

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCX, terza serie, 22/I (2023)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

# ATENEIO VENETO

*Rivista di scienze, lettere ed arti*  
*Atti e memorie dell'Ateneio Veneto*



1 8 1 2

ATENEEO VENETO

*Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti*  
*Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*  
CCX, terza serie 22/I (2023)

Autorizzazione del presidente  
del Tribunale di Venezia,  
decreto n. 203, 25 gennaio 1960  
ISSN: 0004-6558  
iscrizione al R.O.C. al n. 10161

direttore responsabile: Michele Gottardi  
segreteria di redazione: Marina Niero  
e-mail: [niero@ateneoveneto.org](mailto:niero@ateneoveneto.org)

comitato di redazione  
Antonella Magaraggia, Shaul Bassi,  
Linda Borean, Gianmario Guidarelli  
Simon Levis Sullam,  
Filippo Maria Paladini

comitato scientifico  
Michela Agazzi, Bernard Aikema,  
Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,  
Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,  
Ilaria Crotti, Roberto Ellero,  
Patricia Fortini Brown, Martina Frank,  
Augusto Gentili, Michele Gottardi,  
Gianmario Guidarelli  
Michel Hochmann, Mario Infelise,  
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,  
Maura Manzelle, Paola Marini,  
Stefania Mason, Letizia Michielon,  
Daria Perocco, Dorit Raines,  
Antonio Alberto Semi, Luigi Sperti  
Elena Svalduz, Xavier Tabet,  
Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,  
Guido Zucconi

Editing e impaginazione  
Omar Salani Favaro

Stampato dalla tipografia  
Grafiche Veneziane soc. coop.  
Spedizione in abbonamento



ATENEEO VENETO onlus  
Istituto di scienze, lettere ed arti  
fondato nel 1812  
211° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia  
tel. 0415224459  
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente: Antonella Magaraggia  
vicepresidente: Filippo Maria Carinci  
segretario accademico: Alvise Bragadin  
tesoriere: Giovanni Anfodillo  
delegato affari speciali: Paola Marini



REGIONE DEL VENETO

Iniziativa regionale realizzata in attuazione  
della L.R. n. 17/2019 – art. 32

*Canova a Venezia. 1822-2022*  
a cura di Nico Stringa

I N D I C E

- 7 Michele Gottardi, *Editoriale*
- 11 Nico Stringa, *Studiando Canova*
- 29 Maria Grazia Messina, *Le ragioni sottese di Giulio Carlo Argan a proposito del Dedalo e Icaro di Canova*
- 39 Federico Piscopo, *La triade amicale Canova, Martino De Boni, Antonio D'Este*
- 47 Guido Zucconi, *Giannantonio Selva. Continuità artistica nella discontinuità politico-istituzionale*
- 59 Sandro Menegazzo, *Canova al museo Storico navale di Venezia*
- 69 Johannes Myssok, *Isabella Teotochi Albrizzi e le opere di Canova. Lo sguardo femminile sulla scultura maschile*
- 81 Fernando Rigon Forte, *L'«altissima e generosa stirpe» dell'Ettore e dell'Aiace di Venezia*
- 97 Giandomenico Romanelli, *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*
- 109 Paola Marini, *La mostra Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*
- 121 Rosa Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana nell'età di Canova. Crisi e segni di ripresa*
- 131 Leonardo Mezzaroba, *Testimonianze medaglistiche canoviane*

- 151 Franco Miracco, 1777, *l'anno della nuova fiera della Sensa, quando le cose dell'arte camminarono accostate per via del Capriccio con colonnato e cortile di Canaletto e dell'Orfeo di Antonio Canova*
- 165 Andrea Bellieni, *Riscoprendo la prima gipsoteca canoviana civica di Venezia*

#### APPARATI

- 175 Piero Del Negro, *Antonio Canova e la Venezia dei patrizi*
- 197 *Cronologia 1757-1780. Da Chànova a Canova*
- 209 Antonio Cavona, *Libriccino (1777-1779)*
- 221 *Il Memoriale di Antonio Canova per l'aggregazione all'Accademia di Venezia, 30 marzo 1779*
- 225 *Opere di Antonio Canova incise ed illustrate*

#### MEMORIE

- 247 Elisabeth Crouzet-Pavan, *Isabella Palumbo Fossati*

#### TAVOLE

APPENDICE: organigramma, pubblicazioni

*Franco Miracco*

1777, L'ANNO DELLA NUOVA FIERA DELLA SENA, QUANDO  
LE COSE DELL'ARTE CAMMINARONO ACCOSTATE PER VIA  
DEL CAPRICCIO CON COLONNATO E CORTILE DI CANALETTO  
E DELL'ORFEO DI ANTONIO CANOVA

Ci sono momenti e luoghi in cui la storia “avvicina” tra loro opere che hanno segnato realmente l’evolversi dell’arte, ben oltre il tempo in cui furono create. Un simile avvicinamento avvenne nel maggio del 1777 a Venezia, in piazza San Marco, all’interno di quanto a noi oggi sembrerebbe né più né meno che un sorprendente prefabbricato, una “macchina” ingegnosa che allora non si accontentò di un solo nome: nuovo circo, recinto, parata. Se per Parata intendiamo “allestimento”, ovvero un recinto o un circo dichiaratamente effimero avremmo inteso il giusto, perché proprio questo era stato richiesto dal potere politico ed economico della Repubblica pur di dare regole ai secolari mercati dove, ogni anno, di tutto si vendeva e si acquistava nelle settimane di una fiera della Sena che la si pretese, in un certo qual modo, riformata, e quindi finalmente nuova, a dimostrazione di un contesto voluto sensibile all’ordine, all’efficienza e alle più mondane evenienze. Impossibile sapere se in quella “costruzione”, fin troppo perfetta rispetto al caos inenarrabile delle fiere del passato, qualcuno, nel mezzo di un frenetico universo di merci e persone, sia stato colto da una sorta di dipendenza da qualcosa di veramente inatteso: l’essersi “commosso” stando nella sezione o volta o stanza riservata agli artisti espositori. Di qui un turbamento dovuto al caso speciale di trovarsi di fronte al *Capriccio con colonnato e cortile* di Canaletto (dono dell’artista all’Accademia di belle arti e all’*Orfeo* scolpito da un esordiente Antonio Canova (a dono degli eredi Falier al museo Correr). Lì, probabilmente, in quello spazio in estensione su Canaletto e su Canova l’immaginazione dell’arte fu soddisfatta, tanto da concedere ogni possibile emozione a chi fosse stato scosso da quel sublime avvicinamento. Ciò accadde, come si è detto, nel nuovo circo progettato da Bernardino Maccaruzzi, architetto forse di un qualche estro ma di certo intrigante e ben “protetto”, come sot-

