

«L'incanto è qualcosa di ineffabile»

Venezia in letteratura

a cura di Alessandro Cinquegrani e Angela Fabris

# Passeggiando con Glauco a Venezia

## Una mitologia contemporanea

Alessandro Cinquegrani

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The contribution focuses on the image of Venice that emerges from literature, cinema, and TV series in recent decades. Three cultural models are identified and defined with three figures taken from Greek mythology: Dionysus (1980-2000), which was the time of a Venice immersed in luxury and lust; Narcissus (2000-20), which was the time of a different, private Venice, seemingly far from its most well-known image; and Glauco (2020-present), in which Venice becomes a meeting point for universal archetypes valid for the whole world.

**Keywords** Stereotypes. Archetypes. Visions. Carnival. I and world.

**Sommario** 1 Stereotipi. – 2 Dioniso a Venezia (1980-2000). – 3 Narciso a Venezia (2000-20). – 4 Glauco a Venezia (2020-?).

### 1 Stereotipi

*Credo che Venezia dovrebbe chiedere i danni agli eredi di Thomas Mann, scrittore che amo molto, ma che è uno dei maggiori responsabili dell'immagine più scontata e noiosa di Venezia, quella della decadenza, del tramonto, dell'infinita fine. A me Venezia è sempre sembrata una città straordinariamente viva, molto giocosa per parecchi aspetti, piena di movimento.* (Ferrucci 2025, 128-9, corsivo nell'originale)

Con la consueta discreta ma tagliente ironia, Daniele del Giudice, che oltre che un importante scrittore è stato uno dei più autorevoli animatori culturali della città lagunare col Festival *Fondamenta - città*



Edizioni  
Ca' Foscari



Quaderni Veneti. Studi e ricerche 8

e-ISSN 2610-9530 | ISSN 2610-8941

ISBN [ebook] 979-12-5742-064-2

Peer review | Open access

Submitted 2025-10-22 | Accepted 2026-02-20 | Published 2026-05-14

© 2026 Cinquegrani | © 4.0

DOI 10.30687/979-12-5742-064-2/008

109

*dei lettori*, in un dialogo con Roberto Ferrucci addita un'immagine di Venezia sedimentata nel tempo che la immobilizza in uno stereotipo poco vicino alla realtà, ma estremamente resistente. La canzone del 1985 di Francesco De Gregori *Miracolo a Venezia* registra questa situazione fin dai primi versi: «Venezia sta sull'acqua, manda cattivo odore / La radio e i giornalisti dicono sempre "Venezia muore"».

Venezia vive del suo stereotipo, la sua immagine tende a farsi astrazione, archetipo. All'altro polo rispetto alla città decadente sta il Carnevale che ha assunto il suo massimo splendore nel Settecento ma che sopravvive fino a oggi, e si associa facilmente alla sfera semantica della festa, dell'esplosione di vita, si colloca cioè all'opposto dell'immagine che ne dà Thomas Mann. Nel Settecento Venezia era una grande e splendente capitale europea, e il Carnevale era simbolo di libertà e perdita dei confini, nei teatri si sfidavano le maschere di Gozzi con la riforma di Goldoni, la città era in fermento, tutti parlavano della prossima commedia, accorrevano da tutta Europa nobili e borghesi, nuovi libertini che volevano godere di quel clima esplosivo di festa, vivere una vita alternativa e provvisoria come novelli Casanova.

In questa polarizzazione tra la morte e la festa sembra che a Venezia manchi la realtà quotidiana, che si perda il senso di una vita semplicemente vissuta tra calli e campielli, dove i bambini giocano a pallone e gli anziani cercano il fresco su qualche panchina, mentre tra casa e casa qualcuno stende i panni ad asciugare. Eppure, data la sua dimensione cosmopolita e la sua natura eccentrica, Venezia non può prescindere dall'immagine che ne emerge dalle opere letterarie o artistiche che ne registrano e ne condizionano l'esistenza stessa, continuamente in bilico tra un polo d'attrazione turistica che tende a una dimensione quasi museale, e una città intenta alle comuni attività quotidiane.

Eppure anche la dimensione archetipica della città ha uno sviluppo del tempo, la sua immagine si trasforma, negli anni emergono e si consolidano aspetti, colori, toni diversi, che ne mutano se non l'identità almeno la percezione pubblica. Si esamineranno in questa sede gli ultimi quarant'anni circa di questo sviluppo, cercando di soffermarsi su come l'immagine della città si accordi con la condizione socio-culturale che si offre in un quadro più ampio italiano o genericamente occidentale.

