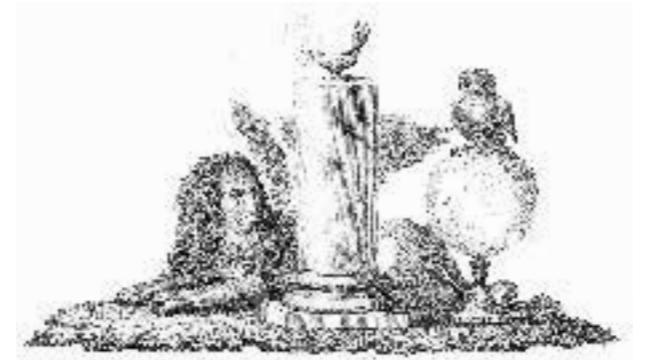


ATENE O VENE TO anno CCX, terza serie, 22/I (2023)

Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1 NE/ PD - Tassa Pagata/Taxe Perçue/Prioritario

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENE O VENE TO



ATTI E MEMORIE DELL'ATENE O VENE TO

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



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

Michele Gottardi

EDITORIALE

Il volume che avete tra le mani non è solo composto dagli atti del convegno di studi su *Canova a Venezia*, tenutosi all'Ateneo un anno fa, il 13 ottobre 2022, il giorno esatto del secondo centenario dalla morte dello scultore di Possagno. L'incontro di studi non doveva, nelle intenzioni degli organizzatori, passare in rassegna tutta l'opera, ma le relazioni veneziane, giovanili e più tarde, legami inscindibili che Canova intrecciò con la città dove si era formato da giovane, dove trovò i primi maestri ed estimatori, generosi sostenitori e grandi amici, e dove morì, in casa di Floriano Francesconi (titolare del celebre Caffè Florian), in campo San Gallo, nelle vicinanze di piazza San Marco. In questo numero monografico della rivista vedono dunque la luce buona parte degli interventi di *Canova a Venezia*, ma anche altri contributi allora non previsti per diversi motivi, un'appendice composta da un saggio riedito per l'occasione, una cronologia e una mappa di luoghi canoviani a Venezia, il *Libriccino* di conti e appunti dello scultore e, soprattutto, la riproduzione di alcune pagine significative dell'edizione delle *Opere di Antonio Canova incise ed illustrate*, pubblicate da Paolo Lampato a Venezia nel 1830, conservata nella biblioteca dell'Ateneo Veneto. Ringraziamo per queste idee e per la meticolosa attenzione che vi ha profuso il curatore del convegno e degli atti, il professor Nico Stringa, che così ha voluto arricchire questo volume di materiali che lo impreziosiscono, sulla scorta anche di un'altra iniziativa dell'Ateneo per il secondo centenario canoviano, un video documentario sugli itinerari veneziani del grande scultore. La *Passeggiata Canoviana*, condotta da Nico Stringa in veste virgiliana, è stata realizzata dalla Kublai Film sotto la direzione del regista e operatore Jacopo Zanessi, con il sostegno della Regione Veneto. Il programma si è inserito all'interno del progetto canoviano che l'Ateneo Veneto ha articolato in diversi momenti di studio volti a indagare la relazione instaurata con Venezia dal giovane Canova al suo arrivo nella città lagunare ed è disponibile sia sui canali dell'Ateneo che della Regione Veneto.

Ringraziamo quindi ancora una volta il curatore di questo ampio progetto, i relatori e gli autori che hanno contribuito, con noi, a rendere omaggio a una delle glorie del neoclassicismo italiano ed europeo.

Ringraziamenti

Bassano del Grappa: Biblioteca Archivio e Il Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Antonio Canova.

Bologna: Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna.

Trieste: Biblioteca Civica Attilio Hortis.

Venezia: Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti; Biblioteca Nazionale Marciana; Biblioteca Archivio Museo Correr; Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti; Museo Ca' Rezzonico, Gabinetto Disegni e Stampe; Biblioteca Querini Stampalia; Biblioteca Ateneo Veneto; Archivio e fototeca del Museo Storico Navale.

Adriana De Gobbi, Rossella Grandiero, Stefano Pagliantini, Alberto Craievich, Denis Cecchin, Carlo Urbani, Giuseppe Gullino, Giuseppe Pavanello, Paolo Mariuz, Pietro Del Negro, Diana Ziliotto, Marco De Paoli, Andrea Bellieni, Marcella Culatti, Alessia Giachery, Carlo Squarzon, Roberto Rosa, Piero Sattin, Francesco Turio, Camillo Tonini, Maurizio Loi, comandante di vascello e direttore del Museo Storico Navale di Venezia, Vincenzo Geraci, luogotenente, Dennis Cecchin, Gianni Venturi, Isabella Reale, Giulia Fusconi

Crediti fotografici

Antonio Canova, *Dedalo e Icaro*, stampa su carta albumina, cm 25,5 × 19,2, (Ed. ne Ali-nari) n. 32324. Venezia - R. Accademia di Belle Arti- Fondo storico Gallerie dell'Accademia di Venezia, n. 2688; allestimento della mostra: *L'ultima gloria di Venezia* (foto di Roberto Rosa), Venezia, Gallerie dell'Accademia; *Stele Falier*, incisione: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana; *Dedalo e Icaro nella collocazione ante 1922 alle Gallerie dell'Accademia*, fotografia, Museo Correr, Biblioteca e Archivio; per le foto dell'allestimento della mostra *Venezia nell'età di Canova*, 023 © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia; per *Endimione* e *Dafne* di Giuseppe Bernardi Torretto, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna; *Euridice*, Venezia, Francesco Turio Bohm.

Canova a Venezia
1822-2022

atti del convegno
Venezia, 13 ottobre 2022
a cura di Nico Stringa



Stele del senatore Falier fatta incidere da Canova con la dedica al suo primo maestro Giuseppe Bernardi (VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana)

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 scultore¹), 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

¹ 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?².

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 Pradazzi³.

² 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.

³ 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 pregio⁴.

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 umili⁵.

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).

⁴ 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.

⁵ 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 Tiepolo⁶.

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

⁶ 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 iscritti⁷. L’aspetto interessante di quel “mu-

⁷ 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 Androssov, Venezia, Marsilio, 1992; *La gloriosa collezione di sculture: la collezione Farsetti in Italia e nella Russia*, a cura di Sergey Androssov, 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 Venezia⁸; 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.

⁸ 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 rinascimento⁹.

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 formale¹⁰. 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

⁹ 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.

¹⁰ 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»¹¹.

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-

¹¹ 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, Bertonecello 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 contemporanea¹². 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

¹² 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 Cinquecento¹³.

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-

¹³ 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 pubblico¹⁴.

¹⁴ *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 secondo¹⁵.

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 esposte¹⁶.

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.

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

¹⁶ 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*¹⁷.

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.

¹⁷ «Gazzetta Privilegiata di Venezia», agosto 1838.

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 naïve» 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.

Federico Piscopo

LA TRIADE AMICALE CANOVA,
MARTINO DE BONI, ANTONIO D'ESTE

Venezia rappresentò per Canova un indiscutibile trampolino di lancio per la sua carriera internazionale, una possibilità di formazione che lo allontanò dal contesto paesano della provincia veneta; ebbe la fortuna di incontrare le persone giuste al momento giusto che gli permisero di venire a contatto con degli accorti e lungimiranti mecenati. Se così non fosse stato, Canova sarebbe rimasto un modesto e sconosciuto scalpello di Possagno, seguendo le sorti del nonno Pasino, del padre Pietro e dello zio Francesco.

Ma oltre alla fortuna giovanile, Canova ebbe costanza e abnegazione lavorativa che gli permisero di distinguersi da artisti contemporanei e ne misero subito in luce l'unicità. Molti amici e coetanei seguirono, in vario modo, la carriera e i primi passi del Canova ma non ne condivisero il successo proprio per la divergenza qualitativa della loro produzione.

Alcuni nomi di giovani, a titolo esemplificativo, che gravitarono attorno all'Accademia di Belle Arti di Venezia o agli ambienti artistici più rinomati della città, come la bottega dello scultore Ferrari e la galleria Farsetti: il pittore Francesco Musalo (1751-1827) che in età matura scelse la carriera di sacerdote; il pittore Romualdo Turini da Salò (1752-1829); Ferdinando Tonioli, mercante d'arte e procuratore di Canova a Venezia; Giovanni Maria Burri (n. 1754) restauratore emigrato a Roma negli anni ottanta del Settecento; un ancora non ben identificato abate Zanetti, ricordato nella biografia del Turini¹ e quasi certamente imparentato con il critico d'arte veneziano Antonmaria Zanetti.

Ma due personaggi, costantemente presenti nella vita di Canova e che gli permisero di mantenere saldi legami con Venezia e con il terri-

¹ PAOLO PERANCINI, *Memorie intorno alla vita e alle opere di Romualdo Turini pittore di Salò*, Brescia, Tipografia Gilberti, 1866, p. 7.

torio veneto, furono Antonio D'Este e Giovanni Martino De Boni, conosciuti dallo scultore nella prima adolescenza.

D'Este nacque a Burano nel settembre 1755² e gravitò da giovanissimo attorno alla bottega dei Ferrari a campo Santa Marina; qui conobbe Canova nel novembre 1769 e continuò a frequentarlo nei suoi soggiorni in terraferma, tanto da diventare di casa anche a Crespano, presso la madre del Canova³. «Tonin D'Este» viene infatti ricordato a Possagno quando fece da garante e guardiano al giovane amico mentre abbozzava la scultura *Euridice*, ispirandosi alle forme della modella Elisabetta Bastasini (1773). Entrato in contrasto con il Ferrari, si era trasferito giovanissimo a Roma (1775) e aveva sposato Anna Teresa Arrigoni, figlia di un oste romano, dalla quale ebbe sette figli dei quali sopravvissero all'infanzia Giuseppe (futuro incisore), Alessandro (scultore e discepolo di Canova), Giovanni Battista (medico) e Vetturia, in seguito divenuta moglie del pittore Andrea Pozzi.

D'Este si dedicò con buoni risultati alla scultura, prima nella bottega di Massimiliano Labourer, poi mettendosi in proprio in uno studio situato presso la chiesa di Sant'Ignazio (1787). Ebbe importanti committenze, specie durante il soggiorno napoletano, ma quando la situazione politica italiana lo portò a riparare in territorio veneto assieme a Canova, in attesa di tempi migliori (1798), decise di dedicarsi all'amministrazione dello studio dell'amico, ruolo che mantenne anche quando gli venne conferita l'importante carica di conservatore dei Musei Vaticani.

Fece subito parte di quella famiglia nata da legami di affetti che Canova, lontano dalla sua terra d'origine, si costruì a Roma, assieme alla fedelissima Luigia Vaccolini e al marito Girolamo Giuli, al cugino asolano Domenico Manera; un ruolo di spicco che venne in parte

² La data che generalmente viene indicata è il 1754, desunta dal necrologio e tramandata nei cenni biografici e in alcuni articoli scritti dal figlio, cav. Giuseppe D'Este. Una ricerca sulla documentazione archivistica della parrocchia di Burano ha permesso di rintracciare la corretta data del 12 settembre 1755, il che coinciderebbe con quanto indicato dall'artista stesso nell'iscrizione sul busto di Canova (Musei Vaticani) «Antonio D'Este scolpì l'anno 1832, il 76° dell'età sua». Si veda a proposito: FEDERICO PISCOPO, *Echi canoviani*, Tipografia Melchiori, Crespano del Grappa, 2016, pp. 129-130.

³ Angela Zardo si firma "Vostra amica e madre" in una lettera al D'Este del febbraio 1792: ANTONIO D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova: Scritte da Antonio d'Este e pubblicate per cura di Alessandro d'Este con note e documenti*, Le Monnier, Firenze 1864, pp. 385-386.

oscurato ai primi dell'Ottocento dall'arrivo a Roma in pianta stabile dell'abate Giovanni Battista Sartori. E quando il fratello uterino divenne l'indiscusso uomo di fiducia dello scultore, controllandolo sia nella gestione della corrispondenza che in quella finanziaria, l'amico D'Este dovette fare qualche passo indietro.

Gli ultimi anni furono dolorosissimi per le numerose perdite che l'anziano D'Este dovette sopportare: nell'arco di pochi anni morirono l'amico Canova (1822), i figli Alessandro (1826) e Giovanni Battista (1832), la moglie Teresa (1831). Nel testamento circa la sua sepoltura precisa:

Se crederà il mio erede universale di porre una semplice lapide alla nostra Cappella a Santa Maria de' Miracoli al Popolo lo farà ma secondo la mia volontà amerei che dicesse che qui jace una famiglia che chiama D'Este amica di Canova, il capo della quale da giovinetto partito da Venezia dal 1775 si è trasferito a Roma, e formato famiglia, ed'ha trovato di lui onorevole ricordanza⁴.

Il cav. Giuseppe, figlio e unico erede testamentario, tuttavia, non volle esaudire il desiderio del padre e fece erigere un vistoso monumento funebre, opera dello scultore padovano Rinaldo Rinaldi, che ancora oggi si può ammirare nella cappella di Sant'Antonio della chiesa di Santa Maria dei Miracoli.

Alla morte di Canova il contrasto con l'abate Sartori si fece più acceso; il dilagare di biografie canoviane che non ne delineavano realmente la personalità, avevano spinto Antonio D'Este a cimentarsi nella scrittura di memorie. Pur ostacolato per molti anni dal Sartori, continuò a sperare di poter pubblicare il manoscritto:

Che se mi fu vietata la pubblicazione della vita privata e famigliare di Canova, scritta dal padre mio, non per altro motivo che per aver narrato talune storiche verità che al sommo artista si riferiscono, giorno propizio verrà che in qualche angolo della terra, quello scritto vedrà la luce a notizia de poster⁵.

⁴ MARIA ROSARIA SFORZA, *Antonio d'Este a Roma, 1755-1803: il completamento della sua formazione tra compravendite, copie, restauri e collezioni di antichità*, «Studi sul Settecento Romano», 17 (2001), p. 276, n. 10.

⁵ ROMA, *Biblioteca Nazionale Centrale*, Autografi, A52/24³ Lettera di Giuseppe D'Este a Salvatore Betti del 18 maggio 1852.

La storia editoriale delle “Memorie” di Antonio D’Este fu molto tribolata; il figlio Giuseppe tentò di riordinare gli scritti del padre, accompagnati da numerose lettere e da documentazione originale, senza riuscire però a darli alle stampe. L’opera vide la luce solamente nel 1864 grazie all’editore Le Monnier di Firenze e all’instancabile lavoro di Alessandro Pagliarini D’Este, figlio di Virginia D’Este, a sua volta unica figlia di Giuseppe⁶. Dopo due anni di trattative l’opera venne pubblicata, non come nel progetto originario del D’Este, ma con una decisa riduzione nei volumi editi. Felice Le Monnier sottolineava come fosse impossibile pubblicare un volume di 700 pagine fra biografia del Canova, catalogo ed epistolario annessi⁷.

Anche con questa decurtazione, le “Memorie” rimangono ancora oggi un’opera importantissima non solo per la serie di aneddoti e le informazioni di prima mano, ma soprattutto perché ci forniscono un’immagine di Canova intima, familiare, umana, molto lontana dal freddo e impassibile artista tramandato da certa letteratura canoviana.

Giovanni Martino De Boni nacque a Venezia nel 1753, da una famiglia originaria di Cordelle di Zoldo. Da giovane frequentò l’Accademia di Venezia e la galleria Farsetti; più di quarant’anni dopo, infatti, Romoaldo Turini da Salò, un comune compagno di studi, ricorderà in una lettera a Canova gli anni all’accademia passati con De Boni e con Francesco Musalo: «e molto più mi consolo perché si è verificato il pronostico fatto da me, e dalli comuni amici Musolo⁸ e Martino, allorché unitamente a voi eravamo allo studio in Venezia e dell’Accademia ed alla Galleria Farsetti»⁹.

Oltre a questa formazione accademica Giovanni Martino si perfezionò molto probabilmente alla bottega dell’incisore Giuseppe Wa-

⁶ PISCOPO, *Echi canoviani*, pp. 154-158.

⁷ PIERGACOMO PETRIOLI, *Gaetano Milanese. Erudizione e storia dell’arte in Italia e nell’Ottocento: profilo e carteggio artistico*, Accademia Senese degli Intronati, 2004. Lettera del 13 aprile 1864 di Felice Le Monnier a Gaetano Milanese: «come pure vedrà che se v’è poca materia per formare un volume di giusta mole senza ricorrere a qualche artificio tipografico, non sarebbe possibile aggiungere queste lettere alle Memorie, quando non volessi portare il volume a 6 o 700 pagine; il che non mi converrebbe. Chiuderemo dunque il volume in corso con i Documenti e con l’erbaccie ch’Ella ha già rivisti. Quindi penserò al volume di Lettere, il quale, spero, non mi farà impazzare come l’altro».

⁸ Il cognome è attestato in entrambe le forme di Musalo e Musolo.

⁹ Lettera dell’8 maggio 1816: Edizione Nazionale delle opere di Antonio Canova (d’ora in poi EN), *Epistolario 1816-1817*, p. 241.

gner o di Giuseppe Carlo Zucchi, entrambi residenti nella parrocchia di San Zulian, dove appunto abitava la famiglia De Boni.

Negli anni del soggiorno veneziano di Canova, De Boni fu molto vicino all'artista; nelle poche lettere rimaste di tale periodo chiama l'amico «compare» perché lo aveva scelto come padrino di battesimo della primogenita (1779), pochi mesi prima che partisse per Roma. Fu proprio De Boni a iniziare di lì ad alcuni anni il Canova all'arte della pittura, ambito nel quale si era fatto strada già negli anni giovanili¹⁰.

Ma i detrattori e gli invidiosi continuavano a criticarlo e mettere in dubbio il suo legame con lo scultore; proprio per fugare ogni sospetto e per sottolineare la profonda amicizia che intercorreva fra di loro, Giovanni Martino chiese al giovane incisore Vincenzo Giaconi di creare un'incisione a partire da un suo quadro a olio nel quale si era raffigurato abbracciato all'amico Canova¹¹.

Le continue esigenze famigliari e probabilmente una cattiva gestione delle entrate portarono l'artista a rispondere a più commissioni in contemporanea, abbassando drasticamente la qualità delle opere. Nonostante ciò, riuscì ancora per alcuni anni a mantenere delle committenze di un certo livello, come possiamo comprendere dai ritratti dell'abate Serassi, del senatore Abbondio Rezzonico, di Antonio Cappello procuratore di San Marco, del conte Francesco Rizzo e del nobile bassanese Giuseppe Bombardini.

Dopo la morte della giovane figlia Angelica, De Boni si era stabilito in pianta stabile a Roma, ed è infatti ricordato negli Stati delle anime di Santa Maria del Popolo a partire dall'anno 1799¹². Nel frattempo doveva essere rimasto vedovo della moglie Annetta Bravetti, una moderna Santippe, a giudicare da quanto scriveva lo stesso Canova al conte Tiberio Roberti: «Credo che avrete veduto il mio amico Bonis. Egli è

¹⁰ Narrano il gustoso siparietto e gli scherzi dei falsi pittorici del Canova: MELCHIORRE MISSIRINI, *Della vita di Antonio Canova*, pp. 106 e ss; D'ESTE, *Memorie*, pp. 70-71.

¹¹ La lettera del Giaconi che ricorda la commissione dell'incisione (presente nella sua biografia: ANTONIO MENEGHELLI, *Notizie dell'intagliatore Vincenzo Giaconi*, pagg.16-18) viene erroneamente datata a marzo 1796, ma l'opera dev'essere collocata circa un decennio prima, così come l'autoritratto che De Boni dipinse raffigurandosi abbracciato all'amico è del 1783 circa. Si veda sui problemi di datazione: PISCOPO, *Echi canoviani*, pp. 166-167.

¹² ROMA, *Archivio Storico Diocesano*, Stato della Anime di Santa Maria del Popolo, 97, anni 1797-1805.

un'onesta persona ma ha una croce assai grande, che è la moglie; basta conviene aver pazienza»¹³.

Nei successivi due decenni l'artista visse sempre all'ombra del Canova, trasportando in incisioni le sculture dell'amico e seguendo da vicino il commercio di stampe, impegnandosi anche al di fuori dell'ambiente romano. Molti suoi lavori come il ritratto a olio di Angela Zardo Fantolin (andato perduto ma noto proprio attraverso un'incisione del De Boni), il ritratto di Canova (conservato al Museo di Roma) o il doppio ritratto di Antonio Canova e del fratello abate Sartori (Museo Civico di Bassano), attestano comunque una costante frequentazione della casa e dello studio di Canova.

Tuttavia, De Boni spesso risultò essere un personaggio scomodo per gli eccessi di collera e per i suoi comportamenti stravaganti e imprevedibili. Il 3 maggio 1817 Leopoldo Cicognara chiese incuriosito in una lettera a Canova:

Ditemi un poco chi è un certo Martino De Boni pittore che in una stampa di Giacconi sta abbracciato con voi, e in un'altra intagliata da se stesso è figurato con Anna Bravetti sua consorte, e Angelica sua figlia, lavoro alquanto barocco? Dovrebbe essere alcuno che avesse avuto cura della vostra infanzia¹⁴.

Il successivo 17 maggio Canova rispose un po' stizzito:

Quel Martino De Boni è un pittore veneto, che sta in Roma da molti anni, disegnando, e incidendo, e dipingendo tutt'insieme come può. Io lo conosco moltissimo, e siamo amici da tempo immemorabile, ma non sono punto suo alunno, né egli fu il mio educatore.

Dopo la morte di Canova scompaiono le tracce di De Boni, che sembra avesse perso oltre a un amico anche un sicuro aggancio lavorativo. Sappiamo solamente che dettò il proprio testamento nel febbraio 1826 davanti al notaio romano Pietro Megliorucci¹⁵. Ormai senza la protezione del conte Roberti e di Canova e lontano dagli amici bassa-

¹³ BASSANO DEL GRAPPA, *Biblioteca Civica*, R 58-6186, lettera da Roma del 26 maggio 1796.

¹⁴ EN, *Epistolario (1816-1817)*, II, p. 798.

¹⁵ ROMA, *Archivio di Stato*, Trenta Notai Capitolini, Pietro Megliorucci, Uff. 13., prot. 108, atto 27 febbraio 1826.

nesi Bombardini e Francesco Barbieri, concluse nel completo anonimato la propria esistenza morendo di lì a pochi anni.

