

VTs_01_1.mp3¹

[00:00:29] È dopo il 1196 che Benedetto Antelami scolpisce il portale sud del Battistero di Parma e, nella lunetta che corona il portale stesso, egli raffigura una complessa leggenda stranamente di origine orientale. Si tratta della rappresentazione scultorea di quello che viene chiamato il *Romanzo di Balaam e Iosafat*, tradotto in latino sin dai primi decenni del XII secolo [Figg. 1, 2]. La leggenda: un giovane, il giovane qui in alto si vede relativamente bene nella diapositiva, ma si vede molto bene il drago che lo minaccia; l'albero nel quale il giovane si è rifugiato; l'atto che il giovane compie, vale a dire quello di afferrare il miele di un alveare e di accingersi a provare quella dolcezza. Ma, nel frattempo, due lupi, uno bianco e uno nero, secondo il romanzo orientale, stanno corrodendo le basi dell'albero.

[00:02:26] Appena mangiato il miele, il giovane cadrà e sarà la sua catastrofe. Ma la cosa importante è che a sinistra e a destra, due volte, si ripetono i simboli del sole e della luna. Qui lo vediamo in un particolare, la luna, e qui la rivediamo, invece questo è il sole, due volte: una volta in maniera statica, la seconda in maniera eraclitea, vale a dire avventandosi. Sono due carri che si avventano l'uno contro l'altro: è la battaglia perenne, continua, il ciclo del tempo, del giorno e della notte. Abbiamo però altre raffigurazioni. Se si sta attenti, qui noi vediamo che dei giovani nudi, qui lo si vede meglio, suonano in un flauto, mentre in basso degli uomini vestiti, tristissimi, hanno i loro flauti abbassati. Di nuovo, una espressione

[00:03:45] del ciclo inesorabile del tempo a cui l'uomo è totalmente estraneo. Direi che non è un caso che questo romanzo, stranamente riprodotto sul portale sud del battistero di Parma, venga rappresentato. È indubbio: insieme all'iconografia degli altri programmi scultorei degli altri portali, Benedetto Antelami, consigliato dai suoi programmatori ecclesiastici, indubbiamente intendeva alludere al valore dell'ascetismo, al valore del ritirarsi dal mondo, visto e considerato che il ciclo del tempo, questa prima forma del tempo, che esaminiamo oggi, è talmente inesorabile che non rimane che l'affidamento, vale a dire la resa a Dio. Ma la leggenda, il romanzo, anzi, scusate, è orientale e stranamente il significato di questo romanzo viene dato più tardi, logicamente, in uno dei più noti racconti Zen:

[00:05:30] là dove, nel momento della massima catastrofe, nel momento in cui c'è un uomo che si aggrappa, visto e considerato che sta cadendo da una roccia, a un debolissimo ramo, e in fondo anche lì c'è un drago che lo mangerà inevitabilmente, e lui si accorge di alcune fragole, e ne mangia una, e mentre sta cadendo è felice perché la sua ultima, il suo ultimo pensiero è: "...ma quanto è dolce questa fragola". Lo stesso dice il nostro personaggio, stranamente colto dall'Antelami nello stesso atto, "come è

¹ Trascrizione e selezione del materiale iconografico della prolusione letta da Manfredo Tafuri il 22 febbraio 1993 per l'inaugurazione dell'anno accademico 1992-93 dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia sulla base della registrazione audiovisiva messa generosamente a disposizione dal prof. Marco Mulazzani dell'Università di Ferrara.

dolce questo miele” nel momento della massima catastrofe. E nulla può un tentativo di salvezza nei confronti del ciclo del tempo, di questo avventarsi del giorno e della notte che creano una temporalità assolutamente circolare. Questa prima metafora figurativa ci dà, direi,

[00:06:57] la prima forma: il tempo dell’attimo, la dignità dell’attimo, qualcosa che forse noi contemporanei o disprezziamo o abbiamo perduto, ma che l’opera d’arte è lì per ricordarci in maniera, direi, spietata. E se la prima forma del tempo che abbiamo considerato è una forma del tempo che annulla il tempo stesso – dice “l’attimo fuggente ben colto”, su questo dovremo tornare alla fine di questa lezione, “ben colto”, perché cosa avrebbe potuto fare quell’uomo su quell’albero se non gustare fino in fondo quello che la vita gli porgeva, cioè il miele – [esistono] due altre forme del tempo, la prima esplicita, la seconda non esplicita [Figg. 3, 4]. Quindi, cominceremo dalla seconda: è un confronto fra i due massimi sistemi,

[00:08:14] fra i due massimi sistemi e fra i due massimi capolavori figurativi e architettonici, ma comunque figurativi, della modernità occidentale. Molto diverso, quindi, dallo spirito con cui Antelami aveva scolpito la porta sud di Parma. E cominceremo dal più recente, vale a dire dal Plan Obus, vale a dire dal piano regolatore per la regione di Algeri che Le Corbusier traccia intorno al 1930, con una serie di progetti che non finiscono a questo primo, magistrale e insuperato capolavoro di utopia del mondo contemporaneo [Fig. 4]. Tre tempi si incrociano in esso: il primo è il tempo della contemporaneità pura. Sopra questo lungo e arcuato e ondulato edificio residenziale, che tenta di specchiarsi nel Mediterraneo, nelle colline e nella danza di altri blocchi residenziali che formano un Partenone contemporaneo sulle colline di Fort L’Empereur, al di sopra scorre una pista automobilistica:

[00:09:54] vale a dire è il tempo proprio della cronofagia, il tempo di noi moderni, il tempo dell’accelerazione, il tempo che non lascia tempo, che prevede qualsiasi momento, ad esso successivo, quindi il tempo della pubblicità; ma il tempo di un’ansia di chi non si può permettere di ripensare al tempo. Un secondo tempo, nell’interno del blocco residenziale, Le Corbusier aveva magistralmente pensato – non dico realizzato tecnicamente, ma perlomeno pensato – il secondo tempo anch’esso del tutto moderno e contemporaneo, quello del consumo: le cellule residenziali ed edilizie, che dovevano prendere posto lì all’interno, erano a tempo. Vale a dire, potevano essere sia industrializzate, sia costruite con materiali di paglia e di fieno, alla maniera islamica, ma che comunque non avevano nulla di stabile.

[00:11:13] Quindi, la forma stabile, che è espressione di volontà di figurazione; l’accelerazione, che annulla qualsiasi figurazione; il ricambio, la casa come automobile o oggetto usa e getta. Ma c’è un terzo tempo, ed è la cosa più tragica di questo progetto. Il terzo tempo è espresso, vedete, da questo agglomerato, che è la Casbah di Algeri. Le Corbusier è impressionato in maniera vivissima, ciò che lo interessa di più, oltre al paesaggio che aveva imparato ad apprezzare nell’America Latina, con i suoi primi viaggi aerei nell’aereo Saint-Exupéry, Le Corbusier si era incontrato nella *casbah* di

Algeri in modo affascinante. Indubbiamente c'era Delacroix, indubbiamente c'era tutto l'orientalismo romantico, ma c'era qualcosa di più: la Casbah era la perfetta contraddizione del tempo dell'età della tecnica, sia di quello acceleratissimo, sia di quello del ricambio continuo, sia quello del consumo.

