

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

*Nico Stringa*

## STUDIANDO CANOVA

Ripercorrere i luoghi veneziani abitati e vissuti dal giovane Canova è stata la prima idea che ci ha condotto a predisporre una iniziativa specifica in occasione del secondo centenario della scomparsa dell'artista, una "passeggiata canoviana" in docufilm, cui ha fatto seguito il convegno di studi. Se il 13 ottobre 1822 ci dice tanto, tantissimo del primo Ottocento veneziano, l'autunno del 1770, quando probabilmente Canova approda a Venezia, ci dice altrettanto del "mondo di ieri" in laguna, del tipo di vita che si svolgeva prima del 1797, prima del "sacco di Venezia" cui fu sottoposta la città, in più anni, sconvolgendone in parte la fisionomia e la struttura.

Quella di Canova si configura come una avventura da romanzo di formazione settecentesco, ne ha tutte le caratteristiche: un bambino rimasto orfano di padre con madre allontanatasi e risposata, accudito da una nonna amorevole e trattato non sempre adeguatamente da un nonno a volte anche violento, trova la forza di reagire e di esprimere un mondo tutto suo, in parte ereditato dal clima familiare (tagliapietre e anche costruttori, i parenti) in parte acquisito e facilitato da una cerchia di maestri, di ammiratori e di sostenitori che lo aiutano, permeandolo di una cultura come quella veneziana della seconda metà del Settecento, nel nome, si aggiunga, di un sentire che intriderà il ragazzo arrivato da Possagno per tutta la vita: il senso dell'amicizia.

Mezzo secolo separa il suo primo arrivo in laguna dalla sua ultima sosta in casa dei Francesconi, chiamati a Venezia "Florian", al ponte della Piavola, a due passi da piazza San Marco; e di raro si pensa al fatto che Canova è stato testimone, continuativamente per un decennio, della stabilità sostanziale della vita veneziana prima del 1797. Sotto il dogado di Alvise IV Mocenigo (1763-1778) la città e lo stato vivono un quindicennio di sostanziale stabilità; sotto i migliori auspici iniziava anche il dogado successivo, con doge quel Paolo Renier di cui il giovane scultore aveva in precedenza modellato il ritratto, rettificato, nel 1779 dopo l'elezione, con l'aggiunta del corno dogale. Prima di morire, lo scultore ha conosciuto e anche visto direttamente le conseguenze delle

scelte napoleoniche e austriache relative alla piazza San Marco (il deturpamento, con la demolizione della chiesa di San Geminiano, e il conseguente, banale, sbarramento del lato breve), per non parlare della zona di Santa Marina, dove da ragazzo era approdato e dove aveva trascorso la prima metà del decennio degli anni settanta: un campiello completamente snaturato dagli occupanti francesi e austriaci. Sappiamo così poco dei primi anni veneziani a Santa Marina, che saremo giustificati se formuliamo qualche ipotesi per rendere plausibile un approccio visivo a una storia fatta quasi solo di parole e di approssimazioni.

Arrivando in laguna dal Terraglio, lo indicavano le guide dell'epoca (le varie ristampe del *Forestiere illuminato*, una copia era nella biblioteca romana dello scultore<sup>1</sup>), si passava sotto il ponte dei Tre Archi a Cannaregio e si proseguiva in canal Grande arrivando a Santa Marina dove era attiva la bottega dei "Torretti", come venivano chiamati gli artisti che da Asolo si erano trasferiti a Venezia, dal cognome del primo di loro, Giuseppe Torretto. Sia che abbia fatto quel percorso sia che si sia transitato in seguito, il giovane "campagnolo" avrà notato un dato assai singolare, e cioè che nella vivacissima città d'acqua dove egli stava per iniziare una nuova vita, popolata da quasi centocinquantamila abitanti, nonostante ci fossero in città centocinquanta chiese, nei pressi di Santa Fosca era aperto un grande cantiere dove si costruiva un nuovo edificio religioso, una chiesa anzi un tempio di impostazione "classica", dedicato a Santa Maria Maddalena; un edificio che l'architetto Tommaso Temanza stava realizzando nel nome di un classicismo nuovo, severo e nel contempo estroso, un edificio che ricordava, pur nelle dimensioni diverse in uno spazio non certo ampio e perciò eretto in verticale, un piccolo Pantheon, architettura che molti anni dopo Canova avrebbe vista ultimata da uno dei suoi migliori amici veneziani, l'architetto Gianantonio Selva. Un altro segnale, tra molti che si potrebbero elencare, sulle primissime impressioni registrate dal giovane a Venezia, se è arrivato tra 1769 e 1770; in città, tra gli artisti, non si parla d'altro perché in marzo era morto Giambattista Tiepolo a Madrid, dopo avervi lavorato per molti anni assieme ai figli Lorenzo (che resterà in Spagna) e Giandomenico (che ritornò a Venezia). Avrà preso avvio da questa scintilla giovanile

<sup>1</sup> GIUSEPPE PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, Sommacampagna (Vr), Cierre, 2007, p. 977.

quel “fuoco” che tanti anni dopo avrebbe portato Canova a diventare il maggiore collezionista di Tiepolo della sua epoca?<sup>2</sup>.

Arrivato a destinazione, Canova ha due punti a favore in questo suo trasferimento così decisivo: innanzitutto egli conosce già da qualche anno il suo primo maestro, Giuseppe Bernardi Torretto (nipote del fondatore dello studio Giuseppe Torretto) dal quale ha potuto migliorare la tecnica di base appresa in casa e nelle cava dei nonni, a Possagno; in secondo luogo, nello studio di Santa Marina egli fa la conoscenza di un giovane scultore, Antonio D’Este, nato a Burano del 1755 e già da un paio d’anni nello studio del Campazzo delle Erbe, instaurando con lui una amicizia che durerà per sempre. Inizia da qui, al Campazzo delle Erbe, quel “corso di formazione” in storia dell’arte che il possagnese effettua girando per le chiese di Venezia, accompagnato da D’Este. Un “viaggetto”, quello nelle viscere della città d’arte per eccellenza, che ha la medesima importanza che avrà dieci anni dopo il “viaggio in Italia” e ancora più in là il “viaggio in Europa” (con il principe Rezzonico), per non parlare del viaggio a Parigi del 1815 quando, dopo aver salvato molte opere requisite dai francesi, si spingerà fino a Londra e potrà ammirare i marmi del Partenone. È proprio il diario del viaggio in Italia del 1779-1780 a lasciarci una testimonianza preziosa dell’impegno che Canova mise in quella occasione; si comprende infatti che il giovane artista si era preparato, eccome, al fine di assorbire quanto più possibile dall’esperienza che stava per intraprendere.

