



[Scheda n. 132]

LA FAMA DI CANOVA

Fernando Mazzocca

A ben vedere la fama e la popolarità, davvero universali, di Canova non sono mai state in serio pericolo, anche quando il suo credito critico aveva raggiunto i livelli più bassi. Lo ricordava Osbert Sitwell in *Winters of Content* nel 1932 («Anche oggi, tuttavia, quando egli è così ingiustamente trascurato, il suo nome cade nell'aria con quell'autorevole "suono genuino" di moneta buona, di cui il nostro subconscio investe i nomi di tutti i grandi artisti»), così come potremmo verificarlo con un'incursione nei repertori bibliografici canoviani, a partire da quello generosissimo compilato da Coletti sino al 1924, o in una selva di citazioni letterarie, come quelle a cui sapeva ricorrere Mario Praz.

Certo la ripresa contemporanea degli studi e delle indagini si è dovuta misurare, anche per superare il complesso di una condanna che aveva visto tutti d'accordo sotto i vessilli dell'estetica crociana, i Venturi padre e figlio, Roberto Longhi e Cesare Brandi, con l'imponente monumento non solo agiografico con il quale Canova era stato celebrato ai suoi tempi. Forse su nessun altro artista come su di lui e sulle sue opere sono circolati già in vita tanti scritti e tante immagini. Il suo ritratto più ambizioso doveva rimanere affidato all'inconcluso *Panegirico* di Pietro Giordani, dove l'audace abbinamento con l'uomo fatale era determinato dal dato che rimaneva incontestabile, soprattutto allora al ritorno dal trionfo parigino del 1810, dell'artista che aveva segnato il trapasso tra due età:

Uomo singolare e verissimamente divino: lo diresti da una provvidenza pietosa di natura collocato sul doppio confine della memoria e della immaginazione umana; a congiungere due spazi infiniti: richiamando a noi i passati secoli; e de' nostri tempi facendo ritratto agli avvenire.

L'eccezionalità dell'arte canoviana, mai così bene esplicitata, lo farà poi riflettere, quando si tratterà nel 1816 di rispondere alle accuse mosse dalla de Staël, inaugurando la «Biblioteca Italiana», a quanto «veramente Canova nel secolo nostro, per qualunque lato si consi-

deri», sia «un miracolo simile a stravaganza. Bisognerebbe che la letteratura avesse un Canova: altrimenti non riuscirà mai di mettere la gente sulla vera strada». A questo compito si potrà poi pensare di trovare qualcuno di più adatto di lui in Foscolo, che continuerà a usurpare, purtroppo, nella trasmissione e nello studio della cultura neoclassica (con tanti equivoci quali si addenseranno anche sulla «riscoperta» di Argan) il posto dovuto a Canova.

Lo stupore di Giordani su Canova corrispondeva a quello dell'Europa riportatoci da molti viaggiatori come il Byron della lettera a Hobhouse nel 1818:

L'Italia ha ancora grandi nomi: Canova, Monti, Ugo Foscolo, Pindemonte, Visconti, Morelli, Cicognara, Albrizzi, Mezzofanti, Mai, Mustoxidi, Aglietti Vacca, assicureranno alla presente generazione un posto onorevole nella maggior parte dei campi dell'Arte, delle Scienze e delle Belle Lettere; ed in alcuna di esse il posto più alto: l'Europa - il Mondo - non ha che un solo Canova.

Questa solitaria grandezza, cui allora avevano fatto corona almeno sei fedeli officianti del culto canoviano, riconfermata nel *Childe Harold*, diventava un ritornello molto consolatorio alle orecchie degli italiani nelle più divulgate considerazioni di Stendhal, al quale la pittura risultava «morta e sepolta in Italia. Rimane Canova, ma, come Alfieri, è un'eccezione. Nessuno gli si avvicina e anche la scultura in definitiva in Italia è morta».

Nel riconsegnare l'arte canoviana, come con convinzione gli riusciva, alla sensibilità romantica, Stendhal la sottraeva a quelle maglie delle teorie (il «contagio di tutte le poetiche da Lessing e Winckelmann [...] sino a Schlegel»), cui Canova era stato salvato dalla sua «felice ignoranza», intuendo come la complessità di quell'arte andasse decifrata recuperando tutti i fatti che avevano concorso al mito canoviano. Interrogativo questo proposto allo stesso Canova, soprattutto in prossimità di quella *Storia della Scultura*, dove Cicognara l'avrebbe collocato in un posto assai simile a quello in cui al

vertice delle *Vite* Vasari aveva issato Michelangelo. Alle continue richieste dell'amico rispondeva il 24 ottobre 1812 (in una lettera citata poi da Cicognara nella *Biografia* del 1823):

Voi stupirete nel sentire che io non ho detto fin qui una sola parola sull'arte mia. N'ebbi sempre il pensiero, e mai non trovai finora il momento di effettuarlo: in seguito però non sarà così. Ho volontà decisa e risoluta di stendere il mio parere sopra le proprie mie opere, e parlare quindi per occasione della Scultura e de' suoi pochi elementi. Ma non per fare un'opera, che io non avrò mai questa pazzia per la mente. Solamente io m'intenderei di spiegare altrui le ragioni del mio operare, e nulla altro: ma noi già ci rivedremo prima che io abbia cominciato a dettar nulla; onde vivete tranquillo, che mi troverete pieno del buon volere di manifestarvi tutte le idee che io ho sopra l'arte mia. Farò che mio fratello mi faccia un elenco degli scrittori a lui noti, i quali abbiano parlato di me e delle mie opere. Non vi aspettate peraltro una numerazione completa ed esatta, poiché io credo non sia egli in caso di farvela; specialmente dei Giornali, che a noi sono pressoché ignoti.

