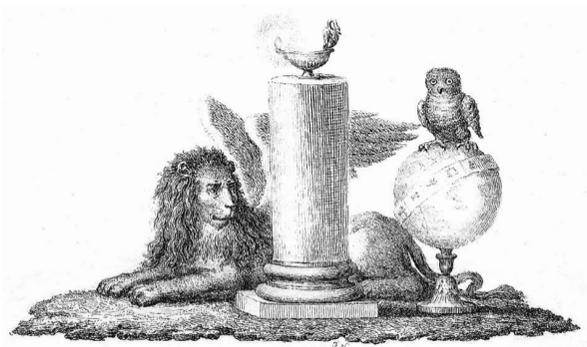


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# 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

Johannes Myssok

ISABELLA TEOTOCHI ALBRIZZI E LE OPERE DI CANOVA.  
LO SGUARDO FEMMINILE SULLA SCULTURA MASCHILE

Scrivere di scultura è difficile. Scrivere di scultura è ancora più difficile se si è una donna e questo non vale solo per oggi ma ancora di più per l'Ottocento. Non voglio entrare nei tanti cliché che hanno condizionato il soggetto nel passato, basta solo ricordare che la critica d'arte sin dall'inizio era un genere definito dagli uomini e la nascente storia dell'arte per niente di meno. I "salons" di Diderot, per esempio, spesso prendono moto da un colloquio immaginario tra uno spettatore maschile, l'Io letterario, e la persona raffigurata in un quadro, una giovinetta di Greuze o simile che lo spettatore indirizza in un modo che oggi definiremmo improprio<sup>1</sup>. Il dialogo tra i sessi o addirittura la seduzione sta dunque alla base del nuovo genere letterario e si potrebbe perfino asserire che la seduzione del lettore, la sua seduzione all'amore per l'opera d'arte è il fine del testo letterario<sup>2</sup>. Lo stesso è valido per lo sguardo e le descrizioni di Winckelmann che costituiscono la base per la sua storia dell'arte e benché lo scopo sia una classificazione "oggettiva", la descrizione dell'Apollo del Belvedere è tuttavia una lettera d'amore di un uomo innamorato di un altro uomo e deriva il suo fascino dal linguaggio erotizzato<sup>3</sup>.

Che cosa succedeva allora quando per eccezione una donna dell'epoca si metteva a "descrivere" le opere d'un artista contemporaneo?<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> DENIS DIDEROT, *I salons. Con i Saggi sulla pittura e i Pensieri sparsi*, a cura di Maddalena Mazzocut-Mis, Firenze/Milano 2021 (Il pensiero occidentale).

<sup>2</sup> GOTTFRIED BOEHM, *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Brill, 1995.

<sup>3</sup> GIORGIO CUSATELLI, *Il progetto della "Kunstbeschreibung"*, in *J.J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, a cura di Maria Fancelli, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 47-53; HEINZ-GEORG HELD, *Ruinenlandschaft und Utopie. Grenzüberschreitende Ekphrasen des Klassizismus; Einleitung/Introduzione*, in *Winckelmann und die Mythologie der Klassik*, hrsg. von Heinz Georg Held, Berlin-New York, Max Niemeyer Verlag, 2009, pp. 1-21; LEOPOLD D. ETTLINGER, *Winckelmann, or marble boys are better*, in *Art the ape of nature, Moshe Barasch and Lucy Freeman Sandler*, ed. by Patricia Egan, New York, Harry N. Abrams, 1981, pp. 505-512; ALEX POTTS, *Flesh and the ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven, Yale University Press, 1994.

<sup>4</sup> La prospettiva qui adottata per le descrizioni di Isabella non è interamente nuova, si veda ad

La testimonianza unica e la grande eccezione sono le *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova* di Isabella Teotochi Albrizzi uscite in due edizioni, la prima nel 1809 a Venezia e Firenze presso Molini e Landi e la seconda 1821-1824 a Pisa da Capurro<sup>5</sup>. Abbiamo ormai recuperato la consapevolezza che il fenomeno Canova era anche un fenomeno letterario e pubblicitario che l'artista organizzò in parte lui stesso e che dall'altra parte era legato alla cosiddetta cultura neoclassica. Anche questa era una cultura maschile che accordava alle donne semmai il ruolo difficile di ospite d'eccezione in qualità di salottiera. Da questo contesto di ruoli ben definiti e severamente fissati secondo l'etichetta dell'epoca, Isabella Teotochi spicca marcatamente come unica voce femminile nella "biblioteca canoviana" e unica tra le voci maschili nel coro encomiastico intorno al genio<sup>6</sup>. Non è qui il luogo per ricordare la posizione della Teotochi tra i primi scritti sulle opere del maestro che si spandono da Milizia attraverso Gherardo dei Rossi fino a Carl Ludwig Fernow. Vorrei comunque sottolineare che anche in quest'ottica la pubblicazione della prima edizione già nel 1809 è ben precoce riguardo ad altre iniziative come, per esempio, quella del Cicognara, uscita nella prima edizione e con il primo volume solo nel 1813<sup>7</sup>. E come ben risaputo, la pubblicazione della Teotochi, benché infusa dello spirito del nascente romanticismo, certo non era un gesto spontaneo come il libriccino di Faustino Tadini del 1795, ma derivava da un progetto maturato sin dal 1794<sup>8</sup>. Come nel caso del Tadini si