ABSTRACT

Antonio Canova, anche dopo il suo definitivo trasferimento a Roma, mantenne profondi legami con l'ambiente veneto e con Venezia, dove si era formato professionalmente e dove aveva stretto le prime importanti amicizie. Due amici, in particolar modo, l'avrebbero accompagnato e seguito per l'intera carriera: Antonio D'Este e Giovanni Martino De Boni.

D'Este, scultore emigrato a Roma giovanissimo, divenne amministratore dello studio di Canova, impegno che mantenne in parallelo con la carica di Conservatore dei Musei Vaticani; è importante per aver redatto delle *Memorie* manoscritte (poi edite da Le Monnier nel 1864) che ci tramandano un'immagine di Canova più intima e familiare. De Boni, pittore ed incisore, avviò l'amico Canova all'arte pittorica; dopo una carriera altalenante, dovuta ai continui problemi economici, si dedicò alla trasposizione in incisioni delle opere canoviane.

Antonio Canova, despite having moved permanently to Rome, maintained deep ties with the Venetian environment and with Venice itself, where he had trained professionally and where he had met important friends. Two, particularly, followed him throughout his career: Antonio D'Este and Giovanni Martino De Boni.

D'Este, a sculptor who emigrated to Rome quite young, became the administrator of Canova's studio, a role he kept in parallel with the position of Conservator at the Vatican Museums; he is important for having composed handwritten Memoirs (edited by Le Monnier in 1864) which render a more intimate and familiar image of Canova.

Guido Zucconi

GIANNANTONIO SELVA.
CONTINUITÀ ARTISTICA NELLA DISCONTINUITÀ
POLITICO-ISTITUZIONALE

Tempo di riforme

Analogamente ad Antonio Canova, anche Giannantonio Selva ha attraversato uno dei periodi più drammatici e complicati della storia di Venezia. Entrambi vivono infatti da protagonisti la fase che va dal crollo della Serenissima alle dominazioni francese e austriaca: in altre parole, una parte importante della biografia di entrambi si colloca nel difficile passaggio dall'antico regime all'età contemporanea.

Al rapido mutare dello scenario politico fa da contrappunto la loro cifra artistica, la quale non sembra essere scalfita dai grandi cambiamenti in atto. Ciascuno per la propria sponda artistica dimostra una granitica fedeltà al canone classico il quale, nel caso di Canova, si traduce nel rimando costante alla statuaria greco-romana. Per Selva si tratta invece di una costante riproposizione dei modelli di Palladio, di colui che – a suo avviso – è riuscito più di tutti a rilanciare e attualizzare «l'architettura del tempo degli antichi». In questo come in altri casi, più che di neoclassicismo (termine oggi messo un po' in ombra dagli studiosi), è corretto parlare di neo-palladianesimo. Né è legittimo, a mio avviso, parlare di *revival* palladiano, dal momento che i richiami all'autore dei *Quattro libri* non cessano mai in tutti i domini della Serenissima, lungo l'intero arco dell'età moderna.

I due artisti sono legati da un'amicizia che risale agli anni formativi, consolidatasi soprattutto durante il periodo trascorso a Roma. In quella occasione, entrambi sono stati membri della colonia veneta, costantemente messa in guardia da Tommaso Temanza circa i pericoli impliciti nell'arte e nell'ambiente romano: si tratterebbe, a suo avviso, degli "arzigogolati", così come dei rigurgiti barocchi mai realmente defunti all'ombra del Colosseo¹.

¹ Si veda, a questo proposito, *Lettere del veneto architetto Tommaso Temanza pubblicate la*

Per converso, impegnati sul fronte delle riforme in campo didattico e museografico, sia l'uno sia l'altro agiscono come innovatori, sensibili a quanto di nuovo può provenire dalle accademie riformate nelle principali capitali, a cominciare da Parigi. Su questo aspetto in particolare, Canova gioca un ruolo essenziale, agendo da tramite tra Venezia e l'Europa.

Già allievo di Temanza, Selva aveva poi potuto allargare i suoi orizzonti formativi; non solo con il periodo di alunnato a Roma, ma anche con una serie di viaggi nelle principali capitali europee, a cominciare da Parigi e Londra². Progettista assai dotato, egli sembra ripiegarsi su stesso e sulla tradizione locale, dopo il ritorno in laguna. Anche per questi aspetti, Selva rappresenta un caso di discontinuità nella continuità.

Sul piano politico, il grande scultore è capace di fronteggiare qualsiasi interlocutore istituzionale, sia l'amministrazione francese (in versione repubblicana e imperiale), sia i governanti austriaci della prima come della seconda occupazione. Al contrario, la dimensione politica nell'attività di Selva si condensa soprattutto nel breve ma intensissimo secondo periodo napoleonico (1806-1813) il quale, come vedremo, lascerà un segno indelebile nella città lagunare; in quel frangente storico, egli è chiamato a svolgere il compito di architetto municipale, avendo modo di affrontare temi architettonici del tutto nuovi insieme con problemi edilizi alla scala urbana. Inoltre, insieme a Canova, egli dovrà far fronte anche a una serie di importanti questioni istituzionali, soprattutto legate all'insegnamento e alla gestione delle Belle Arti.

All'inizio dell'Ottocento, l'architetto e lo scultore trovano un comune terreno di collaborazione nell'opera di radicale rinnovamento dell'Accademia che avrà sede nel complesso della Carità. Contrariamente a quanto viene di solito indicato dagli studiosi, la riforma viene concepita prima del

prima volta nella fausta occasione delle nobili nozze Marcello-Zon, a cura di F. Wicovich Lazzari, Venezia, Tip. di Sante Martinengo, 1858. Cfr anche *Itinerario di me Giannantonio Selva Veneziano incominciando li 21 Marzo 1778*, VENEZIA, Biblioteca Querini Stampalia, Ms Cl.835-1175. Su questo tema si veda anche il mio testo, *Venezia nell'età di Giannantonio Selva, 1783-1819, Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia*, Catalogo della mostra Roma, Accademia di San Luca aprile-giugno 2007, a cura di Anna Cipriani, Gian Paolo Consoli, Susanna Pasquali, Roma, Campolongo Editore, 2007.

² Ben pochi sono i testi disponibili sulla vita e l'opera dell'architetto veneziano. Si vedano: ELENA BASSI, *Giannantonio Selva: architetto veneziano*, Padova, Cedam, 1936; EMILIANO BALISTRERI, *Giannantonio Selva. Biografia e opere*, Roma, Aracne, 2014.

1806, ancora in età austriaca, ma con un occhio rivolto a Parigi. Si potrà poi realizzarla con il ritorno dei napoleonici (1806-1807), per completarla sotto la presidenza di Leopoldo Cicognara, a partire dal 1808.

All'origine dei nuovi indirizzi, ci sono anche le riforme napoleoniche: in particolare, il nuovo ordinamento per le accademie, varato nel 1805³. Per quanto riguarda la definizione del profilo di architetto definito con legge del 1802, veniva allora sancita la necessità di un percorso didattico compreso tra scienza e arte⁴, con l'obbligo a confrontarsi con la dimensione della scienza e della tecnica più aggiornata (da apprendersi altrove e, nel nostro caso a Padova).

Nella scuola precedente alle riforme del primo Ottocento, vi era una cattedra di architettura restata in realtà scoperta fino al 1772. Una volta istituito, il corso regolare sarà affidato all'ottantaquattrenne Antonio Visentini, autore di incisioni dedicate al paesaggio veneziano. Anche se ufficialmente coperto da un titolare, l'insegnamento dell'architettura si baserà su meri "studi di prospettiva" e non sui "principi della statica" (come si diceva allora). Ne emerge un quadro didattico che serviva soprattutto a dipingere sfondi architettonici: qualcosa di ben lontano da quanto si conveniva a un'autentica scuola per architetti.

In quell'ultimo scorcio di Settecento, l'offerta didattica dall'Accademia appariva in netto contrasto con un panorama particolarmente ricco sul fronte dell'architettura sia teorizzata sia praticata. Soprattutto nella seconda parte del secolo, sulla scia di un Palladio riproposto come modello per l'oggi, Venezia e il Veneto raggiungono una posizione di eccellenza nel campo dell'architettura: si tratta di un primato stabilito e consolidato⁵. Dalla presenza di personalità di spicco (come Carlo Lodoli e Andrea Memmo, e soprattutto Tommaso Temanza)⁶.

³ Si veda ELENA BASSI, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, LeMonnier, 1941.

⁴ Si tratta della legge della Repubblica Cisalpina, datata 4 settembre 1802. veda, per quanto riguarda la codificazione delle figure di agrimensore, architetto e ingegnere civili, *Il Collegio degli ingegneri e architetti di Milano*, a cura di Giorgio Bigatti e Maria Canella, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 24-27.

⁵ Non particolarmente abbondante è la letteratura sull'argomento. Si vedano in proposito: ELENA BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli, Esi, 1962; MANLIO BRUSATIN, *Venezia nel Settecento: Stato, architettura, territorio*, Torino, Einaudi, 1980. Si veda soprattutto il più recente *Storia dell'Architettura nel Veneto. Il Settecento*. a cura di Susanna Pasquali e Elizabeth Kieven, Venezia, Cisa Palladio-Marsilio, 2012.

⁶ Si veda, a questo proposito, il mio testo *Da Temanza a Selva, l'idea di genius veneticus*, in *Da*

In tutti i casi, di fronte ai nuovi imperativi posti dall'ordinamento napoleonico, sarebbe stato impossibile riproporre una scuola basata, come in passato sugli "studi di prospettiva": a quell'*architecte d'état*, dal profilo di tecnico quasi-onnisciente così come voluto dalle riforme del biennio 1806-1807, saranno richieste sempre più ampie cognizioni tecnico-scientifiche ben oltre alle tradizionali competenze nel campo delle Belle Arti.

I corsi della rinnovata accademia prendono forma nel febbraio del 1807⁷; poco dopo, il 21 maggio, un "avviso vicereale" annuncia l'apertura, di lì a una settimana, dei corsi che si terranno nel vecchio fondaco delle Farine. Questi saranno articolati in una scuola di pittura e una in architettura, ovvero i settori a cui appartengono gli unici due docenti ufficiali allora esistenti contro i dieci previsti nello statuto; Teodoro Matteini per la prima, Giannantonio Selva per la seconda. Manca ancora quella di scultura che sarà aperta qualche tempo dopo.

Un grande complesso per una più grande accademia

Più in generale colpisce, nell'assetto così definito, l'assenza di uno spazio destinato alla scuola di scultura: non può trattarsi né di una svista, né tanto meno di un dispetto nei confronti. Viene da pensare alla vicina casa-studio dello scultore, progettata poco dopo dallo stesso Selva (1809) avrebbe dovuto costituire una sorta di appendice del rinnovato complesso della Carità. Questa ipotesi è anche corroborata dalla visione dell'insegnamento a cui resta legato Canova: ovvero quella dello studio/atelier dove può consolidarsi il necessario rapporto diretto tra maestro e allievo.

Nel frattempo si procede alla formazione del corpo insegnanti: risalgono a quel periodo le nomine di Selva, di Antonio Diedo e di Ferdinando Albertolli, poi sostituito, da David Rossi; Pietro Edwards è l'unico superstita della vecchia scuola.

Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi, a cura di Martina Frank, Bologna, Archetipolibro, 2011, pp. 201-212.

⁷ Si vedano, a questo proposito, le disposizioni contenute in 'Protocollo 1807, n.117', in 'Atti 1806-1807, B1' presso VENEZIA, *Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti* (d'ora in poi ABAVe). Facendo seguito al Decreto vicereale del 12 febbraio, il giorno 24 è la volta di Selva (professore di Architettura), di Diedo (professore segretario), di Albertolli (professore di Ornato) Edwards (conservatore delle collezioni). Dell'8 aprile seguente è il conferimento a Teodoro Matteini del titolo di professore di pittura.

Per quanto riguarda la trasformazione edilizia del complesso della Carità, lo schema di massima è inizialmente concepito da Giovanni Antolini, vice-architetto camerale che, anche in altre circostanze, è chiamato a sostituire Luigi Canonica. Il progetto esecutivo viene elaborato da Selva, e perfezionato con l'ausilio dello stesso Canova: è un piano ambizioso che moltiplica gli spazi destinati alla didattica, sia sul piano teorico che pratico: nulla ha che vedere con l'angusta sede del fonteghetto delle Farina che, prima di allora, aveva ospitato docenti e studenti delle Belle Arti.

Come si può dunque osservare, il nuovo corso ha inizio ben prima che la sede sia trasferita nel restaurato ex-convento dei Lateranensi annesso alla chiesa della Carità: non è qui il caso di ripercorrere la vicenda dell'adattamento del complesso, la quale recentemente è stata oggetto di studi approfonditi⁸. Vale però la pena di sottolineare un dato che è stato ampiamente trascurato: nel momento in cui vengono avviati i corsi non si è ancora pervenuti a una scelta definitiva circa la sede, come dimostra una relazione stilata nella primavera del 1807; anche se non risulta firmata, deve essere stata presumibilmente redatta dallo stesso Selva⁹.

Vi sono soppesati vantaggi (e gli svantaggi) nel confronto tra il complesso della Carità e l'ex-convento di Santa Caterina che alcuni considerano più adatto ad accogliere le funzioni proprie di un'Accademia ampliata negli spazi e rinnovata negli obiettivi. La prima opzione brillava per l'abbondanza e la qualità degli spazi, con particolare riferimento al salone da ricavarsi all'interno della scuola grande. Sull'altro piatto della bilancia, pesava la localizzazione a Dorsoduro, giudicata troppo "periferica".

⁸ Punto di partenza per una considerazione generale sulla fabbrica preesistente è il volume di ELENA BASSI, *Il Convento della Carità*, Vicenza, Cisa Palladio, 1971. Si vedano poi, tra i contributi più recenti; MASSIMO BISSON, *Nel complesso della Carità. Restauri e adattamenti per la nuova sede dell'Accademia, L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, 2 voll. a cura di Nico Stringa, Crocetta sul Montello (Tv)/Venezia, Antiga/ Accademia di Belle Arti di Venezia, 2016, I, pp. 87-105; ELENA SVALDUZ, *Architectural and urban change over time: the school, church and monastery of Santa Maria della Carità*, in *Visualizing Venice. Mapping and Modeling Time and Change in a City...*, a cura di Kristin L. Hufton et al., London and New York, Routledge, 2018, pp. 36-42.

⁹ Si veda la "Relazione del 16 aprile 1807" indirizzata al Direttore generale della Pubblica Istruzione, Moscati in "Atti 1806-1807, B1", ABAVe. Si veda anche "Nota dell'8 agosto 1807" in "Atti 1806-1807, B1" presso ABAVe. Contemporaneamente, con una nota inviata quattro giorni prima, il Segretario Diedo chiede lumi ai colleghi di Bologna circa le modalità di assegnazione dei premi-giro di poco tempo, il Liceo-Convitto nazionale.

Tra la tarda primavera e l'autunno, hanno luogo gli eventi che, in rapida successione, porteranno al trasloco nella nuova sede¹⁰: prima la decisione circa il sito, poi l'approvazione del progetto di Selva e l'affidamento a lui della direzione delle opere, e infine l'esecuzione dei lavori di restauro e di adattamento alle nuove funzioni.

Più in dettaglio, il 27 giugno 1807 è approvato il *Progetto di riduzione del locale della Carità a sede dell'Accademia*, secondo il disegno complessivo presentato dallo stesso Selva. Rispetto all'iniziale proposito di procedere rapidamente, la causa del ritardo è in parte dovuta a quelle persistenti incertezze sulla migliore localizzazione, di cui abbiamo già parlato.

Dopo avere definitivamente scartato l'ipotesi di collocare l'Accademia nell'ex-convento di Santa Caterina, la decisione finale deve essere stata presumibilmente presa tra i mesi di aprile e di giugno 1807. Segue l'esecuzione dell'opera la quale coprirà l'arco di un triennio che va dal 16 settembre (con l'incarico della direzione lavori e l'apertura del cantiere) fino al 20 aprile 1810, quando è concluso il primo fondamentale lotto; questo evento rende possibile l'agibilità, se non di tutto, almeno di una parte consistente dell'ex-complesso religioso. L'intera sequenza si concluderà non prima dell'aprile del 1810. Nel frattempo, già a partire dall'ottobre 1807, viene preso possesso dei locali anche se il cantiere è ben lungi dall'essere completato¹¹.

Pochi mesi dopo, nell'aprile 1808, il nobile erudito Leopoldo Cicognara è chiamato da Ferrara, per sostituire Alvise Almorò Pisani¹², nel ruolo di presidente dell'Accademia di Belle arti; la sua nomina sembra accelerare il processo di rinnovamento *à parts entières* (sul piano didattico, organizzativo ed edilizio). Segna anche il definitivo distacco da quella dimensione tutta locale (e dunque "provinciale") che aveva caratterizzato i primi decenni di vita dell'istituzione.

Cicognara porta con sé una visione lungimirante, insieme con una certa dose di *grandeur*. Per quanto oggetto di grandi sforzi, persino la

¹⁰ Si veda il grande foglio (cm. 100 x 50) riassuntivo dei lavori portati a compimento da Selva nel triennio 1807-1810. Si intitola *Dimostrazione del Maneggio economico* (in «Atti 1806-1807, B1» presso, ABAVe).

¹¹ Si veda la "Nota del 5 ottobre 1807" inviata al responsabile dei lavori, con la quale il Prefetto Serbelloni procede alla consegna dei locali, *ibid.*

¹² Da poco nominato, Pisani risulta deceduto già nell'aprile di quello stesso anno.

nuova sede della Carità apparirà, agli occhi del neo-eletto presidente «angusta, povera, persino nuda»¹³, soprattutto se confrontata con Bologna.

Il termine “nuda” non deve essere frainteso: sta a indicare la scarsità, se non addirittura l’assenza di dotazioni didattiche, quali copie di statue, frammenti architettonici, volumi, trattati e quant’altro egli stesso contribuirà ad arricchire nel non breve periodo della sua presidenza, che risulterà compreso tra il 1808 e il 1826. Un altro caso il suo, al pari di Antonio Canova, di adattabilità a differenti scenari politico-istituzionali.

Ritornando alla biografia di Selva, non possiamo non ricordare che la vicenda dell’Accademia rappresenta un ponte lanciato verso un secondo capitolo di attività, da lui vissuto durante il periodo napoleonico: riguarda la sfera edilizia e in particolare il suo ruolo di architetto municipale, ideatore ed esecutore di opera pubbliche.

Selva architetto municipale

Tra i compiti dell’architetto a servizio della città, saranno compresi progetti su scala urbana, come i giardini di Castello e il ridisegno di quella parte di Venezia che prospetta verso la bocca di Lido e quindi, indirettamente verso il mare. Più spesso, come nel caso dell’ex-convento della Carità, si trattava di trasformare una serie di ex-conventi in attrezzature pubbliche al servizio dell’utenza cittadina¹⁴.

Per la verità, esistevano altre figure cui i napoleonici avevano affidato compiti di coordinamento edilizio: soprattutto l’architetto camerale, posto alle dirette dipendenze dell’imperatore e chiamato a operare tanto a Milano che a Venezia. Nel nostro caso si trattava di Luigi Cagnola che però non ha mai modo di abbandonare la capitale del Regno italiano: nelle questioni di sua spettanza (progetto e realizzazione del nuovo palazzo reale presso le Procuratie nuove, adattamento di villa Pisani a Stra quale residenza imperiale), Cagnola sarà immancabilmente

¹³ Si veda VITTORIO MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte da documenti originali*, 2 voll. Venezia, Merlo, 1888, I, p. 10.

¹⁴ Testo imprescindibile per l’attività di Selva nelle vesti di architetto municipale è GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma, Officina, 1977, pp. 17-139 (II edizione ampliata e dotata di un più ricco apparato iconografico: *Venezia Ottocento: l’architettura, l’urbanistica*, Venezia, Albrizzi, 1988).

sostituito dal suo vice Antolini. Come avevamo visto, anche la trasformazione del convento della Carità avrebbe dovuto rientrare tra i suoi compiti, a riprova della funzione cruciale attribuita alla nuova Accademia, da parte dei governanti d'oltralpe.

In tutti i casi, occorre formulare una premessa: dopo la breve parentesi repubblicana nel 1797 e l'intermezzo austriaco fino al 1806, l'amministrazione francese doveva presentarsi con i suoi panni migliori: le grandi opere dovranno costituire un aspetto importante del nuovo corso.

I napoleonici erano chiamati a dimostrare i grandi vantaggi economici che sarebbero discesi da una buona amministrazione di tipo centralizzato, unita a un'azione efficace nel campo dei lavori pubblici. Selva viene chiamato da Napoleone a dare corpo a questa direttiva politica, materializzandola in nuovi edifici al servizio della cittadinanza. Lavorando in collaborazione (e sotto il controllo) con la commissione d'Ornato, appositamente istituita all'inizio del 1807¹⁵, egli dovrà portare a compimento un ambizioso programma; quasi come se i dominatori francesi fossero consci del destino che li attende¹⁶.

Questo capitolo della storia di Venezia ha un preciso inizio nel momento in cui Napoleone, visitando la città, incontra Selva all'inizio di novembre 1807; di fronte a una mappa settecentesca, gli affida una serie di compiti precisi: sarà questa la base su cui, di lì a breve, sarà promulgato il decreto n. 261 del 7 dicembre 1807 «portante varj provvedimenti a favore della città di Venezia»¹⁷. Giandomenico Romanelli lo definirà come la «prima legge speciale» per la città di Venezia¹⁸. In effetti uscendo dall'ambito di politiche ordinarie, il decreto ridisegna l'assetto del centro lagunare, nel tentativo di assicurarle quei caratteri che sono propri di una città contemporanea.

¹⁵ Si veda il Decreto vicereale del 9 gennaio 1807, in base al quale nelle principali città del Regno (Milano, Venezia, Bologna) si forma una commissione di cinque membri sotto la regia del Podestà: in Laguna, oltre a Selva e Diedo, vi trovano posto Garofoli, Facchina e Mezzani. Riportato in «Bollettino delle leggi del Regno d'Italia», 1807, in VENEZIA, *Archivio storico del Comune* (d'ora in poi ASCVe). Per la sua applicazione, particolarmente interessante è il saggio: PAOLO CECCARELLI, *L'intelligenza della città. Architettura a Bologna in età napoleonica*, Bologna, Bononia University Press, 2020, alle pp. 46 e 55-62.

