



L'artista che amava sensualmente la Bellezza

di GIULIANO BRIGANTI

VENEZIA — Già nel 1813, quando il Canova aveva solo cinquantasei anni, nella sua *Storia della Scultura* il conte Antonio Cicognara, esteta liberale ed uomo illuminato aperto ad ogni nuova esperienza, non seppe esimersi, spinto dal suo fervido patriottismo, dal chiamare il proprio secolo «il secolo di Antonio Canova». Come del resto aveva chiamato il periodo precedente il secolo di Bernini, magari soltanto perché giudicava quest'ultimo, di quel secolo, l'uomo di gran lunga il più pericoloso. Il suo amore per Canova era invece immenso e sincero; e se consacrò al suo nome un'intera epoca della nostra storia, l'ultima e conclusiva di una serie lunga e gloriosa, bisogna dire che a tanto avevano portato naturalmente anni e anni di incensamenti e di piaggerie per quell'uomo «verissimamente divino» (Giordani) per quel «supremo ministro della Bellezza» (Missirini), per quel genio «che basta a render famigerato un secolo» (Moschini) e che lo stesso Cicognara, nelle sue lettere, adulava sino alla nausea.

Ma il conte era soprattutto un ottimo «connoisseur», cioè un intenditore, come lo definiva non senza una punta di disprezzo Niccolò Tommaseo (e la definizione di intenditore data in poche righe dal terribile vecchio e riesumata dallo Haskell è un vero capolavoro di intelligenza e di perfidia), più che non un teorico del neoclassicismo, come a lui forse sarebbe piaciuto di essere e come tuttora lo si vuol considerare, magari senza averne mai letto nemmeno una riga. E poiché devo dire che sono sempre gli intenditori a cogliere nel segno, del Canova apprezzava soprattutto la dolcissima e sensuale sinuosità e il lato femminile. Cioè, per usare dei termini foscoliani che si dimostrano i più adeguati al caso, quella leggiadra avvenenza, quei molli contorni («che facile bisso seconda»), quegli agili corpi («affidati all'aure»), quel molle annodarsi delle chiome, quell'armonioso e lento intrecciarsi delle membra, quell'immortale fragranza di forme virginee, insomma quel tanto di tenero e di sensuale, spesso di languido, che non combacia sempre con i modelli mentali e con la rigida coscienza teoretica del neoclassicismo. Ne apprezzava insomma più il lato «Grazie» che non il lato «Sepolcri», e non a caso il carne delle Grazie è dedicato dal Foscolo ad Antonio Canova.

E' destino, del resto, di tanti artisti che conobbero in vita il massimo della fortuna, essere assunti quasi subito dalla cultura nazionale a simbolo del proprio tempo: e fu anche il destino di Antonio Canova. Un destino sul quale non sarebbe ora il caso di soffermarsi se non facesse ancora sentire le sue conseguenze, ma in modo negativo, per il fatto che un filo rosso sembra unire pur seguendo un cammino lungo e contorto, i panegirici, gli elogi fune-

bri e le consimili manifestazioni retoriche di un tempo trascorso agli schemi storico critici più adoperati anche oggi, dato che gli uni e gli altri sembrano confezionati con la stessa ricetta, cioè ricorrendo ad idee o ideologie ricevute senza controllarle mai con le opere e con i fatti. Un cammino che, nel caso che ci riguarda, ha portato ad inquadrare quasi sempre Antonio Canova, nel bene e nel male, nello schema abusato di «neoclassicismo europeo». Col rischio di non capire quella che è la vera grandezza dello scultore veneziano.

E' noto quale prezioso contributo a scardinare luoghi comuni e antichi pregiudizi sul cosiddetto neoclassicismo sia stato offerto dalla grande mostra londinese del 1972. Per esempio, vedere le opere del Canova (esattamente 32) in quel contesto così ricco di riferimenti, di assonanze e di dissonanze, vederle accanto a quelle aeree e luminose di Houdon o a quelle idealistiche, dure e «primarie» di Thorvaldsen (non voglio dire che le prime fossero migliori delle seconde ma solo che erano diverse ed equidistanti da quelle di Canova) fu estremamente chiarificatore. La bellissima mostra aperta ora a Venezia nell'ala Napoleonica e nelle sale del Museo Correr e intitolata «Venezia nell'età del Canova: 1780-1830», per la sua ricchissima documentazione e per il taglio nuovo e intelligente (cioè

non settoriale ma onnicomprensivo) con cui è concepita offre un contributo altrettanto prezioso, per quel che riguarda almeno cinquanta anni di vita artistica e civile veneziana. E, in particolare, anche per quel che riguarda Antonio Canova, che è, naturalmente, uno degli obiettivi principali della rassegna, che ne costituisce, si può dire, il nucleo. E' chiaro che vi sono documentati soltanto i rapporti di Canova con Venezia e quindi soprattutto il suo momento giovanile che precedette la partenza per Roma nel 1779, cioè praticamente tutta l'attività nota dell'artista fino ai ventidue anni; ma vi sono presenti anche opere più tarde fatte per Venezia, fra le quali alcune inedite, come per esempio i grandi bassorilievi di gesso del Correr trovati recentemente. E un buon numero di suoi dipinti.