Dai dialoghi con Cicognara, cui rimasero affidate unicamente le idee di Canova sulla sua arte (non riconoscibili negli arbitrari e contraddittori *Pensieri* inseriti da Missirini nel capitolo IX della popolare biografia, e poi separatamente ristampati), veniva fuori quel libro settimo e ultimo della *Storia*, che rimane la più completa decifrazione della vicenda e delle ragioni interne delle sue opere; tenendo conto dei

numerossimi [...] scrittori che trattarono di Canova e delle sue opere, lui vivente; alcuni riguardandole come oggetti d'arte, e tenendo il linguaggio proprio a tal uopo, altri sfiorando eleganza di concetti sulle invenzioni, e ragionando di lui come suoi farsi in un commentario, ed altri abbandonandosi interamente all'ispirazione poetica.

I volumi della silloge intitolata *Biblioteca Canoviana*, allestiti tra il 1823 e il 1824, a tratti frettolosi e provinciali (ma divulgavano anche importanti pagine di Rezzonico o di Quatremère de Quincy), rendono suffi-

ciente conto dell'imponente incidenza di commenti lirici, basati su equivalenze mitologiche e dell'eterogeneità del repertorio critico canoviano. I suoi confini si dilatano, e i diversi criteri interpretativi appaiono più chiari, considerando che esso andrebbe riesaminato in rapporto al monumentale epistolario. La cura profusa nella sua conservazione e nel suo ordinamento dal fratello segretario, a conferma dell'importanza che già lo scultore doveva conferire a queste ricche testimonianze dal vivo, ci hanno lasciato presso il Museo Civico di Bassano un archivio eccezionale, di cui solo la già avviata edizione nazionale potrà restituirci l'organica complessità una volta che questa venga ricollegata, come in realtà è, al dibattito critico contemporaneo. Di questo i carteggi diretti, ma anche e forse di più quelli indiretti, cioè tra gli officianti del culto canoviano, costituiscono infatti l'inconfondibile sottofondo, quando non una voce vera e propria, se pensiamo che molte importanti lettere vennero già allora rese alle stampe o conobbero una quasi pubblica circolazione.

E fu subito il caso di quella famosa e citatissima (inserita integralmente da Cicognara nella sua *Storia della Scultura* quasi a epigrafe del libro canoviano) diretta il 21 aprile 1787 da Francesco Milizia al vicentino conte Sangioanni. Più dei due contemporanei articoli usciti sul «Giornale delle Belle Arti» (ripubblicati nel 1824 da Missirini) e la *Descrizione* inserita nelle «Memorie delle Belle Arti» da Giovanni Gherardo De Rossi, queste pagine fulminanti, in cui la critica d'arte si dava un tono nuovo, e tendenziose imponevano la grandezza e la novità del linguaggio canoviano, accertato nel *Monumento funerario di Clemente XIV ai Santi Apostoli*. Il riposo, l'eleganza, la semplicità, la disposizione, che ricreavano finalmente il miracolo dell'arte classica («Il Canova è un antico, non so se di Atene o di Corinto. Scometto che se in Grecia e nel più bel tempo di Grecia si avesse avuto a scolpire un papa, non si sarebbe scolpito diverso da questo»), facevano del monumento l'opera manifesto delle idee

espresse da Milizia nell'*Arte di vedere nelle Belle Arti del Disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, il «terribile opuscolo che rovesciò il sistema di scrivere e di pensare in materia di arti», introducendovi «una libera maniera di giudicare» (Cicognara). La rivoluzione canoviana si manifestava significativamente proprio tra le due edizioni veneziane (1781 e 1792, intercalate dalla seconda genovese del 1786) di questo che rimaneva almeno sino ai ragionamenti *Del Bello* (1808) di Cicognara, anch'essi così legati a quell'eccezionale vicenda artistica, il manifesto teorico del Neoclassicismo italiano.

In una lettera all'allora bailo della Repubblica a Costantinopoli, il primo grande mecenate di Canova, Girolamo Zulian, Milizia, che prima aveva sfogato nel lungo epistolario con Temanza la sua indignazione per il «meschinissimo» allestimento del Museo Pio-Clementino, del cortile del Belvedere o per l'indegna manipolazione dei colossi «fidiaci» di Monte Cavallo, registrava, con ancora più passione che in quella al conte Sangioanni, la sorpresa per quel monumento rivoluzionario, che aveva ricevuto gli «applausi di tutta Roma», mettendo d'accordo la sensibilità comune («gli encomi generali che tutto il popolo di Quirino fa al Canova, desiderandogli salute e ricchezze e dignità») con l'approvazione degli intendenti («sento professori de' più assennati che giudicano quest'opera la più vicina all'antico»). La perfetta conoscenza dei termini del dibattito sulla funzione, quale si era andato consumando da più d'un decennio tra Parigi, Venezia e Roma, consentiva a Milizia di decifrare le nuove qualità strutturali e compositive, legate alla chiarezza e alla potenza del linguaggio simbolico, di quel deposito:

Tutto campeggia in fondo scuro, e fin la porta che gli è sotto contribuisce alla convenienza sepolcrale. Le tre statue paiono scolpite nei più bei tempi della Grecia, pel disegno, per l'espressione, per li panneggiamenti: e gli accessori, i simboli, l'architettura sono della stessa regolarità. Dunque opera esecranda per i Michelangiolisti, per i Berninisti, per i

Borroministi, per i Marchionisti, per i Peloposisti, per i Monsù. Non centinature, non risalti, non frastagli, non acutangolismi, non cartocci, non lumache, non contorsioni, né smorfie, né svolazzi, né scogli, né arrabbiamenti; neppur fiorami, festoni, dorature, varietà di marmi, oibò. Ma lodano anch'egli con la sola bocca, come con la sola bocca lodano l'Apollo, la Flora, il Laocoonte e poi operano.