esempio Cinzia Capitoni, *Il viaggio a Firenze di Isabella Teotochi Albrizzi. Orizzonti e prospettive femminili nella letteratura odepórica*, in *Immagini di donne in viaggio per l'Italia*, a cura di Francesca De Caprio, Viterbo, Sette città, 2011, pp. 187-198 e generalmente SUSAN DALTON, *Isabella Teotochi Albrizzi as Cultural Mediator: Gender and Writing on Art in Early Nineteenth-Century Venice*, «Women's History Review», 23 (2014), n. 2, pp. 204-219.

<sup>5</sup> ISABELLA TEOTOCCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2003, 4 voll. Per le diverse edizioni si veda MANLIO PASTORE STOCCHI, *Nota bio-bibliografica* in, ivi, pp. 35-47.

<sup>6</sup> Per la biblioteca Canoviana si veda *Biblioteca canoviana ossia Raccolta delle migliori prose, e de' più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, a cura di Arnaldo Bruni, Manlio Pastore Stocchi, Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, 2 voll.

<sup>7</sup> LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova. Per servire di continuazione alle opere di Winckelmann et di D'Agincourt*, Venezia 1813.

<sup>8</sup> FAUSTINO TADINI, *Le Sculture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno 1795*, Venezia 1796. Per l'inizio del progetto di Isabella vedi la lettera di Denon a Isabella del 6

potrebbe quindi chiedere quanto la Teotochi fosse stata vicina a Canova e quanto le sue descrizioni colgono di quello che era l'intenzione dell'autore<sup>9</sup>. La critica letteraria ha invece trattato il testo quasi unicamente come testo letterario paragonandolo con le opere di Ippolito Pindemonte e Ugo Foscolo<sup>10</sup>, si intuisce che questa manovra non poteva finire con l'apprezzamento del libro della Teotochi. Per tutto questo è completamente sfuggita la singolarità del testo che deriva dal fatto che una donna aveva osato adottare la propria ottica in un'epoca interamente definita dal punto di vista degli uomini. Qual era allora quest'ottica della Teotochi?

Nonostante le multiple conoscenze che aveva acquisito per essere in grado di ospitare gli invitati del suo salotto, l'autrice era ben consapevole dei suoi limiti e lo dichiarò apertamente nelle introduzioni di tutte e due le edizioni<sup>11</sup>. Spesso lette come deboli scuse, queste dichiarazioni cercano anche di definire il genere letterario adottato che sarebbe dunque quello dell'ecfrasi secondo il modello classico e non un lavoro critico come quello del Cicognara. L'autrice esclude allora qualsiasi tentativo di stabilire una cronologia o un contesto per le opere descritte, anche se spesso mani-

frimaire, an III (26 novembre 1794), Vivant Denon, *Lettres à Bettine*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 350; VALERIA MOGAVERO, *Teotochi, Elisabetta*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 95, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2019, *ad nomen*.

<sup>9</sup> Per Tadini vedi GIANNI VENTURI, *Faustino Tadini tra ecfrasi e illustrazione*, in *Faustino Tadini, Le Sculture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno 1795*, Venezia 1796 (a cura di Gianni Venturi, Bassano del Grappa 1998), pp. VII-XXXVIII; JOHANNES MYSSOK, *Canovas "Psyche". Die Skulptur im Spiegel der Dichtung*, in *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit*, a cura di Sebastian Schütze, Berlino, Reimer, 2005, pp. 350-387, qui p. 366.

<sup>10</sup> GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Vita di un salotto veneziano tra fine Settecento e primo Ottocento*, in *Gentildonne artiste intellettuali al tramonto della Serenissima*, a cura di Elsie Arnold et al., Venezia 1998, pp. 29-37, qui pp. 35 ss; FRANCESCA FAVARO, *Antonio Canova fra poesia e prosa nelle pagine di Isabella Teotochi Albrizzi*, «Lettere italiane», 63 (2011), 1, pp. 114-133.