Si è discusso molto fin dagli inizi dell’Ottocento su quale sia stato il ruolo di Giuseppe Bernardi Torretto nella formazione di Canova, il quale, sappiamo con una certa sicurezza, ha cominciato a frequentare l’atelier dello scultore di Pagnano verso la fine degli anni sessanta, quando il maestro aveva ormai settant’anni ed era attivo nella villa dei Falier. Tornato a Venezia, dove aveva ereditato la bottega dello zio Torretto a Santa Marina, Bernardi portò con sé, presentatogli dal senatore Giovanni Falier, il ragazzo di Possagno che si era distinto durante la permanenza nel cantiere ai Pradazzi<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> L’intero corpus di disegni e dipinti tiepoleschi fu alienato dall’abate Sartori Canova per poter concludere i gravosi lavori del tempio e della gipsoteca di Possagno: v. GIUSEPPE PAVANELLO, *Canova collezionista di Tiepolo*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 1996.

<sup>3</sup> Tuttora fondamentale, per il nostro tema, il *Quaderno sul Neoclassico*, Roma, Bulzoni, 1973, promosso da Giulio Carlo Argan con saggi di: Piantoni, Cavallaro, Delfini, Romana Fratini, Co-

Canova, durante i primi anni nella bottega di Santa Marina, ha realizzato per sé soltanto i *Due canestri di frutta* che, commissionati dal senatore Falier, furono acquisiti da Farsetti e collocati nello scalone del palazzo che ospitava la gipsoteca.

I giudizi superficiali espressi su Giuseppe Bernardi Torretto da quasi tutti i biografi di Canova, sono stati rettificati già da Antonio Munoz un secolo fa e successivamente da Carlo Bernardi, con specifica attenzione all'ambiente asolano; per non parlare delle ricerche recenti che hanno messo in evidenza i pregi di un'intera stagione artistica veneziana di elevatissimo pregio<sup>4</sup>.

Se dunque non si discute più sulla qualità notevole delle opere realizzate dallo scultore asolano, è lecito chiedersi quale fosse il giudizio di Canova sul suo primo maestro, di cui non conosciamo neppure le sembianze, che non ci sono state tramandate. Non abbiamo né tracce autografe dell'allievo né nell'epistolario né in altre fonti su questo importante periodo formativo che può essere durato all'incirca un quinquennio, per concludersi nel febbraio del 1774 con la morte a Venezia di Bernardi. Non si trova nulla di particolarmente interessante neppure nell'*Abbozzo di biografia* che Canova fece stendere nel 1804-1805 a Roma e che rimase incompiuto e inedito per quasi due secoli; anzi, il "profilo" del Bernardi risulta alquanto appannato da certe annotazioni che si leggono nell'*Abbozzo di biografia*, secondo cui il maestro avrebbe costretto il garzone Canova a lavori umili<sup>5</sup>.

Tanto più importante ci sembra l'incisione della *Stele Falier*, nella versione conservata nelle collezioni della biblioteca Marciana di Venezia e presso la Calcografia nazionale di Roma. Questi esemplari, infatti, riportano, all'interno della *planche* e quindi nella parte incisa, la

stamagna, Di Macco, Cipriani, Messina, Benedetti; il volume uscì tre anni prima del catalogo generale *L'opera completa del Canova*, curato dal non ancora trentenne Giuseppe Pavanello, Milano, Rizzoli, 1976 (marzo).

<sup>4</sup> ANTONIO MUNOZ, *Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro*, «Bollettino d'Arte», 1924, pp. 103-128; CARLO BERNARDI, *La scuola pagnanese dei Torretto. Canova e la fortuna dei parenti poveri*, Veduggio (Tv), Aer, 1938; CARLO SEMENZATO, *Giuseppe Bernardi*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1967, *ad nomen*; CHIARA GIRARDI, "... *Pero io fui sempre attento allo studio di mia professione*": Giuseppe Bernardi: il mestiere dell'artista tra Torretto e Canova, tesi di laurea, relatore prof. Andrea Bacchi, Università degli Studi di Trento, a.a. 2002-2003.

<sup>5</sup> ANTONIO CANOVA, *Scritti*, I, a cura di Hugh Honour e Paolo Mariuz, Roma, Salerno Editrice, 2007 p. 332.

seguinte dedica, collocata in basso e indipendente dalla tematica della stele che vi è illustrata: «Memoriam Josephi Bernardi ob artis rudimenta / Ant. Canova». Se è difficile sopravvalutare una testimonianza così esplicita di allievo verso il maestro, non è facile però rinvenire il “movente” che, all’incirca attorno al 1810 se non addirittura più tardi, ha spinto lo scultore a questa decisione. È forse da considerare un foglio personalizzato, destinato a qualcuno della cerchia dei Bernardi Torretto, che fosse in grado di apprezzare il gesto di deferente omaggio da parte dell’allievo, in un momento in cui l’omaggiato non poteva certo conoscere e accogliere un dono di questo tipo, e, anzi, deceduto da molti anni, stava entrando nel cono d’ombra della *damnatio memoriae*? Poteva dunque essere un segnale rivolto a Giovanni Ferrari Torretto, il nipote di Bernardi con cui il possagnese aveva condiviso gli anni al Campazzo delle Erbe e anche buona parte del corso di studi all’Accademia, e che in quel torno di tempo Canova stava aiutando essendo il Ferrari in difficoltà economiche? In ogni caso è significativo che in questa incisione, già nota nella versione priva della dedica a Giuseppe Bernardi, Canova abbia voluto richiamare l’attenzione sulle due figure che erano state decisive per la sua fortuna successiva: il mecenate e l’artista, il “secondo padre” che gli aveva affidato le prime commissioni e aveva individuato ulteriori committenti; e il primo maestro, che gli aveva fornito i “rudimenta artis”. La cosa certa è che questa stampa è stata fatta realizzare da Canova dopo la morte di Giovanni Falier, avvenuta nel 1808, una data che in qualche esemplare – con dedica per esempio a Isabella Teotochi Albrizzi – è messa ben in evidenza alla base della stele; stampa, nella tiratura dedicata alla scrittrice veneziana, che va datata post 1809, quando la “illustrissima scrittrice” aveva pubblicato la prima edizione delle *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*.