## **2 Dioniso a Venezia (1980-2000)**

Il mito di Dioniso è molto complesso, letto in molti modi da critici e filosofi di tutto il mondo, ha significati e sfaccettature diverse. Nel 1988 nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, Roberto Calasso descrive la

morte del suo amante Ampelo disarcionato da un toro nel bosco e la disperazione del dio. Ma la storia termina con queste parole:

Lessero l'immagine: Ampelo sarebbe diventato la vite. Colui che aveva portato il pianto al dio che non piange avrebbe portato delizia al mondo. Allora Dioniso si riebbe. Quando l'uva nata dal corpo di Ampelo fu matura, staccò i primi grappoli, li spremette con dolcezza fra le mani, con un gesto che sembrava conoscere da sempre, e si guardò le dita macchiate di rosso. Poi le leccò. Pensava: Ampelo, la tua fine prova lo splendore del tuo corpo. Anche morto, non hai perso il tuo colore rosato. Nessun altro dio, non certo Atena col suo sobrio ulivo, e neppure Demetra col suo pane corroborante, avevano in loro qualcosa che si avvicinasse a quel liquore. Era appunto ciò che mancava alla vita, che la vita aspettava: l'ebbrezza. (Calasso 1988, 51)

L'ebbrezza diventa la cifra di Dioniso: il vino, il piacere, l'euforia. In questo senso il suo mito può incarnare un'epoca: che è quella del trionfo del capitalismo più estremo, della Reaganomics e del tatcherismo, della Milano da bere e del rampantismo degli yuppies. Nel 1987 Gordon Gekko, il celebre affarista senza scrupoli creato da Oliver Stone nel film *Wall Street*, impone la sua presunta morale con parole che sono diventate quasi proverbiali:

Io non sono un affossatore di compagnie, ne sono piuttosto un liberatore. Il punto è, signori e signore, che l'avidità, non trovo una parola migliore, è valida, l'avidità è giusta, l'avidità funziona, l'avidità chiarifica, penetra e cattura l'essenza dello spirito evolutivo. L'avidità in tutte le sue forme: l'avidità di vita, di amore, di sapere, di denaro, ha impostato lo slancio in avanti di tutta l'umanità. E l'avidità, ascoltatevi bene, non salverà solamente la Teldar Carta, ma anche l'altra disfunzionante società che ha nome America. Grazie infinite.

L'avidità di cui parla Gekko, amplia lo spettro dei suoi significati da una logica meramente e spietatamente capitalista a un desiderio di vita che va presa e conquistata senza freni in tutte le sue forme, inseguendo pulsioni elementari ma fortissime che superino ogni dimensione etica e ogni calcolo razionale.

Sono proprio queste pulsioni elementari che muovono l'arte e la cultura di questo periodo: è in quest'ottica pulsionale che si può guardare *Puppy* di Jeff Koons o i suoi *Ballons* o l'intera serie *Celebration*, è così che si può capire come e perché Koons diventi il più importante artista della sua epoca. Ed è così che si può capire come un film rivoluzionario, tutto dialoghi e primi piani e orrore e comicità come *Pulp Fiction* possa vincere il Festival di Cannes e

inaugurare un nuovo modo di fare narrazione offrendo il nome per una intera corrente epocale: il cinema e la letteratura *pulp*.

Venezia, che spesso è stata raccontata come una città al di fuori del tempo e racchiusa nella sua immagine, in realtà non può che risentire di questo clima e la sua immagine si adegua a queste tendenze socio-culturali: l'ebbrezza di Dioniso travolge anche la laguna. In particolare è *Occhi sulla graticola* di Tiziano Scarpa a portare il clima letterario *pulp* o cannibale<sup>1</sup> nel contesto veneziano. Il romanzo, pubblicato da Einaudi nel 1996, sembra voler portare questo universo pulsionale all'interno di una città apparentemente ingessata e chiusa nel suo stereotipo, quasi a sporcarne intenzionalmente la perfezione un po' ammuffita. I due poli, l'universo pulsionale e la tradizione, sembrano da subito confliggere o convergere da prospettive opposte e nella contraddizione emerge una nuova immagine della città.

L'incipit è in una biblioteca: «Giorni fa stavo dando gli ultimi ritocchi al quinto capitolo della mia tesi sulle brutte figure nella narrativa di Fëdor Dostoevskij. Seduto in biblioteca, non riuscivo a combinare un bel niente. All'ombra dei libroni guardavo la pioggia fuori dalla finestra, ristagnavo in una pozzanghera bibliografica a piè di pagina» (Scarpa 1996). L'inizio quindi richiama una Venezia nota, quasi stereotipica, quella delle biblioteche, della cultura e dell'università: un'immagine che sembra non soddisfare il protagonista che colto da un'annoiata inerzia sembra desiderare altro. Anche i termini utilizzati alludono a una cultura che sembra opprimere la vita, in termini come «libroni» o «pozzanghera bibliografica» o, poco più avanti, nei nomi altisonanti di «Šestov, Bachtin, Freud e Steiner». La difficile e quasi apatica ricerca di motivazioni si risolve in un'aspirazione verso l'«euforia», termine tipico di quest'epoca dionisiaca: «Devo dire però che avere questi mostri sacri come interlocutori mi mette (nei momenti migliori) in uno stato di euforia: situazione tipica delle tesi di laurea, e che difficilmente (credo) si ripeterà nella mia vita» (Scarpa 1996). *Credo*, dice il narratore perché il libro, da lì in poi, vive, nei fatti, di questo costante stato di euforia.