¹⁶ Si veda il mio testo, *Les Français à Venise: ville et architecture à l'époque impériale (1806-1813)*, in *Bâtir pour Napoléon. Un'architecture franco-italienne*, a cura di Letizia Tedeschi, Jean-Philippe Garric, Daniel Rabreau, Bruxelles, Mardaga, 2021, pp. 455-472.

¹⁷ Riportato «Bollettino delle leggi del Regno d'Italia», 1807, Decreto 9.I.1807, presso ASCVe.

¹⁸ *Venezia Ottocento*, p. 44.

A fare da premessa al piano è il primo decreto di confisca dei beni ecclesiastici, emanato il 28 luglio 1806, con il quale veniva sancito il passaggio (in parte già avvenuto pochi mesi prima), al demanio statale di tutti i beni appartenenti agli ordini regolari sia femminili sia maschili; il viceré Eugenio di Beauharnais aveva ordinato la soppressione di tutto quanto non svolgesse una funzione di tipo territoriale (come le parrocchie).

In questo modo vengono liberati edifici che, nell'immediato futuro, possono essere riassegnati a nuove destinazioni d'uso civili o militari. Su questa traccia, si avvia un massiccio piano di riconversione in parte indicato nel decreto del 1807: comprenderà, tra gli altri episodi, il nuovo ospedale civile nel complesso domenicano di San Zanipolo e nell'ex-albergo dei Poveri, gli uffici amministrativi accanto alla chiesa di Santo Stefano il liceo-convitto nazionale nell'ex-convento di Santa Caterina, l'orfanotrofio negli annessi della chiesa di San Sebastiano. A tutto questo si aggiunge una serie di caserme e installazioni militari sparse soprattutto ai limiti della città (Gesuiti, San Niccolò dei Tolentini) e infine il carcere presso la chiesa di Santa Maria Maggiore.

Il fulcro dell'iniziativa napoleonica è dunque rappresentato dal piano edilizio e urbanistico che, a partire dai problemi di mobilità acquea e pedestre, intende riconfigurare molti altri ambiti (amministrativo e assistenziale) nel segno di un rilancio commerciale ed economico della ex-Dominante.

In questa sfera di interventi, Selva sembra non avere più occasioni di confronto con l'amico Canova. Fa eccezione un episodio, ben documentato da uno scambio epistolare: si tratta dell'apparato scenografico di tipo effimero che l'architetto della città è chiamato a realizzare in forma di saluto ufficiale all'arrivo di Napoleone e dal consistente corteo acqueo al suo seguito¹⁹. Recentemente, grazie a nuovi sistemi di *rendering* e modellazione in 3D è stata fatta una ricostruzione virtuale dell'intero apparato celebrativo, dislocato lungo il canal Grande²⁰.

¹⁹ Per la costruzione dell'apparato celebrativo ROMANELLI, *Venezia Ottocento*, pp. 93-95. MARIA IDA BIGGI; *Le feste sull'acqua a Venezia. Apparati per Napoleone, XIV rencontres internationales du Salon du Dessin. Le dessin et les Arts du spectacle. Le geste et l'espace*, a cura di Pierre Rosenberg, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2019, pp.136-150. Per la visita di Napoleone a Venezia, si veda UGO FUGAGNOLO, *I dieci giorni di Napoleone a Venezia*, Venezia, Corbo e Fiore editori, 1992.

²⁰ Si veda GIULIA FIORINI, *Tecniche e metodi nello studio di architettura effimera. 1807: i dieci*

Il parere richiesto a Canova non riguarderà tanto gli archi trionfali (modellati su quanto Cagnola aveva già realizzato a Milano in forma definitive), quanto la macchina per gli spettacoli e le colonne rostrate; per queste, reminiscenza di comuni visite al foro Romano, Selva sollecita l'amico scultore che, in prima battuta non appare del tutto convinto del progetto²¹.

Accanto alla costruzione di attrezzature collettive *sub specie* di *bâtiments civils*, e di giardini pubblici, l'azione dei francesi si tradurrà anche in lavori di natura idraulica legandosi ai caratteri specifici del sito lagunare. Vi rientrano le opere di difesa dalle piene, lo scavo (o in qualche caso l'interramento) dei canali e infine la riapertura delle bocche di porto: un ambito che si colloca a metà strada tra la sfera militare e quella civile.

In questo rinnovato contesto viene creato nel 1806 il Magistrato centrale alle acque, con sede a Venezia, ma con giurisdizione su tutto il bacino veneto-padano situato a est del Mincio²². Posta alle dipendenze del Corpo di acque e strade, la nuova struttura dovrebbe contare su di un consistente organico di ben 95 ingegneri. L'istituzione cesserà di esistere ben presto, nel maggio del 1808, soprattutto a causa della poca chiarezza in materia di competenze, e della persistenza di antiche servitù in materia di idraulica,

Tutto questo, unitamente alla scarsenza di mezzi, condanneranno a una condizione di impotenza il Magistrato centrale alle acque che lascerà tuttavia in eredità un nome e un concetto, poi ripresi dallo stato unitario dopo il 1866: da lì proverranno tecnici eccellenti come Pietro Paleocapa che avrà un ruolo importante nel destino di Venezia contemporanea.

Ma ritorniamo al programma di edilizia civile che si dimostra particolarmente ambizioso, specie se confrontato qui, come in altre città italiane, con un periodo di attuazione molto limitato, pari a un lasso temporale di sei anni scarsi, compreso tra la fine del 1807 e il 1813. Eppure, soprattutto in materia di *bâtiments civils*, gli effetti del piano

giorni di Napoleone a Venezia, tesi di laurea magistrale, relatore Balletti Caterina, correlatori Isabella Friso; Guido Zucconi, Università Iuav di Venezia, a.a. 2020-2021.

²¹ In *Lettere familiari inedite di Antonio Canova e Giannantonio Selva*, Venezia, Antonelli, 1832, p. 67.

²² Si veda, in proposito, il mio testo *Ingegneri d'acque e strade, in Veneto e Lombardia tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica. Economia, territorio, istituzioni*, a cura di Giovanni Luigi Fontana, Antonio Lazzarini, Roma-Bari, Cariplo-Laterza, 1992, pp. 400-419.

saranno notevoli: non tanto e non solo per tutto quello che oggi è visibile o realizzato, ma soprattutto per ciò che condiziona in seguito l'assetto di Venezia contemporanea. Possiamo tranquillamente affermare, per quanto possa suonare enfatico, che la topografia delle attrezzature pubbliche corrisponde ancora oggi, a quanto fu a suo tempo definite dal decreto Napoleonico.

ABSTRACT

Nata negli anni del comune alunnato a Roma, l'amicizia tra Canova e Selva si trasforma a Venezia, in collaborazione: sullo sfondo, il progetto di nuova Accademia di Belle Arti, voluto dai Napoleonici ma già delineato nel periodo precedente. Dal modesto "fonteghetto delle Farine", la sede si sposta nel 1807 nella nuova grande sede dell'ex-convento della Carità. Si delinea una doppia filiera formativa: pittura e architettura non più legata al disegno di sfondi costruiti, ma alla formazione di un tecnico al servizio della collettività: ruolo peraltro svolto da Selva in quello stesso periodo in qualità di "architetto civico" e, come tale, autore di quasi tutti i progetti di edilizia pubblica.

After the Roman period of pupilage – when Canova and Selva became friends – the link between the two turned into a cooperation focused on the implementation of the new school of Fine Arts. At the same, it was a question, of building a new seat -passing from the small "Fonteghetto delle Farine", to the large complex of la Carità – formerly a convent – and a question of formative programme. This was based on two didactical lines: painting and architecture, being the second not any longer a problem of designing backgrounds, but rather of educating experts in construction, able to serve the needs of a new society. This was the task assigned to Selva in those years.

Sandro Menegazzo

CANOVA AL MUSEO STORICO NAVALE DI VENEZIA

Tra i siti veneziani che conservano disegni, bozzetti in argilla e cera, gessi e marmi di Antonio Canova o di ispirazione canoviana ci sono il museo Correr, le gallerie dell'Accademia, la pinacoteca della Querini Stampalia, la basilica dei Frari, ma tra questi non ci si aspetta di trovare anche il museo Storico navale della Marina militare prospiciente campo San Biagio. La prima sala sulla destra rispetto all'ingresso del museo conserva la stele marmorea realizzata dal grande scultore neoclassico per onorare la memoria di Angelo Emo (1731-1792). L'opera è stata recentemente oggetto di un ottimo restauro realizzato in occasione delle celebrazioni per il bicentenario della scomparsa di Canova (1757-1822). Si tratta di una colonna rostrata con quattro prue, due per parte, di antiche triremi, una delle quali con testa di leone a guisa di polena. Nello stile della tradizione greco-romana, il monumento sostiene il busto di Emo con le spalle coperte dalla toga consolare romana mentre un genio celeste sta ponendogli sul capo la corona del trionfatore. Scolpita nel marmo, una figura femminile alata è colta mentre incide con il dito, senza mostrare sforzo alcuno, il nome dell'ultimo ammiraglio della Serenissima e la "I" di "immortale". L'allegoria della fama si trova inginocchiata sopra la riproduzione scultorea di una delle "batterie galleggianti" realizzate per colpire, dai bassi fondali in prossimità della costa, le basi navali barbaresche del Nordafrica. L'innovativo sistema d'arma fu descritto dallo stesso Emo in una lettera del 14 ottobre 1785 indirizzata al Senato:

La poca influenza delle navi sopra le batterie rasenti del molo, suggerì alla mia immaginazione l'espedito, alla prima apparentemente ridicolo, ma effettivamente eccellente, di formare coll'artificiosa connessione, chiusura e rivestimento della unita superficie di due masse di venti botti, due zattere o galleggianti munite di un grosso cannone da 40 [libbre] per ciascheduna, servite da marinai, protetti da parapetti formati da doppia riga di mucchi di sabbia, et a si piccolo numero mi confinò la nostra penuria di materiali; senza questa insuperabile miseria ne avrei formato dieci o dodici che l'esperienza ha mostrato capaci di estermine ogni nemica fortificazione.

Per la verità, la fantasia di Emo probabilmente si ispirò ad altre «batterie galleggianti» utilizzate nel 1766, durante un'analoga azione dissuasiva contro la pirateria tripolina, dall'allora capitano delle Navi, Jacopo Nani che, in una relazione inviata al Senato il 3 dicembre 1766, così si espresse: «Mi fu di grande suffragio l'esistenza di tutte quelle bombe e di tutti quei altri materiali ad uso di zatterone che la provvida diligenza di VV. EE. aveva fatto imbarcare sulla squadra»¹.

La stele celebrativa venne commissionata allo scultore di Possagno dal Senato veneziano nel 1792 con l'impegno di elargirgli un appannaggio annuo di 10.000 ducati. Emo era scomparso improvvisamente a Malta, dove si trovava in procinto di prendere il mare, il primo marzo dello stesso 1792 in circostanze a tutt'oggi ancora non del tutto chiarite. Una delle versioni ufficiali parla di colpo apoplettico dovuto a un attacco biliare in seguito alla notizia della pace poco onorevole che la Serenissima aveva stipulato, in sua assenza, con il Bey di Tunisi. Inoltre era stata completamente disattesa la richiesta di un contingente di 10.000 "fanti da mar" (truppe da sbarco) per completare la campagna militare contro la pirateria berbera. Decisamente più intrigante la pista di ricerca sulla fine dell'ultimo grande ammiraglio della Repubblica del Leone, seguita da Federico Moro nel suo libro *Angelo Emo, eroe o traditore*². L'opera, ampiamente sorretta da documentazione archivistica, avanza l'ipotesi che il nostro eroe non sia morto per cause naturali ma sia stato, forse, avvelenato su mandato del Consiglio dei dieci. L'organismo preposto a vegliare sulla sicurezza dello Stato era stato allertato circa un possibile sovvertimento politico che il «Capitano straordinario delle Navi» avrebbe potuto innescare ai danni dell'ormai fragile sistema oligarchico veneziano. A diffondere un clima di accentuato sospetto aveva contribuito la pubblicazione di una conferenza dello stesso Emo sull'urgenza di riformare l'organizzazione della Marineria veneta³, implicito atto d'accusa nei confronti di coloro che erano stati definiti «opachi reggitori della cosa pubblica». A conclusione della "scrittura" si auspicava una palingenesi politica e morale della società veneziana. Al rientro in patria, un Emo forte della credibilità acquisita

¹ MARIO NANI MOCENIGO, *Storia della Marina Veneziana*, II, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani, 2011, p. 358.

² FEDERICO MORO, *Angelo Emo eroe o traditore?*, Venezia, STUDIOLT2, 2012.

³ VENEZIA, Museo Civico Correr, coll. 965, *Scrittura sul sistemar la Marina da Guerra in cui eravi il cav. Emo stesso*.

con l'onore delle armi, avrebbe potuto innescare una svolta traumatica nella conduzione della Repubblica. Pur in assenza di prove conclusive, il sospetto di una sorta di esecuzione di stato ai danni dell'ammiraglio, non appare ipotesi semplicemente fantasiosa.

Quando la salma imbalsamata del capitano straordinario delle Navi giunse in patria nel maggio 1792 a bordo della nave ammiraglia Fama, forse anche per fugare eventuali dubbi sull'improvvisa scomparsa dell'illustre personaggio, scattò la macchina della celebrazione e della costruzione del mito. Il feretro ebbe accoglienze trionfali:

Lo accompagnarono essi fino alla Scuola Grande di San Marco, luogo destinato per compiere gli ultimi onori funebri. Quindi il dì appresso, 25 maggio, posto il corpo dell'illustre sopra un palco con istrato di nero velluto e coperta la bara con aureo manto sottoposta all'ombrello d'oro a sei mazze che serviva a' funerali dei dogi, dopo la messa delli canonici della Marciana, fu recitato il notturno dei morti, indi, levato il feretro si avviò la processione lungo le Fondamente Nuove in capo alle quali erasi costruito un ponte sopra barche di tavole che giungeva per la Sacca della Misericordia fino alla Scuola Grande della Misericordia⁴.

I resti mortali di Emo trovarono accoglienza nella trecentesca chiesa dei Servi di Maria che già aveva ospitato le spoglie di altri membri della famiglia Emo e del servita frate Paolo Sarpi, teologo ufficiale della Serenissima al tempo dell'interdetto del 1606. L'edificio religioso fu sconsacrato e demolito nel 1812. Il corpo del "capitano straordinario delle Navi" venne allora traslato nella chiesa di San Martino di Castello per terminare la sua peregrinazione sei anni più tardi in quella di San Biagio lungo la storica fondamenta degli Schiavoni. Medesimo itinerario compì *Il cenotafio* opera dello scultore Giovanni Ferrari detto il Torretto (Crespano del Grappa 1744-Venezia 1826). Il monumento del Ferrari rappresenta la figura dell'ammiraglio adagiata sul fianco destro con il gomito appoggiato all'affusto di uno dei cannoni alloggiati sulle famose "batterie galleggianti". Un'iscrizione dedicatoria recita testualmente: «ANGELO EMO / EXIMIIS HONORIBUS / REIPUBLICAE CLARISSIMO / TACTICAE NA-

⁴ GIUSEPPE GATTERI, FRANCESCO ZANOTTO, *Storia illustrata della Serenissima*, Venezia 1864.

VALIS INSTAURATORI / EX SORORIBUS NEPOTES LABIA ET ZENOBIO PP». L'opera fu infatti commissionata dai parenti di Emo e aveva quindi un carattere prevalentemente privato mentre il monumento canoviano rappresentò il tributo che lo Stato veneziano intendeva offrire al grande uomo di mare.

Isabella Teotochi Albrizzi (Corfù 1760-Venezia 1836), la «saggia Isabella» come amava chiamarla il Pindemonte, donna bellissima e colta, animatrice nella sua abitazione in corte Michiel a Santa Maria Zobenigo (Santa Maria del Giglio) di uno dei migliori salotti letterari del Settecento. Questo salotto aveva tra i suoi frequentatori assidui anche Canova, così descrisse e interpretò la stele dello scultore di Possagno:

Questo monumento della Patria riconoscente innalzato all'ultimo de liberi Eroi Veneziani, è ingegnosamente composto e mirabilmente eseguito. Tutte le figure essendo in parte staccate, egli è un altorilievo il quale ha l'appoggio di una lastra di marmo a guisa di muro e ne forma la base [...] una di quelle batterie galleggianti, che l'Emo inventò e con le quali fulminò i Barbari nell'ultima guerra [le campagne navali del 1785/1786 contro le basi della pirateria berbera a Tunisi, Sfax, Biserta, Susa]. Il busto, all'originale somigliantissimo, è posto sopra una colonna rostrata bagnata dalle onde del mare. Crederesti quasi di ferro al suo luccicare l'armatura che gli copre il petto e naturale la tinta alquanto abbronzita del volto a cui aggiunge la severità dello sguardo abbassato e l'ampia fronte ed i capelli pochi e presso che rari della testa. Tu lo scolpisti, o Canova, in quello stato suo abituale di calma imperturbabile che nemmeno allora gli venne meno quando l'ira furibonda di Nettuno squarciò in Eleos il seno dei vascelli a lui confidati [Nel dicembre 1771, con le navi alla fonda nel golfo Laconio – Peloponneso meridionale – davanti alla spiaggia di Elios, Emo fu sorpreso da una tempesta che provocò l'affondamento del vascello Corriera e della fregata Tolleranza con relativi equipaggi. L'Ammiraglio si salvò con la nave per aver fatto abbattere l'albero maestro] Un bellissimo Genio alato, il Genio dell'Adria furente, quello medesimo che protesse nelle luminose lor geste Domenico Michele di Tiro, Enrico Dandolo due volte a Costantinopoli, Morosini nel Peloponneso e tanti altri sommi Eroi, quello medesimo col volo dell'agile pensiero Canova raffigurò e scolpì. Questo vezzoso giovinetto discende dal Cielo e col sorriso amabile della compiacenza, sta per porre sopra la testa dell'Eroe una corona civica che tiene con ambo le mani. All'opposto lato la Fama, a cui sorgono sopra le morbide spalle due grandi ali, deposta ai suoi piedi la tromba, quasi servirsi volesse d'un più eterno e verace mezzo di diffondere le lodi del suo Eroe, piega un ginocchio sopra la galleggiante per iscrivere con un'aurea pen-

na il nome dell'Emo ed innalzare nel tempo medesimo la mano sinistra verso il busto di Lui, additandoci che quell'è l'Eroe di cui vuol rendere eterna la Gloria. La dolce serenità e la somma attenzione che in quell'atto dimostra, ci palesano quanto le sia caro quel Grande ed in quale indelebile maniera voglia essa alla tarda posterità tramandarne lo splendore [...] Placida e tranquilla rappresentandola [...] pare che Canova abbia voluto in essa additarci quella bella Fama che rimorso alcuno non punge [...] ed accompagna invisibile quei veri Eroi che se bagnarono le loro mani nel sangue, nol fecero che pel santo amore della Patria insultata, minacciata ed oppressa⁵.

La stele marmorea fu ultimata a Roma nel 1794, da un Canova già pienamente maturo e perfetto interprete dell'estetica neoclassica. In base ad accordi assunti preventivamente con il Senato veneziano, avrebbe voluto collocare il monumento nella prestigiosa sala delle Quattro porte al Palazzo ducale. Quell'ubicazione, nella splendida anticamera d'onore per le delegazioni in attesa di essere ricevute dal Senato o dal Collegio, avrebbe certamente contribuito a valorizzare l'opera canoviana. Ma il Senato veneziano, con grande disappunto dello scultore di Possagno, all'ultimo momento, cambiò la destinazione optando per l'Arsenale. Ci si era infatti accorti che il monumento avrebbe celato, almeno parzialmente, la grande tela di Andrea Vicentino che descrive l'Arrivo a Venezia di Enrico III. Secondo lo storico dell'arte Nico Stringa, l'opera canoviana, espressione tra le più decise del neoclassicismo che a quell'epoca andava da poco affermandosi, collideva con la tradizione e fu questa una delle ragioni di fondo per cui non trovò alloggio nel palazzo dei Dogi.

«Certo che all'Arsenale sarà perso, e poi se avessi saputo questo da bel principio avrei pensato [...] in altro modo». Con queste parole reagì Canova promettendo che avrebbe decapitato il busto e sostituito il capo dell'ammiraglio con quello della diletta nonna Caterina Ceccato, figura fondamentale negli anni giovanili dello scultore. Certamente rimase deluso, indispettito, in qualche modo si sentì tradito dalla città che lo aveva accolto giovanissimo e in cui si era svolta la sua prima formazione artistica alla bottega di Giuseppe Bernardi che fu poi ereditata da quel Giuseppe Ferrari di cui si è parlato. Ridotto a più miti consigli, alla fine lo

⁵ ISABELLA TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di Scultura e Plastica di Antonio Canova descritte da Isabella Albrizzi, nata Teotochi*, Firenze, presso Molini, Landi e compagno, 1809.

scultore nel 1795 si recò in Arsenale per trovare una opportuna collocazione al monumento.

L'opera fu collocata in una delle sale d'armi in campagna, una sorta di proto-museo che conservava antiche bocche da fuoco ormai inservibili e altri cimeli. Nel dicembre 1797, prima di consegnare Venezia all'Austria, le forze di occupazione francesi misero in atto una spoliazione della città senza precedenti: la quadriga bronzea sulla balaustra della basilica di San Marco, il leone alato (in realtà una chimera) sulla vetta della colonna della piazzetta furono tra le sottrazioni più significative, in Arsenale furono svuotati i magazzini, arraffati 400 cannoni, bruciate le navi in costruzione negli scali, incendiate le decorazioni del Bucintoro nel tentativo di recuperarne le dorature, mentre lo scafo fu trasformato in prigione galleggiante. Scampò fortunatamente a tanto scempio il capolavoro del Canova.