<sup>11</sup> TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, pp. IX-X: «Senza cognizioni dell'arte sublime della Scultura, tant'uopo necessarie, io mi sono guardata dall'offenderne l'eccellenza, parandone poco e male [...]. Peraltro non mi dissimulo il pericolo di dispiacere ai dotti amatori delle Arti col non arrestarmi ad individuarne le bellezze con quelle minute particolarità, che appunto delle Arti sono proprie». Per il salotto LARIA CROTTI, *Due letterate e salonnières: Giustina Renier Michiel e Isabella Teotochi Albrizzi*, in *Storia di Venezia città delle donne. Guida ai tempi, luoghi e presenze femminili*, a cura di Tiziana Plebani, Venezia, Marsilio, 2008, p. 143; MARIANA D'EZIO, *Isabella Teotochi Albrizzi's Venetian Salon. A transcultural and transnational example of sociability and cosmopolitanism in late eighteenth and early nineteenth-century Europe*, in *Social networks in the long eighteenth century. Clubs, literary salons, textual coteries*, a cura di Ileana Baird, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 175-197.

festa di essere ben informata di tutto questo<sup>12</sup>. Sebbene l'ecfrasi riprenda dunque il modello classico secondo le idee del classicismo letterario, lo scopo dell'operazione è tuttavia molto diverso, la Teotochi dichiara, infatti:

Io dunque ad altro non aspiro, che a risvegliare, s'è possibile, in qualche parte almeno, in voi, ed in quelli che per avventura leggeranno queste mie descrizioni, quei medesimi sentimenti, che le produzioni sublimi del più gran Genio dell'età nostra, in fatto di Belle Arti, hanno destato nell'animo mio<sup>13</sup>.

Con questa pronuncia di poetica siamo allora in mezzo al romanticismo e all'appello suo al sentimento – importante però rimarcare che l'autrice accorda alla lingua le stesse capacità di evocare sentimenti come alle immagini o sculture intese come immagini. A questo punto potrebbe sembrare che la Teotochi non faccia distinzione tra i sessi, anche se è palese che l'introduzione s'indirizza a un uomo – quasi di sicuro Ippolito Pindemonte<sup>14</sup> – la chiusura dell'introduzione rispecchia comunque chiaramente la sua consapevolezza di scrivere in prima linea per un pubblico maschile:

E riguardo all'amor proprio, certa essendo dell'indulgenza degli uomini in generale per un sesso, verso di cui piuttosto si compiacciono di esercitare la generosità che la giustizia, sotto l'egida possente e sicura dell'altrui amor proprio, io mi lusingo di mettere il mio pienamente a ricovero<sup>15</sup>.

Ciò nonostante adotta un'ottica femminile, e come detto, una dichiarata sensibilità femminile che gli permette di assumere diverse prospettive o meglio ruoli. Cerco di spiegarmi meglio. Il primo ruolo è forse quello ovvio, quello sicuramente aspettato dalla "belle Bettine", è quello di una donna attraente che si confronta con il nudo maschile, la raffigurazione cioè di corpi maschili di una bellezza ideale. Il passo che forse esprime meglio quest'ottica si trova alla fine della descrizione del *Teseo e il Mi-*

<sup>12</sup> TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, p. VII: «senza però distinzione alcuna del tempo in cui furono eseguite».

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, p. 42, nota 5.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. XI.

*notauro*, dove scrive «[La figura di Teseo è] bella di bellezza ideale [...], grande energia di muscoli, robustezza di membra, eroica nobiltà in tutta la persona, e nei tratti del volto principalmente»<sup>16</sup>. Chiude comunque aggiungendo «ogni uom, che l'ammira, vorrebbe rassomigliargli; ed ogni donna si sente in petto il cuore d'Arianna»<sup>17</sup>. Mentre per gli uomini il rapporto con l'eroe raffigurato è semplice, perché è un modello da imitare, la prospettiva "femminile" è assai più complessa, visto che si immedesima nella mitologia assumendo il ruolo di Arianna. Quest'ultima certo era la donna innamorata di Teseo e perciò il brano potrebbe semplicemente significare che ogni donna che vede la figura del Teseo si innamora di lui. Dall'altro lato ogni lettore e ogni lettrice era consapevole della storia di Arianna e Teseo che finiva con l'abbandono dell'amata sulla spiaggia di Nasso, Arianna quindi è anche una figura tragica. Forse la Teotochi alludeva dunque a questo significato che è raffigurato anche nel noto quadro di Angelica Kauffmann, «sentirsi in petto il cuore d'Arianna» potrebbe allora significare essere innamorata, ma non essendo mai sicura dell'amore altrui<sup>18</sup>.

La bellezza maschile può perciò costituire un dilemma per una spettatrice femminile e proprio l'attrazione fisica che formava già il punto di partenza per la descrizione del Teseo diventa anche il momento centrale nel ragionamento intorno all'Endimione. La Teotochi, infatti, qui coglie la novità della scultura nell'opera del maestro scrivendo

Canova ebbe campo di esercitare qui il suo scarpello in un genere a lui [...] tutto nuovo; poiché le giovanili membra legate da un dolce sonno hanno un certo particolare abbandono, una certa mollezza, una quiete, che l'occhio può discernere meglio assai che non possa esprimere la penna<sup>19</sup>.