Poco dopo infatti al ritorno dalla biblioteca il narratore si imbatte in una situazione tragicomica sul vaporetto in cui una ragazza alle prese con un imbarazzante e intrattenibile dissesto gastroenterico, dopo essersi sbarazzata di un barboncino che continuava ad abbaiarle contro si butta nel Canal Grande, inseguita e aiutata dallo stesso protagonista. Il conflitto e la sovrapposizione postmoderna di cultura alta e bassa, di teoria letteraria e narrazione *pulp*, trova il suo correlativo in Venezia, città nobile e macilenta, colta e decadente. Su questa polarità sarà giocato l'intero romanzo che userà non

---

**1** Come è noto, Scarpa viene associato a questa linea, benché non compaia nella celebre antologia *Gioventù cannibale*.

solo lo sporco ma anche lo scandaloso del sesso deprivato di ogni componente romantica per descrivere la città.

È una declinazione tutta diversa rispetto al libertinismo al quale si è accennato che pure è tipico di Venezia e ravvivato da Fellini e dal suo *Casanova* del 1976: qui il ruolo attivo del soggetto è quasi annullato e sovrapposto a un'onda neutra di pulsioni che il protagonista e soprattutto il lettore subiscono passivamente, intenti soltanto a neutralizzare lo scandalo provocatorio di quanto leggono. Tipica della letteratura *pulp* è infatti la percezione di un senso di indifferenza o di immobilità che sposta sempre oltre i propri confini fino ad abbracciare le situazioni più estreme. Si tratta di un atteggiamento pulsionale che, come si è visto, caratterizza questo volgere di anni, e che sottrae sempre più qualsiasi riflessione di carattere etico (come accade, su tutti, a Gordon Gekko), finendo infine per disumanizzare il soggetto in favore di un tempo immobile che lo sovrasta.

Lo scrive bene Iosif Brodskij in *Fondamenta degli Incurabili*:

Mi immaginai il maggiordomo che intratteneva il suo favorito, lì, in quella camera: un'isola fremente di carne nuda che si dibatteva in mezzo a un mare di lino, sotto gli occhi implacabili di quel capolavoro di gesso coperto di polvere. Stranamente non provai ripulsione. Al contrario, mi sembrò che dal punto di vista del tempo quel tipo di svago potesse apparire solo appropriato, perché non generava nulla. Dopo tutto, per tre secoli il nulla aveva regnato in quella stanza. Guerre, rivoluzioni, grandi scoperte, genii, epidemie non vi erano mai entrati, mai. (Brodskij 1991, 51)

Si sovrappongono in questo passo la lussuria della scena, l'arte che decade coperta di polvere, quella sorta di indifferenza emotiva e sentimentale che diventa congeniale a un'idea di tempo (di «*acqualias-tempo*», dice Brodskij) bloccato che tende verso il nulla, nonostante la lussuriosa euforia che attraversa. Lusso e lussuria entrambi rappresentati in questa scena e entrambi tipici di un modello che abbiamo chiamato Dioniso, divengono a Venezia un diffuso quotidiano, un'eccezione normalizzata dall'eccesso pulsionale.

Nel video di *The Gift* che Annie Lennox ambienta proprio a Venezia nel 1992, la protagonista esce dalla sua «gilded cage of pain» e avvolta dalla sua maschera lussuosa trova a Venezia la sua dimensione di atipica normalità. Pur essendo così particolare nel suo abito esuberante la città lagunare normalizza questa situazione che altrove sarebbe considerata assurda, ponendo uno accanto all'altro i turisti che allora iniziavano ad affacciarsi in Piazza San Marco, magari arrivando dalle campagne venete intorno, e il lusso estroso della cantante. Siamo negli anni, del resto, in cui il designer Philippe Starck realizza la sua idea di lusso democratico, di un lusso, cioè,

alla portata di tutti. Le immagini di Annie Lennox in quegli abiti che fa le fotografie con i turisti normalizzano questa apparente contraddizione, e del resto Venezia, in questi anni, è soprattutto questo: da una parte il turismo di massa, dall'altra la maschera col suo portato di lusso e lussuria. Così, quando qualche anno dopo, nel 1999, Stanley Kubrick dovrà scegliere i costumi per il celebre party della New York ricca e spudorata di *Eyes Wide Shut*, verrà proprio a Venezia a selezionare le sue inconfondibili maschere.

### 3 Narciso a Venezia (2000-20)

Nel 2013 David Bowie torna a Venezia per girare un video di *I'd Rather Be High* legato a una campagna di Luis Vitton nell'ambito del progetto *L'invitation au voyage*, che ottiene decine di milioni di visualizzazioni. Una grande mongolfiera rossa parte dal Palazzo del Louvre per atterrare proprio in Piazza San Marco. Scende una donna bellissima - incarnata dalla modella Arizona Muse - che si reca a una festa in maschera, con costumi lussuosi e barocchi, sguardi ammiccanti e soprattutto lo stesso David Bowie seduto al clavicembalo che suona e canta. La ragazza si siede accanto a lui, mentre li circondano i personaggi più strani, con abiti decoratissimi, corpi dipinti e truccati, pizzi e merletti, sotto grandi candelabri e affreschi bellissimi. Siamo nel più ovvio, noto, diffusissimo stereotipo di Dioniso a Venezia.