[00:12:50] Il tempo della *casbah* era il tempo – lui dice, con parole che solo più tardi gli storici assumeranno nel loro vocabolario – il tempo quasi immobile. E questo tempo quasi immobile, che non può entrare in contatto alcuno col tempo dell'età della tecnica, Le Corbusier l'aveva sperimentato vent'anni prima, da giovane, sul monte Athos, quando aveva dovuto prendere una decisione terribile, lui scrive: tornare nel mondo o rimanere sul monte Athos, in contemplazione. Scelse di ridiscendere nel mondo. Ma badate, il fascino della *casbah*, il fascino delle donne di Algeri, che sono metafora appunto di *nonchalance* nei confronti del tempo, per Le Corbusier rappresentano il significato di qualcosa che non può essere toccato dal progetto moderno, non può essere assolutamente investito. Ed allora Le Corbusier getta fra l'età della tecnica al massimo sviluppo in quanto utopia di sé stessa

[00:14:23] e questo edificio a mare, che è il centro direzionale pensato da Le Corbusier, la più tragica delle forme che l'architettura possa inventare, quella del ponte: vale a dire quella che nega ogni possibile relazione fra i nostri tempi accelerati e cronofagici e il tempo immobile di cui evidentemente Le Corbusier sente il valore. E dobbiamo anche qui fermarci per riprendere poi dopo. E a sinistra, a sinistra una vera e propria metafora del tempo: è Tiziano, è il famoso quadro della Prudenza, o del *Tricupitium* [Fig. 3]. I tre volti, il vecchio, il maturo e il giovane, ma insieme il lupo, il leone ed il cane che, dipinti intorno al 1565-1570, viene appunto considerato, è stato appunto considerato, conservato alla National Gallery di Londra, come una metafora sì del tempo; ma purtroppo uno dei massimi studiosi della nostra epoca, come Erwin Panofsky, ha fatto di tutto per svilire il senso di questo quadro,

[00:16:07] è andato a cercare le fisionomie, se il giovane è il nipote di Tiziano che si autorappresenta, e ha cercato il senso di questa inquietantissima metafora dei tre volti in fatti biografici o contingenti. In realtà questa metafora del tempo è antichissima. La rappresentazione del tempo come ciclico – il lupo, il leone e il cane – a cui solamente Tiziano ha aggiunto le sue esplicitazioni figurative, viene dalla tarda antichità, viene dai testi di Macrobio. E se qualcuno gira Venezia con gli occhi aperti scopre che il simbolo del *tricupitium*, delle tre teste del vecchio, del maturo e del giovane, è stampato sulle più importanti residenze cittadine, da quella di Ca' Vendramin a Santa Fosca, a quella di Ca' Cappello in Canonica. Quindi è simbolo pubblico a Venezia. E che cosa può significare questo simbolo pubblico?

[00:17:33] Abbiamo un vecchio che tiene fisso il suo occhio, si potrebbe dire sul passato: siamo a Venezia, dobbiamo dire lo tiene fisso nel ricordare, nell'aver sempre presente l'origine. Abbiamo il momento della decisione, infatti è il leone che decide, ed è l'uomo maturo che decide. Ma come decide? In vista del coraggio dell'uomo giovane, ma guarda, l'uomo giovane che guarda in avanti e che rende il tempo circolare qui

raffigurato. Un tempo complesso perché circolare, ma vettoriale, c'è una freccia del tempo: ebbene proprio là dove il futuro dovrebbe distruggere, come l'angelo di Benjamin, qualsiasi frammento del passato, il simbolo di questo futuro è il cane, vale a dire la fedeltà. È la fedeltà all'origine, quella che il vecchio guarda costantemente, visto che i tre momenti del tempo non possono essere scindibili fra di loro.

[00:19:02] Alla base del quadro ciò è anche scritto: "ex praeterito praesens prudenter agit ni futuram actionem deturpet". Cosa può significare questa insistenza a Venezia di un continuo tener ferma l'origine, lo sguardo fisso, su un possibile, su una possibile rappresentazione dell'inizio, e la fedeltà del cane che guarda verso il futuro, fedeltà a quella volontà di inizio? Il simbolo del *tricipitium* era stato usato anche nel secolo precedente, in modo, direi, banalizzante: lì in alto, nella lunetta che Donatello dedica all'esterno di Orsanmichele a Firenze, noi troviamo la divinità nella sua triplice forma, ma è una banalizzazione della visione circolare di Dio, è una banalizzazione del pensiero contemporaneo di Cusano, là dove Cusano vede un centro in ogni dove nella divinità e un cerchio la cui periferia è l'infinito [Fig. 5].

[00:20:44] Mentre invece il simbolo di Macrobio, che appare due volte nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, edita da Aldo Manuzio a Venezia nel 1499, ci dà da un lato la fonte della raffigurazione di Tiziano, ma, dall'altra volta, il significato, ad esempio, originario del lupo: perché il lupo dovrebbe essere il tempo che viene sgranocchiato, mangiato, consumato [Fig. 6]. Ma non è questa l'interpretazione veneziana del tempo, non quella di Tiziano. E si può dimostrare quando da una rappresentazione totalmente metaforica si giunge a qualcosa che cercherò di dimostrare, che è molto meno metaforico, ma che rappresenta ugualmente ciò che il tempo deve divenire, le grandi metafore del tempo di cui abbiamo parlato debbono divenire nella Venezia del primo Cinquecento in quanto tradotte in virtù civili. Ebbene, noi abbiamo nel famoso quadro di Giorgione una sorta di inversione:

[00:22:15] il giovane guarda qualcosa che è nella caverna, nella caverna brilla – qui si vede male – un labile fuoco, ma stranamente il giovane ha una tavoletta e usa un compasso, cosa che è sembrata paradossale [Fig. 7]. Usa un compasso per rappresentare la forma meno geometrizzabile della natura, quella che appunto è scaturigine. Ma noi capiamo l'analogia: si sono invertiti i ruoli. Il giovane riduce *ad mensuram more matematico* o *more geometrico* ciò che apparentemente è irrazionale ma non può esserlo, perché fa parte del contesto naturale. E forse c'è anche la metafora della grotta platonica. Ma questo non importa, perché segue poi la figura araba chiaramente del matematico, che è quella della saggezza della maturità, e, in fondo, la sapienza cosmologica, il vecchio ha una rappresentazione del cosmo nelle proprie mani. Abbiamo quindi una inversione che dobbiamo spiegare,

[00:23:46] prima di considerare il perché le tre figure del tempo si mischiano nel *Concerto* di Tiziano: il giovane al centro, il vecchio guarda noi, invece che lontane origini, il maturo consiglia il giovane [Fig. 8]. In prima istanza, noi potremmo dire che in questi due quadri è avvenuto un processo di secolarizzazione; ma dicendo questo

renderemmo banale il tutto. Infatti Marin Sanudo, nel *De origine, situ et magistratibus Urbis Venetae*, Marin Sanudo ci spiega chiaramente che esiste un tempo veneziano di cui abbiamo seguito sin qui raffigurazioni varie, ma quasi equivalenti. “Venezia” – scrive Sanudo – “fò comenzata a edificar del 421 adì 25 marzo in zorno de Venere” – bellezza e Venezia – nel qual giorno “ut divinae testantur litterae” – quindi sono le sacre scritture che testimoniano di questo falso letterario – “fu formato il primo uomo Adam nel principio del mondo per le mani di Dio, ma ancora in detto zorno la Verzen Maria fu annunziata dall’angel Gabriello, et secondo l’opinione teologica fu in quel medesimo zorno da Zudei crucifisso”.

[00:25:41] Forse riusciamo a comprendere qual è l’origine che il vecchio del *tricipitium* di Tiziano sta guardando: sta guardando fisso affinché sia presente e non sia solamente una memoria, questa origine sacra della città di Venezia. Non ci si venga a chiedere se questo è un mito a cui si credesse, o un mito di natura strumentale; hanno già risposto gli storici dell’antichità ponendo, è vero, il tema sulla intelligenza dell’interrogativo se gli antichi credevano ai loro miti. Abbiamo un tempo della nascita, che è il tempo escatologico, perché è il tempo della crocifissione, vale a dire quella della redenzione, che si concentra nel tempo veneziano. Giustamente Alberto Tenenti, in una conferenza forse estemporanea, ma indubbiamente acuta, individuò nel mondo tardo-medievale moderno – moderno non significa contemporaneo, ma bisogna ricordarlo in una facoltà di architettura – che a Venezia esistono uno spazio ed un tempo particolare e che la specificità di Venezia, l’identità, ciò che la rese unica nel bene e nel male, perché certo non sarò io l’apologeta di Venezia,

[00:27:31] è proprio questa sua unicità temporale. L’identificazione con Venere è la bellezza – e naturalmente il nascere dall’acqua – ma l’identificazione con la Vergine significa Venezia città immortale, immacolata, in quanto unica città che non nasce per un omicidio, come quello, è vero, compiuto da Romolo, non nasce da un delitto, ma nasce miracolosamente: il miracolo realizzato, l’utopia realizzata, Vergine imprendibile, quindi sicura, ma senza mura, perché difesa dalle proprie acque, miracolosa e unica, dove l’impossibilità è realtà. Quindi il tempo di Venezia batte il tempo escatologico, per lo meno in un primo tipo di mentalità. Ci si può chiedere, ma è questa la mentalità del mercante? Il tempo che batte sulla nave che va a Corfù o a Rodi è lo stesso tempo? Indubbiamente no.