Ma la risposta a questi interrogativi la si ritroverà piuttosto, e più banalmente, nella decisione di Canova (siamo attorno al 1810) di dedicare numerose stampe delle sue opere ad amici e a personalità che gli erano state in vario modo di aiuto, in segno di ricordo e di gratitudine; ecco allora le dediche a Gianantonio Selva, a Jacopo Morelli, a Teotochi Albrizzi e a tanti altri personaggi anche stranieri ed ecco sortire dal tempo lontano dei suoi esordi il senso di stima per il suo primo maestro, dimenticato da tutti e in particolar modo dal mondo dell’Accademia veneziana, un ambiente nel quale Torretto aveva avuto invece un

ruolo non indifferente. Canova sapeva, per averlo appreso direttamente dallo scultore e dal senatore Giovanni Falier, quando per la prima volta li conobbe e frequentò ai Pradazzi di Asolo e a Pagnano, quello che noi solo recentemente abbiamo appreso con certezza dalla pubblicazione integrale delle “riduzioni” (le riunioni ufficiali degli organismi direttivi dell’Accademia di Belle Arti) e cioè il fatto che Bernardi Torretto era stato tra i quattro artisti fondatori dell’Accademia stessa nel 1751 (unico scultore con i pittori: Jacopo Guarana, Giuseppe Angeli e Giuseppe Nogari) e che da allora egli aveva svolto attività di “maestro” quasi continuativamente fino al 1773, avendo avuto e conosciuto in qualità di direttori prima Giambattista Piazzetta e poi Giambattista Tiepolo<sup>6</sup>.

Fa un certo effetto insomma apprendere che il primo “maestro” (cioè, nella terminologia dell’epoca, docente, da riconfermare di volta in volta annualmente) di Canova era stato, in ordine di tempo, il primo scultore dell’Accademia, riconosciuto evidentemente per quello che era di fatto, un eccellente tecnico della scultura ben in grado di trasmettere agli alunni i “rudimenta” della prassi scultorea. Oggi noi sappiamo quello che Bernardi Torretto, uscito di scena all’inizio del 1774, avrà potuto intuire, ma non conoscere appieno; che l’ultimo allievo nella “bottega” del Campazzo delle Erbe, destinato a diventare il più famoso scultore del mondo, avrebbe fatto echeggiare, accanto a quello del primo mecenate Falier, anche il nome suo, Giuseppe Bernardi, contro l’oblio.

Torniamo quindi alla Venezia degli anni settanta, evocata dalla memoria canoviana del suo primo maestro. Formato dall’educazione cattolica che lo accompagnerà per tutta la vita, si può dire che il luogo e l’edificio che più frequenterà inizialmente è la chiesa di Santa Marina, dentro la quale c’erano alcune opere molto importanti che in parte sono state alienate, in parte spostate in altre chiese. La chiesa della sua parrocchia, inoltre che è situata a pochi passi da campo Santi Giovanni e Paolo dove il giovane Canova può ammirare alcuni capolavori, tra

<sup>6</sup> ILARIA MARIANI, *Documenti, Tomo II*, in *L’Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di Giuseppe Pavanello, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2015, pp. 6-550; per la ricostruzione storica seguo Pietro Del Negro che aggiorna i contributi precedenti di Gino Fogolari e di Elena Bassi, in *L’Accademia di Belle Arti di Venezia dalle origini al 1806*, in *L’Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, I, pp. 72-99.

cui il *Martirio di San Pietro Martire* di Tiziano, considerato allora il più bel quadro del mondo e il *Polittico di San Vincenzo Ferrer* di Giovanni Bellini; per non parlare della scultura presente nel “pantheon” della civiltà veneziana, dove il giovane scultore vi ha potuto trovare veri capisaldi, solo in parte dispersi nel corso del tempo, opera dei Lombardo e dei Dalle Masegne, alcuni particolari dei quali Canova ha potuto ammirare già nella loro ubicazione a Santa Marina, prima degli spostamenti seguiti alla demolizione della chiesa. Tra le prime opere che avrà visto a Venezia occorre annoverare le sculture del suo maestro Bernardi e quelle del maestro del maestro, il Torretto, sparse nelle chiese, come quella della Consolazione o della Fava, nel campo eponimo, fino a San Rocco dove il Bernardi aveva scolpito proprio il santo dedicatario dell’edificio sacro e della imponente scuola. Un museo diffuso, quello delle centocinquanta chiese, che dettero filo da torcere a un neofita che prima di allora poteva conoscere bene solo la parrocchiale di Possagno e il duomo di Asolo e che fornirono al giovanissimo scultore innumerevoli spunti e occasioni di riflessione.

Nella Venezia di allora i musei pubblici come li intendiamo oggi non esistevano: la collezione di Teodoro Correr (1750-1830) era ancora nella mente del futuro collezionista; non c’erano le Gallerie dell’Accademia, anche se nella sede del Fonteghetto della Farina esisteva una piccola collezione di dipinti donati dai maestri; il palazzo Ducale era visitabile solo in alcune occasioni. Il luogo principale della sua formazione è palazzo Farsetti, a Rialto, (la “galleria Farsetti” in riva del Carbon, segnalata dalle guide) dove l’abate Filippo aveva ordinato la sua prestigiosa raccolta di calchi in gesso delle sculture antiche e anche di terrecotte “moderne”, mettendola a disposizione degli studenti dell’Accademia e dei giovani aspiranti artisti e dilettanti che ancora all’Accademia non fossero iscritti<sup>7</sup>. L’aspetto interessante di quel “mu-

<sup>7</sup> Il catalogo della raccolta Farsetti si legge in *Museo della Casa eccellentissima Farsetti, in Venezia* [1788], opuscolo presente nella biblioteca di Canova; *Alle origini di Canova, le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra a cura di Sergey Androsov, Venezia, Marsilio, 1992; *La gloriosa collezione di sculture: la collezione Farsetti in Italia e nella Russia*, a cura di Sergey Androsov, San Pietroburgo, Ermitage, 2006; sullo statuario Grimani *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica: dai libri e documenti della Biblioteca Marciana*, catalogo della mostra a cura di Marino Zorzi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988; *Lo statuario pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, a cura di Irene Favaretto e Giovanna Luisa Ravagnan, Cittadella (Pd), Biblos, 1997; IRENE FAVARETTO,

seo” privato stava proprio in questo: a palazzo Farsetti non c’erano maestri, programmi, metodi, esami, concorsi; il giovane poteva muoversi liberamente tra mille suggerimenti e spunti provenienti dalle sculture su cui si sofferma, sorvegliato unicamente dal “custode”. Meno citata a proposito della formazione veneziana di Canova, ma altrettanto rilevante, va ricordata la raccolta Grimani di sculture antiche, nell’antisala della biblioteca di San Marco, in piazzetta, dove figuravano molti marmi provenienti dalla Grecia e quindi opere originali, non copie, assai rari anche a Roma.

