

Le alzavole

Collana del Comitato Veneziano della Società Dante Alighieri

5

The background of the cover is a detailed architectural drawing in a sepia or brownish tone. It depicts a building facade with a classical pediment on the left side, featuring a statue on top. Below the pediment are several Gothic arches supported by columns. The drawing is a technical sketch, showing structural details like masonry and window tracery.

CONTRO PALLADIO

Edizioni della Laguna

ANTONIO FOSCARI

L'“infamia” di Palladio secondo John Ruskin

“Infame” lo ha chiamato. Parlando di Palladio John Ruskin non ha detto – che so? – ignorante o avventuriero, opportunista o impostore. Ha usato una espressione che fin dall'antichità è stata usata per bollare i traditori, gli uomini che hanno avuto la temerarietà di violare un senso collettivo di appartenenza. Gli “infami” – a rigore – meritano la pena capitale. Vanno eliminati, cancellati dalla memoria. Andrebbero espulsi dalla storia.

La condanna che Ruskin emana *versus* Palladio non scaturisce dunque da una valutazione estetica, da una questione di gusto. È più profonda. Tanto profonda che non è possibile nemmeno dire quali siano le sue motivazioni, tanto esse sono radicate nei meandri più arcani di una coscienza collettiva, quella che Ruskin ha assimilato, come per osmosi, essendosi immerso con il corpo e con la mente in una idea di Venezia che – nel suo immaginario – è Venezia stessa, anzi l'unica Venezia possibile.

È obbedendo a un moto incontenibile dell'animo analogo a quello espresso da Ruskin contro Palladio che un capomastro dell'Arsenale veneziano di cui non si è conservato il nome non riesce a trattenersi dal prenderlo a schiaffi, Vettor Fausto, e forse avrebbe potuto ammazzarlo se non avesse saputo che era stimato e protetto dal doge stesso. Ai suoi occhi, anche solo porre in discussione l'arte di costruire galere che si praticava da secoli entro le sacre mura dell'Arsenale – come fa questo dotto umanista – appare un vero e proprio sacrilegio. Ammettere l'ipotesi che il massimo strumento della forza navale di Venezia, le galere, non fossero un attrezzo navale al di sopra di qualsiasi critica è mettere a repentaglio la potenza o addirittura la sopravvivenza stessa della Repubblica.

È un sentimento ricorrente nella storia, perché ancestrale, quello che esplode nell'animo di quel capomastro, dunque, e raffiora quasi con violenza in quello di Ruskin.

Per confermarci in questa supposizione, basta forse rievocare la decisione di quegli areniesi che non hanno esitazione a mandare a morte Socrate. Perché corrompe i giovani. Dal punto di vista della tradizione greca li corrompe, infatti: li dis-trae – o forse dovremmo dire, li dis-toglie – da quella coscienza collettiva che si era venuta stratificando nel corso di secoli nella popolazione dell'Ellade e si era radicata nel profondo dell'animo degli areniesi. Il procedimento logico messo a punto con

tanta coerenza da Socrate, e l'approccio razionale che egli pratica per illuminare la realtà vanificano, quasi annientano, l'essenza stessa della cultura greca più antica: il mito.

Nietzsche, che l'entità dello scandalo costituito dal pensiero socratico l'ha messa in luce con una limpidezza che non può essere facilmente eguagliata, non ha mancato di osservare che i greci antichi – come per vendicarsi della aggressione portata da Socrate alla sostanza mitologica della loro cultura – di lui, e solo di lui, hanno sempre dato, nei ritratti che ce ne hanno lasciato, una immagine crudelmente realistica. Loro, i greci, che tutto idealizzano, di lui ci mostrano il cranio ingrossato da una forma avanzata di rachitismo, i tratti grossolani del volto: insomma la bruttezza. Come dire: questa è la verità, se è la verità che tu vuoi.

La diversità che rende Socrate "altro" rispetto alla storia dell'Ellade quale si era svolta fino a lui, l'intrinseca sostanza che rende la sua attrezzatura mentale diversa dalla tradizione e incompatibile con essa, insomma il crimine che giustifica la pena capitale che i giudici areniesi decretano a suo carico, viene denunciata così nel tempo, a mezzo di un *medium* altrimenti laconico come la scultura, fino a rimanere percepibile ancor oggi.

