Si apre giovedì a Roma una mostra che raccoglie le sculture di Antonio Canova provenienti dall'Ermitage

E l'imperatore si innamorò di una statua

di GIULIANO BRIGANTI

Si apre giovedì 12 dicembre, alla Fondazione Memmo di Palazzo Ruspoli, a Roma, la mostra delle sculture di Canova che provengono dall'Ermitage di San Pietroburgo. Anticipiamo dal catalogo Marsilio il contributo di Giuliano Briganti.

Sebbene Antonio Canova non sia mai stato in Russia dove fu più volte invitato sia da Caterina II che da Alessandro I, ben sedici opere di sua mano sono conservate al Museo dell'Ermitage. Nessun altro museo al mondo ne possiede tante. Penso che questo primato non sia dovuto al caso, anche se l'enorme fama europea dell'artista, già diffusa dalla fine del Settecento, sarebbe sufficiente a giustificarlo. Può essere interessante quindi risalire alle origini di quella cospicua raccolta canoviana per far luce sulle ragioni che resero così caro Antonio Canova allo spirito russo degli anni della Restaurazione.

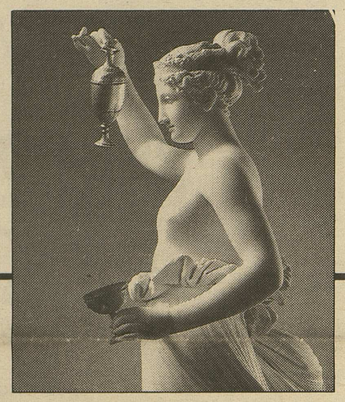
Fin dal tempo della Grande Caterina l'Europa e in particolare l'Italia e la Francia avevano monopolizzato ogni attività artistica e culturale in Russia. Dalla Francia, allo scadere del secolo XVIII, si importavano mode, costumi, comportamenti. Ma negli anni dell'invasione napoleonica e della «guerra patriottica» che, dall'incendio di Mosca al tragico passaggio della Beresina, si concluse con l'annientamento della Grande Armata, la nobiltà russa si era imposta di non parlare più in francese, lingua abituale alla corte e nelle conversazioni della buona società pietroburghese e moscovita.

E fu certo gran fatica rompere quell'abitudine: le brave signore che nei saloni bianco e oro recentemente decorati nello stile «Impero» preparavano bende e maglie per i soldati conversando intorno a un tavolo con quella familiarità operosa così bene descritta da Elisabeth Vigée-Lebrun nelle sue «memorie», imponevano multe e pegni a chiunque si facesse sfuggire una sola parola nell'idioma dell'odiato invasore. Poteva sembrare un gioco di società se non fosse che quelle principesse e principessine o dame di corte, costrette nei vestiti «a la greque» non troppo adatti alle loro pienezze slave, avevano tutte mariti, fratelli o figli impegnati in una delle guerre più sanguinose della storia che a molti di loro avrebbe negato il ritorno.

La causa della sconfitta napoleonica

Quell'autocensura linguistica non era comunque che un aspetto della calda e sincera ondata di nazionalismo e di amor patrio che nel 1812 investì tutta la Russia coinvolgendo anche alcuni strati popolari e che fu, più ancora del gelido inverno, la causa della sconfitta napoleonica, ma che ebbe certamente anche l'effetto di annullare le spinte progressiste e le recenti aperture verso le nuove idee che venivano dalla Francia e di porre fine, quindi, alle aspirazioni riformiste, giuridico-filosofiche e illuministe di Michail Speranskij, primo consigliere di Alessandro I dal tempo dell'incontro dei due imperatori a Erfurt fino alla rottura con Napoleone.

Ma se questo acceso antifrancesismo fece naufragare le riforme progettate da Speranskij che avrebbero potuto vantaggiosamente ammodernare l'arretratissima Russia, non v'è dubbio d'altra parte che quel caldo sentimento di amor patrio, quell'immagine di unione nazionale che sembrò configurarsi per un momento, sia pure su di un piano esclusivamente sentimentale, fra strati sociali così profondamente diversificati in nome del sangue versato in comune, generosamente, dal popolo e dalla nobiltà, che insomma quella consapevolezza e quell'orgoglio di essere russi fosse un fatto nuovo, un fatto «moderno», nell'Europa degli imperi e dei regni dissanguati dalle guerre napoleoniche.