VTS_01_2.mp3

[00:00:00] Ma ciò che è certo è che esiste un’interiorizzazione delle immagini del tempo che stranamente si concentrano nella pittura, nella scultura decorativa, persino nel significato pubblico degli edifici privati patrizi. E le tre età sono in fondo il rovescio di un tempo escatologico, di cui però sono stati completamente assorbiti i *principia*. Perché armonia? E perché non c’è più bisogno di dare un senso al cerchio nel *Concerto* di Tiziano? Non c’è più bisogno, perché ciò che importa è che il simbolo, che è quello della eternità divina, del ritmo escatologico e del tempo veneziano, può essere ormai reso mondano, non secolare, ed entrare nell’inconscio, nella mentalità collettiva

dell'intera classe patrizia. Si può dimostrare? Sì. Abbiamo una quantità infinita di documenti, ma ve ne leggerò uno solo, brevissimo, ma estremamente persuasivo. 1525, sempre Marin Sanudo, questa volta dai famosi *Diari* del Sanudo. Il procuratore Federico Corner porta il giovane,

[00:01:49] il bimbo Marin Sanudo nella sala dei Pregadi, gli fa vedere delle raffigurazioni, esattamente simili a queste, non più esistenti, ma che evidentemente erano divenute talmente immagini di Stato da dover essere dipinte nella sala del Senato. Egli dice, secondo la testimonianza dello stesso Marino, "Marin fio, vedistu questa sala come stà depenta? Vedistu questi arazzi e questi arbori, grandi mezzani e piccioli?" – in quel caso la metafora era basata su alberi, grandi, mezzani e "piccioli" – "Cussì è quelli che intra in questo Senato, posti al governo dello Stato, li piccioli impara" – esattamente come accade al giovane filosofo di Giorgione, "impara" – "poi vien mezzani e poi grandi; cussì le tre età, zovani, mezzani e vechi, e a questo modo si governa ben instituta Republica".

[00:03:11] Ed allora, questa immagine di concerto, il passaggio dalla presentazione a iconografia fissa, al passaggio concertuale dell'*armonia discors*, è anch'essa raffigurazione istituzionale, in quanto "mezzani, zovani e piccioli", e vecchi, è vero, che compongono Venezia, sono a loro volta metafora di governo. Di quel governo istituzionale dei 'misti', come viene chiamato nel tardo medioevo, subito dopo, perlomeno, l'assestamento della fine del Duecento e del Trecento in Venezia, dove la democrazia viene vista nel Maggior Consiglio, l'oligarchia nel Senato, la figura regale nel Doge, e quindi perfetta realizzazione dello Stato, forse più aristotelico, che platonico, in quanto ogni potere tempera gli altri. E l'intero Stato diventa clavicembalo ben temperato. Siamo nel mito anche qui? Non abbiamo nessuna difficoltà,

[00:04:34] anzi, chi non credesse che stiamo parlando unicamente del mito sarebbe un mitomane lui stesso. Ma quello che è certo, quello che è certo, è che questo mito di Venezia, nel momento in cui Venezia lo pronuncerà in maniera sempre più stanca, sempre più fiacca, sempre più ipocrita, avrà un passaggio: vale a dire, ciò che qui nasce, e che qui si decompone lentamente fino al pantano in cui siamo oggi per affogare, passa altrove, è fecondo altrove nel mondo. Ma vediamo cosa vuol dire, anche in termini architettonici, la sacralità di Venezia. Perché sacralità di Venezia significa impossibilità di toccare la sua *imago urbis*. L'*imago urbis* è intoccabile in quanto?, in quanto struttura,

[00:05:54] in quanto qualcosa che è basato su, certo, la mitica legge Daula, che vuole identici tutti i patrizi, quindi identiche le case, identiche le tipologie, quasi uguali i colmi dei tetti. Ma questo si trova in qualsiasi divulgazione platonica già trecentesca. È che a Venezia questo miracolo avviene [Figg. 9, 10]. Le case patrizie si basano su un tipo costante, un salone passante e le stanze private ai lati del salone passante, e si allineano, uno dopo l'altro, i saloni passanti e sono tutti visibili nelle polifore che si aprono sul Canal Grande o sugli altri canali. Il che è una metafora architettonica pienissima, primo, della scomparsa del concetto di privato: nessun romano, milanese,

fiorentino sarebbe capace di vivere più di un giorno nel rinascimento in una casa veneziana, dove il ruolo del salone passante è quello della piazza.

[00:07:17] È vero, casa come piccola città: e il salone passante, luogo di raccolta dell'intera famiglia, è piazza San Marco in piccolo, secondo i metodi della cultura analogica, ma in cui la collettività controlla direttamente tutto ciò che il privato, che non sa ancora un concetto moderno di privato, svolge negli spazi a sua destinazione. Ma la cosa più importante è che tutto questo deve essere visto dall'esterno. E allora i saloni passanti vengono costantemente denunciati dalle polifore centrali dei palazzi veneziani in una sorta, certo, di concerto. Non a caso il *Concerto* di Tiziano è metafora di Venezia. In una sorta di concerto da cui non deve trasparire ciò che può avvenire all'interno. Non deve trasparire ciò che è il dissidio, ciò che è il tempo iper-mondano, ciò che annulla il tempo della sacralità veneziana.

[00:08:47] Credo che forse nessuno ha capito Venezia antica più di Georg Simmel, quando Georg Simmel parlava di una Venezia come città della maschera, ma che la maschera è metafora dello spirito, metafora dell'anima. E infatti, quello che prima accennavo, nei due palazzi Giustinian, accanto a Ca' Foscari, è evidente: le polifore sono equivalenti, non identiche, a quelle di Ca' Foscari ed esprimono questa confidenza fra la famiglia cellula dello Stato e lo Stato simboleggiato dall'esterno, dal Canal Grande [Fig. 11]. Ma se questo può avvenire in forme gotiche, può avvenire tranquillamente nelle forme proto-umanistiche di Ca' Contarini degli Scrigni² [Fig. 12]; e può avvenire nelle forme barocche dei palazzi del Longhena, e può avvenire nelle stanche forme dei palazzi del Temanza, o di Giovanni Antonio Selva, o di Domenico Rossi. Questa è la maschera di Venezia: non si costruiscono i palazzi, i palazzi rimangono sempre identici nella propria struttura, si cambia la pelle. In quanto Venezia, città sacra, non ha una sua lingua. E come potrebbe averla? Ha la lingua di Babele, le può assumere tutte quante, perché nasconde, come aveva intuito Simmel – e come da giovanissimi ci ha insegnato quel grande maestro per noi che è stato, per tutti noi qui a Venezia, che è stato Sergio Bettini –

[00:10:56] ciò che si preserva, ciò che è nel nostro intimo, ciò che si nasconde: la struttura veneziana è ciò che conta. E ciò che è lì per lo sguardo è propaganda politica, è *decorum*, è qualche cosa che ha a che fare – certe volte lo scrive addirittura Domenico Morosini nel suo *De bene instituta re publica* – con la figura della potenza dello Stato, è la capacità di assorbimento da parte di Venezia di qualsiasi linguaggio. Venezia non ha un linguaggio se non nella propria irripetibile struttura e organicità. Quindi Venezia condizione dell'anima. Il problema che a questo punto mi si pone, e che vi propongo in una forma rapidissima, proprio da flash, perché dobbiamo cogliere solamente un solo aspetto di tutto ciò: è mai possibile che una così radicata concezione del tempo – ripeto, del tempo mentale collettivo,

[00:12:17] del tempo del mito, ma di un mito su cui regge la stessa Venezia umiliata

² [Trattasi, in realtà, di palazzo Contarini delle Figure a San Samuele].

dalla pace di Bologna del 1529, che regge la Venezia non più grande Venezia mediterranea, nel momento in cui si aprono i traffici occidentali e Venezia rimane chiusa su se stessa – ecco, può questa grande metafora e concezione del tempo non tradursi in uno spazio specificamente veneziano? Sì, certo, Tenenti aveva dato una risposta positiva, ma non l’aveva dimostrata. Io cercherò di dimostrarvelo. Cercherò di dimostrarvela nel modo in cui, badate, non parleremo di forme, non parleremo di architettura, parleremo solo di procedimenti. Nel procedimento in cui piazza San Marco, che qui vedete nello stato prima dell’anno 1500, data dalla famosa mappa di Jacopo de’ Barberi, e che qui vedete in piante ricostruttive [*sub*] [Figg. 13, 14]. Perché questa grande piazza – come ha dimostrato recentemente in maniera brillantissima Jürgen Schulz –, prima spezzata a metà da un rio con un prato dall’altra parte, e quindi comprendente solamente l’aggregato di cappella Ducale e di *Palatium*,