Alla luce di questo precedente di venti secoli più antico di Palladio, il fatto che di Palladio – di un architetto che ha avuto le occasioni e l'autorità di convocare al suo

fianco gli artisti più celebri del Cinquecento veneziano – non sia rimasto nemmeno un ritratto può essere interpretato (a voler un poco giocare con i concetti) come una forma di ostracismo concepito già ai suoi tempi per annullare la stessa immagine fisica di un uomo che peraltro, per prudenza e avvedutezza, non aveva mancato di coprire la sua identità con uno pseudonimo, ed era scomparso dalla scena (come Shakespeare dopo di lui saprà fare), lasciando di sé solo la sua opera, cioè la materializzazione del suo pensiero.

Qual è l'“infamia” di cui Palladio si è (dunque) macchiato? Perché anche al suo tempo – al suo stesso apparire a Venezia, al suo primo tentativo di avvicinarsi al Palazzo (al Palazzo ducale s'intende) – quest'uomo dal comportamento amabile ha trovato un così fermo contrasto da parte della oligarchia veneziana e una opposizione determinata da parte di alcuni degli intellettuali più avvertiti che agivano allora sulla scena veneziana?

È una questione di potere, ben s'intende, quella che principalmente muove (anche in questo caso) Tiziano, Sansovino e Piero Aretino, tre artisti che – venendosi a costituire in “triumvirato” – hanno acquisito su questa scena culturale una autorità che consente loro di contrastare ogni forma di concorrenza che semplicemente si profili in lontananza, sul bordo stesso della laguna. Ma vi è qualcosa di più: ai loro occhi avveduti, alle loro menti affinate, quel che immediatamente appare è che la cultura di cui Palladio è portatore è – più ancora che

una concorrenza al loro potere – una alternativa alla loro stessa concezione della disciplina artistica.

È la “razionalità” – quella stessa attitudine che Ruskin indica esplicitamente come la “colpa” di Palladio – il tradimento di cui egli si rende responsabile a fronte della tradizione veneziana, di quella tradizione di cui Tiziano, Sansovino e Aretino, nelle forme proprie dell'arte di ciascuno, si sentono come interpreti leali, per quanto spregiudicato cerchi di essere ciascuno di loro.

Non abbiamo modo nel corso di questo incontro di riepiologare – anche solo sommarariamente – quali siano il fondamento e l'ordinamento concettuale su cui questa “razionalità” si fonda e si articola. Ci limitiamo a circoscrivere l'attenzione al procedimento mentale per cui John Ruskin – a causa del suo amore, del suo speciale amore per Venezia – si fa interprete, in modo così intensamente emotivo, della prevenzione, anzi della ostilità che hanno opposto a Palladio – oltre che artisti di punta come quelli che abbiamo poco fa ricordato – anche uomini politici che calcano con autorità e con non poche aperture intellettuali la scena veneziana negli anni cinquanta, quando egli su questa scena fa la sua apparizione.

Venezia – città retta da un ceto patrizio fatto di imprenditori e di mercanti che hanno condotto per secoli traffici lucrosi con l'Oriente, Repubblica fermamente ancorata a principi di laicità e a un ordinamento politico straordinariamente efficiente, città cosmopolita,

Venezia non aveva avuto bisogno, nel corso della sua lunga esistenza, di emanciparsi da quelle autorità universali – il Papa e l'Imperatore – che ritenevano (spesso in antagonismo l'una contro l'altra) di essere depositarie e legittime interpreti della grandezza di Roma.

Non aveva avuto bisogno, dunque, di ricorrere a quel concetto rivoluzionario, l'"antico", che era stato il mezzo più efficace – quando gli umanisti fiorentini alla metà del secolo precedente erano riusciti a metterlo a fuoco, concettualmente – per dimostrare quanto invece Papato e Impero, con un processo di mutazione che si era svolto, quasi inesorabilmente, nel corso dei secoli, si fossero discostati da quelle "virtù" di Roma, da quella grandezza di Roma – insomma da quei fondamenti storici su cui pretendevano di fondare la loro autorità.

