedute che abbracciano un lungo tratto del profilo meridionale della città tra la Salute e i Giardini.

Certamente la specificità del mezzo fotografico emerge. Nemmeno il tradizionale modello della veduta pittorica rimane del tutto invariato «visto che la tecnica impone le sue condizioni»³⁷⁵. Al punto che, sempre per ragioni tecniche, proprio il “panorama” è il cliché ottico più gradito dai fotografi. Alzando l'obiettivo, infatti, era possibile inquadrare l'insieme senza deformare le linee e le prospettive, quest'ultime con la tendenza ad essere convergenti.

Pospetti, panorami e vedute di Venezia trovano nella fotografia, quindi, la loro più compiuta espressione.

In definitiva, possiamo dire che la fotografia abbia accontentato entrambe le esigenze, quella scientifico-analitica e quella ludica: per tematiche, per stile di espressione, per utilizzo, addirittura conformandosi ai formati più adatti.

Intermediario tra sguardo razionale e sguardo pittorico, essa diviene al contempo la nuova formula attraverso la quale prosegue il racconto “celebrativo-compensativo” del mito di Venezia.

³⁷⁴Lionello Puppi, “Territorio e città nel Veneto asburgico. Approssimazioni ad un'immagine annunciata”, cit., p. 378.

³⁷⁵Zannier, “Paesaggio e fotografia”, cit., p. 326.

3.2.2. La fotografia d'atelier: protagonisti e caratteri principali

Che la fotografia arricchisca rapidamente l'album del viaggiatore e restituisca ai suoi occhi la precisione che può far difetto alla sua memoria.³⁷⁶

M. Naja est à la tête de la Photographie italienne [...].³⁷⁷

Nel paragrafo precedente abbiamo parlato dello sviluppo a Venezia, favorito dalle caratteristiche dell'ambiente stesso, della scienza ottica e delle arti ad essa connesse, come il vedutismo pittorico e il vedutismo ottico. Inoltre, all'interno della cartografia prodotta in città, abbiamo sottolineato la presenza, a fianco di calcoli astratti e di simbolismi, di una componente prematuramente scientifica, legata all'esperienza empirica dell'osservazione diretta.

Abbiamo detto, poi, che Venezia nel corso della sua storia, si è molto osservata. L'attenzione alla propria immagine, infatti, si è espressa, nel corso dei secoli, attraverso lo scrupoloso studio corografico voluto dalla Serenissima, l'attenzione alimentata ancora della Repubblica nei confronti dell'architettura e del suo potere comunicativo, il predominio - a partire dal tardo Seicento - della pittura di paesaggio vedutista sulla scena veneziana, infine l'amore dei pubblici veneziani per gli spettacoli ottici a tema autoreferenziale.

³⁷⁶Charles Baudelaire, «Salon del 1859», in *Scritti sull'arte*, traduzione di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, Torino, Einaudi, 1992, p. 221.

Infine, abbiamo osservato all'interno della storia dell'immagine a Venezia, la convivenza tra una componente estetico-idealizzante e una scientifico-razionalista.

Lenti, camere oscure, prospettive e piante: Venezia, attraverso la visione “scientifica”, ha esaltato la propria bellezza e comunicato i propri ideali.

La fotografia si inserisce nella traiettoria di questa storia della visione spiccatamente veneziana. Essa appare in città in un momento di forte crisi, quando Venezia ormai ha perduto la propria immagine storica e culturale e ancora non ne ha costruito una sostitutiva.

Da subito incuriosisce e attrae l'ambiente scientifico, ma la sua potenzialità viene riconosciuta anche nell'ambito artistico.

Già abbiamo parlato delle spedizioni dei primi dagherrotipisti, spinti dall'urgenza di immortalare il vero volto dei luoghi più preziosi, soprattutto tra Europa e Medio Oriente.

La fase che però ci interessa è successiva, a partire dagli anni Cinquanta e si lega al fiorire in città degli stabilimenti fotografici, fase alla quale appunto appartengono Naya e la sua produzione: non sono tanto rilevanti, quindi, nell'ottica di questa ricerca, le iniziative individuali provenienti da committenti esteri. Ci interessa, piuttosto, l'assestarsi di un certo linguaggio fotografico nella produzione locale: un linguaggio capace di produrre anche una determinata visione del paesaggio e che, in parte, tuttora condiziona il nostro sguardo sulla città.

É interessante, infatti, il costituirsi all'interno della produzione della città stessa, di uno stile caratteristico, capace di valicare le distinzioni tra singoli progetti e operatori.

Messo a punto per accontentare le pretese di una clientela sempre più ampia, il linguaggio della fotografia d'atelier, tuttavia, non può essere spiegato solo attraverso la necessità di assecondare passivamente la tradizione figurativa o di accontentare le abitudini del pubblico in rapporto alla visione. Come ogni forma di rappresentazione, anche la fotografia, infatti, ci racconta, attraverso una fitta rete di segnali consapevoli ed inconsci, qualcosa dell'epoca nella quale ha trovato espressione. A questo proposito,

³⁷⁷Davanne, “Rapport sur la XI Exposition de la Société Française de Photographie”, in «Bulletin de la Société Française de Photographie», 1876, p. 298.

abbiamo, per l'appunto, già sottolineato come la rappresentazione del paesaggio sia un campo fondamentale di significazione.

La fotografia di paesaggio da studio, quindi, anche se indirizzata prevalentemente al mercato del turismo straniero, è anche portavoce di importanti istanze dell'Ottocento veneziano e lo fa, paradossalmente, proprio attraverso quelle prospettive che spesso il gusto contemporaneo taccia di ripetitività e impersonalità.

Proprio il fatto che questa fotografia non sia stata espressione di singole individualità artistiche ma sia piuttosto equiparabile ad un racconto corale, ci incoraggia, quindi, a ricercare, all'interno di queste immagini – nonostante il loro contenuto paia limitarsi, il più delle volte, all'ennesima facciata di un palazzo arcinoto –, i segnali indiretti di avvenimenti storici, piccole rivoluzioni del pensiero, turbamenti e tensioni all'interno della cultura e della società veneziane.

«Il tipo di sguardo adottato manifesta direttamente le preoccupazioni e gli interessi che caratterizzano l'epoca; e in parallelo rinvia ai processi sociali sottostanti», ricorda Casetti³⁷⁸ soffermandosi, a sua volta, su alcune riflessioni di Benjamin.³⁷⁹ Questa affermazione vale anche per lo sguardo meccanico e statico della prima fotografia di paesaggio del XIX secolo. E varrà ancora di più per le immagini prodotte a partire dall'ultimo ventennio dell'Ottocento, quando la maggiore libertà tecnica sarà in grado di assecondare uno sguardo più attivo e mobile e la conseguente creazione di immagini sintatticamente più complesse.

Non è stato ritenuto opportuno ripercorrere puntualmente, qui, la storia delle ditte operanti a Venezia nel XIX secolo, anche se naturalmente questo vasto panorama di dati è stato il punto necessario di partenza per ogni nostra successiva considerazione. Inoltre, le vicende biografiche e professionali di questi fotografi emergono, inevitabilmente, in vari punti dell'argomentazione.

La storia dei fotografi a Venezia nel XIX secolo, infatti, anche se non in modo esaustivo (la ricostruzione dell'industria e dell'artigianato fotografico veneziano, infatti, è un'epopea potenzialmente inesauribile) – è stata narrata approfonditamente e con

³⁷⁸Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 24.

³⁷⁹«Nel giro di lunghi periodi storici, insieme con i modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione.» (Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 24.)

entusiasmo da studiosi già ampiamente nominati nella bibliografia, primi tra tutti Italo Zannier, Alberto Prandi e Paolo Costantini.

Un ulteriore approfondimento delle singole vicende, a nostro parere, non gioverebbe ad una ricerca il cui obiettivo, piuttosto, è quello di comprendere il modo attraverso il quale la fotografia ha assimilato e sviluppato l'idea di paesaggio.

Abbiamo detto, poche righe fa, che l'estro del singolo aveva poco margine di espressione nella fotografia del tempo e si perdeva nell'anonimato.

Infatti, se si incontrano delle innovazioni di tipo formale (come l'entrata del movimento nell'immagine; i “pedinamenti” e “appostamenti” che Tomaso Filippi, sulla fine del secolo, sembra mettere in pratica tra la folla veneziana delle passeggiate e delle processioni; le composizioni formulate su più livelli degli album di Ongania degli anni Novanta) non devono essere lette tanto come la manifestazione di una personalità artistica, quanto piuttosto come l'espressione di una raggiunta nuova maturità dell'epoca. È difficile, inoltre, che nascano iconografie rivoluzionarie all'interno di un immaginario sedimentato come quella di Venezia.

Le ditte al massimo potevano proporre delle trovate commerciali (gli album, i chiari di luna, le storie “fotografiche”) ma non rivoluzionare l'idea della città.

Ciò nonostante, l'intuito imprenditoriale ed una ricca esperienza di vita hanno permesso a Carlo Naya di distinguersi tra tutti gli altri professionisti della sua epoca.

Studiare il repertorio conclusivo dei sessant'anni di attività dello stabilimento da lui fondato, significa accedere al panorama pressoché completo della fotografia di paesaggio e d'arte su Venezia.

Prima di parlare direttamente di Carlo Naya, quindi, è importante ricreare l'ambiente in cui la sua attività si è sviluppata.

I primi anni della storia della fotografia sono stati dipinti come un'epoca frizzante e avventurosa nella quale gli studiosi dell'epoca hanno considerato tutte le varie opportunità di utilizzo del mezzo fotografico. Al contrario, l'epoca della fotografia d'atelier è stata, in ultima analisi, etichettata come un fenomeno esclusivamente commerciale; l'immagine prodotta in questo contesto, poi, è stata considerata un prodotto godibile e allo stesso tempo ingenuo, utile al nostalgico ritornello del “com'era”; oppure l'erede popolare, frutto di un limitato dispendio economico e

creativo, delle più nobili formule vedutiste ad olio e a stampa. Questo è accaduto soprattutto per Venezia la cui immagine, più di ogni altra città, ha subito le derive di un “effetto cartolina”. L'interpretazione documentaristica e quella “agiografica” hanno oscurato ogni altra posizione.

Secondo la nostra lettura, invece, la fotografia di paesaggio veneziana della seconda metà dell'Ottocento ha un ruolo ben più importante: infatti, essa ha scritto la storia della dialettica tra la realtà del paesaggio e la sua trasfigurazione. L'ha fatto, poi, in un'epoca delicatissima qual'è stata quella a cavallo dell'Unificazione e dei primi decenni di inserimento del localismo veneziano nella generale cultura nazionale. In quel periodo, Venezia, già provata dalla decennale dominazione straniera, si trovava a mettere in discussione la propria identità e il proprio stesso paesaggio secolare, sottoposto ai piani d'ammodernamento della nuova amministrazione.

Quali sono, dunque, le prime fotografie di paesaggio di Venezia?

Tra i primi ad occuparsi di riprese di architetture e monumenti della città c'è Jacob-August Lorent (1813-1864), che utilizza, al posto del dagherrotipo, il calotipo, già diffuso a Venezia e in Veneto a partire dalla fine degli anni Quaranta.

Ci parla di lui nel 1859 l'abate Federigo Maria Zinelli definendolo

colui al quale l'arte fotografica è debitrice di aver riprodotto i più belli ed interessanti monumenti di architettura in prove che diremo gigantesche, a paragone di ogni altra.³⁸⁰

In quegli anni erano attivi anche Perini³⁸¹ Kier, Giuseppe Coen³⁸², Ponti la cui attività è documentata a Venezia in Riva degli Schiavoni già nel 1847³⁸³ e che si avvale di

³⁸⁰Federigo Maria Zinelli, *Intorno alla daguerrotipia, alla fotografia e alla stereoscopia*, cit., p. 9. Lorent fu anche elogiato all'Esposizione universale di Bruxelles nel 1856 per la bellezza delle lastre molto grandi (80 x 60 cm). (H. de Molard, “Exposition Universelle de Photographie a Bruxelles” in «Bulletin de la Société Française de Photographie», 1856, pp. 286-288.) . La venuta di Lorent, in città, fu di molto precedente a questi elogi di Zinelli, forse prima del 1853. Praticò la fotografia di paesaggio a Venezia, comunque, non da professionista ma da *amateur*.

³⁸¹Anch'egli lodato alla stessa Esposizione di Bruxelles per le sue vedute veneziane (Molard, “Exposition Universelle de Photographie a Bruxelles”, cit.).

³⁸²Giuseppe Coen (1810-1856) giunge a Venezia già nel 1848 da Ferrara (Prandi, “Veneto”, cit., p. 125 a cui rimando anche per una relativa bibliografia specifica).

importanti collaboratori, la cui opera individuale è stata livellata sotto il marchio unico della ditta. La fotografia, dopotutto, non era ancora considerata un atto creativo individuale, quanto piuttosto un'attività da compiersi in serie.

Perini faceva parte di questo gruppo di collaboratori probabilmente fin dal 1853, quando ottiene il nulla-osta della Luogotenenza austriaca. Nel 1859 era già uno dei nomi più importanti sulla scena veneziana, pur non avendo ancora un punto di vendita proprio:

Il Perini [...] ritrasse da questa monumentale Città, e dalle sue Pinacoteche, le fonti di [produzione] che gli meritavano il premio alle esposizioni di Parigi e Bruxelles ed i suoi lavori furono e sono molto ricercati anche negli stati lontani, ed il suo opificio importante per impiego di capitali e di tanti operai, è situato nel Sestiere di Dorsoduro alla Carità.³⁸⁴

In seguito, nel 1869, il suo stabilimento avrebbe contato dodici «macchine», quattro uomini e due «fanciulli» impiegati.³⁸⁵

Il «Moniteur» del 12 gennaio 1855 consigliava a chi volesse conoscere Venezia di affidarsi alle immagini di Bresolin, Piot³⁸⁶ e Constant.³⁸⁷

Nel 1859, le industrie fotografiche attive in città erano 14, tutte di origine locale. Non risulta alcun stabilimento straniero (e questo la dice lunga sul controllo da parte dei veneziani, d'origine e acquisiti, dell'arte fotografica in città e, di conseguenza, della sua immagine popolare).³⁸⁸

Proprio il nome di Domenico Bresolin³⁸⁹ ci introduce al ricco capitolo dei fotografi divenuti tali dopo esser stati pittori di paesaggio: una transizione, questa, che pare essere

³⁸³Zannier, "Alle origine della fotografia in Italia" in Id. (a cura di), *Segni di luce*, I, cit., p. 36 (sulla base di un manoscritto relativo alla dagherrotipia di Giovanni Forlani datato Pesaro 1847 (Collezione Malandrini, Firenze).

³⁸⁴Rapporto alla Presidenza di Luogotenenza, 6 febbraio 1859, Busta 307, titolo I, fascicolo 6/47, Atti della Luogotenenza austriaca, Venezia, Archivio di Stato.

³⁸⁵*Relazione sommaria al Ministero d'Agricoltura e Industria e Commercio*, cit., p. 106.

³⁸⁶Per Piot, tra gli altri: Zannier, "Fotografia a Venezia nell'Ottocento", cit., p. 16.

³⁸⁷Per Constant, tra gli altri: Zannier, "Gli Alinari a Venezia, città di fotografi", cit., pp. 19-20.

³⁸⁸*Relazione sommaria al Min.^o d'Agr. e Ind. e Comm. sull'andamento delle industrie della città e Provincia di Venezia nel 1869*, cit.

³⁸⁹Su Bresolin fotografo, rimando innanzitutto a Prandi, "Veneto", cit., p. 125; Zannier, "Domenico Bresolin, un Maestro del XIX Secolo", in «Fotologia», 10, pp. 23-24.

una prerogativa particolare dell'ambiente veneziano. Le cause di questa conversione alla fotografia sono da ricercare proprio in quell'incontentabile spinta verso la massima resa del realismo e in quella fiducia nell'ottica e nelle sue potenzialità di cui abbiamo parlato?

Di certo non era il famoso ripiego per pittori mancati, visto che il talento del principale rappresentante di questa categoria di pittori-fotografi, appunto Bresolin, è innegabile.³⁹⁰

Semplicemente, allora,

Quale pittore avrebbe potuto riprodurre un paesaggio bene come un fotografo?[...] E

Domenico Bresolin divenne fotografo.³⁹¹

Bresolin, all'interno del suo lavoro, mantiene viva una collaborazione tra pittura e fotografia: in molti dei suoi quadri, i tagli e la cura per i particolari rimandano, infatti, a precise fotografie, probabilmente usate come modelli. La sua opera influenza altri pittori veneziani come Ciardi, Favretto, Milesi, Nono, Tito tutti propensi, in forme più o meno dichiarate, all'uso del supporto fotografico.³⁹²

³⁹⁰Ad utilizzare la fotografia, quindi, fin dagli anni 50, sono anche nomi illustri come Ingres, Delacroix, Corot, che ne fu influenzato nel suo atteggiamento verso la natura, Degas e ancora si confrontarono con la fotografia Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec e addirittura in parte Picasso (Schwarz., *Arte e fotografia*, cit., p. 70). Le fotografie sostituiscono gli schizzi di album anatomici e di rappresentazioni d'arte classica: è documentato un vasto commercio internazionale a cui partecipano per la penisola gli Alinari di Firenze, Naya a Venezia e ancora Brogi, Anderson e Chauffourier. Questo uso entrerà immediatamente a contatto con l'ambiente veneziano: infatti, all'interno della lista delle prime immagini che circolano negli ambienti artistici, la *Gazzetta privilegiata di Venezia* del 4 febbraio 1839 pone in evidenza «una Venere giacente, veduta in più scorci e da più lati, di tal verità da ingannare la natura» («Gazzetta privilegiata di Venezia», 28, 4 febbraio 1839, pp. 109-111). Più dagherrotipi, scattati secondo diversi punti di vista, sostituivano le sedute in presenza di una modella o di una statua (se la venere fosse in carne ed ossa o in marmo, non c'è dato di sapere). Questa pratica aveva un lungo passato che idealmente partiva dagli schizzi anatomici di Leonardo da Vinci. Per trovare una corrispondenza pittorica ai dagherrotipi delle venere, basti ricordare il triplice ritratto del re Carlo I d'Inghilterra, osservato di fronte, con il profilo destro e quello di tre quarti del lato sinistro, che Van Dyck eseguì per Gian Lorenzo Bernini perché, non avendo il re in posa davanti a sé, potesse scolpirne il busto usufruendo di tre differenti punti di vista. A cambiare è solo la tecnica, e di conseguenza, il costo e la diffusione di queste procedure e degli album.

³⁹¹Elena Bassi, "Domenico Bresolin" in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario, 1750-1950*, Venezia, Accademia di Belle Arti, 1950, p. 73; rip. in Zannier, "Fotografi a Venezia nell'Ottocento", cit. p. 18.

³⁹²Prandi, "Veneto", cit., p. 125; ripreso da Zannier, "Fotografi a Venezia nell'Ottocento", cit. p. 17. Sul commento di Camillo Boito ad un'opera di Favretto e sulla scoperta del critico dell'antecedente fotografico, rimando ancora una volta a Prandi, "Veneto", cit., nota 26, p.126.

L'utilizzo dell'immagine fotografica, dunque, si traduce, prevalentemente, nel sostituire con una fotografia il modello in posa o la ripresa dal vero; ma, a livello più profondo, le influenze si possono avvertire anche nella ripresa dell'impianto spaziale fotografico; oppure, al contrario, a livello più meccanico, nel trasporto della sinopia sulla tela.

Alberto Prandi segnala anche Giuseppe Bellini, diviso come Bresolin tra pittura e fotografia, mentre definisce definitivo il passaggio dalla pittura paesaggista e prospettiva alla fotografia di Giuseppe Coen (1810-1856) e Antonio Sorgato (1825-1885).³⁹³

L'abilità di Bresolin anche con l'apparecchio fotografico, sarebbe stata tale da conquistare lo stesso Leopoldo Alinari, di passaggio a Venezia:

In Venezia da qualche parte salì in gran fama il padovano Domenico Bresolin, il quale riprodusse con grande precisione gli incantevoli monumenti della Regina del Mare. E fu la vista dei lavori del nostro concittadino che accese l'amore dell'arte nei fratelli Alinari di Firenze [...].³⁹⁴

Sia Zannier³⁹⁵, che ha dedicato molti anni di studio alla fotografia veneziana, che Arturo Carlo Quintavalle³⁹⁶, studioso degli Alinari, definiscono esagerata questa affermazione di Fanzago, forse espressa con eccessivo orgoglio campanilistico. Quintavalle, anzi, afferma che i calotipi di Bresolin, con i loro tagli prospettici e la morbidezza delle linee, non avrebbero influenzato molto l'attività della ditta Alinari.³⁹⁷

È più facile che gli Alinari abbiano seguito le orme del lavoro dei fotografi locali semplicemente per orientarsi nel labirinto del paesaggio veneziano.

³⁹³Su Sorgato, che si dedica soprattutto al ritratto, Prandi, "Veneto", cit., p.125; Zannier, "Fotografi a Venezia nell'Ottocento", cit. p. 18.

³⁹⁴F. Falzago, *Fotografia in Padova nel 1855*, VIII, Padova, Tip. Bianchi, 1856, p. 4; rip. in Zannier, "Gli Alinari a Venezia, città di fotografi", cit., p. 19. L'incontro è documentato da un articolo della «Rivista enciclopedia italiana» sempre del 1855, tradotto e riportato su «La Lumière» del 19 maggio dello stesso anno. Di questa possibile influenza discute anche Quintavalle in *Gli Alinari*, cit., pp. 100-102.

³⁹⁵Zannier, "Gli Alinari a Venezia, città di fotografi", cit., p. 19.

³⁹⁶Quintavalle, *Gli Alinari*, cit., p. 203.

³⁹⁷*Ibidem*, p. 205.

Cosa che capita, comunque, parecchio tardi e, quindi, senza lasciare tracce evidenti nella storia della rappresentazione fotografica di Venezia.

Secondo Antonio Boschetto, la prima missione della ditta fiorentina in laguna risalirebbe comunque già al 1855. Probabilmente era la prima trasferta per Giuseppe e Leopoldo, organizzata allo scopo non di immortalare le eterne vedute della defunta Serenissima, ma di fotografare i disegni di Raffaello conservati all'Accademia. L'intenzione era quella di confluire queste riproduzioni, assieme a quelle fatte a Firenze e a quelle già programmate alla Galleria dell'arciduca Carlo di Vienna, in un unico album che poi, effettivamente, è stato realizzato.³⁹⁸

Non ci sarebbero, dunque, vedute di Venezia risalenti a questa spedizione, ad esclusione di una, che ritrae il “Canale col Palazzo Cavalli e la Chiesa della Salute”: uno scatto che Boschetto definisce una «licenza sul programma»,³⁹⁹ quasi un premio di fine lavoro, catturato appena fuori dall'Accademia, dove erano appunto conservati i disegni di Raffaello.

La seconda spedizione è datata 1887, quando ormai Leopoldo, il capostipite, era già morto da dodici anni. Le 118 fotografie raccolte in questa occasione ancora una volta si concentrano maggiormente su dipinti di chiese, del Palazzo Ducale e delle Gallerie dell'Accademia. In questa occasione, però, c'è qualche veduta monumentale.

A proposito delle riproduzioni d'arte veneziana, c'è da dire che a partire dal primo catalogo del 1864⁴⁰⁰, Naya aveva già cominciato a setacciare l'intera città per fotografare le centinaia di opere d'arte che essa custodiva. Il progetto vero e proprio, però, deve essere stato formulato nel 1867: almeno così si dichiara nell'esposizione dei fatti all'apertura della causa intentata e vinta da Naya contro altri grandi stabilimenti della città.⁴⁰¹

³⁹⁸ Antonio Boschetto, “Fotografi a Venezia” in AA.VV., *Immagini di Venezia e della laguna nelle fotografie degli Archivi Alinari e della Fondazione Querini Stampalia* (catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Querini Stampalia, aprile-maggio 1979, Firenze, Alinari, 1979, pp. 15-16.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁰⁰ *Catalogo generale delle fotografie di Carlo Naya in Venezia*, Venezia, Prem. Stab. Tip. Di P. Naratovich, 1864.

⁴⁰¹ «Nel 1867 il Cav. Carlo Naya concepì l'idea di una grande raccolta di riproduzioni fotografiche di oggetti d'arte, divisa in quattro parti [forse quelle in base alle quali – con l'aggiunta di vedute e stereoscopie di Venezia e di altre città italiane - si organizza il catalogo del 1874: riproduzioni dei quadri più celebri tratte dall'originale; riproduzione degli affreschi più celebri tratte dall'originale; riproduzione dei quadri più celebri antichi e moderni tratte da incisioni, litografie e disegni; architetture e particolari

Anche Perini nello stesso periodo si era interessato alla riproduzione d'arte: è datato 1865 un catalogo con disegni di Raffaello, Leonardo Da Vinci e altri artisti, conservati all'Accademia di Belle Arti ⁴⁰². Nella *Guida commerciale della città* del 1867, poi, è l'unico fotografo che gode di una notazione supplementare all'indirizzo: viene indicato, infatti, come «autore e proprietario del fac simile del Breviario Grimani»⁴⁰³, un album di 110 tavole fotografiche commentate tratte dal celebre codice conservato alla Biblioteca Marciana. È suo anche, del 1878, il *Fac-simile delle miniature di Attavante Fiorentino* contenute nel codice marciano Cappella *Le nozze di Mercurio con la Filologia*.⁴⁰⁴ Anche Naya vuole la sua esclusiva: nel catalogo del 1872, che abbiamo rintracciato nella versione francese, propone il *Fac-simile del Mappamondo di Fra Mauro* del 1459, riproduzione (2,20 m²) che egli stesso ha definito «la plus grande photographie qui ait été faite jusqu'à ce jour»⁴⁰⁵.

A dire il vero, già Ponti aveva pianificato nel 1855 un libretto intitolato *Cenni sulla storia fotografata dell'architettura di Venezia* nel quale raccoglieva 160 vedute fotografiche della città corredate da didascalie che il fotografo definiva «illustrazioni storico-estetiche»: la collezione era, inoltre, integrata da un breve compendio di storia dell'architettura generale e veneziana.⁴⁰⁶ In seguito, nel 1864, aveva preparato due

architetonici. Nota nostra sulla base del catalogo del 1872], e ne iniziò l'esecuzione nel proprio stabilimento. » (Bizio, *Processo per contraffazione di fotografie*, cit., p. 3).

⁴⁰²*Catalogue des dessins originaux de Raphaël, Leonard de Vinci, etc. etc. conservés a l'Académie des Beaux-Arts à Venise et executés en photographie par Antonio Perini*, Venezia, 1865 è segnalato nella bibliografia relativa alla fotografia in Veneto curata da Prandi in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., p. 186. Questo titolo con relativa serie di 124 immagini dall'Accademia più altre 11 da Firenze e Vienna (forse proprio quelle dell'album Alinari?), compare come paragrafo distinto all'interno dell'ultimo grande catalogo completo della ditta Naya datato 1889 (*Catalogue général des photographies publiées par C. Naya...*, Venezia, Imprimerie C. Naya, 1889, pp. 51-56). Forse Perini e Naya hanno proseguito a turno il progetto iniziato dagli Alinari? Forse Naya ha inglobato il lavoro del Perini all'interno della sua produzione? Rimando anche alla nota 88.

⁴⁰³*Guida commerciale di Venezia per l'anno 1867*, Venezia, Tipografia Perini, 1867, p. 77.

⁴⁰⁴Prandi, “Veneto” in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., p. 126; Costantini, “L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento”, cit., p. 39.

⁴⁰⁵« L'intérêt que chacun prend à ce document de la science, et l'impossibilité de s'en procurer des copies à la main sans faire beaucoup de frais, ont décidé le photographe Naya à en faire exécuter le *fac-simile*. Ses efforts ont été couronnés de succès, et malgré la grande difficulté d'obtenir une reproduction claire à cause des différentes couleurs de la planisphère et de ses inscriptions, Mr. Naya a réussi à produire une photographie assez claire pour que tous les plus petits caractères de l'Oeuvre originale soient lisibles à l'oeil nu. » (*Catalogue Général des Photographies éditées par M. C. Naya*, Venezia, M. Visentini, p. 32.).

⁴⁰⁶Carlo Ponti, *Cenni sulla storia fotografata dell'architettura di Venezia*, Venezia, Tip. Grimaldo, 1855; notizie rip. da Costantini, “L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento”, cit., p. 38. L'album è stato premiato all'Esposizione internazionale di Parigi. Rimane l'opuscolo, conservato alla Biblioteca

cataloghi di fotografie di autori classici disponibili su vari formati, compreso quello “carte-de-visite”.⁴⁰⁷ C'è da dire che in questi anni, Ponti, più ottico e inventore, come egli stesso si definiva, che fotografo, si riforniva proprio da Perini, Coen e in seguito Naya, che forse avevano contribuito a queste operazioni molto più che col semplice lavoro manuale.

Anche il vedutismo fotografico, quindi, ha partecipato, fin dagli esordi, alla doppia anima della fotografia: da una parte prodotto di consumo di massa per turisti, dall'altra documento di eccezionale valore per storici dell'arte e architetti che ne apprezzavano la capacità di traduzione delle opere originali. Sfogliando i cataloghi di varie ditte, compresi quelli di Naya, si nota questa volontà di integrare il dato fotografico con una spiegazione storico-artistica.

Il primo catalogo di Naya di cui abbiamo testimonianza, quello del 1864, titola, infatti, la sezione delle vedute con «Fotografie di Venezia ciascuna con leggenda storica in quattro lingue».⁴⁰⁸ Procedendo verso la fine del XIX secolo, le ditte fotografiche raggruppano nei cataloghi generali le immagini più prettamente tecniche - quelle di bassorilievi, pozzi, dettagli architettonici - in apposite sezioni separate: in questo caso, il supporto verbale si riduce ad una veloce didascalia con autore, stile e datazione (a sottolineare il raggiungimento di un primato dell'immagine sul testo, e, al contempo, una minor specializzazione del mercato dell'immagine fotografica). Oppure stampano cataloghi specifici, a volte con testi di analisi critica.⁴⁰⁹

Marciana e alla Biblioteca della Fondazione Cini di Venezia ma non l'album di immagini. Per una proposta di ricostruzione dell'apparato iconografico, rimando alle tesi di Linda Finotto, *Carlo Ponti “Cenni sulla storia fotografata dell'architettura di Venezia”*, relatore Alberto Prandi, Facoltà di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2005-2006.

⁴⁰⁷ *Catalogo di fotografie di quadri di autori classici presso Carlo Ponti ottico in Venezia*, Venezia, Prem. Tip. Di P. Naratovich, 1864; *Catalogo di fotografie dei quadri di autori classici del formato della carta di visita presso Carlo Ponti ottico in Venezia*, Venezia, Prem. Stabil. Di P. Naratovich, 1864.

Aveva pubblicato anche in quell'anno: *Catalogo di fotografie delle principali vedute e monumenti della Venezia e Lombardia munite ciascheduna di leggenda storica del formato di centimetri 38 p. 28 presso Carlo Ponti ottico in Venezia*, Venezia, Prem. Stab. Tip. Di P. Naratovich, 1864. Nel 1870, invece, esce un curioso *Illustrazione delle fotografie dei sei gran quadri di Guglielmo Kaulbach nel nuovo Museo a Berlino pubblicate da Carlo Ponti*, Venezia, Prem. Stab. Tipografico di P. Naratovich, 1870.

⁴⁰⁸ *Catalogo delle fotografie di Carlo Naya in Venezia*, Venezia, Prem. Stabil. Tip. Di P. Natatovich, 1864, p. 6.

⁴⁰⁹ Com'è il caso del *Catalogo descrittivo delle fotografie artistiche*, Stabilimento di Pietro Bertoja in Venezia, Stabilimento S. Sebastiano 2542, Negozio S. Marco 69, Venezia, Tip. Tondelli, 1882, suddiviso per stili artistici.

In conclusione, a Venezia la concorrenza nella produzione di questi «incunaboli della moderna editoria d'immagine»⁴¹⁰, la produzione dei quali spiega la figura di fotografo-editore (lo era Perini, lo saranno Naya e Filippi che stamperanno anche i propri cataloghi e altre piccole pubblicazioni), era molto agguerrita.

Forse gli Alinari hanno tentennato per oltre trent'anni consapevoli del monopolio nel settore da parte delle ditte veneziane; forse, alla fine, hanno ceduto al desiderio di completare un proprio catalogo artistico tanto vasto ma manchevole dei tesori veneziani.

Dopotutto, Naya si è avventurato poco nei territori delle gallerie e delle collezioni fiorentine: ognuno, forse, godeva della precedenza nel proprio territorio.

Infine, nel 1897 (questa volta mancano anche Romualdo e Giuseppe e a capitanare la spedizione è Vittorio), la ricognizione della casa fiorentina si fa più ampia e coinvolge anche il Lido, Malamocco, Mazzorbo, Murano, Burano e Torcello.

La ditta fiorentina, intanto, aveva aperto, nel 1895 una propria rivendita a Venezia in Salizzada San Moisè ai numeri 1349-50⁴¹¹ e, successivamente, anche 51: per quel che siamo stati in grado di scoprire, il negozio fu gestito dal 1899, dal procuratore Dante Caldini e poi, dal 1913 fino al 1925, proprio dal quell'Oswaldo Böhm (1878-1959) che ci ha permesso, con il suo lungimirante acquisto, di possedere ora, quasi integro, il fondo Naya.⁴¹²

In base alle informazioni forniteci dalle tre fotografie che ci rimangono del negozio, due esterni e un interno, si trattava di una vendita quasi esclusivamente di riproduzioni di opere d'arte.

Anche in occasione di questa spedizione di fine secolo, ci risulta difficile non pensare che dieci anni prima era uscita, promossa dal Comune di Venezia in occasione dell'Esposizione artistica del 1887, la raccolta *Isole della laguna di Venezia*,⁴¹³

⁴¹⁰Prandi, "Veneto", cit., p. 126.

⁴¹¹Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 29.

⁴¹²Protocollo verbale della Camera di Commercio, n. 4750 del 17 agosto 1900; lettera del 17 agosto 1900 a firma Alinari e dichiarazione di Dante Caldini; lettera firmata Fratelli Alinari datata 11 gennaio 1914 (Archivio Storico della Camera di Commercio, Venezia).

⁴¹³Parte di queste immagini sono state riutilizzate in vari album successivi tra i quali Molmenti – Mantovani, *Le isole della laguna veneta*, Bergami, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1904 (ristampato nel 1910 e nel 1925). Su l'album Naya: Prandi, "Gli album della Fondazione Querini Stampalia" in AA.VV.,

commissionata proprio alla Ditta Naya e fisicamente realizzata da Tomaso Filippi, direttore tecnico dello stabilimento. E che pochi anni prima, l'editore Ongania aveva fatto uscire *Calli e canali in Venezia e Calli e canali e Isole della Laguna*.⁴¹⁴

Nel momento, quindi, in cui gli Alinari si decidono ad affrontare sul serio Venezia, spaziando anche al suo interno e sconfinando in laguna, il territorio veneziano è già stato conquistato fotograficamente. Gli Alinari non possono far altro che seguire la sintassi già consacrata dalle immagini di Naya e di altri stabilimenti della città.⁴¹⁵

Infine, nel 1906 (ma nel corso del Novecento ci saranno altre integrazioni), gli Alinari aggiungono al repertorio altre opere delle Gallerie dell'Accademia e, soprattutto, parte della collezione Giovanelli, Manfrin, Papadopoli e Layard. Anche in questo caso non ci discostiamo dallo sviluppo del catalogo Naya: nel repertorio finale di lastre di cui disponiamo, infatti, abbiamo la riproduzione di opere delle raccolte Giovanelli, Salvadori, Naya, Dal Zotto e di molti palazzi e ville veneziani e fuori città oltre che collezioni pubbliche provenienti da altre località come Padova, Parma, Verona, Bologna, Pisa, Mantova.

Sono ancora più tarde le iniziative dei Brogi⁴¹⁶ e degli Anderson⁴¹⁷: i primi giungono in laguna tra il 1902 e il 1903; i secondi probabilmente entro i primi due decenni del Novecento.⁴¹⁸

In conclusione: le altre grandi ditte italiane entrano a Venezia quando il paesaggio è ormai già stato capito, ritratto e ordinato dagli stabilimenti locali. Forse è per questo che la tradizione fotografica veneziana si distingue dallo stile che gli Alinari, invece, hanno esportato dalla loro Firenze a tutte le principali città d'Italia, rendendole tanto simili l'una all'altra (distinguibili solo grazie all' "immagine -icona": due tra tutte, la torre pendente per Pisa e il pino marittimo sul golfo per Napoli).

Immagine di Venezia e della laguna nelle fotografie degli Archivi Alinari e della Fondazione Querini Stampalia, cit., pp. 93-96.

⁴¹⁴Rimando a 4.4.

⁴¹⁵Come risulta evidente sfogliando i cataloghi Alinari su Venezia:

⁴¹⁶Fiorentini, come gli Alinari. Per una prima consultazione: Claudia Zevi, "Brogi Giacomo" in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., p. 147.

⁴¹⁷Miraglia, "Anderson James", in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 139-140. In questo trafiletto orientativo si parla anche del discendente Domenico e dei suoi figli, che proseguono l'attività del capostipite. La ditta aveva sede a Roma.

⁴¹⁸Boschetto, "Fotografi a Venezia", cit., pp. 17-18.

Quella veneziana e quella fiorentina, come sono state due scuole di pittura nel Rinascimento, costituiscono anche – in un ambito più modesto – due scuole diverse di fotografia di paesaggio.

Quella veneziana ci pare legata più genuinamente al proprio territorio: ha escogitato espedienti per superare i problemi oggettivi causati dalla morfologia particolare della città; ha adottato soluzioni variegate; ha tentato di forzare le barriere poste da una tradizione soverchiante. Alla fin fine, possiamo dire che la fotografia veneziana si è rivelata un'immagine ricca di espressività che poco ha a che vedere con la fredda impostazione delle immagini Alinari che per decenni hanno insegnato la geografia e la storia dell'arte nei testi scolastici e hanno fatto da arredamento ai vecchi vagoni ferroviari.

Torniamo per un attimo all'altezza della prima spedizione Alinari, che coincide anche con gli inizi del fenomeno dell'imprenditoria fotografica a Venezia. Nel 1857, la riedita *Nuova guida commerciale della città di Venezia*, sotto la dicitura “Fotografi” riporta ancora solo due nomi:

Ponti Carlo, S. Zaccaria, riva degli Schiavoni, n. 4178

Tarregghetta Giuseppe, s. Marco Frezzeria, n. 1176-1643.⁴¹⁹

Nell'edizione del 1858 si ripetono gli stessi due nomi, senza aggiunte.⁴²⁰

Ma dieci anni dopo, nel 1867, l'elenco comprende ben 16 nomi (mentre in netto calo rispetto agli anni precedenti sono i tipografi, 16⁴²¹; i litografi, 12⁴²²; e gli intagliatori e incisori, 12⁴²³).

La sorte dei due primi fotografi è stata contrapposta: mentre Ponti, infatti, si è trasferito in Piazza San Marco e il negozio di Riva degli Schiavoni è diventato il magazzino (la mole degli affari deve essere stata, quindi, piuttosto buona), Tarregghetta è scomparso.⁴²⁴

⁴¹⁹*Nuova guida commerciale della città di Venezia 1857*, Venezia, Tipografia Municipale di Gaetano Longo, 1857, p. 202.

⁴²⁰*Nuova guida commerciale della città per 1858*, anno secondo, Venezia, Tipografia Municipale di Gaetano Longo, 1858, p. 155.

⁴²¹*Guida commerciale di Venezia per l'anno 1867*, cit., p. 77.

⁴²²*Ibidem*, pp. 48-49.

⁴²³*Ibidem*, p. 41.

La lista completa comprende:

Benz Guglielmo, S. Marco, Calle Larga, n. 373.

Bonaldi Francesco, s. Marco giù dal Ponte dei Dai, calle e ramo del Fumo, n. 744.

Contarini Giovanni, ss. Filippo e Giacomo sottoportico e corte di S. Apollonia.

Fantuzzi Enrico, s. Silvestro campo Rialto Novo n. 524.

Jagher Simone, S. Canciano calle Dolfin.

Jankovich Giorgio, S. Zaccaria in Campo n. 4696

Naya Carlo, S. Maurizio Campo, n. 2758, con deposito a S. Zaccaria Riva degli Schiavoni, n. 4206.

Pazienza Giuseppe, S. Luca Calle del Forno n. 4351.

Perini Antonio, autore e proprietario del fac simile del Breviario Grimani, S. Marco, calle dell'Angelo n. 403, con deposito sotto il Campanile n. 28 e 29 e Procuratie Nuove n. 55.

Perini Luigi, S. Maria del Giglio, campiello della Feltrina, n. 2513.

Ponti Carlo, S. Zaccaria Riva degli Schiavoni con deposito n. 4179 e s. Marco Procuratie Nuove n. 52.

Sargenti Tommaso, S. Luca calle Loredan n. 4144.

Segregant G., S. Maria del Carmine in campo n. 6613.

Sichiero Pietro, S. Maria Frezzeria Calle del Carro, n. 1617.

Sorgato Antonio, S. Zaccaria corte Nuova n. 4674

Vianelli Fratelli, S. Provolo Campo, n. 4704.

Vogel Federico, S. Vitale Palazzo Pisani, n. 2809.⁴²⁵

All'altezza di questa data, Carlo Naya non era più un principiante: aveva all'attivo alcuni album in coedizione con Carlo Ponti⁴²⁶; inoltre la celebre campagna di rilievo

⁴²⁴Nel 1855, socio di Francesco Bonaldi, la cui attività a Venezia, sebbene non premiata al pari di quella degli altri nomi citati in precedenza, fu davvero precoce, databile addirittura verso il 1852 (Zannier, "Fotografi a Venezia nell'Ottocento, cit., pp. 22-23.

⁴²⁵La storia di alcuni di questi fotografi inizia ad essere raccontata in Italia da Piero Becchetti, *Fotografi e fotografie in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978, pp. 122-126 dopo aver fatto delle apparizioni in Lamberto Vitali, "Antica fotografia italiana" in Helmut Gernsheim-Alison Gernsheim (a cura di), *Un secolo di fotografia dalla collezione Gernsheim*, Milano, Triennale, 1957; prosegue nei già più volte nominati AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento* e Zannier-Costantini, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*. Rimando anche, per i nomi minori, a Elena Roncaglia "«Noi siamo riflessi degli antichi». Mito e realtà nella fotografia del XIX secolo" in Brunetta (a cura di), *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, Atti del Convegno, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007, pp. 130-132 e a Marta Vimercati, *Fotografi veneziani 1839-1979*, tesi di diploma in Conservazione dei Beni Culturali, relatore Alberto Manodori Sagredo, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2002-2003.

Per le vicende individuali di questi fotografi, rimandiamo, quindi, a questi studi. Qui ci teniamo a specificare (sono entrambi compresi in questa lista) la differenza tra Fortunato Antonio Perini (1830-1879), di cui abbiamo già parlato e che troveremo ancora più avanti, e Luigi Perini (1814-1869), chimico e fotografo dedito soprattutto al ritratto.

fotografico alla Cappella degli Scrovegni di Padova (1864-1865) documentata su lastre al collodio secco e la fortunata serie dei bassorilievi nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, andati distrutti nell'incendio dell'agosto del 1867, uno dei suoi fiori all'occhiello. Infine, aveva già raccolto un primo *Catalogo generale* piuttosto interessante e vario⁴²⁷ che costituisce la base imprescindibile anche per i più ampi cataloghi generali successivi.⁴²⁸

Ma il salto di qualità doveva ancora venire. Proprio il 1867 pare essere l'anno decisivo. In questa data, infatti, Naya vince la medaglia d'argento all'Esposizione Universale di Parigi. Non è forse una coincidenza che l'anno dopo si sposti dalla rivendita, che aveva aperto in Riva degli Schiavoni n. 4206, direttamente in Piazza San Marco, inaugurando la fase più fortunata della propria attività.⁴²⁹

⁴²⁶Tra essi, l'album *Vedute di Venezia, 1866*, composti subito dopo l'annessione del Veneto in Italia (Prandi, "Naya Carlo", in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., p. 167); informazione riportata anche in Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 49; Michèle-Michel Auer, *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours*, II, Genève, Camera Obscura, 1985, sotto la voce "Naya Carlo".

⁴²⁷*Catalogo generale delle fotografie di Carlo Naya in Venezia*, Venezia, Prem. Stabil. Tip. Di P. Naratovich. In esso "Fotografie di Venezia con leggenda storica in quattro lingue [continua quindi la tradizione, inaugurata da Ponti nel 1855, della fotografia come documento storico-artistico e degli album fotografici come sostituti di compendi di arte e architettura o di guide di viaggio] (cm 31x 45 con cartone o 27 x 35 senza cartone; 14 x 18 o "carta da visita"); "Vedute di Padova" (stesse dimensioni); Affreschi di Giotto del 1303 in Padova. Fotografie tratte dagli originali senza alcun ritocco" (cm 40 x47 con cartone; 27 x 27 senza cartone); "Fotografie dei migliori quadri antichi e moderni" [non tutte tratte dall'originale, come ci conferma anche la suddivisione del catalogo del 1872, visto che le opere riprodotte provengono da Venezia, Vienna, Dresda, Madrid, Roma, Firenze, Milano, Monaco, Parigi, San Pietroburgo, Firenze, Aversa, Siviglia, Dresda, Madrid, Lucca, Bologna, Genova, Torino, New York] ((cm 31x 45 con cartone o 27 x 35 senza cartone; 14 x 18 o "carta da visita"); "Vedute Stereoscopiche" di Venezia, Padova, Torcello, Malta, Napoli, Roma, Palermo, Firenze.

⁴²⁸La sezione vedutistica rimane, nei cataloghi successivi, pressoché invariata. A partire da quello del 1872, immagini e relativi numeri di inventario rimangono inalterati ma la lista originaria viene suddivisa in sezioni più particolareggiate ("Piazza e Basilica di San Marco" - che poi saranno distinte, nei cataloghi successivi, in due paragrafi distinti - , "La Piazzetta e il Molo", "Palazzo Ducale", "Altre Chiese", "Riva degli Schiavoni", "Arsenale", "Soggetti vari") organizzate secondo un ordine nuovo delle fotografie: mentre la lista unica prevedeva la tradizionale apertura con la panoramica dall'acqua, ogni sottosezione si organizza a partire dal soggetto principale. Ad esempio, l'incipit della sezione sulla Basilica e la Piazza San Marco vede la facciata frontale della Basilica, poi particolari delle porte. Quindi, Lo sguardo virtualmente ruota verso Nord, alla Torre dell'orologio fino a Sud, al Palazzo Ducale. È importante sottolineare come gli elementi di tutte le sezioni siano disposti secondo coerenza spaziale. Certo, rispetto al catalogo del 1864, ci sono delle aggiunte: ad esempio, quello del 1872, aggiunge allo scatto 48, il numero 48 a: «Vue instantané des funerailles de D. Manin le 22 Mars 1868»; nel catalogo del 1898, si aggiunge anche il 48 b: «Place inondée per la hante marée». In conclusione, vedute e monumenti sono stati definiti sin dall'inizio: le aggiunte riguardano documentazioni di fatti specifici o dettagli architettonici.

⁴²⁹Piazza San Marco era il sito ideale per il negozio di un fotografo e dalle varie considerazioni dell'epoca, pare che la vendita di fotografie fosse considerata l'attività commerciale adatta ad abbellire la Piazza (nel corso dell'Ottocento, invece, furono eliminati i negozietti e le bancarelle di frutta e verdura).

Ma, prima di parlare del suo successo, è il caso di chiedersi chi fosse Carlo Naya e quale fosse stata la sua formazione.

Da giovane doveva essere stato un animo piuttosto avventuroso e intraprendente. Sappiamo che prima di stabilirsi a Venezia nel 1857⁴³⁰, a quarant'anni, aveva compiuto uno strepitoso viaggio per l'Italia, l'Europa, l'Egitto e il Medio Oriente.⁴³¹ Il suo è il profilo di uomo colto, aristocratico, che può vantare un'esperienza degna dei rampolli delle ricche famiglie d'Oltralpe. È comunque anche uno spirito capace di mettersi in gioco e fornito di un buon fiuto: qualità che lo portano a imboccare, non più giovanissimo e nelle vesti di «semplice dilettante»⁴³² e di «artista per passione»⁴³³ la strada della nuova arte del XIX secolo.

In un documento del 6 febbraio 1859, Antonio Perini chiede alla Luogotenenza austriaca l'autorizzazione ad aprire una propria «venditoria» di fotografie invece che affidare ad altri lo smercio delle proprie riproduzioni (Perini vorrebbe anche ampliare la vendita ad «oggetti [...] di belle arti e disegno che potrebbe ricevere da altri in cambio dei propri articoli») e di farlo in Piazza San Marco, «all'i n° 28 e seguenti, località che verrebbe così opportunamente [sic.] decorata, mettendo a pubblica vista buone produzioni dell'arte sua.» (Busta 307, titolo I, fascicolo 6/47, Atti della Luogotenenza Austriaca, Venezia, Archivio di Stato). Ai numeri 28 e 29, Perini aveva, infatti, già un magazzino del suo materiale, come risulta dal retro di una *carte-de-visite* dell'epoca (Venezia, Collezione privata) e da alcune fotografie dell'epoca. La Presidenza di Luogotenenza, il 10 febbraio, acconsente alla vendita delle fotografie direttamente da parte di Perini, ma non di oggetti d'arte non suoi. Inoltre, ritiene già più che sufficiente il numero di negozi attivi in Piazza, affermando di aver già respinto richieste simili. Risulta, comunque, che Perini sia riuscito ad avere il suo negozio a San Marco, sotto le Procuratie Nuove, al n. 55 (Zannier, «Fotografia a Venezia nell'Ottocento», p. 20).

⁴³⁰Notizia a partire da «Il tempo», Venezia, 1 giugno 1882. Ripreso da Prandi, «Naya Carlo», cit., p. 167; Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 18; Id., «Fotografia a Venezia nell'Ottocento», cit., p. 21 e poi dalle altre biografie sul fotografo. La sua storia è stata recuperata per la prima volta da Marina Miraglia in occasione del SICOF (Salone-Internazionale Cine-Foto-Ottica) con una mostra retrospettiva (Miraglia, «Dall'Archivio Naya: Venezia com'era» nel catalogo Lanfranco Colombo (a cura di), *Sicof 77: sezione culturale* (catalogo della mostra: Salone internazionale cine-foto-ottica e audiovisivi, Milano, 9-27 marzo 1977), Milano, Gexpo, 1977, pp. 36-60.); Piero Becchetti, poi, nel 1978 lo inserisce con poche note biografiche, ma sottolineando come già da queste brevi informazioni emergesse l'importanza del personaggio, in una lista di fotografi veneziani a fine volume in *Fotografi e fotografie in Italia 1839-1880*, pp. 123-124.

⁴³¹Vari dati della sua biografia ci sono forniti da *Mesto tributo alla memoria onoratissima dell'Avvocato Carlo Naya nel trigesimo della sua morte*, Venezia, Tipografia Filippi, 1882 e sono già utilizzati come fonte per la ricostruzione della biografia del fotografo, soprattutto da Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., soprattutto pp. 18-19.

⁴³²Come lo definisce il direttore del suo stabilimento, Tomaso Filippi e, in un altro punto, l'avvocato Paolo Becchis, nelle loro orazioni funebri in *Mesto tributo alla memoria onoratissima dell'Avvocato Carlo Naya nel trigesimo della sua morte*, s. n. p.

⁴³³Becchis, *Mesto tributo*, cit.

Nato a Trozzano Vercellese nel 1816⁴³⁴, conseguita la laurea in legge a Pisa nel 1840⁴³⁵ e ereditato un piccolo patrimonio dopo la morte del padre, si dedica alla scoperta del Medio Oriente come voleva una certa moda del tempo.

Parte, quindi per un viaggio, nel Mediterraneo con il fratello Giuseppe⁴³⁶ non prima di aver visitato Praga, Vienna e, naturalmente Parigi nel 1840, tappa nella quale ha modo di entusiasinarsi per la novità del dagherrotipo.⁴³⁷ A Costantinopoli apre, tra i primi, se non il primo, nel 1845, un negozio nel quartiere nella Grande rue de Pera ad Istanbul, di fronte all'Ambasciata di Russia.⁴³⁸ Ritorna da solo, quindi, in patria e si stabilisce nell'ex Serenissima, che aveva già conosciuto da giovane nel 1835, quando vi era andato per disegnare,⁴³⁹ ancora una volta assecondando uno degli stilemi di una certa educazione alto borghese.

Quando giunge a Venezia, dopo aver visitato e studiato i musei, le gallerie e le pinacoteche europee e dei paesi mediterranei⁴⁴⁰, non può fare altro che offrire il suo lavoro a Carlo Ponti. Il rapporto tra i due è di amore e odio: il buon sodalizio iniziale si spezza ben presto e, nel corso degli anni, porta a ben due liti dai risvolti giudiziari.⁴⁴¹

⁴³⁴Atto di nascita n. 61, anno 1816, Parrocchia di Trozzano Vercellese.

⁴³⁵Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 18.

⁴³⁶Che muore a Costantinopoli ponendo fine all'avventura medio-orientale anche del fratello (Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 19).

⁴³⁷Ritter, *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, cit., p. 200; Zannier, "Filippi Tomaso?!: "Assente"" in Resini – Silvia Lunardon (a cura di), *Venezia paesaggio ottocentesco. Le vedute di Tomaso Filippi fotografo*, Venezia, IRE, 2002, p. 13. Rimando anche a Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit.

⁴³⁸Engin Ozendes, *Photography in the Ottoman Empire 1839-1919*, İstanbul, Hapet, 1987, p. 65. Naya è inoltre citato nel 1851 in «La lumière» come «Artiste Photographe à Constantinople», per aver offerto 10 franchi «pour èlèver un Monument aux Inventeurs de Héliographie, Nièpce et Daguerre». (Zannier, "Fotografia e pittura nel Veneto dell'Ottocento" in Giuseppe Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, 2003, p. 523). Rimandiamo anche a Daniele Meaux, "Rappresentazioni de l'Orient: projets photographiques et mediations culturelles. L'imaginaire photographique, in «Romantisme Revue du dixneuvieme-siecle», 1999, v. 29, n. 105, pp. 107-118.

⁴³⁹Auer, "Naya Carlo", in *Encyclopédie internationale des photographes*, cit.; Zannier, "Filippi Tomaso?!: "Assente""", cit., p. 13.

⁴⁴⁰*Mesto tributo*, cit., p. 254.

⁴⁴¹La prima già nel 1868, perchè Naya vendeva nel suo negozio, senza autorizzazione, gli stessi apparecchi ottici del Ponti (Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 25); la seconda, questa volta con Naya nel ruolo dell'accusatore, conclusasi in tribunale nel 1882 per contraffazione di fotografie. L'antagonismo tra i due deve essere davvero acceso, e altrettanto vivo il senso degli affari di Naya: già nel 1872, questi propone, come abbiamo già detto, l'Aletoscopia perfezionata. Nel catalogo del 1898, aggiunge, oltre a molte nuove "vues transparentes avec effect de juor et de clair de lune", anche il "grafoscopia", altra invenzione brevettata da Ponti (*Catalogue Général des Photographies publiées par C. Naya Photographe de S. M. Le Roi D'Italie Place S. Marc N. 75, 78, 79 bis Venise*, Venise, Imprimerie C. Naya, Venise 1898, p. 8).

La concorrenza a Venezia, dopotutto, è esasperata: il mercato è fiorente ma a leggere le vicende pare di assistere ad una corsa per allinearsi all'ultima novità. E qualche commentatore straniero dell'epoca, come vedremo più avanti, ha dipinto il mercato fotografico a Venezia alla stregua di una guerra tra poveri.

Messosi in proprio, Naya apre un piccolo negozio sulla Riva degli Schiavoni mentre fissa il laboratorio in Campo San Maurizio 2758, indirizzo che corrisponde al domicilio suo e di sua moglie Ida Lessiak, e poi a quello di lei e del futuro marito. Dopo le soddisfazioni del 1867, si trasferisce ai civici 77 e 78a di Piazza San Marco, sotto i portici dell'ala napoleonica.⁴⁴² La vetrina del negozio, paragonata dal Gazzettino di Venezia, che ne documenta l'inaugurazione, ad un gioiello degno della cornice⁴⁴³, con gli anni si espande: nel frontespizio del catalogo del 1872, vengono riportati i civici 77 e 78bis. A questi, dopo il 1873, si aggiungono anche il n. 75, 76 e 79 bis⁴⁴⁴.

Almeno fino al 1880, si riesce a mantenere questa massima estensione della vetrina Naya.⁴⁴⁵ Una decina d'anni dopo, nel catalogo del 1882, l'anno della morte del titolare, non si cita più il civico 76.⁴⁴⁶

Il catalogo del 1889, riporta solo i numeri 75, 78 e 79 bis.⁴⁴⁷ Da alcuni documenti della Camera di Commercio, sappiamo anche che, sotto la direzione di Dal Zotto, il monopolio dell'Ala Napoleonica da parte del negozio di fotografie Naya, si era ridotto ulteriormente.

Il successo di Naya è piuttosto rapido. Dorothea Ritter, a questo proposito, conferma la rapidità del suo successo e il moltiplicarsi delle commissioni per la riproduzione dei palazzi e delle chiese più importanti.⁴⁴⁸ Ecco la lista dei premi riportata in apertura dell'ultimo catalogo generale della ditta: la già nominata medaglia d'argento

⁴⁴²Ritter, *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, cit., p. 200.

⁴⁴³“Negozio di fotografie Naya”, in «Gazzetta di Venezia», 1 settembre 1868, p. 2.

⁴⁴⁴Informazione dal retro di un un cartoncino di supporto di una fotografia formato “cart-de-visite”, spesso utilizzato dai fotografi come materiale pubblicitario, sul quale riportare indirizzo e premi ricevuti (Venezia, Collezione privata).

⁴⁴⁵*Catalogue Général des Photographies publiées par C. Naya Photographe de S. M. Le Roi D'Italie Place S. Marc N. 75, 76, 77, 78, 79 bis, Venise, Venise, Imprimerie C. Naya, Venise 1880.*

⁴⁴⁶*Catalogue Général des Photographies publiées par C. Naya Photographe de S. M. Le Roi D' Italie Place S. Marc N. 75, 77, 78, 79 bis Venise, Venise, Imprimerie C. Naya, 1882.*

⁴⁴⁷*Catalogue Général des Photographies publiées par C. Naya Photographe de S. M. Le Roi D'Italie Place S. Marc N. 75, 78, 79 bis, Venise, cit.*

⁴⁴⁸Ritter, *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, cit., p. 28.

all'esposizione di Parigi nel 1867; due anni dopo, la medaglia d'oro a Groningue, in Olanda, seguita dalle due di Trieste e Berlino del 1872; nel 1873, a Vienna, Naya si aggiudica la Grande Medaille du Progres e nel 1876 quella alla prestigiosa Exposition de la Société de Photographie di Parigi⁴⁴⁹. Altre due medaglie d'oro arrivano dopo la morte di Naya, quando l'azienda passa alla conduzione della Lessiak, proprietaria e amministratrice, e di Filippi, direttore tecnico: a Torino nel 1884 e ad Anversa nel 1885. Le medaglie novecentesche cominciano da quella all'Esposizione Universale di Parigi. Nel 1911, forse l'ultimo premio, all'Esposizione Internazionale di Torino. In questi anni, però, sotto l'influenza di Dal Zotto, i cataloghi si sviluppano verso la riproduzione dell'opera d'arte, tanto che, dai dati posseduti, possiamo dire che l'ultimo catalogo comprendente delle vedute risale al 1889.

Intanto, i cataloghi, a partire dagli anni Settanta, cominciano ad essere tradotti in francese con alcune note anche in inglese. In apertura viene annotata la lista dei corrispondenti a Berlino, Bruxelles, Dresda, Liverpool, Londra, Monaco, Mosca, New York, Odessa, Parigi, San Pietroburgo e Vienna, a cui si aggiungono Nizza, San Francisco, Boston e Lipsia nel 1889, nonché Firenze, presso Giacomo Brogi, in via dei Tornabuoni,⁴⁵⁰ Naya, quindi, si insedia a Firenze prima di quanto non facciano gli Alinari a Venezia. Inoltre, ai piedi della lista dei negozi sparsi per il mondo occidentale, viene assicurata, la possibilità di intrattenere i contatti in italiano, francese, inglese e tedesco.

Carlo Naya era anche il fotografo del re, come si può leggere nelle intestazioni dei cataloghi: questo ruolo stava a significare il prestigio artistico raggiunto nonché un certo benessere economico.⁴⁵¹ Le regate, l'inaugurazione dell'acquedotto, poi quella del

⁴⁴⁹Vince con la serie *Le Caire pittoresque – Photographies d'après nature*, con la quale entusiasma critica e pubblico, vincendo la “Grande Médaille” all'Esposizione della Société Française de Photographie del 1876 (un gruppo di 41 stampe su carta all'albumina da negativi al collodio è conservato presso la Bibliothèque Nationale de France; 6 copie sono state rintracciate alla Société Française de Photographie. Ad esse va affiancata la serie *Italie Pittoresque* (rispettivamente sono custoditi 16 e 10 positivi). È in occasione di questa medaglia che Naya viene salutato come il maggior esponente della fotografia italiana; un commentatore dell'epoca attribuisce tale primato anche ad una serie di condizioni ambientali che ne avrebbero favorito l'estro e la bravura, come l'essere circondato da un patrimonio artistico invidiabile e avere, come alleata, la presenza costante della luce solare (Davanne, “Rapport sur la XI Exposition de la Société Française de Photographie”, cit., p. 298). Naya a partire da questa data fino al definitivo 1882, è socio della Société (Zannier, *Venezia. Archivio Naya*, cit., p. 20).

⁴⁵⁰*Catalogue Général*, 1889, p. II.

⁴⁵¹Becchetti, *Fotografi e fotografie in Italia*, cit., p. 30.

campanile: sono tutti grandi eventi che la ditta immortalava in fotografie prevalentemente prese da punti di vista elevati, senza mutare l'impianto prospettico tradizionale delle vedute "vuote".