Ma siamo negli anni Duemila e non più negli anni Novanta. La sensibilità sociale è cambiata, l'interesse socio-culturale si rivolge a altri temi: Dioniso non è più il signore delle feste. E così nel video si palesa molto presto, e via via sempre di più, la dimensione finzionale, antirealistica di quel clima di lusso e di festa. Non appena la donna scende dalla mongolfiera, infatti, vediamo la macchina da presa che la segue, durante la festa le immagini si alternano a momenti di *making off* in cui gli attori si sottopongono a lunghe sedute di trucco. Capiamo solo alla fine del video la ragione di tutto questo: la festa si neutralizza e palesa come un sogno o un'illusione e la donna percorre le calli di Venezia come una turista qualsiasi, cercando magari luoghi nascosti in cui godersi la città in piena tranquillità. Negli ultimi secondi vediamo lo stesso David Bowie, in abiti del tutto informali e casalinghi, mentre si lava le mani, proprio come se fosse tornato alla normalità del quotidiano.

Il binomio lusso-lussuria sembra aver lasciato il passo all'esperienza del reale quotidiano, in cui all'onda d'ebbrezza si preferisce un'esperienza almeno apparentemente autentica, auspicabilmente unica, che riguardi solo un irripetibile io. Del resto è cambiato un paradigma sociale. Sono nati i social network che sono il trionfo dell'io, un programma televisivo come *Il Grande Fratello*

ha spostato la (presunta) realtà quotidiana nel mondo ovattato e magico della televisione, l'attentato alle Torri Gemelle ha portato molti intellettuali e scrittori a interrogarsi su un nuovo impegno, una nuova forma di etica, una narrazione che tornasse a interessarsi della realtà. E poi è nato lo smartphone che è quasi un'escrescenza dell'io o uno specchio nel quale narcisisticamente si annega. I nuovi idoli dei giovani esaltano un ripiegamento nell'io circondati e travolti da applausi, come accade per esempio a Steve Jobs nel famosissimo e elogiato discorso all'Università di Stanford del 12 giugno 2005:

Il vostro tempo è limitato, perciò non sprecatelo vivendo la vita di qualcun altro. Non rimanete intrappolati nei dogmi, che vi porteranno a vivere secondo il pensiero di altre persone. Non lasciate che il rumore delle opinioni altrui zittisca la vostra voce interiore. E, ancora più importante, abbiate il coraggio di seguire il vostro cuore e la vostra intuizione: loro vi guideranno in qualche modo nel conoscere cosa veramente vorrete diventare. Tutto il resto è secondario.

Il discorso stabilisce un'opposizione netta tra gli altri, che rappresentano il rumore di fondo, e un'utopica, romantica idea di «vostro cuore» e «vostra intuizione». In questa presunta opposizione, il favore di una persona che è già un punto di riferimento per diverse generazioni va senz'altro all'esperienza degli individui rispetto ai quali gli altri - a partire dall'insegnamento universitario - sono un impedimento.

Anche Gordon Gekko, uscito di prigione dopo alcuni anni dal tempo di *Wall Street*, ritorna sugli schermi nel 2010 in *Wall Street - Il denaro non dorme mai*, e torna a ragionare sull'avidità, riconoscendo che è l'avidità ad aver portato alla grande crisi economica e «il bello della faccenda - dice - è che nessuno è responsabile e il fatto è che crediamo tutti alla stessa favola»: è la favola del noi rispetto alla quale l'invito è sempre quello di non credere negli altri, in una possibile collettività ma soltanto nell'individuo che deve tornare ad assumersi la responsabilità etica delle proprie scelte.

L'immagine di Venezia perciò cambia: David Bowie è l'autentico io e non più il catalizzatore di un'onda di ebbrezza e lussuria. Se prima vedevamo i turisti circondare Annie Lennox come calamitati dal fascino seducente delle maschere barocche, ora la maschera va tolta, e i turisti cercano sempre esperienze uniche, nascoste, luoghi auspicabilmente senza altri turisti. Basta sfogliare uno qualsiasi dei grandi motori di ricerca internazionali che propongono viaggi a Venezia per vedere che le parole più utilizzate sono «hidden», «unseen», «exclusive», «off the beaten track».