Venezia – esonerata dalla pressione intellettuale esercitata da un ceto sociale che fosse mosso da una istanza di tal genere, eminentemente politica – non è mai stata attraversata dal dubbio di essere continuatrice di Roma attraverso quella seconda Roma che Costantino aveva fondato sulle rive del Bosforo; quella Costantinopoli sotto le cui mura aveva essa stessa, con la sua flotta, condotto l'esercito crociato nel 1204; quella capitale dell'Impero romano latino d'Oriente la cui eredità politica solo qui, entro le lagune (come aveva sancito con la sua autorità il cardinal Bessarione) poteva idealmente sopravvivere, dopo i drammatici eventi del 1453.

Che se poi – mezzo secolo dopo la fine traumatica

dell'impero bizantino – vi è chi a Venezia in qualche modo si dispone ad attingere dall'antico modelli con cui identificarsi in termini architettonici non sono i patrizi. Sono quei cittadini cui verso la metà del Quattrocento la Signoria aveva demandato la gestione di istituzioni di estrema rilevanza sul piano sociale che avrebbero in breve tempo assunto un grande peso anche sul piano finanziario, quali sono le Scuole. (Non a caso anche alle architetture proto-rinascimentali della Scuola di San Marco o di San Giovanni Evangelista – per fare solo due esempi – John Ruskin guarda con sospetto, intravedendo in esse quel principio d'eresia che troverà in Palladio, ai suoi occhi, il suo massimo interprete).

Poi anche queste prove di rinnovamento della tradizione lagunare che si erano manifestate fra i cittadini rientrano, o quanto meno si bloccano. Perché Roma, la Roma papale di Giulio II, porta a Venezia un attacco frontale, quando si è in guerra, che non si parli il linguaggio del nemico (perché una lingua – come ci è stato insegnato – sortintende di per sé stessa una filosofia).

Potremmo continuare – se solo ne avessimo il tempo – a descrivere le ragioni che trattengono Venezia dal "parlare latino" in architettura durante i pontificati medicei, quello di Leone X e poi quello di Clemente VIII; a descrivere le conseguenze, sul piano psicologico prima e sul piano culturale poi, del Sacco cui è sottoposta Roma nel 1527 e della pace che si stipula in Bologna

nel 1529; a illuminare – quanto meno a cercare di illuminare – la singolarissima congiuntura, che per un breve tempo, nel 1536, consente a un gruppo di potere (di fatto alla Procuraria di San Marco) di introdurre in Venezia una forma di “romanismo” che è espressione dell'intento audace di imprimere una svolta radicale al sistema di relazioni internazionali della Serenissima.

Per molte ragioni dunque Venezia, entità politica fiera della sua storia e della sua potenza – in poche parole della sua identità – non matura alcuna esigenza di “rinascimento”. Venezia pratica il culto della continuità, rispetta la prassi che è dettata dalla tradizione, agisce in ogni suo atto al fine di riconfermare la sua identità.

Il pragmatismo sapiente delle sue Magistrature e l'esperienza affinata nei diversi settori imprenditoriali in cui sono impegnati numerosi componenti del suo patri-ziato sono dunque i principi regolatori di una comunità che rispetta leggi non scritte che sono state concepite in tempi così remoti che a volte è esercizio troppo faticoso anche solo cercare di averne coscienza.

Il presupposto su cui si fonda la stabilità stessa del regime repubblicano – nell'opinione collettiva di una comunità regolata da una filosofia di tal genere – è solo l'ininterrotta fedeltà a questi principi e a quelle leggi.

Non vi è da stupirsi che la cultura che è fondata su una coscienza così conformata assuma un carattere di sacralità, un carattere che esclude la possibilità stessa di esprimersi con linguaggi diversi da quelli che sono diventati

parlata comune e quindi essi stessi, a loro modo, legge.

