

Elena Granuzzo

CANOVA “NOVELLO PIGMALIONE”:
FONTI, TESTIMONIANZE, POLEMICHE
TRA SETTE E OTTOCENTO

Da sempre a Canova è stato riconosciuto un grande, fondamentale merito: «celui de donner la vie à ses figures».¹ Merito di particolare rilevanza perché sottende tutto un diverso approccio alla creazione artistica, facendo confluire in essa aspetti di movimento, di varietà, di sentimento che coinvolgono tutta la concezione del fare scultura, dalla sua nascita alla elaborazione finale, senza trascurare aspetti più strettamente legati agli strumenti, alla materia e alla ricezione della statua, al suo messaggio e alla sua fruizione da parte del pubblico.

Punti di indubbia importanza, soprattutto all'interno di un periodo (il Settecento) e di un pensiero critico (il Neoclassicismo) che stava riformulando tali principi, dando nuove definizioni e, soprattutto, aprendo a nuove prospettive problematiche destinate a sollevare ampi dibattiti e a varcare le soglie dell'estetica moderna.

A questa modernità indubbiamente diede contributi importanti Antonio Canova, la cui opera è da intendersi non tanto, come già sottolineò Argan, «come innovazione repentina, sostituzione di un patrimonio culturale a un altro, ma come innovazione metodologica» destinata a portare frutti futuri.²

Naturalmente tale “temperata” carica innovativa venne colta già dai contemporanei, in un comune intento di esaltazione. Varia però è stata da parte delle fonti la maniera di sottolineare tale innovazio-

¹ Quatremère de Quincy, in occasione dell'Esposizione del 1813, esclamò: «Voi solo, dicono tutti, fate vivere la pietra; ed io dico l'istesso», cfr. *Il Carteggio Canova - Quatremère de Quincy 1785-1822*, a cura di Giuseppe Pavanello, Treviso 2005, p. 158. Antonio d'Este, sempre a proposito dell'arte canoviana, esclamò: «Che amore, che vita, che forma, che carne! Che grazia!» Cfr. PAOLO MARIUZ, *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova. Lettere inedite, della Fondazione Canova di Possagno*, Cittadella 2000, p. 56.

² GIULIO CARLO ARGAN, *Antonio Canova*, in *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa*, Milano 1983, p. 203.

ne linguistica, sia nei modi espressivi che nella forma contenutistica, dandoci così la possibilità di avere una vasta campionatura di testimonianze, uniche nel loro messaggio ma complementari nel delineare l'immagine pigmalionica dello scultore.

Ora noi abbiamo scelto di analizzare come e perché Canova veniva visto in questa veste mitica, per quali caratteristiche le sue statue erano percepite come "vive", sotto quali punti di vista questa vivezza veniva colta, analizzata e apprezzata dalle fonti dell'epoca, quali aspetti della poetica canoviana finiva per coinvolgere, nei suoi aspetti teorici, progettuali e strumentali.

Tenteremo quindi di compiere un *excursus* esemplificativo che, attraverso le sue innumerevoli sfaccettature, non mancherà di toccare dibattiti estetici, di vedere protagonisti in ambito critico di massima importanza (solo per citarne alcuni, Cicognara, Giordani, Quatremère de Quincy) impegnati in diversa misura a stendere un codice di decifrazione dell'arte "pigmalionica" canoviana.

Già gli inizi, infatti, quelli ancora avvolti dall'alone della leggenda, vennero esaltati dai biografi quali premonitori di un novello Pigmalione: celebre è infatti l'episodio del banchetto in cui un Canova giovinetto creò da un pezzo di burro un leone tanto realistico da stupire tutti i commensali.³

Nel corso della sua vita Canova venne sempre più identificato in questo ruolo, in grado non solo di riprodurre ma addirittura di correggere i difetti della natura.⁴

Al momento della morte i componimenti a lui dedicati evidenziano il contrasto tra la vivezza del marmo delle sue creazioni e la

³ Cfr. PIER ALESSANDRO PARAVIA, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova*, Venezia 1822, p. LXVIII; FORTUNATO FEDERICI, *Memorie Trevigiane*, Treviso 1803, vol. II, p. 193. Si veda inoltre CARL LUDWIG FERNOW, *Über den Bildhauer Antonio Canova und dessen Werke*, Zürich 1806, pp. 72-73: «Leoni avranno sin dall'inizio occupato l'immaginazione del Canova; e chi sa se i primi esercizi infantili di questo genere infine non abbiamo contribuito a formare la maestria con cui egli riuscì a scolpirli in seguito; chi sa se quel senso per il morbido e il duttile, l'elemento che più di ogni altro caratterizza il gusto del Canova, non sia stato originato da questo modello di burro».

⁴ Si veda la descrizione del gruppo di Venere e Adone ove Carlo Castone della Torre di Rezzonico sottolinea l'abilità dello scultore nel «togliere alle pupille in parte quelle loro globosità naturali, e farle più lisce e piatte» (in *Biblioteca Canoviana, ossia Raccolta delle migliori porse e de più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, a cura di ARNALDO BRUNI, MANLIO PASTORE STOCCHI, GIANNI VENTURI, Bassano 2005, tomo I, p. 82). Anche il suo atelier divenne un museo di celebrazione del "novello Pigmalione": cfr. la descrizione che ne dà GIOVANNI GHERARDO DE ROSSI nella *Lettera di un amatore delle arti*, in *Biblioteca Canoviana*, I, pp. 129-140.

pesantezza mortuaria, la "mutezza" della pietra del suo sepolcro, tanto che ci fu quasi una gara tra gli scrittori nel lodare l'opera «dell'immortale scultor di Possagno» visto come «operoso animator de'marmi» il cui scalpello «arditamente era accostumato a trattare i marmi come se fossero molle cera».⁵

Usciti da quest'aurea di panegirici ed esaminando la primissima produzione dello scultore, notiamo che dalle fonti gli venne riconosciuta la capacità appunto di rendere statue «vive», di «materiale molle» e di «vera carne», nelle quali «oltre all'eccellenza dell'inventare e del modellare» si può ammirare «la squisitezza della esecuzione, in finissimi marmi» che «*sembrano ricevere il palpito della vita*».⁶ Pareva quasi «che *la bella carnosità del marmo fosse tratta da un modello calcato sul vero; poiché non sembrò ad alcuno allora possibile che lo scarpello con tanta felicità sorprendere potesse quei fuggitivi effetti e andamenti della carne, i quali da lungo tempo non apparivano più nelle opere della scultura moderna*».⁷

Di questa abilità ne era consapevole lo stesso Canova, costantemente attento a fare delle proprie opere «*un lavoro di carattere caldo, ed appassionato*»,⁸ in quanto «sempre gli uomini sono stati composti di carne flessibile e non di bronzo».⁹

⁵ «Ma l'industre scarpel che un di tant'orma / Di vita impresse ne'sudati marmi, / Per sempre fia che nell'avello dorma?» vedi *Biblioteca Canoviana*, p. 110. In via esemplificativa si veda anche I. Pindemonte (citato da FERNANDO MAZZOCCA, *L'ideale neoclassico*, Vicenza 2002, p. 64: «O Canova immortal, che indietro lassi / L'italico scalpello, e il Greco arrivi. / Sapea che i marmi tuoi son molli e vivi. / Ma chi visto t'avea scolpire i passi?»); il sonetto di Troilo Malipiero («Ecco il Genio del ver. Le forme istesse / Tien di Canova, esclama... ah cessi il pianto / Morrà chi vita tanta in massi impresse?», *Biblioteca Canoviana*, p. 58) e di Antonio Cossati («competitor di Fidia [...] negli sculti marmi tanto lascia di sé», *ibid.*, p. 252); l'*Orazione ne'soleni Funerali di A. Canova letta in Possagno dall'Arciprete Jacopo Monico* («Sembrava che il marmo al tocco del suo scarpello *acquistasse mollezza e vita e moto e azione e parola*», *ibid.*, pp. 167-168) e l'*Orazione* del MISSIRINI (egli fu «nobile, ed *animato* nelle movenze: meraviglioso nella esecuzione» *ibid.*, p. 15).

⁶ P.A. PARAVIA, *Notizie*, p. 20. «Carne è il Mercurio senza braccia del Belvedere, carne è il torso, carne il Gladiatore combattente», scriveva Canova a Quatremère (cfr. A.C. QUATREMÈRE, *Canova et ses ouvrages*, Paris 1834, p. 288). Vedi anche "Il Moniteur" del 10 marzo 1813 ove ANTOINE LAURENT CASTELLAN ribadisce il concetto di Canova nuovo Pigmalione.

⁷ Cfr. LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova. Per servire di continuazione all'opera di Winckelmann e di D'Agincourt*, Prato 1824, vol. VII, p. 123.

⁸ Cfr. FRANCESCA FEDI, *L'ideologia del Bello*, Milano 1990, p. 199.

⁹ ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Canova et ses ouvrages*, Paris 1834, p. 288.

Ciò era il frutto di una lunga elaborazione, nella quale egli «spia-va attraverso il semplice, e il naturale l'espressione, e il movimento d'ogni figura», senza nulla lasciare al caso o all'improvvisazione.¹⁰

Un aspetto alquanto caratteristico, degno senz'altro di sottolineatura per comprendere l'importanza dell'aspetto pigmalionico dell'arte canoviana è la presenza, ribadita più volte dalle fonti contemporanee, di una vivezza anche linguistica, di una universalità di linguaggio che trovava estrinsecazione proprio nel fatto che le statue sembravano parlare una lingua comprensibile a tutti.¹¹

Ora, se vogliamo delineare un quadro per quanto possibile esauriente, dobbiamo esaminare come effettivamente venne intesa questa vivezza delle carni, e subito notiamo che grande risalto venne dato ai dettagli, alla definizione di capelli, vesti, di quei piccolissimi ornamenti che rendevano le opere così uniche e preziose.

Ciò vale per le statue di Venere e Adone,¹² di Papa Clemente XII (con le pieghe che «si affastellano, si trinciano, si allungano, si affondano e si restringono, come nelle pieghevoli e morbide vesti nell'India tessute»),¹³ della Religione (con le sue «due belle ciocche di capelli innanellati», l'«ampia tunica sacerdotale, riccamente piegata [...] ai piedi» e le «dita intrecciate dalle corregge de'sandali»),¹⁴ dell'Ebe¹⁵ e, infine, delle Grazie, ove le «estremità tutte fanno di se

¹⁰ Vedi lettera del 27 febbraio 1813: «Paride! Paride! Paride! Esecuzione perfetta e sostenuta in tutte le parti, correzione de l'insieme e degli dettagli, un certo far che fa vivere la figura e che incanta senza che sia sul marmo traccia alcuna di lavoro» (cfr. *Il Carteggio*, p. XV).

¹¹ Si veda a tal proposito l'Epigramma tedesco sul monumento Tadini («Pur Canova per prodigio / Col scalpello al marmo rende / Una lingua che s'intende / Dove nasce e muore il sol», in *Biblioteca Canoviana*, p.76), la *Visione del nob. Sig. Antonio Pochini padovano* (*ibid.*, p. 112: «Ma non parla oggi più la sua bell'opra, / E al par delle scarpe l'esempio è muto») e, soprattutto, la lettera di Gherardo de Rossi, sul Perseo: «Parla questa figura, dice esultando: ho vinto, ho vinto, ammirate, o genti, la mia impresa!», *ibidem* p. 78.

¹² Infatti «non solo l'estremità di piedi e delle mani appaiono finissime, ma per fino la fascia è traforata da un arditto sotto squadra, cotanto profondamente, che si pena ad intendere come abbiano fin là potuto penetrare i ferri, ed il trapano giocarvi per entro coll'usato vertigine del volume», cfr. GIUSEPPE FALIER, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia 1823, p. 67.

¹³ *Biblioteca Canoviana*, p. 83.

¹⁴ P. A. PARAVIA, *Notizie*, p. 32.

