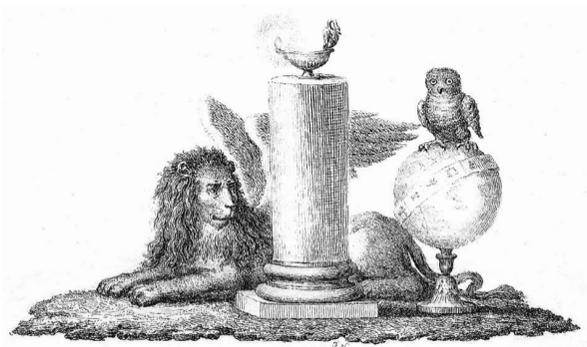


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

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

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

Maria Grazia Messina

LE RAGIONI SOTTESE DI GIULIO CARLO ARGAN
A PROPOSITO DEL *DEDALO E ICARO* DI CANOVA

A distanza di un cinquantennio dal tanto citato e pressoché divenuto canonico saggio di Giulio Carlo Argan, *Il filo del Canova*¹, appare suggestivo rilanciare una riflessione sui materiali di lavoro dello studioso, giocando una sorta di corto circuito fra le immediate fonti bibliografiche, a lui affini nella rilettura allora in corso del Neoclassicismo, e le fonti “storiche”, altrettanto determinanti al fine di situare l’opera di Canova nella Venezia allo scorcio degli anni Settanta del Settecento.

Sul *Dedalo e Icaro*, nel suo contesto, dai precedenti della formazione di Canova al ruolo della committenza e via di seguito, c’è ormai una conoscenza esaustiva, grazie alle continuative indagini di Giuseppe Pavanello, a partire da una prima scheda nel 1978² e ai suggerimenti sopravvenuti di altri studiosi, quali Johannes Myssok³. Ma, rivedere il testo di Argan aiuta anche ad approfondire alcuni temi riguardo alla produzione e coeva recezione dell’opera.

Il gruppo di *Dedalo e Icaro* è considerato da Argan come un manifesto operativo, in base al ravvisamento di una specifica «poetica» o intenzionalità che ora si manifesta lampante nel lavoro di Canova: poetica, egli scrive, è «qualcosa che esiste allo stato attivo nell’opera d’arte, ed emerge soltanto attraverso l’analisi critica diretta, presentandosi come la struttura o il fattore genetico e funzionale dell’opera stessa»⁴.

¹ GIULIO CARLO ARGAN, *Il filo del Canova*, in *Momenti del marmo, Scritti per i duecento anni dell’Accademia di Carrara*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 103-109.

² GIUSEPPE PAVANELLO, *Dedalo e Icaro*, in *Venezia nell’età di Canova 1780-1830*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica Museo Correr, ottobre-novembre 1978), a cura di Elena Bassi et al., Venezia, Alfieri, 1978, pp. 61-63.

³ JOHANNES MYSSOK, *Dedalo e Icaro*, in *Gli inizi di Antonio Canova*, «Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVI (2008), Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, fasc. I-II, pp. 126-140.

⁴ GIULIO CARLO ARGAN, *Studi sul Neoclassico*, «Storia dell’arte», II (1970), pp. 249-251. Cfr. MARIA GRAZIA MESSINA, ‘Poetica’ e ‘Figura’ nell’arte neoclassica, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica, 1985, pp. 171-186.