La svolta, così decisiva, del linguaggio canoviano, rispetto alla tradizione, coinvolgeva non solo dunque le regole compositive, le convenzioni iconografiche, le soluzioni tecniche, ma anche il significato del dialogo con l'antico, investito di una forza diversa che non è più quella dell'imitazione; come poteva accertare quel gesto del pontefice da cui dipendeva molta della suggestione del monumento e che derivava da un'associazione geniale, subito colta da Milizia: «Il suo braccio destro è elevato orizzontalmente, e la mano anche è distesa per imporre, consigliare, proteggere; atto maestoso simile a quello di Marcaurelio equestre del Campidoglio».

Un ulteriore confronto, che può essere consentito a noi, con un altro arto teso, quello dei pressoché contemporanei *Orazi* davidiani, conferma, come aveva saputo suggerire Honour (1972), le ambizioni di quest'opera chiave. Così Canova poteva divenire, in un abbozzo storiografico che preannuncia quello definitivo di Cicognara, alla fine della voce *Scultura* nel *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* (1797) del Milizia, il vero protagonista del Risorgimento di un'arte, la cui decifrazione era sempre stata storicamente più controversa, la scultura. Essa «non risorse bene. Ghiberti e Donatello, che furono i primi a imitare l'antico, lo imitarono in piccolo, perché non videro il grande. Michelangelo lo vide, ma nol vide che in una sola parte, nell'*anatomia*, e diede in un'affettazione anatomica». L'apprezzamento, in contrapposizione al Buonarroti, del Giambologna e della tradizione classicistica francese non appannava la diversa autorità con cui Canova sapeva misurarsi con i modelli antichi, tanto nel genere delle opere sublimi

(come i sepolcri papali) quanto in quello delle «sculture eleganti e graziose».

Questo ne determinava la sua adozione e la fortuna in quella cultura antiquaria, che, come risulterà chiaro al Cicognara della *Storia* e della *Biografia* canoviana del 1823, aveva determinato, nella sua tradizione più attuale di studi e iniziative concrete segnate dal genio di Maffei, Mariette, William Hamilton, Piranesi, Winckelmann, Visconti, d'Agincourt, Flaxman, Algarotti, Milizia, Lanzi, e tanti altri eruditi e uomini pubblici, quel «concorso delle circostanze», «tutta questa suppellettile immensa di aiuti» che «confortarono il Fidia rinascende, e gli parve essere quello il momento di condur la scultura in una diversa direzione da quella che tenevano allora i viventi maestri». L'antiquario e commediografo De Rossi, corrispondente di Visconti (con il quale aveva seguito i rapporti tra Canova e la de Beauharnais), di Cicognara e di Rosini; biografo della Kauffmann (1810) e di Seroux d'Agincourt (1827), nei due mausolei pontifici, descritti nel 1787 e nel 1792, vedeva finalmente attuata, e riconosceva a nome dello schieramento neoclassico, quella «felice rivoluzione nelle arti», che prima non era scaturita dal lungo dibattito teorico. Così nei bassorilievi, esaltati in tre lunghe lettere del 1793-95 dedicate a Giuseppe Remondini, intravedeva soluzioni narrative inedite, dove «il foco della poesia si comunica in certo modo all'arte sorella, e ne dirige la mano». Efficace riconoscimento della forza di una scrittura plastica (che poteva benissimo comunicare i sublimi temi greci anche a chi non conosceva i testi), la cui sperimentazione sapeva scaturita dalle furiose e rivelatrici letture di Cesarotti, al quale Canova rivelava in una lettera dell'8 febbraio 1794:

[...] le sue poesie mi rapiscono come cose sublimi, le sue Note mi confermano sempre più a bravarle le prevenzioni, e a stimar soltanto quelle cose che realmente e ragionevolmente sono stimabili. [...] ora ho ascoltati per la prima volta tutti gli otto tomi sopra Omero, i quali sono per me come sacramento di Confermazione contro il pregiudizio.

Per comunicare poi a Selva (1° maggio 1796) l'«infinito piacere che il divino Cesarotti abbia trovato le mie opere di sua soddisfazione».

In questo consolidamento della fama canoviana a Roma, che voleva poi dire in Europa, e in patria concorreranno poi anche quei componimenti poetici, che come i sonetti di Cesarotti («molle il sasso già par, traspare il velo») e di Pindemonte («O Canova immortal, che indietro lassi / L'Italico Scarpello, e il Greco arrivi. / Sapea che i marmi tuoi son molli e vivi, / Ma chi visto t'avea scolpire i passi?») sull'*Ebe* Albrizzi (1796), condenseranno in suggestive quanto popolari formule alcuni clichés legati alla estenuata naturalezza e alla controllata destrutturazione della forma legata alla rappresentazione del movimento, proprie delle sculture canoviane del genere grazioso. Ma che De Rossi individuava anche in quelle del genere eroico come nella «bellezza vera e a un tempo ideale» del trionfante *Perseo*, celebrato nel 1802 sul «Nuovo Giornale dei Letterati», dove questa verità risaltava, a un'opportuna visione dinamica «nelle parti separate, ideale nell'unione; sì che, mentre giravasi in bilico la figura, non vi fu punto, in cui la vedesse, che non gli presentasse un leggiadro movimento, un felice contorno, un gradevole contrapposto di parti». Mentre nella contemporanea progettazione del colossale *Ercole e Lica*, con la «stabile rappresentazione della sua rapidità», Canova aveva saputo sfidare la stessa verità e riuscire nella resa di un attimo e di un movimento difficile a cadere sotto gli occhi della moltitudine. Cercando di sublimare lo sforzo anatomico che la resa di queste figure del genere eroico e sublime per tradizione, estesa dai colossi Farnese a quelli michelangeloeschi, imponeva. Soluzione riaccertata da Cesarotti nei suoi versi, pubblicati a Pisa nel 1826, sul *Teseo in lotta con il Centauro*, lavorato dalla