[00:13:53] la sua grande trasformazione duecentesca e del primissimo Trecento, che anch’essa avviene in tempi lunghissimi, aveva avuto conseguenze dalla certo non molto gloriosa crociata, chiamiamola così, con cui Venezia aveva conquistato Costantinopoli. E aveva compiuto un atto perfettamente medievale, perfettamente trasparente come metafora, vale a dire una *translatio imperii*, nella *translatio* del foro principale di Costantino a Bisanzio, Costantinopoli, e nel raddoppio dello spazio marciano, quindi nella configurazione dello spazio marciano che si vede in questo punto, che non è ancora quello attuale, ma con una lunga serie, che è quella del palazzo dei Procuratori e di una, principalmente, configurazione a foro bizantino, foro antico bizantino, che dà a Venezia almeno in senso metaforico il senso di nuova Costantinopoli, quella Costantinopoli distrutta dai veneziani stessi. E quando verranno posti i cavalli al di sopra della chiesa di San Marco, i cavalli dell’ippodromo costantiniano,

[00:15:32] la ‘piazza-ippodromo’, sede metaforica sin dall’accoppiata Circo Massimo-*Palatium Augusteum*, ma sempre, come ha dimostrato Salvatore Settis, riprodotta nel medioevo come metafora di *translatio imperii*, trova in Venezia la prima piazza moderna. Non a caso, nel Trecento una piazza irripetibile, che non diviene modello per nessuna città, neanche per quella Pavia che sembrerebbe rassomigliare come schema a piazza San Marco – ma la Luisa Giordano ha dimostrato la falsità di questa concezione. Ebbene, quello che a noi in realtà interessa è sapere cosa accade dal 1468 al 1610: in quanto in quest’arco di tempo noi abbiamo un atto formidabile, anch’esso di una gravidanza simbolica fondamentale per l’alto medioevo, vale a dire la donazione della biblioteca greca e latina del cardinal Bessarione a Venezia, non a Roma, a Venezia,

[00:17:05] e il totale disinteresse dei veneziani, neanche per il significato simbolico di questa donazione. Primo tempo: la libreria del Bessarione si ammassa in alcune sale di Palazzo Ducale. Abbiamo anche le cedole di prestito, alcuni dei libri più importanti non vengono neanche chiesti: fra Venezia mercantile e il nuovo umanesimo c’è indifferenza totale. Secondo tempo, o tanti tempi dovremmo dire: abbiamo nel 1514 l’incendio delle antiche Procuratie, vale a dire di questo blocco, e la ricostruzione dal

1514, in piena battaglia cambraica, dopo la disfatta di Agnadello, scriveva quel traditore del procuratore Antonio Grimani, che finanzia – per farsi riaccettare a Venezia dopo i suoi atti di fellonia – la ricostruzione, lui indica una delle tante ipocrisie veneziane costanti nel tempo, ecco, “...noi ricostruiamo per far vedere al nemico che la nostra potenza non è finita”.

[00:18:44] E si ricostruisce qualcosa di molto simile alle Procuratie bizantine prima esistenti nel 1514, l'anno di morte di Donato Bramante a Roma. Ma non è questo che ci interessa. Ci interessa innanzitutto il rapporto fra la processione in piazza, rappresentata da Gentile Bellini, e la processionalità delle Procuratie, in quanto quelle Procuratie teoricamente, anche qui poi le norme venivano saltate e le case venivano date in affitto, ma teoricamente quelle erano le case della massima magistratura dello Stato, l'unica eleggibile a vita, come quella del doge, vale a dire quella dei procuratori *de Supra, de Ultra e de Citra* [Figg. 15, 16]. E ciò che è importante è che quel significato dalla legge Daula, uguaglianza nell'edilizia, perché questa è la condizione della libertà del governo misto, qui è perfettamente visibile:

[00:19:55] la processione è processione in pietra, ma ogni elemento edilizio è elemento identico a tutti gli altri, tale da dover essere esempio agli altri privati che costruiscono sul Canal Grande o sui canali principali. Ebbene, in un primo momento quella libreria così importante, perché donata nel '68 dopo la conquista di Costantinopoli nel 1453: quindi è un atto di trasmissione, è l'atto della *traditio* non *legis*, ma della *traditio humanitatis*, l'intera cultura greca e romana che trapassa a Venezia. Bessarione spera che Venezia – non la conosce – ma Bessarione spera che Venezia possa porsi alla testa di una nuova crociata che liberi non solamente la capitale dell'Impero Romano d'Oriente, della Chiesa d'Oriente, ma anche della intera cultura antica che è sacra per lui come per tutti gli umanisti in quel tempo.

[00:21:23] Ebbene, dicevo che Venezia non sa bene che farsene. Ci sono proposte di metterla qui dentro, in qualche punto, intorno appunto al 1515-20, non ricordo esattamente, fino a quando, con delle pressioni infinite, dal 1468 si passa al 1536-37. Ed è solamente nel 1536-37 che si decide che si dovranno costruire le nuove librerie con le sedi delle nuove Procuratie “super sedem antiquae panacteriae”, vale a dire nel luogo dell'attuale biblioteca marciana [Figg. 17, 18]. Ma badate che le antiche panetterie finivano esattamente in questo punto, vale a dire che quando a Jacopo Sansovino, il rinnovatore della *platea marciana*, viene dato l'incarico contemporaneamente della Zecca, da cui si entra in questo punto, della Loggetta ai piedi del campanile, della Libreria marciana, che diventa una specie di *pendant* di Palazzo Ducale –

[00:22:44] Palazzo Ducale, come dicono i suoi capitelli medievali, è vero, quello della “sapientia legis Salomonis”, e dall'altra parte, invece, ciò che dà sostanza alla sapienza giuridica, il libro, il libro antico – bene, quando questi due propilei di Venezia, che si accoppiano alle due colonne, vengono progettati, il progetto è fatto per una libreria che finisce qui, alla diciassettesima arcata. E se voi immaginate questo pezzo non

esistente, voi scoprirete un edificio sansoviniano perfettamente simmetrico rispetto all'antisala della Libreria: un quadrato, la sala rettangolare della Libreria e poi un ritmo di 2-1-2-1 per le tre Procuratie *de Supra, de Citra e de Ultra*. Ma questa è una decisione del 1536-37. E che cosa succede alla Zecca?

[00:24:01] Oggi Zecca e Libreria si incontrano o si scontrano fra di loro sul bacino marciano, ma attenzione, perché il primo progetto della Zecca, questo, viene impostato, viene chiesto a Sansovino esattamente nello stesso 1536, perlomeno il concorso, e che lui vince. E si inizia nel '37 non secondo questo filo, bensì secondo un filo arretrato rispetto alla facciata sul bacino [Figg. 19, 20]. Facciamo scorrere rapidamente le decisioni. Nel 1539 questo filo viene spostato sull'attuale filo, ma l'edificio è ancora a due piani e questo, teoricamente, è ancora arretrato. Nel 1556, all'improvviso, all'improvviso, il figlio di Sansovino, Francesco, scrive in *Venetia città nobilissima* che il progetto del padre, iniziato, è vero, nel luogo della panetteria, avrebbe dovuto abbracciare l'intera piazza.

[00:25:18] Ci crede nessuno, e probabilmente nessuno ci credette anche allora, perché lo stesso padre aveva terminato tutta questa intera ala con grande spesa, secondo i modelli precedenti da non più di vent'anni. Quindi impossibile, non solo per la mentalità veneziana, ma anche per quella di un qualsiasi volgare imprenditore contemporaneo, una operazione di questo genere. Perché la dice? Perché nel 1554 all'improvviso si stabilisce che la Zecca si deve alzare di un piano, ma due anni più tardi, nel 1556, si stabilisce veramente che la Libreria deve raggiungere la Zecca, cioè da questo punto deve arrivare in quel punto: ma è una decisione che non conta assolutamente nulla, perché dal 1556 al 1587 non se ne fa niente, anzi nell'87 appare un progetto per far diventare la Libreria di tre piani, perché è evidente che si era stabilita una rivalità fra i Procuratori in Zecca e la massima magistratura veneziana sull'affaccio in bacino marciano.

