

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



1812

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

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



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

Editing e impaginazione
Omar Salani Favaro

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

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 Belliceni, *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

Giandomenico Romanelli

VENEZIA NELL'ETÀ DI CANOVA 1780-1830

La grande svolta

Venezia nell'età di Canova rappresenta, sotto ogni punto di vista un momento di svolta radicale nel panorama culturale cittadino (e non solo). Si è trattato di una mostra; ma il raggio della sua azione ha abbondantemente travalicato l'ambito di una forma di comunicazione che già disponeva di un solido prestigio e che aveva conosciuto, in particolare a Venezia, *performance* di grande successo e di riconosciuta eccellenza nel mondo della storia dell'arte e della attenta visitazione e rivisitazione di figure di protagonisti e di importanti movimenti artistici del passato più o meno recente e storico, contribuendo a ribadire e/o rinverdire le da sempre celebrate fortune dell'arte veneziana. Alcune mostre anteguerra e le prime mostre successive al secondo conflitto mondiale restano episodi quasi mitici in questa materia: Bellini, Carpaccio, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Canaletto, Guardi, il vedutismo enumerando a caso in un repertorio solido e assai citato rappresentavano, a fine anni settanta un patrimonio riconosciuto e celebrato.

Né è lecito dimenticare che in occasione di questi eventi (che si chiamarono, nel complesso, *Biennali d'arte antica*, quasi a distinguere e integrare tale pratica in una alternanza virtuosa con le Biennali Internazionali d'arte contemporanea ai Giardini) si attivava e animava un dibattito spesso di notevole interesse di ordine filologico, critico, specialistico e sovente polemico, comunque dialettico, che trovava spazio nella stampa quotidiana e periodica introducendo conoscenze e competenze assai significative: si diceva allora – e giustamente – che compito delle mostre era anche questo: far conoscere al grande pubblico fatti culturali importanti noti e meno conosciuti; e dare occasione agli esperti di verificare i loro saperi e, se possibile, introdurre elementi di novità e di studio che aggiornassero con dati e fatti nuovi anche le materie più studiate e consacrate.

I protagonisti di una stagione che conobbe alcuni decenni di splendore sono ben noti: da Giulio Lorenzetti a Nino Barbantini, da Rodolfo Pallucchini a Pietro Zampetti, da Terisio Pignatti a Giovanni Maria-

cher con alcune incursioni meno strutturali e continuative, quali quella di Sergio Bettini, di Gino Fogolari e Guido Perocco. Il lavoro preparatorio delle mostre ruotava attorno all'ufficio culturale del Comune che col tempo si strutturò in forma stabile e assunse la denominazione di direzione delle Belle Arti. Una parentesi pare tuttavia d'obbligo: l'elenco dei nomi appena snocciolato non deve far sospettare un qualche appiattimento critico e metodologico in un lasso temporale così vasto e variegato. La figura, ad esempio, di Barbantini spicca per qualità e originalità del suo metodo critico, per il coltissimo eclettismo dei suoi interessi, per la indubbia eccellenza della sua prosa, venata sempre di ironia sottilissima e arguta, quasi a smitizzare la seriosità accademica di altri colleghi. Pallucchini, per suo conto, mostra una singolare attitudine alla compilazione di cataloghi come *opera omnia* degli artisti trattati, lavoro cui dedicherà tanta parte della sua vita di studioso. Per altro, questi due protagonisti ebbero un simile attraversamento tematico, quello dell'arte contemporanea: Barbantini fu l'animatore del gruppo di giovani artisti della Bevilacqua La Masa e di Ca' Pesaro (che allestì e diresse con competenza prima di passare al rinascimento a Ferrara e, poi, alle mostre di Tiziano, Tintoretto ecc.); a Pallucchini, invece, toccò di essere segretario generale della Biennale alla ripresa post-bellica la cui edizione del 1948 ancora è ricordata come memorabile. Fermiamoci in ogni caso a questi due esempi.