Solo in modo impercettibile la novità (quel *novum* nel quale il pensiero medievale vedeva l'espressione più insidiosa della potenza diabolica) si insinua nella coscienza di uomini formati con questi convincimenti. Si potrebbe dire che esso – essendo comunque ineludibile nello scorrere del tempo – si cala direttamente nell'inconscio di ciascuno di loro, perché questo è il solo modo che consente a ciascuno e alla collettività intera di eludere ogni forma di percezione della metamorfosi culturale che in loro si va compiendo.

Si attivano in tal modo, in laguna – come viene da pensare che sia naturale in un ambiente anfibio – procedimenti che si compiono attraverso pensieri non espressi e alterazioni che sfuggono a ogni forma di rappresentazione; che si sottraggono in tal modo a ogni possibilità di registrazione.

Sopravvive così – quand'anche fosse solo mentalmente – la suggestione di un passato fatto di accadimenti che si susseguono, siano essi drammatici o fortunati, come eventi naturali, come accidenti che non alterano la realtà geopolitica su cui si estendono gli interessi di questa potenza marittima, non intracciano la logica di scambio fra Oriente e Occidente che le assicura ricchezza, non impediscono la confluenza entro l'ambito lagunare di culture e di parlare diverse che rendono Venezia stessa un ambito in cui sembra svanire in un concerto di voci quale che sia identità individuale.

La parlata veneziana stessa ha, e mantiene, una sua fluidità che consente di connettere queste cose lontane, come l'acqua che scorre nei suoi rii permette di trasportare le merci e portarle nei canali della laguna, nei fiumi, nel mare.

Anche la consistenza edilizia della città – per tornare a Ruskin – può essere assunta come espressione di tutto ciò. È inestricabile in termini che oggi diremmo urbani-stici; le case si affiancano l'una all'altra e si compungono insieme come individui che sono immersi in una folla. Sono tutte singolarmente caratterizzate e tuttavia sono così simili nella loro tipologia che le differenze si riducono spesso a una sorta di aggettivazione che non muta il messaggio sostanziale che esse offrono, fondendosi l'una alle altre.

Le mura delle nuove case – per ragioni tecniche che ho cercato altre volte di descrivere – sorgono sulle fondazioni di quelle più antiche: la stessa realtà fisica cresce dunque, quando si rinnova, su presupposti di cui nessuno nemmeno ricorda le ragioni prime.

Le scelte edilizie maturano peraltro in una sorta di dialogo fra figure – quella del committente e dell'imprenditore edile, per citarne solo due – che sono depositarie e interpreti di una tradizione orale che, in quanto tale, esonera ciascuna di esse dal precisare i fondamenti del proprio sapere; e trattiene ciascuno da un atteggiamento critico e dalla tentazione di procedere a "invenzioni".

Di questo procedimento, che è mentale prima ancora di essere intellettuale, è un monumento – pur nella sua irripetibile eccezionalità – la Cappella ducale, una fabbrica che Ruskin intensamente ama, ammira, studia; entro cui si immerge con una partecipazione emotiva che è di una intensità quale può provare solamente chi pensa – in una congiuntura psicologica in cui memoria e speranza si fondono e vengono a costituire un unico sentimento – di potersi calare nella utopia che alimenta il proprio stesso pensiero.

Sembra non interessare a Ruskin l'impianto strutturale di questa fabbrica (quello che Francesco Sansovino, istruito dal padre Jacopo, attribuisce a un "ortimo architetto greco"). Il suo animo è esaltato dall'accumulo di colonne che i veneziani hanno posto sulla sua facciata senza attribuire loro quale che sia funzione strutturale (come gli antichi romani appendevano i trofei delle loro conquiste sul frontespizio del Pantheon). Nelle macchie del marmo proconnesio che proviene dalle cave che erano state aperte qualche secolo addietro nell'isola di Marmara sembra a lui di vedere le increspature stesse delle acque del Mediterraneo; il "verde antico" evoca ai suoi occhi le ombrosità dei boschi della Tessaglia; nelle venature che rendono fiammeggiante il marmo di Jesor, riconosce i bagliori di chissà quale remota battaglia navale; nel porfido, il colore di vessilli bizantini e il profumo inebriante di un purpureo manto imperiale.