tolineano più fonti<sup>1</sup>. A lui si devono, o così sembra, più cose tra Venezia e la terraferma, senza dubbio la facciata della veneziana chiesa di San Rocco. Resta a suo disdoro un appunto scritto da Tommaso Temanza per l'ex allievo Gianantonio Selva: «L'ignorante fortunato Maccaruzzi disse un giorno a proposito di voi, non importa che l'architetto studi, basta solo che abbia coraggio, e voleva dire che sia temerario come egli è».

Si dirà dell'altro più avanti sulla "costruzione" (creata, cioè montata su da un talentuosissimo Giovanni Maria Monaco falegname, anzi, formidabile designer); costruzione che conobbe la più triste fine (bruciata assieme al Bucintoro da giacobini locali e dagli invasori francesi nel 1797). Un allestimento ingegnoso voluto per la nuova fiera della Sensa a far da parata a San Marco, che fu una sorta di invito a dilatare la scena marcia per Francesco Guardi, immaginandola "apparato" per essere ancor di più piazza di incontri, a ornamento di un passaggio continuo dentro a un sofisticato doppio teatro e lungo una più che guardesca fiera di inconsistenti vanità. Il tutto per un fantastico gioco tra l'una e l'altra piazza. La vera e l'effimera. Che è quel che vediamo in due notissimi quadri di Francesco. Non così quel che ci riporta un'acquaforte orizzontale di grande formato<sup>2</sup> e che ci sembra assai prossimo a quello che avrebbe potuto dire Giuseppe Parini su di una simile architettura: si è «conciliato colla grandiosità la maggiore esattezza, semplicità e purità possibile dell'arte». Sì, il Parini poeta illuminista e iconologo che nel suo *Catalogo di Belle Arti* si dimostra essere anche uomo di teatro, di feste spettacolari, di scenografie<sup>3</sup>. Al dunque di questo si trattò, il nuovo circo era una scenografia, ossia *scenographiam*, dato che in latino fu scritta la lunga dedica ai Procuratori di San Marco *de supra* sul margine inferiore della grande incisione. A Venezia, non

<sup>1</sup> Venezia 1728 – 1798, allievo di Massari, con cui realizzò la facciata della Scuola della Carità, poi sede dell'Accademia di Belle Arti e delle Gallerie.

<sup>2</sup> Bernardino Maccaruzzi, *Novi circi scenographiam*, mm 5.000x12.800 disegnata da Pietro Gaspari (Venezia 1720-1785) e incisa da Antonio Baratti (Belluno 1724-Venezia 1787); iscrizione completa: ILLUSTRISSIMIS ET EXCELLENTISSIMIS PROCURATORIBUS DE PROCURATIA DE SUPRA / NOVI CIRCI PRO NUNDINIS QUAE IN FORO MAXIMO VENETIIS FESTO DOMINICAE ASCENSIONIS DIE QUOTANNIS INDICUNTUR SCENOGRAPHIAM / AD PERENNE OBSEQUII TESTIMONIUM BERNARDINUS MACARUZZI ARCHITECTUS INVENTOR D. D. D. ANNO SAL. MDCCLXXVII.

<sup>3</sup> GIUSEPPE PARINI, *Catalogo di Belle Arti*, a cura di Paolo De Angelis, Palermo, Novecento, 1990.

di meno, l'immagine di quella vasta scenografia avrebbe richiamato a più di un membro del club lodoliano il senso autentico delle lezioni sull'architettura, e non solo, ascoltate da Carlo Lodoli, il maestro delle famiglie più illuminate del patriziato veneziano, il francescano ritenuto un Socrate dell'architettura, una disciplina cui si dedicò «come ad una fra le tante applicazioni d'una nuova cultura e di un nuovo spirito, espressione sua personale di una lezione di verità e d'illuministico razionalismo ch'egli aveva insegnato ai suoi discepoli in tutti i campi e in tutti i modi»<sup>4</sup>. Memmo, «discendente da una delle ventiquattro famiglie che iscrissero per prime il loro nome nel Libro d'oro della Repubblica di Venezia»<sup>5</sup>, e che fu protagonista autorevolissimo, assieme a Francesco Algarotti, del club lodoliano. Va aggiunto inoltre che l'estesa acquaforte si dirama per chiari segni sommosi da una volontà di compostezza, di nitore, di chiarezza architettonica o scenografica, che manifestamente guarda “solo” dalla parte delle Procuratie nuove e lo fa con l'allungarsi dall'angolo sansoviniano al terminale classico e scamozziano. Il Gaspari, accolto in qualità di maestro dall'Accademia di Venezia nei primi anni settanta, dopo i suoi lunghi soggiorni nelle Germanie, si distinse per scenografie architettoniche in cui si notano echi sia di modelli piranesiani che di Antonio Visentini. Mentre Baratti, prolificissimo incisore riproduttore, viene ricordato da Giuseppe Pavanello, nel soffermarsi sulle figure disegnate per l'*Encyclopédie*: «Nell'edizione livornese dell'opera (1770-1779) sarà il bellunese Antonio Baratti a incidere quelle *Figures Académiques* da disegni di Charles-Nicolas Cochin, Jean-Honoré Fragonard e Jean Jouvenet»<sup>6</sup>. In ogni caso, la stampa del nuovo circo per la fiera della Sensa è nota per essere opera di Baratti che ebbe, quasi giorno per giorno, parte importante nella cultura italiana del tempo. Il suo nome è legato all'attività dei più intraprendenti editori-librai della seconda metà del Settecento, non solo a Venezia, ma in tutta l'Italia settentrionale e anche a Roma e a Parigi. Non escluso il garbo di “idee” su viaggi un po' immaginari