Rapida maestria, che sotto i lenti / Scarpelli industri talor langue e infredda. / [...] Le dolci linee serpeggianti, un piano, / Che or s'adegua, or s'estolle, ed ora s'abbassa, / Ma lievemente sì, che non risalta / Muscolo ardito, e le più

picciole orma / Fan d'un occulto nervo appena fede: / L'ampio ammirava rilevato petto, / Il fianco asciutto, giovenili membra, / Mani, e piedi ammirava, e le decenti / Dita tornite sino all'unghia estrema [...].

L'estrema cesellatura e la trasparenza delle anatomie canoviane erano state riconosciute definitivamente nella lettera a Bettinelli pubblicata nel 1795 da Carlo Gastone Rezzonico (poi ripresa nella *Biblioteca Canoviana*) sul gruppo di *Adone e Venere* scolpito dal 1789 al 1794 per il marchese Berio. Con una lettura lirica, il cui dichiarato modello erano le rivelazioni di Winckelmann sui marmi del Belvedere, dove la «primavera eterna» di quell'arte aveva scherzato «con tenera morbidezza sull'altra struttura» delle membra, l'ex segretario dell'Accademia di Parma e sottile conoscitore cercava di decifrare i segreti di una tecnica molto personale e di un'autografia che si riservava la rifinitura di quei marmi sorprendenti, individuati in un uso dei ferri virtuoso come negli antichi:

In tutte le parti eziandio minime de' ben operati simulacri appalesasi l'estremo amore, con cui sono condotti, e leccati, e non solo l'estremità de' piedi, e delle mani appajono finitissime, ma per fino la fascia è traforata da un arditto sottosquadra cotanto profondamente, che si pena ad intendere come abbiano fin là potuto penetrare i ferri, ed il trapano giuocarvi per entro coll'usata vertigine sul violino; le pieghe l'una sull'altra s'affastellano, si trinciano, si allargano, s'affondano, e si restringono [...].

Gli attrezzi dello scultore, che nell'«impasto delle loro punte, de' loro tagli, de' solchi, delle canalature, dell'asperità» determinavano quasi la negazione della materia e la riduzione della superficie fredda del marmo a piani variamente graduati e luminescenti, venivano ancora spinti mentre la mano dell'artefice interveniva

coll'ugnetta ritonda, coll'affilato scarpello, e colla mordente raspa in tal guisa, che dal loro misto cincischiare, radere, tornire, aspreggiare un'apparenza ne risultasse di trattabili carni, che solo colla nativa freddezza della pietra disinganna-

no il tatto. Ma tanto, e sì vario artificio non si può dal sagace occhio abbastanza riconoscere, che a lume di candela; allora dalle sfumate ombre, e dalla modesta luce si appalesano via via le tenere modulazioni, il fiore de' sentimenti, la maestria del tocco.

Da questo, che era stato poi il metodo utilizzato da Winckelmann per valutare i marmi antichi, Rezzonico poteva arrivare a conclusioni positive sulla pratica canoviana, sempre molto discussa, di distinguere le zone diversamente luminose dei panneggi da quelle delle carni attraverso la patinatura di quest'ultime e «una mano d'Encausto, suo proprio, e particolare segreto per emulare più d'appresso la natura, e spegnere il soverchio albeggiare della pietra, e conservarla intatta più lungamente all'ingiurie dell'aria».

Comunque la citazione finale di una lettera di Canova all'abate Foschi sull'esecuzione confessata a lui assolutamente congeniale di questo gruppo, e il cui dettato e significato ricordava da vicino quella mitica di Raffaello a Castiglione, ribadiva il valore ideale, al di là di questi minuziosi rilevamenti tecnici, del processo creativo:

Sento nel fondo del cuore una voce, che mi dice: potevi far meglio, ma... cerco quello meglio, e quando credo d'averlo trovato mi si dissipa, e non lo posso realizzare. Ecco adunque la mia opera a livello delle mie idee.

Questa idealità doveva presto essergli negata, e con essa contestata la sua fama, dal teorico di Jena Carl Ludwig Fernow, il cui indispettito saggio *Über den Bildbauer Canova und dessen Werke*, redatto dal 1803 al 1806 quando usciva nei *Römische Studien* per essere prontamente ripreso in estratto dal «Giornale Enciclopedico» di Napoli, doveva dispiacere a lungo all'artista e allarmare il suo entourage. La sua preparazione estetica e le sottili osservazioni intendevano limitare fortemente, rispetto alle attese neoclassiche, la portata del rinnovamento canoviano, per rivendicare invece il carattere dimostrativo e la sublimità ideale dell'arte del defunto Carstens e di Thorvaldsen, che uscirà dalle pagine di

Fernow, quanto si proporrà in realtà, come l'anti-Canova. Dunque la sensualità, l'indole più pittorica che plastica e l'ossessione del mestiere (di cui il danese non ebbe certo mai a preoccuparsi) divenivano la riprova di un'arte legata troppo al contingente e alla tradizione:

Già nella scelta dell'artista che si volge molto volentieri a soggetti delicati, graziosi, seducenti, a cui corrisponde completamente anche l'invenzione e la realizzazione, si può individuare la Stimmung del suo talento, il modo insoddisfacente in cui egli li ha trattati [quelli eroici], rivela che solo soggetti piacevoli, figure giovanili e levigate e la espressione degli affetti amabili, delicati, miti, che egli cerca di rappresentare in una maniera delicata, graziosa, struggente, costituiscono la sua particolare sfera artistica.