A Ruskin interessa il processo di accumulazione,

dunque, la fascinazione prodotta da una successione di suggestioni che si accavallano, il sopravvivere di memorie che sarebbe temerario sottoporre a una riflessione storiografica perché galleggiano, a modo loro, nel magma di una coscienza che ignora – che vuole ignorare – la nozione stessa del tempo. Ri-produzione del passato; non ri-nascimento, dunque, è ciò che Ruskin vuole per Venezia, perché non sia rinnegata l'identità di questa irripetibile città.

Perché illuminare con la spietatezza della ragione uno scenario ricco di così affascinanti penombre? Perché ricondurre alla sua concreta dimensione una materia storica in cui i fatti e le passioni si sono intrecciati così intimamente da assumere il carattere, se pur ingannevole, di realtà? Perché, insomma, essere “razionali”?

Non è dunque l’“antico” nella accezione sansoviniana (che è essenzialmente politica e quindi intrinsecamente retorica), non è forse nemmeno l’“antico” in sé (quella “antichità” che si può rilevare con acribia, ispezionando quanto di essa ancora sopravvive sulle sponde del Tevere) la minaccia più grave per quella “idea di Venezia” che Ruskin coltiva. È la “razionalità”; è un esercizio della riflessione critica e dell’analisi che sia condotto con un approccio così intriso di laicità intellettuale da prescindere dalla sacralità di una storia che è trasmutata in una forma di coscienza collettiva – come abbiamo già avuto modo di dire – e pertanto viola la tradizione intesa come sacramento.

Questo è il “tradimento” di cui si è macchiato Palladio, agli occhi di Ruskin; è la colpa gravissima, dovremmo ancora dire il crimine, che evoca nell’animo suo l’impulso di definirlo un “infame”.

Per comprendere con un certo distacco la reazione di Ruskin (e dissipare, almeno un poco, la facile impressione che sia un fenomeno solo viscerale), possiamo invocare la sortita di un campione “moderno” del “razionalismo”.

È proprio per studiare le architetture palladiane che Le Corbusier era venuto a Venezia nel 1925. Ma, quando a Venezia vi ritorna nel 1934, non manca di dire che esse – a causa della specificità dei canoni che ne ispirano la composizione – sono delle interferenze che turbano l’unità. L’unitarietà concettuale di una città che è frutto inimitabile di una civiltà democratica (è lui stesso a invocare questo concetto) che deve essere integralmente conservata nella sua irripetibile conformazione.

Poco importano le ragioni per cui Le Corbusier – uomo che non manca di essere finalizzato in ogni sua azione – compie questa distinzione fra architettura (quale è quella di Palladio) e civiltà veneziana (quale è, a suo dire, la città stessa che lo ospita quell’anno). Quel che interessa qui è che egli stesso non manca di cogliere l’essenza di un conflitto che, in sostanza, è quello che John Ruskin ha per così dire denunciato con l’ardore della sua passione.

È perché questo conflitto esiste davvero che i con-

temporanei di Palladio — che avevano ben inteso il senso della proposizione culturale di cui egli era portatore — non hanno consentito a lui di avere un ruolo diretto di rilievo in alcuna di quelle magistrature veneziane da cui aveva tentato di farsi assumere. E non gli hanno consentito di erigere alcuna privata dimora entro la Laguna.

La magistratura che avesse deciso di adeguare i suoi procedimenti decisionali a una razionalità che trova legittimazione nel procedimento logico su cui essa si fonda avrebbe condizionato — o forse anche annullato — quella sorta di monopolio della gestione amministrativa dello Stato che è appannaggio del ceto patrizio, e che si fonda sulla mentalità specifica e ben collaudata di questo ceto.

Il patrizio che avesse ritenuto di apparire in pubblico — con l'architettura della *casa* con cui egli si fosse identificato —, declinando una lingua diversa da quella codificata a Venezia dalla tradizione, avrebbe introdotto sullo scenario urbano di Venezia un principio di differenziazione che sarebbe stato in contrasto con la determinazione con cui la Repubblica ha sempre potuto impedire quale che sia divisione del suo patriziato in partiti, in fazioni o in *lobby* — quand'anche queste fossero caratterizzate solo da diverse inclinazioni intellettuali.