Che scarto e che sproporzione tra il popolo di statue della stagione barocca e rococò da un lato (ancora, da decenni, l’arte contemporanea, ovunque, non solo nella bottega dove Canova era ospitato) e l’immagine dell’antico che si respirava a palazzo Farsetti e nella collezione Grimani! È singolare e andrebbe valutata nella formazione dei giovani artisti dell’epoca, la profonda divaricazione tra i due estremi – l’antico e il contemporaneo – e il conseguente oblio o comunque la sottovalutazione della scultura tre-quattrocentesca, che sarà riscoperta più avanti, allo scadere del gusto neoclassico.

E a proposito dello statuario Grimani, una sosta in questa eccezionale collezione converrà dunque rifarla, seguendo le orme di Canova, il quale nei suoi scritti non accenna all’importanza e neppure all’esistenza della collezione Grimani (strana omissione che egli ha in comune con D’Este e con tutti i biografi canoviani).

Lo scultore ci sembra abbia meditato, apprezzandole, almeno su due sculture “Grimani”, o avendole viste direttamente o studiate nelle incisioni pubblicate da Anton Maria Zanetti nella sua monumentale opera: *Delle antiche statue greche e romane, che nell’Antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano* (Venezia 1740-1743) un esemplare della quale era, ed è tuttora, nella biblioteca dell’Accademia di Belle Arti di Venezia<sup>8</sup>; al punto da “reinterpretarle” in due sue sculture, fatte in tempi diversi: *Euridice e Apollo che si incorona*.

*Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, Erma di Bretschneider, 1990.

<sup>8</sup> In seguito Canova acquistò l’importante edizione, conservata per dono dell’abate Sartori Canova nella biblioteca civica di Bassano, dove è confluita la quasi totalità dei libri dello scultore: v. PAVANELLO, *La Biblioteca di Antonio Canova*, p. 113, n. 2549.

L'accostamento che si può stabilire tra *Euridice* e la *Cleopatra* Grimani, illustrata da Zanetti alla tavola XXII del secondo tomo è particolarmente stimolante proprio perché non è così evidente al primo colpo d'occhio. In questo caso, l'evidente incompatibilità iconografica tra le due sculture ci porta a intravedere l'eventuale interesse da parte del giovane scultore per l'andamento posturale del marmo antico, indipendentemente dal giudizio sulla corretta o meno attribuzione assegnata all'opera, magari pilotata attraverso restauri e rifacimenti. L'analogia tra le due protagoniste, una destinata a far ritorno nell'Ade contro la sua volontà e l'altra a sprofondarvi a breve per suo volere, si riconosce nell'andamento del ventre proteso in avanti e nella reazione delle braccia tese al riequilibrio, in particolare il braccio sinistro che tiene ancorata la figura a un appoggio.

La sua prima scultura in pietra, *Euridice*, sappiamo dalle fonti essere stata modellata in mezza misura a Possagno e scolpita presso i Falier molto probabilmente all'inizio dell'autunno del 1774 o nei mesi successivi, nel 1775. Canova in quel frangente si è liberato dagli obblighi della bottega dei Torretto e ha iniziato a frequentare l'Accademia, dopo le precedenti esperienze alla serale "Scuola del nudo" assieme a D'Este. Molto ragionevole pensare che egli a questa data abbia già visitato, e anche più di una volta, lo statuario Grimani; né è da escludere che egli abbia potuto, in qualche occasione oggi non precisabile, sfogliare i due tomi di Zanetti.

A volte la traduzione grafica bidimensionale di una figura, come in questo caso, è più identificante della tridimensionalità dell'originale; perciò invito a riflettere sul rapporto che può essere rinvenuto tra *Euridice* e la cosiddetta *Cleopatra* Grimani, illustrata nella tavola V del I tomo di Zanetti. Colpisce, se Canova si è ispirato a quella scultura antica, la libertà con cui il giovane scultore ha "spogliato" la Cleopatra dei suoi attributi iconografici mantenendo però la struttura del corpo femminile – bacino sporgente in avanti e un braccio teso all'indietro, a sostenere la figura così sbilanciata – ottenendo una forte analogia tra due situazioni assai diverse: in *Euridice* c'è tutta la tensione per restare sulla terra, di contro alle forze avverse che la trascinano verso il basso; in *Cleopatra* la volontà di cadere è bilanciata solo provvisoriamente da un corpo che si regge a malapena. Ora, poiché Canova non ha più proposto nel suo lavoro successivo una figura femminile ignuda in movimento altrettanto drammatica, e destinata a soccombere, viene da pen-

sare perfino, se non fosse eccessivo per un giovane di 17-18 anni, che egli ci abbia posto di fronte all'allegoria della scultura barocca, destinata, dopo due secoli di gloria, a precipitare e a finire motu proprio. Se fosse così, osservando la figura possente di Euridice, sembra di cogliere un transfert con l'unica altra tipologia di nudo femminile integrale che ricorre nell'iconografia tradizionale cristiana, quella di Eva, ma non una progenitrice qualsiasi, bensì una Eva ben precisa, nota a tutti a Venezia, tanto più a uno scultore come Canova, cioè nella versione di Antonio Rizzo a palazzo Ducale; un'opera che Canova sembrerebbe aver messo in movimento, secondo il gusto dell'epoca, mettendola in pericolo e assegnandole un ruolo improprio ma certamente significativo, in quanto segnale appunto di una attenzione a un "fondamento" della grande tradizione veneziana nel primo rinascimento<sup>9</sup>.