Il 25 aprile 1875, Naya e i suoi operatori si dividono con Otto Schoëff, il fotografo che probabilmente era al seguito dell'Imperatore austro-ungarico, l'esclusiva del viaggio di questi a Venezia.⁴⁵²

Per riassumere, non abbiamo certo a che fare con la figura romantica del fotografo ambulante, chinato sotto il telo nero. E nemmeno ci troviamo di fronte ad una piccola azienda artigianale, anche se alcune soluzioni tecniche sono inequivocabilmente il frutto di una collaborazione tra inventiva e manualità da bottega e necessità di un lavoro rapido e serializzato.

Naya, da dilettante forse sognatore appena sbarcato a Venezia, nel giro di pochi anni si trasforma in affermato imprenditore con contatti in tutte le principali capitali.

Come fa notare giustamente la Burguer, infatti

His 1864 catalogue offers photographs *by* him; his 1874 catalogue, photographs *edited* by him⁴⁵³; his 1882 catalogue, photographs *published* by him.⁴⁵⁴

Naya, quindi, fu fotografo – soprattutto nel periodo di servizio presso Ponti - , poi coordinatore e supervisore del lavoro e infine semplicemente titolare di un'azienda affidata alle mani dei suoi affidabili collaboratori.

Questi, agenti e fotografi, lo hanno dipinto nei necrologi⁴⁵⁵ e poi nel *Mesto tributo*, come un uomo buono e comprensivo; pare essergli stato particolarmente devoto Tomaso

⁴⁵²Miraglia, "Note per una storia della fotografia in Italia" in *Storia dell'arte italiana*, II, 3, Torino, Einaudi, 1981, tav. 626.

⁴⁵³Già nel catalogo del 1872.

⁴⁵⁴Bruegel, "Carlo Naya: Venetian Photographer", cit., p. 1.

⁴⁵⁵«Verso di noi egli fu sempre buono e gentile, e più che principale si dimostrava nostro affezionatissimo padre; ond'è che anche il dovere della gratitudine ci obbliga di esternare la nostra riconoscenza e rammarico per l'infausta perdita ora subita. Di noi tutti egli volle ricordarsi anche negli ultimi istanti della sua vita. Vale, o anima giusta; e la preghiera fattaci di continuare a disimpegnare con premura i nostri doveri sarà strettamente da noi osservata. [...] Gli agenti.» («Gazzetta di Venezia,» 1 giugno 1882, n. 145, p. 3.)

Filippi che, al contrario, non deve essersi trovato altrettanto bene con il successore, Antonio Dal Zotto, visti i propositi di licenziamento, poi attuati, espressi in alcune richieste di lavoro datate 1895.⁴⁵⁶

Naya muore alle due di notte del 30 maggio 1882, vegliato dalla moglie⁴⁵⁷ lasciando dietro di se' parole affettuose e attestati di stima, riportati in quello stile un po' retorico degli epitaffi. In essi, si parla anche del suo lavoro:

Alla sua intelligente operosità, alla costanza del suo carattere e alla sua specchiata lealtà egli dovette la splendida carriera commerciale da lui percorsa. Fu degno della sua fortuna, perché la sua fortuna fu creata dal suo lavoro e dalla sua integrità.⁴⁵⁸

E, più sotto:

Fu indifesso lavoratore e curò con tutti i mezzi per migliorare e far progredire *l'arte fotografica, ch'egli condusse ad un punto veramente meraviglioso*, non badando ne a dispendii [sic.], né a cure indifesse [sic.] per raggiungere questo nobile scopo. Fu buono coi suoi dipendenti, che lo amarono sinceramente.⁴⁵⁹

Qual era questo risultato straordinario al quale Naya elevò la fotografia veneziana?

Sicuramente un risultato tecnico, più volte declamato dalla stampa locale ed estera.

Tramite i rapporti con l'ambiente fotografico internazionale e le collaborazioni, ad esempio con Schoëff, Naya era sicuramente in grado di entrare subito in contatto con gli

⁴⁵⁶Cartella A 10 dentro NAYA IRE. Nel 1893, infatti, era morta anche la vedova di Naya, che aveva ereditato lo stabilimento e che si era sposata in seconde nozze appunto con Antonio Dal Zotto.

⁴⁵⁷Gazzetta di Venezia, 1 giugno 1882, n. 145, p. 3 a firma Ing. T.

⁴⁵⁸«Gazzetta di Venezia», 30 maggio, p. 3, a firma Avv. B., vale a dire il Bizio. Il riferimento, nemmeno troppo velato, con la sottolineatura dell'onestà e dell'integrità del defunto, è sicuramente alla causa contro Ponti e gli altri colleghi veneziani.

⁴⁵⁹*Ibidem*, firma E.T. - L.B. (i due degli annunci precedenti). Ma anche altri quotidiani, come «L'Osservatore Veneto», «Il Tempo» o «L'Adriatico» documentano la morte e i funerali di Naya,

ultimi procedimenti e ritrovati, anche a livello di stampa, che poi metteva in pratica nel suo stesso stabilimento.

Osservando queste fotografie e tenendo ben presente i limiti della tecnica del tempo - «fotografare non era facile», come asserisce Becchetti⁴⁶⁰ - pensiamo anche a quanto era complicata l'impresa di fotografare, in particolar modo, Venezia.

Non era per nulla agevole trasportare i macchinari attraverso calli e ponti, su imbarcazioni, e addirittura fino alla cima dei campanili (punto di partenza privilegiato per le panoramiche). Ma ben maggiore era la difficoltà di gestire la luce nell'ambiente urbano in cui essa aveva la possibilità di esprimersi in tutta la sua variegata gamma, dall'ombra fitta dei calli alle eccedenze del riverbero dell'acqua. Infine, era necessario confrontarsi anche con le irregolarità dell'urbanistica veneziana che certo offriva le migliori vedute ma anche notevoli ostacoli logistici.

In poche parole, per fotografare Venezia nel XIX secolo non bastava conoscere genericamente le visuali più suggestive ma bisognava essere in grado di escogitare come catturarle nel miglior modo possibile, trovando un compromesso tra immagine ideale e soluzione effettivamente realizzabile. «Condurre la fotografia ad un punto veramente meraviglioso» significava quindi rendere soddisfacente un'immagine per sua natura esposta alle angherie del referente: significava riuscire a riprodurre la stupefacente unicità e complessità di Venezia forzando i limiti della tecnica, sfruttandone al massimo le potenzialità, trovando, infine, un modo per domare la luce e la sfuggente morfologia della città.

Venezia, città eterea del mito, agli occhi dei fotografi appariva in tutta la sua problematica fisicità. La sua stessa bellezza diventa un limite: il suggestivo dedalo di calli rivela la propria natura buia, difficile da impressionare; i passaggi si dimostrano disagiati; i palazzi, che salgono direttamente dall'acqua, non offrono né rive né marciapiedi dove collocarsi a fotografare, i ponti sono trafficati, i canali una barriera che divide e allontana.

sottolineando lo sfarzo della cerimonia e la commozione generale (Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 27). Il corsivo nella citazione è nostro.

⁴⁶⁰Becchetti, *Fotografie e fotografie*, cit., p. 83.

Anche la celebrata luce veneziana acquista, con la fotografia, una nuova identità più materica: non più presenza estetizzante e atmosfera letteraria, essa diventa, invece, forza attiva, protagonista, azione capace di modellare la città.

Maurice Barrès, agli inizi del Novecento, sostiene che nessuna città è orientata meglio di Venezia e che le magnificenze del Canal Grande godono del favore del sole: un privilegio che va perduto, però, nel momento in cui si passa alla sponda settentrionale della città, poco baciata dalla luce. Barrès, nella sua poetica di Venezia, interpreta la luce in chiave del tutto simbolica: le rive settentrionali non rivestono, infatti, minor fascino del grande canale in pieno sole.

Pochi decenni dopo, tra il 1819 e il 1840, nel corso di tre brevi soggiorni lagunari, William Turner, senza tuttavia spogliare di fascino la luce di Venezia, ne dà una nuova lettura: attraverso schizzi a matita, acquerelli, studi di colore per futuri dipinti ad olio, il pittore legge gli effetti della luce sulle architetture e sull'acqua. La luce non è più un suppellettile ornamentale, ma è un atto creativo in piena regola: è l'origine, la causa stessa del paesaggio veneziano.⁴⁶¹

Di lì a poco sarebbe arrivata la fotografia. Ed è proprio con la luce che i fotografi devono dialogare, con cui devono scendere a patti: è la luce, infatti, a determinare la resa della loro opera, la nascita, o meno, dell'immagine del paesaggio veneziano.

Ecco allora Naya e i suoi operatori lasciare le loro macchine contemporaneamente in diversi punti della città, incustodite, con l'otturatore aperto anche per giorni.⁴⁶²

Un articolista inglese dubbioso sottolinea il rischio insito in questa procedura: se, infatti, un'esposizione lunga non poteva compromettere la definizione della riproduzione di un dipinto, nel caso di architetture e paesaggi, invece, il pericolo era molto concreto. Intorno a colonne, monumenti e palazzi, infatti – ci ricorda il cronista – la luce durante il giorno si muove.⁴⁶³

Il momento migliore per le riprese è il primo mattino: per questo motivo, le immagini più antiche che ci rimangono ci danno una visione desolata della città. Piazza San

⁴⁶¹Da metà del secolo in avanti, anche Ippolito Caffi si concentra sulla resa dei diversi volti della città a seconda del variare della luce: il suo, intento però, mi pare più propenso alla resa spettacolare della scenografia veneziana. L'apparato architettonico, invece, in Turner sfuma sempre di più al cospetto della luce e se resiste, è, ancora una volta, grazie solo al supporto della luce.

⁴⁶²“Photography in Venice”, cit., p. 162.

⁴⁶³*Ibidem.*

Marco sembra un campo di battaglia vuoto in uno scatto di Roger Fenton. Oppure una scenografia teatrale prima dell'apparizione degli attori. I tavolini e le sedie sono ancora impilati davanti ai caffè e i teloni abbassati sotto i portici: sono immagini prive di narrazione, che lasciano la sensazione di una città evacuata o ancora da popolare. Un “dopo” o un “prima”: “adesso” sembra essere bandito da queste immagini inanimate.

(metti scatto 620; 865)

La serie di vedute padovane di Naya, probabilmente contemporanea alla campagna fotografica alla Cappella degli Scrovegni, è imbevuta della stessa atmosfera: queste lastre molto grandi (cm 29 x 27) e molto elaborate presentano un clima cittadino altrettanto rarefatto. Alcuni bancali sono appoggiati al muro di recinzione del sagrato del Santo; le uniche due presenze umane, due uomini seduti ai bordi del canale di Prato della Valle, danno, con calcolata indifferenza, le spalle al fotografo.

Solo in seguito sarebbe subentrata una maggior libertà nella scelta degli orari - e anche delle stagioni - nei quali era possibile scattare queste fotografie. A dircelo non sono solo i segnali di vita urbana, le presenze dei passanti, il movimento delle gondole: sono soprattutto le ombre a suggerirci un maggior lasso di tempo disponibile all'obbiettivo del fotografo.

Resta, comunque, una distinzione evidente tra fotografie d'architettura, in senso stretto, e fotografie di paesaggio: nel primo caso, si tentava di omettere il più possibile l'incidenza dell'ambiente: ecco che, allora, ad esempio, si scontorna la mole della Chiesa degli Scalzi con vernice rossa direttamente sulla lastra; nel caso invece, in cui si prenda l'immagine dalla stessa prospettiva (la riva di fronte) ma la si popoli di passanti e gondole, allora, invece di annullare il cielo, lo si vivacizza con nuvole vaporose.

L'autore di “Photography in Venice” non è, tuttavia, per nulla indulgente con la fotografia veneziana. Pur sottolineando la superiorità di Naya nell'intero panorama della fotografia locale, non si sente di lodare il controllo e la resa della luce nelle sue immagini:

His works [...] do not pretend to have any artistic merit, and we must not look for aerial perspective, light and shade, softness, and other similar things in pictures, for they are not

there. What is this by saying that his work is not adequate to the mission photography has in such places? How possibly could the collonade of the Doge's palace be rendered, or the tracery of its council-room windows, without proper light and shade? You might use plates as larges as an opende-up sheet of *The Times*, and yet the resoultis would be unsadisfactory if the picture were without the relief of proper light. Details may seem full in ill-lighted pictures, but they are never accurate.⁴⁶⁴

Ciò che il giornalista sta giudicando, infatti, non sono le fotografie che Naya produce con lo scopo di esporle e di farle gareggiare alle competizioni di tutta Europa, dove viene incoronato tra i migliori per la maestria tecnica e la cura formale.

Ad essere criticate, sono piuttosto quelle che il suo stabilimento e tutti gli altri atelier della città commissionano e producono senza sosta, dal formato “cart-de-visite”, a quello gabinetto, fino all'imperiale, riversandole, poi, nelle decine di negozi che affollano soprattutto la zona della Piazza e della Merceria.⁴⁶⁵

Il problema di una resa così dozzinale dell'immagine, prosegue l'articolista, deriverebbe dal bassissimo prezzo con il quale le fotografie verrebbero svendute: una tecnica di vendita per sopravvivere alla forte concorrenza dei tanti fotografi costretti a contendersi lo stesso mercato. Se il margine di guadagno è basso, naturalmente si dovranno usare lenti, sostanze chimiche, attrezzature di bassa qualità e con esse lavorare assiduamente, concentrandosi su nient'altro «but the crudest and most mechanical kind of copyng.»⁴⁶⁶

Nel corso di questa guerra al risparmio, come ci riportano gli atti del processo per contraffazione di fotografie del 1882, alcuni illustri fotografi veneziani utilizzano dei negativi Naya e vendono nei propri negozi i positivi da essi ricavati. Ponti, poi, risulta

⁴⁶⁴A.J.W., “Photography in Venice”, cit., p. 162.

⁴⁶⁵Le vedute nel catalogo del 1864 vengono vendute col formato 31x45 cm (con cartone) e 27x35 cm (senza); oppure 14 x 18 cm o, infine, nel formato carte-de-visite. C'è poi la serie delle stereoscopie. In quello del 1889, le stesse vedute possono essere acquistate nei formati: “Carte-de-Visite”, “Cabinet” (13x10 cm o 17x11 cm se con cartone); da questo punto in poi, le fotografie possono essere anche “coloriée”: formato “Moyen” (17x13;29x22), “Plaque” (24x18; 36x30); “Grand” (35x27;45x32); “Extragrand” (54x42; 75x55); “Impérial” (0,90x0,70 m; 1,30x1 m); “Double Impérial” (1,35x0,85 m; 1,90x1,10 m). “Plaque”, “Grand” e “Extragrand” sono disponibili anche nella versione “clair de la lune”.

⁴⁶⁶*Ibidem*.

mandasse ad acquistare fotografie nel negozio del concorrente, le facesse riprodurre da Sargenti e poi le rivendesse per 2 lire l'una, mentre il prezzo da Naya era di quattro.⁴⁶⁷ Nonostante la qualità mediocre di queste vedute (è possibile che ci fosse più cura nei confronti delle riproduzioni d'arte, che interessavano anche ad una clientela più ristretta e colta), l'appuntamento con l'acquisto di un souvenir fotografico, specie nei bei negozi di Naya in Piazza San Marco, è quasi irrinunciabile:

[...] Few travellers go away from Venice without a pair of Naja's photographs as memorial.⁴⁶⁸

Queste immagini, commerciali, a basso prezzo, ripetitive, hanno, tuttavia, monopolizzato l'idea di Venezia con la stessa caparbieta di letteratura e pittura. Quando Brodskij scrive

A poco a poco [...] la città si metteva a fuoco. Era in bianco e nero, come si addice ad un'immagine che affiora dalla letteratura, o dall'inverno: aristocratica, un pò fosca, fredda, in una luce scialba [...].⁴⁶⁹

viene da pensare che la sua immaginazione poetica si stia figurando una fotografia (o forse, ancor meglio, una stereoscopia montata dietro le apposite lenti).

In che cosa consisterebbe, dunque, la grande forza di queste immagini?

L'enorme quantità di positivi stampati dagli stabilimenti, questo «numero ingente di esemplari, che vengono tuttodì preparati e venduti specialmente ai forestieri»⁴⁷⁰, hanno uno stile evidentemente molto omogeneo: simile è il loro impianto compositivo, e simili

⁴⁶⁷Bizio, *Processo per contraffazione di fotografie*, cit., p. 51.

⁴⁶⁸A.J.W., *“Photography in Venice”*, cit., p. 162.

⁴⁶⁹Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, cit., p. 43.

⁴⁷⁰Treves, *Cenni critici sulla esposizione industriale veneta del 1856 di Michiele Treves dottore in matematica*, Venezia, Tip. Della Gazzetta Ufficiale, 1856, p. 15.

sono le immagini prodotte anche da ditte diverse (e su questo fattore certamente hanno giocato i fotografi che si erano appropriati delle immagini di Naya, spacciandole per proprie).

Nei manuali di tecnica fotografica dell'Ottocento si prescrive la più rigida osservanza delle regole del cubo prospettico rinascimentale. Si raccomanda, quindi, la frontalità e simmetria della ripresa, una precisa distanza e quota dell'obbiettivo rispetto all'oggetto da riprendere; inoltre, si caldeggia l'opportunità di scontornare i profili degli edifici in modo che essi si stacchino, spiccando, dallo sfondo (Naya e i suoi dipendenti usano vernice rossa per definire l'orlo di cupole, tetti e sottili camini oppure mascherature incollate di carta sottile o di finissima lega metallica per annullare il cielo e far risaltare l'apparato architettonico sottostante). Soprattutto, dice Marina Miraglia, si sottolinea l'obbligo di usare ottiche poco deformanti e di prediligere il "normale", «che di fatto rimane sopra tutte le altre l'ottica per eccellenza, indistintamente adoperata da tutti i professionisti dell'Ottocento.»⁴⁷¹

L'immagine fotografica del XIX secolo è, quindi, imprigionata dentro le maglie dei limiti esecutivi e delle regole stilistiche.

Pierre Sorlin, però, parlando della scoperta delle piramidi di Giza da parte della fotografia dei primi decenni, ci fa notare qualcosa di importante.⁴⁷² Nell'ambito delle prime spedizioni foto-esplorative, racconta Sorlin, un esercito di fotografi si va a riversare nel deserto per immortalare la vera faccia delle millenarie tombe egizie. Qui, per necessità dovute all'esposizione della luce, i primi operatori devono accontentarsi dei soli tre panorami catturabili da Sud o da Ovest. Nel momento in cui la fotografia riesce a risolvere questi impedimenti tecnici, tuttavia, nonostante l'aprirsi di un ventaglio di possibilità prima irrealizzabili, continua imperterrita a ricercare le solite tre inquadrature. Nulla impedisce ora ad un fotografo di fare scelte iconografiche diverse, di cercare nuove soluzioni, di spostarsi con la sua macchina: nulla tranne quell'inconscio schema concettuale e visivo che ormai ha plasmato la sua vista e quella di qualunque osservatore. Per oltre un secolo, Giza ha solo tre facce: la famelica curiosità del mondo occidentale positivista del XIX secolo nei confronti di alcune fra le

⁴⁷¹ Marina Miraglia, "La veduta fotografica come forma rappresentativa privilegiata della scena urbana e dell'architettura" in Carlo Cresti (a cura di), *Fotografia e architettura*, Pontecorboli, 2004, p. 23.

più straordinarie costruzioni sopravvissute ai secoli, viene placata con sole tre varianti di inquadratura.

Così di Venezia vengono acquistate, esportate e desiderate solo quelle immagini che la cultura fotografica si è abituata ad offrire e che la clientela si è assuefatta a vedere e a desiderare.

Queste stesse immagini hanno dovuto superare un'articolata scrematura: tra tutte le immagini possibili, la prima selezione ha salvato solo quelle tecnicamente possibili e con una certa tradizione alle spalle, derivante dalle altre tecniche di rappresentazione.

Il primo catalogo del 1864, comprende vedute in generale di facile ripresa: ad ognuna di esse, corrisponde, infatti, una riva opposta o un punto sopraelevato, sui quali contare per fare lo scatto. A parte un solo rio, i percorsi interni mancano in questa rassegna e l'unico spazio "pedonale" rappresentato è quello del lastricato di Piazza San Marco, percorso che si protrae al massimo fino al Ponte della Paglia. Ci sono, comunque, vari interni soprattutto di chiese e anche dettagli piuttosto arditi (112 – Gruppo di Noè e Ponte dei Sospiri; 155 – Dettaglio della Chiesa dei Miracoli), che rivelano una propensione ad un'analisi "artistica" del paesaggio: come poteva la fotografia, motivata contemporaneamente da uno scopo puramente-estetico e da uno conoscitivo, non prestare attenzione al particolare in una città come Venezia, tutta cesellata da rifiniture? In questo primo catalogo non manca già essenzialmente nulla di ciò che caratterizzerà tutti i repertori fotografici fino a ben oltre la fine del XIX secolo: ne' la panoramica di apertura di Piazza San Marco attraverso il bacino, ne' le altre dai campanili di San Marco e San Giorgio. Quella del campanile di San Marco verso l'interno è l'unica esplorazione del cuore della città; per il resto, con l'eccezione dello spazio sacro della Piazza e di alcune chiese, Venezia è fotografata solo in base al proprio rapporto con l'acqua, il che si riassume esclusivamente nelle vedute dei palazzi affacciati sul Canal Grande.

Anche le assenze sono destinate a durare. La stazione ferroviaria, pur osteggiata dalla cultura del tempo, ottiene la propria rappresentazione fotografica. C'è addirittura un "Vapore Inglese preso dalla Giudecca" (lastra 148). Ma non c'è il ghetto. Come scrive Parise, la zona del ghetto è escluso non solo dagli itinerari turistici, ma anche dalla

⁴⁷²L'esempio delle piramidi di Giza è trattato da Sorlin, *I figli di Nadar*, cit., pp. 123-125.

memoria cittadina:

C'è un luogo a Venezia, dove neppure i turisti stravaganti si inoltrano, i passanti non lo attraversano perché non c'è ragione di compiere quell'inutile giro quando la "strada Nova" mena dritto a Rialto, senza labirinti e tortuosità; quegli stessi veneziani che tutto sanno della città, che scovano angolini e bassorilievi in pietra veneta nelle cantonate, palpano gli interstizi consunti e lucidi con le dita della mano e della fantasia, di rado lo menzionano, o se lo fanno, esso risulta come un'appendice lontana, imprecisa della città. Questo luogo è il ghetto, quel gruppo di edifici disposti a giro di catena, che un tempo fu stabilita forzosa dimora degli ebrei in Venezia. Ci si può arrivare dalla stazione in meno di cinque minuti eppure non c'è persona che fra un treno e l'altro vi dedichi quell'intervallo di attesa.⁴⁷³

Infatti, il ghetto, soprattutto la parte più antica, quella istituita dal Senato a partire dal primo Cinquecento, a ben vedere è la sola isola edilizia veneziana di proporzioni considerevoli esclusa da una qualsiasi traiettoria trasversale che la qualifichi come luogo di passaggio.

La fotografia, poi, non aggiunge, nel corso del suo cammino ottocentesco veneziano, nuovi itinerari, nuove mete (se non per spingersi fino al Lido, supportando un'intensa campagna economico-turistica municipale). Solo le raccolte pubblicate da Ongania sulla bellezza pittoresca e un po' struggente dei canali più stretti della città, avrebbero ricordato ai turisti "pedonalizzati" degli inizi del Novecento, che Venezia è una città molto diversa se percorsa su un barchino o su una gondola

Se non traccia nuovi percorsi, la fotografia, però, aggiunge moltissimi dettagli: dettagli dei pozzi, dei portali, dei capitelli. La città verrà progressivamente sempre più suddivisa in centinaia di particolari.

La fotografia, quindi, non forza gli itinerari sempre più rigidi di un'urbanistica ormai pedonale e di un turismo più sbrigativo, desideroso solo di raggiungere, per vie rapide e confortevoli, il punti *clou* di San Marco e Rialto. Ma crea percorsi alternativi dello sguardo, che corrono lungo marmi, cornici, colonne, scale. In mancanza di particolari

⁴⁷³Parise, "Il ghetto di Venezia", in *Opere*, cit. 1395.

scultorei e architettonici, la sezione dedicata all'Arsenale viene rimpinguata di imbarcazioni.⁴⁷⁴

Allo stesso modo, in mancanza di visuali diverse, le fotografie si riempiono, mano a mano, di nuove presenze.

Le sempre più facili condizioni di ripresa, prima tra tutte la diminuzione progressiva del tempo di posa, consentono, infatti, l'accesso all'inquadratura anche di signore al passeggio, passanti frettolosi e bambini a mollo nelle acque del canale: tutta un'umanità affaccendata e distratta che sostituisce i signori in cappello, irrigiditi dalla lunga posa.

Le comparse nelle fotografie veneziane non contengono più quella «rigida ed esangue corporeità» che Hans Castorp vede nella stereoscopia di un gondoliere veneziano conservata al sanatorio.⁴⁷⁵

Va anche detto che, come scrive Zanghieri nel 1908, i veneziani non si lasciano più di tanto incuriosire o intimorire da un apparecchio fotografico: gli abitanti sono per indole talmente abituati a vedere pittori e fotografi all'opera da non importunarli più con sguardi, domande e rimproveri.⁴⁷⁶

C'è, quindi, la bambina appoggiata al muretto, affacciata al canale, che guarda placidamente dentro l'obbiettivo. Il suo non è più lo sguardo ugualmente diretto ma congelato dei tre uomini davanti alla basilica di Torcello e nemmeno quello fintamente disinteressato degli stessi in un altro scatto contiguo.

Il suo sguardo non assomiglia neppure a quello esibito e incantato della folla di bambini e donne radunata per l'occasione dell'arrivo del fotografo in uno spazio verde di fronte alle case popolari.

La calma confidenza della bambina di Rio delle Erbe, è ancor più “moderna” delle spalle ostentatamente esibite dai tre visitatori del Cortile di Palazzo Ducale: la loro presenza al centro di una immagine molto standardizzata, infatti, fa più pensare ad uno scatto preparato per una raffinata cartolina turistica (con l'osservatore che può immedesimarsi nei tre personaggi della foto) che ad una istantanea colta sul momento.

La presenza docile della bambina, infatti, è il simbolo di una città che non si mette più in posa per essere rappresentata, ma che si libera finalmente della coscienza di se' e del

⁴⁷⁴*Catalogue général des photographies*, cit., 1889, pp. 97-98.

⁴⁷⁵Thomas Mann, *La montagna incantata*, a cura di E. Pocar, Milano, TEA, 1992, p. 77.

proprio ruolo, per continuare il corso della propria vita quotidiana, nonostante la presenza perenne di uno sguardo giudicante.

Molto belle sono anche le immagini di fine secolo in occasione della ricorrenza de Corpus Domini: la processione sfila dalla Porta della Carta mentre la folla pigia ai lati, lasciando dietro di sé il fotografo e il suo obiettivo. Nessuno bada alla scatola sul treppiede, nessuno sguardo si volta a favore dell'inquadratura. Non è il fotografo a tenersi ad una certa distanza, staccato dall'oggetto della sua ripresa. È la gente stessa a lasciarselo alle spalle, dimentica della sua presenza, incurante di essere immortalata.

Dovendo però scegliere una fotografia che renda al meglio l'evoluzione del rapporto tra sguardo umano e sguardo della macchina fotografica, passati gli anni della sacralità del rito dello scatto, ne prendiamo una di Campo San Bartolomeo. L'intento insito nella fotografia è quello di celebrare la statua del Goldoni eretta da Antonio Dal Zotto. Alla base del monumento il fotografo ha voluto un gruppo di uomini e di ragazzini seriosi con gli occhi puntati all'obiettivo. Il dato determinante in questa composizione, però, sta nell'inserirsi tra il fotografo e i soggetti in posa, del passaggio frettoloso di alcune donne.

L'interferenza da parte di figure estranee al rapporto tra macchina e rappresentazione sarebbe stato impensabile nella fotografia di paesaggio degli inizi. Oltre al fatto che non era possibile immortalare un movimento così veloce (al massimo sarebbe rimasta una traccia evanescente), non era altrettanto lecito neppure compromettere la pulizia e la chiarezza dell'immagine.

Questa fotografia, inoltre, ribalta totalmente uno dei temi che verranno trattati in seguito: il rapporto tra l'elemento umano e quello architettonico.

La presenza di ragazzini e uomini della classe medio-popolare, invece che intaccare la lettura della statua, ne accentua, al contrario, la potenza: proprio la società veneziana, infatti, era stato il panorama che Goldoni aveva dipinto all'interno delle sue commedie. Come una specie di nume accogliente, invece di rifiutare i monelli come Ruskin sprezzantemente avrebbe voluto, lascia che essi occupino lo spazio a lui dedicato. Il perimetro sacro del monumento è stato valicato, così pure la striscia, mai profanata

⁴⁷⁶Costantini, "L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento", cit., p. 43.

prima, posta tra obbiettivo e primo piano della rappresentazione: le barriere culturali e visive cominciano lentamente a cedere.

Ancor più affascinante del vicendevole dialogo tra osservato e osservatore, è la progressiva interazione tra uomo e spazio documentata in queste fotografie.

Per comprendere la dialettica tra elemento umano e città, è necessario partire proprio da quelle fotografie che non contemplano la presenza umana o la richiedono solo a scopo funzionale (l'uomo come parametro di misura).

Solitamente liquidate come facili riproduzioni meccaniche di una realtà tale e quale si presenta in natura, queste fotografie possono tuttavia rivelare, attraverso le scelte compositive, la disposizione degli elementi, la distanza da essi, più di quanto non appaia a prima vista.

Attraverso il realismo delle sue riproduzioni, infatti, la fotografia prosegue quel cammino tra oggettività e significato che ha caratterizzato tutta la storia della rappresentazione del paesaggio veneziano.

4 TRADIZIONE E INNOVAZIONE NELLA FOTOGRAFIA DI PAESAGGIO: TEMPO E FORMA DI VENEZIA

4.1. Sguardi assoluti e sguardi relativi: la fotografia e la sua epoca

Il Barone nostro padre era un uomo noioso, questo è certo, anche se non cattivo: noioso perché la sua vita era dominata da pensieri stonati, come spesso succede nelle epoche di trapasso.⁴⁷⁷

Lasciate stare i colpi di scena.
Cercate i quadri.⁴⁷⁸

I primi decenni della fotografia sono anche quelli in cui si sviluppa in letteratura il ruolo della descrizione di paesaggio, inteso non come luogo simbolico ma come ambiente reale.

In apertura della *Ricerca dell'assoluto*, Balzac pone una descrizione e una giustificazione-avvertimento riguardo ad essa:

A Douai in rue de Paris c'è una casa nella quale l'aspetto, la distribuzione dell'interno e i particolari hanno conservato, più che in ogni altro edificio, il carattere delle vecchie costruzioni fiamminghe, così ingenuamente rispondenti ai costumi patriarcali di quel bel paese; ma prima di descriverla occorre forse ribadire nell'interesse degli scrittori la necessità di quelle premesse didascaliche contro cui protestano certe persone ignoranti che

⁴⁷⁷Italo Calvino, "Il barone rampante", in *Romanzi e racconti* a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, I, Milano, Mondadori, 1995³, pp. 550-551

vorrebbero emozioni senza accettare i principi generatori, il fiore senza seme, il bambino senza la gestazione. *I fatti della vita umana, sia essa pubblica che privata, sono così intimamente legati all'architettura, che la maggior parte degli osservatori possono ricostruire le nazioni o gli individui in tutta la realtà delle loro abitudini dai resti dei monumenti pubblici o dall'esame delle loro reliquie domestiche.* L'archeologia sta alla struttura sociale come l'anatomia comparata sta alla natura organica. *Un mosaico rivela un'intera società, come uno scheletro d'ittiosauro presuppone un'intera creazione.* Da una parte e dall'altra tutto si deduce, tutto si concatena. La causa fa pensare ad un effetto, come ogni effetto permette di risalire ad una causa.⁴⁷⁹

Un descrizione apparentemente interessata solo al luogo, quindi, diventa la chiave d'accesso ad un personaggio, ad un'intera società, alla storia di tutta un'epoca. Va anche detto che Balzac intende descrivere un'architettura che ricorda le vecchie case fiamminghe, quindi un luogo tutt'altro che neutro, anzi, fortemente connotato culturalmente.⁴⁸⁰

Ma anche una descrizione asettica sa nascondere importanti segnali interpretativi. È stato pubblicato sessant'anni dopo, nel 1894 - quindi quando il linguaggio realista era ormai pienamente affermato - l'incipit di *Effi Briest* di Theodor Fontane.

In esso, con scrupolosa obiettività, viene tracciata la descrizione del giardino in cui siede la protagonista in compagnia della madre. Amos Oz, nella nota introduttiva ad una delle edizioni, proprio a proposito di questa analitica e lenta raffigurazione, scrive che:

Basta uno sguardo fuggitivo per rendersi conto che in questo esordio non compaiono persone. E' un mondo inanimato. A voler essere precisi, quasi inanimato. O per meglio dire: oggetti inerti che impongono il loro silenzio.⁴⁸¹

⁴⁷⁸Denis Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul figlio naturale* (1757), in Marialuisa Grilli (a cura di), *Teatro e scritti sul teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 131.

⁴⁷⁹Balzac, *La ricerca dell'assoluto* (1834), traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Garzanti, 1984³, p. 3. Corsivo Nostro.

⁴⁸⁰« [...] è quasi impossibile non essere presi da una specie di tenerezza alla descrizione della vita fiamminga, quando ne siano ben resi gli elementi.» (Ibidem, p. 4).

⁴⁸¹Amos Oz, "L'impercettibile incedere dell'ombra", introduzione a Theodor Fontane, *Effi Briest*, cit., p. VI (saggio già pubblicato in Oz, *The Story Begins*, traduzione a cura di Elena Loewentha, Jerusalem, Keter, 1996, pp. 15-19).

Già questo dato, rivelato ad un primo rapido sguardo, è interessante: le parole marcano l'immobilità di uno spazio all'aperto che, invece, dovrebbe essere contraddistinto dalla vitalità della natura.

Oz invita ora ad adottare anche una lettura lenta per conformarsi al ritmo dell'incedere della descrizione. A questo punto, molti passi che sembravano solamente neutre annotazioni, forniscono elementi molto significativi:

Il senso di un'osservazione attenta, di un lento colare del tempo, si ottiene qui [...] per accenno al moto delle ombre, per natura perpetuo, dal sentiero lastricato sino all'aiuola rotonda: uno sguardo rapido certo non avrebbe colto questo strisciare delle ombre, donde si deduce che la contemplazione degli edifici e del giardino deve essersi protratta a lungo, e che l'occhio vi è rimasto fisso, senza cambiare visuale. Ma c'è anche la presenza implicita di un altro movimento, che deve essere stato arrestato, come bloccato: l'altalena, lo stagno, la barca legata al pontile.⁴⁸²

La vita nel giardino è immutabile, scandita solo dall'avanzare delle ombre. La stasi, più che richiamare la tranquillità, sembra rimandare ad un gesto soffocato, ad un irrigidimento forzato.

C'è qualcosa di opprimente nella descrizione così minuziosa dell'altalena con l'assicella assicurata a due funi, e non si muove.

In effetti, nessun movimento – nemmeno un alito di vento – passa in questo quadro: la porta sul muro – ed è l'unica – non si apre. Nessun viavai. Nessun cane che abbaia o uccellino che vola, nessuna foglia che tremola. Tutto è muto, inerte e fermo. In tutto il brano non echeggia un solo suono: nulla – né un fruscio né un lieve soffio d'aria – smuove il parco, il giardino, le canne, le banderuola segnamento, l'acqua dello stagno, la barca ormeggiata, l'altalena paralizzata e le fronde degli immensi alberi. E' un mondo inerte, inanimato.⁴⁸³

⁴⁸²*Ibidem*, p. VIII.

⁴⁸³*Ibidem*, p. IX.

Il mondo di Effie Briest viene magistralmente riassunto ancor prima che compaia sulla scena il personaggio introduttivo, prima di qualsiasi dato storico, prima anche di un qualunque aggettivo qualificante da parte dell'autore: leggendo con attenzione queste righe minuziose e apparentemente trascurabili (le noiose descrizioni introduttive che capita a volte di saltare per passare direttamente alla narrazione della vicenda), percepiamo tutto il peso angosciante del destino già programmato che attende la protagonista ignara, convinta di vivere una vita sognante, proprio come appare a prima vista il suo giardino.

Allo stesso modo, guardare le nostre fotografie dà l'impressione di assistere semplicemente alla proiezione figurativa di dati topografici: si potrebbe dire che siano la trasposizione per immagine di queste descrizioni, accurate e meticolose, d'apertura di romanzo. Non si innesca, infatti, nessuna forma di narrazione in queste immagini fotografiche scandite quasi esclusivamente dai profili degli edifici, nelle quali una sporadica presenza umana non è ancora in grado di tessere alcun dialogo con l'ambiente. Manca anche l'elemento del colore e una rappresentazione libera della luce che avrebbero potuto favorire una maggiore dinamicità all'interno della riproduzione.

Eppure, proprio queste forme austere di raffigurazione del reale, ci raccontano una verità che altre forme di rappresentazione, dotate di un linguaggio più codificato, attente ad una tradizione di simboli, ci restituiscono in modo meno integro e genuino.

La stessa pratica della descrizione di un luogo in letteratura, infatti, è compromessa in modo imprescindibile dalla possente forza culturale delle parole:

Proprio perché ha il compito di produrre ciò che Barthes definisce «*effet de réel*» la descrizione iniziale instaura un registro isotopico leggibile culturalmente, con la conseguenza che per farla apparire il più possibile “neutra” lo scrittore impiega un eccesso di qualificazioni che la rendono ipersignificativa. Intanto essa anticipa il racconto divenendone protocollo di lettura, fattore di leggibilità di un testo fortemente convenzionale.⁴⁸⁴

⁴⁸⁴Annamaria Andreoli, “Naturalismo e simbolismo” in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà* (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, p. 90.

«Gli scrittori autentici», dice Gian Luigi Beccaria, «non usano mai il paesaggio come un telone di fondo staccato dall'azione e dagli uomini. Attraverso il paesaggio sono riusciti a darci ora definizioni del personaggio, dell'azione, della situazione, poco o nulla concedendo al piano della descrizione».⁴⁸⁵

Anche in questa fotografie urbane, il paesaggio non è mai un telone di fondo. È, anzi, il protagonista principale, e questo avviene anche quando l'obbiettivo sembra puntato piuttosto su un gruppo di persone o su un avvenimento. La presenza del paesaggio, inoltre, non è mai neutra, nemmeno nella fotografia delle origini, quando l'operatore non ha ancora voce propria e si limita a far scattare l'otturatore; quando la carta vincente della fotografia di paesaggio pare essere semplicemente l'inconfutabilità del dato rappresentato.

Non sono semplici immagini descrittive di un luogo; esse forniscono anche degli indizi importanti per capire l'epoca che le ha prodotte.

La fotografia, infatti, è un documento fondamentale per capire il XIX secolo. Essa ci parla magistralmente dell'Ottocento non perché, semplicemente, sia in grado di restituirci l'aspetto dei luoghi e della gente di quell'epoca. Oltretutto, è un falso mito quello della obiettività della fotografia che copierebbe la realtà nella forma più pura e meno mediata possibile: i filtri, infatti, che si interpongono tra obbiettivo e oggetto rappresentato sono parecchi, di natura sia culturale che tecnica (la tradizione iconografica, i tempi di esposizione, i limiti della luce, i punti di ripresa disponibili, le richieste e, all'opposto, i disinteressi della clientela).

La fotografia, al contrario, è in grado di svelarci l'essenza più sincera dell'Ottocento perché l'occhio distaccato e in apparenza neutro di cui è rivestita, è anche la miglior incarnazione dello sguardo di questo secolo: un secolo osservatore, dedito alle scienze, alla storiografia, all'organizzazione del patrimonio culturale e artistico; e allo stesso tempo, soprattutto per la nostra penisola, e in particolar modo per Venezia, anche un secolo di profondo ripensamento e riorganizzazione sia “strutturale” che “mentale”.

Se spostiamo il nostro discorso dalla fotografia ad altri ambiti culturali, è possibile capire meglio questa affermazione. Una delle manifestazioni culturali più importanti dell'Ottocento italiano è il romanzo storico: attraverso un racconto d'invenzione,

⁴⁸⁵Gian Luigi Beccaria, Presentazione a Bertoni, *Lo sguardo escluso*, cit., p. X.

vengono trasferiti in altre epoche (emblematico è il caso di Alessandro Manzoni per *I promessi sposi*) i problemi del tempo. Attraverso la finzione della trama, lo scrittore si propone inoltre di scoprire, risalendo ad epoche lontane, le radici dell'essenza nazionale: le ricostruisce attraverso gli usi e i costumi regionali e locali, cogliendo, in questo modo, i nodi fondamentali di un passato che precorre l'identità unitaria del presente.⁴⁸⁶

È il compito a cui viene chiamata anche la fotografia dopo l'Unità: costruire tramite le immagini – come il romanzo fa tramite le storie – una fisionomia unica del Regno, in modo da rendere note e comprensibili, a chi appartenga ad un'altra regione, le identità locali. Allo stesso tempo, però, deve smussare anche le individualità troppo forti in un'unica comune personalità nazionale.⁴⁸⁷

Tornando al romanzo storico, esso ha, quindi, compiti importanti e una materia ricca e complessa: ai temi tradizionali si aggiungono la narrazione delle vicende anche dei cosiddetti “umili”, interrogativi su temi di utilità pubblica e intenti di morale. Per poter controllare «la tela intricata di questi “*panorama della storia*”»⁴⁸⁸ è necessario un narratore onnisciente: non voci plurime, non il confronto di diversi punti di vista ma la possibilità di «un'interpretazione globale e riposata della realtà, mediata dalla voce di un autore che è sorretto dalla fiducia nella propria capacità di decifrazione del mondo.»⁴⁸⁹

La dichiarazione dell'esistenza di una voce capace di guidare nell'interpretazione degli avvenimenti, l'affermazione della validità di una struttura di valori chiara, conoscibile, utilizzabile per districare il disordine della storia, erano consolatorie in un periodo storico di enormi cambiamenti. Di lì a poco sarebbe stato impossibile immaginare un'unica chiara interpretazione del reale. In modo sempre più evidente mano a mano che si avvicina la fine del secolo, si sostituisce al paradigma dell'oggettività, il «relativismo», la «soggettività della percezione» e le «derivate del “temperamento”»⁴⁹⁰. A dominare, nel pensiero come nelle arti, sarebbe stato piuttosto il caos, il proliferare di

⁴⁸⁶Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 35.

È un progetto che coinvolge tutte le forme artistiche, compresa la pittura e la musica, sia in epoca risorgimentale che poi, con le dovute modifiche, in epoca unitaria: l'intento era di ritrovare i germi dell'eroicità e dell'orgoglio nazionale del presente nella storia italiana dal Medioevo fino, appunto, alle vicende delle repubbliche mercantili.

⁴⁸⁷

⁴⁸⁸*Ibidem*, p. 36. “Panorama della storia” è una formula che l'autore ricava dall'introduzione che Giovan Battista Bazzoni fa nel 1827 al suo romanzo *Il Falco della Rupe*, citato *ivi*.

⁴⁸⁹*Ibidem*, p. 37.

percorsi alternativi, di visioni soggettive (la nascita della psicanalisi e l'intuizione di un universo sconfinato che si estende ben oltre la rassicurante linea d'orizzonte di un mondo oggettivo e sensibile) e il crollo di quelle idee da secoli piantate a sorreggere l'uomo e la propria comprensione della storia (idee destabilizzate da eventi quali il ridimensionamento delle grandi potenze in seguito alla guerra mondiale e l'industrializzazione con il relativo cambiamento del paesaggio urbano e sociale).⁴⁹¹

La fotografia vedutista ottocentesca tenta di comportarsi il più possibile proprio da narratore onnisciente: l'attenzione puntata sull'affresco totale, un punto di vista anche fisicamente distaccato e sopraelevato, raramente identificabile con quello di qualcuno che condivide lo stesso spazio del soggetto rappresentato. Inoltre, la fotografia fornisce di ogni veduta poche se non una sola soluzione di lettura, a fronte di tutte le possibili varianti e interpretazioni, eliminando così contraddizioni e visioni parziali.

La distanza consente che l'oggetto venga ripreso nella sua integrità.

Allo stesso tempo, però, lo relega sul fondo dell'immagine, distante, estraneo.

La posizione dell'obbiettivo, quindi, è certamente la più adatta a garantire un'immagine chiara, completa di ogni dato. Ma è tuttavia, una posizione da spettatore.

Quale valore e quale funzione possiamo assegnare ad una visione creata in base alle condizioni che abbiamo elencato? La scelta di un punto di ripresa astratto rispetto a quello comune, non partecipa all'avvenimento e nemmeno calato nel contesto, è in grado di garantire non solo l'immagine migliore ma, si potrebbe dire, anche la sopravvivenza di una possibilità di controllo del reale.

La salda e inequivocabile presenza della magnifica struttura della mole marciata e la carrellata solenne dei palazzi sul Canal Grande garantiscono, infatti, la sopravvivenza fittizia anche dei valori che esse rappresentano.

⁴⁹⁰Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 254.

⁴⁹¹Francesco Casetti, ripercorrendo la strada tracciata da Bela Balázs soprattutto in *Der Geist des Films* del 1930 (*Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1975) afferma quanto la visione cinematografica sia segnata da «limitatezza», «soggettività» e «contiguità» (Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., 60). La necessità di tenere presente un punto di vista, infatti, pone fine ad un'idea di sguardo onnicomprensivo, astratto e assoluto (*Ibidem*): ogni immagine presuppone, invece, la scelta di una posizione da cui osservare l'oggetto, quindi di una nostra relazione con esso e di una conseguente visione di esso e più in generale della realtà. (*Ibidem*, p. 56). Gli anni degli studi di Balázs sul tema, ricorda Casetti, sono significativamente anche quelli dello studio di Erwin Panofsky sulla prospettiva e sul suo significato simbolico: «[...] lo spazio che si dispiega sulla superficie di un quadro

La Repubblica non esiste più, la Venezia ideale è appunto solo un mito, ma le fotografie che mettono in scena il teatro di questo mondo perduto, garantiscono l'illusione che questo sogno sia ancora in vita. Questo vedono i visitatori e questo acquistano: la struttura di marmo di un sogno.

Guardare una fotografia significa permettere alla solidità e alla longevità dei palazzi storici di sconfiggere momentaneamente un presente incerto e mutevole.

Queste visioni private sono state utili agli studi di Ruskin ma soprattutto consolatorie per il suo spirito idealista; le stesse hanno anche illuso i cuori romantici di generazioni di turisti.

Un bellissimo romanzo che racconta questo periodo di passaggio tra i due secoli, è *L'uomo senza qualità* di Robert Musil. Del suo protagonista, giovane dalle velleità scientifiche e dalle crisi "moderne", Musil scrive:

Possedeva i frammenti di un nuovo modo di pensare e di sentire, ma la nuova visione, sulle prime tanto potente, si era smarrita in un numero sempre più grande di particolari [...].⁴⁹²

Questo stesso personaggio, nel corso di una passeggiata, si trova a riflettere sul proprio tempo osservando la città in cui vive e provando una sorta di consolazione nel constatare la forza e la resistenza di quello scenario di fronte al turbamento e alla mobilità del suo sentimento e delle sue idee:

Ulrich si fermò davanti alla chiesa solo pochi secondi, ma essi s'allargarono in profondità premendogli sul cuore con tutta la resistenza atavica che si sente istintivamente contro *quel mondo pietrificato dal peso immane, contro quell'agghiacciante paesaggio lunare del sentimento*, dove siamo posti senza volerlo. [...] Le case accanto, la volta del cielo al di sopra, insomma un'armonia inesprimibile di tutte le linee e gli spazi che accoglievano e guidavano lo sguardo, l'aspetto e l'espressione della gente che passava di lì, i loro libri e la

non si presenta come una realtà in sé, ma come qualcosa di *visto*: chi regge il gioco è uno sguardo che contempla (e controlla) il mondo.» (*Ibidem*, p. 57).

⁴⁹²Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, ed. italiana a cura di Adolf Frisé, I, Torino, Einaudi, 1996, p. 48.

loro morale, gli alberi della strada...tutto ciò può essere a volte rigido come un paravento e duro come il punzone di una pressa, e così...*non saprei dir altro che perfetto, così perfetto e rifinito, che io lì accanto non sono che inutile nebbia, un fiato, un respiro di cui Iddio non ha cura.* [...] Basta immaginarselo: quando *fuori un mondo opprimente grava sulla lingua, sulle mani e sugli occhi, il gelido passaggio lunare di terra, case, costumi, immagini e libri – e dentro non v'è altro che una nebbia mobile e fluttuante: quale felicità dev'essere se qualcuno vi mette davanti un'espressione in cui si crede di riconoscere se stessi.*⁴⁹³

Il paesaggio non è più riconosciuto come parte di se stessi ma appare come un mondo ostile di fronte allo sguardo smarrito e senza alcun appiglio di Ulrich. Il cuore umano segnato dalla mobilità e dall'incertezza non si sa più specchiare in un paesaggio «perfetto, così perfetto e rifinito». Lo spirito umano soccombe davanti alla solidità dei palazzi, alla loro stoica resistenza di fronte ai cambiamenti della storia.

Ippolito Nievo, nel corso del suo racconto sulla caduta di Venezia in mano ai francesi, attacca duramente l'arrendevolezza della città.

Venezia si chiudeva melanconica e dolorosa fra le moli marmoree, come il principe scaduto che si rassegna a morire d'inedia per non tendere la mano.⁴⁹⁴

Anche qui ci sono degli edifici, ridotti ormai a monumenti svuotati dalla loro originaria funzione pubblica e civile: la loro presenza, però, non genera un senso di straniamento, di disagio. Anzi, la Venezia che si chiude tra le «moli marmoree» sembra sentirsi confortata dalla loro presenza, grata del rifugio che esse le offrono.

Il culto di questi edifici, infatti, attutisce il trauma storico. La loro sopravvivenza, anche se convertiti ad altri usi, permette il mantenimento in vita, virtualmente, di una mappa di valori ormai inattuali.

La fotografia partecipa ancora a lungo di una volontà di interpretazione della realtà unica e assoluta, come quella dispiegata nelle *mappae mundi* medievali: in esse, il

⁴⁹³*Ibidem*, pp. 143-144.

mondo era rivelato una volta per tutte e ogni elemento aveva il posto e il ruolo che gli era stato assegnato definitivamente da un'unica volontà superiore.

Solo sul finire del secolo, in coincidenza con cambiamenti tecnici che favoriscono lo spostamento degli strumenti fotografici e la velocità dell'impressione dell'immagine, la frammentarietà di una realtà sfuggente si rivela nella varietà delle scelte di inquadratura e nella preferenza data ai particolari e ai dettagli piuttosto che alla visione totale.

Come a dire: forse è possibile recuperare la verità di piccoli frammenti ma la verità totale, quella non è più raggiungibile. Forse i grandi imperi crollano e i secoli si frammentano in decenni: meglio concedersi uno sguardo personale che azzardare un giudizio assoluto.

L'epoca descritta da queste fotografie, quindi, è un'epoca di mezzo, sospesa tra il desiderio di certezze a cui non era più possibile credere e la necessità di fondare nuovi ideali attraverso i quali adeguarsi ad uno stato delle cose diverso. Ecco come ancora Musil descrive questo passaggio epocale:

Dalla mentalità, liscia come un olio, degli ultimi due decenni del diciannovesimo secolo era insorta improvvisamente in tutta Europa una febbre vivificante. Nessuno sapeva bene cosa stesse nascendo; nessuno avrebbe potuto dire se sarebbe stata una nuova arte, un uomo nuovo, una nuova morale o magari un nuovo ordinamento della società.⁴⁹⁵

A Venezia la situazione, per ovvie ragioni storiche e legate alla particolarità del sito, è ancor più contraddittoria e dominata da quella che Romanelli chiama una vera e propria schizofrenia di pensieri e di azioni. Essa costituisce «il carattere distintivo della storia veneziana dopo l'annessione al regno d'Italia; attitudine che matura a tappe forzate nel primo ventennio di questo periodo e risulta pressoché definitiva già negli anni Ottanta.»⁴⁹⁶

⁴⁹⁴Ippolito Nievo, *Confessioni d'un Italiano*, a cura di P. Raffili, II, Milano, Garzanti, 1988, pp.807-809.

⁴⁹⁵Musil, *L'uomo senza qualità*, I, cit., p. 58.

La dissociazione nella realtà cittadina non nasceva dal nulla: soprattutto le *contraddizioni lampanti, clamorose addirittura, tra le esigenze della conservazione e quelle del vivere quotidiano, tra la storia e la concretezza della realtà, generano le convinzioni più radicate sulle incompatibilità presunte tra aggiornamento e sopravvivenza, tra economia e cultura, tra barbari e civiltà*, concretandosi di volta in volta attorno a temi e soggetti di notevole presa emotiva: dapprima sulla legittimità dei restauri e sugli interventi urbanistici, poi sul porto e la sua ubicazione, sull'industrializzazione, sull'architettura moderna e il suo linguaggio, fino alla contrapposizione di terraferma e centro insulare: contrapposizione dapprima funzionale e infine tra divergenti modi di essere e civiltà.⁴⁹⁷

Questo passo di Romanelli è il compendio perfetto dei contrasti tra i quali si dibattono la realtà e l'immagine di Venezia: dicotomie, resistenze in favore dello *status-quo* e aperture ad una nuova idea del paesaggio e dell'identità veneziana che le stesse fotografie Naya devono esplicitare e contenere.

Bisogna a questo punto dire che quella della fotografia è un'impresa difficilissima perché sostanzialmente combattuta contro la propria natura: l'immagine fotografica, infatti, tenta di fornire una chiave di lettura unica e unitaria della realtà, ma, al contempo, essa stessa è la rappresentante in carica di quella frammentarietà che a partire dalla seconda metà del Settecento, ha occupato la maggior parte delle riflessioni e raffigurazioni del paesaggio veneziano.

La strana prospettiva di Venezia a volo d'uccello di Giorgio Fossati (1743) mostra una proiezione della città molto insolita, in cui non è visibile né la tradizionale forma a pesce né la geometria interna dei suoi canali. Secondo Romanelli, l'impressione che ci restituisce questa carta è che «nel momento in cui rappresenta la città, il Fossati la neghi nella sua definitezza ed identificabilità della forma».⁴⁹⁸

⁴⁹⁶Romanelli, "Venezia nell'Ottocento: ritorno alla vita e nascita del mito della morte" in *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, 6, p. 763. Corsivo nostro.

⁴⁹⁷*Ibidem*.

⁴⁹⁸Romanelli, "Il Settecento: teorie e pratiche dell'urbano", cit., p. 40. Su Giorgio Fossati, rimando anche a Romanelli, "Venetia tra l'oscurità degli inchiostri. Cinque secoli di cartografia", pp. 14-15.

Questa scelta alternativa di raffigurazione della struttura di Venezia, nasconderebbe, forse, un pensiero pessimista sul «declinante destino della Repubblica e della sua capitale» che insinuerebbe in questa veduta «la sensazione di una perdita di identità e, al contempo, lo smarrimento degli usuali ancoraggi illustrativi della cartografia e del vedutismo tradizionali.»⁴⁹⁹

La veduta del Fossati, tuttavia, propone ancora una soluzione, pur eccentrica, al problema della forma globale di Venezia. Atteggiamento che viene mano a mano abbandonato, soprattutto nell'ambito della sempre più ricca produzione di vedute parziali, che si limitano a raccontare un pezzo della realtà senza osare un'interpretazione globale.

La fotografia starebbe, a nostro parere, proprio in bilico tra la propria natura “settoriale” e lo sforzo di chiarezza, esaustività nei confronti del tema che affronta: il paesaggio urbano di Venezia. Il “contenuto” cercherebbe di forzare la “forma”, di far dimenticare la presenza della cornice.

Venezia diventa, quindi, una città di panorami: la serena grandiosità delle visuali da Piazza San Marco verso il Bacino e, viceversa, da San Giorgio e, meno frequentemente, dalla Giudecca verso la Piazza; lo sguardo che domina dalla Libreria la curva di Riva degli Schiavoni verso i Giardini; la Salute e la Punta della Dogana fotografate dal campanile di San Marco; l'aprirsi dell'ultimo tratto del Canal Grande verso la Salute stessa, dominato a partire da quello che sarebbe stato trasformato in Ponte dell'Accademia; le due prospettive del Canalazzo abbracciate dall'alto del Ponte di Rialto.

Tutti questi panorami ricordano, con l'ampiezza del loro respiro, l'apertura di Venezia verso il mare e il resto del mondo.

Nell'osservare le immagini più datate cogliamo subito, anche, l'assenza di narrazione e la sospensione temporale: più che una veduta paesaggistica, ci sembra di vedere una città messa in posa nel ritratto conclusivo di un'epoca.

L'esteta protagonista di una novella di Camillo Boito, afferma che la bellezza sta nell'immobilità: solo ciò che è immobile è elegante e meritevole di essere riprodotto artisticamente. L'azione al contrario è ordinaria, prosaica. Per questi motivi, il barcaiolo

⁴⁹⁹*Ibidem.*

fermo che attende di partire con la sua gondola è estremamente adatto ad essere riprodotto artisticamente.⁵⁰⁰

La bellezza di Venezia raggiungerebbe, quindi, secondo questo gusto estetico, la sua massima sublimazione nell'immobilità: la superficie dell'acqua, senza increspature, in fondo il profilo secolare della città e, in primo piano, la sagoma nera della gondola con il gondoliere ritto in attesa di una vogata destinata a rimanere per sempre in potenza.

Queste immagini si nutrono ancora di questa antica idea di bellezza, che con il XX secolo verrà in parte superata da nuove estetiche e soprattutto, da nuove abitudini della visione, per lo meno nella cultura di massa.

L'assenza di narrazione, il congelamento dell'azione in un'eterna attesa, la messa in scena di un mondo che ambisce all'immutabilità, tutti elementi che troviamo in queste immagini, sono l'espressione di un sentimento epocale, di una concezione della bellezza e del tempo, che noi non siamo più in grado di afferrare del tutto.

Lo stesso tempo dell'immagine si duplica nell'esperienza della visione di essa.

Guardare una fotografia è tuttora un'esperienza spesso solitaria, legata ad un momento intimo. Ancor di più nel XIX secolo, epoca nella quale lo sguardo era meno frettoloso e assuefatto alle immagini, osservare una fotografia significava dedicarsi ad una visione prolungata e assorta.

L'Ottocento è anche il secolo in cui si diffonde la lettura di massa, in cui anche le classi meno agiate, le donne e i bambini, con l'obbligo all'alfabetizzazione, vengono a contatto con un nuovo tipo di sguardo: quello del lettore. La lettura personale, che mano a mano nel corso della storia sostituisce sempre più l'oralità e la lettura ad alta voce, richiede altri ritmi, più meditati e lenti.

La lettura silenziosa [...] istituisce un rapporto con lo scritto che può essere più libero, più segreto, completamente interiore.⁵⁰¹

⁵⁰⁰Boito, "Il colore a Venezia", cit., p. 498.

⁵⁰¹Guglielmo Cavallo-Roger Chartier, Introduzione a Idem (a cura di) *Storia della lettura*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. XXXI.

La lettura silenziosa assomiglia alla visione di una fotografia, in cui ci si immerge lentamente e per la quale ci si estranea dal resto della realtà.

Questa pratica della visione, contraddistinta da tempi lenti e dilatati, fa da eco ai lunghi tempi di posa a cui è stato sottoposto l'oggetto della fotografia: la lenta procedura per impressionare l'emulsione – lenta al punto tale da trasformare lo specchio d'acqua e il cielo in lastre immobili – rivive, infatti, nella modalità di visione dell'immagine da parte dello spettatore.

È uno sguardo che assomiglia a quello richiesto da alcuni spettacoli ottici che prevedevano il totale isolamento dal resto della realtà: un momento di voluta esclusione tale da generare quell'esperienza di disorientamento spazio-temporale provata da Ruskin nel contemplare in inverno il dagherrotipo di una calda sera veneziana.

Lo sguardo di queste fotografie, quindi, è quello di un'epoca definitivamente conclusa: la velocità con cui oggi le immagini vengono prodotte e consumate è agli antipodi dell'esperienza fotografica del XIX secolo.⁵⁰² Tra quel tempo e il nostro, infatti, si sono frapposte esperienze sociali fondamentali che hanno modificato profondamente l'esperienza della visione: dalla diffusione dei mezzi di trasporto rapidi alla nascita del cinema.

Sigfrid Krakauer negli anni Venti ha scritto che le sale cinematografiche e i film, con la loro ricerca dell'accumulo, della disgregazione e della superficialità, richiamavano direttamente il disordine della società del tempo.⁵⁰³

Nelle sale, ad esempio, definite «veri e propri luoghi di culto»⁵⁰⁴ «non si persegue una ricerca di intimità, di profondità, di radici; al contrario, vi si esibisce lo splendore del richiamo superficiale, dell'attrazione immediata, delle apparenze.»⁵⁰⁵

Sugli scia di alcune considerazioni di Roland Barthes, Raymond Bellour opera questa distinzione tra cinema e fotografia:

⁵⁰²Secondo Dubois, l'immagine fotografica sarebbe un' "immagine-atto", «intendendo che questo atto non si limita al solo gesto della produzione propriamente detta dell'immagine (il gesto di "scattare") ma che include tanto l'atto della sua ricezione che della sua contemplazione.» (Philippe Dubois, cit, p. 17.)

⁵⁰³Sigfrid Krakauer, "Il culto del divertimento" in *La massa come ornamento* (1926), a cura di , Napoli, Prismi, 1982, p. 82; rip. in Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., p. 183.

⁵⁰⁴Rip. in Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 181.

Da un lato il movimento, il presente, la presenza. Dall'altro l'immobilità, il passato, una certa assenza. Da un lato l'accondiscendere all'illusione, dall'altro una ricerca di allucinazione. Da un lato un'immagine che fugge, ma che ci prende nella sua fuga: dall'altro un'immagine che si dà tutta, ma da cui il tutto mi spossa.⁵⁰⁶

Sguardi diversi quelli del cinema e della fotografia: sguardi di due epoche di pensiero differenti.