<sup>4</sup> Così Gianfranco Torcellan nel suo indimenticabile *Una figura della Venezia settecentesca, Andrea Memmo. Ricerche sulla crisi dell'aristocrazia veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963, pp. 185-186.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *L'Accademia di belle arti di Venezia. Il Settecento*, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, I, 2015, p. 129.

tra paesaggi e rovine attorno a Paestum, e che non sarebbero dispiaciuti a Giovanni Volpato, che del Baratti fu allievo. Come a dire, dalla “popolare” e illuministica azienda dei Remondini di Bassano alla più avanzata produzione editoriale europea. Ma sarebbe un errore sottovalutare l’ampiezza architettonica data dal Gaspari all’incisione per il recinto della nuova Sensa, con quel puntiglio visentiniano da prospettici ormai sulla soglia del neoclassicismo. Nel 1777, l’anno della casuale fatalità dell’avvicinamento tra un dipinto di Canaletto e una scultura di Canova, è da ritenersi ormai conclusa la lunghissima gestazione con nascita dell’Accademia di Belle Arti di Venezia durata più decenni.

Il genio, e l’inclinazione, che d’alcuni de nobili patrizi, e di altro civil cetto nuttrivasi per dette liberali facoltà, ed il piacere, che dimostravano di veder eretta tal Accademia, fu motivo che nel 1724 il fu Serenissimo Pietro Grimani, di sempre gloriosa memoria, in allora Riformator dello Studio di Padova, insinuasse ad alcuni professori l’intrapresa di una tanto utile che decorosa istituzione.

L’antica cronistoria, riportata in esteso da Piero Del Negro, viene dallo stesso esplicitata:

Affidata ad una bozza di scrittura redatta probabilmente nel 1776 e comunque nell’intervallo tra la morte di Tiepolo (1770) e quella di Zanchi (1779 circa) e conservata tra le carte dell’Accademia di Belle Arti, sono individuati, sul filo della memoria e di alcuni documenti d’archivio, il percorso, che portò nel 1756 alla nascita dell’istituzione veneziana<sup>7</sup>.

A dire il vero, corporativismi artistici e contrapposizioni di vario genere resero complicato e spesso burrascoso il dispiegarsi in positivo della tanto auspicata istituzione. In conclusione, la neonata impresa, scrive Del Negro, sarà:

Frutto della collaborazione tra l’allora Riformatore di mese il Procuratore di San Marco Francesco II° Lorenzo Morosini San Vidal, colui che si sarebbe

<sup>7</sup> PIETRO DEL NEGRO, *L’Accademia di Belle Arti di Venezia dalle origini al 1806*, in *L’Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di Giuseppe Pavanello, t. I, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2015, pp. 73-74.

imposto, di lì a pochi anni, quale uno dei protagonisti, accanto ad Andrea Tron San Stae, della stagione veneziana delle riforme e Andrea Memmo San Marcuola, all'epoca probabilmente il più competente dei patrizi veneziani in materia di belle arti, sia perché ad essa fu affidato quello che appare l'intervento maggiormente meditato del governo della Serenissima riguardo all'Accademia<sup>8</sup>.

Questo il Morosini decisamente canoviano nel favorire, grazie anche al formidabile strumento promozionale rappresentato dal nuovo circo per la fiera della Sena, l'opera di uno scultore non ancora ventenne con provvisorio studio a Santo Stefano, a pochi metri dalle case dei Morosini. Questo il Morosini cui fu dedicata, a lui e agli altri due procuratori, la politicamente e culturalmente innovativa incisione Baratti-Gaspari. E pur sempre questo il Morosini massone, che si consolò molto nel vedere onorato, nella stessa stanza dell'*Orfeo* di Canova, il capolavoro di un massone, ma tale soltanto sul contenuto delle sue "sommerse" visioni, quale fu Canaletto. A Venezia quadri e oggetti d'artigianato venivano esposti e venduti ovunque, in botteghe e campi, in occasioni particolari, nel corso di feste o di singolari circostanze sia pubbliche che private, e questo da San Rocco a Rialto, lungo le Mercerie e a piazza San Marco. Con l'affermarsi dell'Accademia però si impose sempre più

la volontà di stabilire una cerchia di artisti eletti capaci di distinguersi non solo da tutti i praticanti e artigiani presenti a Venezia, ma anche dal Collegio dei pittori, istituzione più antica che venne ad assumere nel corso degli anni sempre più il carattere di istituto rivale e alternativo<sup>9</sup>.