Antonio Canova, "Ebe" (particolare) e, a destra la "Maddalena penitente" (foto di Mimmo Jodice)

Non v'è dubbio, voglio dire, che prefigurasse quei generosi sentimenti patriottici e quindi con essi quei sentimenti di natura romantica che fioriranno negli anni della Restaurazione e che daranno i loro frutti al tempo delle rivoluzioni borghesi europee e delle guerre per le indipendenze nazionali. Sentimenti che poi si chiamarono popolari ma nei quali, agli inizi, confluirono, rinnovandosi, anche gli ideali illuministici della Massoneria. Non per nulla Tolstoj, quando pensò di scrivere un romanzo sui «Decabristi», sentì il bisogno di partire proprio dagli anni delle guerre napoleoniche e ci diede quel capolavoro che è *Guerra e Pace*.

Era, quel sentimento che accese negli animi la fiamma della «guerra patriottica», un sentimento di amor patrio ben diverso da quello che aveva dato forza e invincibilità alle eroiche armate della Repubblica nel '93, a quei soldati scalzi e stracciati che erano spinti dalla consapevolezza di essere portatori di idee di libertà e di eguaglianza da trasmettere ad altri popoli. La necessità, invece, di difendere la propria terra e con essa le tradizioni, i legami con il passato, gli stessi affetti famigliari, insomma le proprie radici, segnò indubbiamente un profondo cambiamento nell'animo russo suscitando, nel 1812, una temperie sentimentale e patriottica che, a quell'anno, credo non avesse precisi riscontri in Europa. Anche perché quei sentimenti collettivi si sublimavano, a tutti i livelli sociali, nell'amore per la figura generosa e cavalleresca del giovane Zar che aveva aperto i cuori a tante speranze ed era venerato come purissima personificazione dell'anima russa, nonché come salvatore dell'Europa.

Un amore che veniva quindi a coincidere con quei principî del legittimismo che informeranno lo spirito reazionario della Restaurazione ma che, nella Russia uscita vittoriosa dalla «guerra patriottica», era amore per un'immagine carismatica circonfusa di spiritualismo (e lo spiritualismo sarà una delle componenti della cultura russa) e teneramente romantica, quindi nuova; un'immagine che si tingeva di rilessi profondamente religiosi, anzi decisamente mistici.

Il rapporto con il potere era un dato strutturalmente necessario all'arte neoclassica perché era un'arte che parlava una lingua nuova per un pubblico nuovo. Voglio dire che il pubblico non era più l'élite degli «amatori», l'aristocratica cerchia *des hommes de goût et d'esprit* che frequentava i Salons dell'*ancien régime*, ma un pubblico dapprima più partecipe intellettualmente, poi sempre più attivo e vasto, un pubblico protagonista e che, dopo la Rivoluzione, poteva anche corrispondere con il «popolo» e, di qui, con il nuovo potere che dichiarava di rappresentarlo.

Altissimi punti di pathos

Fu così che l'arte neoclassica, a partire da David, e indubbiamente anche se in forma meno diretta, meno esplicita, con Canova, offrì i propri codici espressivi, creati allo scadere del Settecento, all'egemonia culturale dell'Impero e a quella del Regno d'Italia sotto Eugenio di Beauharnais. Ma per molti aspetti le fu anche possibile (e Antonio Canova ne è valida testimonianza) entrare in sintonia con alcune inclinazioni sentimentali che erano già affiorate nella seconda metà del Settecento, ma che si diffonderanno ampiamente nel comportamento e nei moti affettivi delle classi egemoni dell'Europa del dopo-Napoleone, identificandosi con la sensibilità romantica.