Prima di questa caratterizzazione dell'insieme fisico aveva comunque già fissato lo sguardo sulla faccia, scrivendo: «Il suo volto ha una dolcezza di espressione che innamora» e un po' più avanti quest'entusiasmo cul-

<sup>16</sup> Ivi, p. 62.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann (1741-1807). *Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weinheim [uet al.] 1990 (Ergebnisse der Frauenforschung 20,) pp. 232-243.

<sup>19</sup> TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, III, p. 105.

minava nell'espressione, presa quasi letteralmente da Vasari «la grazia del graziosissimo volto»<sup>20</sup>. Non è soltanto grazia, però, che la Teotochi legge nel volto dell'Endimione bensì: «e sulle labbra siedegli il sorriso dolce di voluttà»<sup>21</sup>. Si domanda allora perché sorrida in questa maniera. Il ragionamento intorno a questa domanda è tipico allora per il metodo suo e interamente caratterizzato dalla sua ottica. Infatti, si immedesima di nuovo nel racconto mitologico e riferisce l'espressione del volto al ruolo di Endimione quale amante di diverse dee: «novelle conquiste ravvolge [...] nell'operosa mente il cattivello».<sup>22</sup> Veramente affascinante è poi il modo in cui combina il suo ricorso alla mitologia con la lode encomiastica dello scultore divinizzato e divinizzato nel vero senso della parola: «e Canova, più di Giove possente, volle nello stesso marmo non venisse veduto senza periglio»<sup>23</sup>. È dunque lo scultore con la sua capacità demiurgica che crea una forma che fa innamorare e con ciò si dimostra più potente del più alto degli dèi che non era in grado di impedire ad altri dèi che si innamorassero del bel cacciatore. Sul piano letterario e dell'estetica il suo modo di farsi parte dell'opera d'arte è del tutto nuovo: non è per niente lo sguardo "disinteressato" di Kant che cercò di valorizzare l'opera d'arte da una presunta prospettiva "oggettiva", ma al contrario cerca di evidenziare il suo sentimento personale, anzi femminile e cerca di trasmetterlo al lettore<sup>24</sup>. Un marmo canoviano può essere pericoloso allora, pericoloso perché? Lo spiega in un passaggio bellissimo che questa volta indirizza direttamente le donne:

Donne vezzose, che avete l'animo naturalmente ad amare inclinato, guardatelo sì questo giovane pericoloso, ma passate oltre, e troppo in esso non arrestate lo sguardo. Giunone e Diana erano Dee, erano immortali. Temete gl'inequali imenei<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 104-105.

<sup>21</sup> Ivi, p. 105.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> È ovvio allora che le prospettive della Teotocchi e del Kantiano Fernow sull'opera di Canova sono decisamente opposte. Per l'aspetto si veda i loro commenti riguardo al Perseo, cfr. MYSSOK, *Antonio Canova*, pp. 201-206 e ID., *Die "vröstende" Kopie. Antonio Canovas "Neue Klassiker" und der Napoleonische Kunstraub*, in *Das Originale der Kopie*, a cura di Tatjana Bartsch et al., Berlino 2010, pp. 91-116.

<sup>25</sup> TEOTOCCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, III, p. 106.

A questo punto ci si rende conto della complessità dell'argomento, visto che la Teotochi combina diversi livelli di racconto e di temporalità: il livello base del racconto è la stessa mitologia che sta alla genesi dell'opera d'arte e che gli serve per mettersi, sé stessa e le donne che indirizza, sul piano della scultura quasi essa fosse una persona vivente. La scultura quindi ha una presenza reale, non soltanto fisica ma anche sensuale e addirittura sessuale che appunto indirizza le donne. Intrecciato a questa operazione di concepire la scultura come un essere vivente è l'attualizzazione del mito, lei parla, infatti, alle donne del suo tempo e le avvisa di non innamorarsi del giovane come avevano fatto le dee, chiudendo con l'esortazione di aver paura delle nozze tra ineguali. Tra l'altro può essere letto anche questo brano come un'attualizzazione, un consiglio di una donna che notoriamente aveva fatto appunto questa esperienza.