¹⁵ «Voi fra venti giorni vedrete la belle Ebe», scriveva Antonio d'Este al Selva, «e vedrete se l'arte ha potuto fare di più nei tempi più felici della Grecia. Il marmo è trasformato in varie bellezze, in una fisionomia più che divina, in una carne fresca, che appunto ricorda l'età di 14 anni, in una mussolina, il di cui meccanismo non ha esempio nell'antichità, in somma in un

mostra con finissimo artificio», con «tal difficoltà di trafori [...] che chi fosse vago di dar risalto alle meccaniche più difficili dell'arte, può in questa trovar ampia materia di elogio e di meraviglia».¹⁶

Colpì l'immaginazione di contemporanei anche la resa degli animali, particolarmente veridica e fedele, come dimostrano i leoni del Mausoleo di Clemente XIII, «con ardue fatiche modellati»,¹⁷ tanto che «se l'uno che è desto mette spavento anche negli animi più saldi, l'altro che dorme atterrisce col solo pensiero ch'ei possa da un momento all'altro svegliarsi».¹⁸

Altrettanto degna di ammirazione era la muscolatura, soprattutto nelle opere cosiddette «eroiche», statue «virili» dai «movimenti più liberi e pronunciati», ove si intravedeva «la scienza anatomica e l'energia dell'immaginare e dell'eseguire».¹⁹

Per giungere a questi risultati Canova «spiava attraverso il semplice e il naturale l'espressione e il «movimento d'ogni figura» dopo aver visto «gli uomini nudi nelle scuole dell'accademia».

Egli infatti trovava inspiegabile «che quella natura semplicissima esposta a modello» venisse «imitata e tradotta con modi e forme convenzionali»; anzi, gli pareva persino «che si studiasse di far cedere le ossa e piegare i muscoli con molle obbedienza ai bisogni fittizi dell'artista, subordinandoli al capriccio dello scalpello, piuttosto che alla necessità di spiegare il movimento dei corpi».

moto generale, in un tutto, che in verità sorprende» (cfr. GIUSEPPE PAVANELLO, *Antonio Canova veneto*, in AA. VV., *Antonio Canova*, catalogo della mostra, Venezia 1992, p. 50.)

¹⁶ I capelli delle Grazie sono resi «con verità e con gusto ma non senza ricercatezza [...] acconciati con arte sulla fronte», tanto che «la morbidezza e la carnosità dei contorni, e soprattutto la dolcezza con cui entrano ed escono lungo il piegare del torso e il rilevarsi dei fianchi, può veramente citarsi come privo affatto d'esempio nell'arti moderne». Cfr. L. CICOGNARA, *Storia*, pp. 129-130.

¹⁷ *ibid.*, p. 105. Cfr. inoltre *Biblioteca Canoviana*, p. 74 (G. Gherardo de Rossi, *Lettera sul Deposito di Clemente XIII*): «La quiete d'un torbido sonno nell'uno e la fierezza nell'altro, ha poi trattato il marmo con somma maestria, facendo rilevare e il tortuoso giro della chiave, e la sottigliezza del pelo che li ricopre».

¹⁸ P.A. PARAVIA, *Notizie*, p. 13.

¹⁹ L. CICOGNARA, *Storia*, p. 148. Cfr. inoltre i versi del Cesarotti (pubblicati nel 1826) sul Teseo in lotta con il Centauro, ove viene esaltata la «rapida maestria, che sotto i lenti / Scarpelli industri talor langue e infredda. / [...] Le dolci lime serpeggianti, un piano, / che or s'adega, or s'estolle, er ora s'abbassa, / Ma lievemente sì, che non risalta / Muscolo ardito, e le più piccole orme / Fan d'un occulto nervo appena fede: / L'ampio ammirava rinnovato aspetto, / e le decenti / Dita tornite sino all'unghia estrema». Citazione tratta da F. MAZZOCCA, *L'ideale*, pp. 64-65.

Con Canova, invece, «lo scarpello arditamente era accostumato a trattare i marmi come fossero molle cera».²⁰

Forme così caratterizzate, muscoli così ben scolpiti, dovevano avere un forte impatto sui contemporanei che ne rimasero al tempo stesso estasiati e intimoriti, come testimonia Gherardo di Rossi di fronte al Perseo:

Io intanto osservava incantato le belle forme del corpo del Perseo, veramente degne di un figlio di Giove. Le spalle spaziose, e robuste, la bella attaccatura del collo, il petto vasto, e le ossa ed i muscoli ricercati esattamente, il ventre scolpito con una delicatezza, in cui sono nascoste, ma non soppresse le sue diverse parti, i fianchi rilevati ma svelti, la bella unione della parte superiore coll'inferiore del corpo, e le cosce, e le gambe, e le braccia, e le estremità, e disegnate le estremità nobilmente, e di una qualità di bellezza vera, e a un tempo stesso ideale, voi meglio di me sapete, che *intendo vera nelle parti separate, vera nell'unione*.²¹

Al contrario «molti valenti artefici» non furono in grado di rappresentare la scienza anatomica «pronunciando aspramente i muscoli, i tendini e l'ossa che informar debbono soavemente e non punger e trafiggere la florida cute d'un leggiadrissimo giovinetto».²²

Era evidente quindi la distanza fra gli scultori legati all'aspetto scientifico (che proprio in questi decenni stava sviluppando dibattiti di grande modernità) da chi, come il Canova (pur non essendo ignaro di tali materie)²³ conferiva diverso trattamento e significato alla resa naturale dei suoi soggetti, senza eccessivi scientismi ma, ugualmente, con l'occhio clinico di chi non tralascia alcun particolare.

E questa resa così perfetta dell'anatomia risaltava ancor più grazie alla resa dimensionale delle statue, alla loro naturale altezza, che meglio dava l'idea di un simulacro «umano».²⁴

²⁰ L. CICOGNARA, *Storia*, p. 79.

²¹ *Biblioteca Canoviana*, p. 133.

²² Conte della Torre di Rezzonico, in *Biblioteca Canoviana*, p. 76. Si ricordi la discussione tra Cicognara e Canova su cosa si dovesse intendere per "scienza anatomica", in particolare modo in riferimento all'opera di Michelangelo; cfr. L. CICOGNARA, *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di Gianni Venturi, Urbino 1973, pp. 103-106.

²³ Interessi scientifici al Canova non sono mai mancati, come dimostrano i suoi *Quaderni di viaggio* (1779-1780) ove descrive la sua visita ai Gabinetti di scienze naturali di Bologna, città all'avanguardia in tale ambito di studi.

²⁴ Vedi ad esempio la statua dell'Orfeo «eseguita in grande come il vero». Cfr. L. CICOGNARA, *Storia*, p. 83.

Di indubbio effetto era anche la «vivezza psicologica» delle opere, capaci di commuovere²⁵ senza però mai superare i confini del buon gusto, sempre trattenuti nei limiti di una malinconia, di una dolcezza propria della più delicata commozione.²⁶

Significativo, in tal senso, è quanto osservato da Quatremère de Quincy a proposito della Maddalena penitente, statua di alta «espressione che tocca il cuore» che mostrava «negligenza industrie nella povertà de'suoi panni, pia decenza, nella sua nudità, mirabile verità nelle braccia, nelle gambe, e ne' piedi, *profondo affetto e religioso dolore in quel volto, che non è di marmo ma piange*».²⁷

Così come provocarono commozione i monumenti dedicati a Papa Ganganelli²⁸ e a Papa Rezzonico, il quale «*sembra realmente in colloquio con Dio stesso*, tanto è il suo raccoglimento devoto, e la gravità semplicissima con cui è prostrato, lasciandosi le pieghe dei paludamenti pontificali cadenti e disciolte senz'alcun genere di affettazione».²⁹

Naturalmente la vivezza psicologica si intrecciava con la bellezza dei volti, virili ed eroici (il Perseo)³⁰ o «mostruosi» (la Gorgo-

²⁵ Più volte infatti si videro «*fondersi in lagrime gli spettatori che invano tentarono di racchiudere nel seno quell'immenso sommovimento* che per simili casi, di rente fosse a loro accaduti». *ibid.*, p. 201).

²⁶ P.A. PARAVIA (*Notizie*, p. 56): «Le opere del Canova [...] non fanno altro che commuovere, anzi lusingare dolcissimamente ogni cuore, né mai vi portava quella perturbazione, anzi tempesta di affetti, di che poi si lamentano la onestà ed il pudore».

²⁷ *Biblioteca Canoviana*, p. 150. Si veda inoltre il Monumento alla Contessa d'Haro nata Santa Crux, ove «*non si poteva immaginare ed eseguire attitudine e forme, che più eloquentemente rappresentassero il dolore personificato*».

²⁸ Vedi l'*Ode* del Missirini (*ibid.*, p. 17): «Rompe un amarissimo dolore dal petto della Maddalena, e già vano dai dolci occhi le lagrime, e veggonsi i palpiti, e s'odono i singulti. Sorge in maestale decoro la Vergine, e in quel grave sembante è scolpito il suo intenso cordoglio, e l'offerta ch'ella fa all'eterno Padre del divino Olocausto».

²⁹ L. CICOGNARA, *Storia*, p. 104. Anche Pietro Giordani sottolinea di non aver «mai altra volta sentito sì alta impressione di Maestà divina, come da Clemente decimoterzo orante» (cfr. MASSIMILIANO PAVAN, *Giordani e Canova*, in *Pietro Giordani nel II centenario della nascita*, Piacenza 1974, p. 303).

³⁰ «Diceva un osservatore: io al pari della bellezza della testa, e forse più ancora sono appagato dalla felicità della sua espressione. Osservate: in quel volto ha voluto l'artista esprimere due effetti uno dei quali è (direi così) nel tramontare, l'altro nel sorgere. La risoluzione degli occhi, *il moto delle narici* fanno rasare *un avanzo di sdegno*, che però cede in quel momento alla compiacenza della vittoria; quindi *nella bocca* vedesi già nascere *un movimento di gioia*». *Biblioteca Canoviana*, p. 136, *Lettera di un amatore delle arti* [Gherardo de' Rossi] *sopra una statua rappresentante Perseo scolpito in marmo di Carrara da Antonio Canova*.

ne),³¹ in momenti di riposo³² o (estremizzando questo concetto) raggelati dalla morte, come testimonia l'Albrizzi a proposito del Teseo, in cui «le fibre, i muscoli, tutto fa in lui mirabile prova dell'assenza della vita, dell'impero della morte».³³

La vivezza pigmalionica non poteva prescindere, inoltre, dalla presenza di movimento, come dimostrano gli aggraziati moti di Psiche (che sorregge la mano di Amore tenendo nella propria una farfalla),³⁴ delle Grazie,³⁵ dell'Ebe,³⁶ di Venere e Marte³⁷ o quelli, ben più vigorosi, di Ercole contro Lica.³⁸

³¹ «Ed è così vera in quel volto la morte, ed il decadimento delle narici, della bocca semiaperta e delle guancie che fissandolo alquanto progressivo lo crederesti: effetto mirabile del sommo talento dello scultore, il quale non potendo disporre che d'un breve istante presente, riscaldando l'immaginazione, e commovendo il cuore, col presente il passato ci fa vedere, ed il non lontano avvenire». ISABELLA TEOTOCCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Firenze 1809, I, p. 78.

³² Cicognara a proposito della Ninfa giacente che sveglia sottolinea: «L'ingenuo movimento di una giovine Ninfa che, sdraiata dormendo, sorreggesi appena sul gomito nel rivolgersi all'armonia che lo risveglia». *Storia*, p. 133.

³³ *Biblioteca Canoviana*, p. 88.

³⁴ Psiche «toccò il confine della voluttà la più dolce col movimento più nuovo e più difficile, poiché derivato da uno di quei lampi fuggitivi nell'azione, che non possono esser colti di volo che dal genio dell'artista. [...] Il movimento non mostra che una intensa occupazione dell'oggetto della sua cura. [...] Essa è tutta assorta nella farfalla su cui ripiega la testa [...] il suo pensiero concertato, lo assetto dei capelli succinto e senz'arte, il movimento composto e vercondo [...] e il marmo così reso pastoso, che molle carne più che dura pietra esser pare». L. CICOGNARA, *Storia*, p. 113.

³⁵ Grazie che «s'intrecciano, s'abbracciano, si compongono colla più dolce semplicità che dir mai si possa. [...] L'espressione di questo gruppo è tutta dolcezza, affetto, agilità: e abbracciandosi con iscambievole amore, col fare delle mani e delle braccia dolcissimi modi attraverso le giovani e fresche forme di corpi snelli e prontissimi alla desterità d'ogni movimento, [...] sono esse dispensatrici di gentilezza, di letizia, di eguaglianza, di sapienza.» Cicognara conclude sottolineando come Canova fosse inimitabile nel «girar delle spalle» e nel «passaggio tra il fianco e i reni».