Ancora negli anni Venti, insomma, il Neoclassicismo fu lo stile adottato dalla Restaurazione. Ma non tanto perché poteva applicare, come in effetti applicò, ai resuscitati idoli del legittimismo quei modelli iconografici e retorici con cui aveva esaltato Napoleone e la *nomenklatura* dell'Impero, quanto perché la sua poetica degli affetti che, su diversi registri sentimentali, aveva toccato con David e con Canova punti altissimi di pathos e di vera commozione, poteva offrire, soprattutto con il Canova più idillico, immagini estremamente adatte per esprimere quella tenera effusione di sentimenti, quell'aura di spiritualità, quell'affettuosa esaltazione dell'amore, della purezza, della giovinezza, dell'innocenza, dell'amicizia che erano categorie affettive care anche ai «philosophes» e agli enciclopedisti, ma che si andavano maturando e diffondendo come stato d'animo e come *sensiblerie* nello spirito del nuovo secolo.

E, soprattutto, che saranno assai gradite al nuovo potere paternalistico della Restaurazione, desideroso soprattutto di mantenere la stabilità e l'ordine, proprio in quanto categorie affettive che esaltavano virtù squisitamente «private», lontane cioè da quelle virtù civiche e politiche esaltate dalla rivoluzione e, con diversa temperie, anche dall'Impero.

Questa possibilità di esprimere in immagini sentimenti di origine storica o di tensione morale così diversa non è che lo specchio delle apparenti contraddizioni che caratterizzano il movimento neoclassico. Un movimento che, nel passaggio fra due secoli, durante il corso di avvenimenti che sconvolsero profondamente il mondo, trovò la sua unità linguistica nella teorica certezza dell'assoluta, astorica e universale validità del modello classico, dell'antico, ma che non può essere visto correttamente se non nell'ambito del complessivo universo romantico.

È in questa congiuntura neoclassica, in questo intrecciarsi di motivi intellettuali e sentimentali all'apparenza così diversi che si trasmettono per infiniti tramiti da un secolo all'altro, passando dalla chiara luce, fredda e assoluta, degli ideali tardo settecenteschi alla luminosità crepuscolare che circonfonde di un'aria ambigua e affascinante le indefinibili sfumature della sensibilità romantica, che va individuato il rapporto di Antonio Canova con la realtà storica che si determinò con la Restaurazione.

Così come vi vanno ricercate, per tornare al nostro assunto, le ragioni che fecero apparire alcune sue opere perfettamente consone al clima sentimentale e agli spunti spiritualistici della cultura russa, o se si vuole del costume russo del tempo di Alessandro I. Perché se si eccettua il caso di un grande mecenate del tempo di Caterina quale fu il principe Nicholaj Jussupov che nel 1794 commissionò al Canova, che ben conosceva, il gruppo di *Amore e Psiche giacenti* (o più precisamente Amore che bacia Psiche svenuta per aver aperto il vaso di Proserpina e la sottrae alla morte), opera destinata alla sua villa di Archangelskoe e, solo molto più tardi, pervenuta al museo di Pietroburgo, è proprio a cominciare dagli anni di Alessandro che si forma la collezione dei Canova all'Ermitage.

Una nuova era di pace

Fu Alessandro infatti che, quando dopo Waterloo l'esercito russo entrò a Parigi, volle con grande determinazione aggiungere quattro statue di Canova a un gruppo di trentotto dipinti che aveva acquistato alla Malmaison. Ben sapeva che Canova era stato lo scultore più amato da Napoleone e, con David ora in esilio a Bruxelles, il suo più autorevole iconografo, così come sapeva che fu soprattutto Giuseppina di Beauharnais la più fervente e appassionata ammiratrice dello scultore, tanto da raccogliere un numero notevole di sue opere nell'amata Malmaison.

Alessandro quelle sculture le conosceva. Nella primavera del 1814, quando era entrato a Parigi dopo la prima abdicazione di Napoleone e il suo esilio all'Elba, si adoperò per farvi ritornare Giuseppina e, attratto dal suo fascino, aveva visitato più volte la Malmaison dove certamente aveva ammirato le opere di Canova. Giuseppina morì nel maggio di quell'anno (in seguito a un'infreddatura, sembra, presa nel giardino dove era scesa, per ricevere lo Zar, nelle vesti leggere allora alla moda) e nel 1815 le sue opere d'arte erano passate ai figli Eugenio e Ortensia.