Un addio insomma all'apprendistato messo in pratica fino ad allora, sotto la sorveglianza del Bernardi, prima ad Asolo, poi a Venezia; un esito, l'*Euridice*, che il suo maestro non ha avuto modo di conoscere essendo egli morto all'inizio del 1774, un anno che sembra segnare, per tanti motivi, la tappa prima di una vita nova che, infatti, coincide con lo spostamento del giovane allievo dalla bottega di Santa Marina alla zona di Santo Stefano dove avrà il suo primo studio indipendente e una camera solo per sé in palazzo Falier a San Vidal.

Scolpito a Roma nel 1781 e conservato al museo Getty di Los Angeles, il legame tra *Apollo che si incorona* con l'*Apollo-Adone* Grimani è talmente stretto da stupire perfino per l'eccesso di aderenza formale<sup>10</sup>. Arrivato a Roma dove una scultura come l'*Apollo-Adone* è poco nota se non addirittura sconosciuta, Canova sembra essersi portato con sé da Venezia un'immagine molto essenziale rispetto all'*Apollo* di Mengs nell'affresco di palazzo Albani a Roma, ripreso in altra iconografia, in un insieme sfolgorante di colori che toglie alla figura quella concentrazione che Canova ha saputo infondere al suo marmo. Si potrebbe perfino azzardare che Canova, titolando il marmo secondo la traccia

<sup>9</sup> Non mi sono lasciato sfuggire il cenno che Maria Grazia Messina ha dedicato ad Antonio Rizzo nel suo anticipatore saggio, *Componenti della formazione del Canova*, in *Studi Canoviani*, p. 181.

<sup>10</sup> Pavanello ha già segnalato la probabile derivazione nella scheda *Apollo che si incorona*, in: *Antonio Canova*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Pavanello e Giandomenico Romanelli, Venezia, Marsilio, 1993, p. 232.

ovidiana da un passaggio delle *Metamorfosi*, abbia suggerito agli specialisti, la corretta titolazione dell'opera antica.

Infine alcune osservazioni sul *Dedalo e Icaro* che, con il supporto dell'interpretazione di Giulio Carlo Argan e delle indicazioni di Pavanello, è considerata l'opera che ha portato l'artista ad abbandonare lo spazio indeterminato (lo "spazialismo") del barocco e a sperimentare e a sondare la percezione del limite come principio di base della nuova scultura. Innanzitutto, si tratta di un gruppo che oggi chiameremmo polimaterico, come risulta sia al primo colpo d'occhio (il "filo" con cui Dedalo sta cucendo le ali a Icaro è proprio un fil di ferro) sia da una ispezione accurata del gruppo, da cui risulta che le ali sono di ferro battuto e dipinto. Dunque, il giovane scultore non ha avuto alcuna remora a occultare, con un colore simile a quello del marmo, l'innesco del ferro delle ali; così come, al contrario, ha voluto sfidare la metafora dello "spago" esibendo *tout-court* un fil di ferro grezzo, come a dire che siamo di fronte a una scena verosimile e che il racconto è stato "prelevato" dal marmo, allo stesso modo che il filo è stato prelevato da una matassa. Del resto sappiamo dalle *Memorie* di Giuseppe Falier che spesso, camminando per Venezia, Canova si soffermava a guardare gli artigiani intenti a lavori faticosi, manuali, fabbri, invitando l'amico «a osservare l'ignudo del Facchino in violenza, la bella mossa del Fabbro sull'ancudine scintillante»<sup>11</sup>.

È un mito smitizzato, depotenziato, portato non tanto a racconto ma a resoconto in chiave di sottile ironia; non arriva l'autore fino a spingersi al costume moderno, ma per evitare il pericolo di scendere nell'opera di genere, spoglia i protagonisti del superfluo (così sovrabbondante nella scultura barocca) e perviene al nudo fedele al vero sia nelle carni molli e sgraziate del vecchio (di un realismo conturbante) sia nell'incarnato aggraziato del giovane. Il successo popolare dell'opera, vista da un pubblico eterogeneo nel maggio 1779, fu dovuto anche al fatto che la scena era riconoscibile come appartenente alla quotidianità, a cui i materiali usati, ferro e marmo, assegnavano e sottraevano, insieme, la *dignitas* mitologica di provenienza, portando l'osservatore a ondeggiare tra le due opzioni introdotte nella scena: antico e moder-

<sup>11</sup> GIUSEPPE FALIER, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia, Alvisopoli, 1823 p. 16; rist. anastatica a cura di Giuseppe Pavanello, con un contributo di Roberto Pancheri, Cittadella, Bertinello Arti Grafiche, 2000.

no, armonia e dissonanza, bellezza e dato-di-fatto. Ecco, siamo in un interno, nella fucina di un fabbro che, preparate delle ali di ferro chissà per quale destinazione (un angelo per una chiesa?) è interrotto dall'arrivo di un "angelico" nipote con il quale intende improvvisare uno scherzo. Non esiste nel grande repertorio di dipinti dedicato a questo mito (rarissime invece le sculture) un'altra versione così prosaica e così domestica, eppure compiuta nella sua ricchezza di opposti motivi, al punto da pensare che sarebbe piaciuta a Carlo Goldoni, se invece di emigrare a Parigi fosse rimasto a Venezia.

Ma c'era forse anche qualcosa di più in quella figura di anziano piegato in avanti, qualcosa che molti avranno colto o intuito senza poter precisare in cosa consistesse il fascino dell'opera, anche se il suggerimento antico ma non classico, e debitamente rielaborato, era sotto gli occhi di tutti, per esempio nella figura di *Noè ebbro*, l'altorilievo angolare di palazzo Ducale verso ponte della Paglia.

Canova si rese conto di aver raggiunto un raro equilibrio tra elementi diversi, cosa che non gli riuscì (è lui stesso a dirlo, in varie occasioni) in due sculture successive di grande dimensione: *Alvise Valaresso come Esculapio* e *Il marchese Giovanni Poleni* (copia in Prato della Valle) entrambe al Museo civico di Padova. Nel gruppo per Vettor Pisani, la coppia "antico e moderno" (accostati ma non fusi tra loro) è immaginata in un'endiadi perfetta; non funziona invece la commistione sperimentata nelle due opere in parte coeve e in parte successive di qualche mese al *Dedalo e Icaro*; abbreviando antico e moderno ne sortì un eclettismo stilistico così indigesto che l'artista le escluse dal suo catalogo, di fatto ripudiandole.