Giano bifronte: le due biennali

L'impianto biennale di cui si diceva, venne tuttavia superato se non proprio scardinato con l'introduzione di proposte che non rispettavano più il calendario così configurato aprendo a occasioni e cadenze celebrative e di indagine o, più semplicemente, rispondendo a esigenze diverse e più incalzanti da parte di un turismo culturale che si andava manifestando in dimensioni inedite oltre che nel superamento della rigida stagionalità dei suoi ritmi. Ma forse va aggiunta, nel merito, la percezione di una saturazione dei temi più praticabili e attesi (in particolare l'esaurimento, se così si può dire, della lista dei maestri di prima fascia nell'elenco delle priorità più evidenti) e la concorrenza delle proposte realizzate da altre realtà nazionali con risultati non meno fortunati delle iniziative veneziane (basti pensare al sorprendente successo della mostra mantegnesca a Mantova nel 1961). Ma va anche aggiunto un ulteriore elemento: il desiderio e, quasi, la necessità di andare oltre

i toni celebrativi che, soprattutto nelle edizioni prebelliche, le mostre avevano sposato con una certa enfasi; e il bisogno, anch'esso progressivamente affermatosi, di proporre situazioni più complesse, più problematiche; infine: più di studio e di ricerca che di esaltazione di glorie patrie. In questo senso andrà la mostra *Venezia e Bisanzio* del 1974 curata da Sergio Bettini, a districare e illustrare la massiccia corrente di connessioni e di problematiche relazioni e influssi culturali e artistici tra le due capitali.

È in un tale panorama che, potremmo dire, esplode la mostra *Venezia nell'età di Canova*. Tre concetti o, se si vuole, tre elementi connessi tra loro, ne delineavano il territorio spazio-temporale e l'orizzonte semantico e narrativo: un luogo, un tempo, un protagonista: Venezia, il cinquantennio 1780-1830, una forma.

Il catalogo della mostra, edito da Electa con la cura grafica di Diego Birelli, è tuttora un testo di riferimento per chiunque si dedichi o si interessi al periodo, alle sue realizzazioni e ai suoi protagonisti culturali di riferimento.

In quest'occasione ho avuto l'opportunità e la curiosità (sono passati esattamente quarantacinque anni da allora) di rileggerne la introduzione che avevo scritto, confrontandomi poi con Giuseppe Pavanello, a nome del Comitato scientifico. Bene, con un qualche forse scusabile moto di soddisfazione e quasi di orgoglio, mi sento oggi di sottoscrivere in pieno quelle quattro colonne di testo. Questo significa, infatti, non tanto o non solo di aver messo insieme un materiale che sarebbe divenuto, grazie alla mostra, di pubblico dominio ma anche, e forse soprattutto, perché quella mostra ha dettato le linee della futura storiografia e storiografia artistica fino a oggi. È stato infatti nel corso dei lavori preparatori per l'esposizione (e il suo catalogo) lavori che hanno conosciuto anche qualche momento di scontro dialettico e di tensione, il gruppo è venuto elaborando una consapevolezza critica, nelle differenti discipline toccate, della ineluttabile centralità che l'"età di Canova" ha giocato nella formazione della Venezia moderna, con luci e ombre, ovviamente, ma facendosi carico di determinare e governare, guardando avanti, il difficile e pericoloso processo di elaborazione di un lutto e di proiezione verso il futuro.

Una Introduzione pre-veggente

Senza quindi riassumere il contenuto della mostra, ecco che quella

introduzione scritta, come ovvio, alla fine dei lavori di ricerca e di delimitazione della mappa stessa del percorso espositivo, ne descrive con precisione e quasi con partecipazione emotiva la struttura e le tappe tematiche e, in filigrana, gli stessi limiti oggettivi e i problemi lasciati aperti. In parte, queste problematiche vengono affrontate nei saggi alla fine del catalogo: quello densissimo e prezioso di Pavanello sulla decorazione neoclassica nei palazzi veneziani, vera e propria indagine pionieristica su questa materia; e quelli degli altri curatori. Anche il sottoscritto riassumeva il pensiero critico sulla città non solo nel linguaggio dell'architettura ma nella sua nuova concezione come di grande e moderno sistema di erogazione di servizi al cittadino, dalle scuole alle accademie, dai parchi all'assistenza, dai musei ai teatri al cimitero e così via.