A cavallo tra queste due concezioni del vedere si potrebbe porre la piccola esperienza di un lanternista sfortunato.

Nel giugno del 1903, James W. Holcombe invia alla Direzione del Teatro Sociale di Belluno la richiesta di concessione di uno spazio per la proiezione di una serie di vetri di paesaggi ripresi «dal vero e realisticamente.»⁵⁰⁷

La lezione del realismo fotografico era quindi stata assimilata. Ma la nozione del movimento in immagine era ancora troppo recente e il nostro lanternista, fedele ad un'altra idea di esperienza ottica, diffida dai tempi cinematografici.

Per convincere i gestori del teatro a concedergli la struttura, infatti, oltre a citare i riscontri di pubblico e stampa, fa una propria considerazione:

Queste proiezioni non hanno niente a che fare con quelle cinematografiche che stancano la vista e si succedono troppo presto, invece essendo fisse, permettono agli spettatori di godere commodamente [sic.] le loro qualità artistiche.

Chiedeva alla fine «una pronta, esplicita e definitiva risposta in ogni caso».

⁵⁰⁵ *Ibidem.*

⁵⁰⁶ Bellour, "Lo spettatore pensoso", in *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, a cura di Vincenza Costantino e Andrea Lissoni, Milano, Mondadori, 2007, p. 73.

⁵⁰⁷ Le lettere qui citate sono conservate a Belluno all'Archivio Storico Comunale, Fondo: Teatro Sociale, 1901-1905.

Poiché la tanto attesa lettera di rimando non giungeva, il lanternista si trova costretto a ritentare: «Non avendo ricevuto nessuna risposta [...], il che mi fa una impressione poco favorevole, mi permetto di ricorrere un'altra volta alla vostra gentilezza.»

Anche questo tentativo fallisce. Il motivo dell'insuccesso consisteva, probabilmente, proprio nell'opposto trionfo del cinematografo, di cui l'ingenuo Holcombe criticava la rapidità di successione delle immagini.

Ciò di cui l'artista, sprovveduto od ottimista che fosse, pareva aver ignorato è che ciò che riteneva essere l'elemento di debolezza del cinematografo, costituiva, al contrario, il massimo fattore di attrazione per il pubblico.

Il lanternista in questione, invece, era rimasto ad una concezione antica di visione, che significava immergersi gradualmente in un'altra dimensione, abituare la propria vista ad un mondo parallelo, contemplare una rappresentazione che si concede inerte allo spettatore e graduare, secondo i propri tempi personali, i tempi di visione.

Il tempo delle nostre prime vedute di Venezia è un tempo sospeso, completamente in funzione dell'immota secolarità dello scenario. Esso asseconda una visione chiara e senza distrazioni; nessun personaggio, nessun avvenimento, nessuna casualità irrompe in queste vedute che abbracciano la totalità del soggetto che si sono proposte: un panorama, un palazzo, un tratto della parete monumentale del Canale.

Non c'è la ricerca di nessuna forma di drammatizzazione, quindi, nessun rimando temporale: fanno eccezione le immagini di genere, che simulano un momento nella quotidianità di pescatori, monelli, e giovani donne alla finestra o davanti la porta di casa.

Quella che viene presentata, tuttavia, non è la realtà che Venezia vive. Venezia, a metà del secolo, è una città che si entusiasma per l'illuminazione a gas di Piazza San Marco (1843), che vede l'inaugurazione del ponte sulla Laguna e della linea ferroviaria (1846), che vive in prima persona il cambiamento politico in atto a livello europeo, una città che si appresta a viaggiare sui vaporetti (in servizio dal 1882).

L'equivalenza tra rappresentazione della realtà e realtà ancora una volta deve essere smentita.

Semplicemente in questa fase, il ruolo della fotografia non è quello di essere racconto sociale e storico. La fotografia deve piuttosto fungere da icona di una identità locale

sempre più precaria che ha bisogno di essere espressa attraverso la pacata stabilità dei monumenti cittadini. La veduta fotografica dell'Ottocento, in un certo senso, copre il ruolo che avevano avuto i Trionfi delle Sale del Maggior Consiglio o le carte geografiche cinquecentesche nelle quali Venezia annunciava di aver già raggiunto nella realtà lo *status* di città ideale: rappresentare, cioè, la volontà di durare contro le difficoltà e l'indeterminatezza del presente.

Le immagini fotografiche naturalmente non erano scattate a questo scopo: il loro sbocco commerciale, infatti, era il mercato frivolo della cartolina turistica oppure il settore degli studi d'arte e d'architettura. Ciò nonostante, è questo il messaggio che giunge agli acquirenti di queste piccole vedute: in esso risiede il loro valore romantico, la loro forza simbolica.

Anche attraverso l'umile mercato della fotografia di paesaggio, quindi, il mito di Venezia prosegue la sua storia secolare.

Le prime scelte fotografiche, proprio in ragione di esso, si sono soffermate ai bordi della città, quelli che segnavano la riva del complesso marciano, quelli delle isole di San Giorgio e della Giudecca, quelli del Canal Grande.

L'identità di Venezia, infatti, era ancora strettamente legata all'acqua: come nelle grandi vedute ad olio del Settecento, la città si esprime compiutamente solo attraverso il proprio rapporto con il mare.

Ma quel è la vera anima ottocentesca di Venezia?

Abbiamo già parlato di come i fotografi si siano dovuti confrontare con le difficoltà pratiche che nascevano dalla particolarissima struttura urbana della città.

Il paesaggio veneziano, però, non è solo composto di ponti, canali ed edifici sacri e profani. Allo stesso tempo, e forse con maggior forza, Venezia è strutturata sui sogni, le memorie e le interpretazioni fatte da arte e letteratura.

Régis Debray, in un volumetto contro Venezia, o meglio contro il mito di Venezia, riporta la frase scoraggiata di Jean Paul Sartre affacciato alla finestra del suo albergo con vista sulla città: «Venezia è là dove io non sono». E Debray aggiunge subito:

Mi verrebbe voglia di dire: è là dove sono sempre andati altri prima di me, e mi costringono a seguirli dappertutto. *Costruita da scrittori più che da muratori, da pittori più che da architetti, fatta di parole più che di mattoni*, questa trama di reminiscenze non è un'allucinazione individuale ma un effetto di credenza collettiva.⁵⁰⁸

É anche con questa «credenza collettiva» che la fotografia deve dialogare per costruire la propria personale interpretazione del paesaggio veneziano.

⁵⁰⁸Debray, *Contro Venezia*, cit., p. 48. Corsivo nostro.

4.2 Il tempo sospeso: lo sguardo fotografico tra rimando e contemplazione.

Il motivo per cui mi impegno a filtrarla, è che contiene tanti riflessi, tra i quali il mio.⁵⁰⁹
[Sull'acqua di Venezia].

4.2.1 Proiezioni personali e proiezioni collettive: Venezia, il tempo e la storia.

[Edward:] «[...] Un bel panorama mi piace, ma non dal punto di vista pittoresco. Non mi piacciono i vecchi alberi contorti, intrecciati e spaccati. Li ammiro molto di più se sono alti, dritti e fiorenti. Non mi piacciono le catapecchie rovinare e cadenti. Non mi piacciono le ortiche, i cardi o l'erica. Mi dà molto più piacere una bella fattoria che una torre diroccata...e preferisco una schiera di contadini puliti e allegri ai più bei fuorilegge del mondo.»
Marianne guardò Edward con stupore, e sua sorella con compassione.⁵¹⁰

Abbiamo già parlato, nei primi capitoli, di come ogni paesaggio, sia urbano che naturale, fino al XIX secolo, venisse tendenzialmente “spiegato”, e in parte falsificato, dalle cadenze e dagli stilemi della letteratura odepórica.

Spesso, infatti, il contatto con il paesaggio e la sua conoscenza erano filtrati attraverso la moda del momento o i pareri autorevoli di storici, filosofi, scrittori ed artisti anche molto lontani nel tempo, ma in voga in quel particolare periodo storico.

I grandi del passato, ad esempio, limitano l'immaginazione di Addison, proprio colui il quale, lettore di Longino e di Locke, aveva catalogato gli elementi della natura secondo una chiave di lettura nuova per i tempi: il concetto di “sublime” che promuoveva

⁵⁰⁹Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, cit., p. 23.

⁵¹⁰Jane Austen, *Sense and Sensibility* (1811); ed. cons. “Ragione e sentimento”, traduzione di Pietro Meneghelli, in *Tutti i romanzi* a cura di Ornella Zordo, Roma, Newton Compton, 2008, p. 200.

elementi del tutto inconsueti come picchi di montagne, precipizi e immensità marine, in cima alla lista dei prodigi degni di ammirazione.

Una volta giunto, però, di fronte ad uno di questi spettacoli grandiosi – un ghiacciaio scintillante al sole – dimentica l'esaltazione immaginativa per imbrigliare la propria visione secondo le tradizionali e più note descrizioni di Claudiano, Virgilio e Silio Italico.⁵¹¹

Ma più di ogni altro luogo, Venezia, battuta da passaggi memorabili e stipata di fantasmi, rappresenta la città delle riletture e dei precedenti illustri.

Difficile sentirsi liberi a Venezia, dicono molti commentatori contemporanei, meno disponibili, rispetto ai loro antenati, a lasciarsi guidare nei *tour de force* dell'imitazione.

Al contrario, la mania di rintracciare il passaggio celebre e di guardare la città attraverso il punto di vista letterario, pittorico e poi cinematografico⁵¹², ha suscitato spesso l'ironia degli osservatori della nostra epoca, se non addirittura una sorta di protesta per liberare finalmente Venezia da queste soffocanti impalcature.

Quale lontananza ci appare attraverso quelle arcate e quei trilobi di pietra che non ci apparirebbe altrove? Silhouette che si chiamano Musset, Sand, Stendhal, Balzac, Wagner, Thomas Mann, Byron, Rilke, Hemingway e tutti gli altri che vi risparmiano. I loro spettri scivolano verso di noi, temibile corteo che varca la notte e abbatte le barriere. I semidei che lo compongono attraversano lo specchio, emergendo da un fondale slavato di oleografie e ritornelli, e vanno a formare la più invidiabile infilata di fabbricanti d'immagini e di verbosi che mai antologia possa riunire.⁵¹³

⁵¹¹ Andrea Battistini, "Italia ed Europa: i luoghi bifocali dei viaggiatori settecenteschi" in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà*, cit., p. 71.

⁵¹² Per una storia del cinema su Venezia, rimando ai molti ed eterogenei contributi di studiosi in Roberto Ellero (a cura di), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Venezia, 1983; in Brunetta- Alessandro Faccioli (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento* (atti del convegno di studio: *Cinema e storia. L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 9-11 maggio 2002), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002; e in Brunetta (a cura di), *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, cit.; Altri lavori sul tema sono quelli di P. Zanotto, *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio, 1895-2002*, Venezia, Marsilio, 2002; Brunetta "La città del cinema" in Manlio Isnenghi (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 2197-2221; Luca Giuliani, *Venezia nel cinema italiano. Allegorie storiche a cavallo degli anni Quaranta*, Pasian di Prato, Campanotto, 2003.

Quel che pare irrimediabilmente perduto, agli occhi dei più disillusi tra gli osservatori, è la possibilità di uno sguardo vergine:

E filiamocela a Hong Kong o a San Diego: tonificanti *crudités* ancora vergini di metafore, dove Musset, Byron, D'Annunzio e Henri de Régnier ci hanno fatto la grazia di non passare mai. Sì, quel che opprime di più è l'impossibilità, di fronte a questo palinsesto di marmi policromi, di *improvvisare*.⁵¹⁴

Il futuro storico e artistico di Venezia, l'identità stessa della città, paiono, quindi, definitivamente compromessi da un passato talmente gravoso da schiacciare stimoli visivi e creativi nuovi:

Venezia è stipata di fantasmi. Gli scrittori e i registi ne hanno sentito l'odore dappertutto. Andando in giro per le calli sono stati assaliti dai demoni delle Malebolge⁵¹⁵, e poi da Madonna Lisetta⁵¹⁶, Otello⁵¹⁷, Lunario⁵¹⁸, la contessa Livia Serpieri⁵¹⁹, miss Bordereau⁵²⁰, Gustav von Aschenbach⁵²¹, Andrea von Ferschengelder⁵²², Mary e Colin⁵²³. L'elenco

⁵¹³Debray, *Contro Venezia*, cit., p. 39

⁵¹⁴*Ibidem*, pp. 49-50. Corsivo dell'Autore.

⁵¹⁵Nell'*Inferno* di Dante, XXI, 7-15.

⁵¹⁶Nel *Decameron* di Boccaccio, IV, 2.

⁵¹⁷L'omonima tragedia di Shakespeare.

⁵¹⁸Negli *Ecatommithi*, III, 7 di Giambattista Giraroli Cinzio.

⁵¹⁹La protagonista della novella *Senso* di Camillo Boito e poi del celebre film di Luchino Visconti.

⁵²⁰La vecchia innamorata del poeta americano Jeffrey Aspern nel già citato *Carteggio Aspern* di James.

⁵²¹Il protagonista di *Morte a Venezia* di Thomas Mann.

⁵²²*Andrea o i ricongiunti* di Hugo von Hoffmansthal

⁵²³*Cortesie per gli ospiti* di Ian McEwan, in cui Venezia, pur riconoscibile, non è mai direttamente nominata. In questo romanzo, all'inizio, appare come tipica meta turistica che costringe ad assoggettarsi al tradizionale *tour de force* tra visite ai monumenti e ristoranti. Più avanti, diventa lo scenario di uno strano incontro dalle conseguenze drammatiche: «Si era in piena estate, e la città rigurgitava di visitatori. Colin e Mary si mettevano in cammino tutte le mattine dopo colazione con i soldi, gli occhiali da sole e le cartine, e si univano alla folla che sciamava sui ponti e lungo le più anguste stradine. Eseguirodo doverosamente i molteplici compiti turistici che l'antica città imponeva, visitando chiese più o meno importanti, musei e palazzi, tutti stipati di tesori. Passavano molto tempo davanti alle vetrine dei negozi nelle vie eleganti, discutendo eventuali regali da comprare. [...] Quando il percorso era particolarmente faticoso, e il caldo più opprimente del normale, si ripetevano l'un l'altro, sarcasticamente, che erano "in vacanza".» (Ian McEwan, *Cortesie per gli ospiti*, trad. di Stefania Bertola, Torino, Einaudi, 1983, pp. 6-7). Nella riflessione contemporanea, spesso, Venezia appare come "non luogo", parco di divertimenti

sarebbe sterminato. [...] Venezia è incrostata di immaginario. Le sue pietre scricchiolano sotto un'impressionante catasta di apparizioni. Non c'è luogo al mondo che possa reggere sulle spalle tutto questo tonnellaggio visionario. [...] Venezia sprofonderà schiacciata da tutte le visioni, le fantasie, le storie, i personaggi [...].⁵²⁴

Prima gli artisti che hanno soggiornato a Venezia, poi i personaggi delle loro opere, hanno creato, quindi, una ragnatela visiva a cui è difficile sfuggire.

Venezia è il palco sul quale tutte queste presenze si muovono con maggior spessore e concretezza dei reali abitanti.

Carlo Pellegrini dice che Stendhal

non è tanto attratto dal fascino della natura veneziana, quanto dal ricordo di una gaia vita settecentesca intravista attraverso letture precedenti, di un luogo dove a un certo momento si è realizzato quel "douceur de vivre" che egli ha sempre sognato e inseguito nella sua esistenza.⁵²⁵

standardizzati senza più alcuna genuina verità. In alcuni casi, però, mantiene l'alone morboso di inizi Novecento: la vista di una gondola chiusa in un capannone in Uruguay - ultimo vezzo aristocratico di una famiglia di ricchi ebrei fuggiti in America Latina al tempo della guerra e titolo del discusso romanzo di uno scrittore suicida - spezza la luminosità del paesaggio e della narrazione presenti fino a quel punto. La scena della gondola diventa il momento in cui la razionalità dei due personaggi, protagonisti della scena, vacilla. Da qui il romanzo prende una svolta: l'innocenza, la passività del protagonista si è irrimediabilmente incrinata. Quindi la gondola è presentata come elemento perturbante, corrotto, che porta a galla angosce fino ad allora non prevedibili: Arden aprì il lucchetto sul retro, spalancò la porta e gli fece cenno di entrare. Lei restò in attesa appena fuori della porta, alla luce del giorno. Dentro era buio e freddo, e c'era odore di fango e marciume. Le poche finestre erano tutte imbrattate. Omar tornò verso la porta. "Tu non entri?" le chiese. "No" disse Arden. Era pallida, o forse era solo il bagliore del sole, l'intensità della luce. *Omar capì che non voleva vedere la gondola, e all'improvviso ebbe paura. Come se vederla potesse alterare qualcosa, o cambiare lui.* "Non mi piace stare lì dentro" disse Arden. "Mi vengono i brividi. Ma tu vai a vedere. Io sto qui fuori". Si allontanò dall'ingresso. Omar rientrò. Sul pavimento di legno c'erano una canoa e una barca a remi e, più in là, rovesciata sopra due predelle, la gondola. Era più piccola di quanto si aspettasse. Aggirò le altre barche e toccò lo scafo, di un colore che al buio non distingueva. Si chinò e cercò di guardarla da sotto in su. Era troppo buio, ma gli arrivò l'odore del cuoio e del velluto amuffiti. E a un tratto si sentì stupido...o in colpa, come se stesse commettendo un peccato. Sentì che il suo desiderio di vedere la gondola era sconveniente, quasi pruriginoso. Se ne vergognò. *Gli fece tristezza quella cosa rovesciata, chiusa al buio vicino a una laguna scomparsa.*" (Peter Cameron, *Quella sera dorata*, traduzione di Alberto Rossatti, Milano, Adelphi, 2006, pp. 164-165. Corsivo nostro).

⁵²⁴Tiziano Scarpa, *In gita a Venezia*, Torino, Paravia, 1998, p. 67.

⁵²⁵Carlo Pellegrini "Introduzione" in *Venezia nelle letterature moderne*, cit., p. XI.

Il paesaggio diventa altro da se' coniugandosi con la sensibilità e l'entroterra culturale dell'osservatore: «Ogni percezione è allo stesso tempo una proiezione della cosa percepita. [...] Tra impressione ed

I visitatori, nei loro stessi racconti, si descrivono felicemente sospesi in un mondo rarefatto, galleggiante sul tempo presente, svincolato da ogni qualsiasi norma del vivere quotidiano e creato appositamente per realizzare le loro fantasie:

Venezia gioca a fare la città, e noi giochiamo a scoprirla. Come bambini, come *attori*. Per un *tempo sospeso nel tempo*, sostituiamo il vero della vita con il *come se* dello spettacolo della vita: ed è come salire su un pallone aerostatico.⁵²⁶

“Tempo sospeso nel tempo”: il famoso «equivoco romantico»⁵²⁷ contro cui polemizza Bettini nel tentativo di ricordare che Venezia non è «una forma conclusa»⁵²⁸, neppure su un piano puramente estetico. È un luogo comune, prosegue Bettini, dire che la città «può essere oggetto soltanto di ammirata contemplazione, non di immediata partecipazione (di identificazione [...] del suo spazio con il nostro tempo in atto)»⁵²⁹. Al contrario, è una città inserita nel flusso della storia, sottoposta ai suoi mutamenti, che si è dimostrata anche disponibile al cambiamento-adattamento.

Eppure l'idea di tempo in *stand by* ritorna ossessiva in nella narrativa veneziana di ogni generazione:

[...] non mi piaceva la città troppo concreta, fondata su un lembo di terreno solido. Preferivo la Venezia che sta in bilico sul limitare, perché era la prova della realtà del sogno. Perfino sul Canal Grande, quel serpente (così infatti lo definisce la maggioranza dei viaggiatori) di palazzi fragili come un presagio, ancorati Dio sa a che cosa, *Venezia era e non era*, dormiva l'idea stessa di Europa e contemporaneamente minacciava di sparire,

espressione quello che appare è un nuovo «personaggio», o meglio, un nuovo elemento costitutivo del nostro ambiente intimo, il modo di metamorfizzare alchemicamente la morfologia e la struttura della nostra geografia e storia personali.» (Salomon Resnik, “Estetica del paesaggio”, in Zorzi (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, cit., p. 74.)

⁵²⁶ Debray, *Contro Venezia*, cit., p. 15. Corsivo nostro.

⁵²⁷ Bettini, *Forma di Venezia*, cit., p. 33.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ *Ibidem*.

volgeva al declino. Ed era proprio questo che amavo in lei febbrilmente e al tempo stesso esteticamente, percorrendo dall'alba fino alla notte tutti gli itinerari possibili.⁵³⁰

La realtà che sfuma, la sospensione delle leggi temporali non sono solo, infatti, *leitmotiv* tardo romantici ma tornano costanti nel corso della letteratura di tutto il XIX e anche del XX secolo.

Il viaggiatore americano di James, uomo del nuovo mondo, pragmatico, diffidente nei confronti dei toni enfatici, si libera a Venezia del tempo presente per entrare in una dimensione sognante e atemporale:

Mi scrollai di dosso il triste e meschino presente, e mi imbarcai per quel *silente mare di contemplazione* i cui indomabili flutti si frangono ai piedi delle possenti tele della Scuola di San Rocco.⁵³¹

Al vertice di questa idea della sospensione del tempo, che sembra godere della sua più salda tradizione proprio a Venezia, poniamo naturalmente Marcel Proust: il tempo di Venezia è una vertigine emotiva che si apre grazie ad una connessione dei sensi. Infatti, la percezione, sotto i piedi, del terreno ricoperto di selci e diseguale del cortile dei Guermantes, ricorda al protagonista della *Recherche* lo stesso disorientamento provato nel battistero della Basilica di San Marco, causato dalla lastre sconnesse del pavimento. È il ricordo anche “fisico” del terreno ondulato dalla forza silenziosa di acque secolari⁵³² – solo Venezia può offrire un incontro così suggestivo tra il tempo della storia e il

⁵³⁰Gustaw Herling, “Portret wenecki” (1994); ed. cons. “Ritratto veneziano”, trad. di Mauro Martini, in *Ritratto veneziano*, a cura di Marini-Donatella Tozzetti, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 14-15.

⁵³¹James, “Compagni di viaggio”, cit., p. 24. Corsivo nostro.

⁵³²Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé* (1927); ed. cons. “Il Tempo ritrovato”, a cura di Daria Galateria, traduzione di Giovanni Raboni, in *Alla ricerca del tempo perduto*, IV, edizione diretta da Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1995, pp. 543-544. «E quasi subito la riconobbi, era Venezia, di cui tutti i miei sforzi per descriverla e le *sedicenti istantanee scattate dalla mia memoria* non m'avevano mai detto niente, e che la stessa sensazione provata un tempo su due lastre ineguali del battistero di San Marco m'avevano restituita assieme a tutte le altre sensazioni collegate quel giorno ad essa e rimaste in attesa al loro posto, da cui un'improvvisa combinazione le aveva fatte imperiosamente uscire, nella schiera dei giorni dimenticati.» (*Ibidem*, p. 544. Corsivo nostro.) Le “sedicenti istantanee”, le

tempo della natura – ad innescare la vertigine del “tempo ritrovato”. Un tempo, ancora una volta, totalmente intimo, personale, rievocato da un luogo che pare vivere di una dimensione altrettanto privata, chiusa in se stessa.⁵³³

Un tempo sospeso in un altrove letterario o in un'esperienza del tutto personale: questa, quindi, è la prima dimensione cronologica con la quale si nutre l'idea di Venezia. È questa la concezione del tempo, e di conseguenza della storia, che permea le testimonianze ottocentesche e primo-novecentesche sulla città.

Ancora più forte, però, è un'altra idea: la concezione del tempo, inteso come storia, al pari di una traiettoria conclusa.

Secondo questa prospettiva, la parabola storica di Venezia sarebbe già giunta al proprio termine. L'unica soluzione da adottare, quindi, è il recupero del passato tramite la memoria e, contemporaneamente, la negazione di ogni iniziativa progressista: il presente si riduce, in questo modo, ad un attento gioco di equilibri finalizzato al mantenimento dell'incanto residuo.

Al suo terzo viaggio a Venezia tra il settembre e l'ottobre 1845, Ruskin scrive una lettera al padre descrivendogli la nuova stazione ferroviaria come quella di

Greenwich, solo con meno archi e più muratura piena, che preclude completamente il mare aperto e taglia a metà *la città, la quale ora ha un aspetto il più somigliante possibile a Liverpool*. [...] Quando ci siamo affacciati al Canal Grande sono rimasto ancora più colpito, se mai era possibile, dallo spaventoso deterioramento che ha subito in questi ultimi anni. [...] Ha cominciato ad andare un po' meglio quando siamo arrivati a Rialto ma, dato che appunto stava calando il solenne crepuscolo mentre passavamo sotto l'arco, *to' guarda,*

fotografie della mente, il realismo dell'impressione meccanica, non possono restituire all'animo del protagonista, le sensazioni esclusivamente emotive di un'immagine extra-temporale.

⁵³³Nel 1781 nella *Critica alla ragion pura*, Immanuel Kant aveva respinto la teoria newtoniana di un tempo assoluto e matematico che fluisce in modo uguale, senza relazione con alcuna cosa esterna. Affermava, infatti, che il tempo era una forma soggettiva, fondamento dell'intera esperienza. Allo stesso tempo, però, esso era anche universale (il tempo era lo stesso per ogni individuo). «Non c'è dubbio che Newton e Kant abbiano sperimentato differenti ritmi di tempo privato, ma prima del tardo diciannovesimo secolo nessuno (forse con l'eccezione di Laurence Sterne, che nel *Tristram Shandy* esplorò il tempo privato) mise sistematicamente in questione l'omogeneità del tempo.» (Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1983; ed. cons. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, traduzione di Barnaba Maj, Bologna, Il Mulino, 1995², pp. 17-18.) L'esperienza della percezione del tempo, con gli inizi del Novecento, viene vissuta e descritta anche come un fenomeno intimo e personale.

*dappertutto, fino a Ca' Foscari luci a gas! Su ogni lato, in grandi lampioni di ferro nuovi, secondo l'ultima moda alla Birmigham.*⁵³⁴

Venezia nell'immaginario collettivo, doveva, dunque, rimanere una città tagliata dalla terraferma e illuminata solo dalle candele dei palazzi. Nelle parole di Ruskin indugiano un istinto conservatore misto ad estetismo e nostalgia.

La Venezia per secoli, infatti, è stata per antonomasia la città da raggiungere con fatica, via mare, lentamente e con trepidazione. Dello stesso Ruskin sono queste bellissime, e veritiere, parole:

Nei viaggi di un tempo, quando la distanza non poteva essere vinta senza fatica, ma in cui la fatica veniva compensata in parte dall'agio con cui si potevano osservare i paesi che si percorrevano, e in parte dalla felicità delle ore della sera [...] – ore di piacere calmo e intenso con le quali non ha nulla a che vedere, per la maggior parte degli uomini l'arrivo forsennato a una stazione ferroviaria – in quei tempi lontani, ripeto, quando si doveva indovinare o ricordare qualcosa di più che non fosse una nuova sagoma di tettoia di cristallo o cancellata di ferro nel luogo dell'arrivo, erano pochi i momenti in cui il ricordo fosse più caro al viaggiatore di quello che lo conduceva in vista di Venezia, allorché la gondola usciva dal canale di Mestre nell'aperta laguna.⁵³⁵

Venezia, inoltre doveva essere una città di chiari di luna, di fiaccole notturne per rischiarare i passi di maschere e forestieri e di lampade ed è per questo motivo, più che per una passiva accondiscendenza alla tradizione a stampa, che la fotografia tenta di ricreare anche artificialmente questi cieli notturni. Insomma, Venezia doveva rimanere per sempre una città d'altri tempi.⁵³⁶

⁵³⁴Rip. in Norwich, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, cit., p. 86. Corsivo nostro.

⁵³⁵Ruskin, *Le pietre di Venezia*, cit., p. 29. È la stessa emozione che si ritrova nel racconto di Goethe dell'approdo in laguna il 28 settembre 1768.

⁵³⁶La Fenice di Venezia, però, è il primo teatro italiano ad inaugurare, nel 1833, un impianto di luce a gas. (Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 83.) A questo testo rimandiamo anche per ricordare l'affascinante coincidenza tra Daguerre difensore dell'autorialità dello scenografo (1838) e del controllo del risultato della sua opera sul

Coloro che hanno vissuto nel secolo scorso pronunciano la parola *lampada* con labbra diverse da quelle di oggi. A me, sognatore di parole, la parola lampadina suscita il riso. Mai la lampadina potrà essere così familiare da ricevere l'aggettivo possessivo. Chi può dire oggi: la mia lampadina elettrica come una volta si diceva la mia lampada?⁵³⁷

Così scrive Gaston Bachelard in un libro di *rêverie*, come lui stesso lo definisce, nel quale ricostruisce il ruolo della fiamma della candela in generazioni di poeti e sognatori: da Chateaubriand, anch'egli autore di un personale *Viaggio in Italia* che immaginava la fiamma popolata di fantasmi e ricordi, fino all'ingenua Daisy Miller, protagonista dell'omonimo romanzo di James, che viene infettata dalla malaria nel corso di una notte romantica trascorsa nell'aria viziata del Colosseo.⁵³⁸

Questa fitta matassa di suggestioni, tuttavia, non impedisce agli stessi viaggiatori a volte di avvertire i rischi di uno sguardo troppo condizionato da certi schemi rappresentativi.

Già nel 1787 Francesco Milizia si era già scagliato contro l'abuso di immagini di genere sempre più stantie e prevedibili ma prontamente accolte da una pittura che, a suo giudizio, diveniva sempre più stucchevole e priva di interesse:

I paesaggi, le feste campestri, gli ammassi di fiori e di frutti possono anche interessare, se sieno espressi con eleganza dilettevole. Ma straccioni, pipanti, ubriachi, deformati qual interesse han da produrre! [...] Il genere è meschino se piccolo in se stesso non è rilevato

palco (compresa la sistemazione delle luci) (*Ibidem*, pp. 95-98) e Daguerre futuro inventore della fotografia: un uomo che dedica alla luce la propria creatività e la propria scienza.

È impossibile non pensare al XIX secolo, in tutti gli ambiti, come il "secolo della luce".

Le reazioni all'illuminazione elettrica della città sono state opposte: dall'entusiasmo degli imprenditori di spettacoli ottici, che inseriscono la veduta di Piazza San Marco illuminata a gas tra le principali attrazioni (nella locandina del *Teatro ottico-pittorico europeo*, costruito dal veneziano Gaetano Coletti e di proprietà di Giovanni Ziliotti, che gira il Veneto probabilmente intorno agli anni Trenta-Quaranta del secolo, il pezzo forte reclamizzato è proprio la veduta *l'Illuminazione della gran piazza di San Marco*. - Busta: 15 a 671 n.7, Stampe, Verona, Biblioteca Civica -); alla reazione critica e nostalgica, della quale abbiamo fatto qualche esempio, di alcuni visitatori sentimentali.

⁵³⁷Gaston Bachelard, *La fiamma di una candela*, trad. a cura di ..., Milano, SE, 1996, p. 85.

⁵³⁸ "[Winterbourne] Mentre stava lì, cominciò a mormorare i famosi versi di Byron dal *Manfredi*, ma, prima di aver finito la citazione, ricordò che le meditazioni notturne nel Colosseo, se pure sono raccomandate dai poeti, sono deprecate dai medici." (James, "Daisy Miller" in *Il carteggio Aspern e altri racconti*, cit., p. 164.)

dalla bellezza dell'esecuzione. La scelta può essere sì meschina da non poter essere sostenuta da veruna risorsa dell'arte. Tal è quella di certi pittori olandesi che si son avviliti ne' più sudici soggetti di pidocchiosi e d'ubriachi. Frattanto quelle abiezioni si comprano a peso d'oro.⁵³⁹

L'abuso di "pittresco" mette all'erta il nostro Ruskin, che avverte della necessità di distinguere tra un pittresco "nobile" e uno superficiale o di maniera, quest'ultimo finalizzato solo a riempire album e taccuini di amatori superficiali per i quali una casetta distrutta, un villaggio abbandonato, un castello in rovina o un raccolto decimato sono motivi di spensierato piacere.⁵⁴⁰

Sullo stesso tono sono le riflessioni di James datate 1877:

Viaggiare significa, per così dire, andare a divertirsi, gustarsi uno spettacolo; per questo c'è qualcosa di crudele nel passeggiare per vie straniere allo scopo di rallegrarsi del "carattere", quando il carattere consiste semplicemente nel costume leggermente differente che indossano la fatica e il bisogno.⁵⁴¹

Il suggerimento che dà ad un ipotetico connazionale, è quindi, quello di lasciare da parte illusioni e mistificazioni e di osservare più lucidamente il paese che si accinge ad attraversare:

Dopo aver pensato all'Italia dal punto di vista storico e artistico non gli [al visitatore, Nota nostra] farà male fermarsi a riflettere per un po' su un'Italia preoccupata sia per il futuro che per i conti del bilancio[...]. Egli può ammettere – non dico che sia assolutamente necessario – che i suoi aspetti dell'oggi e la sua economia sono ben tristi, prosaici,

⁵³⁹Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano, Remondini, 1797, rip. in Giovanna Ginex, «Pittura di genere»: lo sguardo del popolo" in Hansmann Martina-Seidel Max (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento* (Atti del Convegno al Kunsthistorischen Institut in Florenz / Max Plance Institut Firenze, 7-10 ottobre 2002), Venezia, Marsilio, 2005, p. 303.

⁵⁴⁰J. Evans – J.H.Whitehouse (a cura di), *The diaries of John Ruskin*, I, Oxford, 1956-59, p. 345.

⁵⁴¹James, "Ritorno in Italia", cit., pp.XVI-XVII.

provocatoriamente estranei ad ogni relazione con un diario o un album di viaggio, ciò nondimeno è pur vero che, al punto in cui sono arrivate le cose, l'Italia moderna in un certo qual senso s'impone. Non avevo ancora trascorso molte ore in questo paese prima che questa verità mi assalisse, anzi, posso aggiungere che, passata la prima irritazione, mi scoprii capace di accettarla. Perché, se ci pensiamo bene, nulla risulta più facile da capire dell'*onesta ira suscitata nel cuore dell'attuale giovane Italia dal fatto di essere considerata in tutto il mondo alla stregua di un pigmento solubile*. [Corsivo nostro] L'Italia del domani, preoccupata del suo futuro politico ed economico, deve essere davvero stanca di essere ammirata per la sua posa e per le sue ciglia. In una novella di Thackeray si fa menzione di un giovane artista che aveva inviato alla Royal Academy un quadro raffigurante «un contadino che danza con una *trasteverina* sulla porta di una *locanda*, al suono della musica di un *pifferaro*». E' con questo atteggiamento e con questi accessori convenzionali che il mondo ha fin qui considerato giusto rappresentare la nuova Italia e non ci si deve meravigliare del fatto che, se la gioventù possiede una certa dose di vitalità spirituale, potrebbe alla fine risentirsi della nostra insopportabile protezione estetica.⁵⁴²

Anche Camillo Boito nel compendio delle sue gite da artista, contemplando Sant'Elena, scrive:

Il sentimento dell'artistico, del pittoresco, del poetico, del romantico non ha che vedere con lo spirito rispettabilissimo del progresso economico e neanche del progresso civile. Non è un sentimento filantropico, non è un sentimento umanitario: Nerone lo poteva provare contemplando dall'alto l'incendio di Roma.⁵⁴³

⁵⁴²*Ibid.*, pp. XII-XIII. Italiano e corsivo, tranne dove specificato, dell'Autore. Montesquieu, invece, già nel 1728, non si era fatto ingannare dalle apparenze visto che annotava desolato: "Non vi è nulla di peggio in uno Stato che quella condizione di indolenza e quella certa disperazione che impediscono di considerare la propria situazione." (*Viaggio in Italia*, a cura di Giovanni Macchia e Massimo Colesanti, Bari, Laterza, 1995, p. 5). Prima di lui, già alla fine del XVII secolo, Maximilien Misson aveva visto i segnali evidenti della decadenza di Venezia, affermando con evidente sarcasmo che essa era meno distante da San Marino che da Roma antica (Misson, *Nouveau voyage d'Italie, avec un memoire contenant des avis utiles a ceux voudront faire le mesme voyage*, I, La Haye, chez Henry van Bulderen, 1698³, p. 168). Anche Addison, von Pölnitz, Lalande, nonostante lo splendore dell'apparenza, avevano previsto il declino politico (per le indicazioni bibliografiche rimando ad Alberto Tenenti, "Venezia e il Veneto nelle pagine dei viaggiatori stranieri (1650-1790)", cit., p. 578.

⁵⁴³ Camillo Boito, "Sant'Elena e Santa Marta" (1882) in *Gite di un artista*, a cura di Maria Cecilia Mazzi, Roma, De Luca, 1990, p. 57.

Giudiziosamente Boito prosegue, quindi, incentivando l'ammmodernamento industriale della città di Venezia:

Noi vediamo bene, per esempio, che in Venezia, la quale, se non è la *gran mendica*, non è neppure la *regina dei mari*, un vastissimo cotonificio, una vastissima officina di carrozze da ferrovia, dove migliaia di operai potranno trovare lavoro e pane, sono un raro beneficio; e queste e altre siffatte industrie alimenteranno, ravviveranno il commercio; e, impresso un savio e efficace impulso all'attività d'una popolazione, la quale ha tanto bisogno di muoversi, che il benessere generale crescerà senza fallo.⁵⁴⁴

Salvo poi concludere con un pittoresco sospiro:

Ma insomma, non nell'animo, bensì nella fantasia, ci rimane un rammarico. Oh, la cara isoletta di Sant'Elena! Oh, le calli tutte colore e il bell'*Arzere* ampio, verde, gaio, di Santa Marta! Non c'era egli maniera di rispettar l'isoletta? Non si poteva almeno cacciar di dietro alla chiesa, ai resti del convento, agli ultimi alberelli del vecchio orto, i nuovi fabbricati miserabili e orribili, da cui usciranno i vagoni? E nell'altra punta della città, a Santa Marta, non potevano almeno gli edifici del cotone assumere un aspetto più vario e garbato?⁵⁴⁵

Insomma, anche le fabbriche e i magazzini avrebbero dovuto avere una forma "varia e garbata", formula che corrisponde perfettamente, guarda caso, a quella più sintetica di "pittoresco".

La pensano allo stesso modo i viaggiatori stranieri. Anna Jameson, a questo proposito, scrive nel proprio resoconto di viaggio datato 1826:

⁵⁴⁴*Ibidem*, pp. 57-58. Pochi anni dopo, Molmenti e Mantovani avrebbero scritto sulla stessa linea: «Non sono [...] le innovazioni in se stesse che ci increscano tanto, ma i modi con cui si vogliono effettuare.» (Molmenti-Mantovani, Prefazione di *Calli e canali in Venezia*, Venezia, Ongania, 1893, p. XXVI. Volume delle didascalie.)

⁵⁴⁵*Ibid.*

La civiltà, la pulizia, le comodità sono qualità eccellenti, ma sono nemiche giurate del pittoresco. Esse l'hanno bandito dalle nostre città e dalle nostre case per relegarlo in cantucci angusti e appartati dove dobbiamo andare a scovarlo di proposito. In Italia invece il pittoresco si ritrova ovunque e in tutte le forme[...]. *Vuoi mettere un filatoio meccanico, per quanto funzionale possa essere, con il carattere pittoresco della rocca e del fuso?*⁵⁴⁶

Jules Lecomte, in una guida turistica francese stampata anche in italiano poco prima della metà del secolo, propone un compromesso che ridimensiona il problema dell'illuminazione elettrica e anche quello della strada ferrata:

Ma la poesia! La toccante poesia! esclameranno i funebri amanti delle rovinare città. Che diverrà la poetica figlia dell'onde colla sua piazza di San Marco rischiarata a gaz [sic.], e colla strada di ferro che unirà materialmente l'isola al continente? A questi queruli litterati diremo, che infatti la poesia perde qualche cosa nel contatto di queste locomotive. Ma a mezzanotte il gaz si spegne ed il vapore s'arresta, e al chiaro di luna, cielo e d'acqua, templi e palazzi, gondole ed amore non mancheranno a Venezia!⁵⁴⁷

Basta aspettare la mezzanotte, quindi, e ogni disguido della modernità sarà messo a tacere.

Boito e gli altri osservatori ottocenteschi non avevano evidentemente preso in considerazione la teoria che invece ci propone ironicamente Tiziano Scarpa, cioè che la bruttezza, a Venezia, può addirittura essere salvifica:

⁵⁴⁶Anna Jameson, *Diary of an Ennuyée*, London, p. 332; rip. in Brillì, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, cit., p. 66.

⁵⁴⁷Jules Lecomte, *Venezia. Colpo d'occhio letterario, artistico, storico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città...*, Prima versione italiana, Venezia, G. Cecchini e Comp., 1844. pp. 5-6.

Prendi il vaporetto che percorre il canal Grande: come se non bastassero quattro chilometri di palazzi lungo la esse d'acqua, alla fine il canale sfocia nel bacino di san Marco: ti sei appena lasciato alle spalle la basilica della Salute e la punta della Dogana, ed ecco che ti attendono al varco l'isola di San Giorgio, a destra, e a sinistra la Zecca, la biblioteca Marciana, la torre dell'Orologio, la basilica di San Marco, il campanile, il palazzo Ducale, il ponte dei Sospiri, le Prigioni! Stai per schiattare, la grazia ti sta dando il suo colpo di grazia, quand'ecco che ci pensa la prima facciata dell'hotel Danieli a soccorrerti all'ultimo minuto, ti riprendi mettendo in salvo lo sguardo in quel confortevole bunker d'orrido. Come sopravvivere a san Moisè, se non ci fosse accanto l'hotel Bauer Grünwald? Grazie di cuore, architetti contemporanei, grazie di pupilla per la sede centrale della Cassa di risparmio in campo Manin, per l'Inps e l'Usl e l'Enel in rio Novo, per l'Inail in calle Nova di san Simón.⁵⁴⁸

Già alla loro epoca, comunque, c'era chi, come Emilie Zöllner, nel 1884, dava un'interpretazione diametralmente opposta del valore degli addobbi romantici con i quali si traveste Venezia:

Venezia è interessante a ogni passo, il suo paesaggio è magico e profondamente poetico; ma ancora non raggiunge *il* canone di bellezza che vorrei avere *costantemente* sotto gli occhi. Dal mio punto di vista, per parlar chiaro, la città è troppo sporca. Dev'essere quindi un po' nascosta, illuminata solo dalla luce della luna, celata da un filtro, per poterci incantare ancora.⁵⁴⁹

In conclusione, se Boito, con riserva, apre al moderno, negli stessi anni, gli stranieri in Italia propongono pareri “sentimentali” sul genere di quello candidamente formulato da Malwinda von Meysenbug, considerata tuttavia la più politicizzata tra le viaggiatrici tedesche della seconda metà dell'Ottocento. Nelle sue memorie datate 1888, si dice sicura che la rigogliosa natura italiana avrebbe rappresentato una compensazione per le

⁵⁴⁸ Scarpa, *In gita a Venezia*, cit., pp. 70-71.

⁵⁴⁹ Rip. in Ritter, *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, cit., p. 38.

difficili condizioni del paese e che essa, inoltre, avrebbe costituito una promessa di riscossa per un popolo tanto amabile e intelligente.⁵⁵⁰

Ci muoviamo, quindi, nei territori della «breve e sterile compassione» che tanto indigna Jacopo Ortis al pensiero del trattamento patito dalla Serenissima caduta.

Si rischia l'infrangersi di un sogno, a voler andare oltre le apparenze e a voler trasgredire i dettami dei repertori letterario e figurativo. Tanto più che la realtà è sempre più impietosa e anche Venezia, adeguandosi a suo modo alle metamorfosi urbane tipiche del XIX secolo, perde quel fascino atemporale che la rendeva unica.

Mi rendo conto che diversi e singolari cambiamenti sono intervenuti nel mio modo di vedere ora l'Italia. Vi è un interesse reale molto maggiore – la mia visione è assai meno immaginosa o fascinosa. La leggo come un libro da capire e da godere; ma non come un sogno da interpretare. Tutto il fascino romantico se n'è andato, e nulla di ciò che vedo mi fa mai dimenticare di essere nel XIX secolo.⁵⁵¹

Il secondo soggiorno a Venezia tra aprile e maggio 1790 era già stato fatale per Goethe che nel IV degli Epigrammi veneziani lamentava:

Il paese è bello! Ma Faustina ahimè, io più non la trovo! Ne' questa è più l'Italia, che io già lasciai con dolore.⁵⁵²

⁵⁵⁰Borghi - Livi Bacci – Treder, *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, cit., p. 27. Mary Shelley, invece, nel suo *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843*, incita a «diventare parte delle scene che ci circondano» in modo che esse stesse diventino parte dell'osservatore, altrimenti «vediamo senza vedere e studiamo senza imparare. Non c'è bene, non c'è conoscenza, se non riusciamo ad uscire da noi stessi e a far entrare in noi qualcosa dall'esterno.»(Shelley, *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843*, I, London, 1844, p. 175. Riportato in Borghi - Livi Bacci – Treder, *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, cit., p. 41.

Per una storia della percezione della condizione e del popolo italiano da parte degli stranieri nel corso dei secoli, rimandiamo a Giulio Bollati, «L'italiano: il carattere nazionale come storia e come invenzione», in *Annali di Storia d'Italia*, I, Torino, Einaudi, 1983².

⁵⁵¹Rip. in Sorlin, *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica*, cit., p. 46.

⁵⁵²Cfr. Beller, *Le metamorfosi di Mignon. L'immaginazione poetica dei tedeschi in Italia da Goethe ad oggi*, cit., p. 25 (traduzione di Guido Manacorda).

Le critiche deluse di viaggiatori, scrittori, filosofi, storici e quanti altri hanno tentato, da stranieri, di definire le caratteristiche del nostro paese, generano la conseguente reazione della cultura italiana, dando vita a quello che Giulio Bollati descrive come «uno degli schemi più caratteristici e più stabili dell'intera storia italiana»: un sentimento nato, appunto, dalla coesistenza tra senso di «primato e decadenza, [...] inferiorità obiettiva impercompensata da un senso invitto di superiorità».⁵⁵³

L'impietosa perseveranza degli stranieri nel considerare l'Italia essenzialmente un paese di rovine e di memorie, e le confutazioni incessanti di risposta, obbediscono, nella gara degli opposti etnocentrismi, a regole precise, stabilite assai presto nel tempo.⁵⁵⁴

Da una parte lo sguardo languido dei viaggiatori; dall'altra, la scontentezza orgogliosa degli abitanti: ad essere dibattuta è l'immagine del paesaggio, in entrambi i casi alterata rispetto alla realtà.

Le immagini subiscono questa dicotomia, assorbono queste mistificazioni ideologiche: la stessa fotografia, la riproduzione oggettiva per eccellenza, accoglie in sé questa dialettica.

“Rovine e memorie”, quindi, gli elementi del panorama italiano percepiti dallo sguardo straniero. Ma sbaglieremmo se interpretassimo queste rovine e memorie solo come cocci emersi di civiltà antiche, lembi di mura diroccate e rimasugli del passaggio di personaggi celebri.

Infatti: che cos'è che non trova Goethe al suo ritorno in Italia e di cui si lamenta nella sua poesia veneziana? Non ritrova lo stesso paesaggio, la stessa gente, la stessa filosofia di vita, un altro amore come quello per la figlia del locandiere romano?

O semplicemente quell'Italia, più che una terra con un'identità specifica, rappresenta *in primis* la proiezione di una stagione della propria vita? Nel 1829 Goethe dice:

⁵⁵³Bollati, “Il carattere degli italiani come problema storico” in “L'italiano : il carattere nazionale come storia e come invenzione”, cit., p. 956.

⁵⁵⁴*Ibidem*.

Sì, posso dire che solamente a Roma ho sentito cosa voglia dire essere un uomo. Non sono mai più ritornato a uno stato d'animo così elevato, ne' ad una tale felicità di sentire. Confrontando il mio stato d'animo di quando ero a Roma, non sono stato, da allora, mai più felice.⁵⁵⁵

Libertà, amore, fuga: ecco quali sono le vere memorie sedimentate sul suolo italico. Le rovine sono gli anni giovanili perduti, i giorni spensierati che non possono più tornare. Ed è proprio questo tema nostalgico e straziante a nutrire, nel corso del XIX secolo, il mito veneziano.

Dopo le luminose immagini di buon governo, affezione popolare e giustizia civile, e dopo la stagione gaudente e libertina del Settecento, inoltrandosi sempre più nell'Ottocento, Venezia, infatti, riacquista la dimensione cupa della stagione gotica ma in una variante più intimista: in questa fase, incarna soprattutto il declino della giovinezza, il tramonto della vita, la malattia.

Celebri sono, a tal proposito, gli ardori crepuscolari di D'Annunzio, le liturgie funebri di Barrès, i rintocchi finali che attendono il professore von Aschenbach di Thomas Mann e, anni dopo, il colonnello Cantwell di Hemingway in *Di là dal fiume, tra gli alberi*.

Non solo il destino individuale, ma anche quello collettivo si specchia nella storia e nel declino della città. Riferendosi all'opera di Ruskin, nella prefazione a *Le pietre di Venezia*, Brilli scrive:

Le "pietre" di Venezia adempiono a una funzione analoga a quella espletata dalle "reliquie" del Percy attorno alle quali s'era venuta formando la poetica romantica, in campo etico la

⁵⁵⁵R. Friedenthal, *Goethe, his time and life*, London, 1965, cit. in Ian Littlewood, *Sultry Climates: travel and sex since the Grand tour*, London, J. Murray, 2001, pp. 57-58. Traduzione di Navid Carucci dall'ed. it *Climi bollenti. Viaggi e sesso dai giorni del Grand Tour*, Firenze, Le lettere, 2004.

città lagunare diventa metafora dei destini dei grandi regni, incluso quello della regina Vittoria.⁵⁵⁶

Gubertoni, inoltre, analizza come per Hoffmannsthal procrastinare e sospendere il tramonto di Venezia significasse esorcizzare l'analogo tramonto di Vienna.⁵⁵⁷ Mentre Romanelli cita, allo stesso proposito, il doloroso *memento mori* del Casanova di Schnitzler.⁵⁵⁸

Gli osservatori dell'epoca, quindi, che siano poeti e romanzieri o critici e storiografi, sublimano il tema della fine di Venezia in allegoria e morale, trasformando il declino della Serenissima in uno «specchio deformato e rivelatore»⁵⁵⁹ valido per le proprie storie e le proprie nazioni.

Il destino infelice della Repubblica diviene perciò il presagio della fine delle altri grandi potenze d'Europa ormai snervate dal precario equilibrio post-napoleonico che la Restaurazione non era riuscita a ripristinare.

In Rainer Maria Rilke, infine, l'immagine mitica di Venezia perde ancor più consistenza e sfuma nell'oscurità e nel silenzio.⁵⁶⁰

Anche la caduta di Venezia, quindi, non è stata oggetto di disquisizioni storiche e critiche quanto piuttosto, invece, di malinconiche e fataliste riflessioni sul tramonto di un'epoca. Venezia rappresenta, anche in questo caso, una messa in scena carica di sensazionalismo e allestita sul

gusto e il desiderio d'assistere ad un trapasso memorabile, ad una morte rappresentabile come un capolavoro melodrammatico, come una citazione di se stessa. Cosa che avvenne

⁵⁵⁶Brilli, "Viaggio a Venezia. Prefazione" a Ruskin, *Le pietre di Venezia*, a cura di Brilli, Milano, Mondadori, 2000, pp. X-XI.

⁵⁵⁷Giubertoni, "Venezia nella letteratura austriaca moderna", in *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, cit., pp. 108-109.

⁵⁵⁸Romanelli, "Venezia nell'Ottocento: ritorno alla vita e nascita del mito della morte", cit., p. 763.

⁵⁵⁹*Ibidem*.

⁵⁶⁰Giubertoni, *Venezia nella letteratura austriaca moderna*, in *Venezia Vienna*, p. 125.

puntualmente e con piena soddisfazione di tutti: spettatori curiosi, medici impotenti, cassandre finalmente appagate.⁵⁶¹

Ancora una volta, Venezia è un luogo della mente⁵⁶², la sede del rimosso collettivo, lo spazio dell'immaginario dove trasferire inquietudini ma anche desideri ormai inappagabili nella propria realtà sociale. In questo senso, il destino di Venezia nella percezione internazionale, è anche quello dell'Italia intera, realtà meno emancipate alle quali alcuni correnti di pensiero straniere hanno applicato «i risvolti visivi di certi rimpianti, certe nostalgie che l'Europa dei *restaurati* voleva imporre, esaltando in un paese retrogrado come il nostro quegli aspetti dell'*ancien régime* che, altrove, il corso della storia aveva definitivamente spazzato.»⁵⁶³

Romanelli afferma che sarebbe «ingenuo e semplicistico» pensare che la nascita della visione “funebre” di Venezia e della relativa letteratura e iconografia siano avvenute in coincidenza di un'unica data, anche se si tratta di una data capitale: il 1797.⁵⁶⁴

Già prima della resa clamorosa, infatti, c'erano state le previsioni di attenti osservatori esterni, ai quali abbiamo accennato prima. Ma c'erano stati anche dei segnali interni alla cultura veneziana stessa: degli accenni di consapevolezza che rivestono di un retrogusto amaro anche gli scherzi dei pulcinella di Tiepolo.⁵⁶⁵

Il 1797 apparirà allora non già un incidente storico quanto piuttosto il comporsi ordinato di tutti gli indizi che percorrevano la febbricitante vita della Repubblica – provenienti ben da

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² A questo proposito: «Vi sono città che non hanno un nome, non hanno abitanti, non hanno una carta topografica, ne' antica ne' moderna. Queste città esistono davvero... nella nostra fantasia. Esse ci nascono dentro come sogni d'amore. Talvolta le conosciamo anche meglio delle città reali: ne conosciamo le piazze, i vicoli, il profumo, il volto. Solo perché non si trovano in nessun luogo noi le chiamiamo “utopie”. » (Benedetto Gravagnuolo, “Le mute città del desiderio”, in Mazzoleni (a cura di), *La città e l'immaginario*, cit., p. 83.)

⁵⁶³ Federico Zeri, “La percezione visiva degli italiani” cit., pp. 101-102.

⁵⁶⁴ Romanelli, “Venezia nell'Ottocento: ritorno alla vita e nascita del mito della morte” in *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, 6, cit., p. 753.

⁵⁶⁵ Negli *Scherzi*, alcune immagini sono intrise di «mite torpore»; altre, «non meno di undici su ventitré fogli» sono dominate da una «tensione quasi intollerabile legata all'atto di guardare qualcosa di ignoto [...]» (Roberto Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006, p. 19.

lontano e preannunciati all'occhio dell'indagatore e a chiunque sapesse e volesse scorgerli
– in un disegno di lettura agevole e inequivoca.⁵⁶⁶

Il governo veneziano nutre la stessa autocoscienza: nella seconda metà del Settecento è ormai evidente agli occhi dei governanti che la Repubblica è debole, non per problemi di consenso interno – il popolo amò fino alla fine e sempre parve rimpiangere la Serenissima – ma a causa dell'isolamento.⁵⁶⁷

Da una parte esso si esprime attraverso una politica di neutralità che rende Venezia sempre più estranea ed esposta ai giochi di dominio dei grandi stati europei.⁵⁶⁸

Per quasi un ottantennio, infatti, dal 1718⁵⁶⁹ al 1797, mentre le altre potenze europee sono impegnate in conflitti di grandi proporzioni, Venezia, se si escludono le azioni contro i pirati, gode, invece, un lungo periodo di pace.⁵⁷⁰

Dall'altra parte, l'isolamento è accentuato dai rapporti piuttosto distaccati con la terraferma.

Infatti, nonostante la crescente importanza economica dei suoi possedimenti interni, Venezia continua a considerarsi, una città a sé ⁵⁷¹, segnata dall'indole di quei primi abitanti che avevano abbandonato la Terraferma, in quanto più esposta alle invasioni del Nord, e avevano trovato nel mare la sopravvivenza, poi la ricchezza, infine il potere internazionale.⁵⁷²

Nella prima metà dell'Ottocento, lo sviluppo della terraferma si fa sostenuto; Venezia, invece, rimane arroccata e immobile. Franzina cita Pietro Manfrin che a fine Ottocento

⁵⁶⁶ Romanelli, *“Venezia nell’Ottocento: ritorno alla vita e nascita del mito della morte”*, cit., p. 753.

⁵⁶⁷ I trattati di storia veneziana sono molti e approfonditi, dal Lane a Norwich a Zorzi a Crouzet Pavan. Per entrare, però, nel vivo dell'aspetto più sociale del Settecento veneziano, rimando al celebre Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica* la cui prima edizione, in volume unico, è stata stampata a Torino 1880; ed. cons. “Il decadimento”, III, Lint, Trieste 1927-1929⁷.

⁵⁶⁸ La neutralità di Venezia fu decisiva nel sancire la fine della Repubblica in rapporto allo scontro Francia-Austria (Giovanni Scartabello, “Venezia dal 1797 al 1802 e le memorie dell’ultimo Doge”, in Id. Lodovico Manin, *Io, l’ultimo Doge di Venezia. Memorie del Dogato*, a cura di Scartabello, Venezia, Canal & Stamperia, 1997, p. XII).

⁵⁶⁹ Si tratta della data della pace di Passarowitz, quando Venezia pose fine ai secolari scontri con l'impero ottomano.

⁵⁷⁰ Lane, *Storia di Venezia*, trad. di Franco Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1991², pp. 490-491.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 501.

scrive: «L'antica dominante che [aveva voluto] essere divisa fu lasciata sola come era suo desiderio, ma questo isolamento le nocque, mentre nessun danno avvenne alla terraferma.»⁵⁷³

La pianura e il pedemonte veneti seguono, quindi, un proprio sviluppo protoindustriale mentre Venezia indugia in uno stato di torpore economico e politico che è bene rappresentato dalle parole del penultimo Doge, Polo Renier: «Viviamo nella sola idea della prudenza della Repubblica.»⁵⁷⁴

«La spossatezza e la inadeguatezza delle strutture di commercio e la miopia di una classe politica del tutto sclerotizzata nei suoi privilegi e incapace di riprendere uno sforzo espansivo che solo avrebbe permesso la sopravvivenza, non soltanto economica, dello stato veneziano»⁵⁷⁵ si contrappongono ad un contemporaneo «[...] vitalismo sfrenato del quotidiano e della stessa produzione intellettuale, maggiore e minore: anche questa è una delle ragioni – ne' l'ultima ne' solo veneziana – della singolarità degli anni tra ultimo Settecento e primo Ottocento nella terra di S. Marco.»⁵⁷⁶

È la schizofrenia veneziana di cui abbiamo già parlato, che si gioca pubblicamente su uno dei palcoscenici più grandi della storia.

Venezia arriva sfrenata, quindi, al suo atto finale: a detta dei memorialisti, riassume Scandaletti, nei primi mesi del 1796 si tiene «il carnevale più sbrigliato del secolo», in macabra coincidenza con la decisione a Parigi di inviare in Italia 100 mila repubblicani al comando del generale Bonaparte.⁵⁷⁷

Sono varie le manifestazioni di euforia e spreco che la società veneziana mette in scena in opposizione alla drammaticità dei fatti storici: la Fenice viene inaugurata il 16 maggio 1792 con una novità di Giovanni Paisiello, *I giochi di Agrigento*, tema gioioso e leggero contornato dal fasto dell'aristocrazia accorsa in pompa magna.⁵⁷⁸

Mentre il Doge e il Consiglio paventano la fine, la bella società veneziana prosegue con i suoi riti.

⁵⁷²Scandaletti, *Venezia è caduta*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, p. 40.

⁵⁷³Franzina, "L'unificazione", in *Venezia*, cit., p. 45.

⁵⁷⁴Rip. in Scarabello, "Venezia dal 1797 al 1802 e le memorie dell'ultimo Doge", cit., p. XIII.

⁵⁷⁵Romanelli, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Limena-Venezia, Albrizzi-Marsilio, 1988, p. 31.

⁵⁷⁶Romanelli, "Venezia nell'Ottocento: ritorno alla vita e nascita del mito della morte", cit., p. 753.

⁵⁷⁷Scandaletti, *Venezia è caduta*, cit., p. 134.

Questa è anche la visione di Ippolito Nievo che scrive, per l'appunto:

Moriva una gran regina di quattordici secoli, senza lagrime, ne' dignità, senza funerali. I suoi figlioli o dormivano indifferenti o tremavano di paura.⁵⁷⁹

Di fronte a questo atteggiamento, gli storici hanno spesso bollato la seconda metà del XVIII secolo e soprattutto il XIX secolo, come un periodo di omertà e decadenza.

Il Settecento è stato, invece, un'epoca di grande sviluppo nel campo della musica, della letteratura e delle belle arti e l'Ottocento, secolo dei cambiamenti nella struttura urbana e di varie iniziative economiche per la ripresa, smentisce la tradizionale idea di un secolo morto in una città sconfitta.

Ciò non è bastato, però, ad impedire lo sviluppo di quel ritornello sconsolato nel quale si immerge l'intera società veneziana: la grande Venezia è caduta ed è caduta indegnamente.

I veneziani del tempo si consideravano decadenti in quanto non facevano ciò che facevano i loro avi. Gli storici moderni invece li chiamano decadenti perché troppo legati nella loro azione dal desiderio di imitare i modelli ancestrali, e perché non crearono nuove istituzioni che contribuissero al sorgere della futura nazione italiana.⁵⁸⁰

«Noi siamo riflessi degli antichi» fa dire Hofmannsthal all'ultimo erede di una famiglia nobile veneziana, «anzi siamo ancora quelli stessi nelle ore tarde della vita»⁵⁸¹: affermazione che mescola rimpianto e orgoglio.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 202.

⁵⁷⁹ Rip. in Scandaletti, cit., p. 224.

⁵⁸⁰ Lane, *Storia di Venezia*, cit., p. 491.

⁵⁸¹ Hofmannsthal, "La lettera dell'ultimo Contarin" in *Narrazioni e poesie*, a cura di Giorgio Zampa, p. 602.