Durante la seconda occupazione austriaca (1814-1848) venne a implementarsi un nuovo allestimento museale nelle cosiddette sale d'armi alle porte, vicino all'ingresso principale dell'Arsenale. Si accumularono quadri, monumenti, cimeli, modelli di navi sopravvissuti al sacco francese. Per disposizione imperiale, Giovanni Casoni, ingegnere e architetto della Imperial regia Marina austriaca, si occupò della musealizzazione. Nel settembre 1818, il monumento marmoreo in onore di Emo trovò collocazione in questi nuovi ambienti. La *Guida per l'arsenale di Venezia* del Casoni, pubblicata per la prima volta a Venezia dalla tipografia Giuseppe Antonelli nel 1829, riporta una descrizione capillare di tutto ciò che vi era contenuto e inventariato. Il testo è ancor oggi essenziale per ricostruire la storia delle collezioni di quello che sarebbe divenuto il Museo storico Navale. Il capitolo n. 9, intitolato *Sale d'armi*, descrive la situazione al 1825 nell'ambiente al primo piano: «La prima di queste [sale] fu così ridotta nel 1825: essa è guernita di antiche armi, scarsi avanzi delle depredazioni accadute nei torbidi tempi del 1797»⁶. Sono dettagliatamente elencate spade, alabarde, picche, lance, balestre, scudi di varie fogge, elmi e inoltre l'«armatura in ferro che si vorrebbe di Carlo Zeno, Senatore e rinomato condottiero delle Venete armi [...] nella guerra di Chioggia l'anno 1380», l'armatura di Francesco Duodo comandante delle galeazze nella battaglia di Lepanto del 1571 e altri cimeli.

Nella sala al piano superiore si trovavano il monumento a Vettor Pisani

⁶ GIOVANNI CASONI, *Guida per l'Arsenale di Venezia*, Venezia, Antonelli, 1829, p. 16.

traslato in Arsenale a seguito della demolizione della chiesa di Sant'Antonio di Castello, fucili antichi, elmi a celata, grandi fanali (detti *fanò*) da galea disseminati a ridosso dei pilastri della sala, una bombarda del XIV secolo impiegata al tempo della guerra di Chioggia (alcuni di questi oggetti sono oggi conservati al pianterreno del Museo storico Navale). Il catalogo del Casoni descrive inoltre il contenuto di un «armadio n. 1 (strumenti di tortura, piccole balestre...)». Nell'«armadio n. 2»: tra scudi, elmi, armi da taglio, si fa riferimento a un «Monumento alla memoria dell'Ammiraglio Angelo Emo, opera della prime del Canova eseguita in Roma l'anno 1794». Eccone la descrizione:

Una colonna rostrata col busto del repubblicano Ammiraglio, esposta all'urto dei flutti che invano tentano scalzarla e comprometterne l'invariabile immobilità; una leggiadra fanciulla che attentissima ripete, su quel marmo, il nome di lui e vorrebbe tramandarne la fama all'immortalità; un Genio, sceso dall'etere, il quale nelle divine sue forme, nella soavità dell'aspetto presenta un'idea di celeste bellezza; questo nesso fa encomio ad un tempo ed alla immaginazione dell'uomo, ed alla filosofia dell'artefice. Scorgo in quel masso la possanza della Repubblica ridonata all'antico splendore, il dominio sui mari rivendicato e ristabilita la celebrità delle veneziane insegne. In quest'opera v'è unità di pensiero, di azione, d'interesse. Nella Fama vedesi il trasporto d'un'anima intensamente occupata del più giusto dovere, nel Genio quella compostezza ed amenità proprie ad un messaggero celeste, nella fisionomia dell'Eroe la tranquillità che deriva dalla soddisfazione di sé medesimo. Questo è il monumento dalla Patria eretto all'ultimo veneto cittadino che ha procurato ridestare le repubblicane virtù.

Il processo di musealizzazione subì un brusco arresto negli anni dell'insurrezione di Venezia del 22 marzo 1848, che prese le mosse proprio in Arsenale con l'efferato assassinio del direttore imperiale delle maestranze, colonnello Giovanni Marinovich. Al governo provvisorio rivoluzionario del Manin aderì anche Casoni. Rientrati gli austriaci nel 1849, le competenze del costituendo museo vennero assunte dall'imperial regio ammiragliato del porto di Venezia e Casoni fu sollevato da tutti gli incarichi che aveva ricoperto. Soltanto nel 1854 fu reintegrato nelle funzioni precedenti ma il 31 gennaio 1857 moriva lasciando incompiuta l'opera cui era stato chiamato.

Con l'annessione del Veneto al Regno d'Italia (19 ottobre 1866), Venezia divenne la sede del III dipartimento marittimo della Regia ma-

rina che progettò la riconversione dell'antico cantiere di stato della Serenissima in un moderno arsenale industriale. Ripartì anche il processo di musealizzazione: tra il 1870 e il 1872, si riordinarono le collezioni della sala d'armi che assunse il titolo di Museo del Regio Arsenale di Venezia. Due articoli apparsi sulla *Gazzetta di Venezia* l'8 agosto 1871 e il 7 maggio 1872, descrissero questi cambiamenti. Ma le collezioni, visitabili soltanto da alcune personalità di spicco, restavano interdette al grande pubblico. Così il monumento canoviano ad Angelo Emo, indissolubilmente legato alle vicende dell'Arsenale, rimaneva visibile solo a pochi studiosi muniti di speciali lasciapassare. Ai primi del Novecento (1903) il tenente di vascello Giuseppe De Lucia pubblicò un catalogo delle collezioni *La Sala d'Armi nel Museo Dell'Arsenale di Venezia: catalogo storico, descrittivo, documentato*, opera che può essere considerata un interessante aggiornamento degli oggetti esistenti. La pubblicazione diede impulso al percorso di riordino filologico delle raccolte.

La fine della prima guerra mondiale determinò la nascita ufficiale del museo: i materiali conservati a Venezia e quelli raccolti in tutta la penisola furono suddivisi tra il Museo Tecnico Navale de La Spezia e il lagunare Museo storico Navale. La scelta dei cimeli fu affidata all'ufficiale di Marina, Mario Nani Mocenigo, discendente da una delle più antiche famiglie patrizie della Serenissima. Mocenigo portò a compimento la riorganizzazione di quella che era stata la sala d'armi alle Porte traghettandone la trasformazione nel neonato Museo storico Navale. Tra il 1922 e il 1923 fu possibile l'apertura del museo al pubblico. Venne creato un accesso autonomo che consentiva l'aggiramento degli ostacoli burocratici connessi all'accesso a una zona militare (permessi e quant'altro): il palazzetto detto del Purgatorio, (una delle antiche sedi dei tre Patroni e dei tre Provveditori all'Arsenale, assieme agli edifici denominati Inferno e Paradiso) i cui ambienti interni erano adiacenti all'antica sala d'armi, venne dotato di un ponticello sul canale che costeggia il muro merlato dell'Arsenale e finì per costituire l'anticamera del museo. Il monumento canoviano ad Angelo Emo era finalmente disponibile a un pubblico potenzialmente vasto.

Nani Mocenigo, primo conservatore dal 1922 al 1943, curò anche l'ordinamento tematico e cronologico: il salone al primo piano fu dedicato alla Marina italiana, dalla caduta della Serenissima in poi con oggetti riferibili alla Marina veneto-napoleonica, alla Marina sarda, alla guerra di Li-

bia e alla prima guerra mondiale. Al secondo piano erano disposti i ricordi della Marina veneziana dal XV al XVIII secolo, modelli di navi antiche, stendardi, armi, cartografie, portolani, plastici, quadri busti e monumenti. In un simile affollamento di cimeli, la stele marmorea di Antonio Canova restava quasi soffocata, con una visibilità non certamente consona alla fama dell'autore. Nonostante la grande attenzione posta al riordino delle collezioni risultò evidente una criticità assoluta: la mancanza di spazi che non poteva offrire giustizia ai grandi oggetti esposti.

Durante il secondo conflitto mondiale, in accordo con la direzione dei Musei civici veneziani, come era già accaduto negli anni della Grande guerra, la maggior parte degli oggetti museali trovò ricovero a Ca' Rezzonico. Nell'Arsenale rimasero soltanto i cannoni. Alla fine della guerra i cimeli tornarono nella sede originaria che venne riaperta al pubblico nel 1949. Tra il 1943 al 1980, l'ufficiale di Marina, barone Giovanni Battista Rubin de Cervin Albrizzi (1900-1980), storico navale ed esperto di imbarcazioni lagunari, ricoprì l'incarico che era stato del Mocenigo. A fronte di un ulteriore incremento di oggetti da esposizione, il nuovo conservatore si trovò alle prese con problemi di spazio. L'emergenza trovò una soluzione relativamente inaspettata quando, a metà degli anni cinquanta, la Marina militare decise il trasferimento ad Ancona del dipartimento Militare marittimo dell'alto Adriatico. Si liberarono così gli edifici demaniali occupati da uffici logistici e amministrativi dipartimentali tra i quali anche l'imponente fabbricato ex magazzino delle Granaglie della Serenissima in campo San Biagio.

A disposizione per il Museo storico Navale, rimase così una superficie complessiva superiore ai 4.000 mq distribuita in cinque piani. Sotto la supervisione di Rubin de Cervin, coadiuvato dalla collaborazione del fraterno amico, ingegner Artù Chiggiato, modellista, progettista navale e appassionato conoscitore della storia della marineria veneta, il Genio militare per la Marina di Venezia adeguò l'edificio alle nuove esigenze e tra il 1961 e il 1964 si provvide alla traslazione dei cimeli che si trovavano all'interno dell'Arsenale. In tal modo il monumento del Canova ad Angelo Emo fu collocato in una sala interamente dedicata alla memoria dell'ultimo grande ammiraglio della Serenissima.

ABSTRACT

L'articolo si occupa delle contrastate vicende che hanno segnato la storia dell'ubicazione ed esposizione al pubblico di un settecentesco monumento canoviano relativamente poco noto. Si tratta della stele marmorea in memoria dell'ultimo ammiraglio della Repubblica Serenissima di Venezia, Angelo Emo, oggi esposta in una sala, interamente dedicata, al pianterreno del Museo Storico Navale.

L'opera, commissionata ad Antonio Canova dal Senato veneziano nel 1792 e ultimata a Roma nel 1794, avrebbe dovuto essere collocata nella sala delle Quattro porte in palazzo Ducale, una vetrina di assoluto prestigio. Ma, all'ultimo momento il Senato costrinse il Canova ad accettare, suo malgrado, la sistemazione del monumento in Arsenale dove rimase con scarsa visibilità fino al 1964

This article deals with the contrasting issues marking the events that led to the installing and public exhibition of a relatively little known 18th Century monument by Canova, a marble stele in memory of the last Admiral of the Serenissima Republic of Venice, Angelo Elmo. Today the stele is exhibited in a room entirely dedicated to it, located on the ground floor of the Naval History Museum.

The piece was commissioned to Antonio Canova by the Venetian Senate in 1792. He finished it in Rome in 1794. It should have been placed in the Hall of Four Doors within the Doge's Palace, a showcase of absolute prestige. But at the last moment, and against Canova's will, the Senate forced him to accept the Arsenal as location for the monument. There it remained, barely visible, up to 1964.

Johannes Myssok

ISABELLA TEOTOCI 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 improprio¹. 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 letterario². 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 erotizzato³.

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

¹ 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).

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

³ 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.

⁴ 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 Capurro⁵. 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 genio⁶. 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 1813⁷. 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 1794⁸. 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.

⁵ ISABELLA TEOTOCHI 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.

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ 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'autore⁹. La critica letteraria ha invece trattato il testo quasi unicamente come testo letterario paragonandolo con le opere di Ippolito Pindemonte e Ugo Foscolo¹⁰, 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 edizioni¹¹. 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*.

⁹ 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.

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

fešta di essere ben informata di tutto questo¹². 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 mio¹³.

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 Pindemonte¹⁴ – 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 ricovero¹⁵.

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-*

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

¹³ *Ibid.*

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

¹⁵ *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»¹⁶. Chiude comunque aggiungendo «ogni uom, che l'ammira, vorrebbe rassomigliargli; ed ogni donna si sente in petto il cuore d'Arianna»¹⁷. 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 altrui¹⁸.

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 penna¹⁹.

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-

¹⁶ Ivi, p. 62.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ 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.

¹⁹ 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»²⁰. Non è soltanto grazia, però, che la Teotochi legge nel volto dell'Endimione bensì: «e sulle labbra siedegli il sorriso dolce di voluttà»²¹. 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».²² 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»²³. 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 lettore²⁴. 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 imenei²⁵.

²⁰ Ivi, pp. 104-105.

²¹ Ivi, p. 105.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ 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.

²⁵ 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»²⁶. Qui

²⁶ 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»²⁷. 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»²⁸. 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»²⁹. 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'argomento³⁰, 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»³¹. 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!»³². Crea dunque un contrasto tra sé e Canova; altri autori come Fernow avevano addirittura rimproverato Canova di ideare sculture

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

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

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

³² *Ibid.*

poco maschili, anzi molli, femminili³³. 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»³⁴. 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'Adone³⁵.

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?»³⁶. 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 autori³⁷. 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-

³³ 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.

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

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, pp. 130-131.

³⁷ Cfr. MYSSOK, *Antonio Canova*.

gionamento suo intorno a Venere e Marte³⁸. 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 Canova³⁹. 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 Cesarotti⁴⁰. 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 Cesarotti⁴¹, 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 dibattito⁴², 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 specificatamente femminile infonde le sue descrizioni delle scene prese dalla

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

³⁹ Ivi, p. 42.

⁴⁰ MYSSOK, *Antonio Canova*.

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

⁴² 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!⁴³.

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 villa⁴⁴. 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»⁴⁵.

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 troiane 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 città⁴⁶. 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

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

⁴⁴ 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.

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

⁴⁶ MYSSOK, *Antonio Canova*.

di donne che continuerebbe oltre il quadro⁴⁷. 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»⁴⁸. 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.

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

⁴⁸ *Ibid.*

Fernando Rigon Forte

L' «ALTISSIMA E GENEROSA STIRPE»
DELL' *ETTORE* E DELL' *AIACE* DI VENEZIA

La circostanza commemorativa e la sede veneziana offrono l'opportunità di una focalizzazione iconografica più approfondita¹ sulla coppia di statue dell' *Ettore* e dell' *Aiace* canoviani (figg. 1-2), giunta in laguna nel 1827, qualche anno dopo la morte dell'artista, la cui ricorrenza questo convegno si propone di celebrare.

Al loro giusto apprezzamento e sull'autorevole acquisizione “postuma” non solo come “reliquie” culturali del celeberrimo e veneratissimo scultore di origine e formazione veneta, nel momento di entrare in una delle dimore più prestigiose della Serenissima come veri e propri capolavori del sommo scalpello, dovette giocare un ruolo determinante l'autorevole giudizio espresso e dato alle stampe nel 1824 da Leopoldo Cicognara. Scrivendo che «le sue statue dell'Ettore e dell'Aiace semicolossali... non ebbero dalla mano maestra le estreme finezze dell'arte, per quanto debbansi riguardare come opere finite»² il grande ferrarese, veneziano di adozione, ne sanciva infatti un livello inventivo e compositivo di prim'ordine, degno di stare alla pari con i massimi prodotti plastici finiti e licenziati dal Maestro e come tali direttamente consegnati alle sedi private e pubbliche della committenza finché il “novello Fidia” era ancora in vita.

Lo scopo di questo intervento, enunciatosi subito come iconografico, è tuttavia altro da quelli storici e critici, in quanto selettivamente mirato alla lettura di un accessorio marginale, per quanto vistosamente apicale, di due figure che, nella loro integrale nudità di prestantza fisica adeguata a due guerrieri contendenti – secondo i canoni classici – di nulla dispongono se non di attrezzature “belliche” essenziali all'offesa e alla difesa, cioè di spade, foderi ed elmi.

Già l'artefice stesso ebbe cura di indirizzare l'*entourage* dei suoi estima-

¹ Cenno sull'argomento in FERNANDO RIGON FORTE, *Canova e le fonti classiche (II). Il dotto scultore, l'antico Canova*, «Ricche Minere», 15 (2021), pp. 86-89.

² LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, VII, Prato, Giachini, 1824, p. 170.

tori ed esegeti in ricerca di ascendenze filologiche, verso una dimensione che doveva travalicare le evidenze immediate di due duellanti affrontati e della sapientissima impostazione e resa plastica dei loro fisici in emulazione e cimento con la lezione della statuaria antica. Egli si era infatti premurato di dare esplicita indicazione della “fonte” letteraria che aveva fatto in lui scattare la scintilla “inventiva” del soggetto di una composizione binaria, alla cui essenzialità in quanto tale – giocata sui termini minimi per potersi definire plurale! – aveva dimostrato ripetutamente predilezione, manifestando così di non amare certo gli assemblaggi a plurime figure, se non nei monumenti funerari o negli altorilievi. Indicazione che appare oltre se stessa, enunciato confermativo di un metodo in cui la poetica del “nuovo stile” vuole e deve muoversi in parallelo, nella costante endiadi di riferimenti classici sia all’arte sia alla letteratura, quasi che la seconda debba necessariamente garantire il valore di autenticità della prima, conferendo al “nuovo” creato una sorte di ratifica di origine controllata e controllabile, la sola necessaria e sufficiente alla nobiltà, anzi all’“aristocrazia” del prodotto artistico.

Precisa dunque Canova in una lettera inviata al suo amico e interprete privilegiato della sua arte e della sua instancabile produzione, il francese Quatremère de Quincy, che il soggetto dell’eroico binomio materializza visivamente un «momento accennato da Omero, nel verso 274 del Canto VII»³.

Il puntuale riferimento alla base dell’ispirazione e della scelta viene colto al volo da Isabella Teotochi Albrizzi come spunto autografo di prima mano che, per una migliore intelligenza del creato canoviano, alla relativa scheda dei due guerrieri riporta integralmente il passo dell’*Iliade*⁴ nella traduzione del Monti⁵:

³ Lettera di Canova Roma, 21 dicembre 1811 in ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Canova et ses ouvrages ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de célèbre*, Paris, Adrien Le Clerc, 1834, Appendice contenant un choix de lettres adressées par Canova à l’Auteur, pp. 380-382. *Antonio Canova. Epistolario (1811)*, a cura di Giuliana Ericani, Bassano del Grappa, Comitato Nazionale delle opere di Antonio Canova, 2019, pp. 601-602.

⁴ ISABELLA TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, Pisa, presso Niccolò Capurro, co’ caratteri di F. Didot, 1821, pp. 121-122.

⁵ La prima edizione in tre volumi porta la data 1810, ma il terzo volume apparve solo nel 1811: la stampa fu però aspramente criticata dall’autore per i troppi errori in essa contenuti; una seconda edizione, corretta sulla scorta dei numerosi consigli ricevuti da Luigi Lamberti, Andrea Mustoxidi ed Ennio Quirino Visconti, uscì in due volumi nel 1812. Altri emendamenti furono apportati dal traduttore nella terza edizione del 1820 e nella quarta definitiva del 1825.

E qui, tratte le spade, i due Campioni/Più da vicino si ferian, se ratti/ Messaggeri di Giove e de' mortali, / Non accorrea gli Araldi [...] / Entrar costoro / Con securtade in mezzo a' combattenti/ E interposto fra le nude spade/Il pacifico scettro, il saggio Ideo/Così premiero favellò: Cessate, / Diletti figli, la battaglia. Entrambi/ Siete cari al gran Giove, entrambi (e chiaro/ Ogun se 'l vede) / acerrimi guerrieri; / Ma la notte discende; e giova , o figli, / alla notte obbedir.

Quasi certamente questi non sono i versi che Canova aveva letto relativi al citato “momento”; egli disponeva di non pochi esemplari dell'opera omerica⁶, ma nella sua biblioteca non entrò nulla del Monti se non la monumentale *Proposta di correzioni alla Crusca*⁷. Quel che importa è la testimonianza diretta dell'origine a dir poco qualificante del soggetto, in quanto il poeta greco continuava e continuerà a essere posto a un vertice di ogni espressione letteraria di tutti i tempi da considerarsi *tout court* insuperabile, ma al cui cospetto il genio celebratissimo di Possagno poteva ben ardire di presentarsi, per misurarsi in un confronto per quanto audace e impari, ma non impossibile, in una operazione ecfrastica tra arti sorelle, all'interno del cui terzetto la letteratura continuava comunque a detenere la supremazia. Ben lo registrano le parole del Missirini, il quale avrebbe scritto:

Omero, che fu appellato da Plinio fonte degli ingegni, aperse una sorgente perenne alle invenzioni e ai soggetti de' lirici, de' tragici, de' pittori e degli scultori antichi e moderni: non si può nelle cose grandi sentir nulla di più sublime, quanto l'omerica espressione e nelle piccole nulla di più proprio: egli è questo poeta grave, piacevole, ed egualmente mirabile per la sua abbondanza, e per la sua brevità; e niuno fornisce più vaghe e più forti idee che Omero allo intendimento degli artisti. [...] Quindi fu detto che divinamente cantò Omero, divinamente Canova scolpi...⁸.

L'encomiastico parallelo di Missirini tra poeta antico e scultore mo-

⁶ GIUSEPPE PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, Possagno-Sommampagna (Vr), Fondazione Canova-Cierre, 2017, catt. 1184, 1185, 1186, 1187, 1188, 1677, 501, 502, 504.

⁷ Ivi, cat. 1574. MONTI, *Proposta...* Milano, 1817, 6 tomi, IV.

⁸ MELCHIORRE MISSIRINI, *Della vita di Antonio Canova. Libri Quattro*, Prato, Giachetti, 1824, L. II, cap. VIII, p. 219.

derno, facilita il ritorno in *medias res*, inducendo a notare che il vero momento omerico si concentra tutto negli ultimi versi dell'episodio del contendere, quando il troiano e il greco affrontati stanno per abbassare o riporre le rispettive spade in un attimo di *suspence* gravido di aspettative sia per i protagonisti che per gli "spettatori" della coppia statuaria canoviana. Una tregua che è più di un armistizio, in quanto contiene un auspicio di cessazione prolungata ben oltre la notte incipiente e una proposta di duratura pace, quale era costantemente nelle corde del nostro artista.

Solo una lettura estesa all'intero passo, può comunque ratificare ogni proposta interpretativa in merito a questo frangente:

Con le spade allora si sarebbero colpiti da vicino, se non fossero giunti gli araldi, messaggeri di Zeus e degli uomini, uno da parte dei Teucuri, l'altro degli Achei, con le corazze di bronzo: Taltibio e Idaio [...] in mezzo fra gli eroi posero gli scettri e Idaio, l'araldo dai saggi pensieri, parlò e disse: "Fermatevi figli, cessate di battervi; Zeus signore dei nubi, vi ama entrambi, entrambi siete valorosi guerrieri; questo noi tutti sappiamo. Si fa buio ormai: è bene cedere alla notte".