Ecco, a ogni buon conto e visto il non agevole reperimento, oggi, del catalogo della mostra, il testo integrale e senza alcun ritocco dell'introduzione di cui si sta ragionando.

Già nel titolo della mostra *Venezia nell'età di Canova (1780-1830)* appaiono le scelte che si sono operate nel costruire e nell'impaginare questo lavoro: vi sono infatti contenuti i due riferimenti di *tempo* e di *luogo* lungo i quali corre tutto lo sviluppo del discorso che si è inteso affrontare.

L'arco di tempo assunto quale sfondo, è terreno di incontro e di scontro di una serie di fatti e vicende; il luogo di questi fatti, poi, non è solo l'occasionale teatro nel quale agiscono personaggi e si determinano situazioni visto che è esso stesso l'interprete principale degli avvenimenti considerati: il cinquantennio a cavallo di due secoli e la città, Venezia. In più vi è il rimando esplicito ad Antonio Canova, come a colui che ha più marcatamente contribuito a dare un volto, dei connotati precisi di riferimento e di riconoscibilità a un'epoca e a un gusto superando certamente i ristretti confini veneziani per toccare, si direbbe, l'Europa intera.

Le date emblematiche a ciò relative possono considerarsi il 1779, l'anno del *Demofonte* e *Icaro* (capolavoro giovanile di Canova esposto alla fiera della Sensa con grande successo, *manifesto* della cultura "rinnovata" e non solo limitatamente a Venezia), e il 1827, anno di completamento del *Monumento a Canova* eretto ai Frari e dell'arrivo a Venezia delle colossali statue canoviane di *Ettore e Aiace* in palazzo Treves. Si tratta di due episodi che suggellano (assai più della morte dell'artista, pur avvenuta a Venezia nel 1822) il legame di Venezia con la figura e l'arte del grande scultore, ritenuto già dai contemporanei l'ultima delle glorie veneziane. In quest'ordine – e senza mirare alla completezza – si sono scelte per la mostra quelle opere di Canova che furono eseguite a Venezia o giunsero

a Venezia nel vivo del dibattito culturale negli anni fra Sette e Ottocento, con l'aggiunta di alcuni pezzi del Museo Correr conservati nei depositi e che per quest'occasione sono visibili al pubblico. I cinquant'anni considerati, che hanno al centro, per molti aspetti la figura e soprattutto l'attività politica di Napoleone, significano per la città il momento di più profondo rivolgimento culturale della sua storia e significano pure il periodo nel quale si sono messe le basi della Venezia di oggi: strutture economiche, assetto politico, indirizzi culturali, istituzioni pubbliche, scelte formali passano, come è noto, attraverso un processo di aggiornamento spesso radicale, sempre comunque significativo. Rendere visibile in una mostra questo processo composito, non lineare, tortuoso anzi, eppure talora al limite dell'ingenuità, ha significato operare delle scelte: alcune necessarie, in qualche modo imposte dai fatti; altre volute, legate a ragioni di metodo. Innanzitutto, quanto alle scelte obbligate, vi è il privilegiamento dei fatti figurativi, o se si vuole, dei risvolti figurativi degli eventi storici, privilegiamento che non significa ovviamente esclusione di altri livelli e realtà.

Secondariamente si colloca l'ottica "lagunare", intesa però non tanto come affermazione di "separatezza" delle manifestazioni figurative locali rispetto a un orizzonte più ampio, quanto piuttosto la considerazione delle valenze, ad esempio politiche e civili, di questi fatti nel nostro periodo (dalle celebrazioni napoleoniche alla "pittura di storia").

In terzo luogo vi è un'obbligata e tuttavia consapevole accentuazione della presenza culturale delle istituzioni e, segnatamente, di quella della rinnovata Accademia di Belle Arti e, quindi, anche sotto questo riguardo, l'importanza propulsiva e propositiva degli operatori accademici: a cominciare da Leopoldo Cicognara, Antonio Canova e Giannantonio Selva, giù giù fino agli epigoni.