Così si comporta anche la storiografia ottocentesca veneziana, che sviscera appassionatamente l'epoca dei Dogi, tralascia la fase delle occupazioni straniere e non si occupa del presente.⁵⁸²

Nel tardo XV secolo, invece, scrittori come Sabellico e Giustiniani, e più tardi Gasparo Contarini e Paolo Paruta, avevano usato gli scritti storici per esaltare l'unicità di Venezia e prevederne un futuro luminoso.⁵⁸³ Negli autori del XIX secolo, invece, non c'è spazio per la retorica del futuro e spesso il presente è solo oggetto di critica.⁵⁸⁴

Questa fine ingloriosa pesa a lungo [...]. Un'eclisse così rende arduo sia riallacciarsi positivamente al passato che intraprendere una nuova storia. Qualche cosa, della città, resterà per sempre inibita a varcare quella data del 1797: non a caso, vissuta e sofferta sempre come fine epocale, e ben di rado – dall'intellettualità veneziana, dai curatori e cultori dell'identità cittadina – ammessa come avvio di un nuovo possibile ciclo storico.⁵⁸⁵

Il tempo si è fermato a Venezia, non solo per gli stranieri affezionati ai sogni conservatori, ma anche per la stessa cultura veneziana. Tutta la produzione locale dell'epoca risente di questo atteggiamento statico e passatista.

L'abate Rinaldo Fulin tenta per primo, in una conferenza all'Ateneo Veneto nel maggio 1868, di riflettere sulla «utilità di studiare la storia della propria città» iniziando con «prima le cose che ci stanno da presso e poi le lontane».⁵⁸⁶

La sua proposta ottiene, però, scarsissimo seguito: tra Otto e Novecento, la meditazione storica si concentra solo su problemi e aspetti molto remoti nel tempo, la stagione d'oro della Repubblica oppure la fase del suo declino, spesso con toni consolatori e in funzione di determinate visioni politiche e ideologiche.

⁵⁸²Rimando a S. Woolf, "Introduzione" in "L'Ottocento" in M. Isnenghi-Woolf, *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2002, pp. 1-45.

⁵⁸³Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, cit., pp. 110-111.

⁵⁸⁴Tra i pochi contributi storiografici dell'epoca sulla storia più recente: P. Peverelli, *Storia di Venezia dal 1798 sino ai nostri tempi*, Torino, 1852; F. Mutinelli, *Memorie storiche degli ultimi cinquant'anni della Repubblica Veneta tratte da scritti e monumenti contemporanei*, Venezia, 1854; G. Dandolo, *La caduta della Repubblica di Venezia e i suoi ultimi cinquant'anni*, Venezia, 1855-1857.

⁵⁸⁵Mario Isnenghi, "La cultura" in Franzina (a cura di), *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 385.

⁵⁸⁶Franzina, "L'unificazione", in Id. (a cura di), *Venezia*, cit., p. 12.

Ad esempio, dopo l'Unità, il rimpianto del passato è servito da sostegno a vedute anti-sciopero o a iniziative di controllo sociale, che usano a proprio vantaggio la commemorazione della concordia civile tra regime aristocratico e ceti popolari ai tempi della Serenissima, osannata come requisito per la stabilità di un governo e la prosperità di uno stato.⁵⁸⁷

La nostalgia e la ricostruzione maniacale dei fasti del passato, quindi, non sono rimaste negli ambiti di una retorica da regata storica. Sono diventate, infatti, uno strumento nelle mani delle nuove classi di potere per mantenere il controllo sociale.

Quello del rimpianto per un passato eroico in confronto ad un presente ordinario, è, comunque, un tema trasversale nella cultura ottocentesca della penisola, espresso attraverso le opinioni di quelli intellettuali che avevano partecipato ai moti risorgimentali, o che in essi avevano avuto fede. Sono proprio loro i quali,

avendo più contribuito a conferirgli una fisionomia fortemente idealizzata, più avvertirono la inadeguatezza del nuovo Stato unitario a soddisfare le aspettative e le ambizioni del recente passato. [...] Gli intellettuali italiani non sono contenti della nuova Italia unitaria, anzi la trovano di gran lungo inferiore alle attese e per più versi discretamente disprezzabile.⁵⁸⁸

Questa tendenza alla “deprecatio temporum” è l'espressione solo apparente di una dialettica intellettuale: in realtà è proprio dalle «ceneri di questo moralismo frustrato» che si sviluppano i «germi di una vocazione reazionaria».⁵⁸⁹

Alcuni osservatori dell'epoca, hanno, quindi, messo in guardia dal pericolo di «una glorificazione storiografica della repubblica spinta all'eccesso»: ⁵⁹⁰ il passato, ovvero la dimensione storica più sfruttata dalla cultura interna veneziana, poteva, infatti, diventare un'arma a doppio taglio per la città, impedimento lo sviluppo di nuovi progetti sia politici che culturali.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁸⁸ Alberto Asor Rosa, “La cultura” in “Dall’Unità ad oggi” in *Annali di Storia d’Italia*, 4, II, Torino, Einaudi, 1975, p. 823.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 839.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 14.

Proprio a Venezia, nella prima metà del XVI secolo, Giulio Camillo aveva edificato il suo *Teatro della memoria*⁵⁹¹, tribuna settemplice costituita da cassette di legno contenenti le pergamene sulle quali era tracciata l'intera mappa del sapere classico. Riguardo a questa invenzione, emblema del desiderio umanistico di possedere e organizzare la conoscenza universale, ci è giunto un curioso aneddoto:

[...] di fronte a un discepolo di Erasmo da Rotterdam venuto apposta a visitare il miracolo del Teatro della memoria – di cui non è nota alcuna rappresentazione, benché si sappia che Giulio Camillo vi abbia dedicato l'intera vita – il mago umanista trova il modo di scusarsi dei propri balbettii e del modo stesso di parlare, impreciso e sconnesso, come un grave danno derivatogli dall'aver troppo praticato l'esercizio della memoria. Il segreto di questa difficile arte denunciava la propria disciplina: *troppo ricordare per non più parlare*.⁵⁹²

Era questo il rischio che correva Venezia: curare così tanto la celebrazione della memoria al punto da perdere la facoltà di agire nel presente?

Possiamo concludere che, in generale, l'elaborazione del passato è un processo tipico di ogni fase storica, tanto più importante quanto più sono stati messi in discussione i valori di una civiltà. La generazione che ha vissuto il passaggio tra *ancient regime* e nuova epoca, ha cercato proprio nel passato, specialmente un passato splendente come quello veneziano, «la stabilità di fronte al rapido cambiamento tecnologico, culturale e sociale»⁵⁹³ e spesso ha visto nell'architettura proprio la potenzialità di «preservare il passato in forma solida».⁵⁹⁴

Le immagini, naturalmente, rivestono un ruolo fondamentale in questo processo: ancor più le immagini di paesaggio urbano che hanno la capacità di rendere indelebile il panorama delle architetture e dei loro simboli.

⁵⁹¹Sui tetri della memoria: Antonio Costa – Manlio Brusatin, “Visione” in AA.VV., *Enciclopedia Einaudi*, XIV, Torino, Einaudi, 1981, pp. 1113-1115.

⁵⁹²*Ibidem*, p. 1114. Corsivo nostro.

⁵⁹³Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., p. 51.

⁵⁹⁴*Ibidem*, p. 54. Questa concezione delle architetture come vestigia del passato, trova varie espressioni nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento: dal “culto delle rovine” alla faticosa rielaborazione della memoria individuale nella *Ricerca del tempo perduto* di Proust.

L'uso dell'immagine, assieme al simbolismo architettonico, come supporto del mito Veneziano, ha avuto inizio, secondo Hüttinger, assieme alle autocelebrazioni della Serenissima, alla fine del XVI secolo in seguito a dei spaventosi incendi scoppiati a Palazzo Ducale, che avevano turbato il governo e l'opinione pubblica sul tema della solidità e dell'eternità della Serenissima. Da questi episodi «prese avvio quella glorificazione della storia della città, di dimensione pressoché enciclopedica nei suoi intenti» di cui «sono una testimonianza i cicli pittorici delle sale di palazzo Ducale, sede del governo». ⁵⁹⁵

Soprattutto, continuare a ritrarre una città in base alle medesime scelte e angolazioni della tradizione, significa smentirne, in qualche modo la crisi, e perseguire ostinatamente l'intento di preservare uno *status-quo*: uno stato fittizio, solo apparente, ma molto consolante.

In un momento di rivoluzione epocale, la pretesa continuità dei riferimenti iconografici si erge come baluardo ideologico, a confermare un romanticissimo desiderio: importante non è l'aderenza al vero ma la passione del principe per la propria *città ideale*. ⁵⁹⁶

Questo vale anche per la fotografia. Eppure,

I tempi delle riprese fotografiche sono anche quelli degli abbattimenti delle mura medioevali o rinascimentali, sono i tempi dei viali di circonvallazione oppure dei viali lungo i fiumi, da Firenze a Roma, a Verona, e quindi saltano le letture tradizionali di queste città, le barriere antiche che la strutturavano da secoli [...]. ⁵⁹⁷

Di fronte a questa rivoluzione non ancora assimilata di strutture e di pensiero, la fotografia urbana si rifugia proprio nella certezza di uno scenario conosciuto e già

⁵⁹⁵ Hüttinger, "Il mito di Venezia", cit., p. 187.

⁵⁹⁶ Marco Bertozzi, "Le città europee nel primo cinema", in Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 1, cit. p. 151.

istituzionalizzato: ripropone, quindi, le icone stabili dell'identità urbana specifica di ogni luogo, già fissate dalle tradizioni delle arti figurative.

L'ex dominio della Serenissima, infatti, in particolar modo, si trova a doversi adattare ad un progetto di riqualificazione urbana molto deciso a partire soprattutto dalla seconda amministrazione austriaca: la costruzione della strada ferrata, che ha modificato l'orientamento dell'assetto urbano dei principali centri veneti, da Padova a Vicenza, è stato solo il rinnovamento più eclatante.

Un'altra scelta dell'amministrazione austro-ungarica prevede il dirottamento dal nucleo storico delle possibili correnti di traffico: il cuore della città viene lasciato, quindi, il più possibile immune da turbamenti, immerso nella «dinamica contemplativa rallentata delle passeggiate», predisposto all'«uso residenziale» e al «comfort borghese». ⁵⁹⁸

Questa politica, in qualche modo, ha facilitato il mantenimento, anche nell'epoca successiva, di un particolare sguardo statico nei confronti del nucleo storico delle città, uno sguardo che elimina dalla propria visuale quanto non rispetta un'idea di decoro e di prestigio nobiliare, baluardi sentimentali dell'epoca precedente.⁵⁹⁹ Il gusto e il carattere borghese dominano, quindi, anche le immagini fotografiche: le fratture causate dalla storia, dall'industrializzazione, vengono perciò acquisite all'interno di una composizione che ricrea quest'unità tra forma e pensiero ormai perduta.

Anche la fotografia commerciale veneziana assimila queste spinte passatiste. Le campagne fotografiche su commissione accettano di riprendere i grandi palazzi veneziani sul Canal Grande trasformati in alberghi⁶⁰⁰ e le nuove strutture turistiche al

⁵⁹⁷ Quintavalle, *Gli Alinari*, cit., p. 301.

⁵⁹⁸ Puppi, «Territorio e città nel Veneto asburgico. Approssimazioni di un'immagine annunciata», cit., p. 380.

⁵⁹⁹ La stessa letteratura italiana del post-Unità, motivata da palesi intenti patriottici-educativi, quando non parla in toni metaforici-favolistici (*Pinocchio* di Collodi), descrive il paesaggio urbano solo attraverso un'ottica borghese. In essa, manca una visione dell'insieme, ridotta al perimetro del quartiere storico. La città è riassunta nel circuito che il borghese Enrico compie dalla sua casa alla scuola; gli altri alunni della classe, la cui personalità è ridotta ad una rassegna di nozioni pedagogiche, vivono in quartieri astratti, zone senza identità. Insieme all'eroismo e al sacrificio, ai lettori d'Italia vengono proposti il quartiere storico e la città signorile come esempi di città ordinata e regolata dalla morale patria.

⁶⁰⁰ Anche questi luoghi, comunque, non sono esenti da un certo fascino letterario: tra i tanti nomi illustri che vi soggiornano, l'immaginario letterario ricorda principalmente il poeta Percy Shelley che alloggia all'Hotel Royal Danieli; lo stesso nel quale consumano il loro amore turbolento George Sand e Alfred de Musset.

Lido. Ma le fotografie dei *Souvenir*, quelle che si confrontano direttamente con l'immaginario su Venezia, fanno scelte diverse e molto significative.

Facciamo un esempio. La Venezia repubblicana, ma anche quella del mito romantico e decadente, è una città di acqua: sia nell'iconografia del trionfo, che ha elaborato l'immagine di un mare ricco di imbarcazioni rappresentative e commerciali, sia in quella tardo ottocentesca-primi novecentesca che ha amato, invece, l'immagine di una laguna nebbiosa e morta⁶⁰¹, l'unicità di Venezia è stata costruita soprattutto a partire dal rapporto stretto con l'elemento acquatico.

Per secoli, prima della costruzione della linea ferroviaria⁶⁰², il primo contatto con la città si svolge attraverso la mediazione dell'acqua della laguna. L'apparizione del profilo della Serenissima, infatti, avviene nel corso di quel fatidico attraversamento del bacino di San Marco in gondola: un viaggio di oltre quattro ore, carico di aspettative, con partenza da Mestre o Fusina e sbarco in Piazzetta⁶⁰³, direttamente nel cuore storico della città.

I viaggiatori quindi giungono a Venezia da Sud. Questa tratta, inoltre, va a coincidere con la traiettoria di ripresa che domina praticamente tutta l'iconografica cartografica della città:

Già a partire dalle xilografie della seconda metà del XV secolo, si manifestò per prima, e prevalse sulle altre, l'immagine del polo marciano inquadrato dal Bacino con punto di osservazione più o meno alto e più o meno ravvicinato rispetto alla riva. Questo modello viene adottato poi dalle piante prospettiche dall'intera città, a partire da quella di de' Barbari. Rimarrà il punto di vista unico della cartografia e anche la prospettiva più amata dalla pittura.⁶⁰⁴

⁶⁰¹Attraverso la quale vedere il profilo di una città solenne ma morente: come scrive Gabriele D'Annunzio, «La laguna e la caligine inghiottivano tutte le forme e tutti i colori. Soli interrompevano la grigia eguaglianza i gruppi dei pali, simili a una processione di monaci per un cammino di ceneri. Venezia in fondo fumigava come i resti di un vasto saccheggio.» (Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco* (1900), cit., p. 272).

⁶⁰²La costruzione austriaca del ponte ferroviario translagunare avviene tra 1842 e 1846: tramite la strada ferrata fernandea la città è stabilmente collegata con la terraferma e l'altro importante polo del Lombardo-Veneto: Milano. L'inaugurazione della stazione ferroviaria avvenne nel 1861.

⁶⁰³Norwich, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, cit., p. 84.

⁶⁰⁴Romanelli, «*Venetia tra l'oscurità degli'inchiostri*. Cinque secoli di cartografia», cit., p. 5. Questa scelta ebbe conseguenze importanti quali «l'abbandono pressoché assoluto della fronte nord [Le

Aggiungiamo che questa scelta è evidente anche nell'immagine vedutista a stampa, sia quella dei grandi artisti, che quelle meno elaborate per pubblicazioni minori e per il consumo di massa.

Qual è il sotteso scopo di questa iconografia? Dopo le ragioni “ambientali” ce hanno determinato la fortuna della prospettiva da Sud, nell'Ottocento si mantiene un'unica ragione: quella di proporre al pubblico il *topos* dell'approdo a San Marco.

Nel momento in cui nasce l'immagine turistica, infatti, le scelte formali vanno necessariamente a coincidere con dei motivi commerciali che, in questo caso, si intrecciano anche quelle ideologie simboliche di cui abbiamo parlato all'inizio di questo capitolo.

Piazza San Marco non era da anni più la stessa:

Giudichi il mio lettore della sorpresa e cordoglio mio quando in quel vasto recinto, ove non solea vedersi a' felici tempi che il contento e la gioia dell'immenso concorso del vasto popolo, non vidi, per volger gli occhi per ogni verso, che mestizia, silenzio, solitudine e desolazione. Non v'erano che sette persone quando entrai in Piazza. [...] Anche le botteghe di caffè erano vuote.⁶⁰⁵

In più, anche l'entrata alla Piazza non rispettava più un rito che durava da secoli: quello, appunto, dell'arrivo via mare ai piedi del complesso marciano.

L'arrivo, infatti, per generazioni di viaggiatori, era un momento di epifania fondamentale: la città si ergeva pronta ad accogliere il nuovo venuto in tutto il proprio monumentale simbolismo mentre questi assaporava la conquista della terra sognata tramite il riconoscimento immediato dei suoi luoghi più emblematici.

Fondamenta a nord della città, Nota nostra] nella sua realtà architettonica, monumentale e ambientale non meno che nella sua documentazione cartografica». (*Ibidem*, p. 6).

⁶⁰⁵Lorenzo Da Ponte, *Memorie e altri scritti*, Milano, Longanesi, 1971, p. 294.

É uno spettacolo grandioso quello che Goethe descrive con la precisione di chi conosce ormai a memoria una visione vista e rivista, prima che nella realtà, in un numero indefinito di immagini nobili e popolari:

Il tratto di mare, che si estende davanti la piazza di San Marco, non ha uguali parlando di quel grande specchio liquido formato a guisa di mezza luna al di qua della vera Venezia. Al disopra di questa superficie d'acqua si vede, a sinistra, l'isola di San Giorgio; più lontano, a destra, la Giudecca col suo canale, e, ancora più lontano, a destra, la dogana e l'entrata del Canal Grande ove vidi subito splendermi innanzi i due enormi templi di marmo. Queste sono, in breve tratti, le cose principali che colpiscono gli occhi quando, fra le due colonne, entriamo nella piazza di San Marco.

Con la costruzione della ferrovia, ad accogliere il visitatore non sarebbe stato più questo grandioso scenario, ma un decisamente meno impressionante tratto di Canal Grande tra la Chiesa degli Scalzi e Simon Piccolo.

Thomas Mann descrive magistralmente lo sconcerto all'idea del venir meno di questo battesimo cittadino.⁶⁰⁶ Il suo professore si trova di fronte

⁶⁰⁶In che cosa consisteva l'eccezionalità dell'approdo veneziano rispetto agli altri approdi? «Tante altre città colpiscono d'alta ammirazione chi ci arriva per la prima volta dal mare: Trieste, Ancona, Genova, Palermo, Napoli sovra tutte, dove il panorama accoglie in sé tutti gli elementi di ciò che in tutte le lingue si chiama bello. Ma in esse il bello è formato da un concorso e da un armonizzare degli elementi naturali e umani, dalla felice collocazione della città sulle rive fiorite, su' bei poggi verdeggianti, in mezzo a un paesaggio, la cui bellezza sussisterebbe pur senza le opere dell'uomo; le quali, se belle per sé medesime, crescono splendore e vita allo spettacolo, se anche non belle, ricevono anima e vaghezza dalla cornice e dal fondo. A Venezia invece, nessun concorso della natura, nessuna varietà di terreni e di piantagioni, nessuna linea maestra chiude la scena: qui la natura non fornisce se non due elementi, i più indeterminanti e universali, l'acqua e il cielo. Tutto il resto, tutto quanto si vede è artificialmente formato dalla mano dell'uomo: m il quale ha escluso la vegetazione, gli animali. Ogni sembianza di cosa viva, e ha creato, così veramente s'ha a dire, un mondo di pietra, un paesaggio di architetture e di prospettive [...].» (Molmenti-Mantovani, Prefazione a *Calli e Canali in Venezia*, cit., pp. VIII-IX.) “Città di pietra” è una formula spesso usata da scrittori ed esteti per parlare di Venezia. Il tono di questa introduzione, ricorda le parole usate con sensibilità da Sergio Bettini in uno dei suoi commenti sulla forma di Venezia.

[...] l'area meravigliosa del Palazzo Ducale e il Ponte dei Sospiri, le due colonne col leone e il santo, il fianco sfarzoso e splendente del tempio favoloso, lo scorcio dell'arco e dell'orologio coi Mori, e contemplando si disse che giungere a Venezia col treno, *era come entrare in un palazzo dalla porta di servizio*, e che solo per nave, come aveva fatto lui questa volta, bisognava giungere nella più inverosimile delle città.

Il ponte, infatti, aveva fatto ruotare Venezia su se stessa: il suo principale punto di accesso ora si trova in corrispondenza di quello che in precedenza era stato solo l'approdo mercantile, cioè la parte nord-occidentale della città, anziché in quella sud-orientale.

Questo cambiamento ha snaturato la morfologia della città e ha avuto conseguenze di ordine materiale e, possiamo dire, sentimentale. Da un punto di pratico, infatti, la realizzazione della ferrovia comporta «il decadimento funzionale dell'area marciana»⁶⁰⁷: per ovviare a ciò, G. Japelli, nel 1850, ha addirittura ipotizzato di trasportare alla Giudecca il terminale ferroviario passeggeri e merci.⁶⁰⁸

Inoltre, il congiungimento diretto della terraferma con l'isola e la sostituzione dell'arrivo via mare con quello su strada ferrata, viene accolto da lamentele e nostalgie di ogni tipo. Secondo Mary Shelley è «impossibile non essere afflitti da questa innovazione [...]. La potenza, i commerci, le arti di Venezia sono finiti; il ponte la priverà del suo spirito romantico.»⁶⁰⁹ La sanguigna moglie di Ruskin addirittura scrive:

Se fossi Radetzky, non ne lascerei pietra su pietra. Distrugge completamente le prime impressioni di Venezia, costa agli italiani centocinquantamila lire e finora non ne deriva alcun vantaggio e poi c'è l'incancellabile vergogna di aver trasformato metà delle loro chiese in opifici, perché non possono sostenere l'onere di tenerle in buone condizioni, pur essendo piene di inestimabili affreschi di Tiziano, Giorgione, dei Bellini e di altri, mentre

⁶⁰⁷Romanelli in Bellavitis-Romanelli, *Venezia*, cit., p. 183.

⁶⁰⁸*Ibidem* e nota 29 p. 253.

⁶⁰⁹Rip. in Tannini, "La costruzione della città turistica", cit., p. 1136.

spendono tutti quei soldi per un ponte ferroviario, ma sono già stati puniti in modo tremendo.⁶¹⁰

Il «rovesciamento d'ottica nell'uso della città»⁶¹¹ a causa della realizzazione del ponte ferroviario, equivale, secondo queste rimostranze, ad «assistere ad una rappresentazione da dietro le quinte o, magari, leggere un testo solo attraverso le note a pie' di pagina»⁶¹² ed è stato oggetto di molti studi dell'epoca e di un numero considerevole di carte della nuova città che marcano l'aggancio alla terra ferma. Lo fa ad esempio, la più celebre e magistrale tra le mappe ottocentesche della città, quella di Bernardo e Gaetano Combatti (1846-1856) che riserva grande attenzione all'area della Stazione ferroviaria e al ponte sulla laguna, zone descritte in ogni dettaglio e arricchite da precise didascalie.⁶¹³

La costruzione delle vie di collegamento sulla laguna è il più momento più saliente di un generale processo di pedonalizzazione della città che era già stato avviato sotto la dominazione francese. A partire dal decreto napoleonico del 7 dicembre 1807 e dal “piano” di Gian Antonio Selva⁶¹⁴, si avvia, infatti, il progetto per trasformare Venezia da città solcata da vie d'acqua a città di rii interrati, passeggiate pedonali e giardini pubblici per i pomeriggi borghesi.

Le pareti dello scrigno di Piazza San Marco vengono sfondate (i cantieri sono stati aperti all'indomani dell'entrata francese in città) per far spazio al palazzo reale (per il quale è stata abbattuta la chiesetta sansoviniana di San Geminiano). Si viene a creare, in questo modo, un' ulteriore entrata pedonale alla Piazza che, con l'eliminazione anche di una porzione delle Vecchie Procuratie, collega il complesso marciano alla direttrice di San Moisè.⁶¹⁵

Sotto l'Austria, poi, la città viene solcata da ponti metallici che diminuiscono la necessità di spostarsi con un'imbarcazione.

⁶¹⁰Lettera del novembre 1848 di Effie Ruskin rip. in Norwich, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, cit., p. 89.

⁶¹¹Romanelli, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, cit., p. 11.

⁶¹²*Ibidem*.

⁶¹³Romanelli in Bellavitis-Romanelli, *Venezia*, cit., p. 184

⁶¹⁴*Ibidem*, p. 168.

⁶¹⁵*Ibidem*, p. 176.

Si ristrutturava Riva degli Schiavoni in previsione dell'impiego alberghiero e si creano circuiti interni totalmente pedonali che collegano, secondo varie traiettorie, la stazione con la Piazza.

Prosegue anche dopo l'Unità, questa "ossessione" di rendere Venezia «una città come le altre»⁶¹⁶, allargando strade, prosciugando canali, creando, cioè, delle soluzioni che potessero essere comparate ai *boulevard* parigini e ai corsi delle altre grandi città europee.

Molti progetti, ideati proprio a questo fine, sono stati bocciati, e possiamo aggiungere, fortunatamente. A leggerli ora, appaiono davvero inquietanti ma al tempo rispondevano ad una vivace richiesta delle varie amministrazioni. Tra queste proposte, riporto quella di un tal Jacopo Pezzato che nel 1845

proponeva la costruzione di una «strada ferrata a cavalli» ad una sola carreggiata, ma «fiancheggiata da camminapiedi lastricati di macigno e asfalto», che avrebbe dovuto prendere le mosse dalla stazione ferroviaria di S. Lucia, varcare il Canal Grande dirimpetto alla chiesa di San Simon Piccolo, colmare rio Marin e il rio di S. Polo e, ripassato il Canal Grande, fermarsi in Campo S. Angelo; a meno che non si fosse voluta farla continuare fino a S. Moisè passando per rio Terrà degli Assassini e rio dei Barcaioli. Lunga 1240 metri (fino a San Angelo) o 1622 (fino a San Moisè) la strada ferrata avrebbe consentito di percorrere l'intero tratto S. Lucia-S. Moisè in nove minuti primi.⁶¹⁷

Ogni intervento, insomma, pare mirato a «piegare e adattare una struttura storica alla realtà del vivere moderno», «apprestare maglie di servizi di nuova concezione e istituzione», «servire la necessità di un organismo urbano da immettere come mutata fisionomia sul più vasto scenario dell'Europa mediottocentesca.»⁶¹⁸

⁶¹⁶Zorzi, *Venezia scomparsa. Storia di una secolare degradazione*, I, Milano, Electa, 1977³, p. 193.

⁶¹⁷*Ibidem*, p. 3.

⁶¹⁸Romanelli, "Arte di governo e governo dell'arte: Vienna a Venezia nell'Ottocento", in Id. (a cura), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*", cit., p. 166.

Eppure, la pedonalizzazione della città non raccoglie molti consensi, non solo tra le opinioni poco pratiche e molto idealiste dei turisti, ma neppure all'interno della cittadinanza stessa.

Verso gli anni Ottanta viene aperta via XXII Marzo, tra campo San Moisè e Santa Maria del Giglio. Tra il 1871 e il 1872, invece, in seguito all'abbattimento di vecchi edifici, si traccia Via Vittorio Emanuele II, «che i Veneziani continueranno sempre a chiamare ostinatamente *Strada Nuova*»⁶¹⁹, e che non ha mai accolto le simpatie della popolazione.

«Contrary to the general idea» recita, con tono rassicurante, la già citata guida di un viaggio stereoscopico di inizio Novecento «one may go on foot to almost every section of Venice.»⁶²⁰

Così, nel resoconto del proprio itinerario quotidiano, un turista della stessa epoca traccia un percorso tutto pedonale:

[...] attraverso calli, callette, sottoportici, su e giù per infiniti ponti, urtato, sospinto dalla folla...Ho visitato Santa Maria Formosa, S. Giovanni e Paolo, ho ammirato il meraviglioso Colleoni del Verrocchio, poi di corsa a Rialto, lo attraverso, passo per Campo San Polo e vado ai Frari...Da qui per le calli più strette e sudice che io abbia mai visto al Campo Santa Margherita, che è più vasto di Piazza San Marco, da qui per un inestricabile labirinto di viuzze al Campo della Carità, dove c'è l'Accademia, passo il ponte di ferro e da qui alla Calle larga 22 Marzo e a casa. Ho tutti gli occhi pieni dei quadri del Bellini, del Vivarini, del Carpaccio, di Tiziano che ho veduto.⁶²¹

Gradualmente in città si creano quei rettilinei che oggi conosciamo: tra Santo Stefano e San Luca; da qui a San Bartolomeo e poi alla stazione ferroviaria; da San Marco a Santa Maria del Giglio e a Santo Stefano; da San Marco a San Luca attraverso il Bacino Orseolo; dalla stazione ferroviaria a Rialto; dall'Accademia a Ca' Foscari e poi, attraverso i Frari, fino a Piazzale Roma.

⁶¹⁹L. Filippi, *Vecchie immagini di Venezia*, I, Venezia, Filippi, 1993, p. 11.

⁶²⁰*Italy through the Stereoscope. Journeys in and about Italian Cities*, personally conducted by D.J. Ellison, D.D., cit., p. 537.

⁶²¹Da una lettera datata ottobre 1905 del musicista Jacob Bote; rip. in Cacciari, "Viaggio estivo", cit., p. 133.

Come ha reagito la fotografia del XIX secolo di fronte al riassetto della città? Osservando le immagini del fondo Naya, possiamo affermare che, in generale, abbiamo assunto quell'atteggiamento conservatore che abbiamo descritto prima.

I percorsi pedonali non sono molto amati dall'immagine fotografica: della lunga via che dalla stazione conduce a San Marco, viene immortalata, verso fine secolo, solo la zona del Ponte delle Guglie. La veduta, presa proprio dalla cima del ponte, mostra l'ampio percorso pedonale affollato rinunciando, così – ed è una scelta originale rispetto alla media fotografica – alla preziosa presenza della visione del canale.

I luoghi del mito veneziano, godono, invece, di una maggior considerazione anche "pedonale". Eccezione fatta per l'Arsenale che, pure molto amato all'interno degli itinerari turistici – anche Goethe ne fu attratto –, e simbolo prima della potenza marittima di Venezia poi di una volontà di riscatto, non viene omaggiato che della veduta dell'entrata, presa di scorcio, e di alcuni dettagli degli antichi leoni in pietra.

Alla zona del ponte di Rialto vengono riservate decisamente più varianti. Inizialmente, il ponte è fotografato solo come monumento, con riprese angolate soprattutto da Riva del Carbone, oppure, in soluzioni successive, a partire direttamente dal Canale.

Diventa struttura funzionale, luogo di passaggio, via da percorrere, solo a cavallo del secolo (tanto che immagini simili le troviamo non tanto nel fondo Naya, quanto nel repertorio più tardo di Tomaso Filippi): passanti e clienti del mercato di San Giacomo che scendono la scalinata di Rialto osservati dal fotografo posizionato qualche gradino sopra (3448); il campo stesso con una bancherella di frutta in primo piano e il grande ponte che sfuma dietro, spogliato dalla propria identità simbolico-monumentale.

La zona che, però, fin dal primo catalogo gode di un'attenzione anche in quanto area "pedonale" è Piazza San Marco, secolare luogo della convivialità e della convivenza tra le varie classi sociali veneziane, spazio studiato anche dal vedutismo pittorico, sia da un punto di vista "strutturale" che da un punto di vista "umano". Nelle fotografie ottocentesche mancano i teloni e i piccoli teatrini che rallegravano la Piazza settecentesca. Nelle prime immagini, dai dagherrotipi ai collodi, la piazza appare disabitata: soprattutto, di grande impatto è la classica prospettiva frontale verso la basilica, con il trapezio del selciato introduttivo alla mole della chiesa completamente vuoto.

Tuttavia, nei corso dei decenni, la piazza si popola: oltre alle vedute da un punto di vista sopraelevato, come possono essere le finestre o la loggia di Palazzo Ducale e la Libreria, vengono adottati anche vari punti di ripresa interni, ad altezza umana: si animano, quindi, la zona della Torre dell'Orologio, la Porta della Carta e il Molo. Riva degli Schiavoni, come pure la camminata della Giudecca, divengono una sorta di boulevard veneziani, che sostituiscono, parzialmente, nell'immaginario collettivo, o forse, più che altro nelle abitudini di una società meno dispendiosa, la più elitaria passeggiata in gondola sul Canal Grande.

Anche le entrate alla Piazza o al cortile interno del Palazzo Ducale acquistano una proprio rilevanza: non vogliamo certo dire che siano invenzioni iconografiche della fotografia. Sono interpretazioni del paesaggio marciano già presenti, infatti, in litografie e incisioni del tardo Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento, che proseguiranno, poi, anche nel corso del secolo.⁶²² Di sicuro, però, ci sentiamo di attribuire a loro, sia in fotografia che nell'editoria a stampa, la manifestazione di una certa sensibilità ottocentesca nel rapporto con la città: Venezia sta diventando, ormai, nella percezione collettiva, uno spazio da percorrere a piedi attraverso porticati, calli, sottoportici e passaggi pedonali e questi stessi luoghi entrano, quindi, anche nella raffigurazione del paesaggio veneziano.

Allo stesso tempo, però, a prevalere è ancora la facoltà della vista: ognuno di questi punti, lungi dall'essere solo funzionale – strada, accesso, uscita - , si trasforma inevitabilmente in un “belvedere” da cui ammirare una qualche visuale veneziana.

⁶²²Nelle immagini di produzione straniera, ci pare che la presenza di archi, soffitti a volta e gallerie atti a inquadrare la veduta paesistica, siano anche funzionali a creare un'atmosfera ombrosa, solenne e cupa allo stesso momento (come nelle incisioni Prout-Finden). Le stesse proporzioni non sono corrette: i portici di Palazzo Ducali sono molto più ampi, le colonne più possenti e la sproporzione rispetto alle figure umane decisamente marcata. Quando invece, il soggetto è la galleria superiore del Palazzo Ducale, l'architettura si fa più leggera e i vuoti prevalgono sui pieni. Di solito ci sono dei personaggi che si intrattengono a chiacchiere come nel caso della coppia elegante e della bambina con l'ombrello sia nella litografia Chevalier-Deyè, *Galleria superiore del Palazzo Ducale* appartenente all'album stampato presso Kier *Vedute e onumenti classici di Venezia disegnati e litografati dai più valenti artisti di questa città* del 1834 sia nell'incisione Paoletti-Bernasconi appartenente ad una delle più riuscite pubblicazioni turistiche del XIX secolo veneziano: *Il Fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti le vedute ed i costumi veneziani* edito da Tommaso Fontana nel 1839. La galleria del Palazzo era soggetto anche pittorico, adatto ad inscenare i drammi della Repubblica (penso, ad esempio, all'*Accusa segreta* di Hayez della Civica Pinacoteca Malaspina di Pavia, e, dello stesso pittore, al quadro *I due Foscari*).

Venezia, più che mai, è città non da percorrere e abitare, ma piuttosto da guardare: ogni movimento, infatti, è motivato dallo scopo di “vedere”.

In queste rappresentazioni, acquista, inoltre, grande valore l'elemento della cornice: la struttura della galleria al primo piano di Palazzo Ducale che scandisce la visione dell'isola di San Giorgio all'orizzonte; l'arco del Palazzo Reale che racchiude e governa l'area della Piazza che si estende davanti; la struttura muraria dell'ingresso al cortile dei Dogi che mette a fuoco la Scala dei Giganti: in tutti questi esempi, pare realizzarsi una riflessione sul “guardare”. Al posto di un punto di vista sopraelevato, impersonale, che finisce col far dimenticare la finzione e illudere che visione e realtà coincidano, entra in scena, qui, l'atto consapevole del guardare.

Infatti, la curva degli archi, le linee delle colonne, limitano e selezionano la vista, riproponendo all'interno dell'immagine, l'operazione fotografica: quella di scegliere un frammento della realtà, nella consapevolezza che questa è una decisione arbitraria e che quello che viene ritagliato non sarà mai tutto il reale ma solo una porzione di esso.

La visione, attraverso queste cornici architettoniche, ammette il proprio limite conoscitivo: è possibile possedere solo un quadro parziale del paesaggio, della realtà, della storia.

C'è un grande divario tra la veduta della Piazza “pulita” e la stessa Piazza racchiusa all'interno della sagoma nera di un'arcata: nella prima è rappresentato un paesaggio urbano; nella seconda, la visione umana di un paesaggio urbano, limitata, relativa e destinata a lasciare sempre un margine di incertezza e di ignoto.

La “rappresentazione” del paesaggio, diventa, quindi, sempre più “interpretazione”: il disegnatore, il fotografo si pongono come mediazione tra la visione neutra e lo spettatore, offrendo la propria versione, un punto di vista, una scelta compositiva.

La fotografia, in conclusione, apre alla nuova morfologia di Venezia come città “pedonale” ma non senza resistenze. Abbiamo già detto, che in percentuale, in tutti i cataloghi, prevalgono le vedute che riservano parte della composizione all'acqua.

Naya, distinguendosi all'interno del panorama veneziano, si preoccupa particolarmente di simulare la navigazione sul Canal Grande e in rii minori più pittoreschi. Lo spettatore viene “calato” all'interno di una imbarcazione dalla quale vengono inquadrati fondamenta, palazzi e campi.

La differenza di approccio, che ne consegue, nei confronti del paesaggio veneziano è visibile in due scatti pressapoco contemporanei, tardo ottocenteschi. Nel primo, il bambino che nuota nel canale è osservato dall'alto del Ponte dei Pugni, e appare come un elemento tra gli altri all'interno di una veduta molto equilibrata: allo stesso tempo, infatti, è possibile apprezzare sia il tocco di colore dei ragazzini che giocano, sia l'architettura di Campo San Barnaba.

Nel secondo, la posizione dell'obbiettivo non è più dominante: lo sguardo che i barcaioli, il bambino nell'acqua e il fotografo si scambiano è quasi allo stesso piano. L'autore della fotografia, in un certo senso, è entrato a far parte della realtà che sta rappresentando, è anch'egli parte del panorama (anche se la sua presenza non è visibile) e non più semplice spettatore esterno.

Col tempo, la posizione dell'obbiettivo può diventare parecchio bassa rispetto l'orizzonte aumentando la capacità di simulazione dell'esperienza della gita in gondola.

In un caso, però, la simulazione acquista un significato particolare che possiamo legare con quanto detto prima riguardo alla scomparsa epocale dell'esperienza dell'iniziazione alla città costituita dall'approdo in Piazza San Marco: ci riferiamo a quelli che possono essere definiti dei "finti approdi", cioè delle inquadrature prese da una imbarcazione che si sta avvicinando al gradino della Piazzetta.

All'interno del nostro viaggio stereoscopico di inizio Novecento, questa stessa immagine, datata 1898, è, appunto, accostata ad un testo che racconta l'avvicinamento alla Piazza dall'isola di San Giorgio, breve tratto compensativo del mancato arrivo via mare.

In questa immagine, *topos* presente sia nel repertorio Naya che in quello di Filippi, la prospettiva è dal basso verso l'alto, eseguita a bordo probabilmente di un'imbarcazione all'altezza delle gondole dell'attracco della Piazzetta.

In questo modo, tutti gli elementi architettonici, poi passati in rassegna in senso antiorario dal libretto, appaiono agglomerati in quella che era la vista di un reale visitatore che decideva di sbarcare direttamente in Piazzetta.

Vorrei concludere questa parte su Venezia città d'acqua-città di terra, con un'iconografia molto tarda che si distingue dalle altre riguardanti il Canal Grande, e che costituisce un punto di contatto col prossimo argomento: l'interno della città.

Partiamo con una premessa: solitamente le fotografie che hanno come tema o sfondo il Canal Grande mostrano un singolo palazzo o una breve serie di essi attraverso una prospettiva frontale o lievemente laterale. Nonostante la cura nella rappresentazione dei dettagli del singolo edificio, l'immagine del Canal Grande la definiremmo come più “paesaggistica” che “architettonica”: vale a dire che essa ingloba sia un tratto curvo della muraglia di palazzi sia il contesto naturalistico dell'acqua e del cielo.

A tal proposito, Sergio Bettini, afferma che un motivo architettonico, quale, ad esempio, la tipica facciata a “torreselle” di molti palazzi dal Mille al Settecento, che altrove costituirebbe solo una forma singola, legata ad un singolo edificio, a Venezia diviene, invece, elemento urbanistico: le pareti di questi palazzi, infatti, non possono essere isolate l'una dall'altra perché insieme, una dopo l'altra, compongono le pareti di quello spazio continuo che è appunto il Canale.⁶²³

Nelle città di tipo “classico” – come Firenze, per esempio – ogni edificio vale per sé: è un'opera d'arte risolta individualmente, chiusa in se stessa. Strade e piazze sono soltanto un collegamento esterno di singole unità architettoniche. A Venezia, invece, il *primum* non è l'edificio singolo, ma ciò che lo lega agli altri in una continuità figurativa che è il canale, la calle, infine, la città intera.⁶²⁴

A questo proposito, Corboz chiama la poetica palladiana, che ha condizionato fortemente la struttura di Venezia, una «poetica del frammento», secondo la quale il singolo edificio, appunto il “frammento” aggiungerebbe al proprio valore architettonico anche un valore urbanistico: i palazzi, infatti, anche se di stili diversi, si rimandano uno

⁶²³Bettini, *Forma di Venezia*, cit., p. 53.

⁶²⁴*Ibidem*, p. 54.

all'altro, superando la necessità della «prospettiva come legge d'unificazione urbana ferrea».⁶²⁵

Quindi, l'elemento caratteristico della fisionomia urbana di Venezia sarebbe la continuità, l'omogeneità nonostante le molteplici diversità interne; la fotografia si concentra molto su questo tema, soprattutto ritraendo i lati del Canal Grande (aspetto che affascina molto anche la letteratura che gioca con le metafore su questo aspetto di cortina serrata, di muraglia di marmo). L'imbocco dei canali laterali è sempre visto di scorcio: in un certo senso, si intuisce l'esistenza di un "interno" oltre la parete frontale dei palazzi, ma non ci si spinge oltre.

Invece, l'immagine che abbiamo scelto, e che ha come soggetto il traghetto di San Felice, ci colpisce per l'inquadratura frontale: in essa affonda, netta, la cesura della barriera muraria dei palazzi creata dall'asse perpendicolare di una calle che si inoltra nel cuore della città.

Nel caso di questa fotografia, ecco aprirsi finalmente un varco tra la facciata compatta della riva del Canal Grande e il mondo interno, più angusto e labirintico, della città popolare.

Un mondo che aveva affascinato anche Goethe, che dopo aver espletato il compito delle descrizioni di San Marco, del Bacino, del Canal Grande e di Rialto – descrizioni ammirate ma "immobili" come se stesse parlando non di un'esperienza vissuta ma di un quadro – riserva la sua parte più narrativa proprio alla scoperta dei quartieri più remoti della città, composti, per la maggior parte, da un «arruffo [...] davvero incredibile» di calli e rii.⁶²⁶

Goethe spesso risolve le rappresentazioni dei luoghi canonici affermando che non è difficile, per il lettore, immaginarseli, considerata la quantità di riproduzioni di tutti i

⁶²⁵Corboz, "Procedimenti dell'urbanistica palladiana", in «Bollettino CISA A. Palladio», XIV, 1972, pp. 235-250.

⁶²⁶Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 73.

tipi; di questa zona della città, invece, dice che l'unico modo per capirne la tortuosità è quello di accertarsene direttamente.⁶²⁷

Bisogna percorrerle, queste stradine, per capirle; non basta farsele raccontare.

Forse è proprio a causa della morfologia urbana di queste zone, che obbliga l'osservatore, il narratore, il fotografo a muoversi fisicamente per queste calli, a cercare punti di riferimento personali, a sperimentare con il proprio corpo percorsi diversi, anche casuali; e forse è anche a causa di una maggior libertà espressiva dovuta ad una minor attenzione da parte della tradizione: di certo la fotografia che racconta queste parti della città ci appare più “narrativa” rispetto a quella “iconica” dei luoghi più celebri di Venezia.

Oltretutto, l'immaginazione narrativa è stata spesso solleticata dalla similarità tra la struttura di queste zone, suddivise in angoli, corti, campielli, campi, tutti chiusi e indipendenti, isolati dal resto della città, e la forma di un palcoscenico: come non aspettarsi, da questi luoghi, la messa in scena di un atto di vita veneziana?

⁶²⁷*Ibidem*, p. 73.

4.2.2. Venezia città artificiale: stanze e palcoscenici.

In questo momento mi rammento del mio studio più bello, quello di piazza San Marco, posto che sia primavera, nonché mattina, nel tempo tra le dieci e le dodici.

Abbiamo precedentemente riflettuto sulla natura del tempo veneziano, o meglio, sulla particolare percezione di questo tema che si è sviluppata nel corso del XIX secolo.

Questo “tempo-non tempo” sciolto dal tempo della Storia, il cui avanzare lineare è interrotto da visioni personali e collettive, trova un parallelo nelle meditazioni e descrizioni dello spazio urbano veneziano.

Mi ha subito colpito come molti abbiano tentato di definire la forma della città parlandone come di una casa: un ampio espandersi di stanze e luoghi domestici collegati uno all’altro eppure appartati, nei quali il “tempo” e lo “spazio” della città si suddividono e allo stesso tempo si moltiplicano.

Henry James descrive Venezia come simile ad un «immenso appartamento collettivo, con Piazza San Marco che fa da salotto buono, e gli altri palazzi e chiese che fungono da grandi divani per riposare, da tavole per intrattenersi, da superfici decorative».⁶²⁸ Ma già una sessantina di anni prima, a conferma di un luogo comune diffuso, una modesta osservatrice come Effie Ruskin, la già citata moglie del celebre critico d’arte, parla della Piazza come di un enorme soggiorno ben illuminato dal gas dei lampioni dei portici⁶²⁹.

Questo paragone ha fortuna anche tra gli studiosi moderni di Venezia: lo usa ancora Bettini affermando che Piazza San Marco è una grande sala senza tempo, le cui pareti appartengono ad epoche e stili diversi⁶³⁰; Diego Valeri che racconta come la città, anche

⁶²⁸James, *Il carteggio Aspern*, cit., pp. 102. Ritorna qui il termine “superfici”: i luoghi di Venezia, in particolar modo nella visione ottocentesca della città, vengono visti come superfici per la gioia dello sguardo, o come dice Bassani, per «trionfi dell’occhio, e niente più» (Bassani, “Considerazioni sul tema di Venezia nella letteratura”, cit., p. 21).

⁶²⁹Rip. in Norwich, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, cit., p. 90.

⁶³⁰Bettini, *Forma di Venezia*, cit., p. 57.

nel culmine del suo splendore, sia rimasta di modeste proporzioni, «una specie di casa grande, con molte camere e una stupenda sala di ricevimento», in cui tutti si salutano in una cordiale vicinanza⁶³¹; Comisso che afferma che Venezia «non è una città, ma una grande casa, dove i campi sono stanze, le calli corridoi e le piazze grandi sale», e da qui deriverebbe quella «comunanza casalinga»⁶³² che già traspare dalle parole di Valeri. Comunanza, familiarità che agli occhi di Georg Simmel, straniero, al di fuori del vero tessuto sociale veneziano, appare solo come un malinteso, visto che lo sfiorarsi in quelle che lui chiama «piazzette veneziane [...] che prendono l'aspetto di camere» è solo «l'illusione di una confidenza, di una intimità che tuttavia manca nella vita vera».⁶³³ Se questa sensazione mette a disagio il visitatore, che si sente escluso dalla “vita vera”, per il veneziano essa può rivestire il fascino dell'eterna scoperta:

Venezia è una città misteriosa: lo è perché non si riesce mai a conoscerla abbastanza e anche quello che si conosce muta di continuo secondo le stagioni, le ore del giorno, la luce. Lo è soprattutto perché la sua vita si svolge intima e fuori di ogni osservazione, sempre segreta, quasi ambigua, di una ambiguità che sta tra la realtà e il sogno. [...]

Ho premesso questo per dire come non si possa parlare mai in ogni caso di itinerario veneziano. Non esiste guida di Venezia che possa far conoscere Venezia nel senso, diremo così, vero. *E non c'è veneziano che possa dire onestamente di conoscere la sua città in un modo altrettanto reale.*⁶³⁴

La similitudine che, però, nutre più successo nell'ambito delle descrizioni su Venezia, è quella che accosta la città ad una grande rappresentazione teatrale.

⁶³¹Diego Valeri, *Fantasie veneziane*, Vicenza, Neri Pozza, 1994, p. 11.

⁶³²Rip in Franzina, “L'unificazione”, in *Venezia*, cit., p. 88.

⁶³³Rip. in Bettini, *Forma di Venezia*, p. 30. L'occhio esterno vede l'artificiosità di Venezia in quella che, invece, pare a Comisso, Valeri e Bettini la domesticità rimasta intatta, nonostante tutto, caratteristica tipica della città lagunare. Tenenti, analizzando la letteratura di viaggio in Veneto fino alla fine del Settecento, ha riscontrato nei viaggiatori, la sensazione di non poter «andare più in là» ma di riuscire solo a «sfiorare, nei migliori dei casi, la complessa e sfuggente realtà veneziana. Familiare a quanti vi abitano, essa è agevolmente visibile ma troppo differente per essere compresa all'interno.» (Tenenti, “Venezia e il Veneto nelle pagine dei viaggiatori stranieri”, cit., p. 567).

⁶³⁴Goffredo Parise, “Venezia inedita”, in *Opere*, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, Milano, Mondadori, 1987, p. 1428.

Anche in questo caso, il tempo e lo spazio sembrano seguire leggi proprie all'interno dell'ambiente veneziano.

Cominciamo con il pensiero, ancora una volta, di Debray che è riuscito a riassumere con acume i difetti più stereotipati attribuiti alla città:

I palazzi sul Canal Grande non sono in vetrina, non sono modellini stile *Potëmkin*, ma neppure veri luoghi di abitazione. *Non verrebbe mai in mente di viverci, ma si possono toccare, questi pseudo-domicili; sono lì, davanti a noi, senza esistere davvero.* Come riflessi solidi del loro riflesso nell'acqua. Mai nessuno che si affacci ai balconi, nessuna traccia di attività domestiche o normali, come da qualsiasi altra porta (imposte che sbattono, portinaie, bambini, casalinghe con la borsa della spesa); e di notte solo qualche loggia illuminata, un paio di ombre furtive. Quel tanto che basta per crederci, per rendere plausibile l'intreccio e *quasi* realistica la scena. *La città dei teatri, dell'opera e dei balli è essa stessa un teatro.*⁶³⁵

L'accostamento tra Venezia e una grande rappresentazione teatrale che coinvolge tutto, dai palazzi come fondali agli abitanti e turisti come comparse, è una delle più frequenti che si incontrano spulciando la letteratura su Venezia.

In questi moltissimi esempi vengono sottolineati lo splendore della visione ma anche l'artificiosità di quella che sembra essere, come dice Zanzotto, una «*mise en abime* di una Venezia teatro e quadro»⁶³⁶ in cui chi la descrive occupa il ruolo di stupito e passivo osservatore. In alcuni casi, però, il gioco della finzione pare coinvolgere anche il turista divertito:

Venezia somiglia a un fondale di teatro. I turisti vi si muovono come attori improvvisati.
Anch'io sono qui a recitare una parte per due mesi. Ho percorso per due volte il Canal

⁶³⁵Debray, *Contro Venezia*, cit., pp. 15-16.

⁶³⁶Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1057.

Grande a bordo del vaporetto numero uno: gli splendidi palazzi sulle due rive fanno pensare a donne che manifestano i loro sentimenti *oltre misura*.⁶³⁷

Una copia del IV canto di *Childe Harold's Pilgrimage* di Byron (1818) ha spesso fatto compagnia alla tradizionale guida di viaggio nelle tasche degli inglesi per via della prima metà dell'Ottocento; per ogni sosta del tour lungo la penisola, il visitatore consenziente poteva trovare, infatti, nell'opera byroniana suggerimenti sulle pose da assumere e sulle riflessioni da interpretare: grazie a questi insegnamenti letterari ognuno poteva momentaneamente incarnarsi con successo in un eroe romantico.

Ogni monumento, ogni rudere, ogni sprazzo di paesaggio, diventano, in questo modo, palcoscenici ideali per assumere gli atteggiamenti illustrati dal poeta. Poeta che, ricordiamo, ha scelto la sua dimora definitiva a Venezia, il più spettacolare e visibile tra i palcoscenici.⁶³⁸

La metafora di Venezia come grande teatro all'aria aperta, quindi, coinvolge due aspetti dell'idea della città: uno, di cui abbiamo già in parte parlato, riguarda la "teatralità" della città stessa nella manifestazione della propria identità grazie ad un'esaltazione dell'aspetto paesaggistico.

L'altro riguarda, invece, la forma stessa della città, e in particolar modo, di quelle zone più popolari organizzate secondo una struttura ad incastro che ricorda proprio la sistemazione delle stanze in una casa o l'organizzazione spaziale di un teatro.

Ritorniamo per un attimo a quanto detto sulla messa in scena della città (2.2): il periodo in cui gli storici in genere fissano l'inizio della decadenza economica della città coincide, paradossalmente, con quello in cui si è espresso maggiormente il gusto della spettacolarizzazione.

⁶³⁷Acheng, *Diario veneziano* (1992), trad. di Maria Rita Masci in Valerio Bisturi e Luciano Del Sette (a cura di), *Venezia*, supplemento a «Diario», 14, 9 aprile 1997, p. 13.

⁶³⁸Il rapporto tra Venezia e Byron è raccontato splendidamente da Norwich, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, cit., pp. 54-81.

Il Seicento, infatti, è il secolo in cui si completa sostanzialmente il profilo vedutistico della città, con la costruzione o il completamento delle principali fabbriche della città, ed è anche quello in cui sono stati aperti la maggior parte dei teatri.⁶³⁹

La spiegazione materiale di questa ricchezza ostentata risiede nel ridimensionamento dei traffici marittimi: i capitali precedentemente investiti nel mantenimento delle rotte e nell'armamento, erano stati dirottati, infatti, alla spesa interna la quale prevedeva, appunto, anche l'esibizione, si può dire teatrale, delle architetture cittadine e il sostentamento di un certo tipo di visione e di spettacolo: appunto quello del teatro.

Si può affermare, quindi, una significativa analogia tra l'inizio del processo di deterioramento della potenza della città e una compensativa manifestazione-esaltazione estetica e spettacolare.⁶⁴⁰

Il termine "teatro", ci ricorda Turri⁶⁴¹, deriva dal greco *theátron* a sua volta riconducibile al verbo *tháomai*, nel senso di "contemplare, guardare da spettatore": il cittadino si trova proprio in questa condizione nel momento in cui si pone di fronte allo scenario urbano eretto dal corpo sociale di cui fa parte, e ha l'occasione di osservare la propria identità originaria, l'essenza della propria cultura conservate intatte nella fisicità dei luoghi rappresentativi. Allo stesso tempo, al visitatore è fornito un condensato esemplare e sfacciato della storia, della cultura, del passato e, fino ad un certo momento storico, anche del presente e del futuro di Venezia.

A volte i paesaggi assomigliano talmente alla forma e al disegno di un teatro che l'analogia diventa identità e si può parlare di paesaggio teatrale.⁶⁴²

⁶³⁹Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 237.

⁶⁴⁰Turri propone anche un'altra ipotesi, collegando l'esibizione monumentale di Venezia agli influssi culturali del Rinascimento: Venezia avrebbe raggiunto il culmine della propria monumentalizzazione e la definitiva consacrazione iconografica proprio in seguito a quel magico periodo di trapasso della mentalità umana, nel corso del quale quest'ultima si era emancipata da un'ottica teocentrica secondo cui il mondo era prima *theatrum* di Dio che degli uomini e non aveva ancora perso la fiducia nell'uomo come artefice cosciente della trasformazione del territorio, avvenuta in coincidenza con l'avvento della modernità che ha segnato il paesaggio con un'industrializzazione omologante e spersonalizzata (Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 74).

⁶⁴¹*Ibidem*.

⁶⁴²Cosgrove, *Il paesaggio palladiano*, cit., p. 37.

Denis Gosgrove, in suo famoso studio, analizza proprio la volontà, ravvisabile nel più celebre tra gli architetti che hanno operato a Venezia, Andrea Palladio, di organizzazione del paesaggio in base ad una struttura teatrale. Gosgrove fa l'esempio della celeberrima Villa Rotonda sui Colli Berici eretta nella seconda metà del XVI secolo. All'interno del secondo dei suoi *Quattro libri dell'architettura* redatti nel 1570, Palladio stesso afferma di aver selezionato il sito per il suo «aspetto di un molto grande Theatro»⁶⁴³ e di aver costruito, per poter dominare il paesaggio, «logge in tutte quattro le faccie [sic.]».⁶⁴⁴

Palladio aveva lavorato precedentemente anche per la costruzione della Chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, progettata nel 1565. La sua grande mole è innalzata sull'omonima isola dirimpetto alla Piazzetta affacciata al bacino.

«Congiuntamente ad altre due chiese situate sull'isola della Giudecca, questo edificio è adatto a mettere in risalto uno spazio visuale omogeneo fatto di selciati, acque e paesaggio urbano» osserva Cosgrove.⁶⁴⁵ È possibile ammirare questa studiata scenografia proprio dal cuore della vita veneziana, quello spazio a filo d'acqua che per secoli ha rappresentato «il più teatrale ingresso alla città», nonché il ritrovo pubblico principale della festa del Carnevale, durante il quale «la gente comune trasforma[va] in una sorta di circo il maestoso centro della città».⁶⁴⁶

Tutto questo impianto non funge da semplice belvedere mondano. A dispiegarsi, infatti, davanti agli sguardi dei cittadini e dei forestieri, è l'eternità stessa dell'urbe.

Da sempre, infatti, la solidità dello scenario serve proprio a dimostrazione, da parte della città, della «ferrea volontà di durare nel tempo, tramandando nello sforzo materiale del costruire lo sforzo morale sostenuto dalla *civitas* per esistere in quanto tale, e di mostrare contemporaneamente, alle altre città d'Europa, nella riconosciuta convenzionalità di questi segni, *l'immagine del proprio rango*»⁶⁴⁷.

Per Venezia, aggiungiamo, è opportuno parlare, più che dello sforzo di costruzione, di quello di conservazione: conservare la propria forma per conservare la propria identità.

⁶⁴³Rip. in *Ibidem*, p. 39. Ricordiamo qui che Significativamente, tra il Cinquecento e il Seicento, le raccolte iconografiche dedicate ai luoghi salienti di una città, venivano denominate *Specula* o *Teatri*.

⁶⁴⁴*Ibidem*.

⁶⁴⁵*Ibidem*, p. 37.

⁶⁴⁶*Ibidem*.

⁶⁴⁷Romano, *L'estetica della città europea*, cit., p.61. Corsivo dell'Autore.

Infatti, se una caratteristica peculiare della città occidentale, secondo Romano,⁶⁴⁸ è quella di arricchire la gamma dei temi collettivi, inventandone di nuova generazione per generazione, quella della città veneta (supportata da tutte le arti rappresentative), dal XVII secolo in poi, sembra essere stata piuttosto la protezione dei segni antichi dalle innovazioni inquinanti.

L'aeternum monumentale trova, poi, una sua riproposizione in un *aeternum* fittizio, ma più sicuro e controllabile. Non è solo l'esigenza del turista che viene accontentata attraverso i teatri di immagini, ma anche una volontà di sopravvivenza interna alla città stessa che diventa più urgente mano a mano che si procede verso il Novecento.

Abbiamo già parlato della fotografia proprio come ulteriore manifestazione di questa necessità storica: un'esigenza espressa attraverso la ripresa di soggetti già appartenuti alla tradizione della rappresentazione di paesaggio e attraverso un rapporto di dominio nei confronti del paesaggio, ravvisabile nelle panoramiche e nelle inquadrature che sovrastano lo spazio della visione.

La seconda tipologia di accostamento tra città e teatro riguarda la composizione soprattutto del cuore più popolare di Venezia: in questo caso lo sfoggio patinato della messa in scena del Bacino lascia il passo al pittoresco minuto degli spazi quotidiani.

Soprattutto all'interno della letteratura ottocentesca, infatti, l'analogia tra teatro e paesaggio veneziano implica anche ad un'interpretazione particolare della popolazione locale.

All'interno di queste descrizioni, infatti, gli abitanti vengono rapidamente collocati in categorie, in ruoli teatrali, in *tipi* ai quali l'immaginario collettivo, anche grazie alla pittura di genere, pare essersi affezionato:

Mentre si è seduti in gondola, i marciapiedi che in certi punti costeggiano i canali assumono per lo sguardo l'importanza di un palcoscenico, con la stessa angolatura, e le figure veneziane, nei loro andirivieni contro lo scenario delle sbilenche casette da commedia, danno l'impressione di essere i *membri di un'infinita compagnia drammatica*.⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ *Ibidem.*, p.63.

Abitanti come attori, campi e calli come palcoscenici e quinte teatrali: un modello che supera le distinzioni di estetiche e culture.

Un tentativo di spiegazione a questa suggestione lo ritroviamo in un passo della *Fuggitiva*: in esso, si imputa alla vicinanza delle case, la creazione di continue cornici (le possiamo chiamare anche sipari) all'interno delle quali vengono inquadrare figure di cuoche o giovani ragazze intente a pettinarsi. Ogni casa si tramuta, così, in un'esposizione di cento quadri olandesi.

Case serrate nel tentativo di rubare più spazio possibile alla laguna e poi aperture improvvise in campi che, pur razionalizzati dal vedutismo, nella realtà si scompongono in innumerevoli visioni parziali e autonome: è questo il carattere "artificiale" di Venezia, città integralmente costruita dall'uomo, «prodotto della civiltà, non della terra»⁶⁵⁰, senza un elemento naturale a cui conformarsi, regolata solo dalle *superfici* di mare e cielo⁶⁵¹, che alimentano, ulteriormente, la sensazione di una costruzione fittizia, di un allestimento provvisorio.