Isabella dunque gioca con i diversi ruoli che assume come spettatrice delle sculture di Canova come se esse fossero esperienze personali di Isabella Teotochi Albrizzi e si differenziano in donna, amante, sposa, madre e salottiera. Abbiamo però tralasciato un aspetto centrale dell'argomento e quello è proprio l'inversione della consueta prospettiva riguardo ai ruoli nella seduzione – mentre di solito è Eva che seduce Adamo, qui è invece il giovane, il “cattivello” che seduce le donne. E c'è da notare un'altra inversione: mentre di solito la seduttrice è attiva, il seduttore qui è passivo, una figura di marmo che però sviluppa una tale sensualità da far innamorare le donne. Certo, è tutto una costruzione letteraria ma questa costruzione evidenzia benissimo la complessità come poteva essere guardato una scultura come l'Endimione e in questo processo bisogna tener conto che il ruolo dello spettatore o come qui della spettatrice non è per niente statico ma permette di invertire i ruoli e di addirittura cambiare i lati. Questo modo di attivare l'opera d'arte tramite il racconto e di integrare la scultura nella vita contemporanea è il soggetto accattivante anche delle sue riflessioni intorno al gruppo di Venere e Adone che riprendono inoltre la questione della parte attiva nella seduzione. Anche in questo caso cerca di avvicinarsi alla scultura descrivendo non solo l'atteggiamento delle figure ma bensì la “storia” raffigurata. È caratteristico che nella descrizione man mano adotta la parte di Venere e cerca di rintracciare il modo suo di carezzare, di abbracciare Adone, «il più vezzoso, ed il più amato fra i suoi amanti»<sup>26</sup>. Qui

<sup>26</sup> Ivi, I, p. 130.

Venere è ovviamente la parte attiva del gruppo, quella figura che secondo la Teotochi cerca di dimostrare il suo affetto mentre la figura di Adone è quella attiva in un altro senso, visto che lui è raffigurato in una posa transitoria come ben rimarcato da Isabella: «Adone, quasi per dirle addio, mentre già muove il passo per andarsene, l'abbraccia poco al di sotto delle reni, e la guarda»<sup>27</sup>. È interessantissimo seguire come suscita un momento di tensione nel racconto che deriva da una sua acuta osservazione. La Teotochi, infatti, nota che c'è un disturbo nel rapporto tra le figure marmoree: «Ma che? quel suo braccio non stringe, quel suo sguardo non guarda»<sup>28</sup>. Seguendo la sua intenzione poetica di trasmettere il suo sentimento al lettore, spiega subito l'effetto emozionale di questa osservazione: «Essa respira il più caldo affetto; egli il freddo, ed in tale circostanza ingrato, sentimento della riconoscenza»<sup>29</sup>. Assistiamo dunque a un'analisi finissima di emozioni e stati d'animo provocati da carezze marmoree e sguardi da occhi scolpiti in dura pietra bianchissima. Mi astengo da un giudizio se l'osservazione è corretta o solo immaginata perché conveniente all'argomento<sup>30</sup>, comunque sia è di nuovo un ragionamento "femminile" perché la Teotochi qui assume il ruolo della "calda" donna innamorata e ignorata dall'uomo "freddo" che non risponde alle sue dimostrazioni d'affetto. In questo caso, però, la riflessione sul rapporto tra uomo e donna e sul soggetto dell'amore dimostrato e quello ricevuto spinge Isabella infine a criticare addirittura Canova, lo scultore glorificato su e giù per il suo libro. Inizia con un apprezzamento generico: «Questo delizioso gruppo sarà certamente ammirato dai due sessi», troncando il riconoscimento positivo con l'aggiunta «ma piacerà meno alle donne»<sup>31</sup>. Divide quindi la valorizzazione estetica separandola in una prospettiva maschile e una femminile, quasi come ci fosse una propria estetica femminile che è legata all'essere donna e all'esperienza femminile. Ecco perché: «Nè pure in marmo soffrono elleno [= le donne] d'ispirare un sentimento più debole di quello, che provano!»<sup>32</sup>. Crea dunque un contrasto tra sé e Canova; altri autori come Fernow avevano addirittura rimproverato Canova di ideare sculture

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Per un'analisi dell'opere seguendo le indicazioni di Isabella si veda MYSSOK, *Antonio Canova*.

<sup>31</sup> TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, p. 130.

<sup>32</sup> *Ibid.*

poco maschili, anzi molli, femminili<sup>33</sup>. La Teotochi infatti scrive: «Se una donna avesse concepito l'idea di questo bel gruppo, egli è certo che Adone avrebbe il sentimento di Venere, e Venere quello di Adone»<sup>34</sup>. Ma la sua critica del gruppo e di Canova non finisce qui, aggiunge, infatti, che lei non è l'unica a pensarla così:

Viene trovato generalmente che qui la Madre d'Amore, malgrado la seducente mollezza de' suoi be' muscoli, le forme sovraumane del volto, e l'affetto, che si spande dal cuore, e che cotanto un volto abbellisce, piace meno d'Adone<sup>35</sup>.