Trasferitosi a Roma, ospite per un triennio della Serenissima nella persona amica dell'ambasciatore Girolamo Zulian in palazzo Venezia, dopo aver sottoposto il calco in gesso del *Dedalo e Icaro* a una "giuria" di esperti e di fronte al garbato ma chiaro giudizio interlocutorio, Canova si immerse nella ridefinizione della sua poetica, messa a punto tra il 1783 e il 1787 con quello che è considerato unanimemente il suo primo, maturo capolavoro (aveva allora trent'anni, da compiere): *Il Monumento funerario di Clemente XIV*, nella basilica dei Dodici Santi Apostoli a Roma.

Tra gli infiniti punti di vista da cui osservare la vicenda canoviana a Venezia (passeggiata tra i luoghi della sua prima città, catalogo delle opere realizzate, ricostruzione delle amicizie, vicende legate all'edito-

ria ecc.) uno degli approcci meno praticati è quello di ricostruire la sequenza e l'importanza delle mostre che a Venezia sono state organizzate per promuovere e conoscere la sua opera di scultore e di incisore e di disegnatore. Non esistevano nella Venezia dell'epoca (e neppure in Italia) strutture espositive come i *salon* parigini, ma qualcosa c'era che metteva in circolazione informazioni sullo stato dell'arte contemporanea<sup>12</sup>. Erano esposizioni a cadenza regolare oppure di tipo estemporaneo che si verificavano in coincidenza con eventi eccezionali, in occasione delle principali festività religiose, come la sagra di San Rocco, quando dipinti e altri oggetti venivano appesi a vista; lo attestano i dipinti di Canaletto e di altri vedutisti. La più importante però di queste manifestazioni era quella che si svolgeva in piazza San Marco sei settimane dopo Pasqua.

A Venezia, quando non ha ancora compiuto vent'anni, al giovane scultore viene offerta l'opportunità di esporre per la prima volta una scultura alla fiera della Sensa, con buon esito, come sappiamo dalle fonti. Siamo nel maggio del 1777, Canova è studente dell'Accademia di Belle Arti e ha da qualche tempo ultimato l'*Orfeo* in pietra dolce di Costozza (Vicenza) nello studio provvisorio che si è allestito nel chiostro interno della chiesa di Santo Stefano; la scultura, di dimensioni al vero, andrà poi trasportata nel parco dei Falier, ai Pradazzi di Asolo, dove *Euridice* (modellata e scolpita, là, un paio di anni prima, nel medesimo materiale) attende di entrare in dialogo con l'incauto partner, posizionata dunque a una certa distanza, *en pendant*, come vuole l'ideazione complessiva canoviana. Se erano rare le occasioni espositive all'epoca, di conseguenza va valutato per l'importanza che ebbe un esordio come quello di un giovane scultore non ancora licenziato dall'Accademia, in un contesto come l'area marciana, per una giornata tra le più importanti festeggiate dai veneziani, l'ascensione di Cristo, quando il risvolto civico della festività si manifestava nel rito dello Sposalizio del mare, in memoria di fondamentali eventi storici risalenti al 1000 e al 1177. Ne è eccezionale conferma la "recensione" di anonimo comparsa nel *Giornale Enciclopedico* di Vicenza del luglio 1777, dove risalta la meraviglia di una scoperta davanti a un giovane che per

<sup>12</sup> FRANCIS HASKELL, *Art exhibitions in 18th century Venice*, «Arte Veneta», 1958, pp. 179-184; ID., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e la nascita delle esposizioni d'arte*, Milano, Feltrinelli, 2008 (1981).

“espressione e finitezza” si pone sulla giusta strada del classicismo veneziano del Cinquecento<sup>13</sup>.

Anonimo il recensore ma acuto nel cogliere, in germe, la distanza che separa la poetica degli epigoni del rococò da parte di un giovane artista alla sua prima uscita pubblica.

All'epoca, a Venezia, la celeberrima coppia del mito tragico non fu vista nella sua completezza; solo a partire dalla seconda metà del Novecento, allorché venne donata dagli eredi Falier e collocata al museo Correr, si poté valutare la portata di questo gruppo-non-gruppo. È tutta moderna, si può dire, la recezione critica delle due sculture d'esordio di Canova e questa sfasatura non ha certo danneggiato, anzi, l'assieme, che sembra ancor oggi mostrarsi con tutto l'impeto di cui è intriso, nello spazio intonso dell'inattualità. Una sola osservazione sull'opera che già tanto è stata commentata; l'artista da giovane, si osservi, ha modellato e scolpito il nudo femminile integrale più osé della sua vita, e più naturale e quindi più nuovo per la scultura dell'epoca. La distanza che separa la figura di *Euridice* dalla scultura veneziana dell'epoca è tale che il giovane (18 anni, forse 17) sembra aver guardato sì al passato, ma non a un generico classicismo; piuttosto pare che egli abbia messo in movimento la *Eva* di Antonio Rizzo, a palazzo Ducale, liberandola, attraverso il mito antico, dalla sua stabilità, quasi per evidenziare fino a che punto la scultura dei suoi giorni stesse pericolosamente rischiando di perdersi, così come si perdevano i due protagonisti del mito.

Due anni dopo, nel 1779, a pochi giorni dalla decisione del Consiglio accademico di cooptare Canova come “accademico di merito” nel Consiglio dell'Accademia di Belle Arti, l'artista ha una ulteriore occasione di esporre, sempre alla festa della Sensa, il gruppo in marmo *Dedalo e Icaro*, collocato stavolta nel prestigioso stand dei professori dell'Accademia. Se due anni prima egli si era fatto notare, ora la Sensa consacra un artista emergente che aveva saputo confermare le sue precedenti *performance*, ottenendo l'approvazione degli intenditori e di un vasto pubblico.