Emilio Franzina, a questo proposito, collega la sublimazione di Venezia a «immagine di spettacolo, di meraviglia, di racconto»⁶⁵² e la creazione del «profilo di una città veneziana "come teatro"» proprio alla «geografia urbana delle classi» e alla «tipologia d'una popolazione d'ora in avanti in continua lotta con le strutture e gli spazi abitativi»⁶⁵³.

In parallelo al ragionamento di Franzina, Ludovico Zorzi ipotizza l'origine di una certa teatralità nel modo di fare tipico veneziano proprio, ancora una volta, nella struttura stessa della città:

Può darsi che la città, per il suo particolare tessuto urbanistico, che pone gli abitanti a ridosso gli uni dagli altri, quasi costringendoli al contatto fisico, favorisca fra costoro una sorta di disposizione al dialogo e al rapporto, e in seconda istanza, al piacere dello spettacolo di sé stessi e del proprio mimarsi; disposizione nella quale andrebbe ricercata la

⁶⁴⁹James, "Il carteggio Aspern", cit., p.103.

⁶⁵⁰ Cordiè, "I viaggiatori stranieri in Italia. Proust", cit., p. 65.

⁶⁵¹*Ibidem.*

⁶⁵²Franzina, "Le molte società", cit., p. 301.

⁶⁵³*Ibidem.*

genesi d'una certa teatralità del carattere veneziano, oscillante tra un massimo di attenzione apparente e un minimo di partecipazione reale alle vicende altrui.⁶⁵⁴

Già abbiamo parlato dell'aspetto "esibizionista" della città⁶⁵⁵, che si affaccia sul Canalazzo per vedere e farsi vedere; ora abbiamo tratteggiato anche l'idea di uno spazio, anche all'interno, costruito ad incastro, a cornice, a palcoscenico. La morfologia stessa della città, quindi, ha da sempre favorito l'impressione di assistere a quadretti e messe in scena.⁶⁵⁶

Inoltre, è opportuno richiamare quanto abbiamo già lungamente raccontato all'inizio del nostro percorso: nessun viaggiatore arriva in Italia "sguarnito".

L'occhio era talmente educato alle immagini, che l'immaginazione stessa veniva impostata ad istantanee, allenata a riassumere un intero paesaggio, e le sensazioni ad esso connesse, in un unico campo totale: si apre il sipario ed ecco, tutta concentrata nello spazio di un palco, la vita veneziana.

⁶⁵⁴Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 245.

⁶⁵⁵Secondo Guido Piovene, i veneti, abituati a sentirsi osservati e ammirati, hanno sempre nutrito dentro di sé un marcato narcisismo, la voluttà perenne nel guardarsi allo specchio, il piacere di far mostra del proprio paesaggio e della propria condizione tanto che questo atteggiamento, nel corso dei secoli, li ha distratti dalla spinta al mutamento a favore dell'affezione al proprio stato (Guido Piovene, *Viaggio in Italia* (1957), Milano, Mondadori, 1961¹¹, p. 23). Questo sentimento nutre anche il successo del cinematografo a Venezia dopo l'apertura dei primi studi di ripresa e di stampa di film a partire dal 1907: «Vanno diffondendosi le pellicole sia a soggetto che di tipo documentaristico oltre alle particolari riprese "girate in loco" sulla città – che offrivano la visione di gruppi di folla in luoghi come San Marco o le spiagge del Lido – alle quali il pubblico veneziano accorreva nella speranza narcisistica di potersi rivedere o almeno riconoscere parenti ed amici riprodotti dall'ancora meraviglioso cinematografo.» (Trevisan Alberto, *L' "Altro teatro" a Venezia dal 1890 al 1915*, Tesi di Laurea in Storia e critica del cinema, Università degli Studi di Bologna, anno 1985, p. 108. Corsivo nostro).

⁶⁵⁶Gli ultimi due decenni dell'Ottocento, vedono il predominio in teatro, soprattutto in Francia, del dramma naturalistico. In questa nuova concezione di drammaturgia, acquisiva grande risalto la scena come spazio mimetico, coincidente e sovrapponibile con lo spazio rappresentato. Il palcoscenico diventava una stanza, un ambiente concluso, del quale il sipario rappresentava la quarta parete, trasparente per il pubblico, opaca per l'attore. (Jean Jullien, *Il teatro vivente*, 1892; trad. parziale in Silvia Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma, Levi, 1988, p. 70.) L'ambiente, quindi, era uno spazio chiuso, definito. Inoltre esso non era neutro, perché doveva fornire molte delle connotazioni storiche, geografiche e psicologiche del dramma (Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 77). «Al dramma naturalistico, proprio per la sua poetica della *tranche de vie*, è necessario uno spazio che sia anch'esso una *tranche*, un frammento isolato dal *continuum* spaziale della quotidianità.» (*Ibidem*). Organizzazione della scena teatrale e organizzazione dello spazio: la cultura della narrazione e della visione è suddivisa in inquadrature proto-fotografiche (rimando alla successiva nota 210) e fotografiche.

I viaggiatori colti tra seconda metà del Settecento e Ottocento, inoltre, giudicavano e assimilavano la realtà che li circondava in base ai canoni pittorici in voga al tempo e la descrivevano usando il linguaggio dell'arte.

La Firenze che si affaccia sul fiume è, in breve, una *deliziosa composizione*.⁶⁵⁷

Dice il personaggio di James, riassumendo, con due semplici parole, una probabilmente lunga serie di aggettivi e dettagli.

Ed ancora, nello stesso racconto:

La posizione di Orvieto è stupenda, degna della “*media distanza*” in un paesaggio del diciassettesimo secolo.⁶⁵⁸

Se non è palco teatrale è quadro: in entrambi i casi la cornice rimane a delimitare lo sguardo, creando visioni a se stanti, porzioni di spazio indipendenti, citazioni che sfuggono al contesto e sostituiscono la realtà.⁶⁵⁹ Il flusso della vita, così, si interrompe in istantanee slegate.

Va anche detto che “quadri”, “camere”, “piazze” e “teatri” sono diventati, lentamente, in seguito anche alla diffusione della scrittura rispetto all'oralità e all'interiorizzazione dei criteri della rappresentazione pittorica, espressioni consolidate delle forme di organizzazione del pensiero e quindi anche della vista.⁶⁶⁰

Venezia, fatta a scatole, fatta a stanze, suddivisa in tebleau vivant, moltiplica alla vertigine questa esperienza:

⁶⁵⁷James, “Ritorno in Italia”, in *Racconti italiani*, cit., p. XXII. Corsivo nostro.

⁶⁵⁸*Ibid.*, p. XXXII. Corsivo nostro.

⁶⁵⁹Sul tema della cornice e della sua funzione in relazione al quadro arte e in letteratura: **STOICHITA**; Bertoni-M. Vasari, *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, Bologna, Clueb, 2006.

⁶⁶⁰Bertone, *Lo sguardo escluso*, cit., pp. 22-23.

Se la mia fantasia fosse stata sollecitata a dipingere il ritratto di una giovane donna, ne avrebbe fatto uno schizzo sullo sfondo di un palazzo illuminato dal sole al tramonto, con deboli giochi di luce sul suo viso riflessi dalla verde laguna. E se avessi desiderato ritrarre una scena veneziana, l'avrei dipinta da una finestra aperta, con una donna appoggiata allo stipite, come sovente avevo visto lei [Miss Evans. Nota nostra] affacciata alla finestra del suo albergo.⁶⁶¹

Il palazzo fa da fondale, la finestra aperta fa da tela: Venezia non è più una città ma un grande teatro all'aria aperta e una continua esposizione di quadri. Se il personaggio di James aveva visto in Miss Evans un'anonima figura femminile di un quadro di genere veneziano, Proust si spinge decisamente oltre, trasportando il volto della madre in una figura femminile di un dipinto di Carpaccio:

Un'ora è arrivata per me, in cui se ricordo il battistero, davanti ai flutti del Giordano dove San Giovanni immerge il Cristo mentre la gondola ci aspettava davanti alla Piazzetta, non mi è indifferente che accanto a me in quella fresca penombra ci fosse una donna drappeggiata con il suo lutto con il fervore rispettoso ed entusiasta della donna anziana che si vede a Venezia nella *Sant'Orsola* del Carpaccio e che questa donna dalle guance rosse, dagli occhi tristi nei suoi veli neri, e che non potrà mai fare uscire per me da quel santuario dolcemente illuminato di San Marco dove sono sicuro di ritrovarla.

La stessa trasposizione funziona anche per il paesaggio: queste sono le parole che trova Goethe per descrivere la prima vista dalla Piazzetta:

Quando, attraverso la laguna, nel fulgore del sole, vidi spiccare sui profili delle gondole l'agile guizzo variopinto dei gondolieri intenti al remo, quando vidi le loro figure disegnarsi nell'aria azzurra sulla superficie verde chiara, in quel momento vidi *il più bello, il più vivo*

⁶⁶¹Id, "Compagni di viaggio", in *Racconti italiani*, cit., p.26.

quadro di scuola veneziana [...]. Tutto era come *dipinto* chiaro su chiaro, e l'onda schiumosa e gli scintillii che vi balenavano erano gli indispensabili *colpi di rifinitura*.⁶⁶²

Vasto tema, dopotutto, quello della finestra in letteratura e in pittura, che assurge, al pari della prospettiva in Panofsky, a metafora del «dominio visivo e del caldo e sicuro possesso del mondo» ma allo stesso tempo simbolo della «separatezza dell'uomo che guarda rispetto all'universo guardato».⁶⁶³

Ritorniamo quindi a quanto detto prima sullo sguardo fotografico: controllo dell'ambiente e allo stesso tempo distacco da esso.

August Langen, in uno studio sulla poesia tedesca del XVIII secolo, afferma che questo modo di vedere la realtà, corrisponde alla forma elementare della visione razionalistica occidentale, quella che dalla finestra albertiana giunge sino alle macchine ottiche del Settecento e Ottocento.⁶⁶⁴

Proprio in questi due secoli, afferma Langen (che leggiamo attraverso le parole di Michele Cometa),

Occhiali, microscopi, telescopi, camere oscure, *Guckkasten*, *vue d'optique*, mondi nuovi divengono i protagonisti della letteratura [...], e non solo sul piano tematico. Questi strumenti ottici, infatti, abitano l'occhio ad un regime di concentrazione che il romanzo psicologico del tempo non tarderà a trasformare in “ritratti”, “vignette” e “situazioni” che mimano il campo visuale e che sono volti [...] a una “razionalizzazione dello sguardo del mondo”.⁶⁶⁵

⁶⁶²Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 93.

⁶⁶³Bertone, *Lo sguardo escluso*, cit., p. 32. Rimando, per un tema ancor più sottile e problematico quale quello dell'*ékphrasis*, a Michele Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004.

⁶⁶⁴August Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts* (1934), titolo tradotto da Michele Cometa con *Forme della visualità nella poesia tedesca del XVIII secolo*. Le riflessioni su Langen sono tratte appunto da Cometa, “Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefotografica” in Valeria Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 23-24. Altri studi fondamentali sul rapporto tra letteratura e dispositivi ottici sono quello condotti da P. Hamon la cui *summa* è *Imageries. Littérature et image au XIX^{ème} siècle*, Paris, José Corti, 2001.

⁶⁶⁵Cometa, “Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefotografica”, cit., p. 24.

Langen, quindi, con il suo studio, ha voluto dimostrare l'«omologia strutturale» tra la costruzione del romanzo tedesco e la «parcellizzazione del campo visivo cui presiedono i dispositivi della visione»⁶⁶⁶.

La visione influenza la struttura della narrazione, la narrazione influenza le modalità dello sguardo.

Ma nel caso di Venezia, è anche la città stessa a proporre i ritmi della sua descrizione.

Francesco Sansovino, figlio del celebre Jacopo, intorno al 1580 definisce, infatti, l'estensione di Venezia, città omogenea in dignità e qualità dei luoghi, come «contenuta e compressa dalle angustie locali»⁶⁶⁷. In essa, l'invenzione, l'«artificio» devono compensare i limiti naturali del sito e una spazialità ridotta: le case sono più strette e i giardini sacrificati rispetto alle usuali dimensioni della terraferma. Sansovino aggiunge anche un'altra considerazione importante sulla morfologia della città. Dice, infatti, che Venezia:

[...] a i sottili consideratori della cosa, si mostra non una sola ma più città separate, et tutte congiunte insieme. Perciochè se si considera la sua situazione, ridotta in pianta senza ponti, si vedrà ch'è divisa in tante grosse castella et città, circondate da suoi canali, alle quali si passa dall'una all'altra co' ponti o di pietra per la maggior parte o di legno che la congiungono insieme.⁶⁶⁸

Lo spazio urbano veneziano, quindi, sarebbe suddiviso strutturalmente in tante cittadelle arroccate ciascuna sulla propria isola, congiunte artificialmente da passerelle posticce.

Nel corso dei secoli, in conclusione, le discussioni sulla morfologia di Venezia, dibattute in campo geografico, architettonico, storico, letterario, sono tutte concordi nell'interpretare Venezia come una città policentrica: la pittura stessa, a partire dal Settecento, restringe il proprio occhio.

⁶⁶⁶*Ibidem.*

⁶⁶⁷Cfr. Bellavitis in Bellavitis-Romanelli, *Venezia*, cit., p. 97.

⁶⁶⁸Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare*, Venezia, 1581, p. 140 r.; rip. in Bellavitis-Romanelli, *Venezia*, cit., p. 97.

La scoperta del “pittresco” delle corti interne, delle case di Castello, della devozione popolare, infatti, introduce un nuovo spazio pittorico: campi, campielli, interni casalinghi diventano, così, la misura per la rappresentazione di sprazzi di vita quotidiani.

A questa pittura di “genere”, fin dal XVIII secolo, si sono sottratti ben pochi, dal Piazzetta, al Maggiotto, dai due Tiepolo a Francesco Fontebasso, da tutti i pittori più modesti fino a Pietro Longhi e ai suoi interni veneziani nobiliari, ispirati proprio al teatro veneziano del tempo, in primo luogo quello di Goldoni.⁶⁶⁹

L'Ottocento, poi, coincide un'enorme fioritura di quadri basati su temi del folklore locale, sul pietismo popolare, sulla quotidianità più umile, scovati tramite un intento pseudo-verista.

Osserviamo ora le fotografie del nostro archivio. Partiamo con un'immagine che sembra estranea a questo discorso: una veduta di Piazza San Marco e dell'Isola di San Giorgio ripresa, presumibilmente, dal Campanile: proprio questa immagine diventa utile per ragionare sulla particolarità dell'organizzazione dello spazio urbano veneziano. Prima abbiamo riportato una frase di Bettini che sottolineava come Venezia fosse sorta senza l'appoggio di un elemento naturale “forte”, come una montagna o l'alveo di un fiume, e come si fosse adattata ad avere come unici punti di riferimento il piano dell'acqua e il cielo.

Anche il Bacino, sul quale si protende il lato più maestoso di Venezia, è una distesa d'acqua, un elemento indefinito, sfuggente alla misura dell'occhio. Palladio, nel Cinquecento, però, è riuscito ad arginare questa eccessiva libertà grazie all'edificazione del sistema delle tre chiese. Come scrive Tafuri, «l'indefinito del Bacino [...] diviene, in questo modo, otticamente “misurabile”, grazie alla *finitio* cantata dei luoghi palladiani [...]»⁶⁷⁰.

La loro mole isolata è stata più volte utilizzata dalla fotografia proprio per contenere la vaghezza dell'orizzonte marino. Nel caso dell'immagine che abbiamo preso ad esempio, l'isola di San Giorgio è perfettamente inserita tra le due colonne di San Marco e di San

⁶⁶⁹Nicola Spinosa, “La pittura con scene di genere”, in Zeri (a cura di) *Storia dell'arte italiana*, III, 4, Torino, Einaudi, 1982, pp. 73-75.

⁶⁷⁰Tafuri, “Alvise Cornaro, Palladio e Leonardo Donà. Un dibattito sul Bacino Marciano” in AA.VV., *Palladio e Venezia*, cit., pp. 22.

Todaro, diventa un quadro nel quadro, un settore isolato come dalle pareti di una stanza. In questo modo, grazie alla geometrizzazione dell'indeterminatezza del mare e del cielo oltre la linea della Piazza, anche il Bacino acquista l'identità e la conoscibilità di uno spazio chiuso.

Dove, però, si esprime meglio la struttura a blocchi isolati della città, è naturalmente l'interno.

Il fotografo, ponendosi al centro di un ponte che attraversa perpendicolarmente un canale, fotografa la scena proprio come fosse un teatro le cui quinte sono rappresentate dai marciapiedi laterali, sui quali i veneziani passeggiano e dai quali si protendono curiosi. Non sono loro i protagonisti di questi scatti, ma la struttura stessa del canale e l'organizzazione degli edifici intorno ad esso: sono particolarmente riuscite, quindi, quelle immagini che ritraggono il retro di Palazzo Dario o la zona dei Tre Ponti, nelle quali le strutture architettoniche a gradini, sono particolarmente valorizzate dai chiari e scuri fotografici.

La fotografia metabolizza perfettamente questa concezione dello spazio come teatro, e non solo per la conformazione della camera ottica.

Lo stile che domina per la maggior parte del XIX secolo simula, infatti, proprio l'atteggiamento e la posizione che si adotterebbero di fronte ad una rappresentazione teatrale di impianto classico. Lo fa adottando uno sguardo frontale, passivo e distanziato. L'obiettivo, infatti, non ruota a 360 gradi; il fotografo non guarda ai propri lati, non alza gli occhi, non cerca di assecondare uno sguardo mobile, fluttuante, giocato su diversi livelli di inquadratura.

Questo atteggiamento appare in modo particolare nelle immagini di genere, piccoli bozzetti di vita popolare organizzati all'interno dello scenario delle corti veneziane: le donne vi appaiono raggruppate intorno ad un pozzo o affacciate alla finestra, come nelle incisioni e nelle litografie contemporanee, addossate con i loro bambini agli angoli e alle pareti delle case. Mano a mano le loro pose si fanno meno rigide: il fotografo passa da improbabile composizione plastica con donne in costume che fingono di attingere dal pozzo del Cortile di Palazzo Ducale, alle veneziane altrettanto in posa ma presso i pozzi dei loro campielli popolari. Infine, ritrae la radunata spontanea in Campo Santa Maria Formosa.

Le raccolte che però raccontano meglio il viaggio all'interno dei sestrieri popolari di Venezia sono *Calli e Canali in Venezia* (1890-1892) e *Calli, Canali e Isole della laguna* (1893)⁶⁷¹, uscite entrambe in dieci dispense di dieci tavole eliotipiche ciascuna, opere di vari fotografi tra i quali anche la ditta Naya. Ci sono state anche edizioni successive, curate dal duo critico Pompeo Molmenti-Dino Mantovani⁶⁷² e una seconda edizione di cento fotoincisioni datate rispettivamente 1893-94 e 1897, dalla quale abbiamo ricavato le immagini che andremo ad osservare.

Gli album che abbiamo visionato presentano didascalie piuttosto tradizionali (come lo sono i commenti di Molmenti e di Mantovani nelle edizioni popolari delle raccolte) ma immagini parecchio interessanti.

Cominciamo con la Piazza, e scegliamo proprio una veduta che ci colpisce per la cura nella rappresentazione dello spazio: *Piazza e Chiesa di San Marco dalla Piazzetta dei leoncini* (*Calli e Canali*, II, 25). In verità, è una prospettiva piuttosto nota: a partire dalla Piazzetta, si dipana davanti all'osservatore la visione dello scorcio della Torre dell'Orologio e delle Procuratie Vecchie.

È una di quelle vedute quasi immancabili nei *Ricordi di Venezia*.

In questo caso, però, l'immagine è particolarmente animata: le linee degli edifici sono tutte divergenti; a sinistra la parete della Basilica; a destra l'asse dell'hotel e poi subito uno scarto per quello della Torre dell'Orologio, e ancora, di seguito, la linea più arretrata delle Procuratie.

Solitamente questa immagine è scattata da un punto meno arretrato, in modo che si possa intravedere solo una striscia della Torre. Invece, in questo caso, dalla sua posizione, il fotografo può inquadrare tutto il profilo movimentato, fatto di rientri e avanzamenti, dell'architettura.

⁶⁷¹Miraglia, "L'età del collodio (1850-1880)" in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., p. 46; Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 24; Costantini, "L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento", cit., p. 40. Per una storia di questo editore veneziano e dei suoi ottimi rapporti con la cultura artistica veneziana (propensa ad un uso critico e attento dell'immagine all'interno della storia dell'arte) rimando sempre a Costantini, "L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento", cit., pp. 39-42.

⁶⁷²Tra il 1893 e il 1895. In seguito, volumi III e VIII della «Collezione di Monografie illustrate» della «Serie Italia Artistica diretta da Corrado Ricci», Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, a partire dal 1901.

In fondo, la chiusa dello spazio dell'Ala Napoleonica, preceduta da un prospetto della piazza molto schiacciato e solcato in continuazione dalle linee divergenti dei gradini, delle pietre della pavimentazione e delle strisce di luce e di ombra. Nessun asse prospettico asseconda quello precedente o conduce a quello successivo. Solo i vari gruppetti di uomini che occupano la Piazza, e particolarmente il personaggio seduto sui gradini, coprono la funzione orientativa della "gondola segna-piano" nelle vedute del bacino.

La presenza delle ombre, la disposizione delle figure nella Piazza, l'angolo della visuale: tutto rende questa immagine frammentata, o meglio, suddivisa in tante sezioni. Alla fine, però, tutte queste parti sono ricomposte in un attento equilibrio generale.

La stessa padronanza del mezzo e un certo gusto artistico compaiono anche in quelle fotografie che documentano l'addentrarsi nella selva dei canali veneziani.

Non solo i rii rettilinei, ma anche i percorsi meno regolari diventano soggetti fotografici (forse ancor più apprezzati in quanto vicino al gusto decadente che ha una certa fortuna anche in Italia tra fine Ottocento e primi del Novecento). In questi casi, la composizione fotografica si impegna a contenere la "fuga" degli elementi dal campo dell'inquadratura: è il caso del *Rio dei SS. Apostoli veduto dal Canal Grande (Calli e Canali, II, 50)*, che rappresenta proprio una di quelle interruzioni nella compattezza della linea dei palazzi, che erano state "taciute" nei primi decenni della fotografia.

L'asse verticale all'incrocio delle linee prospettiche è costituito dal profilo della parete illuminata dal sole, che si eleva parallelo a quello del campanile, dividendo, così, la fotografia in due metà, l'una riempita delle pareti in ombra gettanti sul canale, l'altra più vuota, con un'ampia porzione di cielo che si leva al di sopra delle architetture.

La linea della parete, inoltre, viene "ancorata", agganciata a quella orizzontale del canale: il loro incontro è sottolineato dalla presenza, certo non casuale, di una gondola con un signore ritto a bordo (probabilmente non un gondoliere visto l'abbigliamento "borghese"). Questa sagoma, inoltre, aiuta il bilanciamento dell'immagine. Il rigore geometrico è massimo e finalizzato ad arginare l'effetto disequilibrante della deviazione che il canale fa verso la destra. Il rigore nella sezione alta dell'immagine compensa quindi, attenuandolo, lo sbilanciamento della sezione bassa.

La fotografia non teme più la complessità di Venezia ma escogita nuove soluzioni per riuscire a gestirla: ad esempio, l'utilizzo della presenza umana, in queste immagini, non è più finalizzato al semplice calcolo delle proporzioni, ma aiuta la resa totale dello scatto.

Ad esempio, in *Rio Terrà dei Catecumeni a San Gregorio (Calli, Canali e Isole della laguna, II, 60)*, il nostro sguardo smarrito in un telaio di linee discordanti, trova riposo nella figura femminile che sembra sporgersi a guardare: la sua sagoma nera, nella luminosità delle architetture in pieno sole, è un punto di riferimento in un'immagine non completamente limpida.

Le fotografie di questo periodo, inoltre, contengono una capacità narrativa che le fotografie dell'epoca dei decenni precedenti non possedevano.

L'immagine del *Ponte dei Dadi a San Marco (Calli, Canali e Isole della laguna, II, 66)* mostra ben quattro piani di azione, o meglio, di "visione". Infatti, i personaggi che occupano questi quattro livelli, dialogano con lo sguardo tra loro (fatta eccezione per l'uomo in barca, che però è oggetto principale di attenzione): il piano più basso, è appunto occupato dal barcaiolo impegnato con le ceste; il penultimo, da un gruppetto all'angolo tra ponte e calle, che osservano incuriositi la scena; nel livello centrale della composizione ci sono degli uomini che guardano diretti il fotografo oppure il piano più alto, cioè quello del cuoco affacciato alla finestra.

In questa fotografia non è rappresentato il movimento: tutti i personaggi sono immobili e ancora una volta, l'unica azione è quella del vedere. Eppure è un'immagine diversa dalle altre perché questi sguardi, incrociati tra di loro, creano un racconto. Si spezza, quindi, quell'atmosfera di sospensione, quell'incanto dell'attimo irrisolto che dominano tante vedute ottocentesche.

Finalmente lo sguardo diventa comunicazione e non semplice contemplazione: finalmente si viene a creare, in questo modo, un dinamismo interno all'immagine.

Infine scegliamo una fotografia presa dalla Loggia superiore della Basilica di San Marco (*Piazza San Marco e Torre dell'Orologio, dalla Loggia superiore della Basilica di San Marco - Calli, Canali e Isole della laguna, II, 56*): due signori si appoggiano al parapetto di pietra per gustare la vista mentre un terzo uomo è seduto dietro a loro. Un quarto osservatore, intanto, si protende dalla balaustra di pietra. Questo osservatore è la

macchina fotografica. L'obbiettivo qui è ad altezza umana. Ma non solo: assimila proprio lo sguardo di un uomo e quasi una certa fisicità nella posa, come se la macchina interpretasse la parte di un visitatore con i gomiti appoggiati al parapetto.

L'occhio fotografico si fa, quindi, mano a mano, sempre più vicino al soggetto, sempre più "umanizzato": per conoscere il paesaggio, non si erge più su un piedistallo dal quale guardare e possedere l'ambiente. Decide, invece, di imitare l'atteggiamento di un osservatore comune, calandosi nel suo corpo, accettando i limiti della sua posizione.

Abbiamo parlato finora di vedute architettoniche. Gli ultimi due decenni dell'Ottocento, sono però anche quelli in cui la fotografia scopre le isole della laguna: alle immagini dei pescatori chioggiotti, si aggiungono quelle del paesaggio umano e naturalistico di luoghi come San Lazzaro, Pellestrina, il Forte di Sant'Andrea, Sottomarina, Murano, Burano, Torcello (il capitoletto sulla gita in laguna comincia ad essere una presenza fissa nelle guide di viaggio ottocentesche anche se sempre come ultima tappa e solo in caso di un giorno ulteriore di vacanza oltre a quelli necessari per visitare la città).

La prima occasione si presenta con l'album commissionato dall'amministrazione comunale di Venezia, in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1887, proprio alla Ditta Naya: ai tempi il laboratorio e il negozio erano gestiti dalla vedova di Naya e da Tomaso Filippi, che fu anche l'esecutore materiale dei 25 scatti selezionati. Sappiamo, da carteggi tra il comitato organizzatore e la ditta, che le fotografie erano state studiate meticolosamente dai committenti e che l'operatore fu obbligato a seguire le precise indicazioni di questo gruppo di intellettuali.⁶⁷³

Zannier descrive il paesaggio rappresentato in queste immagini come avvolto in «un'atmosfera spesso metafisica, nel languore della luce e nella geometria silenziosa delle vedute e nel romanticismo delle scene di genere.»⁶⁷⁴ Anche in queste fotografie è presente quella atmosfera immobile e rarefatta che abbiamo già riscontrato nelle prime vedute cittadine.

⁶⁷³Il Comm. Barozzi, il Cav. Ferrari, il Cav. D'Andrea, Il Prof. Franco, l'Ing. Berchet. La storia di quest'album è stata riproposta a più riprese nei lavori di Prandi, Zannier e Costantini. Noi ci limitiamo qui ad indicare l'ultimo articolo, il più esaustivo, apparso sul tema: Zannier, "Venezia 1887, An album of vedute dedicated to Margherita di Savoia, the august Queen of the Italian Kingdom", in «Yacht in Venice», primavera-estate 2007, pp. 81-89 (traduzione italiana: pp. 117-118.

⁶⁷⁴*Ibidem*, p. 118 (trad. it.).

Ad una prima osservazione, inoltre, l'organizzazione della veduta lagunare non sembra discostarsi molto da quella della veduta urbana; però, nelle immagini di questo album, tranne, naturalmente, che nelle panoramiche, riscontriamo la presenza fissa di figure umane in primo piano. Ci sono i bambini con i piedi nell'acqua, i monaci di San Lazzaro, la ragazza di Sottomarina che si aggiusta il fazzoletto, i pescatori che parlano sui murazzi, e dietro di loro, la presenza costante di un'architettura. Che sia una chiesa o una casa di pescatori o il forte di Sant'Andrea, non c'è una sola fotografia che si occupi solamente dell'ambiente naturalistico.

Evidentemente la commissione, nel selezionare gli elementi che dovevano essere presenti nell'inquadratura e i punti di vista dai quali effettuare la ripresa, aveva voluto dare il segnale forte della costante presenza della mano civilizzatrice dell'uomo.

I paesaggi naturali non sono protagonisti in queste fotografie: fungono tutti, piuttosto, da introduzione all'ambiente architettonico. Alla fin fine, anche i personaggi, pur colorando la scena, sono funzionali alla valorizzazione delle strutture: i due uomini in primo piano e i due, poco lontano da questi, che si incamminano verso riva, sono messi lì a marcare le distanze, ad accompagnare lo sguardo lungo la passerella di pietra: l'ingegnosa opera dell'uomo costruita per la difesa del territorio.

Ancora una volta, attraverso le strutture di pietra, è il valore cittadino repubblicano ad essere rappresentato; al suo fianco, poi, vengono riprodotte, con gusto post-unitario, le virtù minute interpretate dalle donne di Burano nell'atto di confezionare i loro merletti o dai pescatori nella laguna, rappresentanti di una vita semplice ed operosa.

A confronto con le immagini di questo album, poniamo un modello che ci pare si discosti dall'atteggiamento che abbiamo descritto: si tratta di una panoramica piuttosto insolita, contenuta ancora in quell'album di Ongania del 1897: *l'Isola di Torcello dal campanile di Santa Fosca (Calli e Canali della laguna, I, 29)*.

In questa visuale dall'alto, l'occhio fotografico scavalca il complesso architettonico della chiesa, si sofferma un attimo sulle forme bianche del Palazzo del Consiglio e del Palazzo dell'Archivio, e poi, finalmente, si espande sulla distesa piatta ed arabescata della laguna.

La linea dell'orizzonte, in questo caso, si colloca molto in alto rispetto alla consuetudine: la fascia del cielo è sottile in confronto a quella terrestre, a sua volta bipartita tra paesaggio “costruito” e paesaggio naturale.

Quest'ultimo si presenta all'osservatore come un piano libero da punti di riferimento costrittivi, sia fisici che culturali.

É questa la laguna che va ad esplorare Herman Hesse: il mondo primigenio nel quale scopre i colori che l'avrebbero aiutato a comprendere la grande pittura veneziana.

Fino ad ora, l'aspetto “artificiale” e “culturale” di Venezia era prevalso su quello naturale. Ma ora, forse il recupero ossessivo del passato che si spinge fino alle radici della gloriosa civiltà veneziana, forse l'aumento delle rotte turistiche in laguna, forse una diversa sensibilità novecentesca, portano a riscoprire le isole selvatiche, più genuine e intatte di quanto possa ancora essere Venezia. Proprio in questi luoghi, potrebbe essere possibile allontanarsi dalle abitudini visive e riacquistare la facoltà di cogliere una visione inaspettata.

4.3. La fotografia tra itinerari artistici e urbani: dall'accumulo all'ordine

E questi stessi musei, nei quali raccogliamo l'intera somma del passato sensibile e corporeo che è divenuto e che ci è conservato! Non hanno forse anch'essi un alto valore simbolico? Non vogliono forse essi conservarci, a guisa di una mummia, il «corpo» dell'intero sviluppo delle civiltà? Insieme alle innumerevoli date raccolte in miliardi di libri, noi non collezioniamo forse *tutte le opere* di tutte le civiltà morte in quelle migliaia di sale delle città euro-occidentali, ove ogni singolo oggetto non ha più, nella massa di quanto vi è raccolto, relazione con lo scopo reale cui già servì nel momento fuggevole (l'unica cosa che a un'anima antica sarebbe stata sacra) ed è quasi dissolto in una dinamica infinita del tempo?⁶⁷⁵

[...] le *Guida* diventa, per un'operazione comune ad ogni mistificazione, il contrario stesso del suo titolo, un mezzo di accecamento.⁶⁷⁶

Abbiamo descritto l'Ottocento veneziano come un secolo di autoanalisi e ripensamento dell'identità cittadina. Abbiamo raccontato, quindi, all'interno di questo clima, quella che è stata la reazione più sentimentale, caratterizzata dalla diffidenza verso la modernità - vista come elemento stonante - e dalla chiusura culturale ai concetti stessi di presente e cambiamento (con i conseguenti atteggiamenti passatisti e politicamente

⁶⁷⁵Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente* (1918-1922), traduzione di Julius Evola, Milano, Longanesi, 1957, pp.231-232.

⁶⁷⁶Barthes, "The Guide Bleu" in *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957; ed. cons: "La *Guida blu*" in *Miti d'oggi*, traduzione di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1994, pp. 120.

conservatori). Questa resistenza ha assunto le forme sia di una sorta di languida nostalgia che di un fiero ed elitario rifiuto.

Abbiamo anche mostrato, all'opposto, il clima propositivo all'interno della cerchia della critica e della docenza d'arte veneziana, che spingeva, invece, a un rinnovamento dell'arte stessa e ad un'apertura verso la vita contemporanea e la resa realistica di temi tratti dal quotidiano.

Infine, abbiamo evidenziato come, con grande dolore dei più accesi amanti di Venezia, ci sia stata anche la manifestazione, da parte di tutte le varie amministrazioni, di una disordinata ansia di rinnovamento, soprattutto urbanistico, che spesso ha portato a idee e progetti piuttosto contestabili. Non vanno dimenticati, infine, gli abusi che Venezia aveva già subito nel corso della dominazione francese ed austriaca: saccheggi, demolizioni e riconversioni.

Dobbiamo ora analizzare quella che può essere definita, invece, la reazione più razionale alla paura della perdita della propria storia e della propria fisionomia.

L'Ottocento è, infatti, il secolo in cui si scopre la tutela e la catalogazione dei beni artistici.

Proprio in questo periodo, infatti, critici e storici cominciano a dibattere sul valore del restauro e della conservazione delle opere d'arte.⁶⁷⁷ A Venezia, in particolare, il problema della tutela del patrimonio artistico è molto sentito, appunto, come conseguenza della «fine traumatica di una storia (o *della* storia tout court: quella della repubblica Serenissima)»⁶⁷⁸.

Inoltre, il tema della salvaguardia di Venezia, colpisce anche a livello internazionale. La città, infatti, rappresenta un

problema [...] come soggetto artistico e come patrimonio da salvaguardare, alla coscienza dell'intera Europa.⁶⁷⁹

⁶⁷⁷Per una trattazione approfondita del tema, rimando a Bernabei, "La vita artistica della società ottocentesca" in *Storia d'Italia e d'Europa*, VI, Milano, 1982, pp. 499-528; "Critica, storia e tutela delle arti" in Girolamo Arnaldi-Manlio Pastore Stocchi, *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, 6, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 397-428.

⁶⁷⁸Romanelli, *Venezia Ottocento*, p. 14. Corsivo dell'autore.

⁶⁷⁹Bernabei, "Critica, storia e tutela delle arti", cit., p. 417.

In questa fase, quindi, vanno definendosi, in rapporto con la città

forme *mediate* e ripensate e definite ex novo, modi attitudini strumenti e linguaggi secondo i quali rapportarsi al passato e alle sue sopravvivenze, ai suoi testi, alle sue tracce, ai suoi *segni*. Paradossalmente, il secolo della demolizioni e degli sventramenti è altresì quello che s'impegna a formulare il codice di comportamento e i metodi di analisi e trattamento dei dati storici.⁶⁸⁰

A fianco, quindi, della «rielaborazione [...] divulgativa di un complesso discorso storico riguardante i fasti della città» e di una «puntuale ed enfatica» opera di rimando al passato⁶⁸¹ (che poteva comprendere anche rievocazioni a volte ingenuie - tra tutte, la ricostruzione del Bucintoro⁶⁸²), si evolve anche il settore delle scienze storiche.⁶⁸³

Oltre al valore “affettivo”, il manufatto artistico in questo secolo assume, infatti, anche un valore “storico”, etichetta ora estesa a tutti i periodi della storia dell'arte: si rafforza l'esigenza, infatti, di tutelare i prodotti di tutte le epoche artistiche, tenendo conto dei numerosi e spesso contraddittori valori estetici contemporanei, e di applicare ad essi una tutela legislativa.⁶⁸⁴

A Venezia, lo stesso Selvatico, in particolare nel corso degli anni Cinquanta quando era Presidente e professore di Estetica all'Accademia di Belle Arti di Venezia, cura un

⁶⁸⁰*Ibidem*, p. 15. Corsivo dell'Autore.

⁶⁸¹Emilio Franzina, “L'unificazione”, in Id. (a cura di), *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 10-11.

⁶⁸²Uno degli emblemi del potere dogale, celeberrimo *topos* anche delle rappresentazioni veneziane: prima della sua distruzione, lo vediamo in tutto il suo fulgore nei meravigliosi scenari del Bacino ripresi dal vedutismo pittorico del Settecento; lo ritroviamo poi, accompagnato da didascalie nostalgiche, nei repertori degli spettacoli ottici dell'Ottocento.

⁶⁸³L'Ottocento, infatti, si può definire un «secolo delle classificazioni nelle scienze come nelle arti» (Giovanna Ginex, “«Pittura di genere»: lo sguardo del popolo” in Hansmann Martina-Seidel Max (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2005 (Convegno del Kunsthistorischen Institut in Florenz / Max Plance Institut Firenze, 7-10 ottobre 2002), p. 303.

⁶⁸⁴Alois Riegl, *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi* (1903), traduzione di Renate Trost e Sandro Scarrocchia, Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 38.

catalogo dei principali monumenti artistici della regione, in collaborazione con il paleografo Folard.⁶⁸⁵

Il Selvatico, per dare un fondamento pratico alle sue dottrine, cominciò uno studio accuratissimo sui monumenti patrii. Li disegnava con amore, e con quella perizia che aveva dal disegno a mano libera, ne interpretava il concetto [...].⁶⁸⁶

Ma il lavoro più celebre sull'architettura veneziana compiuto nell'Ottocento, è sicuramente quello di Ruskin che, nelle *Pietre di Venezia* esalta la stagione del gotico - non solo uno stile ma una vera e propria morale civile - definendola il culmine della storia artistica ma anche sociale e morale, di Venezia.⁶⁸⁷

Avverso all'idea del restauro,⁶⁸⁸ Ruskin considera l'immagine l'unico modo per preservare l'arte architettonica dall'incedere del tempo e dai capovolgimenti della storia; giudica invece ogni restauro integrativo o ricostruttivo una barbarie che inevitabilmente snatura l'essenza dell'oggetto.⁶⁸⁹

Questa linea prevale in molte delle riflessioni ottocentesche sul tema della salvaguardia di Venezia anche se, di fatto, sono parecchi anche gli interventi puntuali (tra essi, la ricostruzione del teatro La Fenice dopo l'incendio del 1836 e il criticatissimo restauro del Fondaco dei Turchi tra 1858 e 1869).

⁶⁸⁵Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, cit, p. 14.

⁶⁸⁶Marco Tabarrini, "Pietro Estense Selvatico" in *Vite e ricordi d'Italiani illustri del secolo XIX*, Firenze, G. Barbèra, 1884, p. 381.

⁶⁸⁷Ruskin, *Le pietre di Venezia*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Mondadori, 2001², p. 19. Per il parallelismo tra recupero delle architetture di un paese e delle sue radici ideologiche e morali nel XIX secolo (l'esempio più evidente è il René Chateaubriand del *Génie du Cristianisme*), rimando all'analisi condotta da Quintavalle, che ipotizza le conseguenti influenze nel lavoro di selezione del corpus artistico italiano compiuto dalla ditta fotografica degli Alinari di Firenze (Quintavalle, *Gli Alinari*, cit., pp. 22-50).

⁶⁸⁸Il problema della tutela dei monumenti era diventato un motivo di un acceso dibattito tra diverse posizioni: quella dei promotori del *restauro* e quella invece favorevole alla conservazione. Tra i primi, la voce più celebre è quella di Viollet-le-Duc, rappresentante della cultura architettonica storicista. Per la conservazione, invece, si batteva un nucleo sempre maggiore di specialisti e appassionati, tra i quali appunto Ruskin, avverso ad ogni intervento che alterasse l'essenza storica di un'architettura e Montalembert che definisce il restauro una forma di vandalismo distruttivo (Scarocchia, Introduzione a Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, p. 15).

⁶⁸⁹Costantini, "Ruskin e il dagherrotipo", cit, p.11.

Nel 1902, quando crolla il campanile di San Marco, Maurice Barrès, il già citato languido cantore de *La mort de Venise*, si oppone alla sua ricostruzione definendone la caduta la prova evidente di un destino inevitabile per la città.⁶⁹⁰ Il campanile, invece, viene ricostruito secondo la formula “com'era dov'era”, con gran sollievo dei veneziani, che tra il 1 aprile 1906, giorno della posa della prima pietra, e l'inaugurazione del 25 aprile 1912, attendono con speranza il completamento del volto della loro Piazza.⁶⁹¹

Più tardi, nel 1927, Barrès si oppone anche al progetto di recupero della celebre e bellissima Ca' D'Oro che il barone Giorgio Franchetti ha fatto restaurare e aprire al pubblico. Per evitare di passarci davanti, ordina al gondoliere di svoltare subito in direzione dell'appartata e segreta chiesa di S. Alvise, impreziosita da un ciclo pittorico dei più esaurienti, da Carpaccio a Tiepolo, e soprattutto esterna alle rotte dei turisti e abbastanza trascurata anche dai veneziani. Come ultimo conforto e sostegno alla propria idea di Venezia, infine, si fa condurre fino a San Michele, a Torcello e alle isole morte della laguna.⁶⁹²

Sulla base di motivazioni filologiche o di suggestioni romantiche, quindi, parrebbe prevalere l'idea di una Venezia lasciata alla propria sorte, nella speranza, perlomeno, di un decadimento consumato nella bellezza.

Ecco che cosa si realizza agli occhi di una parte del mondo scientifico e artistico, capeggiata da Ruskin, nel momento in cui appare la fotografia: il sogno di salvare questo mondo senza intaccarne la natura, bloccare per un attimo il tempo senza compromettere il suo naturale corso, rendere eterno ciò che è labile. Finalmente è

⁶⁹⁰Hüttinger, “Il «mito di Venezia»”, cit., p. 196.

⁶⁹¹La presenza del Campanile era necessaria non solo per completare l'apparato monumentale della Piazza. Esso ormai era fondamentale anche come punto di vista da cui, attraverso ogni tecnica di rappresentazione, era stato catturato il panorama della città. In un viaggio fotografico stereoscopico, vengono abbinati scatti datati tra il 1898 e il 1900 (tra i quali la ben nota visuale dall'alto del Campanile – stereoscopia 97 –) e il testo della guida scritto e pubblicato dopo il 1902, in cui viene annotato proprio il tragico crollo (“Any morning the telegraph may click the mournful tidings of its collapse. The Venetians talk of building another Campanile, and doubtless this will be undertaken, but it will not be the noble tower we are now gazing on – men of letters might as well talk of creating another Hamlet.” - *Italy through the Stereoscope. Journeys in and about Italian Cities*, personally conducted by D.J. Ellison, D.D., cit., p. 526). Ebbene, la soluzione finale è di non rinunciare al *must* della veduta della Piazza dall'alto. L'immagine compensa la manomissione avvenuta nella realtà, favorendo il turista-virtuale che può continuare a godere, nel suo piccolo tour di immagini, di una vista che l'osservatore reale non è più in grado di possedere.

possibile memorizzare, senza gli errori della riproduzione manuale, ogni dettaglio prima che si dissolva, creare quell'incredibile raccolta che Holmes descrive con immagini favolistiche, la «Biblioteca Stereografica Imperiale, Nazionale o Cittadina» dove recarsi a richiedere la pelle o la forma di un oggetto, cioè la sua fotografia, nello stesso modo con il quale si chiederebbe un libro in una comune biblioteca.⁶⁹³

La biblioteca fotografica di Holmes è l'erede dei leggendari “teatri della memoria”, quelle costruzioni mentali che da Pico a Giulio Camillo, rappresentano una tra le più laboriose e affascinanti discipline mnemotecniche; e poi dei baracconi delle meraviglie, delle “sale del progresso”, dei padiglioni delle fiere; insomma, un momento del cammino tra la *biblia pauperum* e la cineteca di massa.⁶⁹⁴

Il desiderio di conoscere e di comunicare si accorpa, da sempre, a quello di raccogliere e ricordare; è difficile discernere il confine tra meticolosità catalogatrice e delirio di possesso, caos da accumulo. Il potere della natura di generare un proprio doppio tramite la luce, alla stregua di una seconda creazione, affascina e inquietata le prime generazioni di spettatori: come poteva non accadere, considerata la lunga storia ambigua dell'interpretazione dell'immagine, sospesa tra conoscenza e magia?⁶⁹⁵

⁶⁹²Isnenghi, “La cultura” in Id. (a cura di) Venezia, cit., pp. 393-394. Basti pensare alle suggestione decadente delle varie versioni del quadro L'isola dei morti (1880-1886) di Arnold Böcklin e al facile parallelismo con l'isola di San Michele.

⁶⁹³Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, cit., p. 31.

⁶⁹⁴Rimando ancora una volta a Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, per un excursus nei territori della visione nel corso dei secoli.

⁶⁹⁵Holmes coglie in una delle prime riflessioni critiche sul mezzo fotografico sia il valore scientifico che quello mitico della riproduzione meccanica: interpreta un antico mito greco che era rimasto senza spiegazione in *La saggezza degli antichi* di Lord Bacon. Si tratta del mito di Marsia, legato ad un albero e scorticato vivo da Apollo, dio del Sole, che l'aveva sconfitto in una sfida musicale. Secondo la lettura di Holmes, questa pelle tesa guarda caso proprio dal dio del sole, sarebbe interpretabile come una fotografia ante litteram. Scorticato vivo, Marsia perde il corpo ma acquista essenza pellicolare, perde la materialità corporea ma acquisisce la vita eterna. Proprio questo fa la fotografia secondo un'antica visione scettica e superstiziosa della sua natura: preleva la vita del soggetto reale per creare un'epidermide, una forma, un simulacro che ha però il potere dell'immortalità (Holmes, “Sun Painting and Sun Sculpture”, «Atlantic Monthly», VIII, Boston 1861, pp. 13-29). Il ricchissimo panorama letterario che ha affrontato questo tema del doppio ha giocato spesso sul carattere cannibalistico della copia (tra gli altri, il *Ritratto ovale* di Edgar Allan Poe in cui il quadro ruba la vita alla moglie-modella del pittore e il compimento dell'opera determina la morte della donna). La storia delle rivisitazioni di questa tematica (nelle varianti dell'automa, dell'ombra e della rivisitazione del mito di Pigmalione) è davvero uno dei punti nodali della letteratura fantastica: si inizia con il piccolo capolavoro narrativo *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) di von Chamisso che aprì una strada che conduce dai suoi contemporanei della «scuola» romantica fino al Novecento, sia sul versante del romanzo che del racconto (Guido Davico Bonino, Introduzione a *Io e l'altro. Racconti fantastici sul doppio* a cura di Id., Torino, Einaudi, 2004, p. X). Da qui, infatti, le opere di Theodor Amadeus Hoffmann, Fëdor Dostoevskij, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde e questo mito

La fotografia, dopo secoli di tentativi umani spesi allo scopo di riuscire a trattenere l'immagine anche in assenza della forma⁶⁹⁶, permette infatti, finalmente, di ottenere, secondo le parole di Bernardo Valli, un risultato insperato: «presenza che afferma l'assenza. Assenza che afferma la presenza. Distanza contemporaneamente posta e abolita e che crea il desiderio stesso: il miracolo».⁶⁹⁷ Scienza ed esoterismo convivono strettamente, quindi, alle origini della fotografia: un rapporto destinato a non sciogliersi mai del tutto.⁶⁹⁸

non si estinguerà nel Novecento. Davico Bonino fa gli esempi di Vladimir Nabocov, Thomas Mann, Italo Calvino (pp. X-XII) e ricorda anche come il tema sia entrato con successo in opere musicali (nota 8 p. XII). Non si tratta, però, solo di una fuga nel mondo del fantasma nero. Questa tematica, infatti, sottintende una meditazione sul ruolo e le sorti dell'uomo dell'epoca moderna e tocca problematiche quali il senso di spersonalizzazione, la perdita dell'umanità e della propria individualità. Il ritratto fotografico dava corpo a tutte queste inquietudini: l'esperienza perturbante dello specchio portata all'estremo, il vedersi e non riconoscersi, la sensazione di «un rovesciamento del tempo che finisce per inciampare con la morte» (Bellour, "Lo spettatore pensoso", cit., p. 83). Altri testi a cui rimando sul tema del doppio, sotto vari punti di vista – in letteratura, in arte, in psicanalisi – , e che possono contribuire a comprendere la tradizione precedente e contemporanea alla fotografia, Andrea Tagliapietre, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1996; Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del Doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998; Maurizio Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategia dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1992; Victor I. Stoichita, *The Pygmalion Effect*, Chicago, University of Chicago, 2006; ed. cons: *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovisio a Hitchcock*, a cura di Aurelio Pino, Milano, Il Saggiatore, 2006.

⁶⁹⁶Questo percorso dell'immagine attraverso le varie fasi culturali e tecniche è stato spiegato, con linguaggio suggestivo e molti esempi, da Debray, *Vita e morte dell'immagine*, cit.

⁶⁹⁷Bernardo Valli, Prefazione italiana a Dubois, *L'atto fotografico*, a cura di Valli, Urbino, Quattro Veneti, 1996, p. 15.

⁶⁹⁸Nadar, il fotografo parigino del quale avevamo parlato a proposito degli scatti delle catacombe e delle fogne di Parigi, era il ritrattista più celebre della bella società e degli intellettuali dell'epoca. Nelle sue memorie, riporta un aneddoto significativo, citato anche da Rosalind Krauss (*Le Photographique*, Paris, Macula, 1990; ed. cons. *Teoria e storia della fotografia*, a cura di Elio Grazioli, Milano, Mondadori, 1996, pp. 8-9), il fotografo racconta che Balzac non voleva essere fotografato. Secondo lo scrittore, infatti, ogni corpo, in natura, è composto da varie serie di spettri, in strati sovrapposti all'infinito, stratificati in membrane infinitesimali, in tutti i sensi in cui si attua la percezione ottica. Non essendo consentito all'uomo di creare, - cioè di dar concretezza a una cosa solida a partire da un'apparizione e dall'impalpabile, vale a dire dal *nulla* fare una *cosa* – ogni operazione daguerriana distaccava e tratteneva alla lastra, annettendoselo, uno degli strati del corpo fotografato. Ogni operazione ripetuta comportava quindi l'evidente perdita di uno degli spettri, ossia di una parte fondamentale della sua essenza costitutiva. Questa è una idea figlia delle antiche teorie della percezione che partono da Democrito di Abdera, passano per Epicureo e trovano un'ampia diffusione con Lucrezio (IV libro del *De Rerum Natura*, vv. 239-255). Secondo questo pensiero, ogni corpo emana da sé in continuazione delle immagini che, quando colpiscono i nostri organi sensoriali, danno vita appunto alle sensazioni. Lucrezio attribuisce ad ognuna di queste pellicole il nome di *cortex*. Fino a quando rimangono aderenti al corpo, queste membrane rimangono serrate come le pagine di un libro chiuso e, se liberate, necessitano comunque della presenza della loro fonte di origine per colpire i sensi del destinatario. Era inconcepibile la sopravvivenza di queste forme private del corpo da cui si erano sfogliate: non era possibile che uno specchio mantenesse l'immagine di un volto quando il volto veniva allontanato. La natura vampiresca della fotografia è stata il soggetto di anche di un film di Roberto Rossellini ricordato da Raymond Bellour, e intitolato *La macchina ammazzavampiri* (1947): un fotografo di paese, stregato da un diavolo da operetta, scopre che,

La fotografia ha qualcosa a che vedere con la risurrezione: forse che non si può dire di lei quello che dicevano i Bizantini dell'immagine del Cristo di cui la Sindone di Torino è impregnata, e cioè che non era fatta da mano d'uomo, che era *acheiropoietos*⁶⁹⁹

Barthes, a tal proposito, si interroga su quella che Edgar Morin aveva definito la «crisi della morte»⁷⁰⁰ che avrebbe avuto inizio, per l'appunto, nella seconda metà del XIX secolo. In una società che non riconosceva una collocazione della morte nella sfera della religione, la fotografia, anche se effimera, caduca, priva del carattere eternizzante del “monumento” a cui la modernità sembra aver rinunciato, rappresenterebbe, nonostante tutti i suoi limiti, la testimonianza di un passaggio, la sopravvivenza di un'identità altrimenti perduta. E' la forma che rimane e che permette di conciliarsi, almeno parzialmente, con l'idea della definitiva separazione.

Il simulacro prodotto dalla natura, quindi, ha la forza di confrontarsi anche con la morte del suo doppio reale. Si può arrivare addirittura ad un punto in cui, come dice Jean Baudrillard, la forza del simulacro minaccia la realtà stessa: la sostituisce, prende il sopravvento.⁷⁰¹ La doppia componente razionale e magica degli inizi non andrà mai del

ogni volta rifotografa una foto, uccide il soggetto che vi è presentato. Questo muore, letteralmente, dato che rimane immobilizzato nella posa che ha nella foto. (Bellour, “Lo spettatore pensoso”, cit., pp. 76-77).

⁶⁹⁹Roland Barthes, *La chambre cliare. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980; ed. cons: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2006⁶, p. 83.

⁷⁰⁰*Ibidem*, p. 93. La citazione di Morin è tratta da *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, p. 281.

⁷⁰¹Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilee, 1981, p. 231. Ancora, in un altro testo dello stesso autore: «Contraffazione e riproduzione implicano sempre un'angoscia, una inquietante estraneità: l'inquietudine davanti alla fotografia assimilata a un trucco magico – e più in generale di fronte a qualsiasi apparecchiatura tecnica, che è sempre apparecchiatura di riproduzione, è paragonata da Benjamin all'inquietudine connessa all'apparizione dell'immagine nello specchio. C'è già della stregoneria lì dentro. [...] l'oggetto simulacro (la statuetta o l'immagine o le foto) ha sempre avuto in primo luogo per obiettivo un'operazione di magia nera.» (Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976; ed. cons: *Lo scambio simbolico e la morte*, traduzione di Girolamo Mancuso, Milano, Feltrinelli, 1979, nota 2 pagina 65). Anche André Bazin, in un saggio proprio sulla fotografia, affronta secondo questa linea il ruolo particolare giocato socialmente dall'immagine: «Una psicanalisi della arti plastiche potrebbe considerare la pratica dell'imbalsamazione come un fatto fondamentale della loro genesi. All'origine della pittura e della scultura troverebbe il «complesso della mummia [...]»: salvare l'essere mediante l'apparenza » (André Bazin, “Ontologie de l'image photographique” (1945) in *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, I, Paris, Éditions du Cerf, 1958; ed. cons: in *Che cos'è il cinema?*, traduzione di Adriano Aprà, Garzanti, Milano, 1999, p. 3).

La potenza dell'immagine, soprattutto del ritratto, torna spesso in letteratura. Cito solo due esempi. Il primo tratto da un romanzo di Melville, in cui il protagonista brucia una fotografia per poi avere la terribile sensazione di accanirsi su una presenza effettiva: «Così dunque ti tratterò io stesso! Sebbene il corpo consistente di cui tu sei la copia inconsistente abbia pagato da tempo il proprio debito orrendo al cimitero; e sebbene – lo sa Dio! – possa essere stata una giusta resa dei conti, almeno per una parte di te;

tutto scemando: nel già citato romanzo *La montagna incantata* di Mann, Castorp, il protagonista, aveva tenuto come ricordo della donna amata, una russa che aveva appena lasciato il sanatorio, una delle radiografie dei suoi polmoni.⁷⁰² La radiografia del busto diventa, a suoi occhi, una cartina dell'interiorità anche spirituale della donna. Il massimo risultato scientifico della fotografia in campo medico si trasforma, così, un modo per leggere l'animo umano.

Come ha scritto, a questo proposito Susan Sontag, le fotografie danno all'uomo «il possesso immaginario di un passato reale»⁷⁰³ e nessun passato di nessun luogo è tanto importante come quello di Venezia: perché è un passato grandioso e allo stesso tempo fragile.

L'esperienza di momentanea rivalsa sulla morte, di superamento – seppur artificiale – degli ostacoli del tempo e delle distanze, si realizza, infatti, sia con il ritratto che con la fotografia di un paesaggio amato.

Ruskin, il serissimo studioso d'arte, racconta il suo incontro con la fotografia usando termini favolistici: la fotografia, per lui, affannato in una svantaggiata corsa contro il tempo, è davvero un miracolo.

Ora a Venezia ho scoperto un artista che produce piccole lastre squisitamente nitide di circa quattro pollici quadrati [Cioè immagini di 5 cm di lato – N.d.T.] che consentono di

voglio assistere adesso un'altra volta alle tue esequie e, dandoti alle fiamme, inurbarti nel grande vaso dell'aria [...] Osservò impassibile il dipinto arrotolato arricciarsi e annerirsi; ma sussultò quando [...] per un attimo, tra il fumo e le fiamme, il ritratto, svolgendosi, lo fissò tormentato, supplice, inorridito [...] Cedendo a un impulso improvviso e insostenibile, Pierre protese allora la mano tra le fiamme, per trarne a salvo quel volto implorante; ma subito dovette ritirarla [...]» (Herman Melville, *Pierre o le ambiguità*, Mursia, 1990, p. 209). Il secondo da Joyce che attraverso una fotografia riesce a cogliere la vera essenza della moglie al punto tale che la donna, con tutte le sue caratteristiche e tutta la sua vita, si riassume drasticamente nel solo sguardo dell'immagine: «Guardò freddamente gli occhi della fotografia, che a loro volta gli risposero freddamente. Certo erano belli e anche il viso era carino. Ma vi trovò qualcosa di volgare. Perché quell'aria sostenuta e raffinata? La compostezza degli occhi lo irritò. Lo respingevano e lo disprezzavano: non c'era in essi né passione né entusiasmo. [...] Perché aveva sposato gli occhi della fotografia?» (James Joyce, *Gente di Dublino*, BUR, 1980, pp. 125-126).

⁷⁰²Mann, *Der Zauberberg* (1924); ed. cons.: *La montagna incantata*, traduzione di Giorgio Montefoschi, Milano, TEA, 2005, p. 578.

⁷⁰³Susan Sontag, *On photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977; ed. cons.: *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nuova società*, Torino, Einaudi, 1978³, p. 9.

raccogliere sotto una lente il Canal Grande o piazza San, come se un mago avesse rimpicciolito la realtà per potersela portar via in un paese incantato.⁷⁰⁴

Un mago gli ha permesso di salvare la città, di bloccare idealmente quel celebre e fatale «monito che proviene da ognuna delle onde che battono inesorabili, simili ai rintocchi della campana a morto».⁷⁰⁵

La fotografia non restituisce solo il passato; non cristallizza il tempo in un unico eterno presente; dona anche l'esperienza del tempo ipotetico e l'immaginazione del futuro. Guardare una fotografia di Venezia diventa per il protagonista della *Recherche* un'esperienza struggente: la consapevolezza della presenza effettiva, della materia reale alle quali rimanda l'immagine che ha tra le mani, fa sospirare il giovane viaggiatore:

Avrei potuto essere io stesso quel personaggio minuscolo che, in una grande fotografia di San Marco che m'avevano prestato, l'illustratore aveva ritratto, davanti ai portici, con un cappello a bombetta.⁷⁰⁶

Pare che ce l'abbia fatta a realizzare il suo sogno di identificazione, visto che Debray ci racconta di avere, a sua volta, visto una fotografia di Proust ritratto a Venezia «di profilo, seduto su una sedia a vimini davanti all'Adriatico, con i baffi e una bombetta troppo piccola, identico a Charlot». Forse Proust, in quell'occasione, ha provato coscientemente il piacere di interpretare quell'immagine che anni prima l'aveva affascinato al punto tale da inserirla nella sua grande narrazione.⁷⁰⁷

La nuova arte, dunque, viene immediatamente coinvolta in operazione miranti a creare finalmente un archivio di memoria del patrimonio naturalistico e artistico. Mai come in questo periodo, si sente l'esigenza di pianificare un censimento accurato e sistematico. Strumento rapido ed economico, la fotografia, infatti, viene accolta favorevolmente

⁷⁰⁴Rip. in Norwich, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, cit., p. 87

⁷⁰⁵Ruskin, *The stones of Venice*, 3 voll., (1851-1853); ed. cons: *Le pietre di Venezia*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Mondadori, 2000, p. 3.

⁷⁰⁶Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, cit., p. 45.

anche per la sua correttezza meccanica. Già nel discorso ufficiale 19 agosto 1839 davanti all'Académie des Sciences e all'Académie des Beaux-Arts all'Istitut de France a Parigi, François Arago aveva pronosticato per il dagherrotipo il prezioso compito di preservare la memoria di un mondo sul punto di sparire:

Ognuno [...] penserà all'immenso vantaggio che sarebbe stato ricavato durante la spedizione in Egitto, da un mezzo di riproduzione così esatto e rapido; ognuno sarà colpito da questa riflessione, cioè che se la fotografia fosse stata conosciuta nel 1798, avremmo avuto oggi le immagini fedeli di numerosi quadri emblematici di cui la cupidigia degli Arabi ed il vandalismo di certi viaggiatori hanno per sempre privato il mondo erudito.⁷⁰⁸

Proprio in Francia, nel 1851, la Commission des Monuments Historiques finanzia una campagna fotografica, la *Mission Héliographique*, a cui partecipano nomi noti come Hippolyte Bayard, Henry Le Secq, Gustave Le Gray, Edouard-Denis Baldus con l'incarico di documentare il patrimonio architettonico di Normandia, Champagne, Alsazia-Lorena, Touraine e Charente, Aquitania, Borgogna e Delfinato. L'operazione ha lo scopo di stendere una mappa dei luoghi meritevoli di tutela e di studiare per essi, eventualmente, un intervento di restauro.⁷⁰⁹

Anche Eugène Haussmann si rivolge alla fotografia nel 1865 coinvolgendo Charles Melville in un lavoro di ricognizione fotografica di Parigi prima che il volto della città sia definitivamente stravolto dal nuovo piano urbanistico.⁷¹⁰

Anche l'ambiente culturale veneto chiama la fotografia al compito di assicurare l'immagine dei proprio fragili tesori: inutile ricordare ancora i lavori di Naya a Padova su Giotto e Mantegna.