Ecco un dilemma: la Venere è una scultura bellissima, perfettissima ed emozionante di Canova che non piace perché dimostra un sentimento "sbagliato". Ben consapevole del momento difficile per il libro suo, Isabella cerca di salvare il suo argomento (e Canova): «Accadrebbe ciò forse appunto perché Venere priega? Oh quale lezione per il mio sesso! Donne gentili, quai diverreste voi, se Venere stessa perde delle sue attrattive, pregando?»<sup>36</sup>. Alla fine è allora Canova che con il gruppo impartisce "una lezione" al sesso femminile, ma è veramente così? Leggendo questo passo, ci si rende conto del disagio di una donna moderna che si confronta con il gruppo ormai famoso e celebrato da vari autori<sup>37</sup>. Certo, il soggetto era ben consacrato dai quadri del Tiziano e del Rubens, ma guardato dall'ottica di una donna mondana dell'Ottocento l'accostamento di una bellissima donna o addirittura una dea, il letterale «gettarsi nelle braccia» di un bel giovane doveva sembrare inverosimile o perfino inaccettabile.

Sfogliando il libro della Teotochi, si nota che quest'analisi perspicace non è per niente sistematica e che i testi sono scritti non solo in tempi diversi, ma che seguono anche tutti quanti una logica separata. Questo diventa ovvio, per esempio, quando si paragona quello appena detto al ra-

<sup>33</sup> ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Carl Ludwig Fernow, critico e storiografo Canoviano*, in Carl Ludwig Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, a cura di Alexander Auf der Heyde, Bassano del Grappa 2006 (I testi 9), pp. VII-LXXXVI, qui p. XVIII; ID., *Carl Ludwig Fernows Monographie "Über den Bildhauer Canova und dessen Werke (1806)", im Kontext von Kunstraub und Musealisierung, in Frankreich oder Italien?*, a cura di Edoardo Costadura, Inka Daum, Olaf Müller (Ereignis Weimar-Jena 21), Heidelberg 2008, pp. 87-108.

<sup>34</sup> TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, p. 130.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 130-131.

<sup>37</sup> Cfr. MYSSOK, *Antonio Canova*.

gionamento suo intorno a Venere e Marte<sup>38</sup>. Descrivendo il gruppo molto simile nell'impostazione a quello di Venere e Adone, non commenta per niente questi problemi del comportamento divino. Anzi, inizia tutt'altro discorso e individua correttamente il quadro del Rubens a palazzo Pitti come fonte intellettuale del concetto di Canova<sup>39</sup>. L'aspetto già menzionato della contemporaneità assume un'importanza per tutto il libro e si lega ai diversi ruoli e atteggiamenti adottati dalla Teotochi nelle descrizioni. Leggendo attentamente questi brani, ci si rende conto che la discussione dal punto di vista contemporaneo è infine un metodo suo di criticare il Neoclassicismo dal suo interno e che non è per niente soltanto una "sensibilità romantica" che caratterizza il suo pensiero, ma che la nuova coscienza storica del romanticismo, il pensare in periodi e il sentirsi "moderni", definisce la sua prospettiva. Questo diventa ovvio nelle parti dedicati ai rilievi di Canova. Come ormai ben risaputo, i rilievi Omerici come anche quelli con soggetti Socratici risalgono alla lettura delle traduzioni di Melchiorre Cesarotti<sup>40</sup>. Quest'ultimo certo era altresì ospite nel salotto della Teotochi e mentre già le sue traduzioni e le sue spiegazioni ancora di più erano tentativi di modernizzare Omero e Platone – di «farli gustare» – per citare Cesarotti<sup>41</sup>, l'operazione compiuta dalla Teotochi va secondo me ben oltre questo.

Mi spiego: sono due aspetti fondamentali che mettono a parte la sua lettura – l'uno è quello centrale a questo intervento, cioè la sua prospettiva femminile, l'altro è l'essere donna, sposa e madre al tempo delle guerre napoleoniche. Si avvicina dunque sullo sfondo della discussione su Omero con Cesarotti, con Pindemonte e infine anche con Foscolo nel suo salotto ma anche sullo sfondo delle guerre attuali. E sebbene l'eroismo egotista di Achille e degli altri eroi in Omero fosse già per Cesarotti una materia di dibattito<sup>42</sup>, la Teotochi inverte di nuovo la prospettiva e si chiede quali fosse gli effetti delle guerre sulle famiglie, sulle donne e sui bambini. Questa compassione specificamente femminile infonde le sue descrizioni delle scene prese dalla

<sup>38</sup> TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, II, pp. 39-42.

<sup>39</sup> Ivi, p. 42.

<sup>40</sup> MYSSOK, *Antonio Canova*.

<sup>41</sup> MELCHIORRE CESAROTTI, *L'Iliade d'Omero tradotta ed illustrata dall'ab. Melchior Cesarotti*, Padova, Pietro Brandolese, 1786-1794, I, t. 1, p. 197.