³⁶ L'Ebe «scende dal cielo con incesso divino e leggiadro, mesendo nello stesso tempo una tazza d'ambrosia al padre de' numi» e producendo «l'effetto naturalissimo che i panni respinti all'indietro possano disegnare senza alcun genere d'affettazione il nudo sottoposto. L'altar d'un braccio per versare dal vaso il liquore», continua Cicognara, «svolge così amabilmente tutto il contorno della figura, che sebben l'occhio la trovi panneggiata coll'estrema decenza nulladimeno l'avidità dello sguardo ne discerne ogni lineamento, non altro spirante che la freschezza delle forme».

³⁷ Ove il corpo della dea è percorso da «onde magistrali di dolcissime linee» che «serpeggiando con somma grazia» riprendono e vivificano la linea ondulata di Hogarth. Cfr. *Biblioteca Canoviana, Descrizione di Carlo Castone Conte della Torre di Rezzonico*, p. 81.

³⁸ Movimento lodato persino da Goethe, *Goethes Werke*, Weimar 1887-1918, vol. XL, p. 32.

Ma il movimento delle statue (sempre più complesso e articolato) non poteva venire scisso dalla vivezza della resa anatomica, dal realismo fisico della statua, come testimonia, ad esempio, una lettera di Gherardo de' Rossi in cui uno spettatore di fronte al Perseo «raddoppiò le sue ammirazioni, ritrovando eccellentemente disegnati gli omeri, i fianchi, e tutte le altre parti, e reso in esse il più esatto conto della tessitura del corpo umano». Soprattutto egli «*restava sorpreso del moto*, che aveva saputo mettere lo scultore nella figura diffondendolo accuratamente in tutte le parti di essa – perché (diceva egli) *non basta conoscere l'anatomia, bisogna conoscere l'azione dei muscoli*, e quella impressione, che dal moto di uno riceve il suo vicino, e comunica per concatenazione all'altro. È questa pur una delle più ardue parti dell'arte, singolarmente *per conservare la vivacità istantanea del moto*».

Movimento della statua che per un suo pieno apprezzamento presupponeva anche il movimento dello spettatore, costretto a compiere fisicamente un percorso attorno all'opera per poterla ammirare nella sua interezza, come sottolinea Gherardo de Rossi (sempre in riferimento al Perseo)³⁹ e soprattutto Cicognara: «Per quanto studio ponga l'artista in cercare che sia favorevole egualmente la veduta di un gruppo da ogni lato, è difficilissima cosa il riuscirvi, duplicandosi gli ostacoli in proporzione delle molteplicità delle parti: e quasi sempre vi sarà un lato meritevole di preferenza».⁴⁰

Cosa, lo sottolineiamo, assolutamente nuova per l'epoca e di estrema modernità, tanto da andare a segnare il futuro espositivo delle statue, le cui disposizioni e i cui basamenti dovevano, appunto, permettere tali movimenti.

Lo stesso Canova studiava attentamente la collocazione delle sue opere,⁴¹ e nel suo studio, al centro di una apposita sala, le statue

³⁹ «Sì che, mentre giravasi in bilico la figura, non vi fu punto, in cui [lo spettatore] la vedesse, che non gli presentasse un leggiadro movimento, un felice contorno, un gradevole contrapposto di parti.» *Biblioteca Canoviana*, p. 135.

⁴⁰ L. CICOGNARA, *Storia*, 118.

⁴¹ Antonio D'Este (a proposito del Monumento di Clemente XIV) scriveva che Canova «dubitava che il lume non riuscisse felice quanto desiderava, giacchè i religiosi della chiesa de' Santi Apostoli non gli avevano permesso di tenere l'imbalsamento due palmi più avanti, il che avrebbe ottenuto la luce che bramava, ed il mausoleo avrebbe fatto migliore effetto» (ANTONIO D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze 1864, p. 50).

venivano fatte ruotare sopra un piedistallo da un assistente in modo da consentire ai visitatori di ammirarle da tutti gli angoli.

Celebre è inoltre l'allestimento che Giuseppe Borsato preparò nel palazzo di San Moisè (di proprietà dei Treves) per l'Ettore e l'Aiace, posti su due basamenti girevoli che attirarono l'attenzione del pubblico e persino dell'Imperatore Ferdinando in visita a Venezia nel 1838.

In questo modo, per la prima volta, si instaurava un rapporto nuovo tra statua e pubblico, tra ideatore e fruitore della percezione estetica, tra soggetto e oggetto, ove oltre ad una sollecitazione dei sensi si viene a determinare un legame "dinamico", coinvolgente gli spazi ora collimanti di chi sta su un piedistallo e di chi osserva.

Lo spazio architettonico assume ora una funzione utilitaria e simbolica, non più estranea bensì profondamente unitaria alla creazione estetica, esaltata dal gioco di luci ed ombre, pieni e vuoti, spazio e forme.

Ciò invece sarà oggetto di condanna da parte di uno tra i più feroci detrattori del Canova, Carl Ludwig Fernow il quale, a proposito dell'Amore e Psiche, osservava come «da questa composizione così ricercata delle figure che *si baciano in un modo così scomodo e da una tale posizione delle braccia*, ne deriva che *non si arriva mai ad una visione confacente dell'opera da qualunque parte essa si guardi*. [...] Questa fatica verrebbe facilitata», continua il critico tedesco, «facendo ruotare il gruppo sul piedistallo», ma invano si cercherebbe un punto di vista da cui vedere contemporaneamente i due volti. Inoltre, «le ali di Amore si protendono tese al di sopra del gruppo legato, che presentando varie zone di vuoto fuorvia ancora di più l'occhio, così da creare la prediletta forma piramidale e con la loro considerevole massa *producono una impressione spiacevole, che nel ruotare del gruppo ricorda un mulino a vento*».⁴²

⁴² Cfr. C.L. FERNOW, *Über Canova*, p. 91. Celebre è la sua polemica con Charles Egede van de Vivre a proposito del Monumento a Maria Cristina d'Austria (opera di cui Fernow conosce il modello in gesso) che secondo il primo poteva essere valutato adeguatamente soltanto all'interno del luogo per il quale era stato pensato, ovvero la chiesa di S. Agostino a Vienna e che, invece, per Fernow doveva risultare ugualmente visibile e giudicabile in qualunque luogo. *Ibid.*, pp. 152-153.

Altro motivo di dibattito all'interno di una visione "viva" e palpitante dell'opera canoviana è quello legato all'aspetto tecnico, di lavorazione del marmo, reso così «pastoso, che molle carne più che dura pietra esser pare».⁴³

È noto, infatti, lo straordinario rapporto che Canova aveva con il marmo: lavorando «coll'ugnetta rotonda, colla dentata gradina, coll'affilato scarpello, e colla mordente raspa», dal loro «cincischiare, radere, tornire, aspreggiare» nasceva un'apparenza di «trattabili carni», negazione quasi della stessa materia, in grado di ingannare persino il tatto.⁴⁴

Per giungere a tali risultati le pratiche utilizzate da Canova con maggior frequenza consistevano nel lustrare il marmo con pomice, cera o semplice «acqua de rota» (ovvero l'acqua che si faceva scorrere sulla mola per non surriscaldare gli attrezzi) e nello stendere una leggera patina d'encausto sulle carni per rilevarle rispetto al panneggio.⁴⁵

Lo stesso Canova apportò modifiche ai suoi strumenti per migliorare la qualità del lavoro,⁴⁶ e nulla veniva lasciato al caso in

⁴³ L. CICOGNARA, *Storia*, p. 113. Si noti l'insistenza sul termine «marmo» e sulla sua lavorazione negli innumerevoli panegirici, *in primis* i versi di MISSIRINI, *Sui marmi di Antonio Canova*, Venezia 1817.

⁴⁴ «In nessun luogo poi trionfa il magistrale uso de' ferri, e l'impasto delle loro punte, de' loro tagli, de' solchi, delle scanalature, dell'asperità della fascia di Venere, o in quella sindone, che raccolta in un gruppo verso le anche, e disciolta e cadente in tenuissime pieghe verso le piante, rompe con tanta grazia il nudo, e lo circonda, e col suo candore, e colle rughe ben imitate si distingue dalle carni, alla quale si è data dall'artefice una mano d'encausto, suo proprio e particolare segreto per emulare più dappresso la natura, e spegnere il soverchio albeggiar della pietra, e conservarla intatta più lungamente dall'ingiurie dell'aria» *Descrizione in Biblioteca Canoviana*, p. 82.

⁴⁵ Lo stesso Canova ne parla con il Quatremère in una lettera del 14 settembre 1805: «Voi mi parlate con gran passione dell'encausto, e della maniera di darlo siete vaghissimo d'esserne notiziato. Io mi crederei che la cosa meritasse serie ricerche; tanto più ch'è veramente un accessorio al merito del lavoro. Giacchè vi posso assicurare, che io ho lasciato diverse opere mie senza encausto, avendosi solo passato sopra, col pennello, dell'acqua della ruota su cui si aguzzano li ferri da lavorare; e ciò con buon effetto in quanto all'apparenza, posciachè è pur vero che l'altra maniera di darla conserva più il marmo. Ma bisogna sempre premettere che il lavoro sia ben finito e ridotto alla possibile perfezione. A dirvela netta netta, io ho consumato più volte di dare l'encausto con polvere di cera stemperata a pennello nello spirito di vino, e la cosa mi è riuscita a meraviglia. Altre volte ho fatto pur come fatte voi, ed altre volte diversamente, come davanti il capriccio. Sicchè da tutto questo voi ben vedete, che l'affare è più semplice di quel che uno si può forse immaginare. A Roma mi procurerò le notizie delle opere che trattano su questa materia, e ve le manderò immediatamente!» *Il Carteggio*, p. 78.

⁴⁶ Lo scultore bergamasco Giacomo de Maria (che conobbe Canova negli anni 1787-88) ci informa che «i ferri immaginati da signor Canova a Roma per lavorare il marmo in certe pro-

nessuna delle diverse fasi di elaborazione, a cominciare dai disegni su carta ai piccoli bozzetti in creta sino ai calchi in gesso.

Ciò però non deve essere considerato mero virtuosismo, come sottolinea Cicognara, secondo il quale «il laboriosissimo meccanismo sfugge a chiunque non sia dell'arte, tanto è velato dal magistero dei tocchi, ed è affatto lontano da quello stento, che è proprio soltanto della paziente povertà del genio».⁴⁷

E non è neppure mero «lavoro meccanico, limitato alla semplice man d'opera, ed all'uso dello stromento; che un semplice operaio potrebbe seguir tal lavoro», come evidenzia acutamente Quatremère.⁴⁸ L'opera del Canova invece, «parte dal cuore; se ne ammirano i risultamenti, e non si scopre punto per qual mai vi sia giunto sin là. *Le sue figure nonché essere lavorate, sembrano create; tutto il secreto consiste nel modo con cui le fa*, e nel formarle veramente tutte intere egli stesso, ciò che da molto tempo non era stato posto in uso da veruno scultore. La pietra [...] riceve per così dire tutta la sua esistenza, e questa sotto la sua mano quell'originalità, quella vita, quella grazia e quell'impronta degli affetti del suo medesimo autore, pregi a cui nulla potrebbe sostituirsi».⁴⁹

fondità o scuri sono di due specie: gli unghietti i primi, i ferri a oliva i secondi. Gli unghietti erano già conosciuti sotto questo nome: ma egli vuole che per certi lavori siano un po' curvi nelle estremità, e taglienti negli angoli laterali: cosicché tanto possono agire in cima come ne' lati. Il ferro a oliva è curvo nell'estremità, ed ha forma di foglia d'olivo». Per una più dettagliata descrizione degli strumenti utilizzati dall'artista si veda HUGH HONOUR, *Dal bozzetto all'ultima mano*, in AA.VV., *Antonio Canova*, p. 35.