Questi interventi si sono rivelati provvidenziali: oltre ai bassorilievi della Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, le lastre Naya hanno tutelato anche un passaggio

⁷⁰⁸François Arago, *Relazione sulla dagherrotipia*, riportato in Diego Mormorio, *Una invenzione fatale. Breve genealogia della fotografia*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 59.

⁷⁰⁹Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonista, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Roma, Carrocci, 2007², pp. 258-264. Sul tema della *Mission* e i contributi personali dei singoli operatori, rimando ad Arturo Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 144-145.

⁷¹⁰Tra i vari contributi a questo tema, per un approfondimento allo stesso tempo chiaro e rapido, rimando nuovamente a Zannier, *L'occhio della fotografia*, pp. 262-263.

fondamentale della vicenda artistica degli affreschi trecenteschi della cappella Bonacolsi, asportati dal luogo d'origine.⁷¹¹

Sono decisamente molti i contributi che il fondo Naya può dare alla storia dell'arte proprio per comprendere i vari stadi di un'opera, ricostruirne il percorso o forse addirittura rintracciarne l'ultima testimonianza. La ditta infatti ha avuto molte commissioni pubbliche e private: le prove di collezioni poi smembrate si ritrovano tuttora in attesa di indagine.

L'Ottocento, quindi, scopre l'importanza del recupero, della memoria e della conservazione dell'oggetto d'arte; ma se anche nei secoli precedenti c'era stato il culto dell'accumulo e del collezionismo – ricordiamo le caotiche gallerie dei quadri settecenteschi di Giovanni Paolo Pannini - , ora nasce anche l'esigenza di razionalizzare lo sguardo e di creare ordine all'interno dell'affollato panorama della visione.

Rimanendo all'interno dell'ambiente artistico veneziano, ancora Pietro Selvatico, divenuto critico e censore delle rassegne nazionali di Milano, Venezia, Torino e Firenze, osserva, all'interno delle riviste dell'epoca (il compendio di queste osservazioni è stato poi raccolto in *Pensieri sull'educazione del pittore storico odierno italiano* del 1842) il danno arrecato alla funzione civilizzatrice dell'arte dalla confusione che regna negli allestimenti espositivi.

Qual è mai lo spettatore, per quanto di mente retta e tranquilla, che possa là dentro intendere la lingua di quelle arti? Chi varrà a sceverare il vero fra quella Babele? Il giudizio non potrà essere dunque che degli occhi, dell'anima no; perché l'anima a discernere e concepire le verità utili dell'arte ha bisogno di riposata meditazione.⁷¹²

Sullo stesso tema si pronuncia C. Tenca, sostenendo che

⁷¹¹Segnalazione fornitami da Cristina Guarnieri e documentata da Ugo Bazzotti (a cura di), *Indizi di castigato disegno, di vivaci colori. Gli affreschi trecenteschi della cappella Bonacolsi* (catalogo della mostra: Fruttiere di Palazzo Te, Mantova, giugno-luglio 1992), Mantova, Publi Paolini, 1992, pp. 67-68, nota 42.

⁷¹²Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno contemporaneo. Pensieri*, Padova 1842, p. 472, rip. in Marin, "Le esposizioni accademiche ed il pubblico" in Bernabei - Marin, *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete, 1820-1860*, cit., p. 95.

[...] nella esposizione l'arte appare frammentaria, capricciosa, senza uniformità di spirito e di scopo; e non vi è in mezzo ai mille lavori, diversi d'indole, di pensiero e di esecuzione, che il caso ha raccozzati a figurar insieme in una sala, che lo storico dell'arte può trovar materia di considerazioni generali, può sollevarsi ad una di quelle sintesi, che traducono il concetto d'opera.⁷¹³

Si comincia a sentire, quindi, l'esigenza di guidare, di ordinare la visione anche nel campo delle esposizioni d'arte; di condurre per mano l'osservatore verso l'acquisizione di un sentimento o di una conoscenza. Parimenti, lo stesso supporto viene garantito anche all'acquisto dell'opera d'arte.

Nel corso del XIX secolo si compie il passaggio da una committenza aristocratica ad una borghese. Dall'epoca della Restaurazione in avanti, infatti, «alla modalità antica della commissione si affianca quella dell'acquisto, resa possibile dall'affermarsi di una duplice struttura di divulgazione e commercializzazione.»⁷¹⁴

Un canale era quello delle esposizioni di belle arti organizzate, dall'inizio del secolo, da ogni accademia o scuola di disegno con cadenze quasi annuali. In questo modo, viene promossa l'attività dei giovani allievi, e si dà al pubblico e ai collezionisti la possibilità di aggiornarsi sulle novità con cui arricchire le proprie raccolte. Uno strumento prezioso diviene il catalogo a stampa al quale seguono le recensioni dei quotidiani e della stampa specializzata, ormai diffusa su tutto il territorio nazionale, «oggetto di consumo collettivo, da parte di una comunità virtualmente estesa alla totalità dei cittadini»⁷¹⁵.

Le recensioni vengono corredate anche da incisioni e riproduzioni fotomeccaniche delle opere ritenute maggiormente significative.⁷¹⁶

Un secondo veicolo di diffusione dell'opera d'arte, oltre alle mostre, sono le prime imprese private italiane dedite alla commercializzazione di opere d'arte secondo una modalità che assomiglia a quella contemporanea.

⁷¹³C. Tenca, *L'arte e gli artisti contemporanei*, "L'Italia musicale", I (1847), n. 18, p. 140, rip. in Marin, "Le esposizioni accademiche ed il pubblico", cit., p. 96.

⁷¹⁴Sergio Rebosa, "La committenza privata e il collezionismo tra scelte di gusto e strategia sociale" in cit., p. 148.

⁷¹⁵Bernabei-Marin, cit., pp. 14-15.

Si tratta di soggetti ancora embrionali, singole figure di mercanti d'arte che cercano di riprodurre gradatamente formule di *marketing* in sintonia con l'“attualità”, mutuate dall'estero, soprattutto da Francia e Inghilterra. Ubicati nel centro della città in luoghi estremamente visibili e decisivi nella logica del consumo - come le innovative gallerie in cemento armato, vetro e ghisa - , gli esercizi in questione sono in grado di ricevere la clientela in spazi accoglienti e arredati in modo conforme al gusto corrente, sale non dissimili da quelle di una dimora privata. Presso la galleria è disponibile del materiale a stampa corredato da immagini che utilizzano le più moderne tecniche di riproduzione, *compresa quella fotografica.*⁷¹⁷

Forse servivano anche a questo scopo i negativi fotografici su vetro delle opere della collezione privata di Antonio Dal Zotto (1841-1918), ultimo proprietario della ditta Naya, rinvenute all'interno del fondo: vale a dire a catalogare il patrimonio che questo scultore, docente dell'Accademia e collezionista d'arte ha raccolto nel corso degli anni e magari progettare vendite e acquisti. Tramite questo vasto repertorio di immagini, Dal Zotto mantiene una stima della sua raccolta d'arte, una delle più imponenti della Venezia dell'Ottocento e segna passaggi e cessioni delle opere.

La figura di Dal Zotto non è stata significativamente valorizzata all'interno del panorama artistico e culturale veneziano mentre la sua personalità è risultata da una prima indagine molto più significativa di quanto ci si aspettasse.

Ho incontrato il nome di Dal Zotto per la prima volta in quanto ultimo proprietario della ditta Naya⁷¹⁸, in seguito al matrimonio con la vedova di Carlo, Ida Lessiak, nel 1889⁷¹⁹. Dopo la morte di lei, «donna bellissima e colta, che teneva nel suo palazzo in campo S. Maurizio⁷²⁰ un salotto frequentato da artisti e da intellettuali veneziani.»⁷²¹, eredita la

⁷¹⁶*Ibidem.*

⁷¹⁷Rebosa, “La committenza privata e il collezionismo tra scelte di gusto e strategia sociale”, p. 149. Corsivo nostro.

⁷¹⁸Notizia riportata per la prima volta da Prandi, “Naya Carlo”, cit., p. 167; confermata anche da documenti, alcuni senza intestazione, della Camera di Commercio di Venezia datati 1910, in cui si attesta il ruolo di Dal Zotto di proprietario e rappresentante della ditta Carla Naya per la vendita di fotografie, oggetti d'arte e specialità veneziane (Protocollo verbale 1131 del 1910): la varietà della merce offerta fa decisamente pensare a un calo della vendita delle fotografie.

⁷¹⁹Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 29

⁷²⁰Campo San Maurizio 2758 (dal necrologio nella «Gazzetta di Venezia», 20 febbraio 1918, p. 3.)

ditta e il negozio nel 1893⁷²² e lo gestisce fino alla morte 1918. Mantiene la proprietà dello stabilimento e dell'attività ma affida il controllo diretto artistico e il coordinamento ad Antonio Boschetto⁷²³ ed a Tomaso Filippi, che era già stati sotto le dirette dipendenze Naya.

Ciò che è più interessante, però, è il percorso precedentemente compiuto da Dal Zotto.

Nato a Venezia, il 7 maggio 1841 da una famiglia di origine carnica, impara ad usare lo scalpello nella bottega del padre marmista,⁷²⁴ divenendo, secondo le parole di Boito, artisticamente ardito⁷²⁵ e, secondo quanto riportato dalla Gazzetta di Venezia, «uno degli esponenti più belli della scultura italiana».⁷²⁶

Ecco il riassunto della sua carriera che dà lo stesso articolo:

E' morto quasi improvvisamente a Venezia il comm. Antonio Dal Zotto, professore emerito della nostra Accademia di Belle Arti, illustre scultore concittadino.

Era anzi uno degli insegnanti più anziani dell'Accademia di Belle Arti: sette anni or sono, lasciava l'insegnamento ufficiale per andare in pensione, ma poco dopo, non sapendo staccarsi dall'insegnamento che tanto prediligeva, ritornava dai suoi allievi dell'Accademia, prestando la sua opera, di maestro insigne della scultura senza compenso. Un anno fa, sentendosi un po' affaticato – aveva 78 anni – abbandonava definitivamente l'insegnamento.

⁷²¹L. Alberton Vinco da Sesso, Voce “Dal Zotto, Antonio” in “Dizionario biografico degli italiani”, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, volume 32, Roma, Società Grafica Romana, 1986, p. 286. Nella cronaca del funerale scritta nella Gazzetta, Dal Zotto viene ricordato per «l'alta figura eretta, con la bella testa dai tratti regolari e forti, come una delle sue magnifiche sculture, col passo tanto sicuro che pareva impossibile potesse arrestarsi a un tratto per sempre [...]» («Gazzetta di Venezia», Venerdì 22 febbraio, p. 2).

⁷²²Prandi, “Naya Carlo”, p. 167.

⁷²³Alberton Vinco da Sesso, Voce “Dal Zotto, Antonio”, cit., p. 286.

⁷²⁴Alberton Vinco da Sesso, Voce “Dal Zotto, Antonio”, cit., p. 286.

⁷²⁵«Il Dal Zotto è giovine [...] e ardito. Modella con pronta maestria figure decorative e busti bizzarri. Abbiamo visto di lui un ottimo bozzetto del monumento, che Venezia intende alzare al suo grande Goldoni. La figurina ha il lungo panciotto, le gonfie gale al petto ed a' polsi, il cappello a tre punte. Appoggia la mano destra sul pomo di un'alta mazza, che tiene piantata dinanzi a se'. In tutta la persona v'è l'attenzione acuta, sul volto il sorriso. Studia la sua commedia nel popolo, ascolta ma già inventa, come fa l'uomo di genio, che copiando crea. Non si può scambiare quel piccolo goldoni con nessun altro grand' uomo: è brioso, vero, finemente sarcastico. Per carità lo facciamo di marmo candido: il bronzo stonerebbe col carattere di quella schietta figura.» (Boito, *Scultura e pittura d'oggi*, cit., p. 142). Di Dal Zotto infatti, tra le tante opere pubbliche presenti in Veneto, è la statua in bronzo (Boito, evidentemente, non è stato ascoltato) dedicata a Carlo Goldoni, fusa da Arcuati e inaugurata nel 1883 in campo S. Bartolomeo a Venezia, sopra un piedistallo rococò dell'architetto Pellegrino Orefice.

⁷²⁶«Gazzetta di Venezia», 20 febbraio 1918, p. 3

Opere d'arte egli sparse un po' da per tutto. Le Biennali veneziane, le principali mostre internazionali ne disputarono le opere per l'ammirazione dei visitatori; ebbe molti premi; fu membro di giurie e di accademie.⁷²⁷

Questi i dati più dettagliati: insegna all'Accademia tra 1879 e 1911, ne è direttore dal 1895 al 1900⁷²⁸; andò in pensione appunto nel 1911 ma ritornò dai suoi allievi, come riportato dal necrologio, per pura dedizione, fino al 1917. Vi era entrato nel 1870 come assistente del Professore Asson di Anatomia, divenendo poi professore di disegno modellato, professore di scultura⁷²⁹ e ancora di anatomia⁷³⁰. Dopo il pensionamento nel 1912, insegna ancora anatomia e plastica della figura. Nel 1914 viene nominato professore emerito.⁷³¹ Precedentemente ha insegnato anche alla Scuola d'arte applicata all'Industria di Venezia fino al 1879.⁷³²

Era piuttosto noto nella vita pubblica cittadina: consigliere comunale per vari anni, membro della commissione d'ornato, fu anche uno dei promotori e membro del comitato ordinatore della prima Esposizione biennale internazionale d'arte della città di Venezia del 1895⁷³³ (per la quale la ditta Naya ha curato un reportage). Nella seconda Biennale del 1897 è ancora membro del comitato ordinatore.⁷³⁴ Alle Biennali del 1905 e del 1907⁷³⁵ partecipa come membro della commissione artistica ordinatrice della sala veneta.

La passione per l'arte, lo porta, quindi, a raccogliere una collezione grandiosa di opere di ogni epoca.

⁷²⁷*Ibidem.*

⁷²⁸Cesare Augusto Levi, *Le collezioni veneziane d'arte ed antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, I, Venezia, Ongania, 1900, p. CCLXXIV.

⁷²⁹Come professore aggiunto dal 1879 al 1892; come professore effettivo dal 1894 al 1900 ed onorario nel biennio 1896-1897 (*Ibidem*, pp. CCLXXVI-CCLXXVII).

⁷³⁰Supplente tra il 1875 e il 1878; con il titolo di incaricato tra 1879 e 1900 (*Ibidem*, p. CCLXXIX). Ma la sua carriera con questa cattedra prosegue oltre il 1900, data a cui si ferma la trattazione del Levi, come rilevato di documenti dell'epoca conservati all'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti.

⁷³¹*Dal Zotto Antonio*, 1870-1918, Personale, D, IV, 1-3 1-5, 1-6 (collocazione provvisoria), Venezia, Archivio Storico Accademia Belle Arti.

⁷³²*Scuola d'arte applicata all'Industria*, 1872-1940, III deposito, 90-91, Venezia, Archivio Storico di Stato.

⁷³³Isnenghi, "La cultura", cit., p 433.

⁷³⁴*Seconda Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Catalogo illustrato, Venezia, 1897, pp. 3, 106, 143.

⁷³⁵*Catalogs of the Venice Biennale (1895-1920)*; ed. cons: New York, Arno Press, 1971, p. 3; p. 96; p. 107.

A tal proposito, Il necrologio sulla «Gazzetta di Venezia» alla sua morte, fortemente sentita in città, si conclude con: «Lascia un vistoso patrimonio artistico – a Venezia e nella sua villa d’Asolo – che nelle ultime disposizioni raccomanda di tenere il più raccolto possibile».⁷³⁶

Poco più di un anno dopo, la stessa «Gazzetta» annuncia, però, la messa all’asta dell’intera collezione: «Da molti anni in Italia non veniva presentata alla vendita pubblica una così ingente massa di oggetti d’arte (1200 numeri di catalogo), moltissimi dei quali di assoluto primo ordine. [...] Tutto il ciclo radioso della Pittura Veneziana vi è largamente rappresentato: dagli albori di Guariento al meriggio di Tiziano e Paolo Veronese al fulgido tramonto di G. B. Tiepolo, del Canaletto, di Guardi, dei due Ricci e dei due Longhi. Così la scultura: dai Dalle Masegne a Pietro Lombardo, dal Sansovino al Vittoria e giù fino al Marchiori ed al Gai. Sono degnamente rappresentate pure le altre scuole Italiane e quelle francese e fiamminga.»⁷³⁷

A questi pezzi si aggiungono anche «[...]sedici meravigliosi arazzi Francesi e fiamminghi fra i quali una serie tessuta in seta ed oro su cartoni di Rubens. Centinaia di mobili di ogni epoca e stile, stoffe, ricami, costumi, tappeti, sculture antiche di arte decorativa, armi, strumenti musicali, majoliche [sic.] e porcellane».⁷³⁸

Contrariamente alle disposizioni lasciate da Dal Zotto, l’asta si conclude con la suddivisione dell’intera raccolta.⁷³⁹

Il nipote Ferruccio Battaglia, un mediocre scultore, tiene per una decina di anni lo studio ereditato dallo zio⁷⁴⁰, poi lo abbandona: il materiale che vi era contenuto viene

⁷³⁶«Gazzetta di Venezia», 20 febbraio 1918, p. 3.

⁷³⁷Per la lista completa dei pezzi della collezione dal Zotto: *Catalogo delle Collezioni del Fu Comm. Antonio Dal Zotto (1ª Serie) e già Giuseppe Piccoli, Venezia agosto-settembre 1919*, Milano 1919. Nell’esemplare custodito alla biblioteca del Museo Correr, sono riportati manoscritti i prezzi a cui le opere sono state vendute. I resoconti delle sedute d’aste sono riportati in *Gazzetta di Venezia*, domenica 7 settembre 1919, p. 4; venerdì 12 settembre 1919, p. 3; domenica 14 settembre 1919, p. 4.

Alcuni prezzi di vendita vengono riportati nella gazzetta: «Venne deliberata a 12 500 lire, l’arazzo di Aubusson a 7500, la bella «Pietà» di Pietro Lombardo a 2500, al medesimo prezzo la grande specchiera Veneziana con cornice intarsiata di vetro colorato del XVIII° secolo e le belle stoffe.» («Gazzetta di Venezia», mercoledì 17 settembre 1919, p. 3); La famosa poltrona di Pio VI già appartenente a casa Grassi venne deliberata a 20500 lire, i due Cataletti [sic.] colle macchiette di G.B. Tiepolo salirono a ben 105000 lire, la croce stazionale del Guarienti a 4500, il ritratto di Winkelmann di Alessandro Longhi a 10000 lire i tre schizzi di G.D. Tiepolo, firmati, a 8500 insomma un incasso di circa 200 000 lire.» («Gazzetta di Venezia», giovedì 18 settembre 1919, p. 4).

⁷³⁸*Ibidem.*

disperso. Va perduto, quindi, probabilmente quello che costituiva un singolarissimo esempio di *atelier* d'artista e di collezionista tra Ottocento e Novecento. Un ambiente ricco e affollato che possiamo intuire in alcune lastre del fondo Naya: scaffali colmi di oggetti d'arte, basamenti di colonne, cornici. Probabilmente un ambiente caotico e affascinante come quello lasciato, fortunatamente intatto, da Mariano Fortuny.

Le lastre del fondo Naya sono stati i primi lasciati ad essere venduti: se ne è interessato, acquistandoli, proprio Osvoldo Böhm. Il fondo Naya, infatti, contava una serie molto ampia di foto d'arte, un settore che per tradizione era curato dalla ditta ma che lo sarebbe stato ancor di più in seguito alla gestione Dal Zotto.

In una foto di inizio secolo viene ritratta la vetrina del negozio vicino a San Moisè in cui sono esposte appunto riproduzioni fotografiche di opere d'arte in tutti i formati. Proprio a partire dal nucleo Naya, Böhm e gli eredi, hanno cominciato a formare un vastissimo repertorio aumentato di immagini d'arte, oggi richieste da studiosi, editori specializzati ed enti artistici di tutto il mondo.⁷⁴¹

Il laboratorio e la collezione integra sono andati perduti: ci rimane ora solo questo *corpus* fotografico ad attestare una originaria unità di intenti e forse un sogno di completezza e coerenza che è andato perduto.

Interessante è però anche un altro aspetto dell'attività di Dal Zotto: è stato allievo all'Accademia di Grigoletti, Ferrari e Borro che sostenevano, favoriti dalle spinte in questa direzione da più parti dell'ambiente artistico veneziano, la necessità di usare in scultura un linguaggio realistico che si discostasse dalla solita imitazione canoviana di stampo accademico.⁷⁴²

Dal Zotto sembra aver portato all'estremo queste indicazioni. Nel discorso commemorativo al funerale, il Professor Bordiga, direttore dell'Istituto di Belle Arti, lo presenta addirittura come un seguace «del divino Leonardo» nella pratica di studiare «li

⁷³⁹«Confortiamoci che neppure un pezzo secondario emigrerà. I compratori finora sono tutti italiani.» («Gazzetta di Venezia», giovedì 18 settembre, cit.).

⁷⁴⁰Probabilmente a San Vio, Fondamenta Bragadin (Alberton Vinco da Sesso, Voce “Dal Zotto, Antonio”, cit., p. 287).

⁷⁴¹I negativi realizzati propriamente dalla ditta Böhm nel corso dei decenni di attività, consiste ormai in ben oltre 25000 negativi su pellicola (solo una piccola parte di negativi sono in vetro); questo archivio assieme al fondo della ditta Naya, sono stati dichiarati di eccezionale interesse artistico dalla Soprintendenza Regionale per i beni e le attività culturali del Veneto in data 23 aprile 2002 (notifica 2002/11651).

morti scorticati». Assicura che Dal Zotto ha incoraggiato a farlo anche i suoi allievi del suo corso di anatomia: «sicchè alla scuola di Venezia fu fatta esperienza vera [...]»⁷⁴³

L'artista, infatti, godeva dell'accesso all'obitorio in quanto insegnante di anatomia⁷⁴⁴ e possedeva una collezione di numerosi calchi di gesso eseguiti su cadaveri,⁷⁴⁵ quasi certamente quelli oggi conservati all'Accademia di Belle Arti e in parte fotografati assieme ad una sorprendente serie di cadaveri in posa – : queste immagini sono ora conservate, insieme alla serie di arte, architettura e vedute, nel nostro fondo Naya.⁷⁴⁶

Nell'ambiente veneziano, dunque, sia pittura che scultura si sono accostate all'uso della fotografia per poter rinnovare il proprio linguaggio artistico ed uscire dal momento di stasi in cui versavano dopo i trionfi del vedutismo e dello stile canoviano.

La necessità di ordine e progettazione dello sguardo che è evidente negli allestimenti di mostre e musei e nell'organizzazione, in ultima fase soprattutto fotografica⁷⁴⁷, delle opere d'arte in cataloghi e riviste specializzate, viene espressa non solo all'interno dei percorsi delle mostre e delle esposizioni d'arte; ma anche all'interno del paesaggio veneziano.

⁷⁴²Alberton Vinco da Sesso, Voce “Dal Zotto, Antonio”, p. 285.

⁷⁴³«Gazzetta di Venezia», Venerdì 22 febbraio 1918, p. 2.

⁷⁴⁴Paolo Rizzi, “Il periodo Aureo di Cima: gli anni Ottanta a Venezia” in Antonella Albani (a cura di) *Luigi Cima ed i suoi allievi* (catalogo della mostra: 22 dicembre-28 gennaio 2001, Mel – Palazzo delle Contesse), Treviso, Grafiche Antiga, 2000, p. 13).

⁷⁴⁵«Dal Zotto [...] incitava sì i suoi alunni a disegnare “dal vero”, ma poi i suoi grandi bronzi li realizzava sulla base di calchi [...]» (Paolo Rizzi, “Il periodo Aureo di Cima: gli anni Ottanta a Venezia”, cit.).

⁷⁴⁶Segnalo qui una prima bibliografia su Antonio Dal Zotto in aggiunta a quella già citata nelle note precedenti. Sono indicazioni non esaustive ma utili per reperire informazioni su questo personaggio sia nelle vesti di docente, che di critico, di scultore come di collezionista: «Illustrazione italiana», 10 marzo 1918, p. 200; L. Chirtani, *VI Esposizione nazionale artistica, Venezia 1887, Quadri e statue*, Milano, 1887, pp. 27-30; Giuseppe Angelo de Gubernatis-Ugo Matini, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*, Firenze, Le Monnier, 1889, p. 156; Luigi Cällari, *Storia dell'arte contemporanea italiana: (con indice degli artisti menzionati)*, Roma, Loescher, 1909, pp. 47; 85-86; De Cesare, *Roma e lo stato del papa – Dal ritorno di Pio IX al XX settembre*, I, Roma 1907, p. 209; Marchiori, *Scultura italiana dell'Ottocento*, Milano, 1960, p. 164; Emilio Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, I, Torino, Unione tipografico-Editrice torinese, 1961, pp. 732-734; R. Pallucchini, “Significato e valore della «Biennale» nella vita artistica veneziana e italiana, in *Storia della civiltà veneziana*, III, Firenze, 1979, p. 389; Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, cit., p. 29; Pvanello-Romanelli (a cura di) *Venezia nell'Ottocento*, cit., pp. 216 s.; Tiziana Agostini Nordio, *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, Venezia, Ateneo Veneto, 2004, p. 267; Giovanna Zambelli, *Sculture altomedievali della collezione Dal Zotto documentate dalle foto Naya*, tesi di laurea specialistica, Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari, Venezia, relatore Michela Agazzi, a.a. 2006-2007.

⁷⁴⁷Tra questi, l'eccezionale lavoro edito da Ongania *Dettagli di altari, monumenti, sculture e decorazioni dell'esterno ed interno della Basilica di San Marco in Venezia riprodotti dal vero in eliotipia da C.*

Quando Ruskin acquista alcuni tra i primi dagherrotipi veneziani, esulta dicendo che per duecento franchi si era portato via il Canal Grande dalla Salute a Rialto.⁷⁴⁸ Quindi, non sceglie di acquistare singoli luoghi eminenti, ma una serie ordinata di tappa che possa ricordare l'esperienza concreta della vista e che riproduca il paesaggio, non singole vedute slegate.

Anche i trattati di architettura del periodo, anche se corredati da incisioni che rappresentano i palazzi come blocchi decontestualizzati dal loro ambiente (per esaltarne l'individualità architettonica), seguono solitamente un criterio di ordine spaziale per illustrare le varie tappe.

Naya, attento ad accontentare il turismo straniero, aggiunge al concetto della sequenza-teoricamente ricomponibile con un acquisto oculato di fotografie (i cataloghi di vedute delle ditte tentano essi stessi di riprodurre un tour virtuale spazialmente coerente, come fossero guide di viaggio piuttosto che elenchi di titoli) - la simulazione vera e propria del viaggio .

Alle vedute paesaggistiche, quindi, i cataloghi Naya aggiungono, di volta in volta, sempre un maggior numero di vedute ravvicinate.

La valorizzazione dell'oggetto della visione è sempre fondamentale (la sua riconoscibilità, il legame con l'ambiente - soprattutto con l'acqua - , infine anche il tocco di pittoresco portato dalla presenza della popolazione locale); ma comincia a diventare altrettanto importante anche il soggetto della visione.

Lo sguardo umano, infatti, diviene sempre di più il codice interpretativo attraverso il quale capire le scelte compositive dell'immagine fotografica. Nel corso della seconda metà del XIX secolo, appunto, questo sguardo si fa sempre meno statico e sempre più mobile, abituato ad una visione in *itinere*.⁷⁴⁹

Tipiche del marchio Naya, quindi, sono una serie di vedute, organizzate come se fossero riprese durante un itinerario lungo il Canal Grande: i palazzi Contarini Fasan, Dario,

Jacobi. Rimando a Costantini, "Ferdinando Ongania editore veneziano e l'illustrazione della Basilica di San Marco" in «Fotologia», 1, giugno 1984, pp. 4-10.

⁷⁴⁸Norwich, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, cit., p. 87.

⁷⁴⁹Per una trattazione del cambiamento della percezione del paesaggio in seguito alla nascita dei nuovi mezzi di trasporto, rimando a Marc Desportes, *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005; ed. it: *Paesaggi in movimento. Trasporti e*

Cavalli Franchetti, Ca' Rezzonico, Ca' Foscari, i doppi palazzi Giustinian e Mocenigo, i palazzi Balbi, Pisani Moretta, Corner Spinelli, Loredan, i fondachi dei Turchi e dei Tedeschi, Ca' del Mosto, Ca' d'Oro, e infine, Ca' Vendramin Calergi.

Naya, passo a passo, si impegna a coprire tutto il visibile principalmente del Canal Grande e di Piazza San Marco per poter offrire all'acquirente, una visione senza interruzioni, fluida, come quella di un uomo che passeggia o navighi lasciando scorrere il proprio sguardo sul paesaggio (ma senza mai alzare o abbassare gli occhi).

Il “percorso” comincia a diventare, quindi, un tema di riflessione per la fotografia del tempo.

Parallelamente, si assiste, a Venezia, ad una campagna di “semplificazione” della città al fine di ridurla alle capacità e alle esigenze del grande popolo dei turisti.

A partire dal sesto decennio del secolo, si compie, infatti, un salto di qualità nell'organizzazione dei servizi turistici, la maggior parte dei quali comincia ad essere regolarizzata dal comune per contenere il fenomeno crescente dell'abusivismo⁷⁵⁰ (che ci fa ricordare l'episodio del sinistro gondoliere abusivo di *Morte a Venezia*).

Anche gli alberghi cominciano ad organizzarsi per accogliere meglio il viaggiatore straniero, mandando, ad esempio, i propri facchini in stazione ad accogliere i clienti,⁷⁵¹ risparmiando loro la fatica di doversi orientare autonomamente. Nemmeno la romantica contrattazione del prezzo del tour o della serenata in gondola è ancora a carico del nuovo venuto: questa tariffa, infatti, viene ora fissata dal municipio. Interpreti, guide commerciali, divise: l'artigianato del turismo è diventato ormai un'industria consapevole che il miglior modo per ingraziarsi il cliente, è quello di semplificarli il più possibile la vita. Non solo i commercianti e gli albergatori sono interessati ad assecondare la comodità del viaggiatore, ma, dopo l'Unità, il Comune stesso:

Vide il Comune non bastare alla prosperità di Venezia il tramutarla in una vasta locanda per i forestieri richiamati dal suo clima, dalla salubrità delle sue acque, da' suoi spassi e trastulli

percezione dello spazio tra XVIII e XX secolo a cura di Mariacristina Bonini e Ida Giordano, Milano, Scheiwiller, 2008.

⁷⁵⁰Zannini, “La costruzione della città turistica”, cit., p. 1141.

⁷⁵¹*Ibidem*.

di gioia; ma che era d'uopo anche disotterrare qualche industria morta e rianimare le esistenti; [...]coll'istituire un servizio diretto di vapori, col migliorare il porto di Malamocco, coll'ultimare l'escavazione di canali interni, col rendere accessibile ai legni maggiori il porto di Lido mercé piroscafi rimorchiatori, col migliorare così i porti, i canali, le lagune, coll'agevolare le comunicazioni [...].⁷⁵²

Esportazioni, importazioni ma anche arrivi e partenze di turisti. Quel che occorre, infatti, sembra essere facilitare il raggiungimento di Venezia (via terra e via mare) e, poi, rendere percorribile la città il più agevolmente possibile.

Il mercato del turismo, quindi, comincia ad esigere e a formulare una razionalizzazione dei percorsi veneziani. La fotografia, che di questo mercato fa parte, analogamente si impegna a costruire alcuni semplici tour che copiano i percorsi sempre più semplificati ai quali sono indotti i turisti.

Lo stesso accade nell'editoria delle guide di viaggio veneziane (scritte localmente e poi ristampate soprattutto in francese e inglese).

Già nei primi decenni del secolo, le guide turistiche, dalle internazionali Baedeker al Murray fino alle locali *Guida dei forestieri* e *Forestiere illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia*, che avevano accompagnato il turista nella conoscenza artistica e storica della città, vengono affiancate e mano a mano sostituite da manuali più sintetici che lasciano poco spazio sia ai tempi morti che all'iniziativa privata.

I soggiorni non sono, infatti, più estesi a settimane o a mesi, come durante il periodo dorato del *Grand Tour*, ma si limitano spesso solo a qualche giorno. Inoltre, è cambiato anche il profilo del visitatore: non lo studioso e appassionato di arte e architettura che compie il viaggio per approfondire le proprie conoscenze e completare la propria formazione, ma il turista borghese, interessato alla scoperta della città, ma ad un livello più aneddótico e semplificato.

Nel “Discorso preliminare” di *Otto giorni a Venezia* del Quadri (1821-22), l'autore specifica:

⁷⁵²O. Andreucci, *Il comune di Venezia nei trienni 1860-61-62, 1863-64-65*, Firenze, 1867, p. 47; rip. in Bellavitis-Romanelli, *Venezia*, cit., p. 191.

Socrate mostrava sino a qual segno un uomo bene ammaestrato debba in qualunque cosa esser perito; stabiliva necessario ad ognuno il conoscere la Geometria, l’Aritmetica, l’Astronomia, ed altre Scienze ed Arti, ma solo per quanto lo esigono i più comuni bisogni della vita [corsivo nostro], non convenendo penetrare nella profondità simili studj a chi per proprio istituto di altro deve occuparsi. Questa massima fu la guida del presente lavoro; imperciocchè non mi sono proposto di istruire un Architetto, uno Scultore, un Pittore, un Politico, ma è stato mio divisamento di offerire [sic.] al *Pubblico* un metodo facile per osservare i più cospicui *Capi d’arte*, che adornano la città di Venezia, e per conoscere i *Fasti*, e le *Epoche* principali della Storia di quello Stato, di cui fu essa per tanti secoli la capitale. Questo è *lo scopo*, queste sono le *due parti dell’Opera*. [...] Lo stesso *Titolo* [...] giustificherà tutte quelle omissioni, che mi si potrebbero rinfacciare: *otto giorni* non somministrano, che una istruzione proporzionata alla brevità del tempo. *Venezia, e la Storia della sua Repubblica* si descrissero, ed illustrarono in circa 360 Opere o generali, o parziali; sarebbe quindi tornato inutile di trattare questo soggetto sulle tracce, che altri seguirono, e cui soddisfecero meglio di quanto le mie forze avrebbero potuto permettere. A *quelle* opere dunque rivolgersi chi mira istruirsi profondamente delle Venete cose, scegliendo appunto fra le medesime ciò che meglio conviene alla brama di estendere le sue cognizioni. *Ma se taluno desidera dedicare solo otto giorni alla visita di questa celebre e singolare città, e de’ suoi contorni – rapidamente scorrere le serie delle sue vicende, - ed arrestarsi al limite additato da Socrate pegli uomini di altre cure occupati, questi avrà forse grata la mia fatica, e ad esso appunto la offro.*⁷⁵³

Le opere dalle quali Quadri si vuole distinguere sono, effettivamente, costruite su tutt'altro stile: l'edizione del 1724 della *Descrizione di Venezia Ed in Generale dell'Epitome Diaria perpetua Sacra, e Profana* di Vincenzo Maria Coronelli, è un libretto compatto che può essere racchiuso in una mano.⁷⁵⁴

Ma sfogliandolo, ci si rende subito conto di come contenga una selva di informazioni storico-artistiche-folkloristiche intrecciate tra loro. Inoltre, l'organizzazione canonica delle guide fino al XVIII secolo prevedeva la suddivisione della città in sestieri, come appunto accade qui, senza indicazioni orientative, se non i nomi di chiese e palazzi.

⁷⁵³ *Otto giorni a Venezia*, pp. VII-IX. Corsivo dell'Autore dove non diversamente indicato.

⁷⁵⁴ Vincenzo Maria Coronelli, *Guida de' forestiere ossia epitome diaria perpetua sacra-profana per la città di Venezia*, Venezia, Poletti, 1724.

L'unico aiuto era un certo ordine interno: i luoghi, all'interno delle varie parti, venivano elencati, infatti, secondo un criterio di vicinanza.

La descrizione procede per accumulo serrato, con la gioia di chi vuole sottolineare l'enorme quantità di posti eminenti, occasioni, ricorrenze, feste, dipinti, personaggi illustri contenuti in un unico luogo. L'idea comunicata è che nessuna città possa offrire tanto quanto Venezia. Anche la nota sulle immagini di Venezia è all'insegna dell'abbondanza più largamente elargita:

Superbe, e degne d'ogni riguardevole Gabinetto, e Studio, sono quelle [riproduzioni di opere di Tiziano e Veronese; nota nostra], che per perpetuarne la memoria colla Stampa à gloria della Patria, hà fatto con rilevante spesa diligentemente, e con assai buon gusto intagliare in Rame, il celebre Segretario Gio:Battista Nicolosi; oltre le cospicue vedute della Città, che collo stesso zelo, e non inferiore attenzione hà fatto parimenti delineare, ed intagliare. *Non vi è Città insomma, che possieda Pitture più celebri, ed in maggior numero di Venezia.*⁷⁵⁵

La guida del Quadri datata 1821-1822, pur essendo scandita in ben 170 tappe, dà, al contrario, la sensazione di voler assicurare il turista sulla fattibilità della propria impresa.

Per questo motivo, inaugura la prima giornata affermando che essa

E' tutta applicata ad osservare gli Edifizj adiacenti alla *Piazza San Marco*, intorno alla quale sono essi disposti nell'ordine, con cui vengono in questo libro descritti.⁷⁵⁶

La guida, perciò, prende per mano lo sguardo dei visitatori plasmando per essi non solo il percorso (Quadri stesso afferma di averlo provato su se stesso per giudicarne la

⁷⁵⁵Quadri, *Otto giorni a Venezia*, pp. XVIII-XIX.

⁷⁵⁶*Ibidem*, p. XVIII.

realizzabilità), ma anche la direzione degli sguardi «additando gli oggetti, che lungo il cammino stesso si offrono meritevoli di particolare attenzione».⁷⁵⁷

É una lettura fatta di deittici: per gli approfondimenti, si rinvia, invece, ad altri testi. Riguardo al Canal Grande, infatti:

Molti sono gli oggetti, che in questo si offrono; nullaostante non mancherà il tempo necessario a vederli, giacchè il maggior numero non altro domanda, che uno guardo passeggero *all'esterno Prospetto*.⁷⁵⁸

Per i più interessati, o per chi disponga di maggior tempo, invece, Quadri segna con un asterisco i monumenti più degni (anche i gusti e le curiosità, quindi, sono regolate da un supervisore) e suggerisce le fonti dove approfondirne la conoscenza:

Fabbriche più cospicue di Venezia, insigne lavoro del Cav. Cicognara, del N.U.Diedo, e del Selva, uscita dai Torchi di Alvisopoli dall'anno 1815 al 1820; e che fu da me pure seguita; come del pari ho consultata moltissimo anche la *Storia della Scultura*, altra opera classica, del summentovato Cav. Cicognara, per ottenere dell'una e dell'altra molte precise nozioni intorno ai Veneti Monumenti.

Il lavoro di selezione e sintesi è quindi già stato compiuto; allo spettatore non resta che collocarsi esattamente nel luogo che gli è stato indicato per poter ammirare nel miglior modo possibile l' «esterno Prospetto», cioè l'immagine che di lì a pochi anni sarebbe diventata una fotografia.

Il processo di stilizzazione continua. Nel 1827, lo stesso Quadri, nella prefazione alla sua nuova fatica, annota il successo ottenuto da *Otto giorni* e di come ciò l'abbia invogliato a scriverne un'altra:

⁷⁵⁷*Ibidem*, p. XIII.

⁷⁵⁸*Ibidem*, p. XXIII.

Se non che, nel mentre istesso lo si voleva dagli uni di maggiore mole , altri spiegavano il voto di conseguirlo in minori cenni raccolto, *onde meglio al breve lor qui soggiorno si convenisse*.⁷⁵⁹

Riduce, quindi, il suo tour a soli quattro giorni.⁷⁶⁰

La Venezia che il turista vuole non è più la «città nobilissima e singolare» di Francesco Sansovino del 1541 e nemmeno quella «dettagliatissima» del Coronelli. Nessun superlativo può vincere, infatti, il sollievo di potersi orientare in fretta come suggerisce il titolo *Venezia additata al forestiere che può percorrerla da solo*⁷⁶¹.

Fino ad arrivare alla chiara dichiarazione di intenti già contenuta nel titolo, di un trattato di architettura di Eugenio Musatti: *Monumenti di Venezia. Guida Sinottica*.⁷⁶² In essa, non una vera e propria guida ma un “bignami” di architettura, i soggetti sono messi in ordine alfabetico, suddivisi tra Monumenti conservati e Monumenti distrutti o trasformati.

Credo [...] non affatto inopportuno il pubblicare la presente *Guida sinottica* che [ne] agevoli la cognizione [dei «tali e tanti monumenti di Venezia»; nota nostra] e riesca nel tempo stesso, un *vademecum* ordinato, sommario e capace.⁷⁶³

⁷⁵⁹*Quattro giorni a Venezia opera di Antonio Quadri I.R. Segretario dell'I. R. Governo di Venezia e membro ordinario del Veneto Ateneo*, Milano, coi tipi di Felice Rusconi (contrada di S. Paolo, n. 1177), 1827, p. 3. Corsivo nostro.

⁷⁶⁰Organizzato esattamente come *Otto giorni*, quindi per tabelle suddivise sotto le diciture “Località”, “Oggetti Epoche ed Autori”, “Cose meritevoli di particolare attenzione, ed osservazioni”.

1 giorno: San Marco, Giardini e San Pietro in Castello

2 giorno: S. Zaccaria, S. Francesco della Vigna, Arsenal, S. Giorgio Maggiore, San Sebastiano

3: Canal Grande, Frari, San Rocco, Tolentini

4: Grimani, Campo de Miracoli, SS. Giovanni e Paolo, Madonna dell’Orto, S. Michele di Murano, Murano, San Salvatore, San Fantino, Ateneo Veneto, San Moisè.

⁷⁶¹*Venezia additata al forestiere che può percorrerla da solo con rettificazioni ed aggiunte alle guide sinora pubblicate*, Venezia, Tommaso Fontana, 1845.

⁷⁶²Eugenio Musatti, *I monumenti di Venezia. Guida Sinottica*, Venezia, Ferdinando Ongania Successore M. Fontana, 1893.

⁷⁶³*Ibidem*, p. XXVII.

L'editoria straniera, invece, punta di più all'aspetto emotivo dell'esperienza veneziana. Nonostante la diversità dell'approccio, il risultato è il medesimo. Citiamo ancora una volta la bella guida di Lecomte, tradotta dal francese in italiano, per offrire al lettore non solo «aride note indicanti il numero delle colonne o delle finestre di un tempio o di un palazzo», bensì indicazioni capaci, oltre che di «guidar [...] gli occhi» anche di «guidare in qualche guisa lo spirito».⁷⁶⁴

La guida specifica poi di non essere un lavoro scritto per dotti ed eruditi, bensì «pei viaggiatori, per le dame, per gli artisti, per tutti coloro che sono inchinevoli alla letteratura»⁷⁶⁵, cioè per un pubblico nuovo, più stratificato e meno specializzato. Qui Lecomte usa una terminologia romantica parlando di dame ed artisti; ma in sostanza si tratta del pubblico della nuova alfabetizzazione, del romanzo di consumo, delle Grandi Esposizioni, di un approccio all'arte più dilettantistico e mondano; quindi, il pubblico della fotografia, delle architetture meglio se al chiaro di luna, dello sguardo altalenante tra conoscenza ed emozione.

Citiamo ora una guida del 1867, tradotta in inglese e francese nel 1869.⁷⁶⁶

La sesta giornata è dedicata al tour del Canal Grande:

Prendendo le mosse, come abbiam detto, dalla Stazione della ferrovia, verremo indicando le più singolari delle dette moli che vie via si presenteranno allo sguardo dell'osservatore, marcando colla lettera (D) quelle che gli si presenteranno alla sua destra, e colla lettera (S) quelle alla sua sinistra.⁷⁶⁷

La partenza della gita in Canale non è più da San Marco, bensì la ferrovia; questo tour sembra anticipare l'esperienza della traversata di Venezia con la linea 1 del vaporetto, quello sul quale, oggi, i turisti pendolari di una sola giornata salgono per poter vedere il maggior numero di bellezze, nel minor tempo possibile e con la spesa più economica:

⁷⁶⁴Lecomte, *Venezia. Colpo d'occhio letterario, artistico, storico e pittoresco*, p. 5.

⁷⁶⁵*Ibidem*, p. 6.

⁷⁶⁶*Una settimana a Venezia. Guida illustrata per visitare quanto vi ha di più degno di considerazione*, cit.

⁷⁶⁷*Ibidem*, p. 52. Nelle guide di Quadri, "E" stava per "entrare" e "P" per "passare".

uno sguardo a destra, uno a sinistra, senza tappe, senza scendere a nessun attracco. Siamo giunti ormai chiaramente nell'epoca del turismo e della visione di massa. Avviciniamoci ancora all' fine del secolo: in un clima ancor vivo di orgoglio nazionalistico, l'ingegnere Ernesto Volpi scrive *Zig-Zag per Venezia*⁷⁶⁸.

I molti italiani e stranieri, chiamati a Venezia dalla mostra artistica e dalle inaugurazioni dei monumenti a Vittorio Emanuele ed a Garibaldi, non si accontenteranno della visita all'Esposizione, ma vorranno senza dubbio visitare i principali monumenti di questa città meravigliosa che, quasi porta dell'oriente, compendia in sé le bellezze artistiche di due splendide civiltà.⁷⁶⁹

In che cosa consiste questo zig zag? In verità non cambiano i moduli di visita alla città: si parte sempre da San Marco, con uno sguardo in senso orario, con spostamento verso destra per la Libreria e la Zecca e verso sinistra per osservare meglio il Palazzo Ducale e il Ponte dei Sospiri.

Non cambiano i moduli, dicevamo. Ma è di sicuro un percorso più semplificato.

“Zig-zag” è un termine forviante. Infatti, nessun itinerario viene raccontato all'interno di questo manuale: il viaggio è diviso per temi, o porzioni della città, ma i collegamenti tra un punto e l'altro, scompaiono completamente dalla trattazione.

Narrativamente, quindi, viene annullata l'esperienza dello spostamento.

Venezia è sintetizzata in pochi punti isolati; lo scopo della visita diviene, quindi, quello di raggiungere i posti segnalati nel minor tempo, fendendo la città attraverso percorsi possibilmente rettilinei per giungere alla meta il più rapidamente possibile.

Non esiste più lo sguardo di transito, la bellezza colta di passaggio: i viaggi, ora, sono fatti di partenze e arrivi. Il momento del tragitto, descritto dai viaggiatori fino all'inizio del XIX secolo come una fase estenuante ed emozionante, non meno ricca di sensazioni e informazioni dei soggiorni, viene soppresso nell'immaginario collettivo. Gli

⁷⁶⁸Ernesto Volpi, *Zig Zag per Venezia. Abbreviata nuova guida pel forastiero*, Venezia, Fratelli Visentini, 1887.

⁷⁶⁹*Ibidem*, p. 3.

spostamenti in ferrovia sono veloci, dopo poco sarebbero arrivati altri mezzi di trasporto ancor più rapidi: l'esperienza formativa del cammino è momentaneamente messa a tacere. Sarebbe tornata in tempi a noi più vicini in letteratura e cinema per raccontare, appunto, storie di crescita e di cambiamento.

Cos'è cambiato nella percezione della città al punto tale da rendere obsoleta una forma di narrazione in voga da secoli?

Forse, c'entra il fatto che il turismo ormai sia diventato sempre più stagionale e mirato: in questa guida, infatti, è aggiunta in calce una sezione dedicata non alle isole della laguna (come hanno fatto tutte le guide nel corso dell'Ottocento) ma ai recenti stabilimenti del Lido⁷⁷⁰.

Ci sono anche dei sottocapitoli intitolati “Lapidi commemorative affisse in pubbliche vie”⁷⁷¹, “Monumenti pubblici”⁷⁷² e “Musei”⁷⁷³.

Venezia è davvero cambiata. Non è più la ex Serenissima, in crisi ma tuttavia caratterizzata da una spiccata individualità; è semplicemente una città dell'Italia unita, piuttosto periferica e anch'essa segnata dall'agiografia patria: i monumenti a Vittorio Emanuele II, a Garibaldi, all'Esercito, infatti, sono elencati prima di quello a Manin, Tommaseo, Goldoni, Colleoni, Paleocapa.⁷⁷⁴

La fotografia si allinea certamente a questo gusto (non era possibile, infatti, sfuggire dalle maglie della logica borghese-patriottica che dominava tutta la cultura italiana del tempo).

In realtà, però, in queste fotografie, l'enfasi della retorica è mitigata dalla presenza, intorno al monumento stesso, di turisti e veneziani.

Ormai, infatti, non è più necessaria né desiderata l'assenza di “interferenze umane” nell'ambito della fotografia. Si mitiga un po' quel controllo rigido e assoluto del contenuto dell'inquadratura.

⁷⁷⁰*Ibidem*, pp. 62-64.

⁷⁷¹*Ibidem*, pp. 52-53.

⁷⁷²*Ibidem*, pp. 53-54.

⁷⁷³*Ibidem*, pp. 55-58.

⁷⁷⁴«Una novità. Cosa facilissima è il sapere quali e quante sono le lapidi commemorative infisse in vie pubbliche nel secolo IX in Venezia, ma dovevamo essere noi i primi a darne l'elenco. // Una piccola visita ai monumenti pubblici più o meno riusciti è raccomandabile.» (*Ibidem*, p. 4)

Nell'ultimo biennio del secolo, oramai, l'immagine fotografica accoglie in se', senza riserve mentali e ideologiche, anche ciò che, casualmente, entra all'interno della cornice dell'obbiettivo: vacillano le divisioni tra mondo reale e mondo rappresentato. Il secondo assomiglia di più al primo.

Eccoci finalmente all'entrata della fotografia in queste guide di viaggio. Nel 1896, Lorenzo Benapiani pubblica *Venezia. Guida impressione*⁷⁷⁵ corredata da settanta fotoincisioni, con pianta e, secondo il gusto ottocentesco, l'immane panorama.

Innanzitutto, siamo giunti all'ultimo stadio della riduzione temporale. All'avventato forestiero che non si fosse ancora recato a Venezia, l'autore impone:

Anche se puoi disporre di *un solo giorno*, non devi ritardare più oltre.⁷⁷⁶

E per inaugurare il *tour de force*, esorta:

Dunque, economia dei minuti...⁷⁷⁷

La guida, poi, si propone di «ottenere, con *spirito moderno di osservazione e di critica*, una *assoluta unità di forma tra la parte descrittiva e la parte illustrativa*»⁷⁷⁸

Fino a quel momento, infatti, le guide avevano privilegiato la parte di testo rispetto alla sezione dedicata alle piccole litografie di vedute, prospetti di edifici e riproduzioni di opere d'arte, selezionati entro una cerchia piuttosto ristretta di soggetti. Ora invece si vuole raggiungere un equilibrio tra le due sezioni.

L'operazione probabilmente ha carattere commerciale visto il dilungarsi dell'autore in specifici ringraziamenti a fabbricatori e rivenditori di articoli fotografici.

⁷⁷⁵Lorenzo Benapiani, *Venezia. Guida-impressione*, Milano, presso l'Autore; Torino-Milano-Roma-Firenze, Fratelli Bocca, 1896.

⁷⁷⁶*Ibidem*, p. 2.

⁷⁷⁷*Ibidem*.

Se saremo riusciti nel nostro proposito, ce lo significherà l'accoglienza che il pubblico farà alla nostra Guida.. In caso d'insuccesso, non verrà meno egualmente la nostra gratitudine verso chi ci ha dato i migliori mezzi per ottenere le nostre illustrazioni [...].

Agli amatori di arte fotografica diremo che il nostro panorama generale, preso dalla sommità del campanile di S. Giorgio maggiore, è l'unica illustrazione riprodotta da sei grandi *lastre Monckhoyer*, extra-rapide, 18 x 24, con macchina a cavalletto, *obbiettivo Steinheil*, posa 3"; macchina favoritaci dal nostro caro amico ing. Cesare Bianchini di Venezia. *Le altre sono istantanee*, in massima parte ottenute con buonissima camera, 9 x 12, Lamperti e Garbagnati di Milano, con obiettivo Zeiss di perfettissima fabbricazione della Ditta concessionaria F. Koristka di Milano, e con lastre extra-rapide della fabbrica M. Cappelli pure di Milano [...].⁷⁷⁹

Insomma, un introduzione all'insegna dei toni pubblicitario e dei migliori propositi di novità. Ma lo «spirito moderno di osservazione e di critica» in realtà si riassume nel testo in : piccioni («una città che l'ospite suo accoglie con le carezze dell'ali dei suoi piccioni: ecco Venezia!»⁷⁸⁰), per i quali vengono addirittura scomodate le «colombe dal disio chiamate»⁷⁸¹; chiari di luna, («una città che al pallido chiarore della luna, nella quiete delle sue acque, ti sembra un sogno, un incanto, il regno dell'amore e della poesia»⁷⁸²), gondolieri che cantano e litigano («Le piaghe di Venezia»⁷⁸³), la serenata⁷⁸⁴. Nemmeno le istantanee fanno di meglio: c'è il solito signore barbuto che dà mangiare ai piccioni ai piedi dei pennoni; le vedute più classiche e composte; pure la processione della Sensa che esce dalla Porta della Carta ripresa a debita distanza, con la folla che dà la schiena all'obiettivo - quindi riproducendo un *topos* fotografico che abbiamo già incontrato.

⁷⁷⁸*Ibidem*, p. 15. Corsivo nostro.

⁷⁷⁹*Ibidem*, pp. 15-16. Corsivo Nostro.

⁷⁸⁰*Ibidem*, p. 21.

⁷⁸¹*Ibidem*, p. 31.

⁷⁸²*Ibidem*, p. 21.

⁷⁸³*Ibidem*, pp. 43-45.

⁷⁸⁴*Ibidem*, pp. 129-130.

Nei testi dell'epoca, prevalgono le soluzioni miste di testo, riproduzioni litografiche e fotoincisioni: lo fa la *Guida Storica di Venezia* di Eugenio Musatti.⁷⁸⁵ che, per la sezione fotografica, utilizza immagini di Brogi, Naya, Brusa, Salviati, Alinari e Faido: tutte immagini consuete e assolutamente interscambiabili tra i vari autori.

C'è, però, una particolarità interessante all'interno di questa guida: la suddivisione della città in sei itinerari: ognuno dei essi parte da un punto diverso di Piazza San Marco per indirizzarsi in sei diverse zone della città (a Castello; a Santa Chiara via Canal Grande; a San Giobbe; a Sant'Alvise; a Santa Marta).

Solitamente le guide sullo stile di quelle di Quadri (“ad itinerario continuo”, potremmo dire), avviavano ogni giornata di visita esattamente dal punto dove si era conclusa la precedente.

La scelta di Musatti, e di altre guide come la sua, invece, evidenzia la percezione, sorta nel corso dell'Ottocento, della zona marciana come centro cittadino, rispetto alle altre zone periferiche.

Concludiamo il nostro percorso con il prototipo delle guide novecentesche: la *Venezia* di Pompeo⁷⁸⁶ Molmenti stampata dall'Istituto italiano d'arti grafiche e facente parte della collana “Italia artistica” (le due uscite precedenti erano state dedicate a Ravenna, curata da Corrado Ricci, e a Ferrara e Pomposa sotto la guida di G. Agnelli).

Il tono divulgativo del volume è accompagnato da 131 fotoincisioni integrate al testo, nel formato di piccole icone che ritmano l'impaginazione. Testo e fotografia, quindi, per la prima volta, si spartiscono lo stesso spazio.

Anche in questo caso le fotografie (quelle firmate sono di Naya, Filippi e Alinari) sono tutte assolutamente tradizionali: il testo si apre con il primo piano del fanale di un piccolo pontile al quale sono ormeggiate delle gondole e si chiude con la veduta del monumento a Vittorio Emanuele II in Riva degli Schiavoni: localismo pittoresco e nazionalismo retorico si danno la mano per collocare, a proprio modo, Venezia nel presente.⁷⁸⁷

⁷⁸⁵Eugenio Musatti, *Guida storica di Venezia illustrata da 55 incisioni ed una pianta di Venezia*, Milano, Fratelli Treves, 1904.

⁷⁸⁶Molmenti, *Venezia*, cit.

⁷⁸⁷Del nuovo gusto livellante, che vuole rendere Venezia una città del Regno pari alle altre, Molmenti pare soprattutto spaventato dal «pennello sacrilego dell'imbianchino» che renderebbe gli edifici «grevi e

Concludiamo il nostro viaggio all'interno delle pubblicazioni turistiche ottocentesche, proprio con quegli album fotografici che hanno rappresentato la fortuna degli studi fotografici veneziani e il *souvenir* per eccellenza di ogni viaggio ottocentesco in città.

Abbiamo segnato in una mappa veneziana, quella dei Combatti della metà del XIX secolo, i soggetti riportati dalle albumine, incollate su cartoncino, che compongono gli album di varie ditte veneziane a partire dal 1860 fino all'ultimo decennio dell'Ottocento. Il turista poteva selezionare le foto con le quali comporre la propria antologia dei ricordi: vediamo quali sono state le scelte nel corso dell'Ottocento.

Ad un primo colpo d'occhio, risulta evidente come solo una porzione della città (l'area marciana e il Canal Grande) goda di una costante rappresentazione. Al di fuori di questo nucleo, vengono raffigurati l'Arsenale, i monumenti funebri all'interno della Chiesa dei Frari, il monumento a Colleoni del Verrocchio. Alcune zone della città, come le Fondamenta Nuove, la Giudecca e le zone interne dei Sestieri, non vengono minimamente toccate dalle richieste turistiche.

La prima rappresentazione di un rio la troviamo in un album molto tardo (Salviati, ultimo decennio del XIX secolo). In compenso, ha una certa fortuna la rappresentazione dell'albergo Royal Danieli: probabilmente i turisti desideravano mostrare, una volta tornati a casa, dove avevano alloggiato.

Le scelte, comunque, risultano molto stereotipate: l'immane *incipit* della veduta dal Bacino (e verso San Giorgio), il panorama verso la Salute dal Campanile di San Marco, vedute del Canal Grande solitamente dalla parte de Palazzo Cavalli, quello che oggi è più conosciuto come Palazzo Franchetti, sede dell'Istituto Veneto di Lettere Scienze e Arti (si distingue la scelta originale dell'album di Ponti che riprende il Canale dalla Cupola della Salute), la veduta della triade Foscari, Giustinian e Rezzonico, la Ca' D'Oro.

Al contrario, non c'è nessuna immagine di genere, nessuna facciata di chiesa e nessun campo. Le uniche riproduzioni d'arte sono quelle che riguardano l'interno della Chiesa dei Frari, la statua del Verrocchio e le sale del Palazzo Ducale.

brutti di uggiosa bianchezza». (Pompeo Molmenti, *Venezia con 1 tavola e 131 illustrazioni*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903, p. 123; p. 124.

Soprattutto, non viene seguito nessun criterio di ordine spaziale nella composizione delle raccolte.

Victor Storchita scrive:

Ogni collezione presuppone un montaggio. Scegliere/mettere insieme (unico modo fatalmente ambivalente di tradurre il verbo *colligere*) sono le operazioni che presiedono alla sua genesi. La collezione originata dalla selezione e dalla combinazione, la collezione in quanto discorso, dunque, si distingue dall'accumulazione indifferenziata, poiché viene accordata priorità assoluta all'azione dell'ordinare, del classificare.⁷⁸⁸

Il criterio di selezione alla base della composizione di questi album è evidentemente l'idea della "cartolina", dell'istantanea slegata dal contesto, legata alla precedente e alla successiva unicamente sulla base di una condivisa idea di bellezza.

Eppure i cataloghi di questi stessi fotografi erano molto ampi. Non era, quindi, la fotografia a negare la varietà, anzi. Le ditte aumentavano, infatti, continuamente il loro repertorio e pubblicizzavano il raggiungimento di una quota maggiore di pagine di catalogo.

La cartolina, lo stereotipo, non stavano nell'immaginario della fotografia ma in quello del suo pubblico.

⁷⁸⁸Storchita, *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993; ed. cons: *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, traduzione di Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore, 1993, p. 110.

Mappa Venezia n° 1



Souvenir photographique de Venise (Charles Ponti, Opticien et Photographe de S. M. Le Roi d'Italie à Venise), Venise, Lit. G. Draghi, 1860 ca (Venezia, Collezione Carlo Montanaro)

- 1-Piazzetta con gondola da San Giorgio
- 2-Basilica di San Marco (veduta frontale)
- 3-Piazzetta dei Leoni
- 4-Piazzetta verso San Giorgio
- 5-Chiesa di San Marco e Torre dell'Orologio
- 6-Piazza San Marco verso Torre dell'Orologio
- 7-Palazzo Ducale con Colonna di San Marco e San Giorgio
- 8-Porta della Carta
- 9-Pozzo nel Cortile di Palazzo Ducale
- 10-Sala del Maggior Consiglio
- 11-Molo dai Giardini Reali
- 12-Ponte dei Sospiri
- 13-Veduta del Molo di San Marco dalla Riva dei Giardini Reali
- 14-Chiesa della Salute dal Campanile di San Marco
- 15-Veduta del Canal Grande dalla cupola della Chiesa della Salute
- 16-Veduta del Canal Grande verso la Salute con Palazzo Cavalli
- 17-Ponte di Rialto
- 18-Statua del Colleoni
- 19-Ingrosso dell'Arsenale
- 20-Ca' D'Oro
- 21-Palazzo Rezzonico.