Questo deciso ridimensionamento, che poi escludeva dagli orizzonti delle opere almeno riuscite quelle di carattere eroico dove secondo lui lo scultore forzava inutilmente la propria sensibilità femminile, peserà molto, fino almeno alla decisiva apertura di Zeitler (1954), sulla comprensione di Canova nel mondo tedesco, e di riflesso su quella chiusura da parte della critica romantico idealista inaugurata da noi da Pietro Selvatico (1847), il fiancheggiatore del Purismo, imbevuto di idee hegeliane. Ma finirà con il condizionare paradossalmente le linee del recupero canoviano da parte dell'idealismo venturiano, determinando da un lato i rompicapi estetici propinacati dai cascami del crociansimo e dall'altro quella lettura tutta di testa, che ancora un anno dopo la rassegna londinese del 1972 ci proponevano le *fonti canoviane* passate in rassegna, con Fernow collocato forse non solo per puro ordine cronologico in apertura. Vi si parla molto poco di opere, sulle quali già da tempo Honour andava spendendo un'invidiabile competenza, poco anche di Canova; ma moltissimo di Kant.

Certo i fendenti assestati dal tedesco non potevano essergli leniti dagli attestati d'affetto e dai riconoscimenti (a volte intelligenti come la lettera di Pierantonio Meneghelli sulla *Stele Giustiniani*, nel 1802) che gli

erano arrivati e continuavano a giungergli dalla sua terra. Ma sia l'approssimata sintesi monografica di Federici (1803), o gli appassionati tributi di Barzoni alla *Stele Emo* (1795), alla *Psiche* Zulian e poi Mangilli (1795), dove «non v'ha colpo di scalpello che non sia un tratto di genio», e alla *Ebe* Albrizzi (1800) risultavano già all'autore inadeguati a spiegare la complessità della sua arte; così come la pubblicazione delle sue *Opere di scultura e di plastica*, licenziata con un'eleganza di tipi che concordavano con quella del dettato da Isabella Teotochi Albrizzi presso Molini a Firenze nel 1809. Questo repertorio, che nella seconda stampa decisamente ampliata del 1821-24 costituirà la prima edizione illustrata del corpus canoviano (le incisioni al tratto si devono a Gian Paolo Lasinio), rappresenterà, grazie anche alle due successive ristampe londinesi del 1824-28 e del 1887, la voce della sensibilità comune nella raffinata sapienza delle descrizioni «composte per procurarci i godimenti del cuore», ma che costituiscono anche i resoconti delle discussioni tenute nel famoso salotto veneziano tra Denon, Pindemonte, Foscolo, Ennio Quirino Visconti, Vittorio Barzoni, Cicognara, Giannantonio Moschini, Giovambattista Sommariva, e altri ancora.

Ma Giordani, in una lettera del 6 febbraio 1810 a Cicognara, ringraziato per avergli inviato una copia di quel libro, notava che «appunto, come voi dite, sostanzialmente d'arte non ce ne dee esser molta», restandovi almeno lo «stile vigoroso», per cui sospettava una «mano occulta aiutrice». I sospetti, indirizzati nel 1883 da Malamani su Pindemonte, sembrano confermati oltre che dalla qualità della scrittura, dalla riproposta dei suoi versi canoviani e da una lettura ancora molto legata ai suoi canoni sensistici.

Ma ora alla comprensione di Canova, la cui arte era stata messa in discussione, e che riversava nelle sue opere una competenza antiquaria (si ricordino anche le sue raccolte d'antichità) e figurativa (dall'agosto del 1802 era divenuto ispettore generale alle Antichità e

Belle Arti dello Stato della Chiesa, prendendo decisioni importanti dai Musei Vaticani alla chiusura delle Logge raffaellesche) sempre più specifica, occorrevano nuovi strumenti. Essi saranno forniti dal monumento critico innalzato alla sua fama e alla decifrazione del mito da Giordani, Cicognara e Quatremère de Quincy. Pur vivendo lontani, questi uomini nel nome del «divino» formarono un sodalizio le cui complesse vicende potranno essere chiarite da una non facile indagine incrociata dei carteggi, al centro dei quali si trova ancora una volta e sempre l'artista idolatrato.

Della sua divinità il più convinto era proprio il laicissimo Giordani, che dovendosi accontentare di consacrare una stanza della propria casa alle stampe delle opere canoviane e a tutto quello che era stato scritto su di esse, sognava:

Oh! se io fossi un re potente! io farei un bello e vasto tempio capace di contenere i simulacri in naturale grandezza di tutte quante le opere di Canova. Nella cella sarebbe la sua immagine, quella ch'egli si fece; e sulle pareti della cella pendenti tutti quei graziosi pensieri ch'egli disegnò per ricreazione o soddisfazione del suo animo, senza mandarli ad esecuzione. In un altro sacrario sarebbero tutte le immagini che altri fece di lui, e i libri che di lui si scrissero.