Come si è detto, corporativismi e contrapposizioni mosse da ragioni di natura artistica o mercantile complicarono non poco il gran mercato dell'arte più che fiorente nella Venezia del Settecento, cui parteciparono "dall'alto" su quel mondo (attraversandolo in vari modi sia valorizzandolo che impoverendolo) desideri e bramosie collezionistiche, inarrestabili decadenze patrizie, fascinazioni irresistibili approda-

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> DENIS TON, *I pittori dell'Accademia: tra studio e autopromozione*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, t. I, p. 184.

te in laguna sulle scintillanti maree del Grand Tour. Ciò nonostante, ricorda Denis Ton, «sono ben note le difficoltà di Canaletto ad essere ammesso in Accademia, escluso nell'aggregazione nel gennaio 1763 e infine accolto solo nel settembre dello stesso anno non senza qualche voto contrario»<sup>10</sup>. Ma procedendo sul filo della nuova fiera, segno più che evidente di una scelta razionale e riformatrice attuata da una parte almeno del patriziato veneziano in campo culturale ed economico, si riprende dal Pavanello curatore e autore della pubblicazione più volte citata e che così scrive:

Torniamo all'*Orfeo* canoviano, su cui fu acceso un riflettore, diremmo oggi mediatico. Presentato nel 1777 in Piazza San Marco accanto alle opere dei professori dell'Accademia esposte per la prima volta in un proprio spazio alla Fiera della Sensa, nel nuovo recinto architettonico di Bernardino Maccaruzzi, venne subito recensito nel *Giornale Enciclopedico* di Vicenza (luglio 1777) in termini insoliti per un esordiente: *A detta degl'Intendenti, che squadrarono nella fiera dell'Ascensione questa Statua, e per il disegno, e per l'atteggio, e per la viril morbidezza in una figura Apollinea, qual deve essere Orfeo, eguaglia, se non supera ancora per l'espressione, e finitezza sua le belle Statue del Vittoria, e del Sansovino celebri scultori veneti del XVI secolo. A questo giovine dunque dicono che resta solo per la Scuola Italiana a fare il gradino onde accostarsi a Michelangelo Buonarroti*<sup>11</sup>.

E più di un gradino salì il “giovine” scultore con il sostegno e per merito, nei suoi inizi romani, di un illuminato mecenate quale fu Girolamo Zulian, in seguito autentico e brillante collezionista di Canova. Si sa che le coincidenze possono dar luogo a eventi storici del tutto imprevedibili; di conseguenza resta il fatto che nell'anno di mezzo, il 1778, tra l'*Orfeo* del 1777 e il *Dedalo e Icaro* del 1779 ugualmente esposto nelle stanze del nuovo circo per la fiera, nella «Temi veneta contenente magistrati, reggimenti e altro per l'anno 1778», in vendita nelle Mercerie presso la libreria all'insegna della Pace di Paolo Colombani, la dedica della “piccola opera” è «A sua Eccellenza Girolamo Zulian». E vi si dice: «Vedo Vostra Eccellenza eletta da numerosi voti dell'Eccellentissimo Senato in Ambasciatore a Roma [...] con le sue

<sup>10</sup> TON, *I pittori dell'Accademia: tra studio e autopromozione*, p. 185.

<sup>11</sup> GIUSEPPE PAVANELLO, *Orfeo*, in *Canova*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1992 scheda n. 121.

grandi azioni e virtù sia ancora per essere di decoro alla Patria stessa fuor della Patria». Quasi che la sorte avesse predisposto il futuro romano ed europeo di Canova, nella seconda metà degli anni settanta del secolo, dentro e al di fuori il Recinto della Sensa; Zulian nominato ambasciatore a Roma nel 1777, l'anno memorabile che vide il *Capriccio con colonnato e cortile* di Giovanni Antonio Canal esposto, «per onor dell'autore» morto nove anni prima, in un inverosimile accostamento con l'*Orfeo* di Canova. In quel luogo, nella primavera di quell'anno, chi avesse osservato lentamente quelle due opere, da una strana sorte avvicinate, avrebbe potuto comprendere ciò che accomunava, sul piano dell'immaginazione e della rappresentazione, il “vecchio” Canaletto al giovane scultore già sulla via di diventare Canova. Sarebbe bastato rendere partecipi ambedue di un pensiero suggerito ad André Corboz dal *Capriccio* di cui sopra: «Le sue preferenze vanno più verso una specie di barocco rettificato, ma ancora sensuale, che verso soluzioni intellettuali o archeologiche»<sup>12</sup>. Di qui, cioè dal dipinto di Canaletto all'*Euridice*: statua da immaginare come ritorno e perdita, essendo, la ninfa, musa indispensabile per *Orfeo*, però nel distacco sempre evanescente di un legame che in eterno riaffluisce nella lontananza. Il gruppo degli infelici amanti si realizza su tempi diversi, dapprima *Euridice* (1775) e circa un paio d'anni dopo *Orfeo*. Un gruppo voluto dall'indispensabile e colto Giovanni Falier, protettore di Canova fin dalla sua adolescenza, e che, a Fiera del 1777 terminata, fu finalmente “composto” per essere quello che doveva essere nel giardino della villa ai Pradazzi di Asolo. Un giardino che, secondo consuetudini molto diffuse negli ornamenti dei giardini veneti del Settecento, era stato adornato in precedenza da altre statue. Scrive Pavanello:

Era il senatore Giovanni Falier a tenere le fila di tutto, con la partecipazione pure del nonno dell'artista, anch'egli scultore, Pasino Canova, che introdusse il nipote in casa Falier, e di Giuseppe Bernardi che accolse il giovinetto nel suo studio nella vicina Pagnano d'Asolo. E proprio alla mano di Bernardi sono state ricondotte le statue Falier, con datazione agli anni 1766-1768<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> ANDRÉ CORBOZ, *Un capriccio non tanto capriccioso*, in *Canaletto. Dipinti, disegni, incisioni*, a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza, Neri Pozza, 1982 p. 103.

<sup>13</sup> GIUSEPPE PAVANELLO, *Statue del giardino di villa Falier ai Pradazzi di Asolo transitate in asta a Milano*, «Riche Minere», 19 (2023), pp. 167-172.