⁴⁷ L. CICOGNARA, *Storia*, p. 97. Milizia (grande ammiratore del Canova) a proposito del monumento a Papa Ganganelli scriverà che «la composizione è di quella semplicità, che pare la facilità stessa, ed è la stessa difficoltà». *Lettera al Sangiovanni* in *Storia della Scultura*, p. 100. E a proposito del busto di Elena, Cicognara osserva: «L'acconciatura dei capelli fatta con maestria, ma pure con artificio, e non abbandonati in balia della sola natura, sono realmente quali esser denno le anella d'una chiave reale coltivata a disegni di piacere, e trattata con quello sprezzo di scalpello che non sa fare se non chi è sommo maestro: i tocchi sono freschissimi, e non v'è il più piccol tormento». L. CICOGNARA, *Lettere*, p. 17.

⁴⁸ A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Memoria sul Canova e sulle sue quattro statue che si vedono all'esposizione pubblica nel Museo di Parigi (1808)* in *Biblioteca Canoviana*, I, p. 148.

⁴⁹ Infatti, continua il critico francese, se Canova risulta «non molto finito ne'suoi modelli, dall'altro non cura che di scorgere in essi ciò che si chiama le masse, le proporzioni, l'andamento e l'idea generale, li riserba tutta la sua scienza, tutto il suo cuore e tutto l'estro pel marmo; quindi la pietra che da lui riceve per così dire tutta la sua esistenza, acquista sotto la sua mano quell'originalità, *quella vita*, quella grazia e quell'impronta degli affetti del suo medesimo autore, pregio a cui nulla potrebbe sostituirsi, e che fanno sì, che persino gli stessi falli ven-

Si noti come il critico francese sia abile a individuare e scindere due componenti diverse ma complementari, ovvero l'aspetto meccanico e quello, invece, della vera e propria creazione, estrinsecazione di un'Idea dal Canova racchiusa all'interno della materialità marmorea.

Il valore ideale del processo creativo, infatti, non è mai messo in discussione, anzi è ribadito dallo stesso scultore quando scriveva: «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».⁵⁰

Ciò è ancor più evidente nello stato intermedio della creazione, ovvero nei bozzetti, significativi in quanto nucleo primigenio di quella forza espressiva, di quell'impeto creativo che poi nella formulazione finale della statua troverà sì maggiore perfezione e compiutezza ma verrà raggelata e patinata sotto la levigatezza della superficie.⁵¹

Le tecniche canoviane più discusse erano la *circumlitio*, ovvero la definizione cromatica tramite la patinatura, e l'inserimento di accessori metallici, come dimostrano l'Ebe (con una coppa e un vaso in oro), il busto di Beatrice e la statua di Clemente XIII, impreziosita da raggi, bende e fasce dorate.⁵²

Ma ancor più grande scalpore suscitò la statua di Icaro, alle cui braccia Dedalo legò due ali fabbricate con cera e corda, vero e proprio artificio tecnico strettamente riconducibile alle composizioni *trompe-l'oeil*, in una sempre maggiore commistione di generi, tecniche, significati.

Come ha sottolineato Argan, questo gusto per l'inserimento oggettuale derivava da una lunga tradizione scultorea barocca che in

gano perdonati quando è il cuore che li commette", A.C. QUATREMÈRE, *Memoria sul Canova* in *Biblioteca Canoviana*, I, pp. 149-151.

⁵⁰ F. MAZZOCCA, *L'ideale*, p. 66.

⁵¹ Si veda ad esempio il "movimento risoluto e coraggioso di Socrate quando salva il giovane Alcibiade nella battaglia di Potidea", oppure la creazione di Adamo nella seconda metopa scolpita per il tempio di Possagno, ove "il momento in cui l'Eterno infonde vita alla molle creta e vi infonde l'anima coll'alito della divina parola, e Adamo sentendo irradiarsi dal calor della vita comincia a scuotersi meravigliando." Cfr. RUDOLF WITTKOWER, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, Torino 1985, pp. 271-275; H. HONOUR, *Dal bozzetto*, pp. 33-44;

⁵² *Biblioteca Canoviana*, p. 71.

Veneto ebbe particolare sviluppo;⁵³ ma ciò che risulta sbalorditivo (e urtante per i contemporanei) era il fatto che Canova l'avesse inserito in una creazione di netta impostazione classicistica, ove il riferimento d'obbligo era il Doriforo di Policletto.

Vasta era infatti la competenza antiquaria del Canova (sin da giovane abituato a frequentare le collezioni archeologiche veneziane, frutto dell'attenzione al patrimonio culturale da parte della Serenissima),⁵⁴ tanto da divenire nel 1802 Ispettore generale alle Antichità dello Stato della Chiesa e da essere chiamato nel 1815 a Londra per accertare l'autenticità dei marmi del Partenone recuperati ad Atene da Lord Elgin, esperienza che, come è noto, si rivelerà per lui fondamentale. Inoltre, aspetto tutt'altro che secondario, Canova si documentava sempre sul tema da trattare sulla base di autorevoli fonti letterarie che si faceva leggere mentre lavorava con lo scalpello.⁵⁵

⁵³ Cfr. C.A. ARGAN, *Il filo di Canova*, in *Studi e note da Bramante a Canova*, Roma 1970, pp. 465-476.

⁵⁴ Cfr. MARINO ZORZI, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano 1987, p. 260; IDEM, *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, catalogo della mostra (Venezia 1988), Roma 1988, pp. 128-131; IRENE FAVARETTO, *Riflessioni su Canova e l'antico*, in AA.VV., *Antonio Canova*, pp. 61-65; EADEM, *Antonio Canova e le collezioni archeologiche veneziane*, in Giuseppe Pavanello (a cura di), *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia 2000, pp. 71-87.

⁵⁵ «Ella mi dirà», spiega Canova al Cesarotti, «ch'è impossibile che uno che deve lavorare tutto il giorno come una bestia possa leggere le sue Opere. È vero che io lavoro tutto il giorno come una bestia, ma è vero altresì che quasi tutto il giorno ascolto a leggere, e perciò ora ho ascoltati per la terza volta tutti gli otto tomi sopra Omero, i quali sono per me come sacramento di Confermazione contro il pregiudizio. Ella sa molto bene che quando si trovano nei grand'uomini delle idee che secondano quelle del piccolo, il piccolo prende coraggio». *Alcune lettere*, p. 24, 8 febbraio 1794.

A titolo esemplificativo, riportiamo questo brano di lettera al Falier (29 dicembre 1781) ove Canova parla del Teseo e il Minotauro: «Non feci peloso il corpo del Minotauro nel modello, essendomi utile così per vedere tutte le parti, ma già nella Statua avevo sempre divisato di rappresentarlo con pelo. Che poi Teseo debba avere la clava in luogo di spada, potrebbe darsi, avendo egli portato quella sempre con sé come trofeo della prima impresa ch'egli fece. Ovidio, che io lessi tradotto, dice, che Teseo punse, lacerò, e poi tagliò anco la testa al Minotauro, e perciò io gli feci la spada. Ma poiché V.E. mi avvisò io farò guardare il testo di Ovidio, e se vi andrà la clava, più volentieri io farò quello con la spada, giacchè tengo ancora pietra. Minotauro che portasse clava io non lo ritrovai in alcun fatto; so bene che tal'arma è sempre stata portata dai Centauri e dai Satiri. Se V.E. mi potesse accertare con qualche passo, che il Minotauro portasse la clava mi sarebbe di sommo piacere». *Alcune lettere di Antonio Canova ora per la prima volta pubblicate*, Venezia 1823, p. 14.

Ma Canova veniva criticato anche per la scarsa cura nella resa dei panneggi, adoperando la raspa «invece dello scarpello, strumento che, quando s'inventa il panneggiamento sul marmo, non può dargli tutta la leggerezza, tutto il vivo e brillante effetto».⁵⁶

Se noi osserviamo l'Ebe, per esempio, ovunque «si appresenti, il lato anteriore, per l'arte del panneggiamento, soddisfa meno di ogni altro. Non va a genio che quella stoffa leggere invece d'ondeggiare scherzosamente sui contorni della parte inferiore delle gambe rimanga lì tronca in quella guisa da una bordura che all'occhio non piace, e che forse non ha alcuna verità. Pare altresì che si potesse rappresentare in altra guisa la trasparenza della veste sulle membra, fine che non si potea conseguire altrimenti che con un diverso andamento di pieghe, e con più animato lavoro di scarpello».⁵⁷

Nonostante queste critiche l'Ebe rimase la statua più ammirata per la sua «carnosità», tanto che si arrivò a parlare di vera e propria «pelle» (con una rivalutazione del senso tattile di chiara derivazione sensista)⁵⁸ «variamente condotta secondo le varie parti del corpo; cioè dilicata nel volto, nel collo, nel petto; pellucida ne' fianchi e nelle cosce; e scabra e dura sotto i piedi».⁵⁹

Effetti naturali favoriti dal gioco di ombre e luci, di concavità e convessità che Canova sapeva compenetrare insieme a solchi, pieghe o semplici avvallamenti che traducevano, in modo fluido ma preciso, il movimento delle statue.

Un gioco luministico che faceva sì che le sue opere fossero particolarmente apprezzate a lume di candela, in quanto «dalle fumate ombre, e dalla modesta luce si appalesano via via le tenere modulazioni il fuoco de'sentimenti, la maestria del tocco, onde tutte son ricercate le parti, ed indicata la notoria senza la minima durezza, e lasciando alla pelle ed alle carni tutte il loro morbido, e l'adipe, ed il sangue».

Era lo stesso Canova a dare indicazioni su come andavano osservate le sue statue e a preoccuparsi che fossero ammirate di notte, a

⁵⁶ A.C. QUATREMÈRE, *Memoria*, in *Biblioteca. Canoviana*, p. 154.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 154-155.

⁵⁸ Ci riferiamo in particolar modo al *Trattato dei sistemi* (1745) del Condillac, ove questi dimostrava che le sensazioni (soprattutto tattili) costituivano l'unica fonte di conoscenza.

⁵⁹ MELCHIORRE MISSIRINI, *Della vita di A. Canova*, Prato 1824, p. 113.

luce radente;⁶⁰ così come tutta una tradizione letteraria conferma l'uso da parte di veneziani o di viaggiatori stranieri di visitare lo studio dell'artista a notte inoltrata per cogliere, con le fiaccole accese, il fascino onirico di queste opere.⁶¹

Anche Fernow ammetteva che con siffatto gioco di luci le statue sembravano vive; ma mentre Canova esortava l'osservatore ad avvicinarsi per apprezzare le qualità tattili del modellato, Fernow al contrario invitava a discostarsene per avere una visione sintetica (e quindi più veridica) dell'opera.⁶²

Inoltre, pur riconoscendo l'aspetto suggestionante della visione notturna, Fernow lo considera un elemento troppo contingente, troppo legato al contesto spaziale e luminoso, che non rende in maniera adeguata il momento centrale («pregnante» direbbe Lessing) dell'azione rappresentata.

Ma qui la questione si complica, andando a intaccare un aspetto tanto importante quanto problematico nella poetica del Canova,

⁶⁰ Scrive Canova a Quatremère il 26 novembre 1806: «Ditemi schiettamente la verità: mi avete voi mai fatta la grazia di considerare profondamente anche a lume di candela il torso del mio Genio, opera di sedici o diciassette anni addietro? Avete con serietà analizzate le gambe, le braccia, le coscie, i piedi, le mani del mio Lottatore? Avete veduto se ne è intesa con buona forma ogni parte? Datevi la pena di esaminar tutto ciò ben bene con un lume di notte e radente, per poterne vedere le più delicate convertenze [...]. Io giurerei un per Dio, che non vi siete messo a ponderare, come io pretendo, questi miei gessi mandati, è vero, in mal punto e raccomandativi costì Dio sa come; ma pure degni, io spero, d'essere giudicati meno superficialmente». NICO STRINGA, "Scusate un cattivo carattere..." "bruciate questo foglio"... *Piccola antologia di lettere di Antonio Canova*, in *Canova*, catalogo della mostra, a cura di Sergej Androsov, Mario Guderzo, Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 82-83.

