

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021
ISSN 2611-3309

ALESSANDRO METLICA

*La macchina mitologica della venezianità.
Retorica barocca e imperialismo fascista*

*Venice as a Mythological Machine.
The Baroque Rhetoric of Fascist Imperialism*

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo mette in comunicazione due paradigmi critici, l'uno teorico e l'altro storiografico: da una parte il modello della macchina mitologica elaborato da Furio Jesi, dall'altra l'ideologia della venezianità studiata, in relazione al Ventennio fascista, da Mario Isnenghi. Le proiezioni mitologiche della Serenissima vengono alimentate, nel primo Novecento, dalle opere di Gabriele D'Annunzio e, più in generale, dal dannunzianesimo cinematografico, di cui si indaga qui un caso specifico (*La nave*, 1921); ma la ripresa, a fini propagandistici, del mito di Venezia è un fenomeno trasversale, che interessa tanto le riviste patinate quanto gli studi storici, garantendo un paludamento retorico agli interessi, finanziari e militaristi, della nuova borghesia in ascesa. Adoperando gli strumenti concettuali approntati da Jesi, l'articolo si impegna a sciogliere questa mitologia in senso diacronico. Si delinea così una variante specifica del mito di Venezia, le cui fonti non appartengono alla più celebre vulgata cinquecentesca, ma risalgono invece alla seconda metà del Seicento, quando le guerre contro i Turchi favoriscono, tanto nelle celebrazioni pubbliche quanto in tipografia, l'emergere di una retorica bellicosa e individualista. Le idee e le narrazioni germinate in epoca barocca, come pure i nomi dei dogi e dei capitani che di quella stagione furono i maggiori interpreti, si ritrovano puntualmente sia nell'intensa attività pubblicistica di Gino Damerini, uno dei più importanti intellettuali della Venezia fascista, sia nei versi con cui D'Annunzio celebra la guerra di Libia (*Merope*, 1912).

This paper connects two critical paradigms: the model of the mythological machine developed by Furio Jesi and the ideology of the *venezianità* that has been investigated, with respect to the Fascist period, by Mario Isnenghi. In the early 20th century, the myth of the Serenissima plays a key role both in the works of Gabriele D'Annunzio and in the movies inspired by them. This paper focuses on a relevant example taken

from such cinematography (*La nave*, 1921), but it also extends the analysis to other sources, like the glossy magazines and the historical studies printed in Venice during the Ventennio. By projecting the Venetian past onto the Fascist present, these publications offer a rhetorical cloak to disguise the financial and military ambitions of the rising Venetian bourgeoisie. This paper makes use of the conceptual tools elaborated by Jesi in order to dissect this mythology. The goal is to outline a specific variant of the myth of Venice, whose sources do not belong to the 16th-century vulgate, that is the most famous version of the myth. Such sources date back to the second half of the 17th century instead, when the wars against the Turks nurtured a warlike and individualistic rhetoric, both in public celebrations and in typography. The ideas and the narrative that germinated in the Baroque era, as well as the names of the doges and the captains from that time, can be found both in the works of Gino Damerini, a central figure in Venetian cultural life during the Ventennio, and in the verses written by D'Annunzio to celebrate the Italian war in Libya (*Merope*, 1912).

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Venezia; fascismo; barocco; D'Annunzio; Jesi
Venice; fascism; Baroque; D'Annunzio; Jesi



ALESSANDRO METLICA

*La macchina mitologica della venezianità.
Retorica barocca e imperialismo fascista**

1. *La variante veneziana*

La sagoma scura della diaconessa, aggrappata a una lunga ferula, taglia in due lo schermo. Dalla folla che da ogni parte la circonda si stacca un uomo barbuto, che la invita a vaticinare. Il primo piano successivo, in cui spiccano, per il loro biancore, gli occhi cerchiati e quasi pesti dell'attrice Mary Cléo Tarlarini, ci mostra la diaconessa mentre recita le parole suggerite dal rapimento divino. Le didascalie – gli spazi all'interno della citazione restituiscono le scansioni del girato – riportano la profezia in versi altisonanti.

Città; ti fonderò sopra i miei cedri.
E farò d'oro il colmo de' tuoi tetti

e farò le tue porte di zaffiro
e tutto il tuo recinto di diaspro

* Questo articolo è sostenuto da un finanziamento dello European Research Council (ERC) all'interno del programma dell'Unione Europea Horizon 2020 (G.A. 758450 – ERC-StG2017 “Republics on the Stage of Kings. Representing Republican State Power in the Europe of Absolute Monarchies”).

e tutti i remi e i naviganti
saranno in te per trafficar con te
ricchi per te, attoniti di te.

Allora, con una trovata registica memorabile, le nebbie sulla laguna a poco a poco si disfanno, e all'orizzonte, salutate dal giubilo della folla, si profilano inattese le torri aguzze e le ampie cupole di una città (FIG. 1).



FIG. 1

La città è Venezia; i versi sono di Gabriele D'Annunzio¹; il film è *La nave* (1921), per la regia di Mario Roncoroni e del figlio del poeta, Gabriellino. Seconda traduzione cinematografica dell'omonima tragedia dannunziana, edita nel 1908 e già portata sugli schermi nel 1912 in una versione assai meno impegnativa

per scenografie e durata, *La nave* non è un film all'altezza di questi pochi fotogrammi. Del resto la vicenda, "turgida di appetiti, malata di passioni, congestionata d'amore e di odio" (Canudo 1966: 196), è quasi un bigliame di dannunzianesimo deterioro, quello che trionfa sulle scene del tempo ma che appare spesso, agli occhi dei posteri, "lento, enfatico, sconnesso nella struttura, e per di più mal digeribile per il lessico" (Brunetta 2008: 343). Tuttavia più che i fatti della trama – fratelli che uccidono fratelli, superuomini sedotti da superdonne, sevizie e accecamenti e altari fumanti, apparecchiati per spettacolari suicidi – interessa qui lo sfondo storico (mitico) della tragedia: la fondazione di Venezia, ambientata, come recita la prima didascalia del film, "negli anni della fruttifera Incarnazione del Figliuolo di Dio 552", su "un'isola dell'Estuario veneto" dove hanno trovato riparo "i liberi profughi sfuggiti al ferro e al fuoco dei Barbari".

L'apparizione della città all'orizzonte, che fa seguire al vaticinio, con uno stratagemma in odore di ufficio turistico, le immagini di San Marco e di palazzo Ducale, è dunque un'azzeccata prolessi, una visione che si interrompe quando, pochi secondi dopo, le trombe annunciano l'ingresso in scena di Marco Gratico. Questi è il figlio della diaconessa, nonché il protagonista della pellicola. Inebriato dalle lusinghe dell'antagonista Basiola – un'Ida Rubinstein mai così enfatica, nelle movenze serpentine come nei tiratissimi sorrisi – Gratico ha fatto fuori il fratello Sergio, per giunta vescovo cristiano, che gli contendeva i favori della diva. Il fratricidio non ha però intaccato la sua retorica smargiassa, almeno stando al discorso, condito di munifica gestualità, che egli rivolge alla folla ostile.