L'istantanea folgorazione della prima visita allo studio nel 1806 («pieno di vivacità, di buon umore, di bontà [...] come è buono quell'uomo sì grande!! Vorrei che lo vedessero certi insetti orgogliosi») si traduceva in un rapporto d'amicizia solidissimo (sarà ospite dei Canova a Roma l'intero settembre del 1811) e nell'impresa rimasta incompiuta di quel *Panegirico*, su cui lavorò dal 1809 al 1819 e che considerava la fatica «più difficile e sublime», l'«unico lavoro caro al mio cuore». Il disegno solenne e armonioso, che si ricostruisce più dall'epistolario che dalla pubblicazione di Gussalli (1856-57), intendeva interpretare, come ha rivelato Zeitler, le «opere dello scultore in relazione ai valori, le norme del suo tempo», offrendo l'immagine della «Weltanschauung dell'idealismo italiano dopo il 1800». Eviden-

te è il significato politico-nazionale, poi consegnato alla cultura risorgimentale, dato alla vicenda canoviana, posta in parallelo, sin dal titolo, con quella napoleonica. L'impegnativo schema rispondeva dunque alla costruzione di un mito, dove il ritratto dell'artista si sovrapponeva perfettamente a quello dell'uomo, così articolato:

I. *Ciò che fece Canova per il Mondo.* a) *Il Canova operatore:* 1 - Eccellente nel genere delicato e grazioso (descrizione del carattere dello scultore) 2 - Eccellente nel genere sublime e terribile [Giordani arrivava sin qui] 3 - Gran Filosofo nell'espressione degli affetti [abbiamo molti materiali ed appunti già elaborati] 4 - Gran Filosofo nella poesia e nella logica delle composizioni. b) *Il Canova Ristoratore dell'arte* [di cui rimangono solo note su schede]. II. *Ciò che il Mondo fece per Canova* (Gratitudine del Mondo cogli onori).

Rivendicando la intima italianità del suo animo e della sua arte (non «tanto Veneziano o Romano») aveva dimostrato che la vera «gloria non è possedere opere d'arte [trasparente allusione alle requisizioni napoleoniche], ma il farle». Un'arte benefica, foscolianamente consolatrice, che rispondeva ai bisogni dell'Italia in quel momento storico, interpretati soprattutto da uno sfortunato capolavoro come il *Napoleone pacificatore*, che Giordani contrapponeva a quello di David, superbo Annibale che viola le Alpi, rappresentato invece da Canova «alzato sopra le cose umane in divina quiete ripensando la grandezza delle imprese e della fama». Nell'Olimpo canoviano, sul quale Giordani esordiva con una vertiginosa enumerazione, isolava quei perenni emblemi di una bellezza, «che pare sorriso della natura compiacente di se medesima», del pensiero, «indizio o parte di potenza [d'immaginazione] più che morale», della virtù, «proprio onore e conforto nobilissimo dell'umana schiatta»; conferendo un posto eminente, nel ribaltamento così delle conclusioni di Fernow, alle figure eroiche come ancora Washington, rappresentato opportunamente

sedente, pacifico legislatore e governatore del suo paese, che pur è unico di quiete e di prosperità. Oh [scriveva il 25 aprile

1818 al Sartori] sempre bravo e giudizioso il mio Canova! Piacemi che tu insegni, che l'Eroismo non istà a tuo parere nel mestiere del beccaio, ma nel conservare il genere umano. [...] Oh quanto mi piace che il primo popolo del mondo, abbia ottenuto questo premio al suo vero Eroe [...].

Le delicatezze che a lui sembravano «virgiliane» della grazia canoviana, e delle quali gli antichi avevano lasciato solo il desiderio, rispondevano nel linguaggio plastico a quella rinascita della lingua auspicata da Giordani sulla base della «purissima dizione del suo Trecento, piena di graziosa e efficace proprietà». In definitiva se è vera, come sosteneva Timpanaro (1965) l'influenza delle leopardiane *Operette morali* sulla parte iniziale del *Panegirico*, in effetti nuovamente rielaborato nel 1827, Canova dimostrava il valore dell'arte come grande illusione, come l'unica realtà di sopravvivenza per l'uomo nella sua sfida drammatica alla natura «nemica».

I pensieri di Giordani, sui quali si rimanda alle pagine tanto più ricche della Montanari (1903) e del compianto Pavan (1974), dovevano frullare anche nella testa di Cicognara, quando concepiva la redazione della sua *Storia della Scultura* (e va sottolineato, non degli scultori), che cominciava a consegnare alle stampe nel 1813 con la dedica a Napoleone, convertita quando veniva terminata nel 1818 in quella a Canova. E sulla vicenda dello scultore, decifrata con un'ampiezza e una profondità finora mai tentate, convergeva il senso di quell'operazione storiografica innovativa, la cui dimensione militante non sfuggiva al grande interlocutore Giordani (lettera del 4 maggio 1810):

[...] è bello fare la istoria di questa scultura moderna, come di un'arte nuova; e dal suo primo origine prenderla e seguirla e condurla fino al Canova che quest'arte moderna ha introdotto nella via di quell'antica Scultura greca, alla quale i nostri migliori del 500 non pensarono [...] Per esempio chi mi sa spiegare perché ora Canova scolpisce divinamente, molti altri assai bene, e la pittura è debole, le arti dello stile sono al diavolo quanto mai possano essere? [...] Il vero elogio di Canova sarà la storia della scultura dal 1000 in qua.

Quindi la storia di un'arte che tradizionalmente aveva posto molti più problemi di decifrazione che la pittura, e che nessun altro italiano saprà riscrivere (quanto sarà pesato allora tutto questo sull'incomprensione contemporanea di Canova?), usciva dalle animate discussioni affidate anche a un carteggio prezioso, che Malaman (1890) e Venturi (1973) ci hanno in parte restituito, tra lo scultore, il suo storico e Giordani, al quale si devono determinanti revisioni del manoscritto.