Per la tappa successiva della cronistoria espositiva di Canova a Venezia occorre attendere il 1795, quando arriva in città l'unica commis-

<sup>13</sup> La segnalazione come fonte, tra altre, è di Giuseppe Pavanello nella scheda *Orfeo*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra, a cura di Giuseppe Pavanello e Giandomenico Romanelli, Venezia, Marsilio, 1992, p. 218.

sione pubblica della Serenissima al suo maggiore artista, la *Stele Emo*, destinata originariamente al palazzo Ducale e dirottata invece all'Arsenale; prima di essere portato nel sito, il grande marmo di Carrara viene esposto per alcuni giorni ai Gesuiti dove riceve un bagno di folla. Non tutti lo sanno, allora, che si tratta della prima volta che Canova ha ideato una riformulazione della stele classica greca e romana e che dunque si tratta di un'occasione espositiva rara e importante per ammirare una prova del "nuovo stile" classico che a Roma si è imposto anche grazie alle opere del giovane veneziano; e del resto se qualcuno, in quei giorni, fosse andato a vedersi il *Monumento Emo* commissionato dai parenti del defunto a Giovanni Ferrari Torretto, chiesa di San Biagio (allora in Santa Maria dei Servi), sarebbe rimasto sconcertato dall'abisso che separava e separa due sculture realizzate in contemporanea da due artisti cresciuti nella stessa bottega dei Torretto, ma con gusti che, vent'anni dopo la loro vicinanza durante l'apprendistato di Canova, più distanti non avrebbero potuto essere. I due marmi, per un singolare destino, sono da alcuni decenni collocati a pochi metri l'uno dall'altro, anche se in due edifici diversi ma entrambi affacciati sul campiello di San Biagio: la stele canoviana all'ingresso del museo Storico Navale, il monumento di Ferrari all'interno della chiesa di San Biagio.

Le esposizioni di scultura si tenevano usualmente per la durata di alcuni giorni, negli studi degli artisti che, ultimata l'opera, invitavano un pubblico selezionato a prendere visione delle novità, prima che l'opera venisse spedita a destinazione. Qualcosa di simile, e di altrettanto eccezionale, avviene a Venezia nel 1802 quando Canova spedisce da Roma all'Accademia di Belle Arti di Venezia il calco in gesso del *Creugante*. L'intento dello scultore era rendere noto all'ambiente veneziano una sua scultura di "carattere robusto" come la definisce egli stesso nella lettera che spedisce al presidente dell'Accademia Vincenzo Guarana motivando l'importante dono. Siamo nel maggio del 1802 e per qualche motivo all'Accademia non è ancora pronto il sito dove collocare l'opera monumentale; succede così che a seguito della proposta di alcuni studenti è possibile utilizzare l'androne di palazzo Pesaro degli Orfei (poi Fortuny) a San Beneto, dove viene inaugurata quindi una mostra "personale" di Canova, con un'unica opera, a disposizione di professori, studenti e pubblico<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> *Descrizione della statua di un pugilatore eseguita in Roma dal celebre scultore sig. Antonio*

L'occasione successiva prende forma nel 1817 quando Leopoldo Cicognara, diventato uno dei riferimenti più importanti anche per Canova, riesce a stornare a una destinazione diversa da quella prevista, la forte tassazione che l'imperatore Francesco I d'Austria aveva preteso dalle province venete in occasione del suo quarto matrimonio. Avviene così che il presidente dell'Accademia veneziana può commissionare, a Canova e a tanti artisti più giovani, un insieme di pitture, sculture, incisioni e arti decorative, come omaggio alla consorte dell'imperatore. Canova accetta di consegnare il marmo della *Polimnia*, destinato in precedenza ad altro committente; non solo, l'opera arriva a Venezia nel luglio del 1817 in anticipo di un anno e in tempo utile per essere esposta alla mostra annuale che si tiene in agosto all'Accademia, con opere di allievi e maestri e in questo caso, in via eccezionale, con un capolavoro canoviano. Cicognara poteva così anticipare il contributo canoviano collocando la *Polimnia* di fronte all'*Assunta* di Tiziano, proponendo così un parallelo esplicito tra i due artisti, antico il primo, contemporaneo il secondo<sup>15</sup>.

Il 1818 è un altro anno chiave nella storia delle mostre d'arte contemporanea a Venezia e non solo a Venezia; si tiene infatti nella sale monumentali dell'Accademia l'*Ommaggio delle Provincie Venete*, senza dubbio l'esposizione d'arte più importante, più riuscita, più innovativa dell'epoca. Una mostra, cosa non da poco, accompagnata da un catalogo nelle dimensioni dell'*in-folio*, con tutte le opere presenti illustrate da acqueforti realizzate da artisti dell'Accademia o della cerchia; insomma, un unicum nella prima metà dell'Ottocento italiano, un catalogo opera d'arte esso stesso (curato da Cicognara) e capolavoro della editoria veneziana dell'epoca, quando, voluminosi o no, i cataloghi di mostre erano tutti di piccolo formato e privi di illustrazioni delle opere esposte<sup>16</sup>.

*Canova, con una lettera del medesimo che accompagna il gesso di essa statua da lui spedito in dono a questa Veneta Accademia di Belle Arti. Questo sarà esposto domenica 23 del corrente mese di maggio 1802 a pubblica vista nella sala degli Orfei vecchi a S. Benedetto, Venezia, Stamperia della Società Letteraria e Tipografica; dai giornali dell'epoca si sa che la mostra fu aperta per più giorni.*

<sup>15</sup> Il resoconto dell'inaugurazione si legge nella *Gazzetta Privilegiata di Venezia* del 29 agosto 1817.

<sup>16</sup> ROBERTO DE FEO, *L'Ommaggio delle Provincie Venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria. Un glorioso capitolo dell'arte e della storia veneziana*, in *Canova Hayez Cicognara l'ultima gloria di Venezia*, catalogo della mostra a cura di Paola Marini, Fernando Mazzocca,

La prima mostra canoviana postuma si tenne proprio a Venezia, a pochi giorni dalla morte dell'artista, quando Cicognara fece arrivare il corteo funebre dalla basilica di San Marco fino alla Carità, sede dal 1807 dell'Accademia di Belle Arti, collocando il feretro nella sala del capitolo, ai piedi dell'*Assunta* di Tiziano. In quella circostanza, come si vede dal famoso dipinto di Giuseppe Borsato, *Leopoldo Cicognara recita l'orazione funebre davanti alla salma di Canova all'Accademia di Venezia* (al museo Correr) nel passaggio retrostante alla parete su cui era esposta la pala tizianesca, fu montata una mostra di bozzetti e di incisioni da opere di Canova, dunque anche la prima mostra di grafica dello scultore che più di ogni altro si era impegnato a divulgare la propria opera.

Nel 1838, nell'occasione della visita di Ferdinando I a Venezia, una grande mostra per l'occasione fu organizzata dall'Accademia di Belle Arti di Venezia; all'ingresso l'imperatore si trovò davanti i grandi calchi ingesso di Canova e più avanti, come viene messo in evidenza dai giornali dell'epoca, si poté vedere anche la versione in marmo del *Doge Paolo Renier*<sup>17</sup>.