Tale tesi attesta che la lettura di Argan non è astratta, teoretica o aprioristicamente ideologica, come tanto gli è stato rimproverato. Forte della sua formazione purovisibilista (da Alois Riegl a Rudolf Zeitler) anche in questo caso, Argan è partito da una disamina dettagliata, al limite dell'acribia visiva, della forma, della struttura e *ratio* compositiva dell'opera. Le sue analisi procedono per induzione secondo una processualità *bottom up*, dall'oggetto all'idea, non il contrario. Solo da una lettura circostanziata della singolarità dell'opera possono essere tratti i principi che aiutino a penetrare nella sua struttura. Nel caso di Canova alla data 1778-1779, quale poteva essere tale intenzionalità nel fare arte? Si tratta per Argan di un muovere da dati di natura selezionata e da modelli storici vagliati e discriminati, ai fini di un progetto di messa in rappresentazione e comunicazione di nuovi contenuti, che siano «agenti», che siano valori estetici che valgano quali modelli di comportamento. Un progetto d'arte che si faccia progetto e modello di vita. In questa lettura, Argan è pienamente in linea con la trattatistica coeva a Canova (basti pensare alla *Teoria generale delle Belle Arti* del tedesco Johann Georg Sulzer, pubblicato in forma di *Lexicon* fra 1771 e 1774, con traduzioni in francese e italiano negli stessi anni Settanta). Da qui l'indagine di Argan procede più a fondo: il caso specifico di *Dedalo e Icaro* manifesta una riflessione in atto sulla dialettica relativa al lavoro dello scultore a quella data e luogo, a Venezia nel 1779, quando Canova viene ammesso nei ranghi dell'Accademia, quale suo membro e docente. Vale a dire che nell'opera si manifesta l'antitesi fra prassi (nelle diverse gradazioni, da virtuosistica manualità artigianale a inventività tecnologica) e teoria, quello che nei *Quaderni di viaggio* l'artista chiamerà *pensiere*, cioè progetto e ambizione a trascendere i limiti finora esperiti nel linguaggio del proprio genere artistico. L'insistenza sul *pensiere* nei quaderni giustifica l'attribuire a *Dedalo e Icaro* uno specifico, forte valore di poetica, di intenzionalità. L'arte può fare di più di quanto il primo artefice o scultore abbia fatto: Ovidio, nelle *Metamorfosi*, aveva scritto che Dedalo «ignotas animum dimittit in artes naturamque novat», si applica ad arti ignote e rinnova la natura. Ma Canova si avverte deputato ad altro, a rispettare, ma anche a trascendere il dato di natura, o l'espedito tecnico. Quindi, l'opera mette in scena la scultura, al suo bivio processuale, non ancora risolto, fra ideazione ed esecuzione: una tesi arganiana, da subito indiscussa. Già

Pierre Francastel nel suo cruciale *L'esthétique des Lumières* del 1963⁵, aveva posto in luce tale bivio, come presupposto dell'intero tornante neoclassico. Da circa la metà del Settecento in poi, la ricerca artistica, muovendo dall'esperienza arcadica e rococò, sembrava orientarsi nel senso di un'inedita esperienza della natura, raggiunta per via sensoriale – come attesta la filosofia sensistica inglese, da Hume a Locke, ben nota a Venezia – o immaginaria; ma, con l'irrompere della cultura dell'illuminismo, con la sua intenzionalità razionalistica e pragmatica, la pedagogia vince sullo stesso gusto, e si preferisce ricorrere a un codice noto, a un linguaggio da cui l'uomo di cultura trae inveteratamente i propri valori e i rispettivi termini di espressione figurativa. Tale linguaggio noto, condiviso, permette che il messaggio, la comunicazione perseguita, agiscano nel sociale con immediata efficacia. Ecco il perché del ritorno, ben presto, imperante, al "classico" ed alla sua fenomenologia tipologica. Ecco anche perché, dall'originaria ipotesi di ricorrere, per assolvere alla commissione del procuratore Pietro Vettor Pisani, a due possibili temi tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane, o la *Morte di Procri*, o il *Dedalo e Icaro* – per cui Canova appronta i due modelletti testimoniati e ora dispersi – si sceglie il secondo tema. A un motivo sentimentale-patetico si preferisce uno fortemente esemplare nel senso di didascalicità, di insegnamento etico: il motivo della *medietas*, l'attenersi al volo fra terra e cielo, pena la caduta. Altrettanto, *Dedalo e Icaro* è pregno di insegnamento operativo: per Pisani opera il fascino dell'inventività tecnologica di Dedalo, mentre per Canova inizia a profilarsi la centralità del *pensiere*, nel senso di una riflessione sullo statuto, risorse e fini della propria disciplina artistica. Con grande precocità, Canova appare prefigurare quanto sostanzierà l'intenzionalità del fare artistico nel corso del frangente neoclassico: la consapevolezza della specificità dei propri procedimenti intrinseci, indipendentemente dal precetto della *mimesis*, in linea con l'autonomia della disciplina filosofica dell'estetica in Alexander Baumgarten e delle arti figurative in Gotthold Ephraim Lessing, autore del *Laocoonte*.