Come è noto, il capitolo meno toccato fu quello III del libro VII, quasi un'opera nell'opera, tutto dedicato a una circostanziata analisi delle creazioni canoviane, che nella sua specificità tecnica si integrava perfettamente con la decifrazione ideale del *Panegirico* giordaniano e successivamente, a ridosso della seconda edizione ampiamente rivista della *Storia* (1823-24), con la *Biografia* dedicata allo scultore l'anno successivo alla sua scomparsa. Non riesco a condividere la categoricità di proposte recenti (Fedi, 1990) circa la delusione di Canova, troppo preoccupato di salvaguardare la propria leggenda, verso la naturale conclusione di quella storia della scultura e non degli scultori, in cui logicamente anche le opere del «divino», come ben precisò Giordani nel 1817, venivano considerate «non come soggetto di elogio per l'autore, ma come d'insegnamento per gli artisti e di onore per l'arte».

In realtà il travaso delle opinioni generosamente scambiate con l'artista, e il vaglio della critica che l'aveva preceduto (con riconosciuto debito per Milizia) fanno del libro canoviano un'autopsia di quei marmi insuperata e molto aderente al dato figurativo, senza eccessive preoccupazioni di smentire quelle teorie che del resto anche nei suoi ragionamenti *Del Bello* (1808) Cicognara aveva compilato con duttile eclettismo. In Canova, di cui verifica caso per caso le geniali risoluzioni legate a fattori disparati e, perché no, a condizionamenti e relatività non solo artistiche, egli rivendica, potendolo confrontare bene con la ricostruita tradizione della scultura italiana, una originalità espressa in «libertà e

movità di concepimenti, i quali nell'Antico e nel Cinquecento non hanno prototipi»; la proprietà dello stile che «non isfoggia mai e non confonde in un'opera le prerogative essenziali di un'altra»; la versatilità di registro nel passare dalle sculture «di gagliardo stile» (dove «sentiva tutta la possa erculeo per vibrar vigorosa la mazza sullo scarpello, e far volare le schegge dei marmi dalle sinuosità risentite dei forti muscoli degli atleti e dei combattenti») a quelle del «genere gentile» (dove «gli annodamenti delle vezzose Grazie, e tutti quei movimenti voluttuosi che espressi dallo scarpello così felicemente piacquero e sorpresero con tal incanto meraviglioso, che fecero salire l'artefice al più alto grado di fama»).

Una conoscenza di prima mano di quelle sculture e l'accertamento continuo dei prodigi della sua tecnica si traducevano nel riscatto dell'esecuzione rispetto all'ideazione, in polemica trasparente con la scultura concettuale di Thorvaldsen:

[...] l'ultima mano però fu sempre da lui posta alle opere sue, portando con questa i sassi a quella morbidezza, a quella dolcezza di contorni, a quella finezza di espressione, che inutilmente si è cercata, e difficilmente si troverà nelle opere de' suoi contemporanei; e la somma distanza che rimarrà fra questi e il Canova pare verrà segnata particolarmente da queste ultime finezze dell'arte, alle quali non potrà giunger mai chi non è addimesticato al maneggio dei ferri, e crede raccomandare la sua gloria alle braccia subalterne de' lavoratori.

Questa manualità irrinunciabile aveva consentito a Canova, secondo Cicognara, che in questo si trovava perfettamente in accordo con Foscolo, quell'equilibrio tra ideale e reale così distintivo della sua poetica:

Direbbesi aver egli impresso da prima tutto il divino dell'ideale nelle sue figure, per poi richiamarle, quasi direbbesi, allo stato dell'umana condizione, spargendovi qua e là quelle piccole orme di naturale ch'egli attentamente spiava dal vero, e come ultimi tratti di magistero egli imprimeva nelle opere sue, le quali cessavano dall'essere pietra, e si rammorbivano

cogli ultimi suoi tocchi, acquistando una straordinaria mollezza.

Può darsi che a Cicognara fosse nota una famosa lettera, a proposito della *Ebe*, inviata il 21 settembre 1800 all'abate Francesconi, dove Canova rivendicava le prerogative, sull'oggettività del dato naturale, dell'occhio dell'artista:

A me stesso delle persone culte assai e sincere mi dissero: Caro Canova, io non posso mandar giù che gli antichi abbiano snervato certe parti delle loro statue, come per esempio l'incassamento del ventre e fianchi con le coscie, mentre mi sembra impossibile che la natura faccia quell'effetto – E pure la bella Natura lo fa!

Vi sono dunque degli effetti che all'occhio di quelli che non sono accostumati a vedere il nudo o a far delle riflessioni sopra le belle statue gli danno certo, quando all'occhio dell'artista non fa il minimo senso; e posso assicurarvi che quella sinuosità non sarà per difetto di buoni artisti e che nemmeno l'avrebbero nascosta come disdicevole.