Uditemi. Non io farò l'ammenda
con digiuno con cenere e con sacco.
Il peccato m'è divenuto ardore.
Io mi bandisco dalla patria mia.

Questa sarà l'ammenda! Prendo la Nave che costrusse il mio animo. Alla conquista dell'amaro Adriatico, preda dei ladroni Slavi. Fisserò su lontane coste i confini della patria anelata. Mi ribattezzerò nella tempesta!

C'è un'evidente soluzione di continuità tra le due didascalie. Mentre la prima è in endecasillabi, e costituisce una citazione del testo tragico, la seconda non mostra partizioni metriche interne. Fanno eccezione due versi ("prendo la Nave che costrusse il mio" e "mi ribattezzerò nella tempesta"), che sono anche gli unici rimandi diretti al monologo che Gratico recitava sul palco. Quanto ai "ladroni Slavi" e ai "confini della patria anelata", nulla del genere si ritrova nella corrispondente scena della tragedia (D'Annunzio 1908: 224; ma il passo ricorre identico pure in D'Annunzio ed. 1942: 188-89). Chi fu dunque a mettere in bocca a Gratico i propositi belligeranti con cui egli minaccia la sponda opposta dell'Adriatico?

I titoli di testa del film attribuiscono la sceneggiatura a Gabriellino. Non abbiamo motivo di mettere in dubbio questa informazione. Sappiamo, tuttavia, che durante la lavorazione della *Nave* Gabriellino ebbe frequenti contatti con suo padre, e che questi supervisionò e approvò la sua riduzione (Quarantotto 1992). Il Gratico del film si esprime d'altronde in termini notoriamente dannunziani: l'espressione "amaro Adriatico" fu coniata dal poeta proprio per il debutto della tragedia (Damerini 1943: 100-10) e divenne un autentico slogan, secondo la voga pubblicitaria del Vate, sin dagli articoli degli anni dieci (D'Annunzio, eds. Andreoli, Zanetti 2003). Neppure gli anacronistici (per il 552 dopo Cristo) "ladroni Slavi", né i "lontani confini" della "patria" (ma Venezia non doveva ancora essere fondata?) sono di per sé inediti, poiché in altri brani della tragedia ricorrono parole non troppo dissimili: "i ladri slavi / tengono il mare. I lupi di Croazia / vanno in preda con ogni vento" (D'Annunzio 1908: 13).

Resta però evidente la volontà, da parte di Gabriellino, di rimarcare questo passaggio, caricando i toni e inasprendo i sottintesi politici – a dire il vero piuttosto scoperti anche in partenza – della *Nave*. Inequivocabile riesce l'inquadratura che segue di pochi minuti le scene descritte, e che di fatto chiude il film: in piedi al parapetto della nave, mentre questa si allontana solennemente dal porto, Marco Gratico e i suoi commilitoni alzano il braccio destro, le dita chiuse e il palmo verso il basso (FIG. 2). "Patria ai Veneti tutto l'Adriatico", leggiamo sullo schermo. La didascalia cita un verso della tragedia divenuto celebre già nel 1908, ma gli impartisce un inedito valore militante, che è possibile comprendere appieno soltanto se si considera che il film fu girato tra il 1919 e il 1920, negli stessi mesi in cui aveva luogo la cosiddetta impresa di Fiume.



FIG. 2

I fatti sono noti. Il 12 settembre 1919 D'Annunzio guidò oltreconfine un corpo di volontari e di reparti ribelli dell'esercito, ribattezzatisi i legionari di Ronchi, con lo scopo di rivendicare l'annessione di Fiume all'Italia. A Fiume il poeta esercitò il potere per quasi sedici mesi, in un crescendo di tensioni con il governo italiano che portò infine, dopo il trattato di Rapallo, allo scontro con le truppe regolari (Natale di Sanguè, 1920). Benché l'esperienza politica dannunziana, all'uscita del film, si fosse già conclusa, è indubbio che *La nave* "si inseriva pienamente nel progetto militare-nazionalista e fiumano, ne rappresentava la dimensione propagandista e pubblicitaria" (Valentini 1995: 13), ergendosi addirittura, per certi versi, a "motivazione ideologica" e a "transfert" della Santa Entrata (Brunetta 2008: 344). D'altra parte, il nome stesso scelto da D'Annunzio per il suo rocambolesco ingresso nella città del Quarnaro rimandava all'espressione (Santa Intrada) con cui la storiografia di parte veneziana aveva celebrato il riacquisto di Zara nel 1409.

Mi pare allora che le didascalie e le scene del film che ho qui commentato attestino una cesura: segnano il punto in cui, coerentemente con le tinte via via più fosche assunte dal quadro politico, anche il mito di Venezia muta in una variante bellicosa, espansionista, venata di palesi rivendicazioni razziali.

2. *Cultura di destra*

Certo, "l'ideologia della venezianità" (Isnenghi 1990) arrivava all'appuntamento del 1919 già gravida di promesse. Una delle tappe decisive concerne proprio *La nave* (la tragedia) di D'Annunzio. Il 25 aprile 1908, a breve distanza dalla prima allestita a Roma, *La nave* fu trionfalmente messa in scena a Venezia, in occasione di una ricorrenza – il 25 aprile, giorno di San Marco e anniversario della fondazione della città – di per sé intrisa di mitologie e rivalse. Accolto in pompa magna nella gondola di Piero Foscarelli, esponente di punta del nazionalismo adriatico,

D'Annunzio consegnò il manoscritto della tragedia nelle mani del sindaco, Filippo Grimani. Il fatto che l'uno e l'altro – Foscarri, ex capitano di vascello che nel 1896 aveva bombardato Mogadiscio, e Grimani, perno del blocco conservatore che teneva Venezia dal 1895 – vantassero illustre ascendenze patrizie rese la cerimonia più fastosa ancora, consentendo a D'Annunzio di esibirsi, durante brindisi e banchetti, nei suoi scintillanti bric-à-brac antiquari. Ne derivò una specie di rituale civico che suscitò qualche malumore tra i cattolici, comprensibilmente avversi alle sacerdotesse-sibille e ai vescovi libidinosi annoverati da D'Annunzio tra i fondatori di Venezia, ma che raccolse, nel complesso, adesioni infervorate e commosse, specie all'estrema destra, dove già covavano, sotto le braci dell'irredentismo risorgimentale, le scintille di una temperie nuova.

Quattro recite furono fissate per il 25 aprile, giorno di San Marco, e per il 26, 28, 29 successivi. Le rappresentazioni si effettuarono in un'atmosfera di cocente entusiasmo, davanti a folle stipate, nelle quali numerosi erano gli irredenti giunti da Trieste, dall'Istria, dalla Dalmazia al seguito dei più puri alfieri della italianità giuliana (Damerini 1943: 101).