Quale era il ruolo di questo *pensiere* nella trattatistica di cui allora disponeva Canova nella sua formazione all'Accademia di Venezia? Come

⁵ PIERRE FRANCASTEL, *L'esthétique des Lumières*, in *Utopie et Institutions au XVIIIème siècle: le pragmatisme des lumières*, a cura di Pierre Francastel, Paris-La Haye, Mouton & Co, 1963.

ha indicato Pavanello, Canova nei *Quaderni di viaggio* chiarisce il *pensiere* alla luce delle categorie di «novità, semplicità, espressione»⁶. Per la prima, la novità, è importante quanto si poteva leggere nel paragrafo dedicato all'invenzione nel saggio di Francesco Algarotti, *Sopra la pittura*, del 1763, dove l'artista, non per niente è effigiato come qualcuno che spicca il volo, grazie sì agli studi, ma col «produrre del suo»⁷. Algarotti del resto muoveva dal trattato dell'inglese Daniel Webb, *An Inquiry into the Beauties of Painting* del 1760, tradotto in francese nel 1765, largamente presente nelle biblioteche veneziane come la Pesaro o Manin⁸: Webb aveva insistito che la rarità delle grandi opere non dipende da carenza tecnica ma dalla povertà dell'invenzione, e dall'odierno prevalere della «maniera». Per quanto riguarda gli altri attributi del *pensiere*, la semplicità e l'espressione, si trattava, invece, del ritorno, o dell'emulazione, di un paradigma recepito come atemporale, quello della statuaria dei greci antichi. Anche se Johannes Winckelmann aveva dato della parabola dell'arte greca un decorso temporalizzato, relativizzandone le fasi, la trattatistica allora di maggior fortuna a Venezia, come Algarotti, Webb o Anton Maria Zanetti il giovane, postulava che la winckelmanniana fase di vertice della scultura antica fosse *tout court* un antico fattosi tutt'uno con la natura, astratto dalla sua reale dimensione storica, e così divenuto, nel suo statuto di primarietà, solo effettivo modello di riferimento per un'arte che avesse come orizzonte il bello in quanto sinonimo del vero. Ben sappiamo come attenersi a questo modello fosse il rovello di Canova, fin da quando si cimenta con la copia dei gessi della galleria dell'abate Filippo Farsetti nel suo palazzo a San Luca, o quando scalpita, alla data della messa in campo del *Dedalo e Icaro* fra 1777 e 1779, per ottenere il denaro per recarsi a Roma, per «veder [le] opre greche romane archetipe». Nei trattati citati, la tesi della semplicità ed espressione come attributi primari delle opere greche era moneta corrente, e che queste

⁶ GIUSEPPE PAVANELLO, *Introduzione*, in *Antonio Canova. Epistolario (1779-1794)*, a cura di Giuseppe Pavanello, Bassano del Grappa, Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Antonio Canova, 2021, p. XXI.

⁷ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la Pittura*, Livorno, per Marco Cortellini in via Grande, 1763, capitolo *Dell'Invenzione*, pp. 75-92.

⁸ Cfr. DORIT RAINES, *Prodromi neo-classici. Anticomania, natura e l'idea del progresso nella cultura libraria settecentesca del patriziato veneziano*, in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, a cura di Giuliana Ericani e Fernando Mazzocca, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2008, I, pp. 56 e 59.