Insomma, John Ruskin, con la sensibilità quasi spasmodica che ha maturato accarezzando con il cuore e con le mani le pietre di Venezia, si può considerare un

interprete fuori tempo — un fedele interprete, tuttavia — di una mentalità che ha impregnato Venezia per molti secoli della sua storia, e che in alcuni suoi settori la pervade ancora nel pieno del Cinquecento.

Perché allora i "veneziani" hanno consentito a Palladio di costruire tante *case* nei territori del suo "Stato da terra" e gli hanno fatto costruire chiese che non avrebbero mancato di modificare la stessa *imago urbis* della *Dominante*?

Che non si tratti di un atto di distrazione è fuori dubbio; e nemmeno di un atto di tolleranza.

La costruzione di *case* che sorgono indifese in aperta campagna, aperte all'esterno con delle logge, e dunque permeabili alle persone come lo sono all'aria, è un atto — visto dal Palazzo — di riconoscimento e a suo modo di esaltazione di quella *pax veneziana* che la Repubblica era riuscita a imporre alla Terraferma: un atto coerente, dunque, con quella ideologia repubblicana di cui la Serenissima è la massima espressione nello scenario europeo.

Le *case* palladiane — con il linguaggio "civile" con cui si presentano nella nuova realtà fisica e sociale che Venezia ha creato nella sua Terraferma — sono una forma, l'unica forma possibile, in cui la Serenissima ammette una autorappresentazione di una nobiltà — come è quella dell'entroterra veneziano — cui la Repubblica vieta di costruire quale che sia manufatto che tradisca una matrice culturale di formazione medievale che si possa confondere con una tradizione imperiale.

E le chiese? Non è solo il linguaggio palladiano – ormai così desemanantizzato da divenire “universale” – che spiega la ragione della loro apparizione in Venezia.

Quella luminosità interna che hanno – che è data dalla ampiezza delle sue aperture verso il cielo e insieme dalla *bianchezza* di pareti impregnate di calce – è un evento che inibisce ogni forma di misticismo.

La “razionalità” del procedimento compositivo di Palladio, e la limpidezza del linguaggio che egli è riuscito così lucidamente a codificare, sono strumenti che servono alla Repubblica per arrestare la forma laica della sua fede nel Cristo e per tentare una estrema difesa di quel principio giurisdizionalista che è un fondamento dell’ordinamento costituzionale della Serenissima, nel momento stesso in cui il Concilio di Trento, giunto alla sua quarta e ultima sessione, si sta disponendo a contestarlo con determinazione irriducibile.

Non dubito che John Ruskin abbia bene inteso tutto ciò (anche se mi viene da supporre che, avendo anche solo intravisto questa verità, si sia prontamente ritirato nelle insondabili penombre di San Marco).

Non ne dubito perché il senso del messaggio palladiano già lo avevano pienamente inteso gli esponenti della aristocrazia inglese nel secolo a lui precedente, quando si sono trovati anche loro coinvolti in un profondo ripensamento del proprio ruolo sociale, e avevano saputo elaborare, nel contesto di una ideologia fisiocratica, i principi di quella rivoluzione agraria (per dirla con una

espressione marxiana) che i veneziani erano riusciti a condurre nel loro entroterra nel Cinquecento.

Che se poi gli inglesi – anche quelli che costruiscono edifici palladiani nelle loro campagne – avevano continuato a elevare chiese in stile gotico nel loro Paese, è perché il principio giurisdizionalista per cui il sovrano inglese era, e rimaneva, saldamente a capo della Chiesa anglicana – come il doge era stato a capo per molti secoli della Chiesa veneziana – era stato messo al riparo da quale che sia attacco della Curia vaticana da Enrico VIII, già nel 1531, quando egli aveva fatto votare quell’“atto di supremazia” che aveva sancito la sua rottura con Roma. L’uso sistematico del linguaggio gotico altro non è dunque per la Chiesa anglicana che un modo di rappresentare la impermeabilità dell’Inghilterra a quale che sia influenza culturale – non foss’altro che nel piano figurativo – della Curia pontificia.