L'autore di queste righe, il giornalista e storico Gino Damerini (1881-1967), fu non solo un testimone oculare, ma uno dei principali interpreti di quel "cocente entusiasmo". Militante di vecchia data, in piazza a San Marco con gli interventisti già nel 1914 e nel 1915, Damerini ebbe ruoli di grande responsabilità nella Venezia fascista: fece parte a più riprese della consulta municipale (1930-1935, 1939), resse a lungo il sindacato dei giornalisti, e soprattutto fu, per quasi tutto il Ventennio (1922-1940), il direttore della *Gazzetta di Venezia* (Paladini 2000). "Giornale dei notabili della classe proprietaria", ma anche "d'un gruppo finanziario e industrialista in ascesa, di una nuova élite" (Isnenghi 1990: 424), la *Gazzetta* fotografa, sotto la direzione Damerini,

l'evoluzione culturale e ideologica della destra veneziana. La transizione del giornale – da foglio conservatore di Piero Foscarini e di Filippo Grimania quotidiano degli “uomini capitali” (Reberschak 2002), un nuovo ceto dirigente con solidissimi agganci nel commercio e nella politica nazionale, e dunque nel PNF – rispecchia il passaggio dalla tragedia dannunziana del 1908 al film del 1921. Se nei temi vi è una continuità di fondo, crescono le cadenze imperialiste e le ambizioni economiche, così da sintonizzare l'irredentismo adriatico sull'Europa uscita dalla Grande Guerra.

Il baricentro degli “uomini capitali” fu senz'altro Giuseppe Volpi (1877-1947), che deteneva, peraltro, la proprietà della *Gazzetta*. Famigerato conte di Misurata, governatore a Tripoli dal 1921 al 1925, successivamente ministro delle finanze di Mussolini dal 1925 al 1928 e infine a capo di Confindustria dal 1934 al 1943, Volpi fu il principale artefice dell'industrializzazione di Venezia. A lui si devono la fondazione della Società Adriatica di Elettricità (SADE), la realizzazione di Porto Marghera (1917) e la costruzione del Ponte Littorio (1933). Ma già nei primissimi anni del Novecento, ben prima di questi eclatanti successi, un Volpi poco più che ventenne aveva fatto da punto di riferimento per gli imprenditori e per gli uomini d'affari veneziani che guardavano all'altra sponda dell'Adriatico. L'idea di una penetrazione economica nei Balcani, energicamente propugnata da Volpi tramite le sue iniziative in Montenegro, prese sempre maggior consistenza via via che la vittoria del 1918, i fatti di Fiume nel 1919-1920 e l'invocata politica di potenza di Mussolini mutavano gli interessi economici originari nel progetto di una vera e propria “talassocrazia” (Paladini 2002). Tale progetto ebbe nell'invasione dell'Albania (1939) e della Dalmazia (1941) il proprio effimero apice.

A questa svolta politica ed economica corrispose, a Venezia, una sterzata culturale, potentemente modernizzatrice. La città

ottocentesca, romantica e decadente, sede dei sogni di disfaccimento di Maurice Barrès e Thomas Mann, lasciò il posto a una Venezia nazionalista e modernista, che aveva in Roma, e non più in Londra o Parigi o Berlino, la propria interlocutrice privilegiata (Tabet 2006). La *Gazzetta* di Damerini incarnò questo cambiamento: il giornale controllato da Volpi, di cui si decantavano a tutta pagina le gesta, era anche la voce delle avanguardie, specie grazie alla sezione di critica d'arte tenuta da Nino Brabantini – che di Damerini fu intimo amico – da cui presero piede e in cui vennero tempestivamente celebrate le mostre di Ca' Pesaro. Non sorprende allora constatare che, nella congiuntura 1919-1921, la *Gazzetta* fu pure un giornale squisitamente dannunziano: a quei torchi il Comandante destinava, da Fiume, le proprie primizie affabulatorie, a costo di sottrarle, talvolta, al più quotato *Corriere della Sera*.

L'apporto di D'Annunzio al nuovo irredentismo adriatico fu decisivo. Da Venezia, eletta a base delle sue imprese belliche del 1915-1918 – e a luogo di convalescenza, quando sul Canal Grande, nella Casetta Rossa, il poeta scrisse sulle bende del *Notturmo* una pagina determinante del mito di sé stesso – D'Annunzio riuscì a rappresentare una guerra statica, di trincea, come una sequela di ardimentose incursioni aeree e navali. I suoi obiettivi strategici (Trieste, Buccari, Parenzo, Zara, poi Fiume) coincidevano in gran parte con quelli di Volpi, ma si ammantavano, a differenza di quelli, di uno straordinario paludamento retorico, di un capitale simbolico di matrice storica (mitica) che attingeva, come testimonia *La nave*, al passato della Serenissima e ai lontani confini del suo Stato da Mar. I dogi vittoriosi in Dalmazia e a Costantinopoli, da Pietro II Orseolo a Enrico Dandolo, diventano allora *topoi* irrinunciabili della pubblicistica dannunziana, che nel vessillo del Leone, nelle galere e nell'arsenale trova i materiali mitologici più consoni alla propria reinvenzione del Mediterraneo.

Complici i buoni uffici del dannunzianesimo, che del fenomeno sono antesignani, la mitologia della Serenissima, negli anni del Ventennio, permea la cultura e la società lagunari con una vitalità ignota all'Ottocento, quando invece i fantasmi della Dominante si aggiravano soprattutto, nostalgici e malconci, per le sale semivuote delle biblioteche. Su un mensile patinato come *Le tre Venezie*, i cui orientamenti sono chiari sin dalla redazione – a lungo ne è direttore Giovannino Giuriati, figlio del Giovanni che fu luogotenente di D'Annunzio a Fiume, più volte ministro di Mussolini e segretario nazionale del PNF tra 1930 e 1931 – gli eventi mondani e di costume trascolorano nel passato veneziano: i rampolli delle famiglie bene si tramutano in compagni della calza, mentre gli ingressi in città dei gerarchi nazisti evocano le solenni entrate in laguna di Enrico III di Francia e di altre teste coronate (Fincardi 2001).

Gli intellettuali del tempo appaiono ossessionati da questa convergenza di piani, con cui la Venezia dogale si riflette nell'Italia del Duce e viceversa. Ne discende una politica della memoria famelica e aggressiva, che intende risemantizzare il passato per farlo quadrare con le ragioni dell'oggi. Antonio Fradeletto, segretario generale e di fatto inventore della Biennale, accampa questa ossessione sin nei titoli dei suoi numerosissimi pamphlet: *La storia di Venezia e l'ora presente*, *Venezia antica e nuova*, *Venezia antica e Italia moderna* (1916; 1921; 1928). Qui la congiunzione vuole fare da ponte tra due entità che si percepiscono intimamente legate. È una metafora che si concreta nel 1933, quando la costruzione del Ponte Littorio salda Venezia a Mestre (e a Marghera). Il solito Damerini, celebrando a stampa l'evento, spende parole che profumano di aforisma: "C'è del misticismo in questa mescolanza continuamente commossa di palpiti e di ricordi onde Venezia non muove un passo incontro all'avvenire senza idealmente collegarlo al passato" (1933: 164).