fossero un paradigma imprescindibile era indiscusso, anche se tali testi erano tutti centrati su un'esclusiva disamina della pittura, della sua storia e procedimenti. Pavanello per primo ha ricondotto l'attenzione alla voce *Sculpture* (poi sviluppata in *Réflexions sur la sculpture*, del 1761), redatta dallo scultore Etienne Maurice Falconet per l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alambert, voce tradotta in un'epitome della trattatistica coeva, pubblicata proprio a Venezia nel 1773, il *Dizionario delle Arti e dei mestieri compilato da Francesco Grisellini*, e che non poteva non essere nota a Canova, dati i suoi interessi specifici di scultore⁹. Falconet aveva sottolineato nella statuaria greca una «delicatezza», vale a dire «un tenero, un morbido, una pieghevolezza» mai più vista altrove, caratteristica che Webb poi riassume nel termine «grace», in quanto «une grace negligée [...] l'action naive» come quella di una persona che non si senta osservata, infine declinata da Anton Maria Zanetti, in *Della pittura veneziana* del 1771, come «purtà e leggiadria pellegrina»¹⁰. Da tale condivisa osservazione, derivava l'assoluto primato, nell'invenzione, dell'espressione del sentimento: per Falconet, «Il sublime della scultura è esprimere le forme dei corpi e unirvi il sentimento», è questa la dote essenziale dello scultore, da cui discende l'indiscussa eccellenza del nudo. Tesi ribadita da Algarotti, per il quale, senza la «lingua degli affetti [...] è orba di vita l'opera la più bella; è come senz'anima», mentre per Webb, i greci erano «addirittura prodigiosi» nel restituire il carattere espresso dalla fisionomia di una testa¹¹. Per l'appunto, al momento del lavoro su *Dedalo e Icaro*, questa emergenza del sentimento sembra essere per Canova ancora tutta affidata alla questione delle teste d'espressione. Lo confermano, fra l'altro, oltre alle derivazioni che sono state notate, dai Marinari o Piazzetta, anche alcune annotazioni contenute nel suo *Libriccino* di note quotidiane del 1777-1779, dove leggiamo dell'acquisto di raccolte incisive di teste, o di stampe dai bassorilievi con putti del fiammingo Duquesnoy, fino al riportare, come un memento per un possibile acquisto, il titolo del celebre trattato cinquecentesco di Giovanni Battista Della Porta,

⁹ *Riflessioni del Signor Falconet sulla scultura*, in *Dizionario delle Arti e de' Mestieri compilato da Francesco Grisellini*, XV, Venezia, appresso Modesto Fanzo, 1773, pp. 41-78.

¹⁰ *Riflessioni*, p. 63; DANIEL WEBB, *Recherches sur la beauté de la Peinture*, Paris, Chez Briasson, 1765, *Dialogue III, Sur le Dessin*, pp. 52-53; ANTON MARIA ZANETTI (il giovane), *Della Pittura veneziana*, Venezia, Stamperia di Giambattista Albrizzi, 1771, V, p. 398.

¹¹ *Riflessioni*, pp. 55 e 53; ALGAROTTI, *Saggio sopra la Pittura*, cap. *Dell'espressione degli affetti*, p. 102; WEBB, *Recherches sur la beauté de la Peinture*, p. 53.

*Della fisionomia dell' homo*¹². La testa di Icaro rientra del tutto in tale tradizione, per cui il dilemma della scultura al bivio nel *Dedalo e Icaro* non è fra il reale e l' ideale, ma nel come agire la scultura, farne o pura pratica o processualità riflettuta. Certo, il nudo adolescenziale di Icaro – ciò che Mario Praz aveva definito come «erotismo adolescente», sdoganando Canova dal reato di glacialità¹³ – prefigura la sostanza di cui si costituirà nell' opera di Canova l' accezione del bello ideale: una fenomenologia tipologica dove questa idealità – come Argan noterà in altre sedi – sia sensibilmente esperita e vissuta, sia l' antico attualizzato nel presente perché si faccia vera carne. Ma l' ideale cui si mira nel *Dedalo e Icaro* è un ideale più generalistico e fondativo, è quello del *pensiero*, in cui ora va riposto il valore della scultura, non più nella perizia e virtuosismo operativi.

In questo processo gioca un ruolo chiave un altro concetto cardine della riflessione condotta da Argan sul *Dedalo e Icaro*, e, in generale sull' arte neoclassica, quello di «figura». Argan riconnette il termine, come origine, alla *Bildende Kunst* di Lessing; nell' impiego che poi ne fa, egli presuppone tutta la linea di ricerca che va da Ernst Cassirer a Erwin Panofsky e Francastel, dalla riflessione sui simboli, fino a quella aggiornata sullo strutturalismo francese. Cioè, i sistemi formali con cui una data cultura estrinseca a livello percettivo i propri contenuti, si costituiscono in funzione dei contenuti stessi, e viceversa, per cui sono le figure, le strutture della visione, la messa in forma figurativa, che agisce sugli orientamenti con cui una cultura si rapporta al reale, si interpreta e si colloca secondo i propri fini nel corso della processualità storica¹⁴. «Figura» è allora il corrispettivo percettivo della poetica, è la sua immagine estrinsecata e intenzionalizzata, è il suo darsi nel presente flagrante della percezione. È questo il senso della presenza del famoso tondino di ferro, il filo che collega le due statue di Dedalo e Icaro e nella cui consistenza tangibile Argan condensa il senso stesso dell' opera. Argan scrive letteralmente di «spago» o «funicella», ha in mente il filo di lino delle *Metamorfosi*. Ma c' è un senso, perché

¹² *Libriccino (1777-1779)*, in *Antonio Canova. Scritti*, a cura di Hugh Honour e Paolo Mariuz, Roma, Salerno editore, I, pp. 9 e 14.