Rivedere, in un contesto di altre opere veneziane contemporanee, soprattutto in un contesto che verte sulla consistenza della cultura accademica a Venezia posteriore alla metà del secolo e sulle figure del Lodoli e del Memmo e sui progetti architettonici del Temanza, cioè sugli elementi protoneoclassici vivi nell'ambito della cultura illuministica veneziana, rivedere, dico, le prime prove di Antonio Canova, dai due canestri di frutta del '72 e dalle due statue con Orfeo ed Euridice eseguite per il giardino della villa del Falier ad Asolo fra il '73 e il

'75 (che così umilmente, come tanti grandi del resto, cominciò la sua carriera) sino ai due lottatori in terracotta con cui si presentò nel '75 all'Accademia per vincervi il secondo premio, al busto, un po' naif, del doge Paolo Renier, al piccolo *Apollo* in terracotta ed infine al *Dedalo ed Icaro* del 1778-79, il suo primo grande capolavoro (non aveva ancora ventidue anni) è certo un'occasione unica che spero contribuirà a precisare ulteriormente l'idea che abbiamo del Canova.

Da parte mia, davanti al *Dedalo ed Icaro* (che non so quanto abbia realmente guadagnato dalla recente drastica pulitura, che se ha fatto risaltare alcuni particolari ha indubbiamente raffreddato l'insieme arrivando sino al vivo del dozzinale marmo grigiastro), più che dalla sua novità strutturale, dalla sua presunta apertura alla poetica neoclassica, sono attratto dalla sua qualità espressiva, cioè dalla tenerezza che lo informa, dal dolcissimo calore di affetti e persino da una certa ambiguità sul tema del rapporto uomo fanciullo che ne emana.

Può sembrare quasi goffo il gesto di Dedalo, con quella faccia contratta di vecchio intento ad un lavoro difficile, con quei favoriti da maggiordomo che ha messo radici nelle anticamere e sulle panche degli androni; quel gesto abituale, come di chi aiuti ad infilare un mantello, con cui cinge il tenero corpo del gio-

La mostra «Venezia nell'età del Canova: 1780-1830» al Museo Correr offre una straordinaria documentazione ed è ordinata secondo criteri molto stimolanti

vane sorridente, che guarda dietro la sua spalla come una Venere callipigia, felice di una sua inconsapevole sensualità, piangendo con grazia infinita il ginocchio. Il suo luminoso sorriso è correggesco, è quale può ritrovarsi in una pittura di Reynolds, in una scultura di Houdon. Il resto è sapienza, sapienza faticata e non virtuosismo, sapienza tecnica acquisita forse più studiando sui polverosi gessi raccolti da Filippo Farsetti nella sua casa di San Luca che non all'Accademia, al Fonteghetto della Farina, a disegnare, con cattiva luce, «un uomo ignudo in quella positura che verrà collocato dalli maestri». Non c'è tuttavia molto di neoclassico nel *Dedalo ed Icaro*, gentile parabola del sentimento paterno quale poteva essere concepita da Greuze, primo sensuale ma delicatissimo rapporto con la bellezza; e quel famoso filo di ferro che chiude la composizione, e sul quale si è tanto discettato, sono convinto che il Canova avrebbe dato un occhio della testa per poterlo fare di marmo. Ma si accontentò di farlo in ferro, e va a sua lode. Sebbene siffatti inserti non fossero certo nuovi in quel secolo.

Ma la mostra non si limita ad illustrare gli inizi del Canova e i suoi ulteriori rapporti con la Serenissima: il suo merito, come ho detto, è quello di offrire un panorama vasto ed esauriente di cinquant'anni non certo tranquilli e che ebbero il loro peso sulla vita artistica veneziana proprio quando si era chiusa, con Guardi, con Tiepolo, con Longhi e con altri ancora, la lunga parabola della sua vicenda autonoma. Cinquant'anni che videro la fine della Repubblica, i riflessi della Rivoluzione, il dominio napoleonico e il dominio austriaco. Ma che videro anche il sorgere di un nuovo sentimento civico.

Il processo di revisione che intende avviare questa mostra è condotto con grande impegno e con grande preparazione (vorrei dire anche, cosa rara, con allegria) da Giuseppe Pavanello e da Giandomenico Romanelli, ed è un processo davvero cospicuo che si avvale anche del reperimento di nuove opere e di nuovi documenti. Ma ciò che più conta è che la mostra è riuscita nel suo intento di illustrare tangibilmente quel periodo raccogliendo pitture, progetti architettonici, progetti di sistemazione territoriale, documenti dei complessi assestamenti urbanistici, della vita accademica, teatrale, culturale, editoriale, esempi di decorazione d'interni, mobili, suppellettili. Non si può dire certo che la pittura a Venezia, negli anni napoleonici o post napoleonici, fosse un granché. Non era molto diversa da quella delle altre regioni italiane, che è tutto dire. Sebbene qualche eccezione possa farsi, per Hayez ad esempio. Ma resta il fatto che la mostra, accompagnata da un catalogo esemplare e che resterà un valido strumento di studio, offre un modello da seguire.

Sopra il titolo: H.D. Hamilton: Ritratto di Canova nel suo studio con Sir Henry Tresham
In alto a destra: Antonio Canova: Briseide consegnata agli araldi
A fianco del titolo: Ludovico Lipparini: Ritratto del conte Leopoldo Cicognara
A destra: G. Mezzani: Progetto di arco trionfale
Sotto: Lorenzo Santi: Progetto di riforma per la facciata della nuova fabbrica del Reale Palazzo rimpetto la chiesa di S. Marco