[00:26:42] E non solo, dopo dieci anni dalla morte di Sansovino, nel 1580, si decide di continuare la Libreria e si cominciano le prime discussioni, perché, vedete, questo tratto era il filo interno della piazza, è vero, era il limite della piazza, e bisogna stabilire se costruire sul filo nuovo, quello attuale, oppure no. Ebbene, queste discussioni vanno avanti per anni e anni, ma ciò che è interessante è che vanno avanti a fabbriche che vengono iniziate, fondate e iniziate a costruire. Tanto è vero che solamente nell'87, dopo che per cinque anni si era pensato di sopraelevare la Libreria marciana per renderla poi omogenea alle Procuratie Nuove, si decide di no. E nel 1596 abbiamo qualcosa di stupendo: abbiamo un pezzo di questo, dalla C fino alla Libreria, già realizzato da Vincenzo Scamozzi, quindi la situazione era questa parte nuova, liberata parte del campanile, ma poi il resto dell'edificio era quello antico, da qui a qui. E a distanza di circa 60 anni dall'inizio dell'operazione il Senato

VTS_01_3.mp3

[00:00:00] inizia a decidere. Stupendo, per me, che un Senato decida la forma di

qualcosa di profondamente simbolico per la propria città. Lo decide l'autorità politica, che si fa carico di tutti i pesi che un'autorità politica ha sulla *forma urbis*, sui suoi significati, sulle sue funzioni. E come è normale il Senato si spacca in tre partiti. Il primo partito è il partito di coloro che noi chiamiamo i papisti, i romanisti, coloro che vivono di benefici ecclesiastici, coloro che in un certo senso hanno tradito il primo ceppo veneziano, coloro che amano la novità formale per il conservatorismo sostanziale. Loro sono favorevolissimi al fatto che le Procuratie in piazza si continuino come oggi noi le vediamo. Il secondo partito potrebbe sembrare oscurantista, conservatore; è quello che ci commuove di più.

[00:01:16] È quello che viene capitanato anche in questa occasione da colui che sarà il futuro doge che avrà il coraggio di opporsi all'arroganza della Chiesa di Roma, nel 1606-7, vale a dire il doge dell'interdetto, Leonardo Donà. E noi troviamo Leonardo Donà a difendere la sacralità della *forma urbis* tradizionale: vale a dire, questo lato non ha nessuna importanza se si è cominciato a costruire, si demolisce e si ricostruisce secondo le linee tradizionali, arcaiche, come si vuole, della Procuratia di fronte. È solo conservatorismo? Per carità. Leonardo Donà è colui che vuole aprire Venezia all'Europa, ma Leonardo Donà è il giovane che, con la fedeltà del cane nel *tricipitium* di Tiziano, è continuamente fedele al vecchio che guarda alle origini,

[00:02:32] e che sa che cambiamento, che *novitas*, non è cambiarsi in modo effimero un abito, ma è piuttosto mutare strutture, tali da coinvolgere l'intera Venezia con l'Europa, con quei traffici occidentali. Una cosa patetica: ultimamente è stata trovata nelle carte di famiglia di Leonardo Donà una collezione di mappe geografiche relative alle Indie occidentali, alle Americhe, che rappresentano proprio il sogno di una nuova funzione mercantilista di Venezia, al passo degli olandesi, degli inglesi. Ebbene, costui sa benissimo che lo spirito di Venezia è maschera. Sa benissimo che la maschera è categoria dello spirito. Sa benissimo che lo spirito è anima e che tutto il resto è, bene o male, scena.

[00:03:41] La scena unitaria che noi oggi vediamo, che i turisti apprezzano fra le indecenti canzonette che gli si possono canticchiare, perché non c'è più nessun Senato che decide sull'onore massimo del massimo spazio veneziano [Figg. 21, 22]. Questa unitarietà nasconde una quantità paurosa di conflitti. E ciò che la storia può dare è proprio mostrare come l'unitarietà del risultato dipenda esattamente da questa conflittualità continua che non ha permesso l'attuazione di un progetto. Quale progetto? Quello del '36? O quello del '39 per la Zecca? O quello del '55 quando la Zecca viene sopraelevata? O quello dell'80? O le decisioni dell'82? O lo stop del 1596? Insomma, io intendo dire che questo episodio che abbiamo raccontato, su cui non voglio dilungarmi di più, perché è solo un *exemplum*, ci mostra cos'è

[00:04:59] uno spazio veneziano perfettamente congruente alle metafore del tempo racchiuse nel *tricipitium* di Tiziano, o nelle *Tre età* di Giorgione. A quel tempo, che è il tempo della prudenza, dove la fedeltà del cane è sempre fissa rispetto all'inizio ossessivamente guardato dal vecchio, questo tipo di spazio non crede ai progetti.

Badate, non crede ai progetti moderni, non a progetti di più ampio respiro. E non posso ora spiegare cosa vuole dire modernità di un progetto. Ma possiamo dirlo in una sola battuta che tutti possono capire: questo dilazionare continuamente le decisioni – nessuna decisione è mai fissa, tutto può cambiare, e in continuazione, e cambia anche in rapporto alla formazione dei gruppi politici che hanno potere sulla *platea magna* della Serenissima – implica una concezione flessibile dello spazio e del tempo. Nulla è fisso, perché mentre il tempo scorre, debbo afferrare la *chance*,

[00:06:39] debbo afferrare il caso, lo debbo far rientrare dentro ciò che io sto progettando e costruendo, debbo essere elastico, perché debbo seguire il tempo della vita. Un progetto completo: Donato Bramante, il progetto per il Belvedere Vaticano, trecento metri di grande giardino per Giulio II di fronte alla stanza della Segnatura, scena del Parnaso; progetto più unitario di così e più gigantesco di così il rinascimento non avrebbe potuto pensarlo. L'altro progetto così gigantesco è quello per San Pietro in Vaticano. Che cosa accade a questi due progetti? Proviamo ad andarli a vedere realizzati. Mentre la conflittualità continua che si o nasconde o si rivela nello spazio-tempo veneziano sembra dare unità, per lo meno all'occhio dell'ingenuo, il Belvedere e San Pietro sono due opere frammentarie, fallite, e comunque ridotte a ruderi di sé stesse.

[00:07:58] Il grande spazio bramantesco – questo atto unitario, che vuole proiettare il tempo presente al di là di sé stesso, è l'*eidos* che viene buttato nel futuro senza tener conto della vita che può cambiarlo – viene mutato nelle più varie forme dai realizzatori posteriori, dall'imbecillità di Sisto V, almeno come committente di architettura, e insomma ci si presenta come un frammento patetico di un terribile fallimento. Non parliamo di San Pietro. Spazio e tempo congiunti in questo modo, perverso, forse, ma che, ripeto, erano completamente assimilati dalla cultura del patriziato veneziano, davano fino alla fine del Cinquecento diversi risultati. E mi scuserete se ora, avviandomi alle conclusioni, dovrò procedere per flash ancora più rapidi. Perché esattamente alla fine del grandioso episodio dell'interdetto, come tutti sappiamo, Venezia decide, direi per iscritto, con atti istituzionali, la propria volontà di lenta morte nel mondo moderno,

[00:09:36] di rifiuto totale della modernità: che significa attaccarsi, se vogliamo parlare metaforicamente, alla forma del *tricipitium* di Tiziano, dove la rotazione dal vecchio al maturo al giovane diventa sempre più lenta. Potremmo citare i due episodi del 1610: il rifiuto di far divenire Venezia città franca, il rifiuto del sogno di Leonardo Donà di gettare Venezia nel mercantilismo mondiale, e quindi traffici con le Americhe, ma principalmente una concezione che è quella che di questa Venezia, che era arrivata fino ad affermare il proprio spazio-tempo, ma la propria religione cristiana, ma non ossequiosa a Santa Romana Chiesa, perché veramente evangelica e cristiana, questa Venezia non riesce a fare il salto. È la delusione di Paolo Sarpi,

[00:10:56] è la delusione di tutto il partito sarpiano di quando Venezia poteva attraversare la barriera e uscire dalla melma in cui Spagna e "Unam et Sanctam"

costringevano, e costringeranno per secoli, l'Italia. Non avendo fatto questi passi, proprio il movimento circolare, e che va in avanti, del *tricipitium* di Tiziano comincia a ruotare sempre più lentamente e, invece di andare avanti, battere il passo, se mi permettete questo discorso metaforico. E quando il Canaletto, intorno al 1750 – ma tutti i canalettiani, anche Guardi, questa è una discussa tela, divertente, che è però esposta accanto a quella del Canaletto a Parma, nella Galleria Nazionale di Parma, sono tele contemporanee del 1750 –

[00:12:04] [*dipinge questa tela*] direi che la disfatta del tempo e dello spazio veneziano sono evidenti [Figg. 23, 24]. Canaletto si può permettere di assemblare edifici come palazzo Chiericati, la Basilica di Vicenza, palazzo Chiericati a Vicenza, la Basilica Palladiana a Vicenza, il ponte palladiano del Redentore, non eseguito, al posto di quello che invece esiste, in una Venezia immaginaria che è una Venezia collage, cartolina di lusso per i propri committenti inglesi, il console Smith. E quindi Venezia diventa invito a Venezia, premessa dell'invito indecente al carnevale di Venezia che oggi viviamo per tutto l'anno, non solamente a febbraio, e identicamente, direi, in questo quadro, al di là del valore pittorico altissimo della tela di Antonio da Canal. In quanto Venezia non ha più identità. Venezia si può ricostruire come si vuole, anzi, più la si ri-inventa, meglio è.