⁶¹ Il veneziano Vittorio Barzoni scriveva, in un'ondata di ammirazione: «Era notte quando mi sono affacciato alla stanza di Psiche... Quale movimento! In mezzo due fiaccole accese, ho veduto brillar nell'aria una figura angelica» (G. PAVANELLO, *Antonio Canova*, p. 49). Si veda inoltre la descrizione di MADAME DE STAËL nel suo romanzo *Corinne* (1807) ove, entrati nello studio del Canova con le fiaccole, i protagonisti poterono constatare che "in questo modo le statue ci guadagnavano molto. Così pensavano gli antichi, che infatti le collocavano sovente nelle Terme, dove il giorno non poteva penetrare. Alla luce delle fiaccole, l'ombra più marcata smorza la splendente uniformità del marmo e le statue sembrano figure pallide, che hanno un carattere più suggestivo di grazia e di vita". ANNE LOUIS GERMAINE DE STAËL - HOLSTEIN, *Corinna ovvero l'Italia*, a cura di Gilda Fontanella Sappa, Torino 1951, p. 202. Si veda inoltre J. MUSSOK, *Canovas Psiche: die Skulptur im Spiegel der Dichtung*, in *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit: Ansichten-Standpunkte, Perspektiven*, a cura di Sebastian Schütze, Reimer 2005, pp. 360-364.

⁶² C.L. FERNOW, *Über... Canova*, p. 90.

ovvero quello del colore,⁶³ suscitando critiche (Fernow e Schlegel) e consensi (Quatremère).

Se infatti Fernow e Schlegel mostravano forti perplessità sull'uso delle vernici per rafforzare l'effetto mimetico della "carne viva" (in quanto ingannevole non fedele alla realtà storica),⁶⁴ Quatremère invece ne dà una legittimazione archeologica, di tradizione classica, quando cioè l'uso di colorire le statue era diffuso senza che questo significasse svilire o mascherare il messaggio dell'opera, in quanto l'inserimento di particolari metallici (policromi) non doveva provocare stordimento, bensì essere ricondotto a tale nobile origine.⁶⁵

Ma il critico francese dà una giustificazione anche poetica, che trova fondamento nell'attività pittorica del Canova, portatrice di quella «grazia incantatrice che abbellisce tutte le opere sue».⁶⁶

⁶³ «Ha saputo impastare quasi la tinta, e colorire e sfumare con tale destrezza, e con sì accurato magistero, che più invidiabile che imitabile si è reso, come [...] Apelle per la tavola di Alessandro». *Descrizione*, in *Biblioteca Canoviana*, p. 81.

⁶⁴ Schlegel infatti si chiedeva: «Quando il Bernini fa aggrappare le dita di Plutone nella carne morbida di Proserpina, tale deformazione formale, tesa a suscitare l'illusione di vita, non è particolarmente plastica. Ma è veramente così tanto diverso quando si applica alla carne una tinta giallastra lasciando il panneggio del colore bianco del marmo, come se si volesse nettamente separare la biancheria dalla pelle chiara?» AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Artistiche und literarische Nachrichten aus Rom. Im frühling 1805. An Hn Geh-Rath von Goethe*, "Intelligenzblatt der Jenaischen Allgem. Literatur Zeitung", 120, 23, ottobre 1805, p. 1006; C.L. FERNOW, *Über... Canova*, p. 45.

⁶⁵ «Hanno taluni trovato da ridire su quel po' di indoratura impiegata dal Canova nell'abbellire il cinto della sua Ebe, nonché nell'aver egli sovrapposto metallo dorato ad alcuni altri accessori», osserva Quatremère. «Tal censura non può venir fatta sul serio fuorché da persone ben poco versate nella storia della scultura antica, o che non hanno idea della varietà degli ornamenti, se non sé giusto in un numero assai scarso di marmi. L'uso d'introdurre colori, o diverse materie nelle statue, forma uno degli usi prediletti dall'antichità; si potrebbe provare, s'ei fosse necessario, che anziché far retrocedere l'arte verso i secoli barbari, codesto tentativo del Canova lo porta invece più da vicino alla maniera ed al vario magistero posto in opera dai sommi artefici, che fiorirono ne' più bei tempi della Grecia». Allo stesso modo però, continua Quatremère, «lo scultore non dee ambire il suffragio del pubblico per tal mezzo. Se molte antiche statue conservano ancora i segni di qualche ornamento estraneo alla maniera che gli antichi hanno posto maggiormente in uso, se per cagion d'esempio i capelli della Venere de' Medici erano dorati, non se ne dee già trarre la conseguenza che in questo si debba imitare l'antico. Ma se tali licenze ch'esser ben possono sommesse all'esame del buon gusto, vengono autorizzate da molteplici esempi, se ne conchiuderà benissimo, e che il Canova ha potuto servirsene in un soggetto grazioso, e che, se pur lo si vuol biasimare, ciò non si ha poi da fare per motivi allegati». A.C. QUATREMÈRE, *Memoria...* in *Biblioteca Canoviana*, pp. 155-156.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 151: «Parecchi altri hanno criticato questa testa, e la guisa con cui è stata lavorata, nonché l'acconciatura de'suoi capelli, come quelle che un po' troppo ricordano l'armonia de'

«Grazia incantatrice» che diviene oggetto delle critiche di Fernow, che mise in evidenza l'eccessiva dedizione alla fase tecnica da parte del Canova, semplice «scalpellino» accostabile (per questa mania di perfezione tecnica) a Mengs.⁶⁷

Le opere di Canova racchiudevano una seduzione estetica che ben poco aveva a che fare, sempre secondo il critico tedesco, con la vera arte scultorea, nell'evidente sforzo di «dare al marmo *quel fascino della materia* dal quale questi sembra trarre un piacere fuori dal comune».⁶⁸

Da qui l'accusa di essere eccessivamente «Lieblichkeit», ovvero grazioso, effeminato, bravo solamente a rappresentare giovanetti e figure femminili in posizioni affettate «senza carattere e significato»,⁶⁹ prive di dignità, fierezza, aulicità.⁷⁰

Per Fernow (come, prima di lui, Schiller e Kant) era inaccettabile fare arte allettando i sensi senza interessare e coinvolgere intelletto e ragione.⁷¹

colori. Debbo convenire che quest'opera risveglia un'idea di pittura, né ciò reca gran meraviglia quando si sa che il Canova è anche pittore, e che assai lo trasporta il dolce effetto prodotto dalle armoniche tinte; io fo però sì gran contro di sì fatta armonia, che duro fatica a trovarla sovrabbondante ove siasi; ora, chi mai può accertare che il Canova non debba a codesto istesso senso d'armonia pittorica quella grazia incantatrice che abbellisce tutte le opere sue? e non potrebbe darsi ch'egli andasse debitore a codesto medesimo senso di quella giacitura molle, di quella fisionomia amabile, di quell'atto grazioso, di quelle forme pastose, e di quel marmo lavorato con sì fino gusto, pregi che tanto lo fanno distinguere, e che si ammirano nel suo gruppo d'Amore e Psiche?»

⁶⁷ C.L. FERNOW, *Über... Canova*, p. 92. Lo stesso paragone veniva istituito anche da un altro autorevole esponente del classicismo goethiano di quegli anni, J.W. MEYER (nel suo studio sull'arte del XVII secolo pubblicato in "Winckelmann und sein Jahrhundert 1805, p. 192) che accostava Canova a Mengs per l'estrema ricerca tecnica a scapito della resa formale, bella nelle singole parti ma non nel tutto.

⁶⁸ «Non contento», scrive Fernow, «di aver dato alla superficie del marmo, con lavoro di lima e di pietra di pomice, la più delicata chiarezza e quella morbida languida delicatezza che la materia non richiede neanche nella più estrema perfezione, cerca anche di cancellare questa pregiata qualità del marmo e di dare ad essa l'apparenza di un materiale più duttile». C.L. FERNOW, *Über... Canova*, p. 91.

⁶⁹ Cfr. G. PIANTONI, *Le obiezioni della critica tedesca: il saggio su Canova di C.L. Fernow*, "Quaderni sul Neoclassico", 1-2, 1973, p. 22.

⁷⁰ C.L. FERNOW, *Über... Canova*, p. 51. Lo stesso Canova, di solito così diplomatico di fronte alle critiche, non seppe nascondere un certo nervosismo alle accuse del Fernow: «Cosa altro significa, se non ch'io non deggio esser posto nel rango de' professori? Cosa vuol dire, alle corte, se non che nel comporre nelle forme nel panneggiamento ecc. non merito di comparire fra tanti migliori moderni (delle opere dei quali bramerei ardentemente averne contezza o da voi o da altri), e tanto meno cogli antichi?», lettera a Quatremère, 26 novembre 1806, in N. STRINGA, *Scusate il cattivo carattere*, pp. 83-84.

⁷¹ Per Schiller «gli effetti dolci, le commozioni soltanto tenere, appartengono al campo del piacevole, con cui l'arte bella non ha nulla a che fare. Essi diletano solo il senso, provocan-

Inutili quindi si rivelarono (agli occhi del critico tedesco) gli sforzi del Canova per distanziarsi dal genere degli «Amorini» e delle «Veneri» tipiche del gusto barocco (in particolar modo berniniano)⁷² per dar vita a opere (come l'Ercole e Lica, i Pugilatori, il Teseo e il Minotauro) ove era evidente il tentativo di «ottenere a forza tramite l'arte, quello che la natura gli ha negato».⁷³

Accuse contestate da Missirini⁷⁴ e dal Cicognara, per il quale la maggiore attenzione dedicata alle opere di «stile leggiadro» era spiegabile col fatto che queste vennero eseguite dall'artista sin da giovane età (quindi erano in numero alquanto superiore) e perché «quel grazioso carattere di novità» per sua natura finiva per attirare maggiore interesse. Ciò non toglieva però che Canova fosse capace di realizzare opere di carattere eroico né che il suo stile ignorasse la più «gagliarda espressione».⁷⁵

Ma il tema pigmalionico implicava un'altra, fondamentale questione all'interno dei dibattiti critici dell'epoca, ovvero il rapporto tra pittura e scultura.

Canova era visto come colui che aveva superato i limiti della scultura introducendo temi "pittorici" che sembravano tradurre i colori, le forme, la facilità espressiva della gloriosa scuola veneziana.⁷⁶

do un intenerimento o un rilassamento di esso, e si riferiscono solo allo stato esteriore e non a quello interiore dell'uomo». FRIEDRICH SCHILLER, *Über das Pathetische*, 1793, in *Saggi estetici*, a cura di Cristina Baseggio, Torino 1951, p. 110.

⁷² Fernow biasimava «le forme troppo gracili e fiacche, [...] la loro spiacevole mollezza di cera» dell'Amore e Psiche, simili all' Apollo e Dafne del Bernini (cfr. G. Piantoni, *Le obiezioni*, p. 24). Si veda, invece, la diversa interpretazione che dell'opera dà Quatremère (*Memoria in Biblioteca Canoviana*, p. 152): «Il gruppo di Amore e Psiche [...] è per avventura l'opera nella quale di bel nuovo li fece il primo regnare nella scultura in Roma, dacchè per ben lungo tempo la prodigiosa influenza del Bernini avevano distrutto l'impero».

⁷³ Cfr. G. PIANTONI, *Le obiezioni*, pp. 29-31. Parere condiviso anche da Jacques-Louis Davis, che nel 1812 scriveva a David d'Angers: «Voyez souvent [...] le séduisant manière fautive et effecté est fait pour perdre un jeune homme Michel-Ange est dans la même cas, mais avec une physionomie très différente. C'est aussi un maître dangereux». H. JOUIN, *David d'Angers sa vie, son oeuvre ses écrits et ses contemporains*, Paris 1878, 2 voll., I, p. 75.

⁷⁴ Per il Missirini «non avendo il Canova ancora fatto un'opera a suo talento dello stile severo e robusto, che servir potesse agli artisti e alle scuole a render conto della sua maniera di studio e di composizione in tal genere, conobbe dover dimostrare solennemente come non solo le grazie guidassero la sua mano accarezzando i molli contorni delle membra voluttuose, ma come sentisse tutta la possa erculeale nelle sinuosità dei forti muscoli degli atleti e dei combattenti» (M. MISSIRINI, *Della vita*, p. 140).

⁷⁵ Cfr. *Motivi per cui piacciono le sculture del genere gentile*, in F. FEDI, *L'ideologia*, pp. 201-202.

⁷⁶ Già il Missirini (nel 1824) aveva colto questo legame di continuità tra la scuola pitto-

Egli infatti annullava il principio lessinghiano secondo il quale «arte bella può essere solo ciò che essa può produrre senza l'aiuto di un'altra»,⁷⁷ aprendo la strada alla critica romantica, che invece considerava lo sconfinamento delle arti adatto ad esprimere la *Volksreligion* dei moderni.