E qui è indispensabile aprire una parentesi metodologica per far notare, come anche in questo caso, preferiamo ricorrere a una traduzione a noi contemporanea dei classici... e per comodità addirittura in prosa. Non era così per Canova che frequentava i testi greco romani antichi, in traduzioni a stampa recenti o addirittura in simultanea e in verifica diretta con testo a fronte nelle mani di chi glieli leggeva e gli fungeva da consulente.

Le opere "classiche" di letteratura furono a disposizione di Canova in versioni assai diverse dalle nostre, sicuramente di collaudata caratura, mediate nello studio dello scultore da intellettuali di altrettanto alta levatura che conoscevano a menadito il greco e il latino e che erano in grado *ad abundantiam* di trasfondere afflato, pensiero, cultura dell'originale nella lingua dell'eccelso destinatario. Pur registrati nel novero dei 2.560 volumi della biblioteca del Canova, quasi tutti questi testi in lingua e in traduzione non sono ora immediatamente disponibili, se non nei rari casi in cui fossero stati arricchiti da illustrazioni figurative, quindi considerati nel novero dei titoli da conservare e destinare alle civiche raccolte del museo di Bassano, dove si trovano tuttora⁹. Poiché ci imbattiamo in esempi

⁹ Per una aggiornato *excursu* sul problema, miratamente da angolazione di grandi autori clas-

di versioni recenti talvolta piuttosto generiche e ingannatrici che hanno condotto fuori strada, quando non hanno addirittura impedito corrette e complete intelligenze degli assunti di turno (nel persistente assioma che tradurre equivale a tradire), sarebbe buona norma ricorrere a ciò che effettivamente giungeva agli occhi, agli orecchi e alla mente del Canova, contenuto in pagine di difficile reperimento e di difficile accesso a causa della non immediata reperibilità di questi titoli, sovente dispersi in una diaspora lontana dall'essere sufficientemente mappata.

Quanto precisato sopra non impedisce di cogliere nelle righe di traduzione qui riportate l'atmosfera di sorpresa e di trepidante attesa in cui sono immersi i due avversari canoviani sulla soglia di una notte imminente che con il suo buio assolutorio tutto placa e rende invisibile. Una condizione ottimale per un artista che auspicava sempre di esperire e ammirare le sue opere attraverso una luce direzionata e "pilotata"¹⁰, che consentisse di valutare al meglio i prodigiosi risultati della sua perizia plastica e della sua celebre "ultima mano"¹¹, che nel caso in esame sappiamo non essere tuttavia stata raggiunta. E che invece fu appieno attinta nel capolavoro estremo dell'*Endimione dormiente*, disteso sulla battaglia fisica e convenzionale tra veglia e sonno, buio e luce, in attesa di una luna assente che lo rischiari e lo taccia contemporaneamente.

Ma a quale "segnale" fu precipuamente affidato che convenisse marcare due "personaggi" come esponenti eccelsi "di altissima e generosa stirpe" – per parafrasare la formula del D'Este¹² – oltre la loro prestantza anatomica di una rivelatrice nudità impavida e integrale, sprezzante di ogni

sici antichi e moderni, vedi STEFANO PAGLIANTINI, *Canova lettore. Spigolature, curiosando tra i suoi libri*, in *Io, Canova genio europeo*, Catalogo della Mostra, Bassano del Grappa, pp. 44-49. Per i circa 500 volumi illustrati della biblioteca di Canova giunti a Bassano per volontà del fratellastro v. GIULIANA ERICANI, "... *La Regia Città di Bassano per suo distinto affetto al celebre artista. La donazione e il testamento di Giambattista Sartori Canova*", «Bollettino del Museo Civico di Bassano», n.s. 28/29.2007/08(2009), pp. 110-128.

¹⁰ Esperimento di riproduzione di opere canoviane "a lume di candela" nella sezione "Canova ispettore delle Belle Arti" nella mostra curata da Giuseppe Pavanello, *Canova. Eterna Bellezza*, Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, ottobre 2019- marzo 2020 per cui vedi FRANCESCA ROMANA MAZZONI, *Canova. Eterna Bellezza*, (Roma, Palazzo Braschi, ottobre 2019-marzo 2020), progetto di allestimento BC progetti di Alessandro Baldoni e Giuseppe Catania, «Ricche Mine», 7 (2020), n. 13, pp. 148-164, figg. 13-14.

¹¹ GIULIANA ERICANI, *Antonio Canova e il processo creativo per la scultura moderna*, in *La creatività: Biologia, Psicologia, Struttura del processo creativo*, in *Atti del Convegno, Roma 12-13 marzo 2019*, in *Atti dei convegni lincei*, 336, Roma 2020, pp. 229-247.

¹² ANTONIO D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, Le Monnier, 1864, p. 335.

ferita, viva e quindi estetica, prima ancora che fisica? Quegli invulnerabili corpi oltre che a una eccellenza di forme naturali, selezionate e perfezionate dalla sapienza creatrice dello scultore e delle sue collaudatissime conoscenze d'anatomia, di quale connotato potevano rendersi testimone e veicolo per esaltare la supremazia di una impareggiabile nobiltà di discendenza e di ardimento, da evidenziare in figura in aggiunta al lignaggio plastico e poetico che sottendono? Oltre alle armi l'unico accessorio estraneo, l'unica riproduzione di manufatto non di origine naturale, sono gli elmi di entrambi.

Un'attenzione mirata il grande di Possagno riservò sempre ai copricapi dei suoi personaggi quando le esigenze lo richiedevano e i soggetti ne offrivano l'occasione. Anzi l'artista sempre li sfruttò, in virtù della posizione eminente, come marcatore vistoso che meglio qualificasse l'identità del personaggio di turno, in special modo la sua origine e la sua dinastia, oltre a sottolineare le sue qualità, tra eziologia e aretologia.

Sempre limitatamente a uno stretto ambito mitologico, tra i non certo frequenti esempi vanno ricordati ancora¹³ le indimenticabili soluzioni adottate per il *Perseo trionfante* e per la *Testa di Elena*. Per il primo le fonti letterarie privilegiavano la versione di un elmo donato da Plutone o da Mercurio che rendeva invisibili: una galea di cuoio che invece Apollodoro mitografo precisò essere piuttosto un berretto di pelliccia, da lui chiamato in modo rivelatore con il termine di *κυνή*, in quanto spoglia di un cane, animale degli inferi, sacro al suo donatore Ade, a sua volta, come dice il nome, invisibile al pare di tutti i morti di cui è sovrano. Notevole fu la stupefazione suscitata dal contrasto tra l'integrale, atletica essenzialità del corpo dell'eroe e la complicata soluzione sommitale che proponeva – in foggia del più consueto berretto frigio, con l'apice floscia ricadente in avanti – una inedita combinazione di ali piumate, di vigili e ispide orecchie canine su villosa calotta di pelo, desinente in appariscenti orecchiesse pendule, a mo' di morbide paragnàtidi. Un contrasto compositivo che non facesse mai dimenticare come Perseo all'atto di mozzare la testa di Medusa era invisibile, grazie ai poteri di ciò che indossava in testa, frutto di un raro privilegio riservatogli dal monarca dell'Erebo.

Non minore, unanime meraviglia suscitò al suo apparire la *Testa ideale*

¹³ FERNANDO RIGON FORTE, *L'abbigliamento' del Persèo canoviano. L'invisibile allo specchio assente*, «Bollettino dei Musei Vaticani e delle Gallerie Pontificie», XXXIII (2015), pp. 247-262; ID., *Canova e le fonti classiche*, pp. 70-75.

di Elena, a cominciare dalla destinataria di un dono tanto peculiare e tanto invidiato, Isabella Teotochi Albrizzi, che subito comprese come quell' "ovo ledèo"¹⁴ posto sul capo della donna più bella del mondo, era innanzi tutto un espediente per distinguerla e caratterizzarla da tutte le altre *Teste*, modellate in precedenza e in futuro dal sommo, come caratterizzazione inconfondibile di una prerogativa che si desiderava rimanesse unica e irripetibile. Singolare era e rimarrà infatti l'audace scelta di connotare il celeberrimo personaggio effigiato tramite una ardita *contaminatio*, mai osata in precedenza, tra la figlia di Zeus e i suoi fratelli, i Dioscuri – i *diòs Kouroi* – sempre ornati in testa nelle varie rappresentazioni artistiche antiche (freschive, vascolari e soprattutto scultoree) di un levigato ed essenziale guscio di uovo, in virtù di una comune origine gemellare. Quel guscio che nella sua immediatezza rinnovava lo sconcerto per l'assurdità parossistica di uno dei più noti tra i miti olimpici che voleva Leda generare dal re degli dèi sempiterni, trasformato in cigno, e insieme dal marito umano, Tindaro, re di Sparta, due coppie di uova da cui nacquero i germani femminili Elena e Clitennestra e maschili, Polluce e Castore, i primi dei quali mortali e i secondi immortali.

La dottissima e incomparabile opzione canoviana, anche dal punto di vista estetico, nell'accostamento di un sembiante di inarrivabile bellezza, di un'acconciatura sofisticatissima con una levigatezza naturale di astrazione assoluta, rimase un punto di non ritorno, anche in virtù di una immediata notorietà dello sconcertante creato. Ciò che poteva diventare necessario mettere sulla testa di un eroico personaggio per connotarlo in maniera inequivocabile, diventava occasione per renderlo sede "parlante" della sua origine natale, – a guisa delle lettere tipografiche "capitali" che nel Rinascimento venivano collocate a esordio di capitolo nei trattati a stampa delle più disparate estrazioni¹⁵ – in funzione di vessillo genealogico del portatore.

Il formato di notevole taglia dei due elmi in foggia di *cassis* crestato posti in testa a un eroe e a un dio della mitologia come *Teseo che uccide il centauro* e di *Marte con Venere* offre spazio all'invenzione raffinata di Canova di guarnirli con l'emblema di una singola figura rivelatrice, pregna

¹⁴ MISSIRINI, *Della vita di...*, p. 222.

¹⁵ FRANCA PETRUCCI NARDELLI, *La lettera e l'immagine: le iniziali parlanti nella tipografia italiana: sec. 16.-18.*, Firenze, Olschki, 1991; FERNANDO RIGON, *Le lettere iniziali 'parlanti' nei Quattro Libri del Palladio*, «Annali di Architettura», 8 (1996), pp. 145-158.

di significato e ricca di evocazioni. Il “marcatore”, posto sui due lati del copricapo bellico, si ripete bifaccialmente identico, stagliandosi in piena evidenza su campo largo con tutta la sua pregnanza araldica, come uno squillo di non immediata percezione, ma non per questo di valenza secondaria, in quanto ingrediente “sostanziale” della allegoricità del personaggio rappresentato. Il forte contrasto tra il manufatto da battaglia, frutto di opera fabrile umana, in tutta la sua composita e sofisticata composizione, con le membra naturali ignude del “portatore”, colto ed esibito nella sua integralità e in tutta la più selezionata proporzionalità e robustezza del corpo umano secondo i parametri dell’estetica classica, accentua ancor di più il valore di una presenza periferica e lo stupore di una scoperta “marginale”, tenuta defilatamente sommersa.

Scendendo nel dettaglio, l’elmo di Teseo si fregia su entrambi i fianchi laterali sopra le tempie di un delfino guizzante sulle onde, con il muso convergente al centro. Esso, accompagnato da un tridente sullo sfondo, è posto a evocare un preciso episodio mitologico cui si riferisce il poeta greco Bacchilide (515-450 a.C.) nel ditirambo 3.I (=c. 17M) intitolato *I giovani* o *Teseo* in cui si celebra la paternità divina dell’eroe, nato da Etra a Trezzene, che sarebbe stato generato da Poseidone dio del mare e non, come comunemente si credeva, da Egeo, re di Atene. Sulla duplice paternità si era espresso anche Igino¹⁶, in un testo di cui stranamente Canova non possiederà mai copia nella sua biblioteca, come del resto per Bacchilide, la cui produzione poetica fu riscoperta dopo secoli di ricerca nella sua integralità soltanto nel 1896¹⁷. Ma questo non impedisce che l’artista non ne avesse conoscenza indiretta, come di altri classici, tramite le vie di lettura altrui su testi portati in studio o tramite “consulenza” dei non pochi letterari di livello culturale elevato a noi noti, frequentatori più o meno abituali del suo *atelier*, che avessero rintracciato citazioni di seconda mano del poeta “scomparso”.

Bacchilide, in versi probabilmente noti indirettamente, nel ditirambo di riferimento fa dire a Minosse rivolto al giovane che sta accompagnando il tributo sacrificale di dieci fanciulli ateniesi al Minotauro su di una sua nave veleggiante verso Creta:

¹⁶ IGINO, *Miti*, a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 2005, n. 37, p. 33.

¹⁷ MASSIMO GIUSEPPE, *Bacchilide. Odi e Frammenti*, Milano, Rizzoli, 2015.

E /se anche tu fosti partorito dalla trezenia Etra a Posidone scuotiterra,/ recupera dal fondo del mare/ questo lucente gioiello in oro/che adorna la mia mano/ e tuffati audacemente nella dimora del padre» (57-63).

per narrare poi come, dopo il temerario recupero dell'anello regale, «i delfini abitanti del mare,/prontamente conducevano Teseo/ alla vasta dimora del padre/dio del cavallo» (97-100).

Basta e avanza per giustificare la scelta canoviana, desiderosa di conferire al prode da lui scolpito mentre ammazza Afarèò, capomanipolo dei Centauri ubriachi alle nozze di Ippodamia e Piritoo secondo quanto magnificamente narra Ovidio nelle *Metamorfosi*¹⁸, una superiore dinastia olimpica che lo proietti, come è in atto nel suo capolavoro plastico, in una dimensione immortale. Dimensione potenziata da quanto afferma Plutarco¹⁹, autore tra i più letti nello studio dello scultore e spesso presente nel di lui processo “inventivo”, che nella città di Atene a Teseo

era sacro l'ottavo giorno di ogni mese, poiché si credeva che fosse figlio di Poseidon; e il numero otto indica la solidità e la stabilità della potenza di questo dio, in quanto esso “è il primo cubo di un numero pari ed è il doppio del primo quadrato”²⁰.

L'uso di ornare gli elmi con “egide” animali²¹ ha precedenti numerosi nell'antichità classica, ai quali il possagnese poteva facilmente attingere in prelievi più che giustificanti e avvaloranti di un espediente così originale e pregnante. Per limitarci a una ristrettissima campionatura e per di più focalizzata principalmente su Atena/Minerva, la portatrice per antonomasia di elmo, segnaliamo che la dea dell'intelligenza e delle attività creative manuali esibisce sovente sul suo copricapo metallico una civetta incombenente sulle sue tempie da entrambi i fianchi, la *noctua* dei latini che vede nel buio e lo scruta con una vista evocativa appunto della facoltà cui la

¹⁸ Edizione critica di riferimento: OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di Joseph D. Reed, V, libri X-XII, Milano, Mondadori, 2013. PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, catt. 1726-1727, 1727, 1775.

¹⁹ PLUTARCO, 36, 3-6. PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, cat. 1917, PLUTARCO, *Opuscoli*, 14[4]; PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, catt. 1920, 1572.

²⁰ DARIO e LIA DEL CORNO, *Nella terra del mito*, Milano, Mondadori, 2001, p. 42.

²¹ Sull'importanza e sulla potenza evocatrice degli animali fin dalla preistoria vedasi per tutti PIETRO LI CAUSI, *Gli animali nel mondo antico*, Bologna, il Mulino, 2018.

figlia di Zeus, nata dalla sua testa, presiede. Per quanto la stessa parola intelligenza, nella sua composizione etimologica, conduce a una immediata comprensione del meccanismo allegorico per induzione, meno facile è interpretare la presenza frequente di una doppia testa di ariete col muso convergente alla mezzeria, munita di robuste corna intorte all'indietro, come compare in altri esempi della nostra privilegiata casistica²². Il corto circuito testa-elmo-intelligenza, abbinato a durezza, tenacia e "caparbieta" nonché all'apicalità zodiacale di un segno generativo che in primavera inaugura l'anno solare, sembra troppo semplice e scontato da instaurare per non dar l'impressione di una banale scorciatoia da *lectio facilior*.

Trovandosi nella necessità – e tale va definita con il precedente del *Teseo* – di dover fregiare un nuovo, pomposo elmo per un personaggio di rango e a destinazione regale come il *Marte pacificato* dall'amore di Venere per il reggente del trono londinese, poi re Giorgio IV, Canova ricorre ancora a un emblema araldico zoomorfo, quale trovava a portata di mano nello stemma stesso della nazione di committenza e destinazione dell'opera: il leone d'Inghilterra. Solo che la sua fiera rompe ogni schema di rigida, anche se mai stereotipata consuetudine, per assumere i connotati di una vivezza realistica che fa il pari con l'attualizzazione della testa di Marte che sfodera senza inibizioni degli attualissimi *favoris*, molto alla moda. Il felino emblematico compie infatti un agile balzo in avanti che nulla ha a che fare con i consueti assetti rampanti dell'araldica tradizionale per veicolare invece tutti gli attributi più noti del re dei quadrupedi, ben consoni a chi sottende e a cui rimanda, sia come dio che come sovrano²³.

Con queste collaudate premesse Canova nell'impostare i due eroi omerici nell'atto di contendere e di optare per una tregua, a contrasto e a coronamento del loro esibito vigore fisico e sulla sua superiore capacità di tradurre in marmo l'anatomia umana, pone due elaborati elmi secondo fatture e tipologie distinte, come si addice a guerrieri in procinto di scendere in campo in assetto di combattimento, affrontandosi da opposti fronti. Per meglio connotare la provenienza dissimile sia come stirpe di-

²² La civetta è sulla visiera dell'Athena del Pireo (Museo del Pireo) della metà del IV sec. a.C. e dell'Athena Mattei ora al Louvre. L'ariete sull'elmo dell'Athena Giustiniani del Museo Vaticano e delle varie derivazioni. Tra gli esempi da non trascurare l'elmo del cosiddetto Aiace della loggia dei Lanzi a Firenze

²³ RIGON FORTE, *Canova e le fonti classiche (II)*, pp. 85 e 88-89; ALESSIO COSTARELLI, *Canova e gli Inglesi*, Milano, Silvana, 2022, sch. 19, pp. 205-207.

stinta che come schieramento avverso, l'espedito migliore cui ricorrere è in questo caso per il maestro di andare oltre la semplice e singola figura araldica e di passare a un vero e proprio episodio, anche se giuocato a sole due figure, ma più che sufficienti a compendiare la scena di riferimento mitologico "di appartenenza" dei due personaggi con cui qualificarli nella loro estrazione e ascendenza. Il pomposo copricapo crestato di Ettore – sul tipo di quelli di Teseo e di Marte, già incontrati – volutamente accentua in opposizione, la misurata e contratta postura di chi abbassa la spada in assetto di tregua; mentre quello dell'aggressivo e "furioso" Aiace, nella compattezza tondeggiante dell'elmo di tipologia latamente ellenistica, sembra voler incrementare la determinazione, la fierezza e l'impulso indomito, malamente coerciti da chi lo indossa mentre sta per riporre la propria lama nel fodero, forse prima ancora di averla sguainata. Entrambi i caschi offrono superfici sufficienti a ospitare le due articolate "vignette" emblematiche che li manifesti come non semplicemente "abitati", ma letteralmente "istoriati", mentre la rimozione radicale di visiere sollevate e la cancellazione dei canonici copriguance lasciano libero campo alla resa ottimale delle fisionomie dei contendenti.

Il rapimento di Ganimede, pastorello frigio ben identificabile dalla foggia del suo berretto e dal *pedum* – il bastone a terminazione incurvata di chi guida le greggi – da parte dell'aquila di Zeus che condurrà il ragazzo in Olimpo per diventare il coppiere degli dèi da guardiano di pecore, viene raffigurato su entrambi i lati dell'elmo del "galeato Ettore"²⁴ (figg. 5-6). La vicenda mitica vuol ricondurci alla origine più remota della schiatta troiana, da cui il figlio di Priamo proviene, per risalire a Troo, padre di Ganimede ed eponimo della regione, la Troade, in cui sorge il monte Ida, teatro del rapimento del fanciullo. Ma alla discendenza diretta di Troo, appartiene anche Ilo, fratello di Ganimede rimasto senza stirpe, che invece generò il celebre re di Ilion [Ilio?] o Troia, di cui Ettore è il figlio maggiore. La resa plastica del binomio in volo è assai accurata, andando ben oltre l'abbozzo allusivo e compendiario, per rivelare uno studio approfondito e personale su di un tema assai frequentato dall'arte dei secoli precedenti.

Di pari livello per spessore di conoscenza del repertorio mitologico e per sintesi compositiva e resa scultorea, è quanto si può vedere sulla som-

²⁴ Così lo chiama Omero citato da D'Este (*Memorie di Antonio Canova*, p. 33).

mità della figura di Aiace, figlio di Telamone²⁵ re di Salamina, estratto a sorte fra gli achei per affrontare a duello il fortissimo principe troiano.

Guarnendo l'apice compositivo dell'Aiace con il corpo a corpo tra Ercole e il Leone di Nemea secondo stereotipi compositivi collaudati, ma che nulla tolgono alla vivacità della lotta in atto, Canova lanciava un richiamo mirato alle origini dell'eroe, sia dal punto di vista geografico che mitologico, focalizzandosi sulla figura del leone che imperversava nella regione a ovest di Corinto nel Peloponneso e dell'invincibile Alcide che ne neutralizzò l'invulnerabilità, assumendone per sempre le inscalfibili spoglie, indossate sulle spalle e sulla testa come impenetrabile mantello. I legami di Aiace con Ercole erano del resto fortissimi anche a motivo del voto fatto dall'eroe tebano, amico di Telamone, che questi avesse un figlio maschio²⁶; bimbo che egli stesso, una volta nato, avvolse nella pelle del Leone, rendendolo «immune da ogni ferita, ad eccezione di una piccola zona lungo il fianco, dove Aiace puntò la spada quando decise di suicidarsi»²⁷ (proprio con il ferro che aveva ricevuto in dono da Ettore, «dopo che si erano affrontati a duello») quando gli furono negate le armi superstiti del cugino Achille²⁸. Un legame ben più profondo univa quindi i due avversari, noto a Canova dalla lettura di Omero²⁹ e di Igino³⁰, accentuato e reso evidente anche dall'istoriazione dei due cimieri, oltre che dal gladio e dalla cintura del fodero a tracolla, scambiatisi in reciproco dono dai contendenti dopo essersi affrontati, ben in mostra nella versione statuaria. Passaggio presente alla Teotochi che acutamente sottolinea:

Pieno la mente e il cuore degli Epici, e Tragici Greci, e conscio della potenza,

²⁵ *Iliade*, VII, 224 e 234.