Ma nel congiunto-disgiunto (*Euridice e Orfeo*) di dichiarata matrice virgiliana e teatrale, la figura che dice di più sul prosieguo dell'arte di Canova è quella di *Euridice*, lasciata ai Pradazzi di Asolo nella memorabile primavera del 1777, mentre *Orfeo*, esposto da solo nella stanza o bottega n. 49 del nuovo circo, con il suo sciagurato scomporsi trattiene, ancor di più, sui disperati gesti delle proprie mani l'immaginazione di colui che osserva: *Euridice* si è già dissolta. Un mito ben conosciuto questo, a Venezia e nel resto d'Europa, per via dei teatri d'opera, di biblioteche e librerie, di dipinti (innanzitutto il Tiziano dell'Accademia Carrara a Bergamo), e tanto più nelle conversazioni dei dotti e di donne affermatesi nei diversi campi della cultura e dell'arte. Pertanto Virgilio, inciso con alcune parole in latino sulle basi delle due sculture. Nella traduzione di Luca Canali:

e la resa Euridice giungeva alle aure superne, seguendolo alle spalle (Proserpina aveva posto una tale condizione), quando un'improvvisa follia colse l'incauto amante, perdonabile invero, se i Mani sapessero perdonare: si fermò, e proprio sulla soglia della luce, ah! immemore, vinto nell'animo, si volse a guardare la sua diletta Euridice. Tutta la fatica dispersa, e infranti i patti del crudele tiranno, tre volte si udì un fragore dagli stagni dell'Averno. Ed ella: "Chi ha perduto me, sventurata, e te, Orfeo? Quale grande follia? Ecco i crudeli fati mi richiamano indietro e il sonno mi chiude gli occhi vacillanti. Ora addio. Vado circondata da un'immensa notte, tendendo a te, ah! non più tua, le deboli mani".

Giulio Carlo Argan, dicendo di Canova:

Nella *Euridice* del 1775 aveva tentato... il superamento della teatralità barocca: dal trucco scenico, prologo-epilogo, del viluppo di fiamme da cui esce una mano a ghermire la bella donna, passava d'un tratto, come per un subito rapimento, allo straordinario, mozartiano a-solo, altamente melodico e patetico, del nudo arcuato e fremente<sup>14</sup>.

Se così è, nel 1775 il giovane Canova è "doppiamente" mozartiano:

<sup>14</sup> GIULIO CARLO ARGAN, *Studi e note. Dal Bramante al Canova*, Roma, Bulzoni, 1970 pp. 468-469.

giovanissimo nella creatività con i suoi diciotto anni e per invenzioni e pensieri ininterrotti alla ricerca del sublime e dell'ideale con la sua "musica", ossia con la scultura. Restando in clima musicale, i mitici e strazianti fatti di Euridice e Orfeo furono suonati e cantati con successo più e più volte nella Venezia dei primi anni Settanta, e questo mentre lo scultore "da cucciolo" lavorava su quel tema. Lo ricorda giustamente Pavanello:

La vicenda degli sfortunati amanti [...] era stata rappresentata a Venezia nel 1774 nell'*Orfeo* di Louis Brujas, un dialogo drammatico incentrato proprio sul momento del ritorno dei due personaggi dall'Ade, mentre due anni dopo andrà in scena al San Benedetto l'*Orfeo ed Euridice* di Ranieri de' Calzabigi musicato da Fernando Bertoni<sup>15</sup>.

L'opera di Bertoni andò in scena il 3 giugno 1776 ed ebbe un tale successo che si potrebbe ritenere possibile un forte incoraggiamento promozionale del procuratore Morosini a vantaggio dell'*Orfeo* canoviano, se si dà ascolto a quanto raccontato da Melchiorre Missirini, segretario e biografo di Canova, seppure poco apprezzato da Giacomo Leopardi:

che piacque al procuratore Morosini per onorificenza dell'arti porlo alla pubblica esposizione nella fiera dell'Ascensione per bello ornamento della sala, ove si produssero l'opere dei pittori. E perché si facesse un accompagnamento di gioia, conveniente al merito dello scultore, e al carattere dell'Orfeo, inventore dei modi della lira, si eseguì una musica del celebre Bertoni dal famoso Guadagni<sup>16</sup>.

Gaetano Guadagni, una star richiesta ovunque, un notissimo castrato conosciuto in tutta Europa per essere stato l'Orfeo nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck. Di lì, forse, avranno inizio le frequentazioni assidue di spettacoli teatrali e musicali di Canova, un interesse dello spirito che rientrerà, da ineffabile cognizione nelle sue opere, nella sua "leggenda". Ma dalla musica torniamo alla scultura, a quella di cui, con acutezza

<sup>15</sup> ANTONIO CANOVA, *L'invenzione della bellezza*, Torino, Utet, 2018, p. 19.

<sup>16</sup> MELCHIORRE MISSIRINI, *Vita di Antonio Canova*, a cura di Francesco Leone, Bassano del Grappa, Istituto per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004 pp. 51-52,

critica, scrisse lo storico dell'arte Antonio Munoz nel 1924<sup>17</sup> cioè su quel Giuseppe Bernardi, scultore tardo-barocco tra la terraferma veneta e Venezia. Munoz sta dicendo delle sculture da giardino scolpite dal Bernardi per villa Falier, per poi accennare alle “prime opere d'invenzione del Canova”, appunto: *Euridice* e *Orfeo*, di cui si legge:

A sostegno della statua, e come a riscontro delle rocce e delle fiamme alle quali è poggiata Euridice, v'è un tronco d'albero mozzato sul quale ricade il lembo d'una pelle caprina legata ai lombi di Orfeo da una stretta cintura, e a terra vi sono fiori e frutti.