A un profilo della situazione artistica veneziana nei cinquant'anni considerati che, per quanto completo, avrebbe pur sempre presentato problemi insormontabili (anche di prestiti), si è preferita la narrazione di una serie di nuclei tematici che, da una parte, prospettassero non solo la situazione artistica veneziana ma privilegiassero anche le forze vive del dibattito culturale in città. Si spiegano così, ad esempio, in una mostra che parla di Canova e di arte neoclassica, alcune opere di Francesco Guardi e di Giandomenico Tiepolo provenienti dalle raccolte pubbliche veneziane, le quali – pur estranee al filone principale e dominante della problematica in oggetto – posseggono una indubbia carica di originalità. Nel confronto pertanto fra questi geniali esponenti del vecchio mondo e le nuove tendenze più chiaramente si evidenzia il divario tra le due visioni artistiche. In quest'ordine si sono lasciate da parte quelle opere che pur realizzate alla fine del Settecento non danno alcun contributo di originalità, come quelle degli ultimi piazzetteschi. Per converso, si è dato spazio nella prima sala della mostra a quelle tendenze che nel corso

del Settecento (studio dell'antico, l'affermarsi dei principi razionalistici nella trattatistica e nella pratica architettonica, il gusto accademico) prepararono per così dire il rinnovamento di fine secolo e soprattutto formarono la base culturale da cui prese le mosse Canova.

Il discorso nuovo in ambito pittorico si viene affermando alla fine del Settecento, a Venezia come in altri centri italiani, soprattutto nel ritratto (e a questo genere appunto è dedicata la terza sezione della mostra) e nelle decorazioni degli interni come nella mobilia e negli oggetti d'arredo e d'uso (qui trattati in una vasta sezione distribuita in vari momenti della mostra, ma che hanno nello stesso 'contenitore' dell'esposizione – l'Ala Napoleonica – una esemplificazione di grande prestigio).

La sezione più strettamente canoviana ha sede nel salone delle feste, mentre l'importanza e il significato *civili* come pure le valenze ideologiche di feste, celebrazioni, addobbi e apparati scenografici come degli interventi architettonici di più dichiarata e programmatica qualificazione aulica sono messi in evidenza nelle sezioni VI e VII.

La progettazione sulla scala urbana degli anni napoleonici, la creazione di una maglia di servizi cittadini e la loro ubicazione sul territorio, la produzione architettonica accademica "astratta" e la testimonianza del lavoro concreto sul materiale edilizio esistente cioè, in definitiva, le *gestione* dell'urbano piuttosto che il discorso sul neoclassico e sugli ordini, è la chiave di lettura del materiale relativo al campo dell'architettura: a riprova, il tutto viene in qualche modo fatto reagire sullo sfondo della classificazione e descrizione della città operata con la compilazione del Catasto generale (sezioni VIII e IX).

La sezione X ruota attorno all'Accademia di Belle Arti: alla sua sede, alla figura del secondo presidente e grande operatore culturale, Leopoldo Cicognara – vero e proprio *sacerdote* del "mito" di Canova mentre lo scultore era ancora in vita e, più, dopo la sua morte –; al 'pensionato accademico' istituto di promozione e di formazione dei giovani talenti; a una produzione artistica per sua natura e vocazione "accademica" quale la pittura di storia.

Lungo tutto lo svolgimento della mostra si sviluppa anche la documentazione circa l'attività editoriale del periodo che ebbe, come è noto, operatori e produzioni di prim'ordine.

Si sono esclusi dalla mostra – come si vede – fatti e problemi che si ritengono tuttavia di grande rilievo: la tematica teatrale, l'arte religiosa e il genere vedutistico e paesaggistico ne sono forse gli esempi più macroscopici. Per la tematica teatrale esiste l'auspicio che sia trattata in maniera esclusiva e compiutamente, data la sua vastità e importanza, in un'apposita manifestazione; lo stesso dicasi per il *paesaggio* e la *veduta*: l'arco cronologico scelto in mostra non sarebbe risultato significativo o soddisfacente per queste espressioni. Quanto all'arte religiosa, va detto che essa nel periodo in esame si considera

tutto sommato in posizione marginale rispetto al discorso più complessivo che si è venuto facendo.