3. Il centro vuoto della macchina

Sebbene chiunque abbia studiato la storia di Venezia si sia imbattuto, presto o tardi, nel suo “mito”, non è semplice dare di questo concetto una definizione univoca. Non basta infatti parlare di un sistema di simboli, poiché si tratta di un insieme assai più ampio e vario di racconti, leggende e convinzioni: “an accumulation of historical explanation and contingent propaganda” (Grubb 1986: 43), come è stato descritto, o ancora “an accumulation of inherited beliefs and meanings” (Fenlon 2007: 325). Che le due proposte abbiano in comune l’idea di un “accumulo” è di per sé significativo dell’eterogeneità di questo repertorio, che appare tenuto insieme soprattutto dal suo referente concreto: la Repubblica di San Marco, o meglio ancora il patriziato (la classe dirigente) che con essa si identifica (Gaeta 1982). Il mito di Venezia è un autoritratto di gruppo, una proiezione ideologica che dal Cinquecento in avanti, grazie alla straordinaria fortuna di alcune opere a stampa – in primo luogo il *De magistratibus et republica venetorum* (1543) di Gasparo Contarini e *La republica de’ Viniziani* (1540) di Donato Giannotti – riscuote larghe adesioni dentro e fuori d’Italia. Al mito di Venezia guarda non solo la cultura fascista di primo Novecento; molte epoche, a latitudini diverse, pescano in questo immaginario per i propri fini. In Inghilterra, per esempio, gli intellettuali del Commonwealth modellano sul mito le loro utopie politiche (James Harrington, *Oceana*, 1656), mentre la scuola di Cambridge, tre secoli più tardi, vi fonda celebri proposte critiche in merito al ruolo del repubblicanesimo nell’Europa moderna (la “virtù meccanizzata” di John Pocock, nel volume *The Machiavellian Moment* del 1975).

Ma in che cosa consiste, in sostanza, il mito? Volendo compendiare un quadro che, per le ragioni di cui si è detto, è composito e centrifugo, si potrebbero evocare cinque temi fondamentali: la libertà, la fede, l’equilibrio costituzionale, la concordia sociale, il dominio. Nata per scelta di liberi cittadini romani, mai

soggetta a poteri esterni, sin dalle sue più remote origini Venezia avrebbe goduto della piena indipendenza. Questa libertà, esercitata anche in campo giurisdizionale – si pensi alla stagione “eroica” dell’Interdetto (1606-1607) – non contrasta, ma valorizza la proverbiale devozione della città. Sede del corpo di San Marco sin dal 828, secondo un piano provvidenziale che il mito fa risalire a un viaggio dell’apostolo in laguna, il destino di Venezia la vuole antagonista dell’Impero ottomano, e perciò ultimo baluardo della cristianità nel Mediterraneo. Su questo zoccolo leggendario si basano l’equilibrio delle sue istituzioni e la concordia tra le sue classi. Gli statuti di Venezia avrebbero superato i modelli di Aristotele e di Polibio, trovando un bilanciamento perfetto tra elementi monarchici (il doge), oligarchici (il Senato) e democratici (il Maggior Consiglio). Quanto all’armonia sociale, cui andrebbero ascritte la stabilità e la longevità della repubblica, essa deriverebbe dalla dedizione dei patrizi allo Stato e del popolo ai patrizi: l’unità di intenti dei primi ispirerebbe nei secondi un’analoga compattezza, in accordo a un paternalismo di fondo che esalta l’amministrazione saggia, morigerata e condivisa della cosa pubblica. Il dominio, infine, declina questa idea di *pax* veneziana in politica estera. Tra Dominante (Venezia) e dominati (le province) non vigerebbe un rapporto strettamente gerarchico, bensì un contratto di mutua convenienza. A dispetto del ruolo, certo non piccolo, avuto dalle armi nell’acquisto di Padova e Verona, di Spalato e Zara, sul piano costituzionale (e poi del mito) ogni conquista di Venezia è in realtà una dedizione, vale a dire un patto con il quale la città suddita si offre alla Serenissima, piegandosi volontariamente alla sua sovranità.

Nella letteratura e nella storiografia primonovecentesche questi cinque nuclei tematici conoscono tutti delle rielaborazioni puntuali. La libertà originaria di Venezia, protrattasi sin quasi all’Ottocento, fa della repubblica l’unica degna erede di

Roma, oltre che un'orgogliosa eccezione in un Paese occupato per secoli, in altre regioni, da potentati stranieri. La fede è ciò che distingue la civiltà cristiana dalla barbarie orientale, e può quindi giustificare, sul piano simbolico, l'aggressione italiana di territori ottomani (Libia, 1912) o ex-ottomani (Albania, 1939). Non a caso, nella *Nave* (la tragedia; nel film, come si è visto, prevale invece la propaganda antislava) Gratico salpa dalla laguna alla ricerca del corpo di San Marco, così da corroborare la santità delle sue imprese guerresche. Pure la *pax* veneziana, nelle sue diverse declinazioni, è segno di una superiorità ideologica che tende a sfumare, nel delirio retorico degli anni Trenta, in superiorità razziale. L'assenza di conflitti interni alla repubblica, di rivolte e di ribellioni, viene infatti spiegata alla luce di un'omogeneità non solo sociale, ma etnica; e se ciò non sfocia per forza nel mito della razza, perché i toni, specie prima del 1935, non sono sempre così accesi, l'esaltazione della latinità dell'Adriatico non manca mai di corroborare l'analisi storica. Il punto si lega al rovesciamento dell'idea di dominio. Accantonato il meccanismo complesso della dedizione, intriso di significati simbolici e politici estranei al XX secolo, intellettuali come Elio Zorzi o Camillo Manfroni attribuiscono allo Stato da Mar della Serenissima inedite fattezze imperialiste e coloniali, in linea con le ambizioni espansioniste di un Volpi (Tabet 2006).

La lettura che ho appena delineato, all'insegna di una sorta di dicotomia – da una parte il mito di Venezia, dall'altro la sua manipolazione fascista – è però semplicistica e banalizzante, e non permette, in quanto tale, di cogliere le reali fluttuazioni di questo immaginario. L'idea stessa che esista un mito di Venezia (una versione genuina di questo mito) è in qualche misura una manipolazione, poiché non considera l'inevitabile grado di storicizzazione cui i materiali del mito furono sottoposti sin dalla sintesi cinquecentesca di Contarini, e anzi prima ancora, a mano a mano che ciascun mitologema (la libertà, la fede,

l'equilibrio costituzionale, la concordia sociale, il dominio) veniva a fissarsi per iscritto. Simili considerazioni, che si rifanno al modello della "macchina mitologica" elaborato dall'archeologo e germanista Furio Jesi (1941-1980), consentono di mettere in prospettiva la tecnicizzazione del mito compiuta nella cerchia degli "uomini capitali", e di interpretare la Venezia fascista come una tra le molte epifanie della venezianità.