Proprio nel 2000 Silvio Soldini porta sugli schermi *Pane e tulipani*, un film a cui viene riconosciuto innanzitutto il merito di rappresentare

una Venezia inedita, al di fuori degli stereotipi, una Venezia autentica, quando ancora non si immaginava che proprio questa autenticità diventerà lo stereotipo più diffuso in questa epoca narcisistica. In quello stesso anno Tiziano Scarpa pubblica per Feltrinelli *Venezia è un pesce. Una guida*, che appare come un'opera di transizione tra le epoche che abbiamo definito Dioniso e Narciso: del primo ha l'attenzione per la sensorialità e la corporeità (ogni capitolo è dedicato a una parte del corpo attraverso la quale si percepisce la città), del secondo l'attenzione per l'esperienza privata, quella di un tu non meglio identificato al quale si rivolge: «Stai camminando sopra una sterminata foresta capovolta, stai passeggiando sopra un incredibile bosco alla rovescia. Sembra l'invenzione di un mediocre scrittore di fantascienza, invece è vero. Ti descrivo cosa succede al tuo corpo a Venezia, a cominciare dai piedi» (Scarpa 2000, 10).

Questa immagine privata e non convenzionale di Venezia, resta attiva per tutto questo volgere di anni. Questi due elementi si trovano ad esempio in *La caduta. I ricordi di un padre in 42 passi* di Diogo Mainardi, quando scrive:

Mi trasferii a Venezia nel 1987. Avevo ventiquattro anni. La cosa migliore di Venezia, per me, era il suo carattere regressista. La cosa migliore di Venezia, per me, era il suo reazionismo nonconformista.

Viverci era come vivere in un villaggio amish. Vedevo Venezia come un villaggio amish per intellettuali. Aveva il potere di contrastare, con la sua prepotente razionalità, il populismo illuminista della mia epoca. (Mainardi 2013)

Proprio l'unicità di Venezia, lontana dal clima dell'epoca, è la caratteristica tipica di questo periodo, alla quale si aggiunge l'esperienza unica, privata, del narratore protagonista.

Eppure *La caduta*, nonostante sia stato scritto in piena epoca Narciso, ha alcuni passaggi che anticipano l'ultima epoca di cui si parlerà, in quanto è capace di mettere in connessione persone lontane nel tempo e nello spazio come se l'esperienza unica divenisse l'esperienza di tutti, fin dall'incipit:

1  
Tito ha una paralisi cerebrale.

2  
Imputo la paralisi cerebrale di Tito a Pietro Lombardo. Nel 1489, Pietro Lombardo progettò la Scuola Grande di San Marco. Fu la Scuola Grande di San Marco, progettata dall'architetto Pietro Lombardo, a causare la paralisi cerebrale di Tito. (Mainardi 2013)

Subito dopo nel libro c'è l'immagine di un quadro di Canaletto con una freccia che indica due piccoli personaggi in basso a destra e la dicitura: «Anna e io, uniti l'un l'altro, come due gemelli siamesi, all'altezza della statua di Bartolomeo Colleoni, in direzione della Scuola Grande di San Marco, porta d'ingresso dell'ospedale di Venezia, dove si sarebbe verificato il parto di Tito». (Mainardi 2013)

Poi continua:

Come sono finito in un quadro di Canaletto?

Ero lì da sempre, Sarò sempre lì. Il quadro di Canaletto è la mia natività personale. Cattura l'istante in cui il mio destino fu rivelato. Con la nascita di Tito, il 30 settembre 2000, io mi trasformai in un uomo in miniatura, senza volto né identità, come nel quadro di Canaletto. Ciò che mi caratterizza è la paternità. Sono soltanto un uomo che accompagna eternamente sua moglie al parto di suo figlio. (Mainardi 2013)

Mentre quindi la storia individuale e la visione alternativa di Venezia (il villaggio amish) sono tipici dell'epoca Narciso, questi elementi di uscita dall'individuo e dell'unione con gli altri uomini di ogni tempo, anticipano la nascita di Glauco.

#### **4      Glauco a Venezia (2020-?)**

Nel sesto libro dell'*Iliade*, il guerriero greco Diomede sbaraglia gli avversari in una battaglia molto cruenta. Sembra imbattibile, fa il vuoto intorno a sé. Ma improvvisamente gli si fa contro il guerriero di Licia alleato con Troia, Glauco, lo scambio di battute tra i due è uno dei passi più noti del poeta. Diomede, forte del suo valore, gli si rivolge sprezzante: «Chi sei, guerriero, chi sei fra gli uomini mortali? [...] vieni più vicino e presto raggiungerai i confini della morte». Ma la risposta di Glauco lo spiazza, inattesa: «Perché mi domandi chi sono? Le generazioni degli uomini sono come le foglie: le fa cadere il vento ma altre ne spuntano sugli alberi in fiore quando viene la primavera. Così le stirpi degli uomini, una nasce, l'altra svanisce» (Omero 2014). Glauco rifiuta di riportare le proprie generalità, per lui non conta di quale individuo si tratti, conta essere un umano, conta appartenere alla stirpe degli uomini.