²⁶ APOLLODORO, *I miti greci*, a cura di Paolo Sarpi, Milano, Valla Mondadori, 2005(7), III, 12.7 (162).

²⁷ IGINO, *Miti*, p. 365, n. 555 (con riferimento a Licofrone 455 e Pindaro, *Isthm*, 6,67).

²⁸ IGINO, *Miti*, p. 75, «Il giudizio delle armi», KÀROLY KERÉNYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1976, II, p. 335 (con indicazione delle fonti).

²⁹ OMERO, *Iliade*, 7, vv. 303-306: «[Ettore] diede in dono ad Aiace la spada dalle borchie d'argento, con il fodero e la cinghia perfetta; Aiace donò a sua volta la cintura di splendida porpora».

³⁰ IGINO, *Miti*, p. 78, n. 112 e p. 375 n. 576: «Il dono di un nemico è un cattivo dono» si diceva [...]. Dietro queste osservazioni di Igino [...] sta un'idea magica: l'oggetto porta con sé qualcosa della persona che lo possedeva prima e ne trasmetteva l'energia: è quasi un prolungamento magico di questa persona e può quindi trasferire su chi ne viene in possesso tutta la sua carica negativa». Da ricordare che nella pur sterminata biblioteca del Possagnese non erano presenti le opere di questo autore.

che hanno anche le più lontane reminiscenze sopra l'animo nostro, e sopra le nostre affezioni, non a caso certamente [Canova] ci fa vedere il balteo d' Ajace [figg. 5-6], come quello il quale ci ricorda, che nello scambiarsi che fecero i due guerrieri i lor brandi, siccome pegno d' animi riconciliati, rimase all' intrepido figliuolo di Priamo, e fu strumento orribile con cui Ettore // "Al carro avvinto/ Fin che spirò fu strascinato... Sofocle"³¹.

Queste componenti non accessorie, bensì strutturali e strutturanti, soprattutto quelle di vertice sulla testa dei due guerrieri come ingredienti sostanziali di etimologia genealogica in figura, sfuggirono agli estimatori e biografi del Canova, tutti concentrati a descrivere con partecipi accenti la resa dei "caratteri" della coppia di nemici, in sintonia con la loro conformazione corporea. Quasi nella totalità i suoi ermenenti mancarono di registrare e descrivere queste finzze filologiche, la cui importanza evidentemente era nota appieno al solo loro, grande artefice. Tanto da premurarsi di pretendere, plausibilmente, che nelle versioni calcografiche di questo binomio "semicolossale" fosse ben presente una loro accurata riproduzione in qualità di ingredienti di spicco e di "aggettivazione", indispensabile alla completa comprensione delle due sculture. Così com'era avvenuto del resto per le precedenti versioni a stampa di opere come quelle più sopra esaminate, da *Teseo* a *Marte*. L'esemplarità "normativa" delle illustrazioni ad acquaforte della monumentale produzione canoviana, non sempre fu colta da chi si accingeva ad accompagnare la descrizione, spesso aulica e dotta, dell'*Ettore* e dell'*Ajace*. La Teotochi vede l'incisore "a contorno" delle illustrazioni della sua più d'una volta citata biografia su Canova, Giovanni Paolo Lasinio, limitarsi a cogliere il dettaglio dell'Ercole e il Leone per il solo Ajace, ripreso da sinistra, mentre l'elmo di Ettore rimane "in bianco"³². Così le due tavole del trattato del Cicognara³³ le cui illustrazioni pur non avevano mancato di registrare il balzo del leone d'Inghilterra sul cimiero di Marte, delineato *recto* e *verso*, in consonanza col guizzo del delfino, impresso sull'elmo del Teseo, uccisore del Centauro, così come s'era già visto fare per entrambi i gruppi scultorei, pubblicati dalla Teotochi stessa.

Le testimonianze letterarie sui due capolavori, ora a Venezia vengono

³¹ TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura*, pp. 123-124.

³² Ivi, I, pp. 120 e 118.

³³ CICOGNARA, *Storia della scultura*, tavv. XXXIII, XXXVI, XXXVIII.

aperte da Melchiorre Missirini, stretto collaboratore e testimone oculare nello studio romano di via della Frezza, in “organico” pressoché stabile dal 1814³⁴. Egli li cita precocemente nella sua raccolta in versi *Poesie sui Marmi di Canova*, stampato in IV a Venezia nel 1817³⁵, quando i due esemplari fatti «per istudio e modello del genere gagliardo»³⁶ giacevano in laboratorio. All’ode IX, *AJACE ED ETTORE / Vengono rappresentati nell’atto in cui, come riferisce Omero, furono divisi dagli Araldi*, alla strofa IV, p. 74 l’autore si limita a cogliere il particolare-chiave unicamente in relazione all’Ajace. Il poeta infatti, riferendosi al prode acheo, così verseggia: «Tu sei, germe famoso / Del salamin Telamon: conosco / Le vaste spalle , i saldi fianchi, e il fosco / Cipiglio nubiloso, / e la celata, ove l’avito Alcide / la ferocia lerneia doma, e conquide» , prendendo tuttavia la cantonata di confondere l’Idra di Lerna con il Leone di Nemea!

Solo il critico francese Quatremère de Quincy , con la solita accuratezza e intelligente precisione, ripercorrendo l’intera attività dell’amico Antonio³⁷, nel dedicare ben tre pagine alla descrizione delle due «figures heroïques» ispirate a «deux caractères distinctifs» delineati da Omero, coglie il particolare “significante” degli episodi mitologici in chiave genealogica sui due copricapi e la cura esecutiva loro riservata, così esprimendosi:

Indipendément des différences de forme, de caractère et de physionomie, qui font reconnoître les qualités particulières à chacun des deux guerriers, l’artiste a eu soin encore de les caractériser par les détails de quelques attributs mytologiques qui peuvent les désigner. Ainci, sur le casque d’Ajax est sculpté, ou gravé en relief, Hercules combattant le lion de Némée. On voit représenté sur le casque d’Hector l’enlèvement, par l’aigle, du jeune Troyen Ganymède.

³⁴ FRANCESCO LEONE, *Canova “Itala Gloria”. L’eremeneutica canoviana tra Pietro Giordani e Leopoldo Cicognara: la Vita di Melchior Missirini*, introduzione alla ristampa anastatica della *Vita*, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, I Testi 7, 2004, pp. 5-79; ID., *Melchior Missirini, segretario e biografo di Canova*, in *Canova. L’ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra , Forlì, gennaio -giugno 2009, Milano, Silvana editoriale 2009, pp. 119-133.

³⁵ Presente nella biblioteca di Canova in ben 30 copie per cui v. PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, cat. 1555. L’esemplare della Biblioteca Civica di Bassano porta la segnatura 44.E.3 e proviene forse direttamente dal fondo del Maestro.

³⁶ D’ESTE, *Memorie*, p. 335.

³⁷ A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Canova e ses ouvrages*, pp. 157-159.

La minuziosa e attenta descrizione “critica” di Quatremère deve essere rimasta impressa nella mente di colui come Antonio D’Este che nella vita e nell’arte fu più vicino a Canova³⁸. E ne tenne particolare conto anche in questo caso nella stesura della sua biografia postuma, al pari di quella del francese, pubblicate entrambe molto dopo la scomparsa del maestro, una a dodici anni, l’altra addirittura a quarant’anni di distanza quando ormai tutti i protagonisti e i comprimari dell’“età canoviana” erano scomparsi, a eccezione di Alessandro, figlio di D’Este che curò l’edizione della fatica biografica del padre, il quale, chiudendo la disamina della statua di Aiace, si esprime con la frase posta qui a titolo del presente intervento, che nella sua stesura più completa così va letta:

Ambedue queste figure, che formano un solo soggetto come i Pugilatori, [...] si possono dir fatte per istudio e modello del genere gagliardo, al quale va unita tutta la nobiltà dello stile e di forme, come conviensi a personaggi di altissima e generosa stirpe.

E quale ne fosse la temperie, mitologica, genealogica, letteraria colta ed esaltata dall’arte di Canova, ci auguriamo sia meglio valutabile dopo quanto qui scritto.

ABSTRACT

La temperie mitologica, genealogica letteraria del binomio eroico “di stile gagliardo” dell’ Ettore e Aiace, di Canova ora a Venezia è valutabile appieno dall’ esame delle istoriazioni dei rispettivi elmi. Ai copricapi bellici dei suoi “combattenti”, dèi o mortali, Canova affida l’eminenza svettante di un messaggio che ne qualifichi la provenienza e l’appartenenza di stirpe e di patria. Per l’Ettore è il Rapimento di Ganimede, pastorello frigio della famiglia da cui discese la schiatta troiana; per l’Aiace l’uccisione del leone di Nemea da parte di Ercole, protettore della sua famiglia.

³⁸ *Introduzione*, in *Antonio D’Este. Memorie di Antonio Canova*, pp. VII-XXXI. Edizione anastatica, Bassano del Grappa Istituto di ricerca per gli studi su Antonio Canova e il Neoclassicismo, 1999.

Giandomenico Romanelli

VENEZIA NELL'ETÀ DI CANOVA 1780-1830

La grande svolta

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

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

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

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

Giano bifronte: le due biennali

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

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

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

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

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

Una Introduzione pre-veggente

Senza quindi riassumere il contenuto della mostra, ecco che quella

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Barriere da abbattere

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

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

Aprire porte e finestre (da chiudere al più presto)

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

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

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

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

Universo Canova

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paola Marini

LA MOSTRA *CANOVA, HAYEZ, CICOGNARA.*
L'ULTIMA GLORIA DI VENEZIA

Introducendo il catalogo della mostra di cui andiamo a ragionare¹, il ministro Dario Franceschini ricordava che le Gallerie dell'Accademia di Venezia sono il terzo museo di origine napoleonica in Italia dopo la pinacoteca di Bologna – che ha appena dedicato una bella esposizione all'argomento² – e la pinacoteca di Brera, aperte rispettivamente nel 1808 e nel 1809, e indicava come la ricorrenza del bicentenario della sua apertura al pubblico, avvenuta il 10 agosto 1817³, si caricasse di un particolare rilievo e significato nel nuovo corso dell'autonomia assegnata al museo dalla riforma del 2014 promossa dallo stesso titolare del dicastero della Cultura.

Una sorta di rifondazione della rifondazione, insomma, che valorizzasse accanto alla continuità e attenzione nei confronti del passato da tutelare, inteso come arte veneziana e patrimonio artistico cittadino, anche la propulsione al futuro, con particolare attenzione alla produzione artistica contemporanea, al ruolo del museo nella città, e alla sensibilità nei confronti delle diverse tipologie di pubblico. Secondo le linee di politica culturale in buona parte delineate dallo stesso Leopoldo Cicognara nel discorso programmatico con cui si insediò nel 1808 alla presidenza dell'istituzione veneziana⁴.

¹ *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 settembre 2017 - 2 aprile 2018), a cura di Fernando Mazzocca, Paola Marini, Roberto De Feo, Venezia-Milano, Marsilio-Electa, 2017.

² *Antonio Canova e Bologna. Alle origini della Pinacoteca*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 dicembre 2021-20 febbraio 2022, Milano, Electa, 2021.

³ La scelta di celebrare il bicentenario con questa esposizione fu condivisa con il Comitato scientifico, composto da Paola Marini, Linda Borean, Riccardo Calimani, Vittorio Sgarbi, il consiglio di amministrazione, formato da me, Andrea Del Mercato, Daniele Ferrara, Federica Olivares, Davide Rampello e i conservatori, in particolare Roberta Battaglia e Giulio Manieri Elia.

⁴ LEOPOLDO CICOGNARA, *Sull'origine delle Accademie di Belle Arti. Prolusione recitata nella prima funzione pubblica dell'Accademia di Belle Arti in Venezia*, in *Discorsi letti nella R. Veneta Accademia per la distribuzione de' premi ...*, Venezia 1808, in *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di Fernando Mazzocca, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1998.

La mostra, svoltasi dal settembre 2017 all'aprile 2018 e prorogata sino a inizio luglio, è stata curata da me con Fernando Mazzocca e Roberto De Feo e si è avvalsa della collaborazione di Elena Catra, Valeria Poletto, Francesco Leone, Enrico Noè, oltre agli autori dei saggi nel catalogo Marsilio/Electa: Marina Manfredi, Giulio Manieri Elia, Roberta Battaglia, Anna Pizzati, Antonella Bellin, Elena Catra, Isabella Collavizza e gli stessi curatori. Organizzata con Civita Tre Venezie, dove vanno ricordati almeno Stefano Karadjov, Silvia Carrer e Carlotta Saponi, essa è stata allestita dallo Studio GrisDainese negli ambienti del complesso della Carità utilizzati sino al 2004 dall'Accademia di Belle Arti, restaurati da Tobia Scarpa, estendendosi dagli spazi espositivi temporanei alla rinnovata ala palladiana aperta nel gennaio di un anno prima e al percorso museale permanente al primo piano, arricchito di nuove informazioni destinate, almeno nelle intenzioni, a integrarlo anche oltre la chiusura della manifestazione⁵. Gli architetti hanno messo a punto dispositivi espositivi mobili che hanno dimostrato in numerosi riutilizzi successivi la loro funzionalità e versatilità, creando condizioni ottimali di presentazione di opere e documenti di varia tipologia e differenti esigenze conservative e hanno accompagnato la narrazione con una grafica chiara ed elegante, da loro progettata.

Forti dell'indagine ad ampio raggio condotta dalla memorabile mostra del 1978⁶, e dei numerosissimi studi degli ultimi decenni, decidemmo, con Fernando Mazzocca, di concentrarci sul lasso di tempo tra il ritorno delle opere d'arte requisite dai francesi e recuperate da Canova e la morte dello scultore avvenuta a Venezia esattamente duecento anni fa e di focalizzare l'attenzione sui tre principali attori della vicenda: il presidente Cicognara, Canova, Francesco Hayez. L'obiettivo era quello di presentare e interessare un pubblico più ampio e diversificato possibile⁷ a temi specialistici basati sulla ricerca originale, condotta dal museo in collaborazione con l'università, l'Accademia e i maggiori studiosi.

Ad aprire il percorso era proprio il rientro delle opere a Venezia, a

⁵ PAOLA MARINI, *Un "ipertesto" della propria storia per le Gallerie*, in *Canova, Hayez, Cicognara*, pp. 304-306.

⁶ *Venezia nell'età di Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, ottobre-dicembre 1978), a cura di Elena Bassi *et al.*, Venezia, Alfieri, 1978.

⁷ Durante l'apertura i visitatori del museo e della mostra sono stati 229.398.

partire dai *Cavalli di San Marco*, che a Parigi erano stati collocati sulla sommità dell'Arc du Carrousel, dal *Leone* emblema della città, che dalla colonna in piazza San Marco era finito al centro della fontana dell'hotel des Invalides e dal leggendario *Giove Egioco*, considerato allora un capolavoro inestimabile, lasciato alla città nel 1795 dall'ambasciatore Girolamo Zulian, grande mecenate di Canova. Queste restituzioni, come rammenta Fernando Mazzocca, non avvennero senza polemiche e incidenti: la folla a Parigi si accalcò minacciosa durante la delicata movimentazione dei cavalli realizzata da esperti tecnici austriaci e il leone si ruppe in quattro pezzi durante la rimozione. Ma, come documentato dalle stampe e dai dipinti esposti, veramente straordinario fu il coinvolgimento della popolazione accorsa il 13 dicembre 1815 in piazza San Marco per la cerimonia solenne, organizzata sontuosamente dal neo governo austriaco sotto la direzione di Giuseppe Borsato e Lorenzo Santi, della ricollocazione sul pronao della basilica della quadriga, alla presenza dell'imperatore d'Austria Francesco I, del cancelliere Metternich, del governatore di Venezia conte di Goëss e delle principali autorità. Il dipinto di Vincenzo Chitone di collezione privata, già presente in *Venezia nell'età di Canova*, è la testimonianza più nota della grandiosa cerimonia. Sappiamo, del resto, che il recupero dei beni sottratti suscitò un simile entusiasmo e impresse analogo impulso all'apprezzamento delle opere temporaneamente perdute e, come conseguenza, alla creazione dei musei anche in numerosi altri contesti⁸.

Il ritorno dei cavalli non mancò di riaccendere il dibattito sulla loro origine, dibattito a cui partecipò anche Cicognara, esprimendosi a favore della tesi romana, e che è stato evocato da un gesso delle collezioni del museo fatto da lui eseguire, restaurato ed esposto insieme ad alcuni altri – il *Gladiatore morente* dei musei Capitolini, il *Marte sedente* Ludovisi, il *Centauro vecchio* Borghese – per richiamare la dotazione dei materiali di studio di cui, sotto il coordinamento del docente di scultura Angelo Pizzi, andava arricchendosi l'Accademia, dov'erano collocati nelle due "sale delle statue" e che poi, a partire dalla fine dell'Ottocento, negletti e a lungo dispersi. In parte tali gessi

⁸ *Il Museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016-12 marzo 2017), a cura di Valter Curzi, Carolina Brook, Claudio Parisi Presicce, Milano, Skira, 2016.

giunsero grazie a doni internazionali dovuti alle relazioni del presidente – come la metopa raffigurante un *Centauro che rapisce un lapita*, calco dei marmi del Partenone inviati dal principe reggente di Gran Bretagna –, in parte pervennero nel 1809 per acquisto del governo austriaco dalla raccolta di Filippo Farsetti, intensamente frequentata dallo stesso Canova; è il caso dei tre citati scelti in questa occasione. Lo studio sistematico di questa classe di materiali, centrale nel procedimento dello scultore e strumento cruciale nella diffusione della propria immagine, è uno dei temi di ricerca che sta imponendosi con sempre maggiore urgenza.

Se la presenza di Canova accompagnava naturalmente tutto il racconto, ciò che emergeva soprattutto era la figura di Leopoldo Cicognara e degli allievi dell'Accademia, rappresentati da Hayez ma non solo, come vedremo.

Il conte ferrarese riuscì a coinvolgere l'amico scultore nel suo ambizioso programma di un rilancio di Venezia che consistesse insieme nella valorizzazione del suo glorioso passato, e, come si è detto, nell'incoraggiamento di una produzione artistica contemporanea all'altezza di quella splendida eredità. L'impegno didattico nella formazione degli allievi, inviati a Roma a perfezionarsi, tramite l'istituzionalizzazione del pensionato artistico nelle tre accademie nazionali riformate, trovava concreto appoggio in Canova, responsabile dell'Accademia d'Italia che aveva sede nel palazzo già sede diplomatica della Serenissima e che li accoglieva nel proprio studio, sovrintendendo di fatto alla creazione di un linguaggio artistico di levatura e identificazione nazionale che superasse le scuole regionali italiane, antagoniste dello slancio unitario e accentratore della visione napoleonica e favorendo un rapporto privilegiato con gli stranieri che affollavano Roma⁹.

Il rapporto tra Cicognara e Canova, nutrito da uno scambio di lettere quasi giornaliero tra il 1810 e il 1822, trovava il suo manifesto nel *Ritratto della famiglia Cicognara* di Hayez, contornato da molti materiali di riferimento evocativi della particolare congiuntura di quel 1816-1817 in cui venne eseguito, «ambizioso come un quadro storico»¹⁰, di grande rilievo non solo nel percorso del suo

⁹ FRANCESCO LEONE, *Maestri e allievi dell'Accademia tra Venezia e Roma*, in *Canova, Hayez, Cicognara*, pp. 236-239.

¹⁰ FERNANDO MAZZOCCA, *Introduzione alla sezione II: Cicognara mecenate e promotore delle*

autore ma anche per l'iconografia canoviana, di cui rappresenta uno dei vertici.

Accanto a *Le Fabbriche più cospicue di Venezia, misurate, illustrate ed intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di belle arti*, uscite tra il 1815 e il 1820, fondamentale importanza aveva in mostra la *Storia della scultura* pubblicata a Venezia tra il 1813 e il 1818¹¹. Il modello storiografico dell'opera implicava l'abbandono dell'impostazione vasariana delle *Vite* a favore di una storia degli stili ed era fondato sullo studio delle fonti, sull'analisi dettagliatissima delle opere, esaminate personalmente e confrontate tra di loro, secondo i metodi della *connoisseurship*¹². Sviluppata con la collaborazione di Giuseppe Nadi e di Pietro Giordani, veniva sottoposta nel suo farsi allo stesso Canova e si avvaleva per le illustrazioni, che erano parte integrante del progetto, di una nutrita schiera di giovani disegnatori e incisori, tra cui Hayez, Giovanni Antonio Baruffaldi, Rinaldo Rinaldi, Giovanni De Min, Tommaso Minardi. Altro aspetto caratterizzante e innovativo dell'impresa era la considerazione della scultura all'interno del suo contesto storico e artistico, secondo un approccio da *Kulturgeschichte*. Canova rappresentava il vertice del lungo cammino di un'arte vista, con orgoglio patriottico, come linguaggio identitario e gloria di una nazione ancora politicamente divisa¹³. I costi sostenuti da Cicognara per la realizzazione della *Storia* infersero un duro colpo alle sue finanze e furono tra le cause principali della forzata vendita della sua preziosa raccolta di libri d'arte e d'antichità alla biblioteca Vaticana.

Nella prima sala entrava in scena anche il terzo protagonista della rassegna, Hayez, a cui era stata affidata l'impresa di far risorgere agli

arti. Amicizia e collaborazione con Canova. La comune fiducia nel giovane Hayez, in *Canova, Hayez, Cicognara*, p. 171.

¹¹ L'istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo ne ha fornito una preziosa edizione anastatica: LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova...per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, ristampa anastatica a cura di Francesco Leone, Barbara Steindl, Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassico, 2007.

¹² BARBARA STEINDL, *Per un inquadramento della Storia della scultura: impostazione storiografica e rapporto con Giordani*, in CICOGNARA, *Storia della scultura*, p. 21.