L'attrazione che Giuseppina aveva esercitato sul romantico Alessandro era un ricordo molto recente, né Alessandro, d'altra parte, poteva aver cancellato del tutto la sua antica ammirazione per Napoleone, anche se ora si sentiva pienamente investito del ruolo che rappresentava, se era cioè ben cosciente del suo carisma, se era convinto di impersonare lo spirito della Santa Russia, quello spirito che, come credeva profondamente, religiosamente, aveva salvato l'Europa dalla tirannide napoleonica e solo poteva preparare una nuova era di pace.

Una sorta di emulazione napoleonica tuttavia forse sussisteva ancora nel fondo del suo animo ma non penso che fosse questa, o almeno solo questa, e nemmeno il fascino postumo di Giuseppina a spingerlo a volere quelle quattro statue (che erano precisamente l'*Amore e Psiche stanti*, il *Paride*, la *Danzatrice*, la *Ebe*). In quel 1815, che corrispondeva al momento della sua maggior fortuna, Alessandro era molto sensibile ai richiami che gli venivano dal mondo e quindi anche ai suggerimenti della moda, ma si credeva soprattutto sensibile alle voci che gli venivano dalla sua Russia e si nutriva dell'illusione di sentire il polso del suo popolo.

Quello che è certo è che era indubbiamente consapevole e partecipe dei gusti e delle inclinazioni di un'élite, a lui particolarmente fedele e soprattutto giovane, che, come ho detto, era stata in qualche modo segnata dalla «guerra patriottica» e che gravitava intorno alla corte o vi faceva giungere la sua influenza. Furono quelle tendenze spiritualistiche, quei sentimenti decisamente romantici che così bene rappresentavano, in un'accezione tinta di riflessi mistici, il clima culturale della Restaurazione, che portavano lui e i suoi contemporanei ad apprezzare certi lati della sensibilità di Antonio Canova.

Non è un caso, infatti, che le sculture di Canova raccolte all'Ermitage - le più importanti delle quali, se si eccettua il gruppo di *Amore e Psiche giacenti* commissionato direttamente all'artista dal principe Jussupov, pervennero in Russia dalla Malmaison o dall'eredità del Principe Eugenio di Beauharnais divenuto, con la protezione di Alessandro, duca di Leuchtenberg - siano opere nelle quali si può leggere molto esplicitamente quella sensibilità, quell'effusione di teneri sentimenti, quella «musica affettuosa», come la definiva Pietro Giordani, che lo fecero soprattutto amare dai giovani intellettuali dell'inizio del nuovo secolo. Non vi sono, insomma, opere che esaltino, sempre per citare il *Panegirico* del Giordani, «la virtù vera e generosa», l'eroismo e la forza, come sono, per non fare che pochi esempi, il *Perseo Trionfante*, il *Creugante e Damosseno*, l'*Ercole e Lica*, il *Teseo che lotta con il Centauro*.

E' l'affettività, soprattutto, che emana da opere come i due gruppi di *Amore e Psiche* o dalle *Tre Grazie*. Quella *Lieblichkeit* appunto che gli rimproverava il suo maggior detrattore, Karl Ludwig Fernow, nel suo scritto del 1806 *Uber den Bildhauer Canova und dessen Werke* nel quale esaltava invece l'arte di Thorvaldsen. Il Fernow, letterato e filosofo seguace di Kant, distingueva il bello dal caratteristico, il sublime dal patetico, il grazioso dal seducente. Riconosceva ai primi termini di quelle tre contrapposizioni il carattere di universalità e ai secondi quello di particolarità, di relatività. E mentre riconosceva in Thorvaldsen un'assolutezza formale che si realizzava nella creazione di pure tipologie e rendeva irrelativa, cioè universale, la sua arte, elevata così, come nota G. C. Argan, a valore di norma e di precetto morale, rimproverava al Canova il caratteristico, il patetico, il seducente, lo rimproverava di essere prigioniero del mondo dei sentimenti, cioè del mondo del relativo, di esprimere, appunto, la *Lieblichkeit*, l'affettività.