<sup>42</sup> Cfr. MYSSOK, *Antonio Canova*.

guerra di Troia, in particolar modo la descrizione del rilievo con la morte di Priamo:

quivi [all'altare], distrutta Troja, l'infelice Ecuba raccoglie le figlie sue, quai spaventate colombe in orrida tempesta; e quivi chiedono tutti ai loro santi Simulacri pace, ed aita. Oh! male accolte preghiere: oh quanto orrore!<sup>43</sup>.

Segue un lungo passo che gli serve per una minuta ecfrasi delle raffigurazioni sulle singole donne e dei loro affetti nel rilievo ben conosciuto dalla una versione presente nella propria villa<sup>44</sup>. Non si limita comunque a descrivere quello che vede, ma si immedesima di nuovo nelle figure e cerca di spiegare la loro azione e il loro sentimento quasi come fosse una delle figlie di Ecuba: «ed è seguita da un'altra, che con lo spavento negli occhi, e nascondendo fra il petto, e le braccia un pargoletto figlio, rivolge indietro paurosa la testa, pur per vedere se alcun la siegue, se il caro pegno uscir potrà di periglio»<sup>45</sup>.

Bisogna tener conto che dal punto di vista dell'epos omerico, queste donne erano le donne degli avversari e facevano fondo alla sublime scena eroica della strage di Priamo – è rimarchevole, dunque, che la Teotochi adottasse la loro prospettiva e rintracciasse la paura e la loro disperazione.

Se questo rilievo è già incentrato sull'azione "sublime" di un eroe maschile e la diversificata reazione emotiva delle varie donne, il rilievo con l'offerta delle trojane è un soggetto unicamente femminile già di per sé, visto che qui è raffigurata la processione delle donne di Troia all'altare di Minerva, dea protettrice della città<sup>46</sup>. L'azione ravvisabile quindi è minima e così anche la variazione nelle figure e nel loro atteggiamento. Per l'autrice concentrata sul racconto, la storia e le emozioni, il rilievo sembra di non offrire niente di particolare per l'ecfrasi anche se nota comunque le due mani troncate dal bordo di destra quale abbreviazione per la lunga fila

<sup>43</sup> TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, p. 89.

<sup>44</sup> Per i rilievi a Treviso si veda GIUSEPPE PAVANELLO, *Collezioni di gessi Canoviani in età neoclassica: Venezia*, in *Arte in Friuli, arte a Trieste* 15, 1995, pp. 225-270, qui p. 235; ID., *I primi bassorilievi di Antonio Canova*, «*Ricche Minere*» 8 (2017), p. 68-109; da ultimo FABRIZIO MALACHIN, *Canova / Treviso*, in *Canova - gloria trevigiana. Dalla bellezza classica all'annuncio romantico*, Crocetta del Montello 2022, pp. 47-63 e 289-290.

<sup>45</sup> TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, p. 91.

<sup>46</sup> MYSSOK, *Antonio Canova*.

di donne che continuerebbe oltre il quadro<sup>47</sup>. Quello che segue è forse una delle descrizioni tra le più deboli del libro ma tuttavia interessantissima di nuovo per la prospettiva femminile, visto che legge il rilievo e le donne raffigurate più che mai come un appello a se stessa: «Quanta mestizia, quanta divozione, quanto silenzio in questo quadro! Senz' avvedermene, io di me stessa accrebbi il numero delle supplicanti Trojane»<sup>48</sup>. Con questo brano culmina la strategia rintracciabile in tutto il libro, cioè di immedesimarsi nelle sculture di Canova e in quello che raccontano. La prospettiva è sempre quella femminile e guardate da quest'angolatura, le opere di Canova spesso assumono un nuovo e talvolta inaspettato significato.

#### ABSTRACT

Il contributo è una rilettura del famoso libro di Isabella Teotocchi Albrizzi sulle opere del Canova. Per la prima volta viene considerata la particolare prospettiva adottata dall'autrice, cioè lo sguardo femminile sulla scultura. Considerate da questo punto di vista, le descrizioni di Isabella si rivelano originalissime e molto critiche. Utilizza, infatti, la propria prospettiva femminile per criticare la cultura maschile del suo tempo e in particolare il neoclassicismo. Contrastando le sculture "senza tempo" raffigurando soggetti mitologici con la realtà sua di donna agli inizi del secolo XIX, stabilisce una comprensione particolarmente "moderna" dell'opera, ricontestualizzando il significato di Canova per il tempo suo.