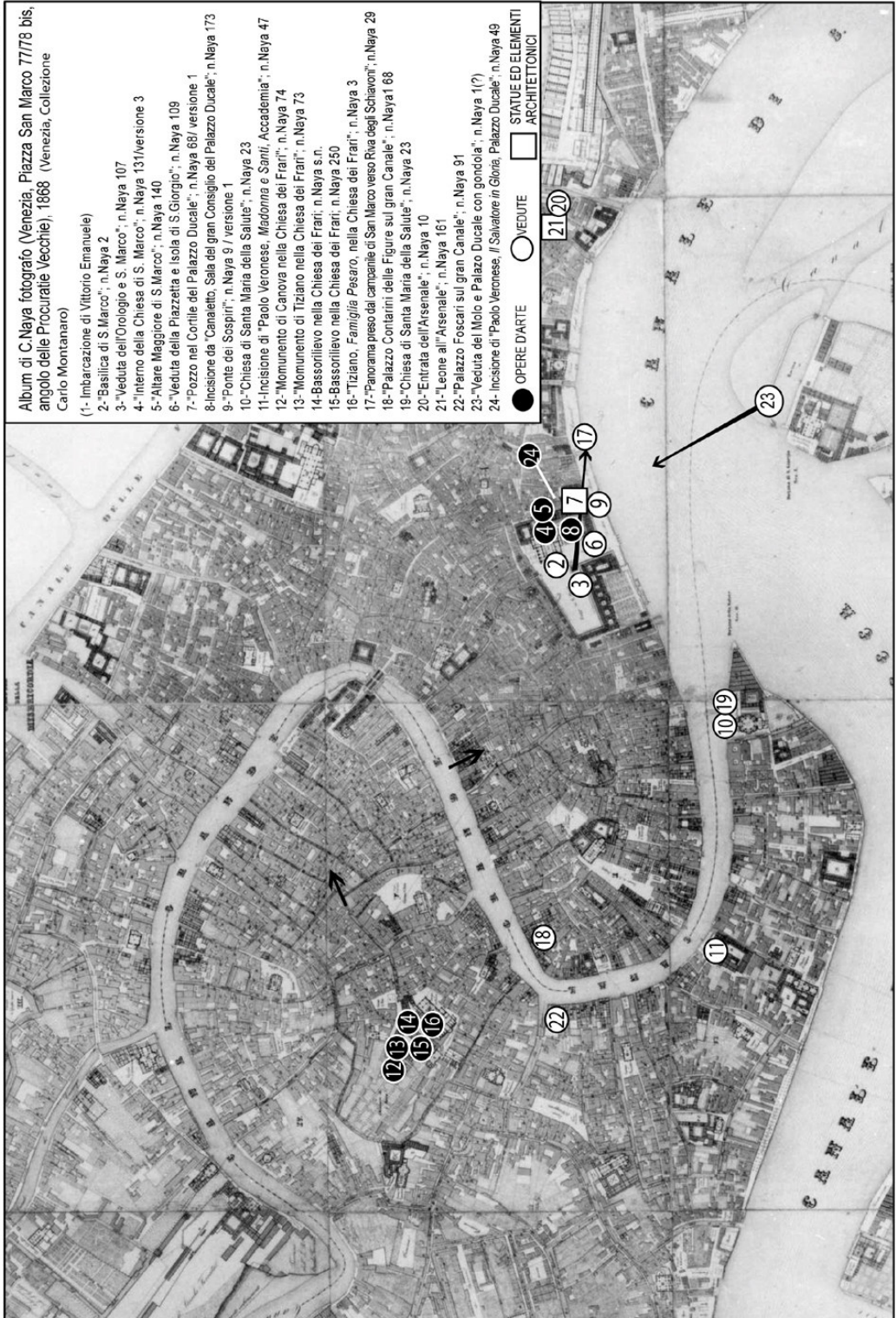
○ VEDUTE ● INTERNI □ STATUE ED ELEMENTI ARCHITETTONICI

Mappa Venezia n° 2

Album di C. Naya fotografo (Venezia, Piazza San Marco 777/78 bis, angolo delle Procuratie Vecchie), 1868 (Venezia, Collezione Carlo Montanaro)

- (1)- Imbarcazione di Vittorio Emanuele
- 2-"Basilica di S. Marco", n. Naya 2
- 3-"Veduta dell'Orologio e S. Marco", n. Naya 107
- 4-"Interno della Chiesa di S. Marco", n. Naya 131/ versione 3
- 5-"Altare Maggiore di S. Marco", n. Naya 140
- 6-"Veduta della Piazzetta e l'isola di S. Giorgio", n. Naya 109
- 7-"Pozzo nel Cortile del Palazzo Ducale", n. Naya 68/ versione 1
- 8-Incisione da "Canaleto, Sala del gran Consiglio del Palazzo Ducale", n. Naya 173
- 9-"Ponte dei Sospiri", n. Naya 9 / versione 1
- 10-"Chiesa di Santa Maria della Salute", n. Naya 23
- 11-Incisione di "Paolo Veronesi. Madonna e Santi. Accademia", n. Naya 47
- 12-"Monumento di Canova nella Chiesa dei Frari", n. Naya 74
- 13-"Monumento di Tiziano nella Chiesa dei Frari", n. Naya 73
- 14-Bassorilievo nella Chiesa dei Frari, n. Naya s.n.
- 15-Bassorilievo nella Chiesa dei Frari, n. Naya 250
- 16-"Tiziano, Famiglia Pasaro, nella Chiesa dei Frari", n. Naya 3
- 17-"Panorama preso dai campanili di San Marco verso Riva degli Schiavoni", n. Naya 29
- 18-"Palazzo Contarini delle Figure sul gran Canale", n. Naya 1 68
- 19-"Chiesa di Santa Maria della Salute", n. Naya 23
- 20-"Entrata dell'Arsenale", n. Naya 10
- 21-"Leone all'Arsenale", n. Naya 161
- 22-"Palazzo Foscari sul gran Canale", n. Naya 91
- 23-"Veduta del Molo e Palazzo Ducale con gondolia", n. Naya 1(?)
- 24- Incisione di "Paolo Veronesi, Il Salvatore in Gloria, Palazzo Ducale", n. Naya 49

● OPERE D'ARTE ○ VEDUTE □ STATUE ED ELEMENTI ARCHITETTONICI



Mapa Venezia n° 3

Ricordo di Venezia (Etablissement Photographique de Antoine Perini, Calle Larga S.Marc au pied du Pont de l'Angelo, n°403/ Magazines: place St.Marc Procuratie Nuove, n°55), 1884 (albumine colorate a mano) (Venezia, Collezione Carlo Montanaro)

- 1-Piazzetta con gondolia da San Giorgio
- 2-Basilica di San Marco (veduta frontale)
- 3-Angolo Palazzo Ducale con Colonna di San Marco
- 4-Cortile di Palazzo Ducale
- 5-Palazzo Reale (veduta frontale)
- 6-Veduta di Piazza San Marco verso il Molo
- 7-Hotel Royal Danieli
- 8- Canal Grande verso S.Maria della Salute
- 9-Ponte di Rialto
- 10-Veduta Canal Grande con palazzi Foscari, Giustinian e Rezzonico
- 11-Veduta della Salute dal Campanile di San Marco
- 12-Ponte dei Sospiri

○ VEDUTE ● INTERNI □ STATUE ED ELEMENTI ARCHITETTONICI



Mappa Venezia n° 4



Ricordo di Venezia (Charles Naya, Venise, Piazza S. Marco n. 75, 77, 78, 79bis), Venise, Imp. C. Naya, post 1876 - ante 1882 (Venezia, Collezione Privata)

- 1- "Veduta del Molo e Palazzo Ducale con gondola"; n. Naya 1
- 2- "Basilica di S. Marco"; n. Naya 2
- 3- "Interno della Chiesa di S. Marco"; n. Naya 131 versione 3
- 4- "Piazza S. Marco dal Palazzo Patriarcale"; n. Naya 195
- 5- "Palazzo Ducale e Colonna"; n. Naya 38
- 6- "Cortile del Palazzo Ducale"; n. Naya 51
- 7- "Sala del Senato"; n. Naya 236
- 8- "Ponte dei Sospiri"; n. Naya 8 versione 1
- 9- "Veduta della Piazzetta e Isola di S. Giorgio"; n. Naya 10
- 10- "Panorama preso dal Campanile di San Marco (Dogana)"; n. Naya 109
- 11- "Palazzo Cavalli con la Chiesa della Salute sul gran Canale"; n. Naya 11
- 12- "Palazzi Foscari, Giustinian e Rezzonico sul gran Canale"; n. Naya 11
- 13- "Palazzo Ca' d'oro sul gran Canale"; n. Naya 13
- 14- "Palazzo Pessaro sul gran Canale"; n. Naya 20
- 15- "Monumento di Bartolomeo Colleoni"; n. Naya 16
- 16- "Entrata dell'Arsenale"; n. Naya 10
- 17- "Palazzo Widmann"; n. Naya 111
- 18- "Dettaglio del monumento di Canova nella Chiesa dei Frati"; n. Naya 127
- 19- "Dettaglio del monumento di Tiziano, preso di fronte nella Chiesa dei Frati"; n. Naya 73

○ VEDUTE
● OPERE D'ARTE ED INTERNI
□ STATUE ED ELEMENTI ARCHITETTONICI

Mappa Venezia n° 5



Ricordo di Venezia (Paolo Savinati in Piazza San Marco, Procuratie Nuove 45), ultimo decennio XIX sec. (Venezia, Collezione Carlo Montanaro)

- 1-Veduta di Piazza San Marco dal Bacino
- 2-Basilica di San Marco (veduta frontale)
- 3-Interno di San Marco
- 4-Piazzetta dei Leoni verso Palazzo Reale
- 5-Torre dell'Orologio
- 6-Palazzo Ducale da Riva degli Schiavoni
- 7-Canal Grande con Palazzi Rezzonico e Foscari
- 8-Cortile del Palazzo Ducale
- 9-Palazzo Pesaro
- 10-Veduta del Bacino da Piazza San Marco
- 11-Veduta del Canal Grande dal Portico del Fondaco dei Turchi
- 12-Ponte dei Sospiri
- 13-Canal Grande verso il Ponte all'Accademia
- 14-Veduta della Salute dal Campanile
- 15-Ca' D'Oro
- 16-Veduta dal Canal Grande verso il Campanile di San Marco
- 17-Ponte di Rialto
- 18-Arsenale
- 19-Canal Grande verso Rialto
- 20-Rio Ognissanti
- 21-Statua del Colleoni
- 22-Monumento ai Canova ai Frari
- 23-Monumento al Tiziano ai Frari

○ VEDUTE
● OPERE D'ARTE ED INTERNI
□ STATUE ED ELEMENTI ARCHITETTONICI

4.4 Venezia e il *bon savage*: un rapporto letto attraverso la fotografia

Una ricchissima ereditiera americana, sognatrice e ingenua, parte con un'amica per l'Europa in uno stato d'animo di estrema eccitazione: attende di veder realizzate nella realtà tutte le proprie emozionanti congetture sulla vita nel Vecchio Mondo.

*Le era venuta l'idea che quel che voleva dell'Europa, era la "gente", tanta quanta era possibile conoscerne, e se la sua amica voleva proprio saperlo, era stata appunto la visione di quella equivoca quantità ad assillarla nei giorni precedenti, nei musei e nelle chiese, ed era la stessa che ora aveva sciupato per lei il puro piacere del paesaggio. Lei, oh sì! era per il paesaggio, ma lo voleva umano e personale, e tutto quel che poteva dire era che a Londra ce ne sarebbe stato – nevvvero? – più che in qualunque altro luogo. [...] L'idea della gente coltivata da Milly non si collegava a particolari persone [...]. Non si trattava delle persone a cui tenevano i loro compatrioti [persone della "società" del luogo alle quali fare visita con lettere di presentazione da parte di conoscenti; Nota nostra]: si trattava del quadro umano, del quadro inglese in sé, e di vederlo a modo loro: il mondo immaginato secondo tutto quello che si leggeva e si sognava.*⁷⁸⁹

Attraverso le fantasticherie di Milly Theale, qui noi leggiamo, nettamente tracciata, la divisione tra paesaggio e l'«equivoca quantità» della «gente». Da una parte musei, chiese e il panorama naturale, dall'altra tutta l'umanità che vi transita distogliendo Milly dal corretto «piacere del paesaggio».⁷⁹⁰ Il pensiero della ragazza, in queste poche righe, chiarisce la forte bipolarità presente, nel corso del XIX secolo, nella percezione della realtà «altra», differente dal proprio paese di origine. Di conseguenza, ci chiarisce anche

⁷⁸⁹James, *Le ali della colomba* (1902), traduzione di Beatrice Boffito Serra, Milano, Rizzoli, 2001⁴, pp. 126-127. Corsivo Nostro.

⁷⁹⁰ Nella storia della percezione del paesaggio naturale, ad esempio, si sono susseguiti diversi stadi, che hanno privilegiato prima il paesaggio connotato dalla presenza dell'uomo, una natura "addomesticata" (da cui è ancora affascinato Montaigne), poi quello selvaggio e "piacevolmente terribile" che sarà al centro della teoria estetica del sublime formulata dal Romanticismo tedesco. Nell'ambito della cultura del Grand Tour, nel Settecento, si afferma anche un nuovo tipo di paesaggio: quello delle idee-opere d'arte (Addison e le teorie dell'immaginazione nello *Spectator* del 1712) (Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Città di Castello, Olschki, , 2005, pp. 111-127). Ogni epoca ha privilegiato elementi diversi all'interno dello stesso panorama, cieca di fronte ad alcuni di essi, entusiasta di fronte ad altri. Anche gli abitanti hanno fatto parte di questi arredi più o meno importanti agli occhi dell'osservatore-esteta.

la marcata distinzione presente all'interno del panorama di immagini legate al viaggio e alla scoperta dei luoghi, la fotografia *in primis*⁷⁹¹: immagine suddivise, quindi, tra raffigurazioni di paesaggio e raffigurazioni sociali, dove per “sociali” intendiamo quelle che hanno per soggetto la popolazione locale ma senza alcuna accezione impegnata e documentarista. Questo passo, più sottilmente, ci svela anche la gerarchia tra questi due generi: osservare il paesaggio faceva parte di una pratica di conoscenza “nobile” che recava un piacere puro, come scritto proprio nel testo; un'operazione dalla lunga tradizione codificata, quindi: Milly sa già che è ad essa che dovrebbe dedicarsi e addirittura a quali considerazioni dovrebbe giungere. Il paesaggio umano, invece, la attrae ma anche la spaventa: è cosciente, comunque, che non era ad esso che doveva rivolgere le proprie attenzioni. Alla fine, si risolve di affrontare questa curiosità e per farlo sceglie la popolosa Londra. Lì Milly potrà vedere il «quadro umano» e lo farà a modo proprio, cioè secondo quanto letto e sognato. Lo sguardo sul panorama sociale, quindi, è profondamente segnato e filtrato da letture e sogni precedenti che hanno condizionato il giudizio di quanti, giungendo in qualsiasi luogo, e in particolar modo alla letteraria e pittorica Venezia si ritrovano ad affrontare, insieme a palazzi e chiese, un quadro sociale tutt'altro che in linea con la bellezza del panorama. Gli interessi che i viaggiatori del Grand Tour sperimentano a contatto con l'Italia, infatti, sono di gran lunga più sviluppati su un piano culturale e artistico rispetto che ad uno politico ed economico.⁷⁹²Venezia, in particolar modo, agli occhi dei visitatori appare come un mondo favoloso al punto tale che gli abitanti stassi sono percepiti quasi come fuori luogo, non all'altezza della situazione.

Ruskin, grande amante dell'arte, si scandalizza in Italia e per gli ammodernamenti messi in atto nelle città e per la bassezza e la volgarità della popolazione. Ma quasi più delle trasformazioni audaci in pieno centro storico, a disgustare Ruskin è proprio il comportamento della gente del posto:

⁷⁹¹Non entriamo nel merito delle fotografie “scientifiche” di scoperta e analisi di ambienti esotici (da Maxime Ducamp in Egitto a Alexander von Humboldt in Sud America) ma ci limitiamo a quelle che documentano invece i viaggi in paesi europei, già ricchi di tradizione. Tutta questa analisi è basata in particolar modo su riflessioni nate da uno studio dei repertori di fotografie-souvenir a Venezia, quindi si riferiscono innanzitutto a questa realtà.

⁷⁹²Tenenti, “Venezia e il Veneto nelle pagine dei viaggiatori stranieri”, cit., p. 558.

[...] Ora, proprio in questa oasi unica al mondo, la moderna città di Firenze ha ritenuto opportuno piazzare la sua principale stazione di omnibus e di carrozze pubbliche; queste ultime, per altro, con il loro strato di fieno e di letame sparso tutto attorno, sono più tollerabili di quella volgare folla delle passeggiate estive, con tanto di sigari, di sputacchiamenti, di coloratissimi abiti femminili.⁷⁹³

A Venezia, soprattutto lo indigna il contrasto tra la sacralità e la maestosità delle architetture, da una parte, e la trivialità e l'indifferenza dei veneziani, dall'altra.

Voi potete passeggiare dall'alba al tramonto davanti a S. Marco e non vedrete un occhio che si alzi a guardare, né un viso che s'illumini. Preti e laici, soldati e borghesi, ricchi e poveri passano là senza gettare uno sguardo. Fin negli ultimi recessi del porticato, i venditori più miserabili spingono i loro banchi: non solo, ma le basi stesse dei pilastri formano il sedile non di "coloro che vendono le colombe" per il sacrificio, ma di venditori di caricature e di altre frascherie. Lungo tutta la piazza che si apre davanti alla chiesa vi è una lunga fila quasi ininterrotta di caffè, dove i pigri veneziani della classe media si infingardiscono leggendo giornali poveri di contenuto; e nel centro un concerto austriaco suona nel pomeriggio le sue arie marziali, contrastando con il suono dell'organo della chiesa – una marcia militare che soffoca il *Miserere* – [...]. E nei portici gruppi di uomini delle classi più basse, oziosi e trascurati, restano tutto il giorno sdraiati al sole come lucertole, e i bambini senza nessuna sorveglianza – dagli occhi infantili già pieni di disperazione e di depravazione e dalle gole rauche d'imprecazioni – giocano e questionano, brontolano e dormono. E le immagini di Cristo e dei suoi angeli guardano incessantemente questa scena.⁷⁹⁴

Se dipendesse da lui, sgombrerebbe i porticati, le basi dei pilastri, la piazza intera per dare spazio alla solennità della musica dell'organo e alla contemplazione estatica dei marmi. A ben vedere, comunque, una buona parte delle presenze moleste, i «venditori più miserabili [...] di caricature e altre frascherie», i tavolini dei caffè che coprono

⁷⁹³ Ruskin, *Mattinate fiorentine*, cit. nella nota 6 di Ascari in James, "Ritorno in Italia", cit., p. XXXIII.

⁷⁹⁴ Ruskin, *Le pietre di Venezia*, cit., pp. 132-133.

l'intera piazza, la banda militare sono, però, presenze sorte a favore di stranieri come lui, forse meno raffinati, meno colti, tuttavia allo stesso modo presenze esterne: la piazza, quindi, in parte si snatura proprio per accogliere il turista, e, in parte, continua a svolgere la funzione che dovrebbe essere propria di ogni piazza di ogni città vitale: essere punto di riferimento e di vita pubblica per i cittadini.

Forse Ruskin avrebbe preferito una piazza frequentata esclusivamente dall'aristocrazia veneziana che già non esisteva più, o dalle figurine dei quadri di Canaletto, o meglio ancora, avrebbe desiderato uno spazio vuoto, depurato da ogni intoppo con il reale?

L'amatore straniero delle belle arti è disturbato proprio da questa pretesa di vivere il suolo pubblico, di trattare colonne, basamenti, portoni, monumenti al pari di panchine, appoggi e superfici qualunque:

La gente è sempre fuori e, nella sua spensieratezza, non si dà cura di nulla. Per il popolo tutto va bene, anche l'uomo del ceto medio vive alla giornata, mentre il ricco e l'aristocratico si chiudono nelle loro dimore, che d'altronde non sono certo comode come al Nord. Tengono in ritrovi pubblici i loro ricevimenti. Gli atri e i vestiboli a colonne sono sporchi di ogni genere di immondizie, e la cosa sembra perfettamente naturale. Il popolo si sente sempre padrone. Il ricco può essere ricco finché vuole, può costruirsi palazzi, il nobile può governare, ma se in casa loro c'è un porticato o un atrio il popolo se ne serve per le sue occorrenze, la più urgente delle quali è il liberarsi il più presto possibile di ciò che si è mangiato il più frequentemente possibile. Se qualcuno non se la sente di sopportarlo, non deve darsi le arie del gran signore, cioè non deve fare come se una parte della sua casa appartenga al pubblico; chiude le porte, e tutto è a posto. *Ai suoi diritti sugli edifici pubblici il popolo non rinuncia, ed è questa una delle cose d'Italia che maggiormente disturba lo straniero.*⁷⁹⁵

Nemmeno la Basilica viene risparmiata da questa invasione ben poco ortodossa:

⁷⁹⁵Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., pp. 51-52. Corsivo nostro.

I venditori ambulanti e i trafficanti di ogni specie trattano i loro affari, non sempre puliti, proprio davanti alle porte della chiesa; vi seguono al di là della soglia, all'interno di quell'oscurità sacra, vi tirano per la manica, vi sibilano nelle orecchie e magari litigano furiosamente per potervi fare da guida. È un gran disonore questo, per S. Marco, e se Venezia [...] è diventata un gran bazar, questo squisito edificio rappresenta, purtroppo, oggi, il suo più grande baraccone.⁷⁹⁶

Nell'Eden che era l'Italia, e ancor più a Venezia, la presenza degli indigeni era sentita come molesta, come un'intrusione che spezzava l'incanto della sospensione temporale. La visione doveva rimanere ideale, racchiusa in un *Claude glass* di pura bellezza. Come il fotomontaggio ottocentesco di Oscar Rejlander o di Henry Peach Robinson⁷⁹⁷ voleva coniugare realismo dell'immagine e controllo totale sulla messa in scena, così lo *sguardo esterno* voleva assicurarsi l'esperienza senza i fastidi della verità.

La situazione della popolazione veneziana, infatti, è grave nell'Ottocento: se la nobiltà svendeva e la borghesia faticava ad assestarsi, il popolo minuto soffriva la povertà.

In un'istruzione pastorale del 6 maggio 1847, vengono definiti così gli strati più bassi della popolazione :

[...] scioperata e squallida poveraglia d'ogni età e d'ogni sesso, che con tanto incomodo dei cittadini e con tanto guasto del pubblico costume, assediava i ponti e i trivii, assordava l'aria di perpetui clamori, arrestava i passeggeri per via, penetrava nelle botteghe e nei pubblici alberghi, assidevasi alle porte delle Chiese, inondava il Santuario medesimo e raccoglievasi d'ordinario a terminar la giornata in qualche taverna, scialacquando nelle gozzoviglie il frutto della sua improntitudine e della misericordia dei buoni.⁷⁹⁸

⁷⁹⁶James, Cfr. Raso, *Venezia. Guida letteraria*, p. 40.

⁷⁹⁷Per una storia di questi fotografi e del pittorialismo ottocentesco, estetica fotografica della quale sono tra i maggiori rappresentanti, rimando ad Angelo Maggi, "Dal pittoresco al pittorialismo" in Zannier (a cura di), *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Firenze, Alinari, 2004, pp. 19-25.

⁷⁹⁸*Le visite pastorali di Jacopo Monico nella diocesi di Venezia (1829-1845)* a cura di Bruno Bertoli e Silvio Tramontin, Roma -Vicenza, Edizioni di storia e letteratura-Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, 1976, pp. LXXXVII-LXXXVIII; riportato in Adolfo Bernardello, *Veneti sotto l'Austria. Ceti popolari e tensioni sociali (1840-1866)*, Verona, Cierre, 1997, p. 151.

Effettivamente quella della miseria è una vera piaga della città: già presente nel XVIII secolo, diventa un fenomeno enorme nel corso dell'Ottocento e si placa solo verso la metà del Novecento. A regolare la situazione, intanto, sono sorte, infatti, nuove norme contro l'accattonaggio, il trasferimento di molte famiglie indigenti in case popolari in terraferma e in generale migliori condizioni economiche. I poveri di Venezia rientrano in una di queste tipologie: o sono questuanti per strada, o suonano alle porte delle case o vivono in condizioni pietose su una barca spostandosi a elemosinare per i rii veneziani. Infine, quel che descrive Ruskin trova riscontro negli studi storici e sociali sull'epoca: è effettivamente massiccia la presenza di disoccupati, vagabondi e vecchi seduti e sdraiati sotto i portici di Palazzo ducale o sui gradini delle colonne del molo o su quelli a lato del Ponte di Rialto.⁷⁹⁹

Da qui nasce la necessità di esorcizzare tale presenza mitigandola in immagini folcloristiche e innocue.

La presenza degli indigeni viene ammessa a patto che si travestano e si comportino da comparse consone allo scenario fittizio al quale si vuole che appartengano.⁸⁰⁰

Quindi, la piazza abbruttita dai famosi perdigiorno di Ruskin, può, se considerata da un punto di vista più indulgente, trasformarsi in un colorito crogiolo di classi sociali diverse. I caffè dell'aristocrazia e dell'alta borghesia sono effettivamente affiancati ai ritrovi più popolari la cui rumorosità, invece che indispettire, può ispirare, secondo le parole di Stendhal⁸⁰¹, l'idea di una «gaiezza» esercitata come filosofia di vita⁸⁰²: un mondo randagio, quindi, ma anche variegato e vivace che ispira Mark Twain per *Innocents Abroad*.

⁷⁹⁹Alberto Cosulich, *Venezia nell'800. Vita-economia-costume dalla caduta della Repubblica di Venezia all'inizio del 900*, San Vito di Cadore, Dolomiti, 1988, p. 66.

⁸⁰⁰Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 12

⁸⁰¹Stendahl ha raccolto le sue esperienze di viaggio in *Mémoires d'un turiste*, 1838.

⁸⁰²Franzina, "L'unificazione", cit., p. 92.

Infatti, se nei propri resoconti di viaggio, gli scrittori lamentano moltissimo la sporcizia, la furbizia, la disonestà degli abitanti dei luoghi,⁸⁰³ quando, invece, convertono i loro appunti in una forma letteraria tradizionale, sottoposta a determinate regole di toni e stili, sembra che prediligano al disprezzo i toni paternalistici e al secco giudizio morale lo sguardo accondiscendente del cittadino evoluto.⁸⁰⁴

Tutti così belli, così civili, così cortesi, eppure tanto bugiardi e miserandi!⁸⁰⁵

Il tono allo stesso tempo lirico e scoraggiato con cui il ricco turista americano commenta la poverissima famiglia vicentina che tenta di vendergli un falso Correggio, rappresenta semplicemente il primo passo verso quell'antropologia arrangiata e folcloristica con cui lo straniero tenta di risolvere in sommi capi la società italiana.

Ecco come acquista subito vivacità la Piazza se gli stessi elementi sono osservati con spirito diverso:

⁸⁰³Rinvio, per i rischi e gli accorgimenti dei viaggiatori in Italia, alle pagine ricche di aneddoti e citazioni di Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, cit, pp. 75-111 e di De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 1992, pp. 33-60. Per una trattazione completa sul tema, rimando, oltre ai due titoli qui citati, agli altri eccellenti ed esaustivi lavori di raccolta e sintesi di diari e resoconti di viaggio compiuti da Attilio Brilli e Cesare De Seta: Brilli, *Il viaggio in Italia*, Milano, 1987; *Il «Petite Tour». Itinerari minori del viaggio in Italia*, Milano, 1988; *Le città ritrovate*, Milano, 1989; *Un paese di romantici briganti*, Bologna, 2003; De Seta, *Gran Tour. Viaggi narrati e viaggi dipinti*, Electa, Napoli, 2001; *Il mito dell'Italia e altri miti*, Torino, Utet, 2005 e le relative bibliografie. Si occupa del tema anche Giacomo Corna Pellegrini-Guglielmo Scaramelli-Gianni Eugenio Viola, *Viaggiatori del Gran Tour in Italia*, Brugherio, Touring Club Italiano, 1987 mentre è interamente dedicato a Venezia Franco Paloscia, (a cura di), *Venezia dei grandi viaggiatori*, Casale Monferrato, Abete, 1989, con saggi di Alvise Zorzi, Emanuele Kanceff, Marina Battilana, Francio Chandon, Piero Cazzola e Gianni Carlo Sciolla.

⁸⁰⁴È diverso e molto interessante, invece, il valore del viaggio in Italia per le donne dei paesi nordici: per esse assume i tratti di un'esperienza liberatoria e di un percorso di conoscenza intima. L'Italia, infatti, diviene il luogo di proiezione del proprio rimosso, soffocato dalle rigide regole sociali delle regioni d'origine, la cui messa in scena viene affidata agli altri, agli indigeni. Soprattutto la donna italiana incarna, con la sua sensualità, immaginata o reale che sia, il doppio su cui proiettare i propri istinti frustrati dai tabù, per assecondarli ed esorcizzarli allo stesso tempo. Anche in questo caso, la terra italica è trasposizione di desideri, l'altrove dell'anima. Rimando per questo tema a Borghi L.-Livi Bacci N.-Treder V., *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, Torino, C.I.R.V.I., 1988.

⁸⁰⁵James, "Compagni di viaggio", in *Racconti italiani*, cit., p. 19.

5 Aprile, Domenica. Colazione a San Marco. Bandiere austriache sventolanti da tre aste. Splendente aspetto della Basilica al sole. Il fascino della piazza. La comoda colazione. Le signore. Fioraie, musicisti, venditori ambulanti di conchiglie dell'Adriatico. Tabaccai.⁸⁰⁶

La stessa ombra, quella dei porticati e degli atri che Goethe diceva essere occupata incivilmente dal basso popolo, diviene poetica in altra occasione:

Il clima mite consente anche ai poveri una tale esuberanza di vita, e perfino l'ombra in cui vive il popolo sembra acquistare dignità.⁸⁰⁷

Le ragazze veneziane sono belle, un po' sfacciate e infilano perle. Anche nella fotografia-souvenir, le ragazze attingono l'acqua o siedono fuori casa a fare le *impiressesse*.

Era solita venirlo a trovare una fanciulla con il viso incipriato, un abito di colore giallo e la vocazione a prendersela con calma. Esercitava, quando le garbava, l'arte di infilare perline – questi ornamenti vengono fatti a profusione a Venezia; le perline poi le traboccano dalle tasche e io le trovo sul pavimento delle mie stanze [...]⁸⁰⁸

Bisogna comunque dire che nemmeno la storiografia e la sociologia del periodo riservava maggiori approfondimenti alla situazione popolare a Venezia.

Il cambiamento strutturale di Venezia a partire dalla seconda metà del XIX secolo - con gli effetti della presenza della ferrovia, la rettificazione delle strade, interramenti e sventramenti e la costruzione di opifici industriali - hanno determinato fenomeni importanti anche da un punto di vista sociale che hanno segnato il passaggio di Venezia

⁸⁰⁶Hermann Melville, *Diario italiano* (1857), traduzione di Guido Botta, rip. in «Diario», cit., p. 34.

⁸⁰⁷Datato Verona, 17 settembre 1786 in Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 51.

⁸⁰⁸James, *Il carteggio Aspern*, p. 31.

all'età contemporanea. Nonostante l'importanza di questa fase di cambiamento, gli studi, tuttavia, si limitano a concentrarsi sulle classi nobili e proseguire la strada aperta da classici quali *An Account of the Manners and Customs in Italy* (1768) di Giuseppe Baretti e *Marine e paesi* (1858) di Giuseppe Revere.

Così, Leone Carpi⁸⁰⁹ nel suo *L'Italia vivente. Studi sociali* (1878) si accanisce fin troppo aspramente, e non sempre con ragione, sull'arrendevolezza dell'antica nobiltà e non indaga invece il denso «intreccio d'interessi e di affari che collega le classi aristocratiche locali alla borghesia più dinamica sia veneziana che "terrafermiera" con cui si scambiano rapporti e opinioni già a partire dai momenti meno favorevoli del ciclo economico postunitario.»⁸¹⁰

Gli storici del tempo, quindi, non hanno compreso l'importanza «dell'azienda artigiana e del "mestiere" anche in contesto di tipo capitalistico»⁸¹¹, mentre, alla luce degli studi più recenti, la Venezia di quel periodo, se non particolarmente modernizzata, appare almeno in linea con l'esperienza nazionale, e ciò nonostante l'evidente svantaggio di una natura e di una storia particolari.

Dopo la caduta della Serenissima e sempre di più nella seconda metà dell'Ottocento, quindi, anche la cultura cittadina collabora con il punto di vista dell'immaginario esterno, nel suddividere l'immagine sociale di Venezia in due poli, nessuno dei quali del tutto corrispondente alla realtà: da una parte il mondo piccolo-borghese e colorito dei commediografi – Goldoni, Selvatico, Gallina – tramutato a partire dell'ultimo trentennio del secolo, in innocui bozzetti di genere da pittori quali Luigi Nono, Giacomo Favretto e Alessandro Milesi; dall'altra, la maschera mortuaria di una città spopolata e di una aristocrazia decaduta e senza speranza.

Uno sguardo, invece, veramente "interno" alla città, fino agli storici e narratori contemporanei che l'hanno parzialmente riscattata da miti e luoghi comuni, è sempre un po' mancato a Venezia.

Giorgio Bassani, ad esempio, confronta la tradizione letteraria di Firenze e quella di Venezia, concludendo:

⁸⁰⁹Leone Carpi, *L'Italia vivente. Studi sociali*, Milano, Vallardi, 1878.

⁸¹⁰Franzina, "L'unificazione", cit., p. 74.

[...] Firenze vide fiorire ben presto, dentro la cerchia delle sue scabre mura, gli assai più robusti ingegni poetici che sappiamo. E così se ancora oggi, dopo sette secoli [da Lapo Gianni, lo stilnovista di cui Bassani cita i versi in apertura di saggio], Vasco Pratolini può muovere i suoi personaggi in uno spazio storico e non mitico, di questo, oltre a lui, dovremo ringraziare li maggior sui: cioè quel Dante e quel Boccaccio per virtù dei quali Firenze, fin dall'alba del Trecento, fu sottratta una volta per sempre agli incanti emblematici, sclerotizzati, mistificatorii, del gotico internazionale e di tutti i suoi, anche tardissimi, derivati. Al contrario di Firenze, Venezia non è stata marcata all'origine dall'impronta di un qualche grande poeta democratico, nato sul posto.⁸¹²

Bassani non salva nemmeno Goldoni da questo rimprovero, imputandogli di dipingere sempre una Venezia caratteristica, mai storica, senza impegno sociologico, tralasciando, quindi, di «penetrare veramente il nascosto cuore della città.»⁸¹³

È mancata a Venezia, quindi, ancor più dopo il capovolgimento storico, una voce interna che raccontasse la realtà cittadina e che si contrapponesse alla favola straniera. Dominava piuttosto il gusto pittoresco, che ammansiva le osservazioni e che, da un certo momento in poi, è stato la causa del proliferare di un'imbarazzante folla di immaginette tutte uguali e tutte altrettanto ottuse di fronte ad una qualsiasi indagine sociale.

Osservando queste fotografie ci siamo chiesti innanzitutto che tipologia di città raffigurassero. Messo subito da parte l'interesse documentaristico (l'immagine fotografica come rappresentazione della realtà veneziana del XIX secolo), ci siamo concentrati, piuttosto, sulla composizione interna di queste immagini.

⁸¹¹ *Ibidem*, p. 78.

⁸¹² Bassani, "Considerazioni sul tema di Venezia nella letteratura", cit., p. 15.

⁸¹³ *Ibidem*, p. 25.

CONCLUSIONI

Abbiamo riscontrato che l'apparente omogeneità di questa produzione dipende sostanzialmente dalla ripetitività delle scelte tematiche: nel corso di tutto il XIX secolo, compaiono, infatti, pochissimi nuovi soggetti rispetto a quelli formulati dalla tradizione vedutista pittorica, incisoria e litografica.

Nel caso delle poche nuove acquisizioni figurative, esse rientrano nella retorica post-unitaria (ad esempio, i vari monumenti commemorativi sorti nel corso dell'Ottocento) o in una nuova tipologia di promozione turistica della città: palazzi fotografati non in quanto architetture o simboli storici, ma in quanto alberghi (i turisti certamente gradivano l'idea di acquistare la fotografia del posto in cui avevano alloggiato) e il Lido (non tanto a causa di una generale crescita dell'interesse nei confronti della laguna e delle sue isole – evidente a partire dagli ultimi due decenni dell'Ottocento – quanto, piuttosto, in una nuova prospettiva mondano-borghese).

Invece, se analizzate da un punto di vista dell'organizzazione spaziale dell'immagini, è possibile notare una significativa evoluzione nel corso dei decenni e definire i modi attraverso i quali la fotografia ha metabolizzato e sviluppato l'idea di paesaggio veneziano.

Secondo quest'ottica di analisi, infatti, la Venezia fotografica ci appare, invece, una città multiforme: c'è, innanzitutto, una Venezia architettonica e una paesaggistica; una Venezia formulata sulle grandi superfici e una, invece, caratterizzata dalle traiettorie spezzate; una costruita su un assemblaggio di comparti isolati e una protesa verso le fughe prospettiche della laguna. C'è una Venezia che diventa città pedonale, anche se a prevalere continua ad essere quella raffigurata in base al rapporto con l'acqua. C'è, inoltre, una città della piena luce canaletta e una, molto tarda, della penombra delle calli e dei canali. Infine, lentamente sorge una città vista attraverso uno sguardo ravvicinato anche se continua a resistere quella delle grandi panoramiche.

Quand'è che sono sorte queste diverse città? A che esigenze emotive e conoscitive rispondevano? in base a quali sguardi sono state costruite?

Abbiamo analizzato, a questo proposito, sia l'ottica esterna del viaggiatore del Grand Tour, veri cantori dell'Ottocento veneziano, che quella interna della cultura del tempo: da una parte un complesso sistema di aspettative basato su una lunga tradizione di immagini e di letteratura di viaggio, dalla quale abbiamo estrapolato i momenti salienti; dall'altra il ruolo dell'immagine all'interno della cultura veneziana.

Venezia, infatti, è la città che forse più di ogni altra ha sviluppato la rappresentazione di se stessa: abbiamo deciso di ricostruire, quindi, il complesso cammino della rappresentazione interna della città attraverso cartografia, pittura, vedutismo ottico, riproduzioni a stampa.

All'interno di questo vasto panorama di immagini formulate in epoche diverse e con scopi totalmente differenti, abbiamo, quindi, ipotizzato un percorso comune che idealmente colleghi le prime mappe del Trecento, la "città ideale" del Cinquecento, l'uso della camera oscura nel Settecento vedutista, il linguaggio spettacolare del vedutismo ottico, il razionalismo cartografico di inizio Ottocento, gli stereotipi commerciali del vedutismo a stampa, e, naturalmente, la fotografia.

Nella molteplicità di formule e intenti, compare continuamente, infatti, il confronto serrato tra razionalità e simbolismo, resa topografica della realtà e sua alterazione, riproduzione meccanica e interpretazione.

In questo senso, proprio all'interno di tale cammino, la fotografia può essere letta non come rappresentazione neutra ma come un'immagine altamente significativa che, proprio attraverso la rappresentazione diretta del paesaggio, è in grado di comunicare la cultura e i valori dell'Ottocento veneziano.

Attraverso un'analisi dei punti di ripresa, delle distanze dai soggetti, della nascita di un linguaggio narrativo all'interno di queste stesse immagini fotografiche, dei primi segnali di interesse al concetto di movimento, quindi, abbiamo letto l'evolversi della città nel XIX secolo: non nel senso concreto, ambientale (i cambiamenti urbanistici entrano solo con molte resistenze e compromessi all'interno dell'iconografia fotografica) ma in quello culturale, attraverso le mistificazioni del mito e la costruzione di un'identità moderna.

Inoltre, nell'ambito del contesto dell'Ottocento, secolo della catalogazione e della nascita del museo moderno, abbiamo compiuto un confronto tra la contemporanea nascita dell'editoria artistica, degli itinerari critici all'interno delle mostre e del collezionismo borghese, e la nascita di una razionalizzazione e semplificazione del territorio veneziano all'interno dell'editoria di viaggio dell'epoca. In entrambi questi settori, il ruolo della fotografia è fondamentale.

Soprattutto, ci ha interessato porre un confronto tra i percorsi tracciati all'interno delle guide di viaggio tra inizio e fine dell'Ottocento e quelli composti all'interno dei cataloghi fotografici e degli *album souvenir*, il prodotto più emblematico della fotografia commerciale del XIX secolo: dall'accumulo di informazioni e dalla molteplicità dei percorsi fino alla semplificazione e alla razionalizzazione degli itinerari.

Per concludere, la fotografia di paesaggio veneziana del XIX secolo, ci è sembrata espressione inconfondibile della propria cultura cittadina, distinguibile da ogni altra storia fotografica: dialogando con la forma della città e la sua architettura, la fotografia a Venezia ha, infatti, trovato delle soluzioni del tutto personali per rappresentare il paesaggio. Ha fatto convivere mito e realtà, topografia e riflessione, tradizione e rinnovamento: il suo ruolo, quindi, non è quello di semplice cartolina, ma piuttosto un momento fondamentale e critico di un lunghissimo cammino iconografico, una tappa decisiva all'interno della storia della visione.

BIBLIOGRAFIA

Considerate l'eterogeneità del materiale, la bibliografia è stata suddivisa in quattro sezioni: "Fotografia e forme della visione", "Letteratura di viaggio", "Paesaggio e rappresentazione", "Venezia: realtà e mito".

Questa divisione non rispecchia quella dei capitoli, bensì i percorsi seguiti nel corso di questa ricerca. Alcuni testi non parlano direttamente del tema della sezione in cui sono stati inseriti ma sono stati, tuttavia, utili a comprenderlo meglio.

FOTOGRAFIA E FORME DELLA VISIONE

"Talk in the Studio" in «The Photographic News», July 3, 1874, pp. 323-324.

Alberton Vinco da Sesso Livia, Voce "Dal Zotto, Antonio" in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 32, Roma, Società Grafica Romana, 1986, pp. 285-287.

Algarotti Francesco, *Saggio sopra la pittura*, Livorno, per Marco Cortellini, 1763.

Almagià Roberto, "Padova e l'Ateneo padovano nella storia della scienza fotografica" in *Rivista geografica italiana*, 1912, pp. 502-505.

André Bazin, "Ontologie de l'image photographique" (1945) in *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, I, Paris, Éditions du Cerf, 1958; ed. cons: in *Che cos'è il cinema?*, traduzione di Adriano Aprà, Garzanti, Milano, 1999.

Anna Giannetta, "Dalle fiere alle grandi esposizioni" in Cesare De Seta (a cura di), *Il secolo della borghesia*, II, Torino, Utet, 2006, pp. 421-457.

Anne Cartier Bresson-Monica Maffioli (a cura di), *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari, 1841-1941*, Firenze, Alinari, 2006.

Atti della distribuzione dei premi di Agricoltura ed Industria fatta in Venezia nella pubblica e solenne adunanza dell'I.R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti nel giorno 30 maggio 1854 da S.E. Il cav. Giorgio Tonnenburg ecc., Venezia, Premiata Tipografia di Gio. Cecchini, 1854.

Atti della distribuzione dei premi di agricoltura ed industria, Venezia, Tip. Cecchini, 1854.

Auer Michèle-Auer Michel, *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours*, Genève, Camera Obscura, 1985, 2 voll.

Aumont Jacques, *L'oeil interminabile. Cinéma et peinture*, Séguier, Paris, 1989 ; ed. cons. : *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia, 1991.

Barthes Roland, *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980 ; ed. cons. : *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri Einaudi, Torino, 1980.

Becchis Paolo, *Mesto tributo alla memoria onoratissima dell'Avv. Cav. Carlo Naya nel trigesimo della sua morte*, Venezia, Tip. Filippi, 1882.

Benassati Giuseppina, “La tradizione incisoria e la fotografia”, in *Fotografia & fotografi a Bologna: 1839-1900* a cura di Id.-Angela Tromellini, Casalecchio di Reno, Grafis, 1992, pp. 29-36.

Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1955; ed. cons.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di Enrico Filippin, Torino, Einaudi, 1966, pp. 57-78.

Bertelli Carlo, “La fedeltà incostante”, in Id.-Giulio Bollati (a cura di), *L'immagine fotografica, 1845-1945*, in *Annali di Storia d'Italia*, 2, Torino, Einaudi, 1979, pp. 134-198.

Bertozzi Marco, *L'occhio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana*, Torino, Lindau, 2003

Bignardi Irene-Colombo Cesare-Zannier Italo, *Italia, un paese unico. Fotografie 1900-2000*, Firenze, Alinari, 1998.

Bollati Giulio, “L'Italiano”, in *Annali di Storia d'Italia*, 1, Torino, Einaudi, 1972, pp. 950-1022.

Bordini Silvia (a cura di), *L'occhio, la mano e la macchina : pratiche artistiche dell'Ottocento*, Roma, Lithos, 1999.

Bordini Silvia, *Storia del panorama: la visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officina, 1984.

Borlinetto Luigi, “I prodotti fotografici italiani e i principali progressi della fotografia”, in *L'Italia all'Esposizione universale di Parigi nel 1867, rassegna critica descrittiva illustrata*, Firenze, Le Monnier, 1867-68.

Borlinetto Luigi, *Trattato generale di fotografia*, Padova, Prosperini, 1868.

Brunetta Gian Piero, “Il caso e il destino” in Id. (a cura di) *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, Atti del Convegno, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007, pp. 3-12.

Brunetta Gian Piero, “Il caso e il destino” in Id. (a cura di), *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico* (Atti del convegno: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 4-6 maggio 2005), Venezia, Istituto Veneto

di Scienze, Lettere ed Arti, 2007, pp. 3-11.

Brunetta Gian Piero, “La città del cinema” in Manlio Isnenghi (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 2197-2221.

Brunetta Gian Piero, “Venezia e il cinema” in Id- Alessandro Faccioli (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento* (atti del convegno di studio: *Cinema e storia. L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 9-11 maggio 2002), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 1-30.

Buerger Janet E., “Carlo Naya: Venetian Photographer. The Archeology of Photography” (in occasione della mostra: “Naya's Italy”, George Eastman House, 11 marzo-29 maggio 1983) , in «Image», vol. 26, n. 1, marzo 1983

Cameron John , “Henri Le Lieure: le stereoscopie in vetro”, in Gabriele Borghini (a cura di), *Il mondo in stereoscopia. Henri Le Lieure fotografo e collezionista* (Catalogo della mostra: Roma, Ist.Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Dicembre 1996-Gennaio 1997) Napoli, Electa, 1996, pp. 35-45.

Casetti Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

Catalogo generale dei quadri e affreschi esistenti nelle Chiese di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento di Carlo Naya di Venezia, Venezia, Prem. Stab. Tip. Lit. Visentini Cav. Federico, 1900.

Catalogo generale delle opere di Tiepolo Giambattista riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia, Venezia, Tip. Ant.Filippi, s.d., fine XIX sec.- inizi XX.

Catalogo generale delle opere esistenti nella R. Accademia di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia, Venezia, Tip. Ant. Filippi, fine XIX sec.- inizi XX.

Cavaliere Lucia, *L'ottica tra scienza e spettacolo nel Veneto del XVIII e XIX secolo*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, Tomo CLX (2001-2002) – Classe di scienze morali, lettere e arti, Venezia, 2003, pp. 753-766.

Cavaliere Lucia, “L'ottica tra scienza e spettacolo nel Veneto del XVIII e XIX secolo”, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Tomo CLX (2001-2202) - Classe di scienze morali, lettere ed arti», Veneto, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, 753-766.

Cestari Tommaso Emanuele, *Le professioni che possono scegliere ed a cui avviarsi i giovanissimi studenti* (1863), Venezia, Stab. Tip. Pietro Naratovich, 1870.

Ciacci Leonardo, *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venezia, Marsilio, 2004.

Cibotto Giovanni Antonio (a cura di), *Veneto, immagini del XIX e del XX secolo dagli archivi Alinari*, Firenze, Alinari, 2003.

Colombo Cesare, *Italia. Cento anni di fotografia*, Firenze, Alinari, 1985.

Cometa Michele, "Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefotografica" in Valeria Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 9-76.

Corgnati Martina, "Vedute ottiche e vedutismo", in Alberto Milano (a cura di), *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique*, Milano, Mazzotta, 1990, pp. 29-34.

Costa Antonio, *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, Firenze, La Casa Usher, 1983.

Costantini Paolo, "Una verità che l'arte non può ottenere. Gli ambienti scientifici del Veneto e le prime indagini sulla fotografia (1839-1846)", in «Scienza e Cultura», 1, 1987, pp. 225-247 (poi: Padova, Edizioni Universitarie Patavine, 1987, pp. 225-247).

Costantini Paolo, "Dall'immagine elusiva all'immagine critica. La raccolta Ellis e la costruzione dell'immagine fotografica a Venezia", in «Fotologia», 3, luglio 1985, 1985, pp. 12-29.

Costantini Paolo, "Ferdinando Ongania editore veneziano e l'illustrazione della Basilica di San Marco", in «Fotologia», 1, giugno 1984, 1984, pp. 4-10.

Costantini Paolo, "Occhio artificiale. Sull'Italia riflessa nelle lamine di Daguerre", in Italo Zannier (a cura di), *Segni di luce I. Alle origini della fotografia in Italia*, Ravenna, Longo, 1991, pp. 57-64.

Costantini Paolo, "Pietro Selvatico: fotografia e cultura artistica alla metà dell'Ottocento", in «Fotologia», 4, dicembre 1985, pp. 54-67.

Costantini Paolo, "Ruskin e la fotografia: conoscenza e finalità educative nella rappresentazione", in Costantini - Zannier, *Itinerario fiorentino. Le "mattinate" di John Ruskin nelle fotografie degli Alinari*, Firenze, Alinari, 1986, pp. 13-24.

Costantini Paolo, "Vedute e Dettagli", *The Photography of Carlo Naya*, The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, Michigan, 1992.

Costantini Paolo, Pietro Selvatico: fotografia e cultura artistica alla metà dell'Ottocento, in *Fotologia*, n. 4, dicembre 1985, pp. 54-67 .

Costantini Paolo-Italo Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, (Catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Fortuny, gennaio-marzo 1986), Venezia, Arsenale-Böhm, 1986.

Costantini Paolo-Zannier Italo (a cura di), *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Firenze, Alinari-Arsenale, 1986.

Costantini Paolo-Zannier Italo, *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Firenze-Venezia, Alinari-Arsenale, 1986.

Costantini, "Una rivoluzione nell'Arte del Disegno. L'ingresso della fotografia nella produzione d'immagine di Venezia" in «Fotologia», 11 settembre 1989, pp. 77-83.

Crary Johnatan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectable, and Modern Culture*, Boston, MIT Press, 2000.

Crary Johnatan, *Techniques of the Observer on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Boston, MIT Press, 1990.

Crescenti Luca-D'Autilia Gabriele (a cura di), *Autobiografia di una nazione*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

D'Autilia Gabriele –Crescenti Luca, *Autobiografia di una nazione*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

D'Autilia Gabriele, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Mondadori, 2005.

De Seta Cesare, "Prima della fotografia", in Italo Zannier (a cura di), *Le Grand Tour in the photographs of travellers of 19th century*, Venezia, Canal & Stamperia, 1997, pp. 7-11.

Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992; ed. cons. : *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il Castoro, 1999.

Deleuze Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983 ; ed. cons. : *L'immagine-movimento*, Milano, UbuLibri, 1989.

Deleuze Gilles, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 ; ed. cons. : *L'immagine-tempo*, Milano, Ubu-Libri, 1989.

Diego Mormorio, *Una invenzione fatale. Breve genealogia della fotografia*, Palermo, Sellerio, 1985.

Dubois Philippe, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983 ; ed. cons. : *L'atto fotografico*, a cura di Bernardo Valli, Urbano, Quattroventi, 1996.

Dusi Nicola, *Il cinema come traduzione: da un medium all'altro. Letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003.

Eisenstein Elisabeth, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Ellison D.J., *Italy through the Stereoscope. Journey in and about Italian Cities*, London-New York, Underwood & Underwood, 1903 ca.

Errera Alberto, *Atti della Commissione municipale di Venezia per le piccole industrie*, Venezia, Antonelli, 1876.

Errera Alberto, *Le industrie nel Veneto*, Milano, Tip. di Zanetti Francesco, 1868.

Errera Alberto, *Le nuove istituzioni economiche nel secolo XIX*, Milano, Treves, 1874.

Errera Alberto, *Storia e statistica delle industrie venete e accenni al loro avvenire*, Venezia, Stab. Priv. Di Giuseppe Antonelli, 1870.

Errera Alberto, *Venezia economica nel 1881: commercio, navigazione, lavori pubblici: saggio dedicato al Congresso geografico di Venezia e all'Esposizione di Milano*, Firenze, Tip. della Gazzetta d'Italia, 1881.

Exposition Universelle de 1867 a Paris. Catalogue général publié par la Commission impériale. Matériel et applications des Arts Liberaux, Paris, E. Dentu, 1867.

Falzone del Barbarò Michele – Maffioli Monica - Sesti Emanuela (a cura di), *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, Firenze, Alinari, 1999.

Favrod Charles-Henri, “Il museo immaginario” in Quintavalle Arturo Carlo-Maffioli Monica (a cura di), Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrano il mondo 1852/2002 (Catalogo della mostra: Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-8 giugno 2003), Firenze, Alinari, 2002), Firenze, Alinari, 2002, pp. 137-144.

Favrod Charles-Henri, “Il mediterraneo dei primi fotografi” in Favrod-Maffioli, *Il mediterraneo dei fotografi, passato, presente* (Catalogo della mostra: Roma, Palazzo Giustiniani, 14 ottobre-14 novembre 2004), Firenze, Alinari, 2004, pp. 13-18.

Ferretti Massimo, “Immagini dei cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte”, in Quintavalle Arturo Carlo-Maffioli Monica (a cura di), Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrano il mondo 1852/2002 (Catalogo della mostra: Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-8 giugno 2003), Firenze, Alinari, 2002), Firenze, Alinari, 2002, pp. 217-238.

Ferretti, “Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello”, in Wladimiro Settimelli-Massimo Zevi, *Gli Alinari fotografi a Firenze. 1852-1920* (Catalogo della mostra, Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), Firenze, Alinari, 1977), pp. 116-142.

Fiorentino Giovanni, *L'Ottocento fatto immagine*, Palermo, Sellerio, 2007.

Floch Jean-Marie, *Les formes de l'empreinte, Forme dell'impronta Perigeaux*, Pierre Fanlac, 1986; ed. cons.: *Le forme dell'impronta*, a cura di Luisa Scalabroni, Roma, Meltemi, 2003.

Francesco Zantedeschi, "Sull'azione della luce nei colori delle sostanze organiche" in «Atti dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», I, 4 (1844-45), pp. 66-68.

Galassi Peter, *Before photography: Painting and the Invention of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981; ed. cons.: *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, traduzione di Flavia Marenco, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Gernsheim Helmut, *A concise History of Photography*, London, Thames & Hudson, 1965; ed. cons.: *Storia della fotografia. Le origini e l'età del collodio*, Electa, Milano, 1991.

Gilardi Ando, "Il ritratto nella fotografia delle origini in Italia", in Italo Zannier (a cura di), *Segni di Luce I. Alle origini della fotografia in Italia*, Ravenna, Longo, 1991, pp. 111-123.

Gilardi Ando, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000.

Giulio Bollati, "Note su fotografia e storia", in Carlo Bertelli-Id., *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Annali di Storia d'Italia*, 2, Torino, Einaudi, 1979, pp. 26-55.

Giuseppina Dal Canton, "Una fonte per la storia dell'arte" in Resini Daniele (a cura di), *Tomaso Filippi fotografo. Venezia fra Ottocento e Novecento*, (Catalogo della mostra: Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 16 dicembre 2000 - 4 febbraio 2001), Venezia, IRE, 2000, pp. 33-35:

Gottardi Michele, "Iconologie veneziane: dalla tela allo schermo, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, Atti del Convegno, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007, pp. 177-208.

Gottardi Michele, "La sindrome di Livia. Mito e decadenza nell'Ottocento cinematografico" in Gian Piero Brunetta-Alessandro Faccioli (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento* (atti del convegno di studio: *Cinema e storia. L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 9-11 maggio 2002), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 97-108.

Grojnowski Daniel, *Photographie et language. Fictions illustrations Informations Visions Théories*, Paris, José Corti, 2002.

Holmes Oliver Wendell, *The Stereoscope and the Stereograph*, "Atlantic Monthly", Boston, III, 1859, pp.738-748; ed. cons. *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del reale*, a cura di Giovanni Fiorentino, Genova, 1995, pp. 30-31.

Infelice Mario, "Sangue a Ca' Foscari. L'antimito di Venezia Serenissima nel cinema", in Gian Piero Brunetta-Alessandro Faccioli (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento* (atti del convegno di studio: *Cinema e storia. L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 9-11 maggio 2002), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 205-214.

Italy through the Stereoscope. Journeys in and about Italian Cities, personally conducted by D.J. Ellison, London-New York, Underwood & Underwood, 1903 ca.

Janet E. Buerger, "Carlo Naya: Venetian Photographer. The Archeology of Photography" (in occasione della mostra: "Naya's Italy", George Eastman House, 11 marzo-29 maggio 1983) , in «Image», vol. 26, n. 1, marzo 1983, pp. 1-3.

Lenman Robin-D'Autilia Gabriele (a cura di), *Dizionario della fotografia italiana*, Torino, Einaudi, 2008, 2 voll.

Leone N., "L'Italie Monumentale di Eugène Piot (1812-1890)" in «Fotostorica. Gli archivi della fotografia», 5, settembre 1999, pp. 22-25.

Lovisa Domenico, *Il Gran Teatro di Venezia ovvero Descrizione esatta di cento delle più insigni Prospettive, e di altrettante celebri Pitture della medesima Città Con la narrazione della fondazione delle Chiese, Monasteri, Spedali, Isolette, e altri luoghi sì pubblici, come privati di essa Città: col ristretto delle vite de Pittori, Scultori, e Architetti, che l'hanno con loro fatiche abbellita, ed adornata e finalmente con la spiegazione delle Storie, che nelle suddette Pitture saranno presentate; che unitamente formerà la Storia Universale, Sacra, e profana della stessa famosa metropoli, Le pitture de quali saranno dissegnate [sic.] da Silvestro Manaigo, & Intagliate da Andrea Zucchi, le Vedute saranno dissegnate [sic.] da Gioseppe Valeriani, & intagliate da Filippo Vasconi*, Tomi due in Foglio imperiale, Venezia, Per Domenico Lovisa Sotto i Portici a Rialto, 1715.

Maffioli Monica, *Il Belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996.

Maggio Serra Rosanna, "Disegno, grafica e fotografia tra lotta ideologica, comunicazione mediatica e nuovi saperi" in Martina Hansmann-Max Seidel (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, (Atti del Convegno del Kunsthistorischen Institut in Florenz / Max Plance Institut Firenze, 7-10 ottobre 2002), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 349-366.

Manodori Sagredo Alberto (a cura di), *Venezia nelle fotografie di Carlo Naya della Biblioteca Vallicelliana* (catalogo della mostra: Venezia, Biblioteca Nazionale

Marciana, 3-30 ottobre 2008), Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2008.

Maria Francesca Bonetti, “*D’apres le Daguerréotype...L’immagine dell’Italia tra incisione e fotografia*”, in Id.- Monica Maffioli, *L’Italia d’argento, 1839-1859. Storia del dagherrotipo in Italia* (Catalogo della mostra: Firenze, Sale d’Arme di Palazzo Vecchio, 30 maggio-13 luglio 2003/ Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 26 ottobre-16 novembre 2003), Firenze, Alinari, 2003, pp. 31-40.

Marra Claudio, “In viaggio con gli stereotipi: immaginario e concettualità fotografica”, in Fuso Silvio-Mescola Sandro (a cura di), *Mariano Fortuny collezionista. Alinari, Atget, Bonfils, Laurent, Quinet, Sella* (Catalogo della mostra: Venezia, 1983), Milano, Electa, 1983, pp. 15-19.

Marra Claudio, *Scene da camera: l’identità concettuale della fotografia*, Ravenna, Essegi, 1990.

Massimo Ferretti, “Memoria dei luoghi e luoghi della memoria nella riproduzione d’arte” in «Fotologia», 23-24, 2003, pp. 3-12.

Meaux Daniel, “Rapresentations de l’Orient: Projets photographiques et mediations culturelles. L’imaginaire photographique” in «Romantisme Reuve du dix neuvieme-siecle », 1999, v. 29, 105, pp. 107-118.

Melloni Macedonio, *Relazione intorno al dagherrotipo*, Napoli, Tipografia di Porcelli, 1839.

Milano Alberto, “*Le vues d’optique*”, in Id. (a cura di), *Viaggio in Europa attraverso le vues d’optique*, Milano, Mazzotta, 1990, pp. 11-27.

Minotto Giovanni, *Fotografia, Supplemento al Nuovo Dizionario Universale Tecnologico e di Arti e Mestieri compilato sulle migliori opere di scienze ed arti pubblicate negli ultimi tempi*, Venezia, Antonelli, 1839, vol. XXIII, pp. 403-428.

Miraglia Marina, “Note per una fotografia italiana (1839-1911)”, in *Storia dell’arte*, IX, 2, Torino, Einaudi, 1981, pp. 423-517.

Modini L., “Gli Alinari e le icone-guida della cartolina illustrata, in Arturo Carlo Quintavalle-Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrano il mondo 1852/2002* (Catalogo della mostra: Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-8 giugno 2003), Firenze, Alinari, 2002, pp. 275-297.

Molmenti Pietro-Mantovani Dino, *Calli e Canali di Venezia*, Venezia, Ongania, 1893.