In quel giardino ai Pradazzi di Asolo, per desiderio del senatore Giovanni Falier, Bernardi scolpì più statue, tra cui un *Endimione*, colto nel momento in cui l'eroe mitologico sta per cedere al sonno divino e nel farlo lo vediamo stringersi a «un tronco d'albero mozzato» ornato di foglie, fiori, frutti. Si sa che il tema di Endimione e del suo impossibile risveglio entrerà in sublime profondità nei pensieri di Canova, ma se restiamo nel giardino ai Pradazzi, qualcosa di Giuseppe Bernardi era chiaramente scivolato sul tronco d'albero mozzato su cui s'impiglia l'*Orfeo* di Antonio Canova, da ragazzo cresciuto in quel giardino e da scultore fattosi “mozartiano” nell'applauso del gran teatro della Sensa. Se per Argan in tutta la scultura del Settecento, dal siciliano Serpotta al veneto Bonazza l'inserito di elementi oggettuali è un procedimento abituale, come rientra nell'ambito di una “teatralità barocca” che però va spegnendosi sia in *Euridice* che in *Orfeo*, ci sembra piuttosto di maggiore interesse seguire i capelli di *Euridice* che non rientrano in nessun modo tra i cosiddetti inserti di elementi oggettuali. Capelli di una lunga chioma che non si distendono sulle spalle di *Euridice*, essendo chioma che sta attorcigliandosi su ciocche ritorte nella spirale del terrore in cui precipita la fanciulla ormai «circondata dall'immensa notte» dell'Ade. Ma i capelli di *Euridice* sollevati dal vento infernale si raccolgono invece in ciocche posate dal dolore, dalla pietà sulle spalle di un'altra figura di donna, quella che vediamo guidare il corteo funebre nel *Monumento di Maria Cristina*

<sup>17</sup> ANTONIO MUNOZ, *Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro*, «Bollettino d'Arte», 1924, pp. 113 ss.

*d'Austria*, per il quale lo scultore lavorò dal 1798 al 1805. Giuseppe Pavanello, sostiene che il capolavoro di Canova «è come in bilico tra due secoli. Volessimo trovare un paragone contemporaneo, per novità, dovremmo rivolgerci alla musica, all'*Eroica* di Beethoven, più che alle arti figurative; davvero un 'grande requiem di marmo' è il nostro mausoleo»<sup>18</sup>. E nel riprendere il filo mozartiano sgomitato da Argan, Pavanello, tra i massimi "spigolatori" di Canova e del neoclassico, conclude con una preziosa scheggia il viaggio dell'immaginazione che porta da *Euridice* alla fanciulla che si avvia «dentro l'urne confortate di pianto» nella Augustinerkirche:

E, per restare con Mozart, Argan ha osservato in un suo intervento a margine della mostra veneziana su Canova del 1992, che non ci sarebbe nelle arti figurative qualcosa di paragonabile alla tragicità del finale del *Don Giovanni*: davvero, alla fine del Settecento, la fine di un'epoca.

Ma proprio il varco oscuro della Tomba di Tiziano, potremmo rispondergli a distanza, quindi del *Monumento di Maria Cristina*, ne può essere l'equivalente, tanto ardita è l'ideazione di quel rettangolo nero, al quale s'appressa per prima una giovinetta, segno dell'ineluttabilità del destino: occorre arrivare forse ai tagli sulla tela di Lucio Fontana – uno scultore, si badi – per trovare qualcosa di analogo e di altrettanto originale. Di qui a Canaletto, che non avrebbe affatto gradito esporre nel recinto della nuova Sensa, solo se ci si ricorda di quanto scrisse Corboz (nulla a che vedere con l'acquaforte Baratti-Gaspari, seppure...) per il catalogo della mostra veneziana curata da Alessandro Bettagno, che disseminò idee su Canaletto nel lontano 1982:

La riduzione quasi ingegneristica dell'architettura alla struttura, ch'è implicita nell'estremismo lodoliano, non doveva piacere al Canaletto perché minacciava di distruggere un sistema di forme articolate e ormai assimilate<sup>19</sup>.

Infatti, Giovanni Antonio non gradiva la «mania purificatrice di

<sup>18</sup> *Dentro l'urne confortate di pianto. Antonio Canova e il Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*, Verona, Scripta Edizioni, 2012, pp. 30-31.

<sup>19</sup> ANDRÉ CORBOZ, *Un capriccio non tanto capriccioso, iCanaletto. Dipinti, disegni, incisioni*, p. 103.