Si sono invece privilegiati taluni episodi e manifestazioni sconosciuti o poco noti: la decorazione a fresco degli interni, ad esempio, qui documentata da una scelta di originali, da una vasta campagna fotografica appositamente eseguita e arricchita da disegni e stampe, che rivela l'esistenza di una spessa realtà di testimonianze di cultura e di gusto di considerevole qualità giunte fino a noi.

Infine, va sottolineato che la maggioranza del materiale esposto proviene dalle collezioni dei musei civici: molto di questo materiale, per complessi ma intuibili processi psicologici, è stato a lungo considerato un fatto "minore" rispetto ad altre "glorie" dell'arte veneta; proponendolo in questa mostra non si intende certo affermare risibili riscatti o recuperi alla moda, bensì documentare (al di là del luogo comune delle decadenze artistiche negli anni di massima crisi economica per la città) l'esistenza di un processo di aggiornamento che ci pare di una vitalità e di una originalità impensabili, anche se ovviamente proteso all'allineamento delle esperienze insulari sulla più vasta realtà delle vicende artistiche italiane ed europee.

Qui finiva la *Introduzione* e iniziavano le più di trecento pagine di un catalogo che oggi apparirebbe – editorialmente parlando – un vero "mattone", tanti erano i testi, le schede, i commenti critici, le note, le bibliografie parziali e quella generale, le riproduzioni – non sempre di accettabile qualità – le tavole a colori. Ma era un mondo che si apriva e rivelava i suoi tesori; ed era altresì uno stimolo perché molti riuscissero a vedere con occhi nuovi quel che magari circondava il loro universo domestico, la biblioteca che frequentavano, la chiesa dove andavano a messa, la sinagoga, il museo, gli ospedali, il parco, il cimitero, gli uffici...

Barriere da abbattere

Si veniva così a infrangere una serie di barriere e di consolidati pregiudizi che avevano sino ad allora determinato taluni insuperabili percorsi di lavoro e di studio (nel nostro ambito di ricerca) e che invece ci apparvero fattori essenziali per affrontare una esigenza, prima ancora che storico-artistica, di valenza più ampia e profonda, cioè culturale e civile. Perché vedemmo chiaramente che in quella materia affondavano e prosperavano le radici e le ragioni del presente (quello, logicamente, della fine degli anni settanta dello scorso secolo). Che l'indagine sul passato anche nei domini delle arti fosse un doveroso esercizio

ermeneutico e un necessario impegno etico era un'affermazione, solo apparentemente retorica, che si dispiegava a recuperare valori, pensieri, personalità troppo spesso sottovalutati o seppelliti sotto la cappa asfissiante della retorica, della nostalgia, del rimpianto, della recriminazione e, soprattutto, delle colpe di qualcuno che era "altro" rispetto al mondo virtuoso, fraterno e pacifico in cui la Serenissima avrebbe condotto la sua esistenza da secoli. In quelle sale espositive si metteva in essere, pur senza nominarlo esplicitamente, un processo collettivo di revisione e di rimozione di stagioni intere non tanto di storia (che, come tutti sanno, non si può certo correggere o cancellare) ma delle sue meno virtuose narrazioni, troppo spesso incrostate d'ideologia e di pensiero dominante, magari ricorrendo agli usuali parametri del mito (*Venezia da Stato a mito*, si chiamerà non casualmente una mostra vent'anni dopo la nostra, quasi un richiamo insistito per un "ritorno all'ordine", nel tentativo di celebrare anche la "morte" come una apparente, illusoria "resurrezione").