[00:13:29] In quanto quella metafora di Simmel – ricordo, già ve l'ho detto, che fu Bettini a indicarcela quando eravamo bambini – di Venezia città della maschera, quindi città dell'avventura dello spirito, qui diventa Venezia misera città senza identità, la deve riacquistare con il collage di elementi totalmente anti-veneziani: in quanto gli edifici di Palladio sono il contrario della elasticità spaziale con cui si era data vita all'intera Venezia, ma in particolare alla sua *platea magna*. E quindi si comincia – direi che questi quadri, alcuni di altissimo valore, alcuni di meno valore – cominciano a parlare dell'indecenza, della lentezza del tempo veneziano. Vale a dire che quell'atto incredibile di coraggio, di tagliare i ponti con i tempi della modernità, comincia a far diventare cadaverica la città stessa; e l'ammirazione, specie degli architetti, per questi quadri dovrebbe essere profondamente rivista.

[00:14:58] Perché quei quadri sono premessa, nuovo flash sul secolo successivo: adesso non è più metaforica la disponibilità di Venezia. Nel 1850 e seguenti, Giuseppe Jappelli può pensare ad una ferrovia che giunge fino al canale della Giudecca, un grande *entrepot* commerciale, è vero, che praticamente rende Venezia una città totalmente mercantile, e quindi una via di ferro fino all'imboccatura del Canal Grande, qualcosa che ha un senso, logicamente, per la mentalità di Jappelli e dei suoi committenti, raccapricciante pensata a distanza di poco più di un secolo da oggi [Fig. 25]. O, dall'altra parte, nello spirito simile di una Venezia già vista con gli occhi di un Thomas Mann bambino, quindi Venezia moribonda, altri progetti giganteschi di turistizzazione: il famoso progetto, è vero, dell'architetto Cadorin,

[00:16:15], ma in realtà dell'imprenditore Busetto Fisola, [del] 1853 con la deformazione totale della Riva degli Schiavoni [Fig. 26]. Insomma, il tempo e lo spazio

veneziano cominciano ad essere provocati da assalti continui del nuovo tempo che Le Corbusier aveva voluto domare – questa era la sua grande utopia – che aveva voluto domare nel Plan Obus: di quel tempo che non voleva Le Corbusier mischiare al tempo lento [*cui*] aveva rinunciato. Perché quel tempo lento, o tempo immobile, è tempo mistico. Quindi, come cercherò di dimostrare fra poco in chiusura, tempo necessario alla contemporaneità. E le immagini successive parlano lo stesso linguaggio dei montaggi di Canaletto; parlano lo stesso linguaggio degli interramenti tentati di Venezia nell'Ottocento. Dovremmo guardare queste figure, per pietà non dire da chi sono state disegnate, ma dire che sono stati i progetti richiesti dal massimo ente culturale –

[00:17:50] così leggo sui giornali dire – vale a dire la Biennale di Venezia 1985 [*Figg. 27-30*]. Nulla di più vergognoso che sia capitato nel campo dell'architettura in questa nostra città. Ma perché vergognoso? Perché la disponibilità a diventare maschera indecente, una volta che Venezia era la maschera dell'anima, era, nel 1985, il preludio del piccolo canto dei Pink Floyd, più tardi, qui nel massimo splendore dell'uso della città, e qui nel massimo splendore, perfettamente italico, in quel bianco, rosso e verde, delle conseguenze dell'intelligenza dell'amministrazione, dei ricatti che il potere economico, televisivo, finanziario ha di fare anche su partiti che vorrebbero essere di sinistra, anche su [*una*] sovrintendenza che in quel momento era una delle migliori d'Italia [*Figg. 31-34*]. Guardiamole un po' a lungo. Ricordiamocene bene queste immagini.

[00:19:33] Andrebbero regalate ad ogni studente di architettura appena entra [...] che è il tentativo di creare una Expo a Venezia: tentativo che ha visto la cultura architettonica, per fortuna non in generale, ma in alcune sue espressioni, toccare il massimo dell'indecenza, in coloro che persino docenti, secondo me indegnamente, di questa facoltà universitaria avevano teso la mano per aiutare ministri che non avevano più nulla a che fare con la saggezza dello Stato veneziano che decide la forma della sua *platea magna* nel 1592 e collaborare a quel tentativo di scempio, che possiamo però continuare a contemplare. Teniamocene queste diapositive. Fanno bene. Fanno bene anche alla nostra anima. Perché non è che noi che abbiamo difeso Venezia contro l'Expo abbiamo vinto; abbiamo perso esattamente come i difensori dell'Expo. Come coloro che lo volevano.

[00:21:08] In quanto il problema era: un cadavere, è meglio mettergli il belletto, meglio mettergli rossetti, renderlo talmente ridicolo che i bambini ridono davanti a lui, oppure, quello che abbiamo ottenuto, noi difensori, ma senza potere, profeti disarmati, il cadavere va in liquefazione? Va in liquefazione davanti ai nostri occhi. Basta uscire dal campo dei Tolentini. Ma smettiamola di essere masochisti. Riaccendiamo le luci e cerchiamo di capire perché tutto questo succede. È la mia ultima interpretazione. La mia interpretazione è che Venezia, persino cadaverica come essa è oggi, lancia una provocazione insopportabile al mondo della modernità. Sono sussurri quelli che questa Venezia riesce a lanciare, ma sono insopportabili per il mondo della tecnica, per quell'era della tecnica che non ha potuto lanciare i ponti fra il tempo immobile e i vari

tempi accelerati che Le Corbusier aveva genialmente pensato, essendo anche lui uno dei grandi perdenti di questa nostra civiltà.

[00:23:02] Ma perché lancia queste provocazioni? Perché è chiaro: Venezia tende ad essere assalita dalle masse degli stranieri, ma anche dalla velleità di architetti indegni di questo nome e da tutto ciò che noi sappiamo. Noi potremmo dire che forse la modernità nel suo complesso, se ne esistesse una personalizzazione, è offesa dal ricordo, che è però *memento* classico, che Venezia lancia, malgrado il suo disfacimento, con l'imperare della forma del *tricipitium* del Tiziano con cui abbiamo iniziato questa lezione. Quella forma del tempo in cui i 'misti' non si bloccano, bensì proprio in quanto 'misti', in quanto dialettica, procedono: questa è la massima critica che si possa fare al tempo accelerato, prima dicevo cronofagico, della contemporaneità. Venezia è allora città conservatrice? No!

[00:24:32] [In] un convegno, un forum, che fu fatto per la rivista Casabella, ci fu Vittorio Gregotti che disse una cosa che lì per lì non capii, e poi ho tradotto nel mio linguaggio. Lui disse: "...no, Venezia è la città più alta della modernità". E io faccio mio, oggi, in questo momento, questo tipo di metafora. Perché? Perché la nostra modernità, la modernità che ha vissuto la guerra guerreggiata fra macchine, della prima e seconda guerra mondiale, che è capace di salvare le vite di uomini con raffinatissime tecniche chirurgiche, ma che nello stesso tempo è capace di distruggerli milioni di uomini con altrettante tecniche chirurgiche raffinate, vive del disprezzo di sé stessa. Lo dico un po' forte, perché sia chiaro: non esiste progresso, o sviluppo, meglio ancora, nel campo della modernità, persino dagli inizi dell'Ottocento, senza la molla costante di chi ha negato il moderno.