¹³ FERNANDO MAZZOCCA, *Introduzione alla seconda sezione della mostra: Cicognara mecenate e promotore delle arti. Amicizia e collaborazione con Canova. La comune fiducia nel giovane Hayez*, in *Canova, Hayez, Cicognara*, p. 170.

antichi splendori la pittura italiana, così come Canova era riuscito a fare per la scultura.

Il *Ritratto della famiglia Cicognara* fu l'ultima opera eseguita a Roma, culmine di un percorso iniziato sette anni prima e segnato da tappe lusinghiere, tra cui gli affreschi delle lunette nella galleria Chiamonti del braccio nuovo dei Musei Vaticani, che non furono del tutto apprezzati dal committente Canova. Affreschi, come le quattordici lunette realizzate tra 1818 e 1819 nelle sale a pianterreno di Palazzo Ducale destinate a ospitare gli uffici della Borsa e della Camera di commercio, ottenute anche con l'appoggio di Cicognara, segnano pure il ritorno a Venezia del pittore e si rivelano una sintesi tra la cultura raffaellesca romana e quella tizianesca locale.

Una piccola ma densa sezione è stata dedicata all'acquisizione, a fini didattici, della raccolta di disegni di Giuseppe Bossi, di cui fanno parte, come noto, i celebri fogli di Leonardo, segretario dell'Accademia di Brera dal 1801 al 1807, scomparso appena trentottenne nel 1815 fu acquisita dal governo austriaco nel 1822 tramite l'abate Luigi Celotti a seguito delle sollecitazioni di Cicognara¹⁴, che non mancava di rimarcare quanti capolavori pittorici veneziani avessero preso la via della pinacoteca milanese senza ritorno e come non ci fosse paragone tra la dotazione economica delle due accademie.

La sezione di maggiore impatto, a cui era stata riservata la sala centrale, affidata alla curatela di Roberto De Feo, era certamente l'*Omaggio*¹⁵, straordinario insieme di opere d'arte contemporanea accompagnate da un catalogo a stampa, con cui il presidente dell'Accademia era riuscito a convertire una parte del tributo richiesto alle Province venete in occasione delle nozze di Francesco I d'Austria con Carolina Augusta di Baviera, nel 1817.

Le opere d'arte e d'artigianato, molte delle quali realizzate da allievi dell'Accademia di cui si voleva promuovere il talento, destinate agli appartamenti della nuova imperatrice e lì effettivamente collocate, come testimoniavano vari documenti in mostra, erano state ben accolte an-

¹⁴ VALERIA POLETTI, *L'eredità di Giuseppe Bossi. L'arrivo dei disegni di Leonardo e di Raffaello a Venezia*, in *Canova, Hayez, Cicognara*, pp. 222-225.

¹⁵ ROBERTO DE FEO, *L'Omaggio delle Province Venete alla Maestà di Carolina Augusta imperatrice d'Austria. Un glorioso capitolo dell'arte e della storia veneziana*, in *Canova, Hayez, Cicognara*, pp. 38-69.

che grazie al fatto che facevano corona a una grande scultura marmorea di Canova, la *Polimnia*, di cui la Hofburg di Vienna ha generosamente concesso il prestito. La statua, i dipinti di soggetto biblico, le vedute veneziane con le presenze imperiali, le sculture mitologiche, i vasi e le are all'antica, i lavori di oreficeria, medagliistica e rilegatura, un tavolo con vetri veneziani a imitare gemme, eseguito dal muranese Benedetto Barbaria, smalti e bronzi disegnati da Giuseppe Borsato, raccolti in gran numero nella mostra dai vari eredi della famiglia imperiale, erano stati esposti nella sala grande dell'Accademia davanti all'*Assunta* di Tiziano prima di venire accompagnati a Vienna dallo stesso Cicognara, che non riportò, tuttavia, il riscontro auspicato.

La scultura canoviana, nata come ritratto divinizzato di Elisa Baciocchi, sorella di Bonaparte, rappresentata come musa della storia, dopo la caduta del regime napoleonico era stata ceduta al conte Cesare Bianchetti di Bologna, che rinunciò all'opera a favore dell'impresa concepita dall'Accademia veneziana. La grazia del volto, l'eleganza della posa, lo straordinario virtuosismo nella resa delle vesti suscitavano generale ammirazione, accresciuta dalla possibilità di far ruotare la statua su un bilico girevole, che Cicognara così descrisse: «La *Polimnia* è sul bilico ove gira al soffio dell'aria che spira nell'aprire d'una finestra, e all'appressarsi del dito mignolo d'una donzella. Ella signoreggia così quella gran sala ove è posta nel centro che produce un effetto meraviglioso»¹⁶.

Hayez, che si trovava ancora a Roma, fu richiamato dal conte ferrarese, insieme a De Min, per dipingere, con Lattanzio Querena e Liberale Cozza, una serie di quadri di soggetto biblico contenenti episodi edificanti di buon governo. A Giuseppe Borsato, titolare della cattedra di ornato all'Accademia e scenografo ufficiale della Fenice, e al più giovane bassanese Roberto Roberti vennero affidate quattro vedute prospettiche, con l'esplicita volontà di rilanciare un genere che aveva costituito il vanto della scuola pittorica veneziana nel secolo precedente. Pure le cornici intagliate degli otto dipinti dovevano esibire le capacità dell'artigianato veneziano.

I soggetti scelti da Cicognara per i gruppi scultorei dovevano sotto-

¹⁶ ANTONIO CANOVA, *Epistolario (1816-1817)*, a cura di Hugh Honour, Paolo Mariuz, II, Roma, Salerno editore, 2003, pp. 942-943, n. 838.

lineare la temperanza dei sovrani nella generosa e prudente educazione dei giovani, in grado di radicare in loro i sentimenti più alti come l'amor di patria. Rinaldo Rinaldi realizzò solo nel 1821 *Il centauro Chirone insegna a suonare la cetra ad Achille*, Angelo Pizzi e Bartolomeo Ferrari completarono entro la stessa data il *Giuramento di Annibale*, mentre ancora più tardi, nel 1826, Bartolomeo Ferrari scolpì il *Chirone che ammaestra Achille nella musica*. I due monumentali vasi marmorei di Luigi Zandomeneghi e Giuseppe Fabris ispirati al celebre *Vaso Borghese*, furono decorati con bassorilievi i cui temi, suggeriti da Canova, rappresentano nozze famose dell'antichità: le *Nozze Aldobrandini* e le *Nozze di Alessandro e Rossane*. Quanto alle *Are*, ora nella collezione Liechtenstein di Vienna, a Bartolomeo Ferrari ne spetta una con fauni e ad Antonio Bosa una con baccanti.

Una piccola sezione evocava il soggiorno veneziano di lord Byron, tra la fine del 1816 e la fine del 1819, soggiorno che lasciò un segno profondo nel cuore e nell'opera del poeta e politico ma anche nella stessa percezione della città; in essa si ricordavano la fascinazione di Byron per l'*Elena* di Canova, la più bella delle sue teste ideali, nonché per le regine dei salotti intellettuali del tempo, Giustina Renier Michiel e Isabella Teotochi Albrizzi, il cui catalogo illustrato delle opere di Canova, pubblicato nel 1809 e più volte riedito, costituì un formidabile strumento per la conoscenza e la popolarità dello scultore.

La stretta relazione tra maestri – rappresentati nella quinta sezione dal Teodoro Matteini e Angelo Pizzi – e allievi sotto la regia a distanza ma strettissima di Cicognara, Giordani e Canova, produceva l'auspicato scambio fertilissimo di cui danno testimonianza i rapidi progressi compiuti ad esempio dai due primi pensionati dell'Accademia di Venezia, il veneziano Hayez e il bellunese De Min, ai quali si era unito a sue spese l'udinese Odorico Politi.

Hayez si dimostrò in grado, unico tra gli italiani, di competere con l'avanguardia tra primitivismo e purismo rappresentata a Roma da Ingres, come dimostrano il *Laocoonte* inviato nel 1812 a Brera per il concorso di pittura e il *Rinaldo e Armida*, capace di unire suggestioni canoviane, giorgionesche e tizianesche.

La lettura di Canova come gloria nazionale, che riscatta attraverso l'eccellenza artistica, le sofferenti rovine dell'Italia, ebbe la sua apoteosi nel monumento celebrativo dedicato al suo cuore in Santa Maria gloriosa dei Frari, promosso dall'instancabile Cicognara e con-

cepito come opera collettiva di allievi, collaboratori e seguaci ispirata agli studi compiuti da Canova per il monumento a Tiziano nella medesima chiesa francescana¹⁷. Una fitta trama di rimandi lega memoria e operatività contemporanea, storia e mito, a partire dalle ricerche, dall'interpretazione, dalla glorificazione orchestrata dall'onnipresente presidente dell'Accademia. Un mito destinato a protrarsi per lunghi anni successivi.

Il percorso si concludeva con un'ampia sezione dedicata al trasferimento di Hayez da Venezia a Milano, avvenuto a ridosso della morte di Canova, presentandolo come il vero erede dello scultore e come il creatore del Romanticismo. Erano presenti capi d'opera come il *Pietro Rossi*, di cui Hayez ebbe a discutere con lo stesso Canova, illustrandogli la sua nuova ricerca, volta a superare le convenzioni neoclassiche confrontandosi, oltre che con inedite fonti letterarie e grandi temi ispirati alla sua città d'origine, con quella che il pittore definiva con termine significativo la "verità" dei grandi artisti veneti del Quattrocento, quei "primitivi" come Carpaccio, Bellini, Cima da Conegliano raccolti da Cicognara nella pinacoteca appena allestita in Accademia. Oppure il *Filottete ferito*, da lui donato al collega Pelagio Palagi, dove il tema neoclassico era attualizzato in termini romantici grazie alle suggestioni giorgionesche e tizianesche.

Dopo il tablino palladiano, nel cui nuovo allestimento i gessi di Canova circondano la cattedra disegnata da Borsato per Cicognara, il *Convito in casa del fariseo* di Charles Le Brun introduceva un'appendice che si snodava lungo il percorso museale, forse meno vistosa ma su cui vorrei ugualmente soffermarmi, una sorta di "ipertesto" della storia del museo, come ho già detto. La grande tela del pittore francese, pur appartenendo alle Gallerie dell'Accademia, dall'inizio del Novecento non è stata praticamente mai esposta, sia per il suo difficoltoso inserimento in una sequenza strettamente focalizzata sull'arte veneta, sia per il disagio derivante dall'essere stata inviata, al momento delle restituzioni ottenute da Canova, dal museo del Louvre come sostituzione

¹⁷ Mi fa piacere ricordare che nella stessa giornata del convegno di cui questo volume riporta gli atti è stato inaugurato l'atteso restauro del cenotafio, eseguito da Ottorino Nonfarmale e Giovanni Giannelli con il sostegno di Venice in Peril sull'intervento si veda *Cor Canovae: il restauro del Cenotafio di Antonio Canova nella basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia*, filmato a cura di Federica Restiani e Giovanni Giannelli, regia di Joan P. Porcel.

delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese. Il dipinto, in attesa di un restauro, si segnala per la sua qualità e per la rappresentatività del dettato classicista, capace di rispondere, al tempo, al gusto di Canova.

L'invito era poi ad alzare lo sguardo ai monumenti e alle targhe celebrative che ricordano i professori dell'Accademia: quello di Selva, docente di architettura e responsabile della progettazione ed esecuzione dei lavori di ristrutturazione del complesso della Carità quale nuova sede dell'Accademia sino al 1819 anno della morte, fu inaugurato nel 1828 e, composto da una semplice targa con iscrizione sormontata dal busto dell'effigiato, funse da modello per i successivi monumenti, a Teodoro Matteini, che tenne per molti anni la cattedra di pittura, ai professori di scultura e prospettiva Pizzi e Tranquillo Orsi e al segretario accademico Antonio Diedo.

Al piano superiore, la grande sala capitolare della Scuola della Carità trasformata nella "sala delle pubbliche funzioni" presentava un dispositivo digitale che permetteva di visitarla virtualmente nel suo primo allestimento, ricavato dal dipinto di Giuseppe Borsato con la *Commemorazione di Canova* tenuta in questo luogo da Cicognara davanti all'*Assunta* di Tiziano. Della celebre pala che stette qui per un secolo non si riuscì a rimontare, come avremmo voluto, la cornice museale ancora esistente; così come, per rispettare i limiti cronologici del ragionamento, non si è trattato l'interessante tema del Pantheon della pittura veneziana, strettamente collegato al procedere delle ricerche sull'arte veneta e agli *Elogi* accademici, in quanto fu inserito nelle lunette della sala capitolare solo alla metà dell'Ottocento.

Più avanti lungo il percorso, si poteva incontrare il dialogo tra la *Madonna dei cherubini rossi* di Giovanni Bellini delle Gallerie dell'Accademia e la *Madonna dei cherubini* di Andrea Mantegna appartenente alla Pinacoteca di Brera, ma proveniente dalla chiesa veneziana di Santa Maria Maggiore, a ricordare, con una rappresentanza emblematica, le decine di opere d'arte che da Venezia furono inviate a Milano e non vi hanno più fatto ritorno.

Nella sala dell'Albergo, invece, davanti alla *Presentazione della Vergine al tempio* di Tiziano erano esposti alcuni disegni, prelati dall'Accademia di Brera, tratti da quel dipinto da Hayez, che lo amava particolarmente, a rendere evidente il valore eminentemente didattico che al tempo aveva la collezione museale; il visitatore era poi invitato a prestare attenzione all'unico ambiente superstite dell'assetto ottocen-

tesco, il cosiddetto “vestibolo neoclassico”, da cui si accedeva alla prima sala della scultura, realizzato tra 1821 e 1823 su disegno di Francesco Lazzari e decorato da sculture in marmo e rilievi in gesso degli scultori formati all’Accademia: Rinaldi, Jacopo De Martini e Antonio Giaccarelli.

Infine, venivano segnalate alcune grandi tele di cui Canova ottenne la restituzione. Si tratta della *Madonna col Bambino in trono e santi* di Paolo Veronese, del *San Lorenzo Giustiniani* di Pordenone, della *Risurrezione di Lazzaro* di Leandro Bassano e della *Consegna dell’anello al doge* di Paris Bordone. Come nell’uroboro del cenotafio canoviano, il percorso si riconnette ai suoi passi iniziali, relativi alle conseguenze “museali” che il senso della perdita delle opere d’arte generò in tutta Europa e la ricostruzione di un passaggio fondamentale della propria storia diviene per le Gallerie dell’Accademia stimolo imprescindibile per progettare il futuro.

ABSTRACT

La scelta di ricordare i duecento anni dalla prima apertura delle Gallerie dell’Accademia di Venezia nel 1817 proponendo a un allargato pubblico contemporaneo, attraverso una mostra, il dialogo a distanza tra il presidente Leopoldo Cicognara, Antonio Canova e Francesco Hayez evidenzia i valori ancora attuali di quello straordinario momento fondativo: lo studio del patrimonio artistico veneziano unito alla proiezione verso il futuro, attenta alla produzione degli artisti e artigiani contemporanei, al ruolo del museo nella città e sensibile alle diverse tipologie di visitatori.

The choice of commemorating the two hundred year anniversary of the opening of the Gallerie dell’Accademia di Venezia in 1817 offering to the wider contemporary public an exhibition focused on the dialogue between the then president Leopoldo Cicognara, Antonio Canova and Francesco Hayez highlights the still current values of that extraordinary founding moment: the study of Venetian cultural heritage combined with a projection toward the future, careful to the production of contemporary artists and artisans, to the role of the museum in the city, and aware of the needs of the different kinds of public.

Rosa Barovier Mentasti

LA VETRARIA VENEZIANA NELL'ETÀ DI CANOVA.
CRISI E SEGNI DI RIPRESA

Scrivere sulla vetraria veneziana nell'età di Canova significa considerare un periodo della produzione muranese, spesso trascurato dagli storici, che all'epoca sembrò coincidere con la fine di una tradizione millenaria. Quel periodo costituì invece una lunga parentesi di crisi, sia industriale che sociale, da cui le fornaci dell'isola uscirono rinnovate così che i vetrai affrontarono la ripresa con l'entusiasmo di chi finalmente scopriva prospettive di benessere, dignità e successo dopo decenni di povertà e sconforto. Nell'età di Canova, comunque, non tutte le vetrerie erano inattive e al fuoco dei forni si sperimentavano nuovi prodotti che avrebbero riacceso l'interesse dei mercati italiani e stranieri.

La crisi non si era manifestata all'improvviso, complice anche la precaria situazione politica seguita alla caduta della Repubblica di Venezia, ma costituiva la fase conclusiva di una progressiva decadenza che si era manifestata, sempre più grave, nell'arco di circa un secolo.

Ripercorrendo a ritroso i momenti salienti della storia vetraria veneziana dall'inizio del XIX secolo (il momento più buio per Murano) fino al primo decennio del XVIII secolo, possiamo constatare che la splendida tradizione dei vetri soffiati e decorati a caldo, decollata nel basso medioevo e fiorita a partire dalla metà del Quattrocento, si era conclusa proprio in quel decennio, con la realizzazione di opere di altissima qualità estetica e tecnica nel più gioioso stile barocco. Per usare una espressione fin troppo abusata, esse possono essere definite il canto del cigno non di un singolo artista ma di un'intera comunità fino ad allora conosciuta nel mondo per il prestigio dei suoi manufatti d'arte, che fu costretta a riconoscere la eccezionale portata innovativa di tradizioni vetrarie più recenti, come quella boema e quella inglese, ormai vincenti nel mercato europeo. Una prova tangibile della qualità della produzione vetraria veneziana del primissimo Settecento, nel contempo esuberante e supremamente raffinata, è costituita dalla vasta collezione vetraria conservata nel castello di Rosenborg a Copenaghen, donata dalla repubblica veneziana al re Federico IV di Danimarca in

visita a Venezia dal 29 dicembre 1708 al 5 marzo 1709¹. In seguito, per tutto il Settecento, la produzione dei vetri soffiati divenne progressivamente meno originale e più scadente e a Murano si affermò la tendenza a imitare lo stile boemo, ricorrendo addirittura al cristallo potassico tipico delle vetrerie d'oltralpe. Non mancarono tuttavia, per tutto il XVIII secolo, modelli muranesi di straordinario successo, come i lampadari a bracci o *ciocche*, gli specchi incisi arricchiti da sontuose cornici, i centrotavola componibili² e i soffiati di lattimo dipinti a smalto³.

La situazione precaria della vetreria veneziana si aggravò con la fine della repubblica di Venezia nel 1797, così come accadde in generale alle attività produttive e commerciali della città⁴. Gli imprenditori e i maestri di Murano persero il diritto, che era stato anche una condizione vincolante per poter esercitare il loro mestiere, di riunirsi in una corporazione. L'Arte dei Vetrai venne sciolta d'autorità nel 1808, come quelle a essa connesse dei margariteri (che tagliavano la canna vitrea forata per ottenere perle minute), dei perleri (che lavoravano a lume le perle) e degli specchieri (che ottenevano gli specchi dalle lastre vitree prodotte a Murano). Quella dei vetrai era l'ultima delle arti veneziane a venire soppressa, a causa della resistenza degli iscritti, che formavano una comunità compatta, concentrata a Murano⁵. Vennero perciò a mancare una politica industriale condivisa, malgrado il perenne atteggiamento individualista dei muranesi, e regole inderogabili sull'organizzazione

¹ La collezione è pubblicata in: GUDMUND BOESEN, *Venetianske Glas pa Rosenborg. I vetri Veneziani del Castello di Rosenborg. Venetian Glass at Rosenborg Castle*, København, De danske Kongers kronologiske Samling pa Rosenborg – I kommission hos G.E.C. Gads Forlag, 1960. Le foto in bianco e nero non rendono la sontuosità dei vetri, che invece spicca a un esame diretto.

² I lampadari, gli specchi e i centrotavola veneziani non sono ancora stati oggetto di studi e pubblicazioni organiche; spesso infatti i lampadari del tardo ottocento sono ritenuti settecenteschi. Tuttavia Paolo Zecchin ha pubblicato un importante ed esauriente articolo sui lampadari, ricchissimo di riferimenti documentali: PAOLO ZECCHIN, *Le "ciocche" veneziane*, «Journal of Glass Studies», 64 (2022), pp. 213-224.

³ I più bei lattimi dipinti a smalto, quelli dei muranesi Miotti, furono di moda nel trentennio circa che trascorse a Venezia tra la cessazione della manifattura di porcellane Vezzi, nel 1727 e la ripresa di questa produzione nelle manifatture Hewelcke e Cozzi. Già nel XV secolo il vetro *lattimo* era considerato una imitazione della porcellana cinese.

⁴ Una articolata sintesi sulla economia veneziana dai tardi decenni della repubblica fino alla seconda dominazione austriaca è offerta da: GINO LUZZATTO, *L'economia veneziana dal 1797 al 1866*, in *La civiltà veneziana nell'età romantica*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 85-108.

⁵ MASSIMO COSTANTINI, *L'albero della libertà economica. Il processo di scioglimento delle corporazioni veneziane*, Venezia, Arsenale, 1987, pp. 139-173. I margariteri, perleri e specchieri avevano sede in Venezia città.

ottimale del lavoro, elaborate nel corso di secoli, e soprattutto un interlocutore collettivo, quindi accreditato, nei confronti del governo. Nei secoli passati infatti i rappresentanti dell'Arte dei Vetrai sollecitavano dal governo decreti e altre iniziative volte a proteggere le manifatture muranesi, in genere il governo accoglieva le richieste dell'Arte per garantire la prosperità dell'industria e anche la pace sociale nell'isola.

Con la caduta della repubblica la definitiva crisi della vetraria muranese determinò una situazione sociale quasi insostenibile a Murano, dove molte famiglie decaddero in una condizione di povertà, mai vista nei secoli precedenti, quando la scuola dell'Arte dei Vetrai aveva sostenuto economicamente gli indigenti (vetrai troppo vecchi o inabili al lavoro) e gli accordi stipulati all'interno dell'Arte avevano impegnato gli imprenditori a pagare una indennità ai maestri – solo i maestri in realtà – che rimanevano disoccupati all'inizio di ciascun anno lavorativo.