Le opere che maggiormente incarnavano questo sconfinamento erano considerate la Maddalena penitente e i bassorilievi, esemplari per comprendere quanto egli abbia frammischiato le diverse tecniche utilizzando elementi di profondità e di effetto prospettico, propri della pittura.

I confini tra le due arti erano così labili nella sua produzione che si poteva assistere anche al contrario, ovvero all'inserimento di elementi scultorei nella pittura, come dimostra la Pala per il Tempio di Possagno, di cui già il Paravia notava l'affinità compositiva con il bassorilievo della morte di Socrate⁷⁸ e i cui disegni preparatori sono stati definiti (anche dalla critica recente) “disegni da scultori”.⁷⁹ Alla fine, però, la costruzione volumetrica aveva il sopravvento sulla resa pittorica, tanto che si leggeva “sotto le carni la miologia indicata con quelle mezze tinte, e con quelle degradazioni che tanto difficilmente si possono da' pittori emulare”.⁸⁰

Com'era immaginabile, per Fernow risultava inammissibile tale tendenza a trasporre elementi pittorici e scultorei «da una maniera all'altra», così che «la plastica tenta di dipingere nel marmo e la pittura riporta in modo freddo e senza vita le forme astratte, ideali del-

rica veneta e Canova, nelle cui mani «lo scarpello procedeva coi metodi del pennello» raggiungendo «quella onnipossente facilità dei dipintori della scuola Veneziana, le opere de' quali, partite da ogni fatica, le diresti soffiate e create di getto in un giorno». Cfr. G. PAVANELLO, *Antonio Canovae*, p. 50.

⁷⁷ GOTTHOLD EPHRAIM. LESSING, *Laocoonte*, a cura di Emma Sola, Firenze 1954, p. 265. Per Lessing «la successione del tempo è il campo del poeta, lo spazio il campo del pittore. [...] Tutte le arti figurative sono per loro natura plastiche, figura, forma, disegno sono il loro fondamento comune perché si rappresentano nello spazio». Quindi la scultura risulta sempre più degenerata «quanto più trascura la severa determinazione e idealità della forma», ricercando «la seduzione del materiale, l'espressione sentimentale, la più nota apparenza della pittura». C.L. FERNOW, *Über den Zwerk*, p. 40.

⁷⁸ P.A. PARAVIA, *Notizie*, p. 37.

⁷⁹ Cfr. HANS OST, *Ein Skizzetbuch Antonio Canovas* (Tubingen 1970) in L. CICOGNARA, *Lettere*, p. 124.

⁸⁰ *Biblioteca Canoviana*, p. 81.

l'antichità»,⁸¹ in quanto contraddiceva la caratteristica più propria dell'arte scultorea, ovvero il valore plastico formale, ottenibile solo tramite il disegno a cui andava subordinato il colore.⁸²

Su questo punto vi è una certa vicinanza con quanto sostenuto da Cicognara, per il quale «l'arte della scultura ha un confine oltre il quale non è dato inoltrarsi».

Per il critico ferrarese infatti, «nell'arte della scultura non vuolsi che realtà; e soltanto al pittore è concesso di fondare il suo artificio sull'illusione. La prima di queste arti presenta le opere sue in tal modo, che può giudicarne anche il senso del tatto. I marmi ed i bronzi debbono presentarci le forme reali dei corpi, e non piace che il rilievo mentisca mediante il colore o la materia alcuna prerogativa che ci tolga l'aspetto di quella realtà dura e pesante ch'è inerente alle opere di maggior pregio, restando soltanto al più volgare e basso allettamento quell'imitazione materiale, che gli stucchi e le cere colorate presentano talvolta. Le ottimali convenzioni vogliono così, sebbene in antichissimi tempi esser poteva altrimenti, come fanno fede le tante opere di scultura policroma; e tutto ciò che gli antichi fecero non debbe alla cieca essere da noi idolatrato. Ma non v'ha dubbio, che l'arte riscuote una doppia ammirazione ogni qual volta maneggi si destramente le materie più dure dei metalli e dei marmi, da far che alla molle carne rassembolino per la finezza del suo magistero».⁸³

Per Cicognara, quindi, l'antichità non doveva essere vista come paradigma assoluto, né tutto ciò che era greco o romano doveva essere assunto a modello.

Questo gli impediva di condividere appieno l'entusiasmo di Canova di fronte ai marmi di Fidia per la loro naturalezza, per quella «viva carne» che invece tanto impressionò lo scultore di Possagno.⁸⁴

⁸¹ C.L. FERNOW, *Über... Canova*, p. 36.

⁸² Posizione che Fernow riprende da Schiller, Kant e soprattutto Goethe (*Introduzione ai Propilei*, in *Scritti sull'arte*, a cura di N. De Ruggiero, Napoli 1914, p. 14): «Uno degli indici più caratteristici della decadenza artistica è la mescolanza dei generi. Le arti come i loro generi sono affini tra di loro, hanno una certa tendenza a riunirsi, anzi a dissolversi l'una nell'altra, ma il dovere, il merito, la dignità del vero artista consiste proprio nel distinguere il genere d'arte in cui lavora, nel porre su proprie basi ogni arte e ogni genere di arte e nel saperli isolare per quanto è possibile».

⁸³ L. CICOGNARA, *Storia*, p. 120.

⁸⁴ Ricordiamo le osservazioni "a caldo" del Canova di fronte ai marmi fidaci: «Ho veduto i marmi di Grecia: dei bassorilievi di già voi e anche io ne avevamo un'idea dalle stampe, da

Da qui nasce la decisione di Cicognara di far emergere dalla sua opera un Canova in grado di scegliere criticamente i suoi modelli, non pedissequo imitatore degli antichi, non mero esponente di una scuola o maniera, bensì campione indiscusso di creatività.⁸⁵

Imitare (e qui si vede la modernità rispetto a Winckelmann) non vuol dire estrarre il meglio da più modelli, bensì è tensione continua, è uno sforzo teso a cogliere lo «schema originario» della natura facendo proprio il processo artistico degli antichi. In questo modo non viene ridimensionato l'importanza del genio individuale, il suo sforzo titanico a superare il «Model Nature»; e neppure il passato è da considerarsi come eredità da dissipare, bensì come perfezione da raggiungere e conquistare,⁸⁶ lontana età dell'ora da rivivere e far rivivere «senza idolatrare ogni sasso perché coperto della patina dell'antichità».

qualche gesso e da qualche pezzo di marmo ancora; ma delle figure in grande, nelle quali l'artista può fare mostra del vero suo sapere, non ne sapevamo nulla. Se è vero che queste sieno opera di Fidia o dirette da lui, o che egli vi abbia posto la mano per ultimarle, queste in somma mostrano chiaramente che i grandi maestri erano veri imitatori della bella natura. Niente avevano di affettato, niente di esagerato, né di duro, cioè di quelle parti che si chiamerebbero di convenzione o geometriche. Concludo dunque che tante e tante statue che noi abbiamo con quelle parti esagerate di convenzione, devono essere copie fatte da'que tanti scultori, che copiarono le belle opere greche per ispedirle a Roma. Le opere dunque di Fidia sono vera carne, cioè bella natura. Carne è il Mercurio senza braccia del Belvedere, carne è il Torso, carne il Gladiatore combattente, carne le tante copie del Satiro di Prassitele». Cfr. PAOLA BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento dal Bello ideale al Preraffaellismo*, Messina 1972, pp. 57-58. Differente l'atteggiamento del Cicognara: «Caro amico. Sento cosa mi dite intorno ai marmi di Elgin; io anderò, se le disgrazie mi lascian modo, e tempo, e vita a Londra, vedrò; e penserò colla mia qualunque testa, rendendo conto a me stesso delle sensazioni che quelle belle opere avranno in me svegliato, poi, quando ci vedremo ne parleremo». Lettera a Canova, 2 febbraio 1819, in P. MARIUZ, *Leopoldo Cicognara*, p. 103.

⁸⁵ «A me stesso delle persone culte 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 acostumati 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», cfr. F. MAZZOCCA, *L'ideale*, p. 72.

⁸⁶ Da qui l'interpretazione «civile» dell'arte canoviana data dal Giordani, secondo il quale proprio questa carica vitalistica e vitale, non convenzionale né stereotipata, comportava necessariamente un impegno civile. Canova «tanto più degnamente amava l'arte classica, quanto si era formato più sublime concetto di sua grandezza e potenza [...] vedendolo come stru-

Ecco quindi definita la capacità del Canova di farsi «greco a suo modo» *dando vita* con la propria arte “*all'autentica bellezza ideale*”.

Di ciò era consapevole lo stesso Canova, che definiva l'imitare «saper far rivivere nel profondo l'atteggiamento dei grandi maestri antichi nei confronti della bellezza e della natura», «investirsi del loro stile, mandarselo a sangue».⁸⁷

Anche i suoi biografi colsero questo aspetto, primo tra tutti Antonio D'Este, per il quale «una cosa è il copiare servilmente all'arte, sopprime e raffredda il genio, e un'altra è il consultare i capi d'opera dell'arte per studio, confrontandoli con la natura, per quindi rilevarne i pregi, e servirsene all'uso proprio e formarne poi un tutto che servir possa al soggetto che si deve esprimere, come hanno praticato i Greci, scegliendo dalla natura il più bello».⁸⁸

Sino ad arrivare a Stendhal, per il quale Canova aveva avuto il coraggio non di «copiare i Greci» ma di «inventare una bellezza come avevano fatto i Greci».⁸⁹

Tutto ciò comportava però la discussione di quanto l'ideale debba scostarsi dal vero, dal «bello naturale»; quando la rappresentazione deve fermarsi al ritratto, all'aderenza al dato fisico, e quando invece deve innalzarsi a lidi insondati e insondabili dall'occhio umano per avvicinarsi a sembianze divine.⁹⁰

Per Fernow l'artista deve creare un equilibrio fra individuale e ideale attraverso forme e rapporti che dipendono dall'oggetto da rappresentare, come si presenta in natura, su una base stilistica universale.⁹¹ Alla base di questa presa di posizione vi era la concezione

mento di utilità grande, sì a procurare mobilissima dilettaazione agli animi civili, sì ad innalzarli a generosi pensieri ed affetti. Così nella sua mente il grande Artista è gran filosofo e grande oratore». PIETRO GIORDANI, *Opere*, pubblicate da Antonio Guassali, Milano 1856-1862, vol. IX, p. 46.

⁸⁷ Cfr. N. STRINGA, *Scusate*, p. 84.

⁸⁸ A. D'ESTE, *Memorie*, p. 20.

⁸⁹ STENDHAL, *Roma, Naples et Florence*, Roma 1927, I, p. 91.

⁹⁰ Ricordiamo le critiche rivolte alla Polimnia (scolpita dal Canova in occasione delle nozze di Francesco I d'Austria con Carolina Augusta, che in origine doveva ritrarre la Principessa Baiocchi) dai contemporanei percepita «più ritratto che Musa»: vedi VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, Venezia 1888, 2 volumi, II, pp. 184 segg.

⁹¹ «Lo stile della scultura», per Fernow, «ha una base immutabile, cioè la forma di genere che è alla base della figura umana che viene determinata in maniera caratteristica dall'individuale o dalla deviazione del caratteristico. Lo stile della scultura può e deve dunque sostan-

(di matrice kantiana, come abbiamo visto) dell'importanza del valore plastico, della forma, e la rivalutazione del disegno, elemento razionale e astratto da ogni sensazione.⁹²

Per il critico tedesco risultano quindi ugualmente essenziali due componenti, l'ideale e il «carattere», ovvero ciò che individualizza la forma conferendole espressione, significato e originalità, senza arbitri e all'interno delle leggi di natura.

Ed è qui che Fernow si accosta alla matrice pigmalionica dell'arte canoviana, nel fatto cioè di non vederla mera imitatrice della natura ma «come natura», con tutta la sua carica di vitalismo ed energia.

La sua critica si concentra sul fatto che Canova non arriva mai al vero carattere, mostrandosi più attento al particolare che all'essenziale, come dimostrano Dedalo e Icaro e la Maddalena, troppo concentrata sul momento contingente, priva di equilibrio tra sensualità e sentimento.

In realtà proprio il gruppo del Dedalo e Icaro è stato messo in evidenza dalla critica (anche recente)⁹³ per essere stata la prima opera nella quale Canova contempera il lato terreno, «artigianale» (Dedalo) e quello apollineo, ideale, di Icaro, sorridente e in atteggiamento di distaccata superiorità.