[00:25:56] E potranno essere le figure di Nietzsche, e potranno essere le figure di uno Schopenhauer, che negano la sintesi hegeliana, che è povera metafora, povera conseguenza della circolarità dei tempi, rappresentata da Tiziano. E che questa negazione non è altro, non è contro il moderno: è il suo motore portante. È quando questo moderno si blocca, o quando questo motore si blocca – che è il motore della negazione – quando il motore della negazione si blocca in forme di autoconservazione, e quindi liquefazione, quando non si sa cosa si possa volere dal motore del negativo che il positivo si inceppa, e allora giustamente si arrabbia e assale quel negativo che invece combatte con lui esattamente nelle forme del sole e della notte della lunetta di Benedetto Antelami nel portale sud del battistero di Parma: battaglia eraclitea, battaglia in cui nessun nemico vuole distruggere l'altro nemico. E pertanto, in questa Venezia, in questa facoltà che amiamo talmente tanto da rimanerci in condizioni pressoché invivibili, quotidianamente, malgrado gli sforzi magnifici fatti dal nostro Magnifico, il nostro riflettere sul tempo deve significare riflettere sul tempo europeo, perché quella tentazione del "...quanto è dolce questo miele", vale a dire la rivalutazione del tempo dell'attimo, è sempre lì per metterci in crisi, a farci inginocchiare rispetto ad altri tempi e ad altre culture.

[00:00:00] E malgrado, appunto, da queste università, questa università, non diversa se non forse un po' in meglio rispetto a tanto sfascio in cui i nostri governi, con l'aiuto molto spesso delle parti più retrive, anche studentesche, hanno pensato di lasciare la ricerca universitaria, specialmente di tipo umanistico, in questo luogo quindi di dolore, in un certo senso, tragico, malgrado quello che possiamo guardare al di là delle finestre di questa Venezia immobile, priva di classe di governo all'altezza dell'altezza dell'oggetto che ha di fronte da amministrare, senza nessun ottimismo della volontà, e ugualmente senza nessun stupidissimo pessimismo della ragione, abbiamo solamente da dire cinque parole: la battaglia non è ancora finita.

Grazie.

Elenco delle diapositive, proiettate a coppie:

1. Benedetto Antelami, Lunetta del portale meridionale del Battistero di Parma;
2. Benedetto Antelami, Lunetta del portale meridionale del Battistero di Parma (particolare);
3. Tiziano Vecellio, *Allegoria della Prudenza (tricipitium)*. Londra, National Gallery;
4. Le Corbusier, "Plan Obus", Piano regolatore di Algeri;
5. Donatello, tabernacolo della Mercanzia, Firenze, Orsanmichele;
6. Simbolo di Macrobio, da F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499;
7. Giorgione, *Tre filosofi*. Vienna, Kunsthistorisches Museum;
8. Giorgione, *Le tre età dell'uomo*. Firenze, Palazzo Pitti;
9. Fotopiano del Canal Grande (parziale);
10. Prospetti e piante di case patrizie sul Canal Grande;
11. Palazzo Giustinian adiacente a Ca' Foscari;
12. Palazzo Contarini delle Figure a San Samuele;
13. Jacopo de' Barbari, *VENETIE MD*, 1500, particolare di Piazza San Marco;
14. Piazza San Marco (pianta dell'evoluzione);
15. Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco* (particolare). Venezia, Gallerie dell'Accademia;
16. Le Procuratorie vecchie;
17. Biblioteca Marciana;
18. Biblioteca Marciana (planimetrie);
19. Zecca e Biblioteca Marciana;
20. Zecca (planimetrie);
21. Campanile di San Marco;
22. Piazza San Marco (fotografia aerea);
23. Antonio Canal, detto Canaletto, *Capriccio veneziano*. Parma, Galleria Nazionale;
24. Giuseppe Moretti, *Fantasia veneziana*;
25. Giuseppe Jappelli, *Progetto per l'arrivo della ferrovia alla Giudecca*, 1850;
26. Ludovico Cadorin, *Progetto per un albergo in Riva degli Schiavoni*, 1853;
27. Cristian Undurraga, Ana Luisa Deves, Patricia Valenzuela, Ponte dell'Accademia (Biennale Architettura 1985, Progetto Venezia);
28. Guido Canella, Antonio Acuto, Fabrizio De Miranda *et al.*, Ponte dell'Accademia (Biennale Architettura 1985, Progetto Venezia);
29. Antonio Locatelli, Ca' Venier (Biennale Architettura 1985, Progetto Venezia);
30. Attilio Pizzigoni, Ca' Venier (Biennale Architettura 1985, Progetto Venezia);
31. Folla in piazza San Marco per il concerto dei Pink Floyd (15 luglio 1989);
32. Folla in piazzetta San Marco per foto il concerto dei Pink Floyd (15 luglio 1989);
33. Sporcizia sulla riva di Palazzo Ducale dopo il concerto dei Pink Floyd (16 luglio 1989);
34. Sporcizia sulla riva di Palazzo Ducale dopo il concerto dei Pink Floyd (16 luglio 1989).

Diapositive reperite nel fondo ex Diateca luav



Figura 2. Benedetto Antelami, Lunetta del portale meridionale del Battistero di Parma (particolare).



Figura 3. Tiziano Vecellio, *Allegoria della Prudenza (tricipitium)*. Londra, National Gallery.

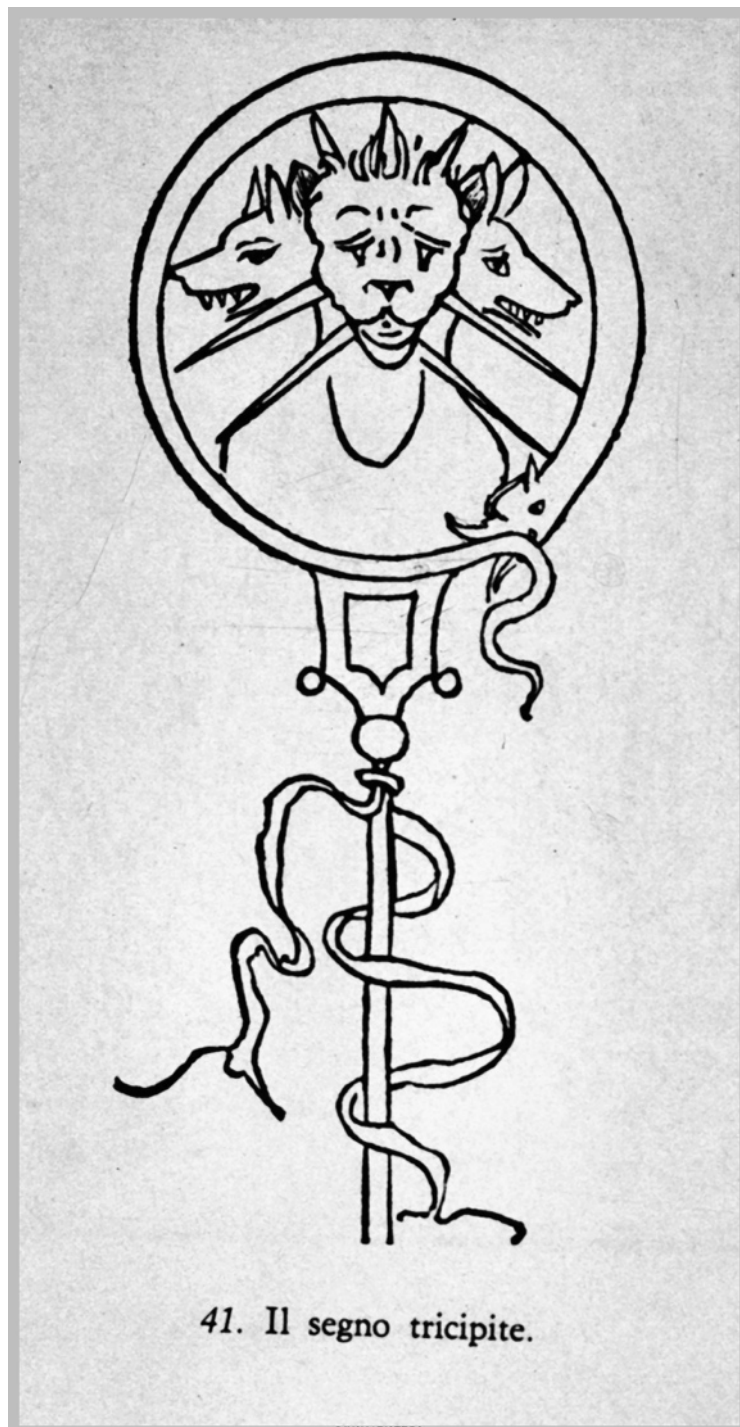


Figura 6. Simbolo di Macrobio, da F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499.