The contribution is a re-reading of Isabella Teotocchi Albrizzi's famous publication on Canova's works. For the first time the particular perspective adopted, e.g. the female gaze on sculpture, is considered. Analyzed from this point of view, Isabella's descriptions reveal themselves as highly original and critically charged. As it can be shown, Isabella uses her own, female perspective to criticize the exclusively masculine culture of her time and the predominant neoclassicism from within. By contrasting the apparently timeless sculptures and their mythological topics with her own, female reality at the beginning of the 19th century, she establishes a decidedly modern understanding of the artist's work, recontextualizing Canova's relevance for her own time.

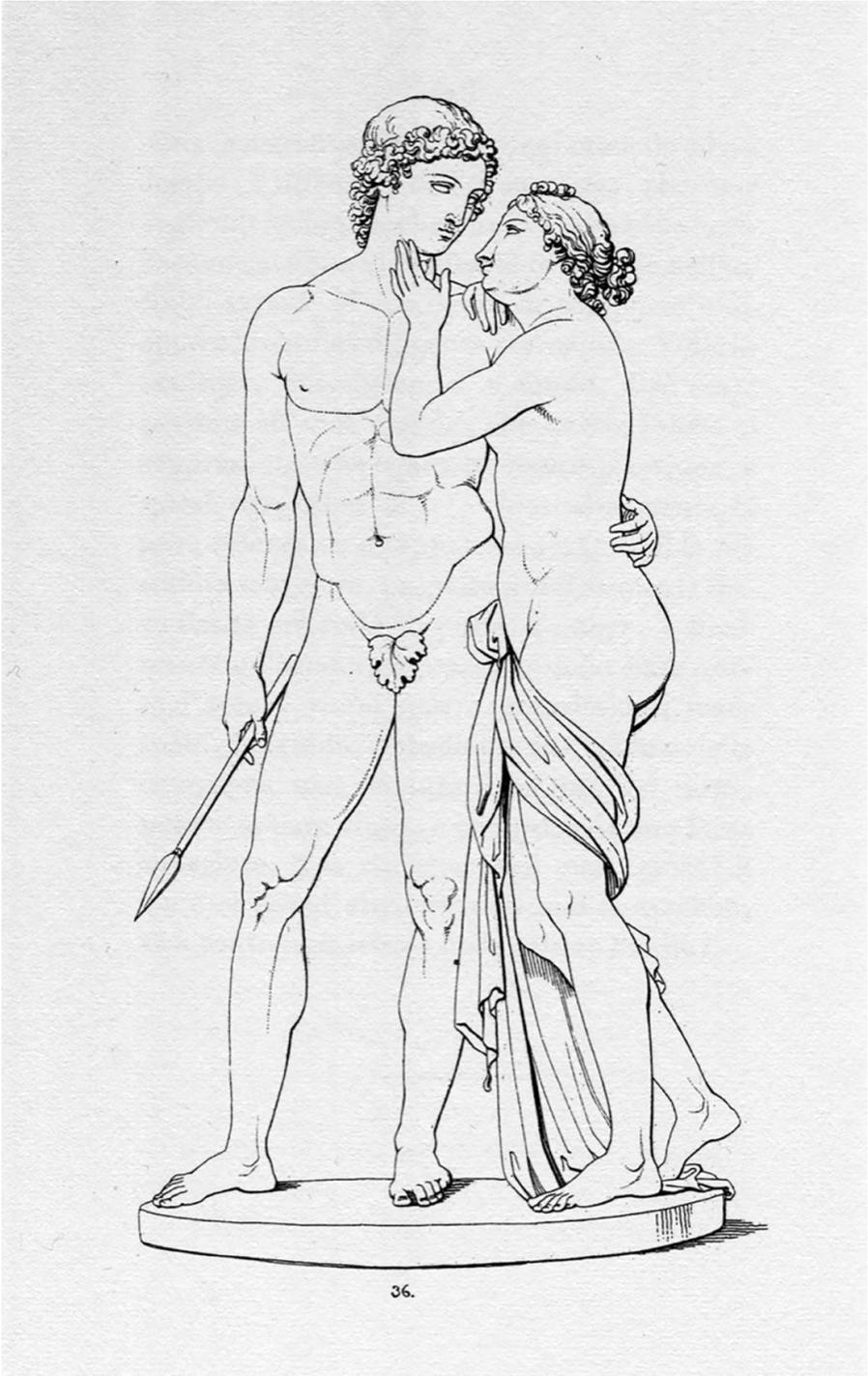
<sup>47</sup> TEOTOCCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, p. 80.

<sup>48</sup> *Ibid.*



1. *Teseo vincitore del Minotauro*,  
incisione a contorno dai volumi  
di Isabella Teotochi Albrizzi

2. *Endimione dormiente*, incisione  
a contorno dai volumi di Isabella  
Teotochi Albrizzi





3. *Venere e Adone*, incisione a contorno dai volumi di Isabella Teotochi Albrizzi

4. *Ecuba presenta il peplo a Pallade*, incisione a contorno dai volumi di Isabella Teotochi Albrizzi

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