Aprire porte e finestre (da chiudere al più presto)

Certamente non è che si volesse dar definitiva sepoltura allo spettro aleggiante della "fine" della Repubblica. Né che si pretendesse di scardinare violentemente i fondamenti metodologici e storiografici con cui era stata costruita la plurisecolare narrazione veneziana. No di certo. Ma di aprire porte e finestre di uno spazio e di un destino ideologicamente angusti e polverosi, di architetture fanaticamente blindate nella uggiosa autocontemplazione rigata di lacrime e inacidita nel rimpianto ovvero nella melanconia di rievocazioni roboanti quanto inutili. Tutto ciò credo si percepisca nettamente in quelle pagine zeppe di note, di rinvii, di scoperte: questo sì che rientrava negli orizzonti degli appassionati ricercatori. Talché si è rimasti un poco sorpresi se, sempre all'ombra dei vari e differenti "richiami all'ordine", in quella sorta di remake della *Venezia nell'età di Canova* montata all'Accademia nel 2017-2018 non si sia trovato sottotitolo più calzante di uno scontato "L'ultima gloria di Venezia" (che, tra l'altro, riecheggia pericolosamente il titolo delle, per altro brillanti, memorie di Maria Damerini nel suo *Gli ultimi anni del Leone* (1988). E tutti sanno a quali anni rinviasse la prosa nostalgica dell'autrice).

Non che questa mostra all'Accademia mancasse di contributi seri e informati, ci mancherebbe altro che li si negasse; ma è l'ottica gene-

rale di quel lavoro che pretendeva di venire quasi a chiudere le porte e le finestre spalancate dalla mostra del 1978. Così come la mancanza del tema "Venezia" pur evocato nel titolo e che era qualificante per la mostra precedente, era l'indizio della sterzata metodologica impressa all'operazione successiva. Si dimenticava, altresì, che figlio primogenito della mostra del 1978 si può senza dubbio considerare la più grande e di certo irripetibile mostra di Canova che fosse mai montata (a Venezia o altrove) nelle stesse sale del Correr, ma nel 1992.

Ecco: la mostra del 1978 ambiva a mostrare quante strade si fossero aperte alla cultura veneziana in anni drammatici, ma di straordinario dinamismo e capacità e volontà di progetto e di realizzazioni sulla base di una visione della città, della sua storia, delle sue competenze e saperi, della più o meno diffusa coscienza di un destino da protagonista, pur entro i nuovi assetti politici, culturali, militari, economici continentali.

Universo Canova

Al di là di Canova, le cui opere erano certo il perno attorno al quale girava l'intero meccanismo del progetto e sulle quali pare superfluo soffermarsi (ma i grandi gessi con le storie di *Iliade* e *Odissea* e della morte di Socrate, furono per molti una scoperta indimenticabile; così come, sempre di Canova, la pittura forse per la prima volta nel Novecento fu apprezzata come merita); attorno quindi a Canova, si montò una sorta di universo di pianeti e satelliti e magari di meteore a formare il singolare e ricchissimo mondo di più o meno stretta osservanza canoviana. Spiccava in questo sistema la figura di Leopoldo Cicognara come gran sacerdote del culto universale dello scultore e spiccavano altresì le operazioni di cui egli fu ideatore e regista: dai volumi delle *Fabbriche di Venezia* alla geniale operazione dell'*Omaggio delle provincie venete* all'imperatrice Carolina Augusta d'Austria. Dalla gestione del Pensionato accademico a Roma, alla sua *Storia della scultura* a quella sorta di capolavoro di diplomazia artistica e critica che fu il lancio e la felice conclusione della sottoscrizione internazionale per il cenotafio di Canova nella basilica dei Frari.

In mostra ebbero ampia trattazione le arti applicate: mobili ed elementi d'arredo, progetti di decorazioni, suppellettili per la casa, oggetti d'uso sia sacri che profani e relative documentazioni di progetto o testimonianze grafiche in celebri album d'incisioni. E così dicasi per l'editoria e l'arte della stampa che conobbero i sublimi prodotti della

tipografia di Alvisopoli ossia l'officina che fu l'editrice degli scritti, delle liriche, dei saggi storici dei massimi intellettuali italiani del periodo e che diede continuità a una tradizione editoriale di eccellenza rinverrendone i fasti in elegantissima chiave grafica e tipografica moderna.