Soggettivo e relativo, ma di una relatività settecentesca, si può indubbiamente definire il classicismo di Antonio Canova che offriva sempre molteplici punti di vista alle sue statue, irriducibili a quella fissità iconica, a quella rigidità statuaria chiusa nelle due visioni, frontale e di profilo, a quell'assoluto tipologico cui tendeva Thorvaldsen. I giovani della generazione posteriore a quella di Canova, che era la generazione di Stendhal (e anche di Alessandro), interpretavano la sua «affettività» come una decisa propensione verso quell'effusione dei sentimenti e dei moti d'animo, verso quegli «amorosi sensi» che commovevano il loro tempo e che possono definirsi legittimamente e integralmente romantici.

Radiosa luce mattutina

Il «sentimento dell'addio» che, davanti al gruppo canoviano di *Venere e Adone*, riempì di lacrime gli occhi di quella signora di cui parla Stendhal, quel sentimento della giovinezza, dell'innocenza, della grazia, dell'amore che ci trasmettono così deliberatamente le statue dell'Ermitage, potevano, probabilmente, evocare nel secondo decennio dell'Ottocento e negli anni della Restaurazione un'immagine spiritualizzata della bellezza che era qualcosa di diverso dalla «greca venustà» cui aspiravano i classicisti ma che poteva, piuttosto, trovare consonanze con i poetici pensieri circonfusi di radiosa luce mattutina dei «giovanetti immortali» del Romanticismo tedesco.

Consonanze che non permettano certo affrettate identificazioni. Anche perché si tratta di propensioni sentimentali che, come altri moti dell'animo o altri modi espressivi o programmatiche intenzioni che furono propri di coloro che erano già pienamente maturi, voglio dire almeno quarantenni, all'inizio del nuovo secolo, non sono divisi da un preciso confine che separi il movimento Neoclassico dal Movimento Romantico. Del resto quella varietà espressiva che il Fernow rimproverava a Canova e alla quale era affidata l'effusione sentimentale, cioè la *lieblichkeit*, l'affettività, quel suo modo di far vivere la scultura in uno spazio naturale e non in un fisso isolamento metafisico, dotandola di una grande molteplicità di punti di vista, quella facoltà di poterle conferire il senso di un'azione che si svolge nel tempo e che nasce da un moto dell'animo, come è l'empito amoroso che spinge Psiche, risuscitata alla vita, a tendere le braccia per rispondere al bacio di Amore, sono elementi che legano in qualche modo la scultura di Canova al passato, che possono intendersi cioè come estreme espressioni della scultura barocca; che ci riportano, in altre parole, al Bernini giovanile dell'*Apollo e Dafne*, a quei *fugitivae gaudia formae*.

Ma Barocco o Romanticismo, in questo caso, sono soltanto schemi che ci aiutano a capire la posizione di Antonio Canova a cavallo fra due secoli che erano sì due secoli «l'un contro l'altro armato», come disse il Manzoni ma che, proprio negli anni, anzi nei decenni più vicini al confine che segna il passaggio dall'uno all'altro, condivisero anche molti sentimenti, seppure in sfumature diverse. Sono schemi, in fondo, che, sempre in questo caso, trovano la loro maggiore utilità nell'elidersi reciprocamente, col risultato di restituire a Canova la sua poetica individualità.

"Tuttolibri" ha riesumato una polemica eterna

Stronchiamoci così senza rancor

di NELLO AJELLO

Si può scendere in polemica contro il cannocchiale? È pensabile che qualcuno si indigni per l'esistenza del termometro? Ha senso prendersela con l'aspirapolvere? Per analogia, questi tre interrogativi stanno impegnando, fortunatamente non in esclusiva, la mente di alcuni modesti lettori di «Tuttolibri», fra i quali il latore della presente. A fornire l'analogia è stato appunto il supplemento culturale della Stampa *che, nei suoi ultimi due numeri, si è occupato, in maniera inopinatamente appassionata, di quell'utensile culturale che da un'ottantina di anni – diciamo da Giovanni Papini in poi – si chiama «la stroncatura».*

Al pari del buco nell'ozono, della crisi del romanzo o delle gesta del monaco Rasputin, il dibattito sulla stroncatura è un espediente di pronto impiego nei periodi di magra giornalistica. Poiché nessuno è perfetto, anche all'estensore di questo articolo è capitato qualche anno fa rivangare quella zolla culturale già sconvolta dal passaggio di tanti aratri, e lo fece in garbata polemica con Massimo Mila, il quale aveva scoperto, negli autori di recensioni negative, specie se severi o caustici, «uno scarso livello di civiltà». Ferdinando Camon e Guido Davico Bonino non la prendano come una stroncatura, ma si ha l'impressione che i loro interventi su «Tuttolibri» non abbiano introdotto varianti decisive nella veneranda diatriba.