¹³ MARIO PRAZ, *La fortuna del gusto neoclassico e di Antonio Canova*, in *Arte neoclassica*, atti del convegno (Venezia 1957), Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, 1964, p. 25.

¹⁴ *Un' arte di idee. Intervista con Giulio Carlo Argan*, «Cartabianca», I (1968), n. 1, pp. 29-32.

questo spago sia invece restituito dall'evidenza di un tondino di ferro, un oggetto che infine Argan denomina come tale solo alla fine del suo saggio. Cioè, se il *Dedalo e Icaro* è un equivalente della scultura nel suo essere al bivio, fra adesione naturalistica oppure autoreferenzialità, il filo diviene allora emblematico *tout court* della scultura stessa, per metonimia, una parte per il tutto. Mi riferisco qui a quanto ne aveva scritto Falconet nella voce dell'*Encyclopédie*, dove l'impiego del filo a piombo compariva come prima risorsa nel trasferimento corretto dei punti, ovvero delle misure e proporzioni, dal modello in gesso al vero al blocco di marmo da scolpire. Nel gruppo scultoreo, è così il filo o tondino, che da prelievo di realtà, da strumento operativo, si fa concetto, o idea, in quanto misura di una scultura riportata al suo intrinseco fine linguistico, un bilanciato equilibrio di contrasti, come Argan la legge fin dal suo manuale del 1968¹⁵. Per Argan, inoltre, è la perentoria rettilineità del filo che riconduce a un'idea di scultura come mentale, ideale, squadratura del marmo – invece del dinamico naturalismo berniniano – evidenziando il piano frontale nella sua cesura rispetto alla profondità. In sintesi, il filo, nel suo essere un tondino, ha un valore concettuale, che non hanno certo gli attributi allegorici, ancora più che abbondanti nel gruppo, quali le ali connesse dai legacci, il mazzuolo e lo scalpello, perfino la mappa del Labirinto, non per niente calpestati dai piedi di Icaro. Cioè, viene qui prefigurato il processo che si farà costitutivo del fare canoviano a Roma, fin dal *Teseo trionfante sul Minotauro*: la riduzione, sospensione, della esuberante fenomenologia barocca sia dei profili dei corpi sia degli attributi, che per via allegorica prestavano una veste sensibile a un'accezione di scultura/racconto, mentre ora il fine che affiora è quello di una scultura/concetto. L'espressione di tale concetto viene affidata a un solo oggetto concreto, in un'oggettivazione assoluta che sfocerà negli anni successivi nell'ancoraggio formale al tipo. La conclusione che si può trarre dal ragionamento di Argan è che l'artista neoclassico non opera secondo una *ratio* neoplatonica, cioè non muove da un'idea aprioristica del bello di cui i fenomeni sensibili siano un riflesso o parvenza, ma formula l'idea al termine di un processo in cui l'individuale esperienza dei sensi viene generalizzata in puro archetipo, attraverso il proces-

¹⁵ GIULIO CARLO ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, III, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 470-471.

so selettivo, sublimante dell'esecuzione tecnica¹⁶. Quello che Argan scrive a sigla della sua lettura del *Dedalo e Icaro*, «Risalire dall'oggettività del fatto ad una astratta, "ideale" funzionalità della forma», può essere così esplicitato, tradotto: il filo teso, un prelievo fattuale, è funzionale al percorso che porta all'autonomia della rappresentazione scultorea come autoriferita, centrata sulla sua sola logica formale di equilibrio di contrasti, il che legittima quello che Zeitler aveva invece ravvisato come un errore compositivo, l'artificialità o non credibilità dell'azione così come era stata rappresentata¹⁷.