Figura 15. Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco (particolare)*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 16. Le Procuratorie vecchie.



Figura 23. Antonio Canal, detto Canaletto, *Capriccio veneziano*. Parma, Galleria Nazionale.



Figura 24. Giuseppe Moretti, *Fantasia veneziana*.

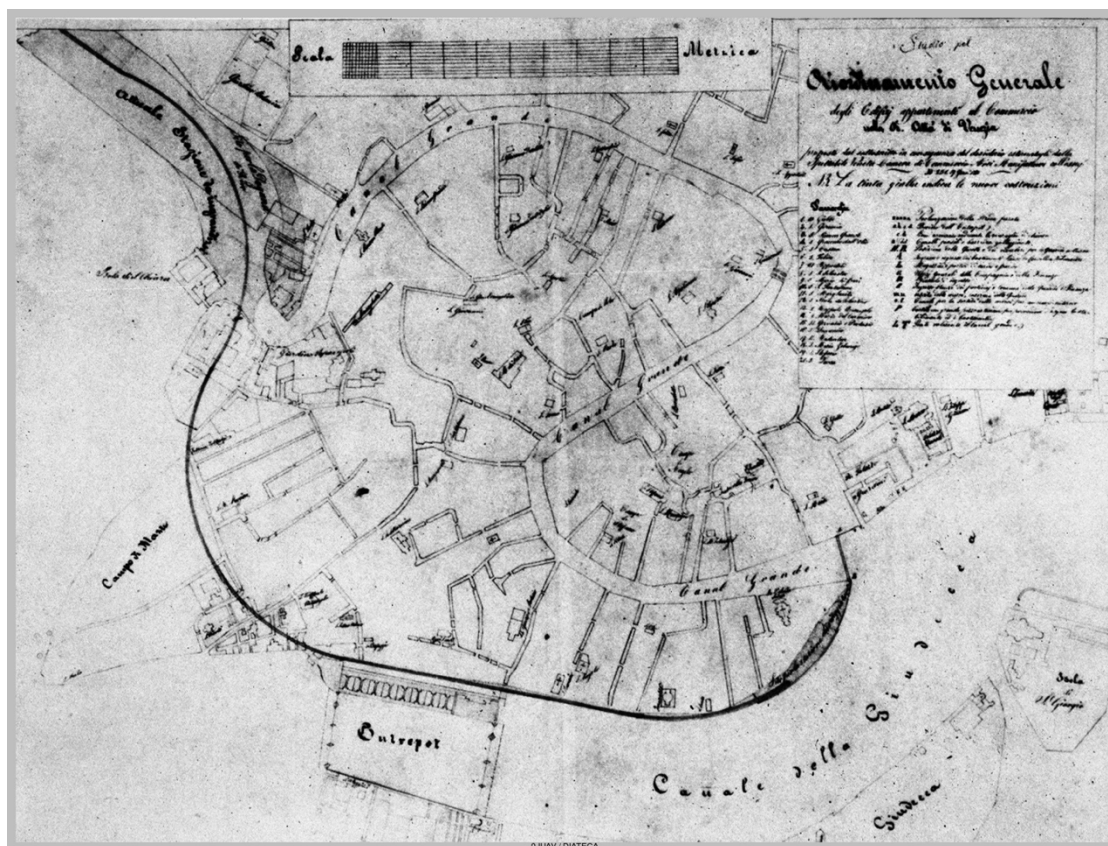


Figura 25. Giuseppe Jappelli, *Progetto per l'arrivo della ferrovia alla Giudecca*, 1850.



Figura 26. Ludovico Cadorin, *Progetto per un albergo in Riva degli Schiavoni*, 1853.

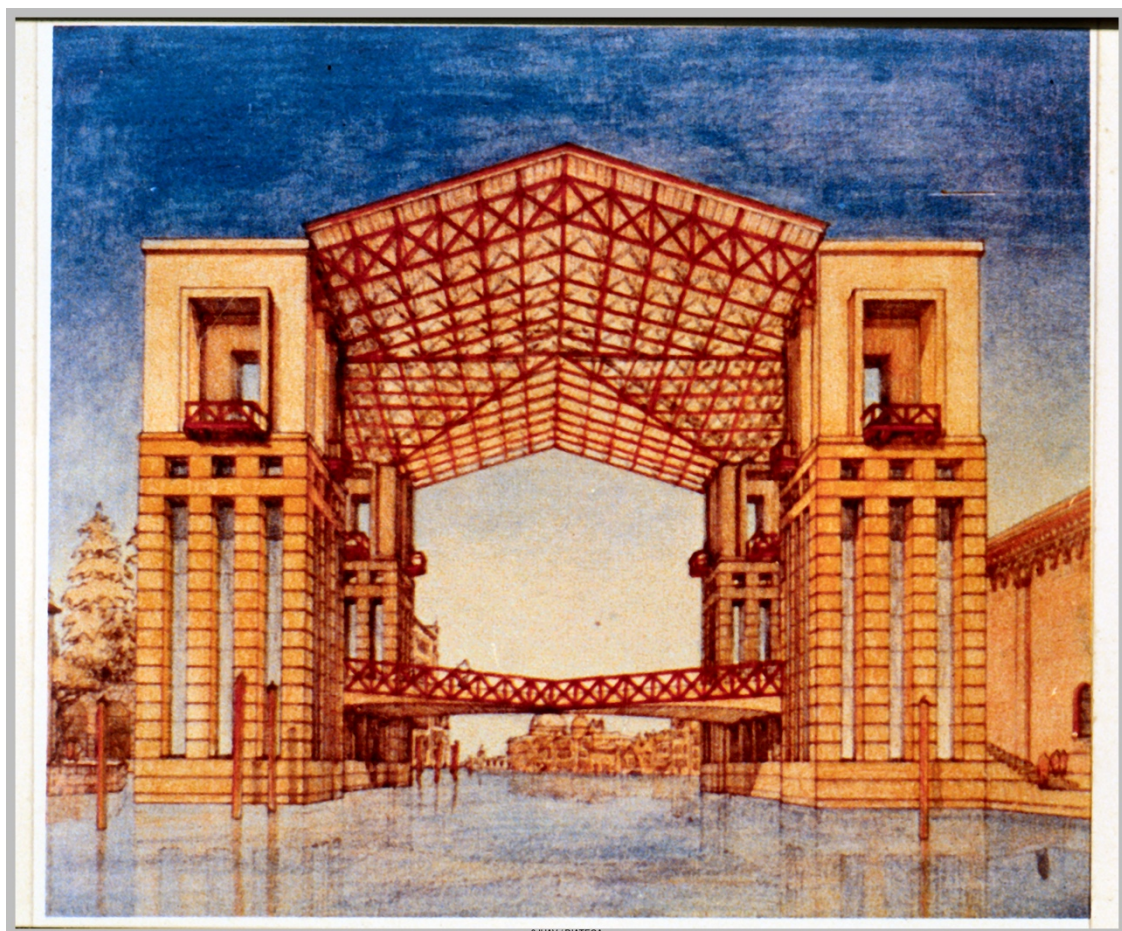


Figura 27. Cristian Undurraga, Ana Luisa Deves, Patricia Valenzuela, ponte dell'Accademia (Biennale Architettura 1985, Progetto Venezia).



Figura 28. Guido Canella, Antonio Acuto, Fabrizio De Miranda et al., ponte dell'Accademia (Biennale Architettura 1985, Progetto Venezia).



Figura 29. Antonio Locatelli, *Ca' Venier* (Biennale Architettura 1985, Progetto Venezia).



Figura 30. Attilio Pizzigoni, *Ca' Venier* (Biennale Architettura 1985, Progetto Venezia).



Figura 31. Folla in piazza San Marco per il concerto dei Pink Floyd (15 luglio 1989).



Figura 32. Folla in piazzetta San Marco per foto il concerto dei Pink Floyd (15 luglio 1989).



Figura 33. Sporcizia sulla riva di Palazzo Ducale dopo il concerto dei Pink Floyd (16 luglio 1989).



Figura 34. Sporcizia sulla riva di Palazzo Ducale dopo il concerto dei Pink Floyd (16 luglio 1989).