«Ma chi stroncherà gli stroncatori?», si era domandato il primo dei due in data 30 novembre. Così almeno suonava il titolo di un suo articolo nel quale si citavano testualmente, e con raccapriccio, numerosi brani critici particolarmente animosi nei riguardi di una schiera di scrittori anche (magari non proprio tutti) di buon nome e di sicura alfabetizzazione. Suo bersaglio erano due «stroncatori», uno maturo e l'altro in boccio, Enzo Golino e Roberto Cotroneo (restituito, quest'ultimo, alle proprie generalità anagrafiche dopo essersi nascosto per qualche tempo sotto i panni drammaticamente ambigui di Mamurio Lancillotto). Alla domanda introdotta da Camon, o dal titolista di «Tuttolibri», si può rispondere con tranquillità: il compito di stroncare lo stroncatore può assolverlo chiunque. E a riprova non è faticoso esibire lo stesso articolo di Camon.

Più toccante, almeno per un lettore non scevro da istinti umanitari, è quel passo autobiografico in cui Camon certifica di aver «visto la Rosetta Loy, la Bossi Fedrigotti, Fulvio Tomizza e molti altri soffrire per i giudizi di Enzo Golino». Il commento potrebbe essere il virgiliano «sunt lacrimae rerum», liberamente traducibile con l'espressione «siamo nati per soffrire, signora mia!». Ma la requisitoria di Camon suscita maggiore inquietudine quando lo scrittore attribuisce al critico (a un critico secondo lui ideale) «un ruolo formativo e pedagogico». Questa breve frase ci ha indotti a formulare una serie di ipotesi sulle fonti camoniane. Può darsi che ad ispirarlo sia stato il poeta Giuseppe Giusti (1809-1850), autore di una lirica in cui si sosteneva che «fare un libro è men che niente – se il libro fatto non rifà la gente». Ma non è neppure escluso che il modello cui, magari inconsciamente, guarda Camon sia Andreij Zdanov, quello lì che definiva gli scrittori (e anche i critici, perché no?) «ingegneri delle anime». E qui s'impone un'assoluta chiarezza: tutto ci si può chiedere tranne che lamentarci per la penuria di simili ingegneri specializzati. Piuttosto, preferiamo asciugare le lacrime di Bossi Fedrigotti.

Eravamo occupati in simili propositi filantropici, quando su «Tuttolibri» di ieri è intervenuto nella polemica Guido Davico Bonino. Lo ha fatto con l'aria di commiserare gli scrittori tartassati e smascherare i critici ribaldi, ma poi la penna gli è corsa più rapida del pensiero. Risultato: per Davico Bonino il critico ideale sarebbe colui che avesse «la pazienza di dimostrare, libri alla mano, con la necessaria dovizia di citazioni, che non c'è ombra di scrittura nel novanta per cento dei romanzi italiani» attualmente sfornati dai nostri editori. Insomma, abbasso gli stroncatori semplici, qua servono i superstroncatori automatici, gli stroncatutto a transistor.

Ma forse abbiamo letto male. Nel dubbio, stroncateci. Senza rancore, la storia continua.

Biblioteca

I CHING
Il Libro dei Mutamenti
A CURA DI RICHARD WILHELM
PREFAZIONE DI C.G. JUNG
Pagine 727, lire 55.000
Il libro che più aiuta la vita a capirsi.
Adelphi

CLE SIDRA
ANTONIO LUBRANO
BOCCARRISO
studio f. del vaglio-napoli
ANTONIO LUBRANO, PAOLO D. MALVINNI, GIADA MENICHELLA, GIANNI DE MARTINO
UN AUTORE AFFERMATO ED UN ESORDIENTE
DUE RACCONTI PER OGNI VOLUME
ALFREDO GUIDA EDITORE