Nonostante tutte queste considerazioni che testimoniano un preciso valore di intenzionalità o poetica, presenti nel gruppo di *Dedalo e Icaro*, lo stesso Canova, nel successivo *Abbozzo di biografia*, respingerà l'opera con recisione. Nel 1812, Tommaso Minardi smentirà il maestro, rendendogli omaggio con un disegno che ne ritraeva l'erma incoronata dal genio delle belle arti, con sullo sfondo il solo gesso di *Dedalo e Icaro* – allora presente nell'atelier romano – a conferma del valore testimoniale che tale lavoro incarnava agli occhi degli artisti più giovani¹⁸. Di fatto, il vizio d'origine, per cui ben presto Canova, fattosi romano, relegherà tale opera a un'esclusiva dipendenza dal naturalismo, è ancora la sua ridondanza discorsiva, il groviglio di rimandi narrativi dei vari attributi presenti nel gruppo. Tale ridondanza verrà silenziata, prima ancora che dal citato *Teseo*, dalla statua del matematico *Giovanni Poleni*, eseguita per Prato della Valle a Padova fra 1779 e 1780: Poleni vi figura appoggiato all'elementare attributo di una nuda cassetta, che stava per la macchina concepita a strumento dei propri esperimenti scientifici. Quasi che Canova, giunto infine a contatto con i capolavori, o archetipi, del museo Pio Clementino, di palazzo Farnese, del Quirinale, comprenda il vero senso di quanto aveva scritto Falconet nella citata voce *Scultura* dell'*Encyclopédie*: «Lo scultore non ha d'ordinario a dire che una sola parola; e questa parola dev'essere sublime»¹⁹. Ecco qui, a mio avviso l'origine del termine poi preso da Canova a emblema

¹⁶ MESSINA, 'Poetica' e 'Figura' nell'arte neoclassica, p. 182.

¹⁷ RUDOLF ZEITLER, *Canova* (trad. ital. del capitolo omonimo in ID, *Klassizismus und Utopia*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1954), «Neoclassico», 2004, n. 26, p. 50.

¹⁸ ROMA, collezione privata, TOMMASO MINARDI, *Il genio delle Belle Arti incorona l'erma di Canova*, 1812.

¹⁹ *Riflessioni*, p. 46.

del proprio processo operativo, cioè l'«esecuzione sublime».