Secondo Jesi, racconti e rimemorazioni accrescono senza sosta il nucleo di ogni leggenda; variazioni continue – giuridiche, sociologiche, letterarie – si verificano sul basso continuo del mito. Tuttavia non è possibile risalire all'inizio di questa sequenza, né fissarne per così dire il grado zero. Il congegno che produce queste varianti ha enorme incidenza sul reale, poiché forgia processi mentali e istituisce abitudini e pratiche; ma il suo centro produttivo, cui tutte le epifanie prodotte rimandano, è inaccessibile e non verificabile. Detto altrimenti, non c'è modo di conoscere il mito chiuso tra le pareti della macchina, da cui tutti i mitologemi successivi discendono, tanto che la macchina stessa, suggerisce Jesi, potrebbe essere vuota. Il metodo critico che ne deriva, e che appare l'unico lecito tanto sul piano gnoseologico quanto su quello politico, è un approccio per via negativa al mito. Il mito non si dà mai per intero, nella sua autenticità, ma è sempre mitologema, e cioè lasciato frammentario, manipolato e magari risemantizzato del mito: non mito, dunque, ma "materiale mitologico" (Jesi 1979).

La "cultura di destra", di cui la Venezia fascista è un icastico esempio, si contraddistingue proprio per la disposizione mistificatoria con cui pretende di trascinare il mito nel qui e ora. Ciò che viene spacciato per il centro della macchina, per il mito in sé e per sé, è in realtà un passato appiattito sul presente, schiacciato sugli interessi costituiti sino a farne una "pappa ben digeribile" (Jesi, ed. 2011: 164) che non opponga resistenza sotto i denti del potere. L'articolazione dei singoli mitologemi, le

loro discrepanze nel tempo e le diverse cause del loro apparire vengono così a confondersi in “quel mucchio indifferenziato e sacrale di roba di valore, che è il passato della patria” (158). La natura di questo mucchio è anche retorica, perché tale manipolazione della storia ammette soltanto un linguaggio di formule fisse e di luoghi comuni, che Jesi definisce, in scia a un’espressione di Oswald Spengler, “idee senza parole” (2011: 23-30): un apparato di locuzioni stereotipate, che si ammantava di termini aulici e di preziosismi per millantare il “lusso spirituale” del passato (“la roba di valore”).

La categoria di lusso, specie se applicata alla retorica di primo Novecento, riconduce con ogni evidenza a D’Annunzio. Tuttavia è opportuno un distinguo, che concerne l’empatia con cui il poeta opera la sua lettura mitologica del presente. Non si dà politica, per D’Annunzio, senza mitografia. Differentemente dal Pascoli della *Grande proletaria si è mossa*, ligio ai *topoi* più triti del dibattito giornalistico (l’arabo infido, le sue terre fertili, la concordia sociale frutto della conquista), D’Annunzio riscatta l’ideologia sul piano estetico e sentimentale, facendo del colonialismo italiano una “riattualizzazione di mitiche imprese” (Caburlotto 2010): quasi una sorta di *Jetztzeit* benjaminiana, verrebbe da dire – sia pure rovesciata a testa in giù, naturalmente – in cui il passato degli eroi italici fa irruzione, carico di novità, sulla scena altrimenti grigia della cronaca. Come rimarca lo stesso Jesi in una pagina esemplare²:

L’impressione è, insomma, che D’Annunzio fosse molto meno disposto dei suoi seguaci (e degli altri partecipi della cultura di destra che non erano suoi seguaci) a nutrirsi fiduciosamente e con viva soddisfazione di quel passato indifferenziato, omogeneizzato, con cui gli altri si fabbricavano i loro feticci di eterno presente. È presumibile che non provasse molto maggior rispetto di loro verso la concretezza della storia, ma era molto più sensibile di loro alle differenze

stilistiche nelle culture del passato e, pur senza storicizzarle, attribuiva a esse un valore ontologico con cui non poteva rinunciare a fare i conti. Con la sua tendenza costante a ipostatizzare, era uno che probabilmente credeva nei miti, e per quanto passasse l'esistenza a tecnicizzare materiali mitologici, si ha l'impressione che fosse convinto di una permanenza autonoma dei nuclei mitici di quei materiali (2011: 207-08).

Un film come *La nave* va visto alla luce di questa complessa dialettica. Da un lato la pellicola, con le sue scene di massa "la cui composizione [...] è di una bellezza plastica innegabile" (Canudo 1966: 197), attesta una rilettura partecipata degli "affreschi della tradizione fiorentina e veneziana" (196); dall'altro, però, il passato vi appare inevitabilmente irrigidito negli schemi dell'attualità più corriva, così che "la storia resta quasi distesa sul dramma, aperta o chiusa, come un fondale dipinto" (196). Detto altrimenti, posto che l'operazione dannunziana (di Gabriele e di Gabriellino) è lucidamente consapevole, e conserva un indubbio grado di adesione al mito, il film rivela appieno i criteri che Jesi attribuisce, nello specifico, alla macchina mitologica del fascismo; e cioè una costitutiva freddezza, un montaggio "quasi esclusivamente essoterico" (Jesi 2011: 57) che aggrega e dispone con sostanziale cinismo i suoi materiali mitologici. A Roma, diversamente che a Berlino – Jesi ne tratta diffusamente in libri come *Germania segreta* – il passato non si ammantava di caratteri magico-arcaici. Vi è piuttosto, nella tecnicizzazione del mito compiuta dal fascismo, una "qualità piccolo-borghese" (56) che si appresenta strettamente, in termini culturali e sociali, alle strategie pubblicistiche dannunziane. In questo senso, per riprendere il celebre studio su D'Annunzio di Ezio Raimondi, anche il mito di Venezia nutre il "bovarismo che fermenta nel cuore delle masse (1980: 80)"³.

4. *Sopravvivenze barocche*

Nella seconda metà del Seicento due lunghe e sanguinosissime guerre contro l'Impero ottomano mettono a dura prova la repubblica di Venezia. La prima (1645-1669) si risolve in una sconfitta, e costa alla Serenissima la perdita di Candia (il nome veneziano di Creta). La seconda (1684-1699) è vittoriosa, e frutta a Venezia l'acquisto della Morea (il Peloponneso). Entrambe hanno conseguenze rovinose sul lungo periodo, perché le decennali campagne intraprese nel Mediterraneo orientale, contro un avversario di stazza ben diversa dalla propria, finiscono per minare irrimediabilmente l'economia della repubblica. Gli effetti sono rilevanti anche in politica interna. Per finanziare il conflitto, il patriziato rompe uno dei suoi tabù, riaprendo dopo quasi quattro secoli il Libro d'Oro (il registro delle famiglie nobili veneziane) a chi sia disposto a versare un'enorme somma all'erario. Le tensioni che comprensibilmente ne derivano si innestano su alcuni fenomeni di lunga durata: da un lato la crisi demografica del patriziato, falciato dalla peste (1630) e poi, a maggior ragione, dalla guerra di Candia; dall'altro le differenze tra patrizi poveri e ricchi, che nel corso del XVII secolo si fanno sempre più marcate, sino a dividere la nobiltà in partiti e gruppi di potere.