L'intento, nell'insieme di tutte queste esperienze, era quello di documentare come fosse avvenuta, in quegli anni, una vera e propria rivoluzione del gusto, della moda, degli stili di vita, degli spazi domestici e di quelli pubblici. E tutto questo s'inseriva in un discorso sulla città che, come per il rimanente sviluppo della mostra, rendeva evidente un pensiero dell'urbano che si presentava come assolutamente inedito, sistemico, radicale e, sotto il profilo del rapporto con la storia di eccezionale intensità e coraggio. In quest'ambito emergevano le figure dei protagonisti, soprattutto Giannantonio Selva, architetto e Giuseppe Borsato, decoratore e scenografo.

La sezione dedicata all'architettura e alla città, sia quindi l'esercitazione accademica che il concreto progetto da realizzare, esponeva un'ampia selezione di elaborati dai quali risultava evidente la qualità dell'insegnamento del Selva nella neonata Accademia di Belle Arti (pressoché nulla la spesso vantata continuità con la settecentesca Accademia dei pittori: è sufficiente confrontarne i piani di studio) e l'efficacia del metodo in tutto e per tutto esemplare nell'universo neoclassico, in stretta relazione e scambio di esperienze a livello internazionale soprattutto verso la Francia, l'Inghilterra e la Russia, dove intensi erano i rapporti anche con l'andata e il ritorno di elaborati grafici, ad esempio, con l'amico Quarenghi: con lui Selva intrattenne un pluridecennale rapporto epistolare. Soprattutto però appariva in tutta evidenza il piano generale degli interventi previsti per il rilancio del ruolo della città entro il sistema napoleonico. Selva era l'architetto e urbanista incaricato di individuare, sulla scorta delle indicazioni governative e nella conduzione dei lavori della neonata Commissione all'ornato, gli interventi da fare per condurre la città a un pressoché impossibile rigoroso allineamento ai principi dell'urbanistica napoleonica. Emergeva a questo punto il ruolo da lui giocato nel difficile tentativo di mediazione tra quei principi e il dato storico, cioè il tessuto urbano secolarmente sedimentato nel corpo fisico della città.

Le sue tavole di progetto per il giardino di Castello e la creazione della via Eugenia (oggi via Garibaldi), per il progettato campo di Marte e passeggiata alla Giudecca, per il Cimitero generale, per un museo

della scultura canoviana, sperando così di riportare in patria il grande scultore strappandolo dal suo radicamento nella Roma papalina. Quelle tavole, quindi, illustravano in mostra il grande lavoro sotteso alla progettazione vera e propria inserendosi nel vastissimo disegno napoleonico e scontando i grandi sacrifici che esso disegno comportava e che impose a Venezia: quei sacrifici che diedero avvio e alimentarono anche il mai sopito odio verso il Bonaparte. Risultarono per altro ricordati anche i *grands travaux* all'Arsenale e per lo scavo dei canali alle bocche di porto; così come, su tutt'altro piano, i ricchi apparati per feste e celebrazioni delle date capitali dell'Imperatore e dei suoi fasti.

Insomma, la mostra affrontava in termini del tutto insoliti e con categorie critiche aggiornate (importante era, a monte, la mostra londinese del 1972 *The Age of Neoclassicism* dove anche le esperienze veneziane avevano occupato una non trascurabile sezione) una realtà sino ad allora quasi negata e certo rimossa. Basti un esempio: per collocare il museo Correr nelle stanze delle Procuratie nuove furono brutalmente demolite le decorazioni neoclassiche di una parte di quegli spazi anche se esse potevano vantare il lavoro dei più affermati artisti del momento, a cominciare dal giovane Francesco Hayez, dal Borsato, dal Bevilacqua, dal Moro e così via. Nei casi più fortunati si operarono degli strappi o si asportarono intere scene con il relativo intonaco, demolendo le superfici decorate connettive tra gli episodi di figura.