Questo passaggio è stato ripreso per segnare un cambio di paradigma nella concezione dell'uomo e di se stessi. Mentre prima al centro dell'attenzione c'era l'individuo, ora sembra che debba essere al centro la specie umana. Gli eventi che conducono a questo cambiamento sono essenzialmente due: la pandemia, che riguarda tutti e va combattuta insieme, e la crisi climatica, un enorme iperoggetto, come l'ha definito Timothy Morton, che va affrontato in

una logica ampia in cui l'umanità tutta deve prendersi cura dell'intero pianeta. La mutazione di paradigma, in un'epoca in cui l'io narcisistico domina la società, è difficile, trova resistenze, si cercano etiche alternative e private – negazioniste, contro i vaccini, indifferenti alle mutazioni – ma nei fatti questo nuovo modo di intendersi si insinua nella società, lascia tracce, sembra l'unica via possibile.

Lo spazio letterario risente di questo cambiamento e ragiona proprio su quella battuta di Glauco nell'*Iliade*. Nel 2011, in piena epoca Narciso, Guido Mazzoni nel suo *Teoria del romanzo* nega la possibilità che una prospettiva di specie possa entrare nel romanzo borghese, tradizionalmente focalizzato sull'esperienza dell'io e scrive:

Per chi adotta uno sguardo di questo tipo, la sede della verità, del senso e del valore, se esiste, è soltanto la storia della specie, concepita come una sequenza di esseri sempre uguali che si succedono secondo la logica della ripetizione. Chi prendesse alla lettera l'ontologia che la similitudine delle foglie espone non riuscirebbe a narrare: ai suoi occhi non esisterebbero azioni degne di racconto: le differenze tra gli individui risulterebbero indifferenti. (Mazzoni 2011, 47)

Nel 2021, ovvero nei primi anni dell'epoca Glauco, Carla Benedetti che ragiona proprio sulle conseguenze dei cambiamenti climatici sulla letteratura, torna su questa metafora per mutarne radicalmente la prospettiva e affermare invece l'efficacia o addirittura la necessità di questo nuovo paradigma: «Eppure l'orizzonte di specie non impedisce affatto a Omero, e ad altri scrittori del passato e moderni, di narrare vite particolari; semmai proprio questo orizzonte conferisce a quelle vicende individuali una cassa di risonanza potente, un senso tragico della vita» (Benedetti 2021, 91).

Il convergere della prospettiva individuale con quella dell'umanità è proprio il senso e il valore dell'eroe tragico che, come affermava Nietzsche, «si volge con immobile sguardo all'immagine totale del mondo, cercando di cogliere in essa, con simpatetico sentimento d'amore, l'eterna sofferenza come sofferenza propria». È possibile che questo paradigma nuovo e antico torni a innervare le pagine dei romanzi? È una domanda che si pongono diversi scrittori, come per esempio Amitav Ghosh che nella *Grande cecità* si chiede come possa cambiare il romanzo borghese in questa direzione.

In questo contesto Venezia ha un ruolo importante: da città del lusso e della lussuria (Dioniso), da città segreta e nascosta (Narciso), Venezia sembra voler mutare la sua immagine e diviene «Capitale mondiale della sostenibilità» come la definisce e si definisce la Fondazione Venezia, oppure *Intelligent Venice - La più antica città del futuro*, come titola la mostra della Biennale Architettura. Venezia non

vuole sottolineare la sua diversità, la sua individualità, ma vuole farsi catalizzatrice dell'umanità tutta nel senso più ampio possibile nello spazio e nel tempo: vuole adottare cioè una prospettiva di specie che faccia i conti col passaggio delle generazioni, con il futuro, partendo proprio dalla crisi climatica in corso che ne mette a repentaglio la sopravvivenza stessa.

È il 2016 quando con la sua forza visionaria Paolo Sorrentino porta sullo schermo la serie TV *The Young Pope*, la storia di un papa giovane e rivoluzionario che cambia il modo di intendere la Chiesa stessa, scontrandosi con molte resistenze ma finendo per essere molto amato dalla popolazione. Dopo aver ambientato la maggior parte della serie, come è naturale, tra Roma e la Città del Vaticano, nell'ultimo episodio inaspettatamente il regista sposta il focus proprio su Venezia per il potente finale, come se questa città fosse lo sfondo più adatto per l'ultima scena.

Il papa si affaccia alla Basilica di San Marco per parlare a una Piazza gremita di persone, proprio alla fine del suo discorso pronuncia queste parole: «io un giorno morirò e allora vi potrò abbracciare tutti, uno a uno», a quel punto il papa viene colto da un maleore, perde i sensi, la macchina da presa stringe su un primo piano del suo volto e poi velocemente retrocede verso il cielo a inquadrare il gruppo di cardinali che lo assistono, poi in un solo piano sequenza la basilica, la piazza gremita di gente e poi più su tutta Venezia, l'intera Laguna, il Veneto, l'Italia e ancora l'intero mondo, dal punto di vista di Dio, si direbbe. È da Venezia dunque che si può accedere a una dimensione altra, universale, che supera l'individuo, Venezia è la città mondo, il papa solo in una dimensione altra può provare un'infinita empatia con tutti gli uomini di tutta la terra e sentirsi cioè appartenere alla specie umana.