Il risultato, che interessa non solo la politica, ma anche la produzione culturale veneziana, è l'inedito protagonismo dei singoli patrizi. L'ideologia oligarchica della Serenissima era refrattaria alla celebrazione del merito individuale, che si riverberava, semmai, sull'intera casata o direttamente sull'orgoglio di casta. Di fronte alla difficile congiuntura di secondo Seicento, tuttavia, la macchina mitologica che per secoli aveva insistito sulla compattezza del ceto aristocratico si inceppa; al contrario, l'euforia destata dalle imprese belliche in Levante, che si diffonde grazie alle incisioni a buon mercato e alle nascenti gazzette, promuove la figura di questo o quel condottiero. Libri di rime e resoconti

dal fronte, mappe e ritratti, feste spontanee e rituali civici – cui si aggiungono persino le facciate delle chiese, dove patrizi di stucco prendono il posto di angeli e santi – esaltano i nuovi eroi, tutti membri, beninteso, di quel ristretto novero di famiglie che, in opposizione alle case nuove e nuovissime, unisce al sangue blu cospicue risorse e vasta influenza sul governo (Metlica 2021).

Il caso più evidente riguarda i capitani da mar, ovvero i comandanti della flotta veneziana. Di Lazzaro Mocenigo (1624-1657), protagonista della prima fase della guerra di Candia, si magnificano gli atti di eroismo nell'Egeo e soprattutto la schiacciante vittoria colta ai Dardanelli nel 1656. Il suo rientro in laguna dopo la battaglia – sulla poppa della capitana turca catturata, con una benda sull'occhio destro perso per un colpo di moschetto – e la sua morte l'anno successivo, sotto la velatura della sua nave bombardata dai nemici, alimentano per anni i torchi della Serenissima. Francesco Morosini (1619-1694), capitano da mar e poi doge celebrato con il titolo di Peloponnesiaco, è a sua volta "oggetto di un diluvio di immagini e parole" (Casini 1997: 149). Negli anni che seguono l'assedio di Vienna (1683), mentre Morosini guida la riscossa veneziana in Morea, a Venezia incisioni con il suo ritratto pendono dalle finestre; statue con le sue fattezze, in piedi e a cavallo, sono esibite nelle calli e nei campi; gli attori recitano il suo personaggio nelle processioni, al centro di *tableaux vivants* fitti di schiavi, lune spezzate e leoni di San Marco. Le accademie pubblicano sillogi in suo onore, e i reportisti fanno a gara per arricchire di dettagli la conquista di Nauplia o il bombardamento di Atene.

Queste spinte individualiste sono state descritte nei termini di un "antimito" di Venezia (Del Negro 1984). In effetti scardinano i fondamenti della vulgata: l'equilibrio dei poteri (le cariche militari hanno il sopravvento), l'uguaglianza di tutti i patrizi (ci sono nobili più importanti di altri), la *pax* veneziana in politica estera (Venezia sa essere bellicosa e aggressiva). Forse,

però, è più corretto parlare, sulla scorta di Jesi, di un'ennesima reinvenzione del mito. La macchina mitologica della venezianità non è spenta; anzi, a giudicare dalle fonti a stampa non è mai stata tanto attiva. Le sue produzioni hanno soltanto mutato di segno. Certo, queste epifanie avranno minore fortuna dei materiali mitologici cinquecenteschi, specie perché Venezia, sul finire del XVII secolo, occupa ormai un posto periferico sulla scena europea; ma non riescono perciò meno significative sul piano storico.

È d'altronde proprio a questa venezianità, cioè a questa specifica accezione del mito di Venezia – non la libertà, non il buon governo, non la città metafisica cara ai cosmopoliti dell'Ottocento, bensì la repubblica barocca dei capitani coraggiosi – che si rifà in primo luogo la “cultura di destra” del Ventennio. A Mocenigo e a Morosini vengono dedicati, tra il 1938 e il 1939, due sommergibili della Regia Marina; il primo è fastosamente inaugurato a Venezia, su Riva dell'Impero, sotto gli auspici dell'Imperatore Vittorio Emanuele III. Vi sono poi altre testimonianze, non circoscritte al dato di costume, di questa singolare consonanza. La più eloquente è senza dubbio il volume *Morosini* (1929) del già citato Gino Damerini, la prima e ancora oggi l'unica monografia dedicata al Peloponnesiaco. Sebbene fosse impegnatissimo, in quel giro d'anni, nelle cronache e nei ricevimenti che punteggiavano la vita culturale della Venezia fascista, il direttore della *Gazzetta* trovava il tempo per un'indagine ad ampio raggio sulle guerre di Candia e Morea; né si trattava di un episodio isolato, almeno stando alla moglie Maria, che ricorda, in un tardo libro di memorie (Damerini 1988: 41), come la predilezione del marito per i fasti barocchi della Serenissima lo spingesse a conservare per mesi il libro sul proprio traffico scrittoio, in vista di una seconda edizione, poi non realizzata a causa del veto dell'editore, che sarebbe stata accresciuta con ulteriori tavole e appendici documentarie.

Il libro *Francesco Morosini* sarebbe rimasto, tra tutti, quello a cui Gino teneva di più. La figura del protagonista era per lui così congeniale, da considerarla, pur nel gran rispetto, quella del più caro e vicino tra gli uomini (296).

Addirittura una “vicinanza” umana, dunque, e quasi una corrispondenza di amorosi sensi. Sia detto senza ironia, perché il libro di Damerini è *un lavoro serio e misurato, condotto su materiali d'epoca* (i dispacci di Morosini, le risposte del Senato, le plaquette encomiastiche stampate a Venezia) che superano, per il numero e per la precisione dei rimandi, gran parte degli studi moderni. Tuttavia l'argomento è tale per cui l'irredentista adriatico non può che fare capolino, quasi in maniera involontaria, alle spalle dello storico. Si prendano le pagine iniziali, che descrivono il ritorno di Morosini a Venezia e la sua trionfale elezione al dogado. Il doge è *accolto dagli “auguri della popolazione di Spalato fedelissima”*; “Parenzo” è “*tutta imbandierata*”; “Castelnuovo, Pirano e Capodistria, moltiplicando le prove della loro venezianità piena di ingenuo abbandono, inviarono al Sovrano ambascerie e doni su peote allegoriche appositamente allestite” (Damerini 1929: 15-16). Gli avvenimenti rievocati a testo sono senz'altro veri, e sono comprovati, come tali, da un solido apparato di note; ma la geografia del racconto, così vivamente sentita dall'autore, imprime allo stile uno scarto verso l'alto, tirandosi dietro il sostantivo astratto (“venezianità”) e, con esso, una buona dose di ideologia.