Montanaro Carlo, “La Venezia di Pasinetti” in Gian Piero Brunetta-Alessandro Faccioli (a cura di), *L’immagine di Venezia nel cinema del Novecento* (atti del convegno di studio: *Cinema e storia. L’immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 9-11 maggio 2002), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 157-170.

Montemurro Giuseppe, “Le applicazioni scientifiche della fotografia in area veneta tra il 1850 e 1910”, in Italo Zannier (a cura di), *Segni di Luce II. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 147-158.

Montemurro Giuseppe, “Tre pionieri della fotografia tra Venezia e Padova”, in Italo Zannier (a cura di), *Segni di Luce I. Alle origini della fotografia in Italia*, Ravenna, Longo, 1991, pp. 147-152.

Naya Carlo, *Catalogo generale delle fotografie di Carlo Naya in Venezia (Stabilimento Fotografico Campo San Maurizio n. 2758; Negozio per la vendita Riva Schiavoni n. 4206)*, Venezia, Naratovich, 1864

Naya Carlo, *Catalogue Général des Photographies edités par M.r C. Naya photographe de S. S. M. Le Roi Victor Emanuel II*, Venise, Imprimerie de M. Visentini, 1872

Naya Carlo, *Catalogue Général des Photographies publiées par C. Naya Photographe de S. M. Le Roi D'Italie Place S. Marc N. 75, 76, 77, 78, 79 bis*, Venise, Venise, Imprimerie C. Naya, Venise 1880.

Naya Carlo, *Catalogue Général des Photographies publiées par C. Naya Photographe de S. M. Le Roi D'Italie Place S. Marc N. 75, 78, 79 bis* Venise, Venise, Imprimerie C. Naya, Venise 1898

Naya Carlo, *Catalogue Général des Photographies publiées par C. Naya Photographe de S. M. Le Roi D' Italie Place S. Marc N. 75, 77, 78, 79 bis* Venise, Venise, Imprimerie C. Naya, 1882.

Ozandes Engin, *Photography in the Ottoman Empire 1839-1919*, Ýstanbul, Hapet, 1987

Palazzoni Daniela, “La notizia dell'invenzione dello *specchio dotato di memoria* arriva in Italia”, in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento* (catalogo della mostra: Firenze, Palazzo Pitti: ottobre-dicembre 1979; Venezia, Ala Napoleonica, gennaio-marzo 1980), Milano-Firenze, Electa-Alinari, 1979, pp. 9-16.

Paolocci A., “Alinari e il paese incantato”, in Arturo Carlo Quintavalle-Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrano il mondo 1852/2002* (Catalogo della mostra: Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-8 giugno 2003), Firenze, Alinari, 2002, pp. 313-319.

Pastore Stocchi Manlio, “Il contributo della narrativa e del teatro popolari al mito di Venezia” in Gian Piero Brunetta-Alessandro Faccioli (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento* (atti del convegno di studio: *Cinema e storia. L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 9-11 maggio 2002), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 31-46.

Ponti Carlo, *Catalogo di fotografie dei quadri di autori classici del formato della carta di visita presso Carlo Ponti ottico in Venezia*, Prem. Stabil. Tip. di P. Naratovich, imp., 1864.

Ponti Carlo, *Catalogo generale delle fotografie pubblicate da Carlo Ponti in Venezia ottico e fotografo di S. M. il Re d'Italia*, Venezia, Tipografia Fontana – Ottolini, 1872.

Prandi Alberto, "Naya Carlo", in AA.VV *Fotografia Italiana dell'Ottocento* (Catalogo della mostra: Firenze, Palazzo Pitti, ottobre-dicembre 1979 / Venezia, Ala Napoleonica, gennaio-marzo 1980), Milano Electa, 1979, pp. 167-168.

Prandi Alberto, "Veneto", in AA.VV *Fotografia Italiana dell'Ottocento* (Catalogo della mostra: Firenze, Palazzo Pitti, ottobre-dicembre 1979 / Venezia, Ala Napoleonica, gennaio-marzo 1980), Milano Electa, 1979, pp. 123-126

Prandi Alberto, "La dagherrotipia nel Veneto" in Marinelli Sergio-Giuseppe Mazzariol-Fernando Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866* (catalogo della mostra: Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 13-28.

Priscitella L., "Ritrovamento di una lettera di Carlo Ponti" in «Fotostorica. Gli archivi della fotografia», 11-12, marzo 2001, pp. 16-18.

Prosdocimi Alessandro, "Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento. Acquisto e restauro degli affreschi", in «Bollettino del Museo civico di Padova», 49, I, 1960, pp. 1-225.

Prosdocimi Alessandro, "Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento. Acquisto e restauro degli affreschi", in «Bollettino del Museo civico di Padova», 49, I, 1960, 1-225.

Relazione sommaria al Ministero d'Agricoltura e Industria e Commercio sull'andamento delle industrie della Città e Provincia di Venezia nel 1869, Venezia, Antonelli, 1869.

Resini Daniele (a cura di), *Tomaso Filippi fotografo. Venezia fra Ottocento e Novecento*, (Catalogo della mostra: Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 16 dicembre 2000 - 4 febbraio 2001), Venezia, IRE, 2000.

Resini Daniele, *Portomarghera. per un archivio fotografico del Novecento industriale a Venezia*, Porto Marghera, Michele Scibilia, 2004.

Ricci Riccardo, "La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero" in «Il Secolo XX», IV, 1, gennaio 1905, p. 21.

Ritter Dorothea (a cura di), *Venice in old photography 1841-1920*, Londra, Calmann & King Ltd, 1994; ed. cons.: *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale, 1994.

Romanelli Giandomenico, “La costruzione dell'immagine di Piazza San Marco”, in *Fotografia e immagine dell'architettura*, a cura di Gabriele Basilico-Gaddo Morpurgo-Italo Zannier, Bologna, Grafis, 1980, pp. 75-77.

Rondolino Gianni, “Storia e storie: da Rossellini a Visconti” in Gian Piero Brunetta-Alessandro Faccioli (a cura di) , *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento* (atti del convegno di studio: *Cinema e storia. L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 9-11 maggio 2002), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 119-128.

Rouillé André, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005.

Sagredo Agostino, *Note sugli ammglioramenti di Venezia*, in «Annali Universali di Statistica», Milano, 1843-1844, pp. 273-289.

Santini Giovanni, *Teorica degli stromenti ottici destinati ad estendere i confini della visione naturale*, Padova, Tipografia del Seminario, 1828.

Santini Giovanni, *Elogio storico di Lorenzo Selva ottico veneziano*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», s. I, t. II, Venezia, Istituto Veneto di scienze, Lettere ed Arti, 1843-1844, pp. 275-287.

Schwarz Heinrich, *Art and photography. Forerunners and Influences*, Rochester, William E. Parker, 1985; ed. cons.: *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, a cura di Costantini, Torino, Bollati Boringhieri, 2002².

Scomazzon Mita, “La storia della fotografia attraverso gli «Atti» dell'Istituto Veneto di scienze, Lettere ed Arti tra il 1840 e il 1880” in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXV (2006-2007), Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali, pp. 107-125.

Selva Lorenzo, *Esposizione delle comuni, e nuove spezie di cannocchiali, telescopi, microscopi, ed altri istrumenti diottrici, catottrici, e catodiottrici Perfezionati e inventati da Domenico selva ottico in Calle Larga a San Marco con un Discorso teorico-pratico sulla formazione e su i difetti della Visione; sulla utilità, e sul buon uso e abuso degli Occhiali*, Venezia, presso Giambatista Pasquali, 1761, pp. 66-78.

Selva Lorenzo, *Sei dialoghi ottici teorici-pratici dedicati all'eccellentissimo senato*, pp. 170-172, Venezia, Appresso Simone Occhi, 1787, pp. 170-172.

Selvatico Estense Pietro, *Della opportunità di trattare in pittura anche soggetti tolti dalla vita contemporanea in Scritti d'arte*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1859, pp. 165-188.

Selvatico Estense Pietro, “Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte” in *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1859, pp. 337-

341.

Selvatico Estense Pietro, *Sulle riparazioni dei celebri affreschi di Giotto detti dell'arena in Padova : memoria del cavaliere ufficiale marchese Pietro Estense Selvatico già pubblicata nel Giornale di Padova nel novembre del 1869*, Pisa, Tip. Citi, 1870.

Serena Tiziana, "La Venise de Piot" in Claire Barbillon (a cura di), *Venise en France: du romantisme au symbolisme* (Actes des journées d'étude Paris-Venise, École du Louvre-Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti , 10 et 11 mai 2004), Paris, École du Louvre (publ. sous la dir. de Claire Barbillon et Gennaro Toscano), 2006, pp. 289-305.

Settimelli Wladimiro, *Storia avventurosa della fotografia*, Roma, Effe, 1969.

Settimelli Wladimiro-Zeri Filippo, *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920* (Catalogo della mostra: Firenze, Forte Belvedere, 1977), Firenze, Alinari, 1977.

Sorlin Pierre, *Les fils de Nadar. Le «siècle» de l'image analogique*, Paris, Éditions Nathan, 1997; ed. cons. : in *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica*, trad. a cura di Sergio Arecco, Torino, Einaudi, 2001.

Sormani Moretti Luigi, *La provincia di Venezia. Monografia statistica, economica, amministrativa. Raccolta e coordinata dal Conte Luigi Sormani Moretti*, Venezia, Antonelli, 1880-81.

Spalletti E., "La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)", in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino, 1979, pp. 417-484.

Tania Rossetto, "Fotografia e letteratura geografica. Linee di un'indagine storica" in «Bollettino della Società geografica italiana», serie XII, vol. IX, Roma, 2004, pp. 887-910.

Tempesti Fernando (a cura di), *Aspetti della fotografia italiana dell'Ottocento*, Firenze, Alinari-Idea, 1976.

Tomassini Luigi, "Gli Alinari e l'editoria in Italia fra Ottocento e Novecento. Primi appunti per una ricerca", I, in «Archivio fotografico Toscano», III, 5, giugno 1987, pp. 59-71.

Tomassini Luigi, "Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento" II in «Archivio fotografico Toscano», III, 6, dicembre 1987, pp.62-71.

Tomassini Luigi, "L'Italia nei cataloghi italiani dell'Ottocento. Gerarchie della rappresentazione del *bel paese* fra cultura e mercato", in Arturo Carlo Quintavalle-Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrano il mondo 1852/2002* (Catalogo della mostra: Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-8 giugno 2003), Firenze, Alinari, 2002, pp. 147-215.

Treves Michele, *Cenni critici sulla esposizione industriale veneta del 1856 di Michiele Treves dottore in matematica*, Venezia, Tip. Della Gazzetta Ufficiale, 1856.

Trevisan Alberto, *L'altro teatro a Venezia dal 1890 al 1915*, tesi di laurea, relatore prof. Fabrizio Cruciani, correlatore prof. Antonio Costa, Corso di Laurea in Spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1984-1985.

Turio Francesco, "A Venezia il grande archivio di Osvaldo Böhm", «Fotostorica», 2, marzo 1999, pp. 22-24.

Vaccari Franco, *La fotografia e l'inconscio tecnologico*, Modena, Punto e Virgola, 1979.

Vanzella Giuseppe (a cura di), *Padova. I fotografi e la fotografia dell'Ottocento*, Venezia, Tipografia Commerciale, 1997.

Wing Paul, *Stereoscopes. The first one hundred years*, Neshua (New Hampshire), Transition, 1996.

Zanghieri Tancredi, *Fotografia turistica*, Milano, Hoepli, 1908.

Zannier Italo, *Fotografia dell'architettura*, Milano, Il Castello, 1969.

Zannier Italo, "La massificazione della fotografia" in AA.VV. *Fotografia italiana dell'Ottocento* (catalogo della mostra: Firenze, Palazzo Pitti, ottobre-dicembre 1979; Venezia, Ala Napoleonica, gennaio-marzo 1980), Milano-Firenze, Electa-Alinari, 1979, pp. 86-92.

Zannier Italo, *Venezia, Archivio Naya*, Venezia, Osvaldo Böhm, 1981.

Zannier Italo, *L'occhio della fotografia: protagonisti, tecniche e stili dell' "invenzione meravigliosa"*, Roma, Carrocci, 1988.

Zannier Italo, *Architettura e fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Zannier Italo, "Alle origini della fotografia in Italia", in Id. (a cura di), *Segni di luce I. Alle origini della fotografia in Italia*, Ravenna, Longo, 1991, pp. 7-16.

Zannier Italo, *Il divenire della fotografia. Tecniche, strumenti, immagini, 1839-1990*, Venezia, L'Altra Riva, 1993.

Zannier Italo, "Dal collodio al bromolio, nella ricerca di un'identità" in Id. (a cura di), *Segni di luce II. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 7-17.

Zannier Italo, *Naya Carlo, Venezia al chiaro di luna: dalla collezione di Giuseppe Vanzella*, Spilimbergo, CRAF, 1995

Zannier Italo, "Fotografi nei luoghi della luce" in Id. (a cura di), *Le Grand Tour in the photographs of travellers of 19th century*, Venezia, Canal & Stamperia, 1997, pp. 15-66.

Zannier Italo, "Fotografi francesi in Italia", in «Fotostorica. Gli archivi della fotografia», nn. 19-20, agosto 2002, pp. 4-7.

Zannier Italo, "Gli Alinari a Venezia, città di fotografi" in «Fotologia», 23-24, 2003, p. 18-23.

Zannier Italo-Costantini Paolo, *Cultura fotografica in Italia*, Milano, Angeli, 1985.

Zannier Italo-Costantini Paolo, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*, Milano, Angeli, 1985.

Zannier Italo-Costantini Paolo, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*, Milano, Angeli, 1985.

Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili dell' "invenzione meravigliosa"*, Roma, Carrocci, 2007 (I ed. 1988).

Zinelli Federigo Maria, *Osservazioni intorno alla daguerrotipia, alla fotografia e alla stereoscopia*, Grimaldo, Venezia, 1859.

Zinelli Federigo Maria, *Sull'Aletoscopio dell'ottico Ponti*, Venezia, Tip. Perini, 1861.

Zotti Carlo Alberto, *Geografie del precinema, percorsi del cinema dalla camera oscura alla luce dei Lumière*, Bologna, Grafis, 1994.

Zotti Minici Carlo Alberto, *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Bologna, Clueb, 1998.

Zotti Minici Carlo Alberto (a cura di), *Il mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal 700 alla nascita del cinema*, Milano, Mazzotta, 1998.

Zotti Minici Carlo Alberto, *Sapere scientifico e pratiche spettacolari prima dei Lumière*, In Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, V, Einaudi, Torino, 2001, pp. 5-41.

Zotti Minici Alberto, "Venezia nell'iconografia degli spettacoli ottici" in Gian Piero Brunetta-Alessandro Faccioli (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento* (atti del convegno di studio: *Cinema e storia. L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 9-11 maggio 2002), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002 pp. 59-74.

Zotti Minici Carlo Alberto, *Il fascino discreto della stereoscopia. Venezia e altre suggestive immagini in 3D*, Padova, Grafiche Turato, 2003.

LETTERATURA DI VIAGGIO

Andreotti Giuliana, *Paesaggi culturali. Teoria e casi di studio*, Milano, Unicopli, 1996.

Appiano Ave, *Comunicazione visiva. Apparenza, realtà, rappresentazione*, UTET, 1993.

Augé Marc, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1997 ; ed. cons.: *Disneyland e altri nonluoghi*, traduzione di Alfredo Salsano, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997.

Bacchovic Ferdinand, *Souvenir de Venise, Guide historique-illustrée*, Venise, Impr. Veneziana, 1899.

Baker Alan-Biger Gideon (a cura di), *Ideology and Landscape in Historical Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Barbiera Raffaello, *Arride il sole. Racconto dell'alta società straniera a Venezia nell'800*, Milano, F.lli Treves, 1929.

Barnes Trevor-Duncan James (a cura di), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, Londra e New York, Routledge, 1992.

Battilana Marilla (a cura di), *Scrittori inglesi a Venezia 1350-1950*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1981.

Battistini Andrea, "Italia ed Europa: i luoghi bifocali dei viaggiatori settecenteschi" in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà* (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, pp. 71-75.

Beller Manfred, *Le Metamorfosi di Mignon. L'immigrazione poetica dei tedeschi in Italia da Goethe a oggi*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.

Bellodi Casanova Lucia, "La città nobilissima nelle guide e descrizioni veneziane dal Cinquecento all'Ottocento" in *Venezia città del libro cinque secoli di editoria veneta e mostra dell'editoria italiana* (Catalogo della mostra: Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 2 settembre-7 ottobre 1973), Venezia, 1973, pp. 73-75.

Benenalò Raginio, *Il gran maestro del forestiere che da qualunque parte del mondo pervengono nell'inclita città di Venezia*, Venetia, appresso Antonio Zatta, 1712.

Borghi Liana-Livi Bacci Nicoletta-Treder Uta (a cura di), *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento* (Atti del Convegno, Firenze, 5-7 dicembre 1986), Genève-Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, 1998.

Brilli Attilio, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XVII secolo*, Milano, Silvana Editoriale, 1987

Brilli Attilio, *Alla ricerca degli itinerari perduti*, Milano, Silvana Editoriale, 1988.

Brilli Attilio, *Il «Petit Tour», itinerari minori del viaggio in Italia*, Milano, Silvana Editoriale, 1990

Brilli Attilio, *Arte del viaggiare. Il viaggio materiale dal XVI al XIX secolo*, Milano, Silvana Editoriale, 1992.

Brilli Attilio, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Brilli Attilio, “Viaggio a Venezia. Prefazione” a Ruskin John, *Le pietre di Venezia*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 2000, pp. V-XI.

Brilli Attilio, *Viaggi in corso: aspettative, imprevisti, avventure del viaggio in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2004.

Brilli Attilio, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande istituzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006.

Brizzi Gian Paolo, *La pratica del viaggio d'istruzione in Italia nel Sei-Settecento*, «Annali dell'Istituto Storico italo-germanico in Trento», II, 1976, pp. 203-291.

Brown Horatio, *In and around Venice with illustrations*, London, Rivingtons, 1905.

Chialant Maria Teresa, *Viaggi nella letteratura*, Venezia, Marsilio, 2006.

Commentario de le più notabili, et mostruose cose d'Italia, et altri luoghi, di lingua Aramea in Italiana tradotto, nel quale s'impara, et prendesi estremo piacere. Vi si è poi aggiunto un breve Catalogo degli inventori de le cose che si mangiano, et si beveno, nuovamente ritrovato, et da Messer Anonimo di Utopia composto, Venezia, al Segno del Pozzo, 1550.

Comparato Vittor Ivo, *Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento: la formazione di un modello interpretativo*, «Quaderni storici», 1979, 42, III, pp. 851-66.

Cordiè Carlo, “I viaggiatori stranieri in Italia. Proust”, in «Bollettino del C.I.R.V.I.», IX, I, gennaio-giugno 1988, pp. 162-167.

Coronelli Vincenzo Maria, *Guida de' forestieri. Per osservare il piu riguardeuole nella città di Venezia colla di lei pianta e col protogiornale perpetuo del padre Coronelli. Dedicata all'eccellenza del signor Almoro Pisani*, Venezia, per Giovanni de' Paoli, 1712 (XXXV edizione).

Cosulich Alberto, *Viaggi e turismo dal 1500 al 1900*, Venezia, I sette, 1990.

Coyrat Thomas, *Crudities*, (1611); ed. cons. a cura di Franco Marengo-Antonio Meo, *Crudezze. Viaggio in Francia e Italia. 1608*, Milano, Longanesi, 1975.

Crescini Jacopo, *Nuova guida di Venezia e delle sue isole divisa in quattro parti con sei vedute*, Venezia, Tip. Commercio, 1833.

De Seta Cesare, "L'Italia nello specchio del Gran Tour", in Id. (a cura di), "Il paesaggio", in *Annali di Storia d'Italia*, 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-264.

De Seta Cesare-Mozzillo Atanasio-Vallet George (a cura di), *L'Italia dei grandi viaggiatori*, Roma, Abete, 1986

De Seta Cesare, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 1992.

De Seta Cesare, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999

Debray Régis, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, 1995; ed. cons. *Contro Venezia*, trad. di Lucia Lamberti, Milano, Baldini&Castoldi, 1996.

Di Mauro Leonardo, "L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi", in Cesare De Seta (a cura di), *Il paesaggio, Annali di Storia d'Italia*, 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 369-428.

Douglas Hugh, *Venice on foot with the itinerary of the Grand Canal and several direct routes to useful places...with seventy-three illustrations and eleven maps*, London, Mathieu & Co., 1907.

Douglas Hugh, *Venice on foot. With the itinerary of the Canal Grande and several direct routes to useful places*, London, Metwen & C., 1907.

Farinelli Franco, "L'arguzia del paesaggio", in «Casabella», 575-576, 1991, pp. 10-12.

Forestiere illuminato intorno le cose più rare e curiose di Venezia e delle isole circonvicine, Venezia, presso G.B. Albrizzi, 1740 (1764; 1765; 1772; 1784; 1806; 1819).

Forsyth Joseph, *Remarks on antiquities, arts, and letters, during an excursions in Italy, inthe years 1802 and 1803*, London, Murray: (W. Clowes and Sons), 1835 (VIII edizione).

Fusco Maria Antonella, *Il topos tra vedutismo e turismo nei secoli XVIII-XIX in Storia d'Italia*, V, *Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 764-85

Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997.

Giddey Ernest, *Les conditions matérielles et spirituelles du voyage d'Italie à la fin du XVI et au début du XVII siècle*, «Etudes de Lettres», s. II, tomo III, n. 4, pp. 173-195, 1960

Goethe Johann Wolfgang, *Italianische Reise* (1816-1829); ed. cons.: *Viaggio in Italia*, a cura di Emilio Castellani, Milano, Mondadori, 1983.

Guida del forestiero per Venezia antica, Venezia, coi tipi del Gondoliere, 1842 (XVI edizione).

Guy de Maupassant, *Une vie* (1883); ed. cons. : *Una vita*, traduzione di Oreste del Buono, Milano, Rizzoli, 1962.

Hare Augustus J. C., *Venice*, London, Smith Elder & Co, 1844 (1891; 1896; 1900; 1907).

Hare Augustus J.C., *Venice*, London, Smith Elder & Co., 1884.

Il forestiere istruito nelle cose più pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine ... adornato con settanta rami, Venezia, presso Gio. Parolai, 1819 (1740;1744;1765; 1772;1784;1792;1806).

Itinerario di Venezia in 32 vedute principali con gli undici secoli dei dogi, Venezia, Antonio Buzzarini, 1838.

James Henry, “Compagni di viaggio”(1870); ed. cons. : traduzione di Maria Luisa Castellani Agosti, in Id., *Racconti italiani*, a cura di Maurizio Ascari, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-47.

James Henry, “Madame de Mauves” (1874); ed. cons.: traduzione di Silvana Cattaneo, in Sergio Perosa (a cura di), *Romanzi brevi*, I, Mondadori, Milano, 1985, pp. 287-386.

James Henry, “Ritorno in Italia” (1877); ed. cons.: traduzione di Claudio Salone (dall'edizione di *Ore italiane*, a cura di Brillì, Milano, Garzanti, 1984) in *Racconti italiani*, a cura di Maurizio Ascari, Torino, Einaudi, 1991, pp. IX-XXXIII.

James Henry, “The Europeans” (1878); ed. cons.: “Gli europei”, traduzione di Marcella Bonsanti, in Sergio Perosa (a cura di), *Romanzi brevi*, I, Mondadori, Milano, 1985, pp. 387-587.

James Henry, *L'americano* (1876-77); ed. cons.: a cura di Piero Pignata, Milano, Utet, 2008.

James Henry, “Il carteggio Aspern” (1888); ed. cons.: traduzione di Carlo Izzo, in *Romanzi brevi*, II, a cura di Perosa, Milano, Mondadori, 1990.

Joanne Paul, *Venise*, Paris, Hachette e C.ie, 1894.

Kanceff Emanuele - Boccazzi Gaudenzio (a cura di), *Viaggiatori stranieri a / Voyageurs étrangers à/ Foreign Travellers in / Venezia*, Genève-Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, 1981.

L'Étrangers plainement instruit des choses les plus rare set curieuses ancienne set modernes de la ville de Venise et des isles à l'entour, Venise, chez Jacques Storti, 1806.

Lecomte Jules, *Venezia. Colpo d'occhio letterario, artistico, storico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città...*, Prima versione italiana, Venezia, G. Cecchini e Comp. Ed., 1844.

Lecomte Jules, *Venise ou-coup-d'oeil littéraire, artistique, historique, poétique et pittoresque, sur les monuments et les curiosités de cette cité...*, Paris, H. Souverain Ed. (Sceaux, Impr. De E. Dépée), 1844.

Mamoli Zorzi Rossella, *In Venice and in Veneto with Henry James*, Venezia, Supernova, 2005.

Manuale bibliografico del viaggiatore in Italia concernente località, storia, antiquaria e commercio preceduto da un elenco delle opere periodiche letterarie che attualmente si pubblicano in Italia e susseguito da un'appendice e da tre indici di viaggi, località e d'autori del Dottor Pietro Linchtenthal, Milano, Per Luigi di Giacomo Pirola, 1834².

Maugham Henry Neville, *The book of Italian travel 1580-1900*, London, Grant Richards, 1903.

Mavis Galland, "The remission" (1979); ed. cons.: "La remissione" in Id., *Al di là del ponte e altri racconti*, trad. di Giovanna Scocchera, Milano, Bur, 2006, pp. 151-222.

Menichelli Gian Carlo, *Viaggiatori francesi reali o immaginari nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.

Molmenti Pompeo, Venezia con 1 tav. e 131 illustrazioni, «Italia artistica. Monografie illustrate, pubblicate sotto la direzione del Dott. Corrado Ricci», III, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903.

Moschini Giannantonio, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, Alvisopoli, 1815.

Moschini Giovanni Antonio, *Itinéraire de la ville de Venise et des fles circonvoisines par l'abbé Moschini*, Venise, Tip. De Alvisopoli, 1819.

Moschini, Giannantonio, *Nuova guida di Venezia*, con emende ed aggiunte, Venezia, V. Maisner, 1847 (II edizione).

Muller Adalbert, *Venise. Ses trésors artistiques et ses souvenirs historiques. Guide pour la ville et les environnantes...traduit de l'allemand...*, Venise, Ongania-Munster, Typ. Naratovich, 1875.

Musatti Eugenio, *I monumenti di Venezia. Guida sinottica*, Venezia, F. Ongania success. M. Fontana, 1893.

Mutinelli Fabio, *Guida del forestiero per Venezia antica. Passeggiate quattro*, Venezia, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1842.

Norwich John Julius, *Paradise of Cities*, New York, Doubleday, 2003; ed. cons.: *Venezia. Nascita di un mito romantico*, traduzione di Piero Budinich, Milano, Il Saggiatore, 2006.

Once week at Venice. Illustrated guide, Venice, Colombo Coen's Libr., 1869.

Parenzo Henri, *Nouveau Guide de Venise et ses environs...argumenté sur l'édition italienne* (traduit par G.B. Martina) avec un plan, Venise, A. Gerli (Impr. Ripamonti Ottolini), 1870.

Podestà Giuditta, *I viaggiatori stranieri e l'Italia*, Milano, Gastaldi, 1963.

Quadri Antonio, *Otto giorni a Venezia opera di Antonio Quadri I.R. segretario del cesareo regio governo*, 2 voll., Venezia, Francesco Andreola, 1821-1822 (XVI edizione).

Quadri Antonio, *Huit jours à Venise*, Venise, chez Fr. Andreola, 1823.

Quadri Antonio, *Quattro giorni a Venezia opera di Antonio Quadri I.R. Segretario dell'I. R. Governo di Venezia e membro ordinario del Veneto Ateneo*, Milano, coi tipi di Felice Rusconi (contrada di S. Paolo, n. 1177), 1827 (VIII edizione).

Raso Carlo, *Venezia. Guida letteraria*, Napoli, Di Mauro, 2002.

Redford Bruce, *Venice & the Grand Tour*, New Haven-London, Yale University Press, 1996.

Ricci Giovanni, *Gli incunaboli del Baedeker. Siena e le prime guide del viaggio borghese*, «Ricerche Storiche», 2, 1977, pp. 345-81.

Segre Carlo, *Itinerari di stranieri in Italia*, Milano, 1938.

Selvatico Estense, Pietro-Lazzari, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia - Milano - Verona, coi Tipi dello Stabilimento Nazionale di Paolo Ripamonti, Carpano, 1852.

Starke, Mariana, *Travels on the continent : written for the use and particular information of travellers*, London, J. Murray, 1820.

Tannini Andrea, "La costruzione dell'immagine turistica" in Manlio Isnenghi - Stuart Woolf (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2002, pp.1123-1149.

Tenenti Alberto, "Venezia e il Veneto nelle pagine dei viaggiatori stranieri (1650-1790)" in Araldi Girolamo - Pastore Stocchi Manlio (a cura di), "Il Settecento", I, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, p. 557-578.

Turri Eugenio, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1977.

Turri Eugenio, *Il paesaggio come teatro. Dal paesaggio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998.

Turri Eugenio, *Il paesaggio degli uomini. La natura, la cultura, la storia*, Bologna, Zanichelli, 2003.

Turri Eugenio, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1979.

Tursi Angiolo, "Di una bibliografia dei viaggiatori stranieri in Italia", in «Nuova Rivista Storica», XI, 1956, ora 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), Venezia Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1961, pp. 354-368.

Una settimana a Venezia. Guida illustrata per visitare quanto vi ha di più degno di considerazione, seconda edizione, Venezia, Nuova Libreria di Colombo Coen - Piazza San Marco, Proc. Vecchie N. 140 -1868².

Une semaine a Venise. Guide illustré..., Venise, Librairie du Colombo Coen (Trieste, Tip. Coen), 1869.

Valere M., *Venise et ses environs*, Bruxelles, Societ  Belge de librairie Hausman et C.ie, 1842.

Venezia additata al forestiere che pu  percorrerla da solo con rettificazioni ed aggiunte alle guide sinora pubblicate, Venezia, Tommaso Fontana, 1845.

Venise. Guide historique-topographique et artistique...avec douze gravures et un plan, Trieste, Section litteraire-artistique du Lloyd Autrichien, 1855 (VIII edizione).

Venise, Guide historique-topographique et artistique. Publié par le Lloyd Autrichien   Trieste...Second édition augment e et corrig e, Trieste, Section Litt raire-Artistique du Lloyd Autrichien, 1861.

Viola Gianni Eugenio (a cura di), *Viaggiatori del Grand Tour in Italia*, Milano, Touring Club Italiano, 1987.

Volpi Ernesto, *Tre giorni a zig-zag per Venezia e isole : guida artistica abbreviata pel forastiero*, Venezia, F.lli Visentini, 1888.

Young Arthur, *Voyages en Italie et en Espagne pendant les annees 1787 et 1789*, Paris, Guillaumin, 1860.

Zannini Andrea, "La costruzione dell'immagine turistica" in Manlio Isnenghi – Stuart Woolf (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2002, pp. 1123-1149.

Zanotto Francesco, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, presso Gio. Brizeghel, 1856.

Zorzi Alberto, *Il Canal Grande, la più bella strada del mondo*, Milano, Rizzoli, 1994.

IL PAESAGGIO E LA SUA RAPPRESENTAZIONE

Aldo Palazzeschi, *La piramide* (1926); ed. cons.: a cura di Gino Tellini, in *Tutti i romanzi*, II, Milano, Mondadori, 2004.

Alpers Svetlana, *The Art of describing: Dutch art in the Seventeenth Century*, London, J. Murray, 1983; ed. cons: *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Trad. di Flavio Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino, 1984.

Andreoli Annamaria, "Naturalismo e simbolismo" in *Paesaggio: immagine e realtà*, (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, pp.90-94.

Anton Chechov, "Il racconto di uno sconosciuto" (1886); ed. cons.: traduzione di Agostino Villa, in *I racconti*, I, Torino, Einaudi, 1972.

Arasse Danielle, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 ; ed. cons. : *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, traduzione di Aurelio Pino, Milano, Il Saggiatore, 2007.

Arnheim Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, University of California Press, 1954; ed. cons. : *Arte e percezione visiva*, prefazione di Gillo Dorfles, Milano, Feltrinelli, 1984.

Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957) ; ed. cons. : *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1984².

Balistreri Trincanato Corrado-Zanverdiani Dario, *Jacopo de Barbari, il racconto di una città: elaborazione computerizzata con 890 disegni intercalati nel testo*, Mestre-Venezia, CETID, 2000.

Baudrillard Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Editions Gallimard, 1976; ed. cons.: *Lo scambio simbolico e la morte*, traduzione di Girolamo Mancuso, Milano, Feltrinelli, 1979.

Baxandall Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy : a Primer in the Social History of Pictorial Style*, London, Oxford University Press, 1974; ed. cons: *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di Maria Pia e Piergiorgio Dragone, Torino, Einaudi, 1978².

- Benevolo Leonardo, *La città nella storia d'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Benjamin Walter, "Parigi. La capitale del XIX secolo" in *Agelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2006¹², pp. 145-160.
- Bertone Giorgio, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000².
- Bertoni Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Bordini Silvia, "Paesaggi e panorami: immagine e immaginazione del viaggio nella cultura visiva dell'Ottocento", in «Ricerche di storia dell'arte», 15, 1981, pp. 27-44.
- Bottoni Luciano, "Paesaggio e utopia: il sublime, il pittoresco, il romantico" in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà*, (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, pp. 76-83.
- Calabi Donatella, "La rappresentazione del paesaggio urbano come strumento di governo : Venezia e il suo Stato da mar fra XVI e XVII secolo" in Francesca Bocchi-Rosa Smurra (a cura di), *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Atti del convegno internazionale (Bologna 5-7 settembre 2001), Roma, Viella, 2003, pp. 505-518.
- Calvino Italo, *Saggi 1845-1985*, I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- Camporesi Piero, "Dal paese al paesaggio", in Renzo Zorzi (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, (Fondazione Giorgio Cini), Venezia, Marsilio, 1999, pp. 21- 44.
- Cassini Giocondo, *Piante e vedute prospettiche di Venezia: 1479-1855*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1971.
- Cauquelin Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1983.
- Chialant Maria Teresa-Paggetti Carlo, *La città e il teatro: Dickens e l'immaginario vittoriano*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Clark Kenneth, *Landscape into Art*, London, J. Murray, 1949; ed. cons: *Il paesaggio nella storia dell'arte*, traduzione di Marina Valle, Milano, Garzanti, 1962.
- Compagnon Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990; ed. cons : *I cinque paradossi della modernità*, traduzione di Giovanna Ferrara, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Cosgrove Denis, "Il mito e le pietre di Venezia: geografia storica di un paesaggio simbolico" in Giorgio Botta (a cura di) "Cultura del viaggio", Milano, Unicopli, 1989, pp. 141-175.

Cosgrove Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Totowa, Barnes & Noble, 1984; ed. cons.: *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, a cura di Claudia Copeta, Milano, Unicopli, 1990.

Cosgrove Denis, *The Palladian Landscape*, University of Leicester, Leicester University Press, 1993; ed. cons.: *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, a cura di Francesco Vallerani, Verona, Cierre, 2000.

Curi Umberto, *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

Dagognet François (a cura di), *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1982.

Erving Goffmann, *The presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959; ed. cons.: *La vita quotidiana come rappresentazione*, traduzione di Margherita Ciacci, Bologna, Il Mulino, 1969.

Falchetta Piero, “La misura dipinta. Rilettura tecnica e semantica della veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari”, in «**Ateneo Veneto**», vol.178, 1991, pp. 273-305.

Farinelli Franco, «Storia del concetto geografico di paesaggio» in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà* (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, pp. 151-158.

Focillon Henri, *Vie des formes*, Paris, Leroux, 1934 ; ed. cons.: *Vita delle forme*, a cura di Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1987.

Fontana Vincenzo, “Modelli per la laguna di Venezia nel cinquecento. Alvise Cornaro e Girolamo Fracastoro”, in Renzo Zorzi (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione* (Fondazione Giorgio Cini), Venezia, Marsilio, 1999, pp. 179-192.

Fontane Theodore, *Effi Briest* (1894); ed. cons.: traduzione di Silvia Bortoli, Milano, Mondadori, 2007.

Francastel Pierre, *Études de sociologie de l'art : création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970; ed. cons.: *Studi di sociologia dell'arte*, traduzione di Andrea Zanotto, Milano, Rizzoli, 1980².

Fusco Maria Antonella, “Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa”, in Cesare De Seta (a cura di), “Il paesaggio” , in *Annali di Storia d'Italia*, 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 751-801.

Giacomo Casanova, *Storia della mia vita* (1764-1774), I; ed. cons.: a cura di Piero Chiara-Federica Ronconi Milano, Mondadori, 1983.

Gnudi Cesare, “L’ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio”, in *L’ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* (Catalogo della mostra: Bologna, Palazzo dell’Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962), Bologna, Alfa, 1986, pp. 3-37.

Goffmann Erving, *The presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959; ed. cons.: *La vita quotidiana come rappresentazione*, traduzione di Margherita Ciacci, Bologna, Il Mulino, 1969.

Goffredo Parise, “Venezia inedita”, in Id., *Opere*, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, Milano, Mondadori, 1987, pp. 1428-1429.

Goldoni, *Memorie* (1787), I, VII; ed. cons.: a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993.

Gombrich Ernst, “The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape” (1950); ed. cons.: “La teoria dell’arte nel Rinascimento e l’origine del paesaggio” in *Norma e forma: studi sull’arte del Rinascimento*, traduzione di Vincenzo Borea, Torino, Einaudi, 1973, pp. 156-187.

Gombrich Ernst, *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon, 1959; ed. cons. : *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1962.

Grieve Alastair, *Whistler's Venice*, New Heaven and London, Yale University Press, 2000.

Italo Calvino, “Esattezza” in *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio* (1985), Milano, Mondadori, 2007²⁶, pp. 63-88.

Kern Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Massachussets, Haverd University Press, 1983; ed. cons: *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, traduzione di Barnaba Maj, Bologna, Il Mulino, 1988.

Klein Robert, *La forme et l'intelligible : ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970 ; ed. cons : *La forma e l'intelligibile : scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, traduzione di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1975.

Lorenzini Niva, “Il paesaggio urbano nella letteratura moderna” in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà*, (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, pp. 95-100.

Marcel Odile (a cura di), *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992)*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1989.

Marin Louis, “La ville dans sa carte et son portrait” in «Cahiers de l’école normale supérieure de Fortanay”, 30-31; 1983, pp. 11-26 ; ed. cons. : “La mappa della città e il

suo ritratto. Proposte di ricerca” in Id, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2001, pp. 74-94.

Muratore Giorgio, “La Città come paesaggio, merce e utopia” in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà* (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, pp. 101-103.

Nuti Lucia, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996.

Panofsky Erwin, *Die perspektive als “symbolische form”*, Leipzig-Berlin, B.G. Teubner, 1927; ed. cons: *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, con una nota di Marisa Dalai, Milano, Feltrinelli, 1987.³

Parise Goffredo, “Il Prete Bello” (1954); ed. cons.: in *Opere*, I, a cura di Bruno Callagher e Mauro Portello, Milano, Mondadori, 1987.

Puppi Lionello, “L’ambiente, il paesaggio e il territorio” in *Storia dell’arte italiana*, V, Torino, Einaudi, 1990, pp. 43-100.

Ravalli Modoni Gian Albino, “Scrittori tecnici di problemi lagunari”, in *Mostra storica della laguna di Venezia* (Catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Grassi, 11 luglio-27 settembre 1970), Venezia, Stamperia di Venezia, 1970, pp. 169-173.

Riccini Raimonda-Marogna Giannella, “Paesaggi urbani dell'Ottocento” in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà* (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, pp., pp. 130-150.

Ritter Santini Lea, “Il paesaggio addomesticato”, in Renzo Zorzi (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione* (Fondazione Giorgio Cini), Venezia, Marsilio, 1999, pp. 85-104.

Romagnoli Sergio, “Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda”, in Cesare De Seta, “Il paesaggio”, in *Annali di Storia d'Italia*, 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 431-560.

Romanelli Giandomenico, “Venetia tra l’oscurità degl’inchiostrati. Cinque secoli di cartografia”, in Id.-Susanna Biadene, *Venezia piante e vedute. Catalogo del fondo cartografico a stampa*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1982², pp. 5-17.

Romano Giovanni, *Idea del paesaggio italiano* in Cesare De Seta (a cura di), *Storia d'Italia*, V, *Il paesaggio*, Torino Einaudi, 1982, pp. 265-369

Sartre Jean-Paul, *Les mots* (1864) ; ed. cons.: *Le parole*, traduzione di Luigi De Nardis, Milano, Il Saggiatore, 1965⁷.

Schulz Juergen, "Jacopo de Barbari's View of Venice: Map making, City Views and Moralized Geography Before the Year 1500" in «The Art Bollettin», 60, 1978, pp. 425-474.

Simone Weil, *Venezia salva* (1943), a cura di Cristina Campo, Milano, Adelphi, 1987.

Tonini Camillo, *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa* (catalogo della mostra: Venezia, 1999-2000), Venezia, Arsenale, 1999.

Vanna Bagarolo Vanna-Valerio Vladimiro, *Jacopo de' Barbari: una nuova ipotesi indiziaria sulla genesi prospettica della veduta Venetie MD*, Padova, Editoriale Programma, 2007.

Varese Ranieri, "Dal paesaggio simbolico alla pittura di paesaggio" in Renzo Zorzi (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, (Fondazione Giorgio Cini), Venezia, Marsilio, 1999, pp. 193-205.

Venturi Franco, *L'Italia fuori d'Italia* in *Storia d'Italia*, III, Torino, Einaudi, 1973, pp. 987-1117.

Zannier Italo, "Paesaggio e fotografia" in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà* (catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), Milano, Electa, pp. 325-336.

Zevi Filippo, "Le altre città e il paesaggio italiano" in Wladimiro Settimelli-Zevi, *Gli Alinari fotografi a Firenze. 1852-1920* (Catalogo della mostra, Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), Firenze, Alinari, 1977, pp. 247-255.

VENEZIA: REALTÀ E MITO

Amoroso V., "Venezia che muore", in *Viaggiatori stranieri a Venezia* (Quaderno della mostra commemorativa per il decimo anniversario della donazione Angiolo Tursi alla Biblioteca Marciana di Venezia), Venezia-Moncalieri, C.I.R.V.I., 1979, pp. 195-202.

Asor Rosa Alberto, "La cultura" in *Dall'unità a oggi* in *Annali di storia d'Italia*, 4, II, Torino, Einaudi, 1975, pp. 822-1664.

Barbiera Raffaello, *Ideali e caratteri dell'Ottocento*, Milano, F.lli Traves, 1926.

Barrés Maurice, *Amori et dolori sacrum: mort de Venise*, Paris, Emile-Paul, 1903.

Bassani Giorgio, "Considerazioni sul tema di Venezia nella letteratura", in *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 15-36.

Baudelaire Charles, *Scritti sull'arte*; ed. cons.: traduzione di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, Torino, Einaudi, 1992.

Bellavitis Giorgio.- Romanelli Giandomenico, *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

Benjamin Walter, "Di alcuni motivi in Baudelaire" (1939); ed. cons.: in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2006¹², pp. 90-130.

Berengo Marino, *La società veneta alla fine del '700. Ricerche storiche*, Firenze, Sansoni, 1956.

Bernabei Franco, "Critica, storia e tutela della arti", in *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, I, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 407-417.

Bernabei Franco, "Critici d'arte nella Rivista Europea (1838-1847)" in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXL, 1982, pp. 115-132.

Bernabei Franco, "Pietro selvatico: cent'anni dopo" in «Arte Veneta», XXXIV, 1980, pp. 138-146.

Bernabei Franco, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza, 1974.

Bernabei Franco, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza, 1974.

Bernabei Franco-Marin Chiara, *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete, 1820-1860*, Treviso, Canova, 2007.

Bernardello Aldo, *Veneti sotto l'Austria. Ceti popolari e tensioni sociali (1840-1866)*, Verona, Cierre, 1997.

Bertolini Gino, *Italia I. Le categorie sociali. Venezia nella vita contemporanea e nella storia*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1912.

Bertolini Gino, *Italia II: l'ambiente fisico e psichico. Storia sociale del secolo ventesimo*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1912.

Bettini Sergio, *Forma di Venezia* (Padova, 1960), Venezia, Venezia Nuova, 2005.

Bettini Sergio, *Idea di Venezia*, Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, 1954.

Bianchini Angela, *La luce e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1988.

Boito Camillo, "I Restauri di S. Marco" in «Nuova Antologia», XLVII, 1879, pp. 701-721.

Boito Camillo, "Pietro Selvatico nelle sue lettere" in «Nuova Antologia», II, XXV, 1881, pp. 511-596.

Boito Camillo, *Pensieri di un architetto del secondo Ottocento. Documenti e frammenti per una biografia intellettuale di C. Boito militante e architetto*; ed. cons: trascrizione, note ai testi, saggi di commento di Marco Maderna, Milano, Archinto, 1988.

Boito Camillo, *Scultura e pittura d'oggi*, Torino, Fratelli Bocca, 1877.

Boito Camillo, *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche*, Torino, Fratelli Bocca, 1877.

Boito Camillo, *Storielle vane* (1883); ed. cons.: a cura di Marziano Guglielminetti, Roma, Silva, 1971.

Bosco Umberto, "Romanticismo letterario veneto" in AA.VV., *Storia della civiltà veneziana*, a cura di Vittore Branca, III, Firenze, Sansoni, 1979, pp. 279-301.

Bratti Ricciotti, *Venezia scomparsa*, Venezia, Stab. Grafico G. Scarabellin, 1911.

Brodskij Iosif, *Fondamenta degli incurabili* (1989; in edizione fuori commercio per Consorzio Venezia Nuova); ed. cons.: traduzione di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1991.

Cacciari Massimo, "Venezia postuma" in Pavanello Giuseppe-Romanelli Giandomenico, *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito* (Catalogo della mostra: Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983-marzo 1984), Milano, Electa, 1983, pp. 264-270.

Cacciari Massimo, "Viaggio estivo", in Giandomenico Romanelli (a cura), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, Milano, Electa, 1983, pp. 127-140.

Calabi Donatella (a cura di), *Dopo la Serenissima: società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto* (Atti del Convegno di Studi: Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 27-29 novembre 1997), Venezia, Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed Arti, 2001.

Calabi Donatella-Lanaro Paola (a cura di), *La città italiana e i luoghi degli stranieri*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Calasso Roberto, *Le folie Baudelaire*, Milano, Adelphi, 2008.

Carpi Leone, *L' Italia vivente: aristocrazia di nascita e del denaro, borghesia, clero, burocrazia : studi sociali*, Milano, Vallardi, 1878.

Cittadella Vigodarzene G., “Opere minori di Pietro Selvatico Estense”, in *Atti dell’Istituto Veneto*, 1883/1884, pp. 1237-1267: 1467-1497.

Cittadella Vigodarzere Gino, *Cenni biografici sul marchese Pietro Selvatico Estense*, Venezia, Venezia, 1881.

Clegg Jeanne, *Ruskin and Venice*, London, Junction, 1981.

Colombo Fausto, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall’Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.

Corboz André, “Profilo per un’iconografia veneziana”, in Isabella Reale-Dario Succi, *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento* (Catalogo della mostra: Padova, Palazzo della Ragione, settembre 1994), Milano, Electa, 1994, pp. 21-34.

Corboz André, “Sulla pretesa obiettività di Canaletto” in Giuseppe Pavanello-Alberto Craievich (a cura di), *Canaletto e i suoi splendori* (Catalogo della mostra: Treviso, Casa dei Carraresi, 23 ottobre 2008-5 aprile 2009), Venezia, Marsilio, 2008, pp. 31-37.

Corboz André, *Canaletto: una Venezia immaginaria* (1978), a cura di Massimo Parizzi, Milano, Electa, 1985.

Cosulich Alberto, *Venezia nell’Ottocento. Vita, economia, costume: dalla caduta della Repubblica di Venezia all’inizio del Novecento*, San Vito di Cadore, Dolomiti, 1988.

Crouzet Pavan Elisabeth, *Venezia trionfante. Gli orizzonti del mito*, trad. di Edi Pasini, Torino, Einaudi, 2001.

Fontana Alessandro, “La città ritrovata” in *Venezia nell’Ottocento. Immagini e mito*, Pavanello Giuseppe-Romanelli Giandomenico, *Venezia nell’Ottocento. Immagini e mito* (Catalogo della mostra: Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983-marzo 1984), Milano, Electa, 1983, pp. 275-278.

Fontana Alessandro, “La verità delle maschere”, in Brusantin Manlio (a cura di), *Venezia e lo spazio scenico* (Catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Grassi, 6 ottobre-4 novembre 1979), Venezia, La Biennale di Venezia, 1979, pp. 21-36.

Frank Lestringant, “Venise, de la littérature à la peinture : Musset, Sand et Léopold Robert”, in Claire Barbillon (a cura di), *Venise en France: du romantisme au symbolisme* (Actes des journées d’étude Paris-Venise, École du Louvre-Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti , 10 et 11 mai 2004), Paris, École du Louvre (publ. sous la dir. de Claire Barbillon et Gennaro Toscano), 2006, p. 35-69.

Franzina Emilio, “L’unificazione”, in Id. (a cura di), *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 4-113.

Franzina Emilio, "Le molte società" in Id. (a cura di), *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 301-322.

Franzina Emilio, *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

Gaeta Franco, "Alcune considerazioni sul mito di Venezia", '«Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXIII, 1961, pp. 58-75.

Gaeta Franco, "L'idea di Venezia", in *Storia della cultura veneta, Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, 3/III, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 565-641.

Galliano Anna, "Venezia paradigma della creazione letteraria", in Emanuele Kanceff-Gaudenzio Boccazzi, *Viaggiatori stranieri a Venezia*, II, «Studi del C.I.R.V.I.», 1981, pp. 1-31.

Gambarin Giovanni, "Venezia, la lunga attesa e il plebiscito", in «Atti dell'Istituto Veneto di scienze Lettere e Arti», Tomo CXXV, 1966-67, pp. 21-34.

Gambarin Giovanni, *I giornali letterari veneti nella prima metà dell'Ottocento*, Venezia, Tip. C. Ferrari, 1912.

Gambarin Giovanni, *Per la fortuna di alcuni scrittori stranieri nel Veneto nella prima metà dell'Ottocento*, Venezia, A spese della R. Deputazione, 1914.

Giandomenico Romanelli, "Venezia nell'Ottocento: ritorno alla vita e nascita del mito della morte" in *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, 6, Vicenza, Neri Pozza, pp. 749- 766.

Giannetta Anna, "Dalle fiere alle grandi esposizioni" in De Seta Cesare (a cura di), *Il secolo della borghesia*, Torino, UTET, 2006, II, pp. 421-457.

Giubilei Maria Flora, "Il discorso pubblico. Funzione e funzionamento della critica d'arte" in Martina Hansmann-Max Seidel (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, (Atti del Convegno del Kunsthistorischen Institut in Florenz / Max Plance Institut Firenze, 7-10 ottobre 2002), Venezia, Marsilio, 2005, p. 173-178.

Gottardi Michele, "Venezia nell'età della Restaurazione", in Preto Paolo (a cura di), *Il Veneto austriaco 1814-1866*, Padova, Signum, 2000, pp. 13-27.

Grieve Alastrair, *Whistler's Venice*, New Heaven-London, Yale University Press, 2000.

Gullino Giuseppe (a cura di), *Atlante della repubblica veneta 1790*, Sommacampagna, Cierre, 2008.

Henry James, *Washington Square* (1881); ed. cons.: traduzione di Marianna Battistella e Emanuele Moca, in Sergio Perosa (a cura di), *Romanzi brevi*, I, Mondadori, Milano, 1985, pp. 759-963.

Hewison Robert, “Le pietre di Venezia”, in Pavanello Giuseppe-Romanelli Giandomenico, *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito* (Catalogo della mostra: Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983-marzo 1984), Milano, Electa, 1983, pp. 99-127.

Hüttinger Eduard, “Il «mito di Venezia»”, in Giandomenico Romanelli, (a cura di), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica* Milano, Electa, 1983, pp. 187-226.

Hüttinger Eduard, “Il mito di Venezia”, in Giandomenico Romanelli (a cura di), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, Milano, 1983, pp. 187-226.

Hüttinger Eduard, “Immagini e interpretazioni della Venezia dell'800”, in «Paragone/Arte» XXIII, 271, settembre 1972, pp. 5-46.

Isnenghi Mario (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma e Bari, Laterza, 1998.

Isnenghi Mario, “La cultura” in Emilio Franzina (a cura di), *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 381-482.

Isnenghi Mario, “La cultura” in Franzina Emilio (a cura di), *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 381-482.

Jean Martineau and Andrew Robison, *The Glory of Venice. Art in the Eighteen Century* (Royal Academy of Arts, London, 1994 /National Gallery of Arts, Washington, 1995, New Haven & London, Yale University Press, 1994.

Lamberti Maria Mimita, “Le mostre d'arte in Italia: gli studi recenti e alcuni esempi” in Martina Hansmann-Max Seidel (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, (Atti del Convegno del Kunsthistorischen Institut in Florenz / Max Plance Institut Firenze, 7-10 ottobre 2002), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 179-200.

Lanaro Silvio (a cura di), “Il Veneto” in *Storia d'Italia-Le regioni dall'unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1984.

Lane Frederich, *Venice. A Maritime Republic*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973; ed. cons.: *Storia di Venezia*, traduzione di Franco Salvatorelli, 1978.

Lavini Giuseppe, “Venezia”, «L'Architettura Italiana», 2, 1909, pp. 13-14.

Longhi Roberto, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946); ed. cons.: Firenze, Sansoni, 1952.

Manfrin Pietro, *L'avvenire di Venezia. Studio*, Treviso, Tipografia Commerciale di G. Longo, 1877.

Marinelli Sergio, "L'arte in esilio" in Id.-Giuseppe Mazzariol-Fernando Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866* (catalogo della mostra: Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 22-39.

Mazzocca Fernando, "Per un profilo della letteratura artistica in Italia nella prima metà del XIX secolo" in Hansmann Martina-Seidel Max, *Pittura italiana nell'Ottocento*, (Atti del Convegno del Kunsthistorischen Institut in Florenz / Max Plance Institut Firenze, 7-10 ottobre 2002), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 83-88.

Melani Alfredo, "Architettura conservatrice a Venezia", in «Italia!», 7, luglio-agosto 1912, pp. 27-34.

Meregalli Franco, "Venice in Romantic Literature", in «Arcadia», 18, 1983, pp. 225-239.

Moretti Franco, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.

Morin Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, Éd. Grasset, Paris, 1962 ; ed. cons. : *L'industria culturale*.

Saggio sulla cultura di massa, traduzione di Giuseppe Guglielmi, Bologna, Il Mulino, 1963³.

Moschini Giannantonio, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia, dalla stamperia Palese, 1806-1808, 4 voll.

Mutterle Anco M., "Narrativa e poesia nell'età romantica e nel secondo Ottocento", in Girolamo Arnaldi-Manlio Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, Vicenza, 1986, pp. 119-130.

Nani Mocenigo Filippo, *Della letteratura veneziana del secolo XIX. Notizie e appunti*, Venezia, Venezia : Stab. dell'Ancora ditta L. Merlo, 1901.²

Ortalli Gherardo, "Venezia, l'immagine, l'immaginario" in Francesca Bocchi-Rosa Smurra (a cura di), *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, (Atti del convegno internazionale, Bologna 5-7 settembre 2001), Roma, Viella, 2003, pp. 297-308.

Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente* (1918-1922), traduzione di Julius Evola, Milano, Longanesi, 1957.

Perocco Guido, *La pittura veneta dell'Ottocento*, Milano, Fabbri, 1967.

Perosa Sergio (a cura di), *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino* (Atti del convegno: Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 15-16 dicembre 2000), Venezia, Olschki, 2001.

Pietruccini Napoleone, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, Tipografia Bianchi, 1858.

Puppi Lionello, "Territorio e città nel Veneto asburgico. Approssimazioni ad un'immagine annunciata", in Marinelli Sergio-Giuseppe Mazzariol-Fernando Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866* (catalogo della mostra: Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 376-382.

Puppi Lionello-Romanelli Giandomenico, *Le Venezia possibili: da Palladio a Le Corbusier* (Catalogo della mostra: Venezia, Museo Correr, maggio-luglio 1985), Milano, Electa, 1985.

Rebora Sergio, "La committenza privata e il collezionismo tra scelte di gusto e strategie sociali" in Martina Hansmann-Max Seidel (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, (Atti del Convegno del Kunsthistorischen Institut in Florenz / Max Plance Institut Firenze, 7-10 ottobre 2002), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 147-150.

Riegl Alois, *Der moderne Denkmalkultus : sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, Braumuller, 1903; ed. cons.: *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, introduzione e note di Sandro Scarrocchia, traduzione dal tedesco di Renate Trost e Scarrocchia, Bologna, Nuova Alfa, 1985.

Romanelli Giandomenico, "Arte di governo e governo dell'arte: Vienna a Venezia nell'Ottocento", in Id. (a cura di), *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, Milano, Electa, 1983, pp. 141-186.

Romanelli Giandomenico, "Città e architettura tra rivoluzione e restaurazione: il 'caso' Venezia" in Francesco Passadore- Franco Rossi (a cura di), *L' aere e fosco, il ciel s'imbruna : arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna* (Atti del convegno internazionale di studi : Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997), Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 411-422.

Romanelli Giandomenico, "Venezia nell'Ottocento", in Manlio Isnenghi-Stuart Woolf, *Storia di Venezia: l'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2002, pp. 933-966.

Romanelli Giandomenico, *Architetti e architetture a Venezia tra Otto e Novecento*, Firenze, Edam, 1972.

Romanelli Giandomenico, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Limena-Venezia, Albrizzi-Marsilio, 1988.

Ruskin John, *The Stones of Venice* (1851-1853); ed. cons.: *Le pietre di Venezia*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Mondadori, 2000.

Scandaletti Paolo, *Venezia è caduta*, Venezia, Neri Pozza, 1997.

Scarabello Giovanni, "Da Campoformio al Congresso di Vienna: l'identità veneta sospesa" in Girolamo Arnaldi-Manlio Pastore Stocchi, *Storia della cultura Veneta. Dall'età napoleonica alla Prima guerra mondiale*, 6, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 1-20.

Scartabello Giovanni, "Venezia dal 1797 al 1802 e le memorie dell'ultimo Doge", in Lodovico Manin, *Io, l'ultimo Doge di Venezia. Memorie del Dogato* (1886) a cura di Scartabello, Venezia, Canal & Stamperia, 1997, pp. XI-LVI.

Selvatico Estense Pietro, "Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui modi di farla maggiormente prosperare", in «L'indicatore», I, 6, 1837, pp. 7-15.

Selvatico Estense Pietro, *Sull'educazione del Pittore Storico odierno italiano*, Padova, Co' Tipi del Seminario, 1842.

Selvatico Estense Pietro, *Sulla Architettura e Scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai giorni nostri. Studi di P. Selvatico per servire di Guida estetica con settanta vignette di legno e una tavola di rame*, Venezia, I. R. Privil. Stabilimento Nazionale dell'editore Paolo Ripamonti Corpano, 1847.

Selvatico Estense Pietro, *Storia estetico-critica delle arti e del disegno. L'architettura, la Pittura e la Statuaria considerate fra loro e negli svolgimenti storici, estetici, tecnici; lezioni dette nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia da P. Selvatico, Segretario, Professore d'Estetica e f.f. di Presidente della stessa Accademia*, Venezia, P. Naratovich, 1856.

Selvatico Estense Pietro, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le accademie artistiche, Considerazioni di P. Selvatico (con un'appendice sulle dimensioni dei disegni dal vero secondo la ragione prospettica)*, Venezia, Tipografia di Pietro Naratovich, 1857.

Selvatico Estense Pietro, *Sull'educazione artistica ovvero P. Selvatico del 1858 confutato colle massime del Segretario dell'Accademia di Belle Arti in Venezia. Studi e riflessioni di P. Gallo in aggiunta all'Articolo del sig. B. B. inserito nell'Indicatore di Venezia del 20 ottobre 1858*, Venezia, Tipografia del Commercio, Venezia, Tipografia del Commercio, 1858.

Selvatico Estense Pietro, *Sull'insegnamento libero delle arti del disegno surrogato alle accademie. Osservazioni di P. Selvatico*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1858.

Selvatico Estense Pietro, *Gli ammaestramenti delle Arti del disegno nelle accademie e nelle officine*, Venezia, tipografia del Commercio, 1859.

Selvatico Estense Pietro, "L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche", in *Scritti d'arte*, Firenze, Barbéra Bianchi e Comp., 1859, pp. 337-341.

Sutton Denys, "Il fascino di Venezia", in Pavanello Giuseppe-Romanelli Giandomenico, *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito* (Catalogo della mostra: Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983-marzo 1984), Milano, Electa, 1983, pp. 260-263.

Tafari Manfredi, "«Sapienza di stato» e «atti mancati»: Architettura e tecnica urbana nella Venezia del Cinquecento", in Lionello Puppi (a cura di), *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento* (Catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Ducale, Luglio - Ottobre 1980), Milano, Electa, 1990, pp. 16-39.

Tassini Giuseppe, *Edifici di Venezia distrutti o vòlta ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*, Venezia, G. Cecchini, 1885.

Tellini Gino, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.

Trincanato, Egle Renata, *Guida alla Venezia minore*, a cura di Renzo Salvadori, Venezia, Canal, 1978.

Zanetto Marco, 1797. *Venezia dopo la Serenissima. Suggestioni e realtà di "un'epoca memorabile"*, Venezia, Editoria Universitaria, 1997.

Zorzi A. Pietro, *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco*, Venezia, Ongania, 1877.

Zorzi Alvise, *Venezia scomparsa*, Milano, Electa, 1972, 2 voll.

Zorzi Alvise, *Venezia austriaca*, Roma-Bari, Laterza, 1986³.

Zorzi Alvise, *Venezia ritrovata 1895-1939*, Milano, Mondadori, 1995.

Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone*, Milano, Bompiani, 2005³.

Zucchetto Gianpietro, *I rii di Venezia. La storia degli ultimi tre secoli*, Venezia, Helvetia, 1985.