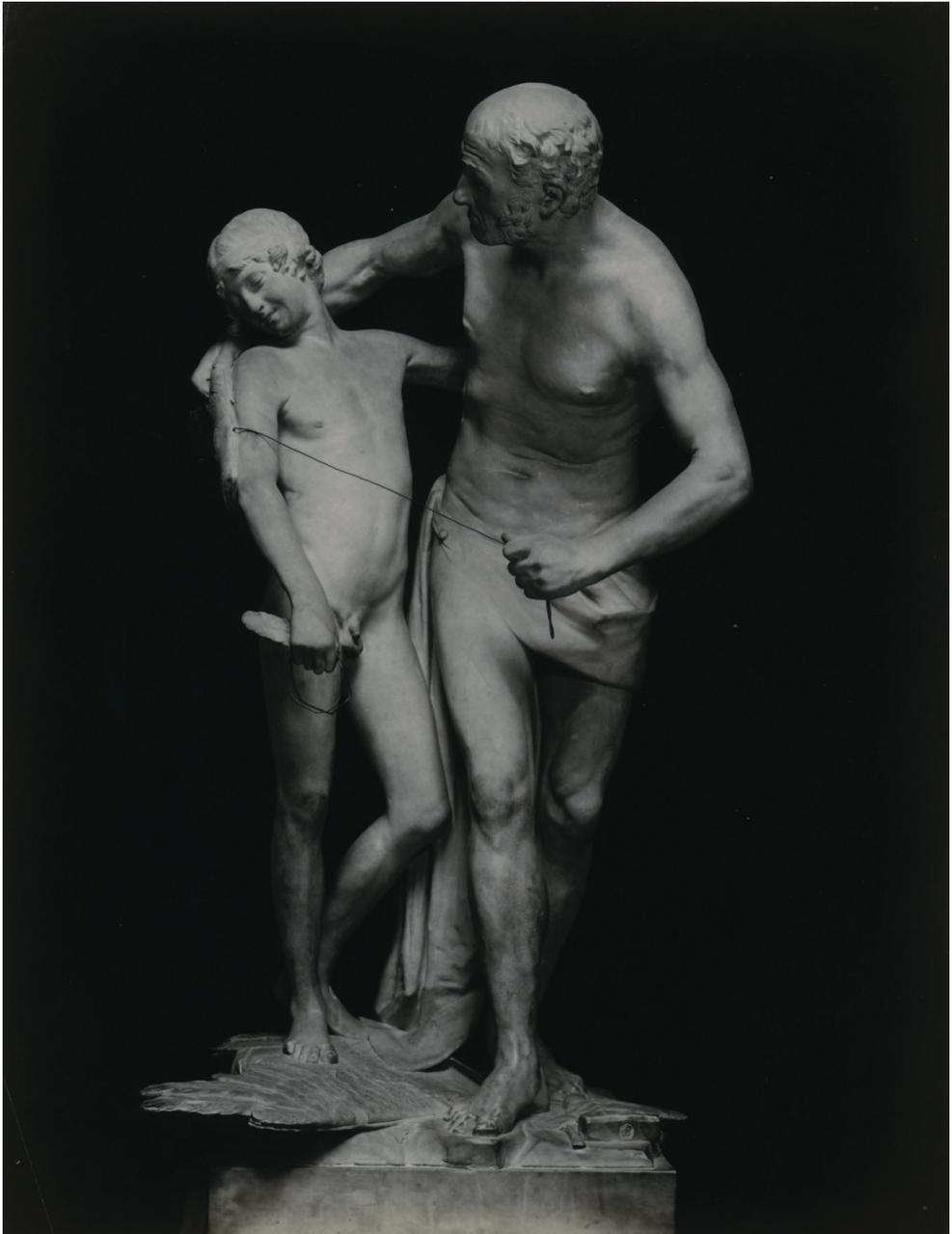
Un altro corto circuito, per concludere. Nello stesso 1779 che vede la consegna del *Dedalo e Icaro* al committente, al procuratore Pisani, affiorano i forti dissidi del giovane Wolfgang Amadeus Mozart rispetto al suo datore di lavoro, l'arcivescovo di Salisburgo, il principe Colloredo, non propriamente retrivo, ma partecipe del riformismo illuminato della corte imperiale. Eppure nel giro di due anni, Mozart darà le dimissioni dal servizio per trasferirsi in proprio a Vienna. Altrettanto, il gruppo scultoreo di Canova è la cerniera di una divergenza, potremmo dire prospettica fra committente e artista. Pisani fidava nella scienza e nella tecnologia, tanto dal fare innovazioni nella gestione dei suoi latifondi, o dall'aver centrato un'importante commissione artistica – un soffitto del proprio palazzo affidato all'affrescatore Jacopo Guarene nel 1773 – sul tema della *Luce che sconfigge le Tenebre*. Canova lavora, piuttosto, nel senso di un'ormai affiorante consapevolezza e intenzionalità degli artisti, volta a definire la propria, specifica sfera d'azione nei confronti della nascente tecnologia industriale.

ABSTRACT

L'ormai canonico saggio di Giulio Carlo Argan, *Il filo del Canova* (1969), viene riconsiderato grazie a una riflessione sui materiali di lavoro dello studioso. Ne consegue un corto circuito fra le fonti bibliografiche immediatamente affini ad Argan nella revisione critica allora in corso del Neoclassicismo, e le fonti invece "storiche", altrettanto determinanti al fine di situare l'opera di Canova a Venezia nello scorcio degli anni settanta del Settecento. Tale rilettura comporta un approfondimento di temi relativi alla produzione e coeva recezione dell'opera, sottolineando la sfasatura fra il generico riformismo illuminista del committente Pisani, e quello di Canova, altrimenti interessato a postulare specificità e autoreferenzialità del fare scultura.

The now canonical essay by Giulio Carlo Argan, *Il filo del Canova* (1969), is reconsidered thanks to a reflection on the scholar's working materials. The result is a short circuit between the bibliographic sources similar to Argan in the then ongoing critical revision of Neoclassicism, and the 'historical' sources, equally crucial in order to place Canova's work in Venice in the late 1770s. This

rereading involves an in-depth study of themes relating to the production and contemporary reception of the work, underlining the gap between the generic Enlightenment reformism of the client Pisani, and that of Canova, who was otherwise interested in postulating the specificity and self-referentiality of making sculpture.



1. Antonio Canova, *Dedalo e Icaro*, stampa su carta albumina della fine dell'Ottocento

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