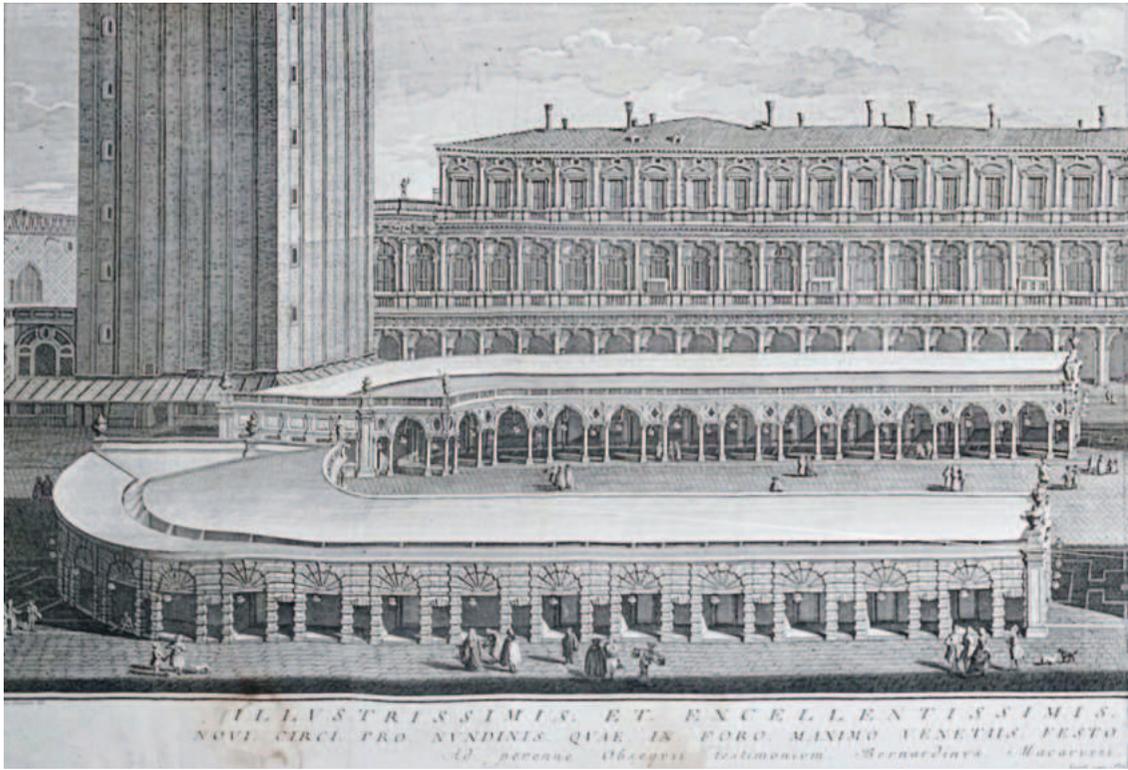
Antonio Visentini», della quale avrebbe colto più di una traccia nel razionale disporsi del nuovo circo sulla “sua” piazza San Marco. Ecco perché Canaletto stava nel suo, osservando il Prato della Valle come plaga, e dunque non avrebbe affatto compreso il nuovo circo purificatore e civile voluto da Andrea Memmo a Padova. Comunque, da una parte l’estremismo lodoliano, dall’altra l’estremismo canalettiano, che c’è nel comporsi dell’immagine ottenuta togliendo, oscurando, vedendo di più e oltre per accenderti nell’occhio nubecole bianche cui non puoi resistere, perché sono meno di un coriandolo, di un piccolo frego, di un ticchio che corre verso di te legando fra loro attimi di luce, di colori, di corpuscoli che avanzano verso chi guarda (*Il ritorno del Bucintoro al Molo*), o per essere attrattivi nell’assemblare bizzarrie possibili o nell’irridere rispettosamente come Canaletto aveva irriso dal dipinto *Capriccio con colonnato e cortile* esposto nella stanza del recinto nell’anno 1777, a pochi metri soltanto dalla facciata di San Geminiano del Sansovino. Una parzialità, quella di Giovanni Antonio Canal, che lo porta a non distogliere lo sguardo dalle rive in frantumi e come in abbandono lungo *Il molo verso ovest*, del tutto indifferente innanzi alla miserabile folla di mendicanti, di pescatori alla giornata, di marinai in attesa, di derelitti in fuga da risacche lasciate da un bulicame umano balcanico e turchesco. Scene di un picaresco senza alcuna energia, che accadono in mezzo all’impaccio di cose sparse, fra i mantelli di bottegai stretti nel rappezzamento di baracche instabili, nell’afflosciarsi di teloni a brandelli, nient’altro che baldacchini per il mascheramento di “mercati” che non valgono un soldo. Per Canaletto la fiera della Sensa sarà sempre e soltanto (anche da morto) quella che si vede nel *Bucintoro al molo nel giorno dell’Ascensione*. È noto fin oltre il ripetitivo che c’è il Canaletto romano, quello della prima maniera, c’è il Canaletto “veneziano” (ma qual è e dov’è la sua Venezia?), c’è il Canaletto inglese... Forse che il vero Canaletto è il pittore le cui vedute furono per la parte più italianizzante, più liberale, più massonica dell’aristocrazia britannica “l’oggetto del desiderio” imperdibile? I trofei più ambiti dai protagonisti del Grand Tour che, presi da tanta bellezza, avrebbero acceso con quei dipinti le stanze dei più nobili dei palazzi di Londra o dei più affascinanti castelli dello sconfinato “giardino” inglese. E dopo c’è il Canaletto finalmente via da Venezia (come Tiepolo, come Piranesi, come Goldoni, come Algarotti, come Canova, eccetera) e che vive

i suoi dieci anni in Inghilterra da pittore “inglese”, anticipando per primo l'apparire di una modernità così presente per lui nelle scene urbane londinesi o nel “senso di libertà della natura” diffuso nella campagna, nei grandi parchi, nelle vaste tenute, da cui sorgerà il paesaggio inglese, che verrà risucchiato anni dopo dallo sbigottimento dei prodigi di Turner, di passaggio a Venezia nella fumea di luci e di colori indistinguibili per fusioni al contempo veneziane e turneriane. Quando ritorna a Venezia attorno al 1755, Canaletto avrà tenuto dentro di sé parole e pensieri simili a quelli che Auden scriverà due secoli dopo: «ogniqualevolta comincio a pensare alla creatura umana che noi dobbiamo crescere al discernimento e alla decenza, mi viene in mente una località inglese». Luoghi, o meglio, tempi e spazi che Canaletto non dimenticherà più, che sono quelli che vediamo in capolavori quali *Il castello di Windsor* o *Il ponte di Walton* e in molte altre opere dipinte immaginando emergenti civiltà atlantiche, metropolitane, secondo trasposizioni ideali in cui anche, se non soprattutto, nel *Capriccio* si sistemano discernimento e decenza nei termini di una “irrealtà” illuministica (o massonica?). Non risulta che Canaletto e uno tra i maggiori scrittori inglesi del Settecento qual è Laurence Sterne si siano conosciuti. Morirono a poche settimane uno dall'altro, nella primavera del 1768, ma nel romanzo *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Sterne scrisse qualcosa di cui, se Canaletto ne fosse venuto a conoscenza, avrebbe potuto dire di esserne l'autore. Dunque Sterne, ma si potrebbe scrivere Canaletto: «Quando capita che una riproduzione esatta renda i nostri quadri meno avvincenti, scegliamo il male minore, in quanto riteniamo più perdonabile peccare contro la verità che contro la bellezza»<sup>20</sup>. Un'opinione da tener presente se ci si vuole avvicinare all'arte di Canaletto e di Antonio Canova, come fu capito da qualcuno che si commosse dopo essere entrato nella stanza n. 49 della nuova fiera della Sensa, nella primavera del 1777.