Il silenzio espositivo del restante ottocento veneziano si allunga fino alla modesta esposizione del 1922 alla XVIII Biennale di Venezia, ma dovrà arrivare il secondo centenario della fondazione dell'Accademia e della nascita, con la mostra predisposta nel 1957 da Elena Bassi, la studiosa veneziana che condivise con Luigi Coletti l'impegno per la valorizzazione dell'enorme lascito canoviano distribuito tra Possagno, Bassano e Venezia e che all'Accademia di Belle Arti, di cui è stata docente e direttrice, ha radicato la questione "Canova" facendone il fulcro della sua attività.

Un altro quarto di secolo e si arriva al 1978, questa sì una data storica con una mostra, *Venezia nell'età di Canova*, di tipo nuovo, con grande rilevanza dedicata al contesto storico-artistico; ma siamo nel Novecento inoltrato, con l'apoteosi canoviana nella mostra veneziana del 1992 al museo Correr e nelle ancora più recenti celebrazioni alle Gallerie dell'Accademia del 2017.

Roberto De Feo, Gallerie dell'Accademia, Venezia, 2017 pp. 38-69. In quella occasione superfluo dire che Canova ebbe un ruolo centrale, avendo egli esposto e ceduto il marmo di *Polimnia*, ed essendo attorniato da giovani artisti che si erano formati direttamente o indirettamente al suo magistero.

<sup>17</sup> «Gazzetta Privilegiata di Venezia», agosto 1838.



1. *Euridice*, montaggio fotografico (MARIA GRAZIA MESSINA, *Studi Canoviani*, Roma, Bulzoni, 1973, tav. 65)



2. Giuseppe Bernardi Torretto, *Dafne*, già nel parco di villa Falier ai Pradazzi di Asolo (BOLOGNA, *Fototeca Fondazione Zeri*)



3. Canova, *Orfeo* (VENEZIA, *Museo Correr*, foto Francesco Turio Bohm)

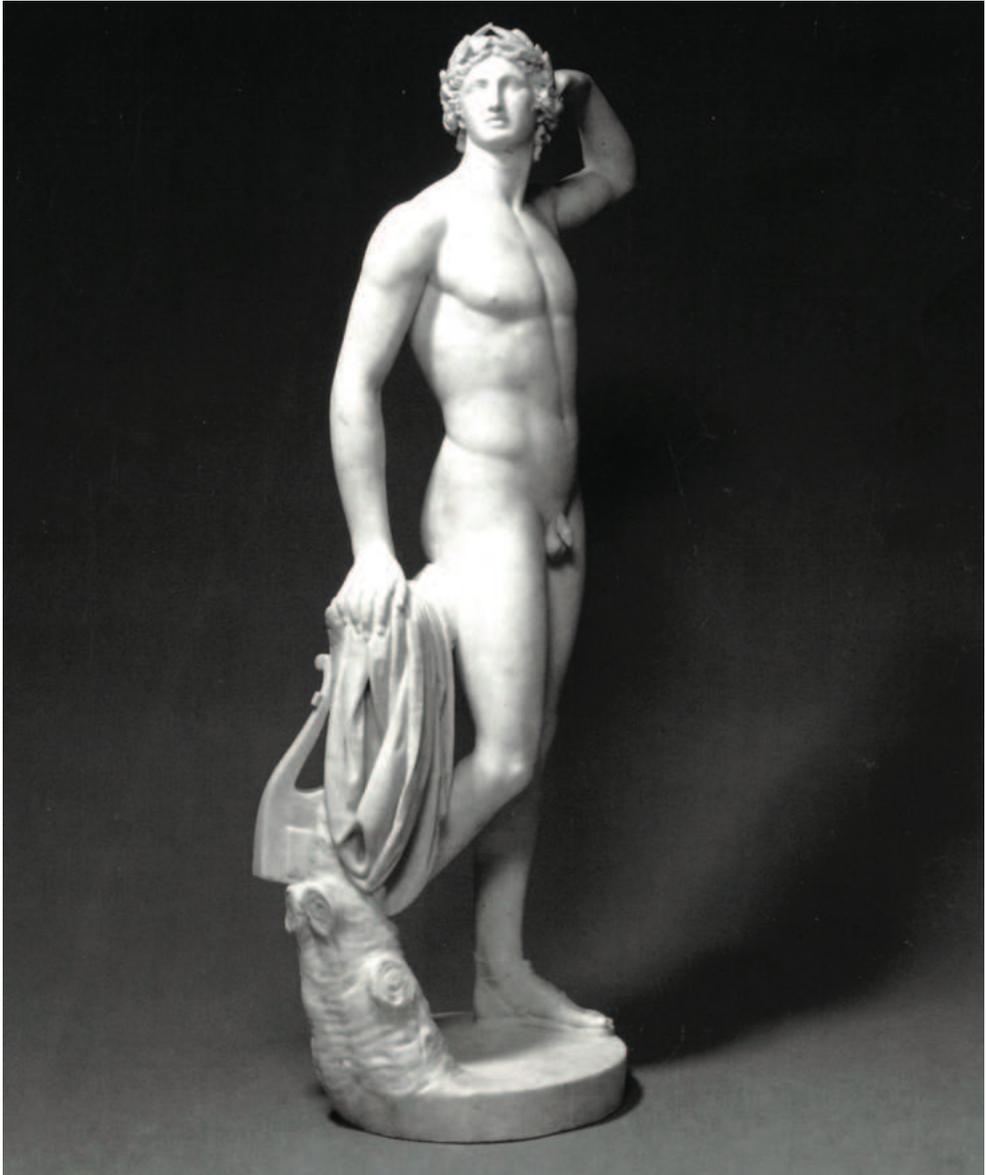


4. Cleopatra "Grimani" (ANTON MARIA ZANETTI, *Delle statue antiche greche e romane che nell'Antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, t. 2, Venezia 1743)



5. Canova, *Euridice* (VENEZIA, Museo Correr)





6. *Apollo e Adone* (ANTON MARIA ZANETTI, *Delle statue antiche greche e romane che nell'Antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, Venezia, t. 1, 1940, tav. 22)

7. Canova, *Apollo che si incorona* (collezione privata)



8. Canova, *Dedalo e Icaro* nella collocazione alle Gallerie dell'Accademia di Venezia ante 1922

9. *Dedalo e Icaro* (VENEZIA, *Museo Correr*, foto Francesco Turio Bohm)



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