Così finisce la serie, ma il giovane papa non è morto. Nel 2020 esce *The New Pope* che si configura come la seconda stagione della stessa serie. Il giovane papa è sopravvissuto, ma al suo risveglio c'è un nuovo papa e per non suscitare scandalo è costretto a stare nascosto presso una famiglia veneziana. Il figlio della coppia che lo ospita è affetto da una grave malattia, la madre è piegata dal dolore, la sua relazione col marito sembra aver perso qualsiasi gioia. Così, d'accordo col papa, una sera marito e moglie escono, ben vestiti, frequentano una Venezia romantica nel tentativo di ritrovarsi. Nel frattempo Lenny, il papa, resta a casa col figlio e qui, spinto dalla donna convinta della sua capacità di fare miracoli, chiede a Dio di guarire il ragazzo. È una scena dall'alto valore tragico, da tragedia greca, con una invocazione agli dei e i temi della malattia, della morte e della fede. Ma ovviamente il miracolo non avviene. La donna torna a casa trepidante, e prende atto del fallimento. Racchiusa in una tristezza indicibile e dignitosa, prende in braccio suo figlio e lo porta a fare il bagno nella vasca. È seduta nella vasca, tiene il

bambino in braccio, sdraiato, senza forze, condannato dalla sua malattia incurabile, l'inquadratura è frontale. Dissolvenza. Nella stessa posizione, stessa inquadratura, stessa drammaticità, si vede la *Pietà* di Michelangelo nella Cattedrale di San Pietro: l'archetipo della tragedia umana, il dolore del mondo come sofferenza propria, l'apertura archetipica dall'io a tutti.

L'archetipo che in Venezia trova la sua sede naturale è la base di ciò che la psicologia analitica di Carl Gustav Jung chiamava inconscio collettivo e perciò è l'elemento più rappresentativo di Glauco che supera l'individualità divenendo «come le foglie». In un libro del 2023, edito dal vitale editore veneziano Wetlands e intitolato suggestivamente *Il giaguaro nel canale. Venezia come appare a chi la sogna*, la psicoanalista Costanza Jesurum parte proprio dalle teorie junghiane per analizzare i sogni che hanno come sfondo la città lagunare:

In questo libro si ipotizza che Venezia sia a sua volta una delle capitali dell'inconscio culturale. La sua storia e la sua struttura, nonché il potente impatto che ha sull'immaginazione l'idea di una città storica sull'acqua, la rendono una candidata ideale. Le cartoline di Venezia - la laguna, i ponti, l'acqua alta, i pozzi, i palazzi sontuosi, le maschere - costituiscono un arsenale allegorico potentissimo che le persone trattengono, e portano con sé. Il loro inconscio se ne appropria e ne fa un uso personale, per dire qualcosa della loro vita privata. (Jesurum 2023, 10-11)

Ne emerge una città in cui lo spazio reale abdica in favore di un più profondo contatto con un sé sommerso, archetipico, che è l'esperienza di tutti.

Secondo Amitav Ghosh, una delle cifre del romanzo moderno è proprio l'«estromissione del collettivo dal territorio dell'immaginazione narrativa», da cui deriva l'incapacità di raccontare l'esperienza dell'umanità, come sarebbe necessario in un'epoca di profonda crisi climatica. Eppure a Venezia, in questa Venezia recente, nella Venezia di Glauco, è proprio questa dimensione collettiva che ritrova il suo spazio, come è evidente nell'epilogo di *The Young Pope*, ma anche, per esempio, in *Resta con me, sorella* romanzo del 2023 di Emanuela Canepa. In una delle scene centrali del romanzo ambientata al tempo della Grande Guerra quando le donne restavano a custodire le città mentre gli uomini morivano al fronte, giunge in città il feretro di un milite ignoto ucciso in guerra. Quel soldato è uno ma è tutti, tutti i mariti, i figli, i fratelli, i padri delle donne rimaste in città, che s'accalcano per le calli per andare a rendergli omaggio:

Il morto chiuso nel sarcofago e ricoperto di corone al binario numero uno della stazione ferroviaria di Venezia è il primo soldato

che Anita vede da vicino tra quanti hanno combattuto la guerra con onore. I decorati immobili intorno alla salma di un cadavere anonimo e caricato dalla somma dei destini della nazione sono i primi combattenti. [...] Nella stretta di quel supplizio, Anita comprende fino in fondo la portata di ciò che è stato. Sfiora da vicino lo spirito della guerra, e in mezzo al mare di vedove e madri, figlie e sorelle legate dal lutto, riesce finalmente a piangere un dolore che solo adesso è anche suo. (Canepa 2023, 239-40)

L'orizzonte di specie, diceva Carla Benedetti parlando di Glauco, «conferisce a quelle vicende individuali una cassa di risonanza potente, un senso tragico della vita» (Benedetti 2021, 91). L'eroe tragico, scriveva Nietzsche, «si volge con immobile sguardo all'immagine totale del mondo, cercando di cogliere in essa, con simpatetico sentimento d'amore, l'eterna sofferenza come sofferenza propria» (Nietzsche 1977, 122). Questa scena incarna perfettamente questo spirito tragico e mette in connessione l'io con tutti, l'esperienza individuale col destino del mondo.