Dopo i fondamentali risultati di Schneider (1910), Maria Grazia Messina ha ben precisato in un suo intervento negli *Studi canoviani* del 1973 come la pubblicazione della fondamentale monografia canoviana di Quatremère de Quincy, che seguiva nel 1834 a dieci anni di distanza quella su Raffaello, fosse il risultato, a cui consegnava davvero tutta una vita spesa senza risparmiarsi in una militanza invidiabile, di due serie di sollecitazioni quasi sempre conciliate. Quelle del teorico, che come Cicognara da noi, ma con meno duttilità tanto che si è insistito sulla sua «metafisica dell'ideale», aveva cercato di confermare i concetti espressi nelle sue impegnative elaborazioni *De l'Idéal* (1805) e dell'*Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts* (1823), che assicuravano in piena tempesta romantica la difesa dei diritti della bellezza classica, con l'esame delle opere di Canova, cui lo legava una lunghissima amicizia, iniziata addirittura nel 1783, e un impegno in ricerche e battaglie comuni

(si pensi solo a quelle sulla tutela dei beni artistici), restituitoci da un numero imponente di testimonianze che andranno prima o poi riordinate a cominciare dal fondamentale carteggio, cui Pavan aveva intenzione di mettere mano. Quatremère de Quincy aveva certo favorito la fama dell'artista in Francia, curandone le complicate relazioni con la committenza, preparandone gli importanti soggiorni parigini del 1802, 1810 e 1815 e orchestrandone in complicità con Visconti o con Sommariva le presenze ai *salons*.

I suoi interventi sul «Moniteur», soprattutto nel 1804 e 1808, si schieravano a giustificazione della poetica canoviana in polemiche molto accese. La sua competenza figurativa, era stato allievo dello scultore J. Coustou dal 1772 (si ricordi che aveva due anni più di Canova), e il non convenzionale gusto antiquario, che gli farà rivendicare la qualità del frontone di Egina o della *Venere di Milo*, e gli consentirà nel saggio sullo *Jupiter Olympien* (1814) di rileggere meglio le fonti arrivando a precisazioni fondamentali sulla tecnica della scultura antica, ne facevano l'interlocutore ideale per l'artista italiano. Dalle discussioni archeologiche, tecniche e iconografiche, di cui è costellato l'epistolario, i due amici arriveranno contemporaneamente a quel riconoscimento della «vera carne» di fronte ai marmi fidiaci del Partenone, visti a Londra nel 1815, che segnerà una svolta, non solo nell'opera di Canova, ma anche e soprattutto nella nostra valutazione dell'antichità classica. Quei modelli che lo scultore aveva saputo reinterpretare avvicinandosi più di ogni altro prima a quel «principio di imitazione e di verità nobile e grande, che brilla nel sistema globale dei Greci». Quatremère de Quincy mentre ridava una legittimazione archeologica e una giustificazione di poetica, come nel caso della *Maddalena* già nel 1808, alle discusse pratiche canoviane della *circumlitio* (definizione cromatica grazie alla patinatura) e dell'inserimento di accessori metallici (soprattutto nella *Ebe*), ne seguiva più di ogni altro, come dimostra l'accoglimento da parte di Canova di

molti suoi suggerimenti, la metodologia dell'esecuzione sublime. Da un lato teoricamente codificata come il procedimento per raggiungere il «tipo», dall'altro intesa in quel passaggio delle varianti (e al merito quello della doppia serie dell'*Ebe* è ancora il caso più paradigmatico) cui Canova affidava l'esecuzione delle sue «idee» e alla cui registrazione Quatremère de Quincy contribuì non poco.

Più d'ogni altre, insieme forse alle esplicite rivendicazioni di Stendhal, saranno le conclusioni di Quatremère de Quincy a legittimare la fama di Canova anche in età romantica, quando, dopo il riconoscimento da parte degli uomini del «Conciliatore» (De Cristoforis, Ermes Visconti, Borsieri) tra il 1816 e il 1818 dell'irrinunciabilità, nelle arti della visione, a quel sistema immaginativo classicista e mitologico, di cui per la specificità stessa del linguaggio figurativo non riuscivano a intravedere alternative, cominciarono a sorgere dei dubbi, come quelli venuti all'estensore dell'«Antologia» fiorentina (sostituitasi nella guida dello schieramento romantico e progressista al soppresso foglio milanese) Giuseppe Montani nel 1826, avendo aperto sul tavolino il repertorio illustrato della Teotochi Albrizzi:

Guardo volentieri la danza delle Grazie, non rimango insensitivo a questa morte di Adone. Ma mi fermo sospirando al Socrate in carcere fra' suoi discepoli, e alle figure commoventi del monumento di Maria Cristina. L'imitazione degli antichi ha prodotto nell'arti un gran bene e un gran male [...] ha perfezionato il gusto, e insegnato a rappresentare la vera bellezza [...] ha raffreddato il sentimento e pregiudicato all'originalità.

Poi preferisce uscire, per soffermarsi davanti alle *Virtù* di Fonte Gaia a Siena, di cui una gli ricorda la *Carità* del «nostro Bartolini, descrittaci l'anno scorso di questo tempo dal nostro Giordani, è una Carità che dà insieme la vita dell'intelletto, e pensa visibilmente ad una strada del cielo, a cui non si pensava».

Affidata alla rivista toscana, cui collaboravano Cicognara e Missirini l'ex segretario del «divino», la fama civile

di Canova; di fronte alla dissipazione della sua eredità perpetrata con sfrontata sicurezza e non senza vantaggi dai suoi allievi, o meglio da quanti avevano lavorato nel suo atelier (i Tadolini, i Fabris, i Rinaldi, e tanti altri), non restavano che i nuovi orizzonti dischiusi al canovismo con genialità proprio dal Bartolini, con dignità dal milanese Pompeo Marchesi, e il suo culto consegnato all'agiografia purista di Rosini («Canova, risalendo alla purezza di Donatello, mostrava la falsità di quanto insegnava il Bernino») e delle documentatissime memorie degli assistenti Melchior Missirini (1824) e Antonio d'Este (1864), coloro che negli ultimi tempi più gli erano stati vicini.