Da un altro libro di Damerini, *D'Annunzio e Venezia* (1943), apprendiamo che pure il Vate, con il suo solito fiuto per i fenomeni culturali in ascesa, aveva fatto buon uso della fama del Peloponnesiaco. Morosini è ricordato nel discorso tenuto a uno dei banchetti dell'aprile 1908, per la rappresentazione della *Nave* a Venezia (108), e poi in un'epigrafe dettata durante la guerra: “*bomba austriaca – 7 settembre 1917 – la spada dritta del Peloponnesiaco – protesse*” (167). Ancora più sentito, in accordo al

giudizio di Jesi sulla paradossale “sensibilità” di D’Annunzio verso la storia, è il recupero della figura di Lazzaro Mocenigo. Come Morosini, anche il vincitore dei Dardanelli fu omaggiato sin dall’aprile 1908, quando D’Annunzio, nella lettera con cui offriva al sindaco Grimani il manoscritto della *Nave*, lodava in Mocenigo il “maestro delle più disperate audacie, che a poppa della sua galera in fiamme cadde percosso al capo non da punta nemica, ma sì dall’asta del suo vastissimo stendardo” (103). L’episodio doveva aver colpito profondamente D’Annunzio, perché il poeta vi ritornò pochi anni più tardi nella *Canzone dei Dardanelli*, pubblicata nel quarto libro delle *Laudi, Merope* (1912).

La canzone è nota per i versi sprezzanti rivolti a Guglielmo II e a Francesco Giuseppe. Il *Corriere della Sera*, dove erano uscite, a mo’ di un militare *feuilleton*, le altre terzine per la guerra di Libia, si rifiutò di pubblicare il testo, e altrettanto fece l’editore Treves; ne discese un’intricata sequela di rifiuti, insistenze e sotterfugi che portò anche alla confisca della *princeps*, e che si risolse soltanto nel 1915, all’indomani del patto di Londra, quando la canzone fu stampata priva di censure (D’Annunzio ed. 1982: 1315). Se si tralascia questa vicenda, e se si sorvola sugli esiti poetici, qui persino meno memorabili che altrove – Benedetto Croce additava con misurato disgusto, dalle pagine della *Critica*, un verso come “pia la verginità dei Dardanelli” (1286) – la canzone spicca anzitutto come un prontuario ideale della venezianità irredentista. Gli attacchi alla Triplice e i fatti di cronaca, puntellati, come di prassi in *Merope*, dall’elenco dei caduti durante l’impresa libica (vv. 130-56), sfociano infatti senza colpo ferire nella mitologia della Serenissima. Il trapasso di piani è annunciato da una descrizione plumbea ed onirica della notte mediterranea:

La notte sembra viva d’una prole
terribile. La grande Orsa declina.
Infaticabilmente il mar si duole.

Un vento di dominio e di rapina
 squassa il vasto Arcipelago schienuto.
 Chi vien da Scio con la galèa latina? (vv. 187-92)

La risposta pesca direttamente nella storia (nel mito), perché gli spettri che solcano l'Egeo, in questa seconda parte della canzone, non sono più quelli dei marinai morti a Bengasi o a Tobrucca (Tobruk), ma gli illustri fantasmi di Marco Sanudo e dei capitani veneziani che, all'indomani della Quarta crociata (1204), si spartirono i possedimenti bizantini. Di conseguenza, i cataloghi che seguono snocciolano i toponimi dello Stato da mar (vv. 205-17) e le maggiori famiglie del Libro d'Oro (vv. 226-31, 253-61), con un esibito parallelismo rispetto a quanto fatto, nella prima parte della canzone, per la geografia e per il pantheon eroico del nuovo oltremare italiano.

Non si tratta, almeno nella prospettiva dannunziana, di un vano sfoggio di erudizione. Questa Europa perduta, dove Austria e Inghilterra erano terre barbare e insignificanti, mentre "al libero Doge dava il passo / l'Imperatore sul diviso Impero" (vv. 205-06), si vuole figura di quella futura. Le memorie veneziane non sono soltanto un antecedente, un mero *exemplum* cui rifarsi; nel tempo grossolanamente nietzschiano di D'Annunzio, dove la parola poetica può far saltare senza troppe ambascie la continuità della storia, quegli spettri agiscono per davvero, quasi che le loro pallide *silhouettes* possano materialmente soccorrere la flotta italiana ormeggiata a Taranto.

Giunti a questo punto, non sorprenderà apprendere che l'ultimo di questi fantasmi, che chiude, con una parata trionfante e un po' macabra, *La canzone dei Dardanelli*, è appunto Lazzaro Mocenigo.

Riconosco la chioma del leone
 e l'affilato viso dell'audacia
 e l'occhio inesorabile. O Canzone,

piègati sotto l'ala acuta e bacia
per tutti i marinai la fronte fessa
del Capitan che vien dal mar di Tracia.

Viene dai Dardanelli su la stessa
galèa cui non restò se non l'orrore
dell'annerito arsile, su la stessa

galèa che vide volgere le prore
e orzare a terra Mehemet codardo,
viene dai Dardanelli il vincitore

Lazaro Mocenigo. E lo stendardo
del calcese, che gli spezzò con l'asta
il cranio, or croscia al maestral gagliardo

su l'erto capo cinto della vasta
piaga, su la criniera leonina
che per corona nautica gli basta.

Chiuso è il destr'occhio che nella marina
di Scio barattò egli contro vénti
navi di Kenaàn tratte a rapina.

Ma il freddo astro di tutti gli ardimenti
è l'occhio manco, specchio dei perigli (vv. 286-308).

Tutti i materiali del mito sono chiamati a raccolta: "la chioma del leone" o "criniera leonina" che a Mocenigo assegnano busti e ritratti; "la fronte fessa" (e più giù "la vasta piaga") per l'impatto con lo "stendardo" che ora garrisce al vento, sullo scafo ("arsile") già incendiato dai cannoni del sultano; "il destr'occhio" mancante, come nel solenne ritorno a Venezia del 1656, e quello sinistro invece aperto, "inesorabile".

Sono dettagli frutto di uno studio magari poco approfondito, ma appassionato e non banale. A riprova di ciò, nelle note a

Merope (ed. 1982: 749-54) D'Annunzio rivela di aver letto *l'Istoria dell'ultima guerra fra i Veneziani e i Turchi* di Girolamo Brusoni (1614-86). Accademico Incognito, romanziere in anticipo sui tempi e poligrafo di successo, Brusoni fu un autore abbastanza famoso nel Seicento; si converrà, tuttavia, che il suo nome appare insolito, perché peregrino e quasi fuori luogo, in margine a una poesia scritta per il *Corriere della Sera*. Eppure la distanza tra l'uno e l'altro piano – tra storiografia e cronaca, tra retorica barocca e colonialismo italiano – viene completamente azzerata dalla macchina mitologica della venezianità. Anzi, l'episodio di ieri (la vittoria di Mocenigo ai Dardanelli) si proietta con tale forza sugli avvenimenti di oggi (il raduno della flotta a Taranto) da trasfigurarne la toponomastica e il senso, così che è chiamata *dei Dardanelli* una canzone dedicata, in realtà, alla campagna di Libia. Vi è una frase, nelle note a *Merope*, che riassume in maniera esemplare questo processo, e che si riferisce, ancora una volta, alla figura di Mocenigo:

Se l'arte lunga e la vita breve concedessero all'autore di questa Canzone il poter compiere tutto quello che disegna, egli vorrebbe scrivere la biografia di tanto eroe per metterla nelle mani d'ogni guardiamarina della razza di Mario Bianco (752).