In un romanzo dello stesso anno, *La sindrome di Ræbenson* di Giuseppe Quaranta, il cui tema principale è la perdita dell'individualità, vista anche e soprattutto nei suoi rischi patologici, c'è una sola scena ambientata a Venezia, una scena in cui il protagonista si reca nella città per cercare i propri confusi ricordi legati a una donna misteriosa:

Venezia non aveva mai avuto posto nella sua vita, eppure in mezzo a quella folla di turisti-pellegrini adoranti i palazzi e le chiese, che si facevano trasportare per molti denari da gondolieri annoiati da un lato all'altro dei canali, ammirando tutto quello che c'era da ammirare [...]; in mezzo a quella girandola di maschere, riuscì a riconoscere una voce; forse una sua concittadina, una collega. Al contrario di lui, poteva essere a Venezia senza cercarvi un significato. (Quaranta 2023, 45-6)

La folla, i turisti, le maschere fanno da contraltare al riconoscimento individuale. Proprio in chiusura del capitolo ambientato a Venezia, quasi in un'appendice apparentemente priva di senso e di legame col resto, il protagonista ragiona sul caso della famosa opera *Erased De Kooning Drawing* del 1953 nella quale Robert Rauschenberg cancella fisicamente e con molta applicazione un disegno donatogli dal celebre artista allo scopo. Rispetto a quest'opera ricorda due interpretazioni, nella prima, «nel *Libro del riso e dell'oblio*, Kundera parla di una morte dolcemente azzurra come il non essere, insinuando che il non essere sia una condizione affatto simile al nulla, all'annientamento individuale»; nella seconda «Robert Krulwich sottolinea l'importanza di concepire i vuoti. Siamo circondati da cose che ignoriamo; ovunque

andiamo, scrive, noi non abbiamo idea di quello che non stiamo vedendo» (Quaranta 2023, 49).

Venezia subisce o provoca queste due spinte: da un lato un depotenziamento se non proprio un annientamento dell'individuo e dall'altro un'aspirazione verso l'assenza, verso ciò che non c'è o che va oltre la contingenza del presente tangibile. Tutto questo, del resto, era già nel concetto stesso di maschera e di Carnevale, cioè nell'elemento perfino stereotipico della città: il Carnevale nel suo senso più antico e più puro, nel suo significato universale. Come diceva Bachtin: «Al Carnevale non si assiste, ma lo si vive, e lo si vive tutti poiché esso, per definizione è fatto dall'insieme del popolo. [...] Il Carnevale ha un carattere universale, è uno stato particolare del mondo intero, è la sua nascita e il suo rinnovamento a cui tutti partecipano» (Bachtin 1995, 24); oppure «il riso carnevalesco apparteneva, in primo luogo, *a tutto il popolo* [...]: *tutti* ridono, è un riso "generale"; poi, in secondo luogo, è *universale*, riguarda tutto e tutti» (37-8); o ancora «in ciò consiste una delle principali differenze fra il riso della festa popolare e il riso puramente satirico dell'epoca moderna. L'autore puramente satirico, che conosce soltanto il riso negativo, si pone al di fuori dell'oggetto della sua derisione, vi si contrappone [...]. Il riso ambivalente del popolo esprime invece l'opinione del mondo intero in divenire, in cui si trova anche colui che ride» (38-9).

È così, proprio in virtù del Carnevale, che dopo la deriva narcisistica degli anni passati, Glauco può tornare a vivere a Venezia e a passeggiare per le sue calli.

## Bibliografia

- Bachtin, M. [1967] (1995). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi.
- Benedetti, C. (2021). *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Torino: Einaudi.
- Brodskij, I. (1991). *Fondamenta degli Incurabili*. Milano: Adelphi.
- Calasso, R. (1988). *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milano: Adelphi.
- Canepa, E. (2023). *Resta con me, sorella*. Torino: Einaudi.
- Ferrucci, R. (2025). *Il mondo che ha fatto*. Milano: La Nave di Teseo.
- Ghosh, A. (2017). *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*. Vicenza: Neri Pozza.
- Jesurum, C. (2023). *Il giaguaro nel canale. Venezia come appare a chi la sogna*. Venezia: Wetlands.
- Mainardi, D. (2013). *La caduta. I ricordi di un padre in 424 passi*. Torino: Einaudi.
- Mazzoni, G. (2011). *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino.
- Morton, T. (2018). *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*. Roma: Nero.
- Nietzsche, F. [1872] (1977). *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi.
- Omero (2014). *Iliade*. A cura di M.G. Ciani. Venezia: Marsilio.
- Quaranta, G. (2023). *La sindrome di Ræbenson*. Roma: Atlantide.
- Scarpa, T. (1996). *Occhi sulla graticola*. Torino: Einaudi.
- Scarpa, T. (2000). *Venezia è un pesce. Una guida*. Milano: Feltrinelli.