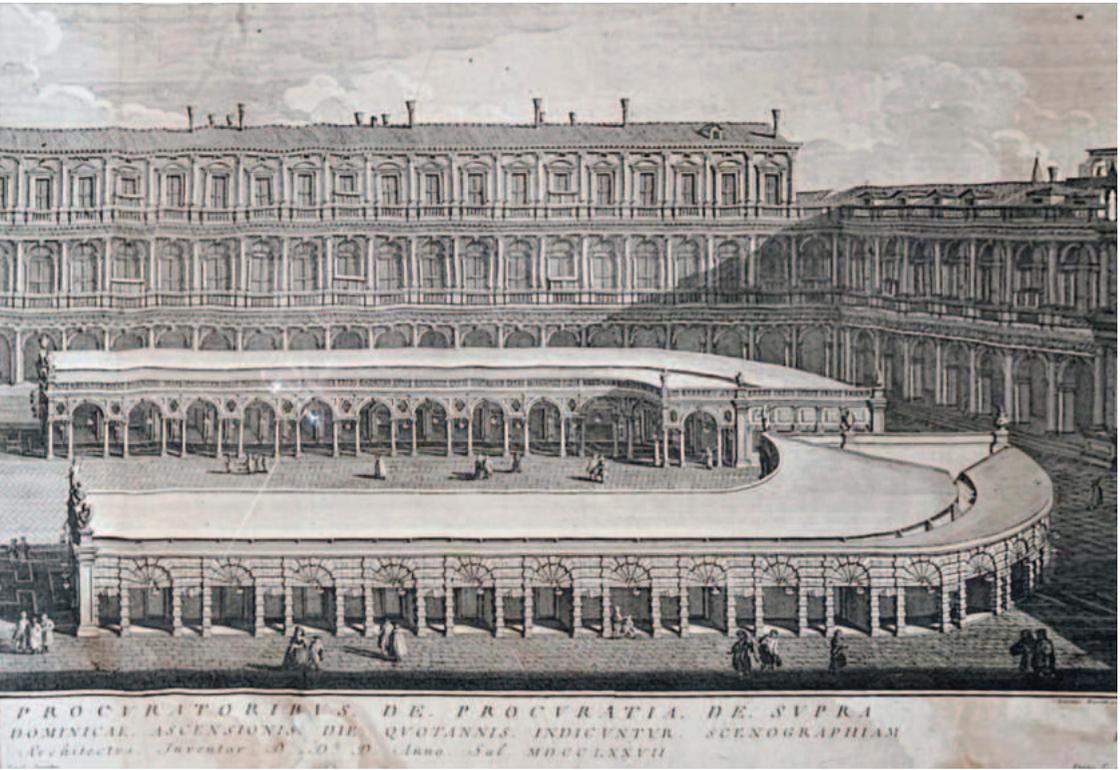
<sup>20</sup> LAWRENCE STERNE, *Vita e opere di Tristram Shandy gentiluomo*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 2016, p. 92.

## ABSTRACT

Il giovedì successivo alla quinta domenica di Pasqua, a Venezia si celebrava la festa della Sensa. Durante la festa prendeva vita la fiera della Sensa, un incontenibile mercato della durata di quindici giorni, che cessò di essere nel 1797 con la caduta della Serenissima. In realtà, l'aspetto caotico, indescrivibile, sregolato della Fiera, come lo si vede in alcuni quadri e disegni di Canaletto (Venezia, 1697-1768), ebbe termine nella primavera del 1777. E ciò in conseguenza di scelte e progettualità volute dalla parte più illuminata del patriziato veneziano, con l'obiettivo di riformare i luoghi e i modi di quel "disordinatissimo" e affollato evento. Tutto ciò portò alla costruzione di un "recinto per la Fiera" su progetto dell'architetto Bernardino Maccaruzzi (Venezia, 1728-1798), e che si vede disteso in orizzontale, come "moderno" e funzionale "prefabbricato", nella grande acquaforte ideata da Pietro Gaspari (Venezia, 1720-1785), incisa da Antonio Baratti (Belluno 1724- Venezia 1787). È nella stanza n. 49 del nuovo circo o recinto voluto per la fiera dell'anno 1777 che, assieme ai pittori invitati a esporvi, viene ad aversi la straordinaria, memorabile coincidenza del casuale accostamento tra Canaletto, morto 9 anni prima e il giovane esordiente Antonio Canova, scultore. Il primo con il dipinto *Capriccio con colonnato e cortile*, il secondo con la statua di Orfeo: entrambi accomunati, in quei due capolavori, da immaginazioni disorientanti per "pensieri" esteticamente inestinguibili, di cui nel 1777, ma lo stesso per molto tempo dopo, nessuno ne ebbe la pur minima percezione.



1. L'apparato progettato da Bernardino Maccaruzzi per la festa della Sensa del 1777 nell'acquaforte incisa da Antonio Baratti su disegno di Pietro Gaspari





2. Francesco Guardi, *La Festa della Sensa in Piazza San Marco* (VIENNA, *Kunsthistorisches Museum*)

3. Canaletto, *Capriccio con colonnato e cortile*, 1765 (VENEZIA, *Gallerie dell'Accademia*, foto Francesco Turio Bohm)





4. Antonio Canova, *Orfeo*, 1776-1777 (VENEZIA, *Museo Correr*)



5. Giuseppe Bernardi Torretto, *Endimione*, già a villa Falier (BOLOGNA, Fototeca Fondazione Zeri)



6. Antonio Canova, *Euridice*, 1775 circa (VENEZIA, *Museo Correr*, foto Francesco Turio Bohm)



7. Antonio Canova, *Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria* (VIENNA, *Augustinerkirche*, particolare)

Finito di stampare  
per i tipi della Tipografia  
Grafiche Veneziane soc. coop.  
Venezia - dicembre 2023