L'attività intellettuale, qui trasposta, in maniera inconsueta per D'Annunzio, sul fronte degli studi storici (la "biografia" di Mocenigo, come è facile intuire, non verrà mai scritta), ricade senza mediazioni sull'attualità: da Mocenigo a Mario Bianco – medaglia d'oro alla memoria per essere caduto, tra i primi, durante lo sbarco a Bengasi – il passo è non solo breve, ma ovvio e programmatico. Infatti l'idea che "ogni guardiamarina" ("tutti i marinai", ribadisce la canzone) possa baloccarsi, tra uno scontro a fuoco e l'altro, con le imprese tridentarie di un capitano veneziano non è per D'Annunzio né irrealistica né grottesca,

e costituisce, al contrario, la chiave simbolica della rinnovata latinità del Mediterraneo.

Così la “galéa” fantasma di Mocenigo salpa idealmente al fianco dei cacciatorpediniere della Regia Marina. Non è difficile immaginarsi, nel mezzo di questa flotta, anche la nave di Marco Gratico, che prende il largo mentre il suo equipaggio, a poppa, onora San Marco con il saluto fascista (FIG. 3).



FIG. 3

NOTE

¹ I versi qui citati, ripresi dalle didascalie del film, tagliano e rimaneggiano quelli della tragedia: cfr. D'Annunzio 1908: 221. Ciò spiega la presenza di un verso ipometro (il quinto della nostra citazione). Più in generale, è bene premettere a questo contributo qualche cautela d'ordine filologico: durante il restauro della pellicola, effettuato dalla Cineteca di Bologna, dalla Cineteca Italiana di Milano (da cui proviene la copia che ho esaminato) e dalla Filmoteca Española con il contributo del Proyecto Lumière, le didascalie sono state in parte ricostruite sulla base di una copia in spagnolo (Borello). L'analisi dei testi ne tiene ovviamente conto.

² Il passo, che a malincuore sono costretto a tagliare, prosegue immaginando un D'Annunzio che guarda ai "nuclei mitici" come a "stelle morte", ancora luminose ma spente per sempre, e scopre infine, nel "mostruoso bric-à-brac" del Vittoriale, un passato duro, resistente, "inutilizzabile".

³ Sono debitore, per la citazione da Raimondi e per questo paragrafo in generale, ai due revisori anonimi di questo articolo: tengo a ringraziarli qui per le loro osservazioni.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Borello, Valeria, "La Nave", *Enciclopedia del cinema in Piemonte* [14/3/2021] http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=573&stile=small
- Brunetta, Gianpiero (2008), *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole, 1905-1929*, Bari, Laterza.
- Caburlotto, Filippo (2010), "D'Annunzio, la latinità del Mediterraneo e il mito della riconquista", *California Italian Studies*, 1/1: 1-14. <https://escholarship.org/uc/item/7gx5g2n9>
- Canudo, Ricciotto (1966), *L'officina delle immagini*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero.
- Casini, Matteo (1997), "Cerimoniali", *Storia di Venezia*, eds. G. Ben-zoni, G. Cozzi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 7: 107-60.
- D'Annunzio, Gabriele (1908), *La nave*, Milano, Treves.
- (ed. 1942), *Tragedie, sogni e misteri*, Milano, Mondadori, vol. 2.

- (ed. 1982), *Versi d'amore e di gloria*, eds. A. Andreoli, N. Lorenzini, Milano, Mondadori, vol. 2.
- (ed. 2003), "La très amère Adriatique", *Scritti giornalistici*, eds. A. Andreoli, G. Zanetti, Milano, Mondadori, vol. 2: 847-52.
- Damerini, Gino (1933), "Il Ponte del Littorio salvaguardia dell'antica necessità della nuova Venezia", *Rivista mensile della città di Venezia*, 12: 161-64.
- (1929), *Morosini*, Milano, Alpes.
- (1943), *D'Annunzio e Venezia*, Milano, Mondadori.
- Damerini, Maria (1988), *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, Padova, Il Poligrafo.
- Del Negro, Pietro (1984), "Forme e istituzioni del discorso politico veneziano", *Storia della cultura veneta*, eds. G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, vol. 4, t. 2: 420-21.
- Fincardi, Marco (2001), "Gli 'anni ruggenti' del Leone. La moderna realtà del mito di Venezia", *Contemporanea*, 4/3: 445-74.
- Fenlon, Ian (2007), *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven, Yale University Press.
- Gaeta, Franco (1982), "L'idea di Venezia", *Storia della cultura veneta*, eds. G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, vol. 3, t. 3: 565-641.
- Grubb, James (1986), "When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography", *The Journal of Modern History*, 58/1: 43-94.
- Jesi, Furio (1979), *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi.
- (ed. 2011), *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, ed. A. Cavalletti, Milano, Nottetempo.
- Isnenghi, Mario (1990), "D'Annunzio e l'ideologia della venezianità", *Rivista di storia contemporanea*, 19/3: 419-31.
- Metlica, Alessandro (2021), "Reshaping the Republican Ritual. The Procurators of St Mark in Early Modern Venice", *Discourses of Decline. Essays on Republicanism in Honor of Wyger R.E. Velema*, eds. J. Oddens, M. Rutjes, A. Weststeijn, Leiden, Brill: 168-81.

- Paladini, Filippo Maria, ed. (2000), "La Venezia di Gino Damerini (1881-1967). Continuità e modernità nella cultura veneziana del Novecento. Atti del convegno di Venezia, 1-2 dicembre 2000", *Ate-neo veneto*, 38.
- (2002), "Velleità e capitolazione della propaganda talassocratica veneziana (1935-1945)", *Venetica*, 17: 147-72.
- Quarantotto, Claudio (1992), "Cinema di D'Annunzio e cinema dannunziano (1908-1938)", *D'Annunzio e il suo tempo. Un bilancio critico*, ed. F. Perfetti, Genova, Sagep, vol. 2: 169-98.
- Raimondi, Ezio (1980), *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli.
- Reberschak, Maurizio (2002), "Gli uomini capitali: il 'gruppo veneziano' (Volpi, Cini e gli altri)", *Storia di Venezia*, eds. M. Isnenghi, S. Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 2: 1255-311.
- Tabet, Xavier (2006), "La 'troisième Venise': un mythe italien de l'entre-deux-guerres", *Laboratoire italien*, 6: 137-72. <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/199?lang=it>
- Valentini, Valentina (1995), *Un fanciullo delicato e forte. Il cinema di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Biblioteca del Vascello.