Direbbesi, scrive Cicognara, aver egli impresso da prima tutto il divino dell'ideale nelle sue figure, per poi richiamarle [...] 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*.⁹⁴

Sempre per Cicognara era necessario cercare nell'Ideale «alcuni tratti di rispettiva bellezza caratteristica a ciascuno esclusivamente

zialmente e sempre necessariamente essere uno ed uno solo nella misura in cui rappresenta nel particolare l'ideale che pensato nella sua purezza è uno solo. Ma sono numerosi i caratteri che possono apparire in questa forma di genere o ideali artistici tramite i quali un unico e sempre lo stesso stile viene modificato nel molteplice». *Über... Canova*, pp. 41-43.

⁹² C.L. FERNOW, *Über den Zweck*, p. 18.

⁹³ G.C. ARGAN, *Antonio Canova e l'estetica*, pp. 21-23.

⁹⁴ Cfr. F. MAZZOCCA, *L'ideale*, p. 71.

appartenente», ove la sublimità dell'artista consisteva nel «tenere un giusto confine in questa sua espressione».⁹⁵

Il contrasto tra ideale e naturale, quindi, viene risolto dal Cicognara con la categoria del Sublime inteso come «grazia delle virtù», privo cioè di tutti gli aspetti titanici, laceranti e tenebrosi propri del Sublime nordico, caratterizzato invece da una malinconia, da un sentimento patetico, da una semplicità che lo pongono tra Grazia (da intendersi come «piacevole secondo ragione») e Bellezza.⁹⁶

Il sublime del Canova, anzi, attingeva le proprie fonti proprio dalla tradizione classica, da un bello, semplice, vero e privo di ogni genere di affettazione. Cosicché, sottolinea Cicognara, «ogni qualvolta egli prese a trattare soggetti che avevano qualche cosa di comune colle opere degli antichi, mise gran cura alla perfezion dello stile sotto i punti di vista indicati, senza mai farsi servo di alcun modello, *da tutti vagliando questi avvertimenti che miravano allo scopo del sublime*, e tenendosi fermo alla natura come quella che meglio poteva guidarlo alla meta proposta».⁹⁷

In questo senso il Sublime per Cicognara rappresentava un valido ausilio contro le accuse del Fernow, in quanto mirante a provare che l'arte di Canova non aveva nulla da spartire con i facili leziosismi, contenendo invece una sua intrinseca grandezza e profondità,⁹⁸ una forza plastica in strettissima continuità con la grandezza ritmica della statuaria greca.

⁹⁵ Lo stesso Canova definiva il suo fare scultura «esecuzione sublime», consapevole che con quelle traduzioni marmoree egli sublimava la realtà plastica precedentemente abbozzata nel gesso.

⁹⁶ Sul concetto di Grazia e Sublime nel Settecento cfr. ROSARIO ASSUNTO, *L'antichità come futuro*, Milano 1972; IDEM, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Milano 1967; FRANCO BERNABEI, *La Grazia fra Natura e Storia*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Atti del Convegno a cura di G. Mazzi, Padova 1982, pp. 355-375.

⁹⁷ VITTORIO MALAMANI, *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Cicognara*, Città di Castello 1890, p. 265.

⁹⁸ Si veda la recensione del Cicognara al *Saggio sull'imitazione* del QUATREMÈRE (pubblicato su l' "Antologia" del 1823): Canova «senza perder di mira tutto ciò che operavano gli antichi, senza mancare di penetrare a quelle altissime sorgenti, studiando nella preziosità di quei modelli con la mente, e con occhio perspicacissimo le derivazioni del sublime» tentò «non senza successo, di accoppiarvi quel tanto di imitazione naturale, che senza far discendere il suo tipo all'individuo, conservasse qualche maggior analogia con ciò che è più proprio dei sensi, e meno subordinato la regno dell'astrazione» (cfr. PAOLA BAROCCHI, *Gli scritti d'arte dell'Antologia, 1821-1833*, Firenze 1975, 2 volumi, vol. II, p. 269).

Da qui la preferenza di Cicognara per un genere di scultura a metà tra il «delicato» e il «robusto» come potevano essere il Perseo, Paride, Palamede o Marte e Venere.

Ma se per Cicognara era indispensabile che Canova trovasse una giusta misura tra naturalezza e maestosità, tra verità e ideale, Quatremère invece focalizzava l'attenzione sull'aspetto veridico, naturale, quello che a suo giudizio presentava ancora delle lacune non più accettabili da uno scultore di tale levatura.⁹⁹

A questo punto Canova non poteva non dare risposta alle critiche e (com'era suo solito)¹⁰⁰ lo fece mediante alcune opere che in sé racchiudevano le caratteristiche del reale e dell'ideale, del terreno e del grazioso, ovvero il busto di Beatrice (particolarmente influenzata dagli Elgin Marble),¹⁰¹ la Venere Italica¹⁰² e il Perseo.

⁹⁹ Vedi lettera del 30 aprile 1803 al Canova: «Voi dovrete [...] studiar qualche figurino sullo stile del vero naturale, lasciando a parte [...] il grande e l'ideale [...] perché dicono qui, che per il grandioso siete bravo, ma che il più difficile è il far secondo il gusto di verità naturale. [...] Adesso, caro amico, e sul punto dove è arrivata la vostra riputazione, dovete badar non a produrre tante cose, ma a dar loro la più gran perfezione. Procurate che non esca dal vostro studio alcuna figura, se non studiata col fiato. Dovete badar ed attendere il vero, cioè a questa mescolanza dell'ideale col naturale» Cfr. *Il Carteggio*, p. 81, lettera del 30 aprile 1803. Canova gli risponderà il 9 maggio 1803: «Voi bramate da me una figura di pura verità e di semplici forme naturali [...] sono impazientissimo che veggiate il gesso del mio Pugile [...] Del suo carattere, di forme scelte e carnose». Cfr. *Il Carteggio*, p. 34.

¹⁰⁰ Quando gli venne suggerito di rispondere alle critiche del Fernow Canova replicò che «toccava a lui rispondere, ma soltanto collo scarpello, e procurando di meglio operare». Cfr. ANGELO ZUCCONI, *Antonio Canova e Luigi I di Baviera*, «Nuova Antologia», 1° ottobre 1941, p. 230.

¹⁰¹ Canova annunciava a Cicognara il 18 aprile 1818 di aver «terminato in marmo la Testa di Beatrice [destinata, tra l'altro, proprio alla moglie del Cicognara] la quale fu lavorata con amore caldissimo, e che è riuscita, se lecito m'è dirlo, più nuova d'alcun altra testa ideale, non simile punto alle teste antiche, e neanche alle mie proprie, sicchè ne sono piuttosto vago e contento». V. MALAMANI, *Un'amicizia*, p. 153. L'8 ottobre 1819 Cicognara gli rispondeva di aver cominciato ad esaminare «quella carne molle, e porosa, e le bellezza di concetto, e di esecuzione che trovansi in quella testa. Dico io di esecuzione e di concetto, poichè mi pare di poter separare quella dignità somma di portamento celestiale e dolce ad un tempo, per cui basta il vedere in carne una sol volta simile donna per essere nell'interne fibre dell'animo penetrato e conquiso....come all'aspetto de vostri marmi accader può», continua Cicognara, «a chi scissa facilmente la durezza della materia che non vi appare punto e quel quasi nuovo genere di imitazione del Naturale per cui (eliminando il troppo convenzionale che talvolta le arti moderne studiano sulle produzioni dell'antichità, vale a dire ciò che volgarmente chiamano "Ideale Greco") avete preso a consulta la bella, gentile, e semplice Natura cogli accorgimenti del grande artista che nasconde ogni artificio dell'arte e lascia persino dalle porosità del marmo trapelare l'ingenua imitazione del vero». Cfr. M. PAVAN, *Antonio Canova*, p. 301.

¹⁰² Commissionatagli nel 1804 e terminata nel 1812 per sostituire la Venere Medicea trasferita a Parigi per ordine di Napoleone: cfr. lettera di Canova al Cicognara del 19 maggio in

Infatti se il Perseo (emulo della bellezza dell'Apollo del Belvedere) viene ricondotto da Canova a una dimensione umana, un «guerriero mortale» dalle cui membra spira «un composto di umano e divino»,¹⁰³ la Venere Italica è immortalata da Canova appena uscita dal bagno, «con quel volger di testa [...] d'una grazia infinita» e una «proporzione» che la rendono «meno donna e più dea».

Ma se da un lato tale atteggiamento la avvicinava alla natura divina, d'altro lato «quel senso di brivido, di verecondia, e di nobiltà nel tempo stesso ch'è caratteristico d'una tal donna in tal momento», il volto «affettuosissimo» e «l'assetto dei capelli [...] tracciato dalle grazie», le carni «trattate con quella mollezza a cui può giunger lo scarpello»,¹⁰⁴ tutto contribuiva alla delineazione della sua dimensione terrena, sensuale, oggetto di grande ammirazione per la carne «molle e tersa» che finiva per «incender tempestosi affetti ne' più riguardosi petti».

E proprio questi suoi caratteri veritieri, sensuali, che valicavano i confini della statua per divenire, a tutti gli effetti, una creatura capace di muovere e commuovere vennero apprezzati in particolar modo dal Foscolo, che così la descrive all'Albrizzi:

V. MALAMANI, *Un'amicizia*, p. 8, e del Giordani allo stesso del 9 giugno in *Opere*, II, p. 301. Cfr. inoltre A. D'ESTE, *Memorie*, p. 326; H. HONOUR, scheda "Venus" in *The Age of the Neoclassicism*, catalogo della mostra, London 1971, pp. 211-212; GERARD HUBERT, *La Sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris 1964, pp. 149-150.

¹⁰³ Cfr. L. CICOGNARA, *Storia*, III, p. 266. Significativa è la descrizione che ne dà l'Albrizzi (*Opere*, pp. 77-78): «Canova ci rappresenta il vago figliuolo di Diana nudo affatto della persona [...] con la sinistra mano tiene ancora robustamente e sdegnosamente pel ciuffo dei capelli la recisa testa della Gorgonie e con la destra languidamente la spada falcata, già ministra del suo trionfo [...]. Gli leggi nel volto ad un tempo la possente ira dell'animo e la nascente compiacenza. Alcune rigide pieghe della fronte ed un moto delle narici manifestano un avanzo di sdegno: il movimento delle teste e delle labbra che si dispongono al sorriso, la soddisfazione per l'ottenuta vittoria. Nei puri e leggiadri contorni delle snelle e fresche sue membra, ed in un certo che di celeste che in tutto lui spira, volle Canova mostrarci un essere il quale, manifestando l'origine sua, fosse un composto di umano e divino». Da ciò nascerà il giudizio di Stendhal, per il quale «le Perse est cependant bien joli, il plaît aux fermes bien plus que l'Apollon, c'est une figure dans le genre du Saint Michel dea capucins de la place Barberini.» In questo senso Canova «ayant été romantique, c'est à dire ayant fait la sculpture qui convenait réellement à ses contemporains (et qui leur faisait le plus de plaisir, puisqu'elle était taillée à leur mesure) ses ouvrages sont compris et sentis bien longtemps avant ceux de Phidias», STENDHAL, *Oeuvres complètes*, a cura di Victor Del Litto, Ernest Abravenel, Genève 1967-8, vol. VII, p. 45.

¹⁰⁴ M. MISSIRINI, *Venere che esce dal bagno*, in *Biblioteca*, p. 36.