Va detto che, nonostante i tentativi di ritorno indietro e le successive operazioni di recupero da parte della tradizionale critica sia storica che d'arte, i risultati conseguiti dalla mostra hanno lasciato un segno indelebile e, cosa ancor più importante, hanno spinto soprattutto i giovani e giovanissimi studiosi e studenti di allora a ritornare su tutti i temi, la documentazione, gli argomenti critici, i personaggi e le idee allora agitate e proposte: la messe di elaborati studi e pubblicazioni provocati o attivati al seguito della mostra è, potremmo dire, imponente.

Non solo: il recupero fisico dei testi canoviani e, in generale, neoclassici ha conosciuto fasi dapprima esitanti e poi, finalmente, clamorose, continue ed esaltanti.

L'“età di Canova” non è più un territorio di cui si debba dire *hic sunt leones*: il ruolo civile ed etico di quell'impegno nel lontano 1978 ha dato i suoi frutti.



1. Salone da ballo dell'ala napoleonica con *Dedalo e Icaro*, ai lati i rilievi in gesso e sullo sfondo *Venere e Adone* della gipsoteca di Possagno



2. Salone da ballo dell'ala napoleonica con l'*Autoritratto* di Antonio Canova, il bozzetto di *Ettore* e altre opere



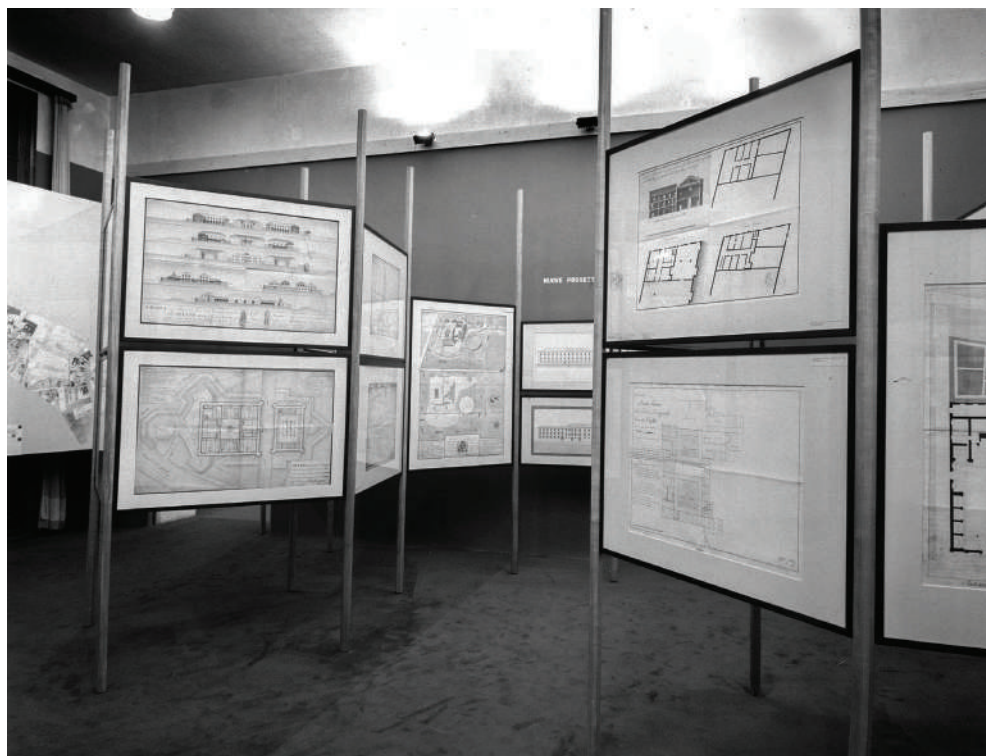
3. Salone da ballo dell'Ala napoleonica con *Orfeo ed Euridice* e, sulla sinistra, il grande dipinto *Venere con fauno* proveniente dalla gipsoteca di Possagno



4. Sala con i capolavori giovanili di Francesco Hayez



5. Sala con *Polimnia* di Antonio Canova, dipinti di Cicognara e *Chirone e Achille* di Rinaldo Rinaldi



6. Una delle sale dedicate alle trasformazioni architettoniche e urbanistiche di Venezia in età neoclassica

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