Io dunque ho visitata, e rivisitata, e amoreggiata, e baciata, e – ma che nessuno il risappia – ho anche una volta accarezzata, questa Venere nuova. Non importa ch'io per dirvene il mio parere torni a vederla [...] perch'io ho tutto nella mente e nel cuore il bel simulacro di quella Diva – Ed è pur bello! Ma non crediate che spiri deità come l'altra, né quella celeste armonia: ma pare che il Canova paventasse la terribile gara dell'arte col greco scultore; onde abbellì invece la sua nuova Dea *di tutte quelle grazie che spirano un non so che di terreno*, ma che muovono più facilmente il cuore, fatto anch'esso d'argilla. E mi ricordo ch'io, giovinetto, in Firenze non mi sentii vinto, com'io presumeva, dalla bellezza della Venere de' Medici; ma dopo alcuni anni, quando io la rividi a Parigi, l'adorai per più giorni, e non sapeva staccarmene – nondimeno era divota e meravigliosa adorazione, non altro; ma quando vidi questa divinità del Canova, me le sono subito seduto vicino, con certa rispettosa dimestichezza, e trovandomi un'altra volta soletto presso di lei, ho sospirato con mille desideri, e con mille rimembranze nell'anima: insomma, se la Venere de' Medici è bellissima dea, *questa ch'io guardo e riguardo è bellissima donna*; l'una mi faceva sperare il paradiso fuori di questo mondo, e questa mi lusinga del paradiso anche in questa valle di lagrime. – Quanto al lavoro, considerato senza idee di paragone, parmi che l'artefice abbia superato se stesso, segnatamente nell'atteggiamento voluttuoso del collo, nell'amorosa verecondia del volto e degli occhi, e nella mossa amabile della testa. Ma benché la voluttà, la verecondia e l'amore siano doti celesti, per cui la misera e trista natura nostra partecipa talora del divino, son pur sempre doti che ricordano l'umanità.¹⁰⁵

¹⁰⁵ UGO FOSCOLO, *Epistolario*, Firenze 1954, vol. IV, p. 177. Nota le affinità con quanto descritto da Gustave Flaubert, durante il suo viaggio in Italia: «Je n'ai rien regardé du reste de la galerie; j'y suis revenu à plusieurs reprises et à la dernière j'ai embrassé sous l'aisselle la femme pâmée qui tend vers l'Amour ses deux longs bras de marbre. Et le pied! Et la tête! Le profil! Qu'on me le pardonne, ç'a été depuis longtemps mon seul kaiser sensuel; il était quelque chose de plus encore, j'embrassais la beauty elle-même. C'était au génie que je vouais mon ardent enthousiasme» (citato in MARIO PRAZ, *Gusto neoclassico*, Milano 1990, p. 136). Espressioni in netto contrasto con la concezione casta dell'arte canoviana del Missirini: «La nudità, quando sia pura e di squisita bellezza adorna, ci tolga alle perturbazioni mortali e ci trasporti a que' primi tempi della beata innocenza: e di più che ella ci venga come una cosa spirituale ed intelletta, e ci innalzi l'animo alle contemplazioni delle cose divine, le quali non potendo ai sensi esser manifeste per la loro spiritualità, solo per una eccellenza di forme ci possono esser manifeste per la loro spiritualità, solo per una eccellenza di forme ci possono essere indicate ed inciderci della loro eterna bellezza e distaccarci dalle imperfette caduche cose terrestri». *Ibidem*.

Dinanzi a tale venerazione (del tutto diversa dalla lettura più terrestre e naturale che ne diede il Cicognara)¹⁰⁶ viene in mente la devozione di un altro estimatore del Canova, il collezionista milanese Gian Battista Sommariva,¹⁰⁷ che trasformò la sua dimora parigina in una «Casa delle belle arti», facendo della Tersicore la propria sposa (per la quale preparò addirittura il letto nuziale) e collocando la Maddalena in una sorta di cappella-boudoir, anch'essa ammirata da tutti i visitatori per la sua sensuale vitalità.¹⁰⁸

Inoltre si ricordi che sempre il Sommariva commissionò a Girodet un quadro della Galatea (di cui assistette, tra l'altro, all'esecuzione notturna) esplicito omaggio a Canova, rappresentato proprio nelle vesti del mitico Pigmalione nel momento di massima sorpresa di fronte alla vitalità del simulacro.¹⁰⁹

Una dimensione sensuale, quindi, che evidenzia quanto l'ideale incarnato da queste statue fosse vivo, impellente e particolarmente avvertito dai contemporanei, vittime e nello stesso tempo protagonisti di sentimenti che andavano spesso oltre la semplice sfera estetica, come confermano pure Quatremère di fronte alla statua di Amorino,¹¹⁰ e Cicognara dinanzi al busto di Elena.¹¹¹

¹⁰⁶ Per Cicognara dalla Venere non «trapela ciò che volgarmente dicesi pudore o vergogna», anzi «questa falsa apparenza» venne confusa «con quel vero rappresentare che esso fa il moto d'una natura verissima allorquando all'escire d'un bagno le membra sentono quel brivido per sui si rinserrano verso se stesse, e le mani e le braccia al petto, e le coscie verso se stesse, approssimandosi cercano pel moto dei muscoli e della pelle il panno che le rasciugli. Ma la testa divina si volge amorosamente come la madre di quella possente divinità, e piena di vezzi dolcissimi richiama ogni sguardo a bearsi nella celeste ed espressiva sua fisionomia». *Lettere*, p. 23.

¹⁰⁷ G.B. Sommariva (1760-1826) segretario generale del Direttorio esecutivo della Repubblica Cisalpina, poi a capo della Commissione di governo per la Lombardia, fu tra gli uomini più ricchi del suo tempo e tra i più fedeli acquirenti delle opere di Canova. Cfr. scheda di H. TOUSSAINT in *The Age*, p. 138; FRANCIS HASKELL, *An Italian Patron of French Neo Classic Art*, Oxford 1972; IDEM, *More about Sommariva*, "The Burlington Magazine", ottobre 1972, pp. 691-695; MINA GREGORI, *Il conte Sommariva e l'Appiani*, "Paragone", 273, novembre 1972, pp. 55-59.

¹⁰⁸ Si veda la descrizione che ne fa il reverendo Dibdin riportata da F. MAZZOCCA in *L'ideale*, p. 592. Il Palamede venne invece collocato in una stanza dotata di specchi per una migliore ambientazione e soprattutto visione ad effetto della statua stessa.

¹⁰⁹ Cfr. CHIARA SAVETTERI, "Il avait retrouvé le secret de Pygmalion": Girodet, Canova e l'illusione della vita, "Studiolo", 2, 2003, pp. 14-42.

¹¹⁰ «Il caro Amorino vostro [...] son certo, farà sospirare più d'una ragazza [...] l'opera la più bella e nel gusto il più puro che esiste dal buon tempo de' Greci [...] Tresham dice, se fosse suo, non dormirebbe mai se non fosse sotto chiave». Cfr. *Il Carteggio*, p. 9

¹¹¹ «La voluttà del collo, e quel rigonfio che mollemente si eleva al suo giro do un'idea

Ma, ormai, lo scenario culturale stava sensibilmente mutando: il classicismo, il razionalismo, il dialogo con l'antico (nei suoi aspetti compositivi, iconografici e soprattutto ideologici) stavano lasciando il campo, nei primi decenni dell'Ottocento, a più urgenti istanze di sentimentalismo, cattolicesimo, romanticismo.

Anche se siamo consapevoli che gli "ismi" spesso non aiutano a delineare un quadro veramente organico e completo di un periodo culturale, rivelandosi più gabbie teoriche che strumenti di vera comprensione, d'altra parte ci aiutano a evidenziare come il nuovo secolo sia apportatore di istanze e principi che se, da un lato, continuano un filone critico avviato nel Settecento, dall'altro pongono in primo piano questioni che contribuiscono a mutare il dibattito figurativo.

Di tale mutamento fu vittima anche Canova, il cui linguaggio venne recepito in chiave diversa, a volte contraddittoria, rispetto al Neoclassicismo.

E in questo cambiamento di gusto venne coinvolta anche la sua vena pigmalionica, la sua vivezza estetica, come emblematicamente riassume uno tra i più grandi critici dell'Ottocento italiano, Pietro Selvatico,¹¹² anticipatore di quanto nel Novecento Cesare Brandi,¹¹³

non dubbia del carattere che avrebbe tutto il suo corpo, e delle guerre che potrebbero esser fatte per possederla». L. CICOGNARA, *Lettere al Canova*, p. 17.

¹¹² Per Selvatico, Canova («il colosso dell'epoca») non aveva nulla «del greco stile, come i molti lodatori volevano, né la correzione, né la semplicità, né la nobiltà; e che spesso col lezioso, col carnoso, col molle, cadde nel falso e dello svenevole, sì rispetto alla forma come rispetto all'idea». Nelle opere canoviane infatti (continua il critico padovano) vi è «un certo che di convenzionale e di lezioso, specialmente nelle movenze, un certo amore al carnoso e al molle, che sono elementi direttamente opposti all'arte greca, la quale gli accidenti dell'individuo abbandonando, per sollevarsi alla scienza dei tipi, semplice nella forma, severa nel concetto, seppe raggiungere l'idea che più si conformava al sentire della nazione. Io non amo Canova», sottolinea sempre il Selvatico, «vantato imitatore di greci, prima perché non amo gli imitatori, poi perché, ripeto, non mi pare giungesse mai a tutta comprendere la fine sapienza di tanto esemplare: ma lo amo invece e l'onoro in quei concetti ove s'attenta di spezzare le prevenzioni, ove dirada con franca mano i triboli della convenzione; l'amo ove indovina che l'arte deve farsi parola del sentimento, non solletico dei sensi. Per ciò solo quelle statue de' tre Pontefici a Roma mi paiono gemme splendide sulla divina corona dell'arte italiana». *Sull'Architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino a' nostri giorni*, Venezia 1847, p. 78.

¹¹³ Esemplare in tal senso il giudizio di Cesare Brandi, preciso e tagliente quanto mai nel condannare l'aspetto pigmalionico dell'arte canoviana: «[Il Perseo] inguainato nella sua levigatezza alla pomice come in una maglia di seta da acrobata, è d'una nudità trita e invereconda; un nudo in un quadro vivente [...]. Se la Gorgonie che brandisce l'avesse fatto diventare di sasso, mai sasso sarebbe più sasso di questo [...]. Come statua non è né sasso né carne. È una

Longhi, Kenneth Clark¹¹⁴ (solo per citare i più famosi) stigmatizzarono su questa, comunque la si voglia giudicare, innegabile capacità dello scultore di Possagno.¹¹⁵

*tabulazione a freddo, una ambizione sbagliata e uno sbaglio ambizioso [...] una collezione di formalismi distribuiti come una parure di gioielli [...] Sta in piedi in ossequio alla legge di gravità ma è un crollo plastico. [...] Il sorriso dell'Ebe, quel sorriso che ti cerca ma gela quanto il contatto con un morto, è imposto al marmo come una contrazione della materia e trattenuto come l'insetto affogato nell'ambra [...] La scultura del Canova traduce il marmo in cemento; è opaca, non a oltre la superficie [...] Tutta egualmente bianca dovrà essere la moglie di Lot, ridotta ad una statua di sale: ecco l'aspirazione del Canova. [...] Così la Paolina Borghese [...] eppure pulsa anco lentamente sotto il levigato pack di fine marmo, come una riviera segreta, una linfa benigna [...]. È proprio nei ritratti che si coglie, sul vivo, l'insanabile contrasto. Non era il vero per lui, che si muoveva come artista e non riproduttore, l'immediata matrice della forma; era costretta a ricondursi penosamente [...]. Ma [...] di fronte al modello si trovava obbligato a scegliere nel repertorio antico agli occhi, i capelli, i nasi, le labbra, gli orecchi, che consentissero di mantenere un ricordo del vivo ma intanto lo riconducessero nel popolo dei morti classici. [...] Della somiglianza col modello doveva restarci quel che di un vivo resta nella maschera da morto: un vero decaduto e ormai d'una falsità incorreggibile e manifesta». Cfr. *Periplo della scultura moderna*, in "L'Immagine", gennaio-febbraio 1949, riportato da M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, pp. 133-135.*

¹¹⁴ Kenneth Clark, in "The Nude", 1956: "Classicismo manierato di Canova, da cui una esecuzione meccanica avea allontanato gli ultimi tremori dell'eccitazione", riportato sempre da M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, p. 136.

¹¹⁵ Ci sia permesso terminare la nostra carrellata di fonti con una significativa citazione da Mario Praz (*Gusto...cit.*, p. 135) il quale osservò, con il consueto disincanto, che «se le sculture di Canova fossero di burro, come quel primo leone che, secondo una leggenda apocrifia, egli avrebbe fatto da ragazzo per la mensa del senatore Falier, non v'è dubbio che fonderebbero di colpo al calore di accoglienze come quelle fatte loro da Longhi, dal Brandi, dal Clark». Doveroso prologo a una vicenda critica che ancora, per certi versi, attende una giusta considerazione.