I soffiati muranesi di cristallo e di vetro comune e le lastre per finestre e specchi, ormai di modesta qualità, venivano commercializzati soprattutto nel mercato locale. Quando poi – tornata Venezia sotto dominio francese nel 1805 dopo un primo periodo di soggezione all'Austria – il blocco navale inglese dei porti francesi e dei porti soggetti alla Francia e il “blocco continentale” decretato per reazione da Napoleone nel 1806 determinarono il ristagno delle esportazioni verso l'Istria, la Dalmazia e le coste orientali del Mediterraneo, il settore si trovò in sempre maggiori difficoltà.

Vi erano tuttavia due comparti produttivi discretamente prosperi, quello delle canne vitree forate e quello degli smalti (vetri opachi colorati) e delle canne vitree non forate (utili a modellare le perle a lume). Le conterie, ottenute segmentando una canna forata, e le perle a lume erano destinate soprattutto all'esportazione nei paesi coloniali. Tale esportazione si ridusse notevolmente a causa del blocco dei commerci marittimi ma, dovendo per ripiego sfondare nel mercato europeo, i fabbricanti di conterie, di perle a lume e di lavori di smalto, si trovarono nella necessità di proporre modelli più raffinati e aggiornati e ci riuscirono⁶. In questa riconversione si distinse Bene-

⁶ Riportava una relazione della Camera di Commercio veneziana: «consumatori delle conterie erano sino recentemente alcuni popoli dell'Africa e dell'America e segnatamente i negri della Guinea e i selvaggi del Canada ... [e ciò] non rendeva indispensabile la più squisita finezza del lavoro». PAOLO ZECCHIN, *L'arte vetraria a Venezia tra la caduta della Repubblica e l'introduzione del*

detto Barbaria che produceva canne e smalti, conterie e lavori a lume. In una relazione della Camera di commercio, redatta nel 1811, gli venne riconosciuta la sua intraprendenza: «Era riservato al talento immaginoso ed inventivo del nostro distinto concittadino sig. Giorgio Benedetto Barbaria di perfezionare in maniera questa manifattura da renderla atta al gusto e al lusso delle più incivilite nazioni del Continente»⁷.

Fu perciò nelle fornaci primarie di canne e smalti, alcune ormai dislocate a Venezia⁸, come quella di Barbaria, che si idearono nuove produzioni e si recuperarono quelle antiche, perché gli imprenditori disponevano di impianti industriali efficienti e di capitali da investire.

Barbaria aveva vinto la medaglia d'oro alla Distribuzione dei premi d'Industria del 1810 a Milano, dove aveva presentato «un quadro formato con lavori di cristallo colorati della propria fabbrica di conterie, lavori di vetro alla lucerna e smalti, vagamente variati nelle tinte e nella disposizione»⁹. Questo quadro decorativo, una specie di campionario, anticipava un'opera assai più ambiziosa, un tavolo che egli concepì come dono – un dono da cui sperava di ottenere prestigio ma anche un vantaggio economico – per l'imperatore Napoleone, recapitandolo egli stesso a Parigi. Ora è conservato al Musée Napoléon nel castello di Fontainebleau. Il tavolo in legno era rivestito di lamine di pasta vitrea venata ed era decorato sul piano con un ricamo di perline colorate. La parte più interessante era costituita da un piano estraibile interamente ricoperto con una composizione di canne, piastrene e cammei vitrei colorati (fig. 1)¹⁰. Questa composizione rimanda a un bel disegno acquarellato conservato nell'archivio del museo del Vetro a Murano, attribuito a Giuseppe Borsato. Tuttavia il decoro di canne e gemme del mobile, destinato all'imperatore appare decisamente semplificato, certo per facilitarne l'esecuzione, e privo delle finezze del progetto¹¹.

Portofranco (1830), «Studi Veneziani», n.s., LIV (2007), pp. 323-381. Questo saggio costituisce una esauriente sintesi sulle vicende della vetraria muranese e veneziana dal 1797 al 1830,

⁷ Ivi, p. 357.

⁸ Con la fine dell'Arte dei Vetrai e la conseguente decadenza dei suoi statuti cessò la proibizione di erigere fornaci vetrarie in Venezia città.

⁹ Ivi, p. 357.

¹⁰ ROBERTO DE FEO, *Giuseppe Borsato 1770-1849*, Venezia, Fondazione Cini, Verona, Scipita, 2016, pp. 574-575.

¹¹ Id., *The "Omaggio delle Provincie Venete": A Venetian Table Made for the Empress of Austria*

Quindi l'opera eseguita da Barbaria non sembra possa essere attribuita a Borsato ma piuttosto andrebbe considerata la elaborazione di un'idea di Borsato. Ancor meno convince la attribuzione a Borsato del mobile stesso, piuttosto banale nella struttura e nel contempo macchinoso. D'altronde mai nelle carte dell'epoca al tavolo donato a Napoleone I viene accostato il nome del noto pittore e decoratore.

Di ben altra sontuosità e aulica eleganza fu un altro tavolino, datato al 1817, alla cui realizzazione collaborò Benedetto Barbaria. Era il tavolino di mogano e bronzo dorato con sostegno a tripode e piano circolare, progettato da Giuseppe Borsato per essere incluso tra gli omaggi che le Province Venete offrirono a Carolina Augusta di Baviera, che aveva sposato l'imperatore Francesco I d'Austria nel 1816. Come è noto, Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, ottenne che il tributo in denaro dovuto ai regali sposi dalle provincie venete consistesse invece in un gruppo di opere d'arte, tra le quali spiccava la Musa Polimnia di Canova. Il gruppo comprendeva, appunto, il tavolo disegnato da Giuseppe Borsato, anch'esso riprodotto nella bella pubblicazione che illustrava i doni veneti¹². Giunto a Vienna, venne in seguito collocato nel castello boemo di Konopiště, ove tuttora si trova (fig. 2). Il tavolo ha una complessa ma coerente struttura di stile impero, la cui progettazione richiese un notevole impegno a Borsato.

Per la composizione di canne e gemme vitree che copriva interamente il piano Borsato si rivolse a Benedetto Barbaria, che eseguì un lavoro eccezionale per la brillantezza e l'armonia dei colori e per l'accuratezza tecnica, degno di un palazzo imperiale. In realtà Benedetto Barbaria aveva avuto l'occasione di incontrare personalmente Francesco I a Venezia nel 1815, quando quest'ultimo aveva presenziato alla restituzione dei cavalli sottratti dai francesi alla basilica di San Marco. L'imperatore aveva visitato la fornace di Barbaria e aveva ricevuto in

Rediscovered, «The Burlington Magazine», 143 (2001), n. 1179, f. 34. ROSA BAROVIER MENTASTI e CRISTINA TONINI, *Fragile: Murano chefs-d'oeuvre de verre de la Renaissance au XXIe siècle*, Paris, Gallimard e Musée Maillol, 2013, n. 94. DE FEO, *Giuseppe Borsato*, p. 176.

¹² LEOPOLDO CICOGNARA, *Omaggio delle Provincie Venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria*, Venezia, Alvisopoli, 1818, GIUSEPPE PAVANELLO, *Leopoldo Cicognara*, 334, in *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*, a cura di Elena Bassi, et al., Venezia, Alfieri, 1978, pp. 347-349. ROSA BAROVIER MENTASTI, *Intarsi vitrei veneziani della prima metà del XIX secolo*, «Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro», XV (1985), n. 2, p. 79, f. 1.

dono da lui un «quadro comprendente tutte le manifatture di perle disposte in vago e grazioso ordine, e circondate da tutti gli smalti di sua fabbricazione». Il quadro-campionario è ora conservato al Technisches Museum di Vienna (fig. 3)¹³.

Il tavolo, ora a Konopiště, si presentava come un manufatto d'arte nel quale finalmente il vetro di Murano spiccava per i suoi splendidi colori, tuttavia era concepito in modo tale da presentare degli inconvenienti. Le canne e le gemme erano dei componenti estremamente fragili e la superficie risultava irregolare, inutile come piano d'appoggio. A questi problemi si poté ovviare escogitando un piano di protezione di vetro trasparente e incolore, asportabile grazie a due manici in forma di serpenti, non sappiamo se incluso già nel progetto iniziale, dato che non è riprodotto nella illustrazione dedicata al tavolo nel libro che illustra l'omaggio delle Province Venete.

I manufatti di Barbaria inauguravano un nuovo genere di lusso, nella generale piattezza della produzione, che riscuoterà entusiastici consensi nelle esposizioni internazionali del XIX secolo e sarà un veicolo di promozione della vetraria veneziana nella faticosa riconquista dei mercati.

Benedetto Barbaria dal secondo decennio del XIX secolo non produsse più nulla di significativo¹⁴ ma altri produttori di canne e smalti vitrei si cimentarono nella produzione di preziosi intarsi di smalti colorati, soprattutto come piani di tavoli, che riscossero successo alle esposizioni internazionali ottocentesche. Furono anche i primi a cimentarsi nel recupero dei soffiati a filigrana, che invece vennero ignorati.

Alla Österreichische Gewerbe Ausstellung di Vienna del 1845 Pietro Bigaglia, il più importante imprenditore del settore, partecipò con i suoi usuali prodotti (perle a lume, conterie e smalti) ma anche con bellissimi soffiati in filigrana e un piano di tavolo «con una imitazione del mosaico fiorentino di avventurina, ossidiana e vetro azzurro»¹⁵.

¹³ ZECCHIN, *L'arte vetraria a Venezia tra la caduta della Repubblica*, pp. 265-266. CRISTINA TONINI, *Stefano Miotti and the Use of Aventurine from the Late 1700s to the Early 1800s*, «Journal of Glass Studies», 50 (2008), p. 324.

¹⁴ PAOLO ZECCHIN, *L'arte vetraria a Venezia negli anni del Portofranco (1830-1873)*, «Studi Veneziani», n.s., LX (2010), pp. 548-549.

¹⁵ *Bericht über die dritte Allgemeine Österreichisches Gewerbe-Ausstellung in Wien*, Wien, K. K. Hof- und Staats-Druckerei, 1846, p. 102. FRIEDRICH WILHELM FREIHERR VON REDEN, *Denkschrift über die Österreichisches Gewerbe-Ausstellung*, Berlin, Verlag von R.H. Schroede, 1846, p. 61.

Quest'ultimo manufatto fu molto apprezzato e forse è quello conservato al Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit a Vienna (fig. 4)¹⁶. È però possibile che sia stato acquistato alla Exposition Universelle di Parigi del 1855. Infatti anche alla esposizione di Parigi Pietro Bigaglia, che qui fu premiato con la medaglia di prima classe, portò dei tavolini con piano a intarsio di smalti vitrei, che, «comme produits hors ligne», vennero collocati in posizione di rilievo nel salone del Palais de l'Industrie. Uno di questi tavolini è riprodotto in «Le globe industriel et artistique» e risulta identico a quello del Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit di Vienna¹⁷. La decorazione è costituita da un sobrio intreccio di foglie stilizzate su uno sfondo di avventurina.

Bigaglia e, parallelamente a lui, il veneziano Giovanni Giacomuzzi avevano deciso di rimediare agli inconvenienti dei ripiani decorati con composizioni di canne e gemme vitree di Barbaria, ricorrendo alla tecnica dell'intarsio di marmi pregiati e pietre dure, detto anche commesso fiorentino, che garantiva superfici compatte e livellate. Questa tecnica venne perfezionata tra il 1838 e il 1850. Giovanni Giacomuzzi, in società col fratello Giuseppe, preferì decorazioni geometriche con effetto tridimensionale, simili a quelle di pavimenti marmorei del XVI e XVII secolo e dal 1846 ideò una tecnica basata sulla preparazione preventiva di moduli decorativi da assemblare nella tarsia, da lui chiamata *poliemblemata*¹⁸. Un esempio dei *poliemblemata* dei Giacomuzzi, datato 1851, incluso in una serie esposta alla New York Exhibition of the Industry of All Nations nel 1853, venne da loro donato al Museo del Vetro di Murano (fig. 5)¹⁹.

¹⁶ CRISTINA TONINI, *El vidrio veneciano en las exposiciones internacionales y nacionales*, in *Actas del III Encuentro Internacional «Artes Decorativas: Coleccionismo y Exposiciones en Europa (1851-1929)»*, Madrid, Museo Cerralbo 2019, pp. 143-145, f. 1. https://www.libreria.culturay-deporte.gob.es/libro/exposiciones-desartes-decorativas_5442/ (ultima consultazione 20 novembre 2023).

¹⁷ A. ESCOURROU MILLIAGO, *De l'Italie agricole industrielle et artistique, à propos de l'Exposition Universelle de Paris*, Paris, Librairie Internationale Universelle, 1856, p. 114. SILVANO TAGLIAPIETRA, *Cronache muranesi. Murano dalla "Marsigliese" alla "Bella Gigogin". L'Ottocento*, Venezia, Helvetia, 1985, p. 47.

¹⁸ BARTOLOMEO CECCHETTI, EUGENIO SANFERMO, VINCENZO ZANETTI, *Monografia della vetraria veneziana e muranese*, Venezia, Tipografia Antonelli, 1874, pp. 176-177.

¹⁹ *Official Catalogue of the New-York Exhibition of All Nations*, New York, George P. Putnam & Co, 1863, p. 177. VINCENZO ZANETTI, *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie*, Venezia, Stabilimento Tipografico Antonelli, 1866, p. 129. *Vetri artistici del primo Ottocento. Museo del Vetro di Murano*, a cura di Aldo Bova, Attilia Dorigato e Puccio Migliaccio, con la collabora-

Nel 1959 l'avvocato vicentino Antonio Salviati aprì un laboratorio di lavorazione di mosaici da cavalletto e monumentali e di intarsi vitrei e prestigiose sale di esposizione nel veneziano palazzo Barbarigo. Egli credeva fermamente nel futuro della vetraria muranese e ne fu abile e convinto promotore. Sia per i mosaici che per gli intarsi il suo fornitore muranese fu il vetraio Lorenzo Radi, geniale tecnico, che aveva recuperato il segreto per la fusione del vetro calcedonio²⁰. I piani dei tavoli a intarsi vitrei furono certamente tra i suoi prodotti più stupefacenti e costosi e, quanto a sontuosità, superarono quelli degli altri produttori muranesi e veneziani. Un caso significativo è costituito da un esemplare presentato da Salviati alla International Exhibition di Londra del 1862. Poggiava su una base composta da figure in legno scolpito dipinto e dorato e per la decorazione estremamente complessa del piano si era fatto largo impiego di avventurina e vetro calcedonio. All'epoca la valutazione era di mille sterline, una cifra eccezionale²¹. Di pochi anni posteriore è il tavolo conservato al museo Correr, che la città di Venezia donò a Frédérique Planat de la Faye, la quale aveva ospitato a Parigi l'esule Daniele Manin, in occasione del ritorno a Venezia della salma del patriota nel 1868 (fig. 6). Salviati incaricò del lavoro di intarsio i fratelli Giobbe che avevano eseguito anche quello del tavolo esposto a Londra nel 1862²².

I laboratori e le sale di esposizione di palazzo Barbarigo sono descritti da William Dean Howells, console americano a Venezia, nella edizione del 1866 – la seconda – del suo piacevolissimo libro *Venetian Life*. Egli ne scrive con ammirazione anche perché considera lo stabili-

zione di Vladimiro Rusca, Venezia, Regione del Veneto e Marsilio, 2006, pp. 146-147, n. 259. BAROVIER MENTASTI, TONINI, *Fragile*, n. 95.

²⁰ PAOLO ZECCHIN, *Il muranese Lorenzo Radi, un pioniere quasi dimenticato*, «Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro», XXXIX (2009), n. 3, pp. 11-22. ZECCHIN, *L'arte vetraria a Venezia negli anni del Portofranco*, pp. 577-580.

²¹ JOHN BURLEY WARING, *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition*, III, London, Day and Son, tav. 280. REINO LIEFKES, *Antonio Salviati and the nineteenth-century renaissance of Venetian glass*, «The Burlington Magazine», CXXXVI (1994), n. 1094, p. 285. TONINI, *Un esempio significativo*, p. 147.

²² VINCENZO ZANETTI, *Oggetti di Arte. Stabilimento Salviati e C. destinati in dono agli illustri francesi che ospitarono Daniele Manin*, «La Voce di Murano», II (1868), n. 13 (28 marzo), pp. 49-50. ROSA BAROVIER MENTASTI, CRISTINA TONINI, *Some questions about the Murano revival, in Study Days on Venetian Glass approximately 1800's. The Birth of the Great Museums: the Glassworks Collections between the Renaissance and the Revival*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, p. 59.

mento Salviati un raro segno di vitalità in una città morente. Ammira i mosaici e gli intarsi di paste vitree proposti da Salviati, «the restorer of a neglected art». In quello stesso 1866 però Salviati apriva una fornace per la lavorazione dei vetri soffiati a Murano, promuovendoli efficacemente in tutta Europa. I mirabolanti prodotti lavorati a caldo dei maestri muranesi conquistarono in breve tempo i mercati, a partire da quello inglese, e progressivamente i mobili intarsiati sarebbero stati dimenticati.

TESTIMONIANZE MEDAGLISTICHE CANOVIANE

Alla figura, all'opera e al ricordo di Antonio Canova sono riconducibili varie medaglie che costituiscono un corpus piuttosto nutrito e cronologicamente ampio (dal 1795 al 2007) ma, nonostante questo, estremamente coerente sul piano stilistico. In effetti, a parte rarissime coniazioni, fin dal 1816 le medaglie canoviane propongono sistematicamente il busto dell'artista stereotipato secondo il modello dettato dallo stesso Canova con il celebre autoritratto del 1812. Tale tipo di raffigurazione, di stampo palesemente neoclassico, risulta replicato ancora nelle medaglie emesse nel XX secolo e persino nei primi anni del XXI.

Il percorso qui proposto si snoda attraverso quattro sezioni; una prima comprende le medaglie emesse mentre Canova era in vita e dunque legate soprattutto alle opere che l'artista andava realizzando. La seconda costituisce una evidente testimonianza della commozione suscitata dalla notizia della morte di Canova; tutte e sei le medaglie presentate risultano coniate nel 1823 come atto di omaggio al grande scultore da parte di artisti e ammiratori italiani e persino stranieri. La terza sezione è composta da medaglie commemorative; particolarmente rilevanti e di notevole impatto quelle realizzate nel secondo quarto dell'Ottocento a opera di uno dei massimi incisori italiani dell'epoca, Antonio Fabris. Seguì un lungo silenzio dato che, nella seconda metà dell'Ottocento, almeno sul piano medaglistico, l'interesse per Canova andò affievolendosi, per riaffacciarsi in modo episodico tra il 1922 e il 2007, ad esempio con l'emissione di medaglie commemorative degli anniversari di nascita e morte dell'artista.

La quarta e ultima sezione è riservata a una medaglia di straordinario interesse, proveniente dal fondo di Emmanuele Cicogna, verosimilmente modellata da un ancor giovanissimo Antonio Canova.

1. LE MEDAGLIE IN VITA DEL CANOVA

1.1. Riconoscenza del senato veneto per il monumento ad Angelo Emo

D/ Veduta frontale del monumento eretto ad Angelo Emo. Nell'esergo: F. CORAZZINI INC.

R/ Sotto il leone di San Marco andante a sinistra, scritta in nove righe ANTONIO CANOVAE / VENETO / ARTIBVS ELEGANTIORIBVS / MIRIFICE INSTRVCTO / OB MONVMENTVM PVBLICVM / ANGELO EMO / EGREGIE INSCVLPTVM / SENATVS MVNVS / A. MDCCXCV.

Autore: Francesco Corazzini. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 59; conziata in oro (g 349), in argento (g 87) e in bronzo. (CESARE JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi della vita di Antonio Canova in medaglie*, «Medaglia», 16 (1981), pp. 26-27, 51; PIERO VOLTOLINA, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, Venezia, Edizioni Voltolina, 1998, III, pp. 546-547).

Alla morte dell'ammiraglio Angelo Emo (3 marzo 1792) il senato veneto, con decreto del 23 marzo 1792, decise di onorarne la memoria con un monumento in marmo la cui esecuzione venne affidata a Canova che lo portò a termine nel 1795. Quanto al pagamento, il senato (con decreto 19 settembre 1795) conferì al Canova una pensione vitalizia di 100 ducati d'argento mensili e diede disposizioni «al Savio Cassiere del Lotto di fare [...] coniare una medaglia di oro del valore di zecchini cento, con emblema allusivo alla circostanza»¹ la cui esecuzione fu affidata all'incisore Francesco Corazzini². Di essa furono conciati anche cento esemplari in argento e numerosi in bronzo. L'esemplare in oro venne solennemente consegnato al Canova a Roma, in Campidoglio, dall'ambasciatore Pietro Pesaro. Tale medaglia, nel 1847, fu donata al museo Correr da Gian Battista Sartori Canova, fratellastro del grande scultore.

¹ La precisazione, tratta dai *Manoscritti canoviani* (XII - 1214, 5932) è riportata in CESARE JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi della vita di Antonio Canova in medaglie*, «Medaglia», 16 (1981), p. 27.

² Corazzini fu attivo a Roma tra la seconda metà del XVIII secolo e i primi anni del XIX (cfr. VITTORIO LORIOLI, PAOLO FERDINANDO CONTI, *Medaglisti e incisori italiani dal Rinascimento a oggi*, Bergamo, Cooperativa Grafica Bergamasca, 2004, p. 77).

1.2. Riconoscenza di Girolamo Zulian per la statua *Psiche*

D/ Nel giro: ANTONIVS CANOVA SCVLPTOR – G. H. ; nel campo: busto di Canova volto a sinistra.

R/ Nel giro: HIERONYMVS IVLIANVS EQVES AMICO; nel campo: riproduzione della statua *Psiche* colta di profilo; sul basamento la scritta PSYCHE; nell'esergo: MDCCXCV

Autore: Giovanni Hamerani. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 54,7; conata in argento (g 80,4) e in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 24-26, 51; VOLTOLINA, *La storia di Venezia*, III, pp. 544-545).

La medaglia ha una storia molto tormentata: datata 1795, essa in realtà fu conata solo dieci anni più tardi. Nel 1779 Canova si era recato a Roma, dove l'ambasciatore veneto Girolamo Zulian lo aveva preso sotto la sua protezione. Anni dopo, nel 1793, l'artista decise di fare omaggio al suo antico mecenate della statua di *Psiche fanciulla*; a sua volta lo Zulian gli volle dedicare una medaglia affidandone l'esecuzione all'incisore Gioacchino Hamerani (1761-1797), tuttavia la morte dello Zulian, agli inizi del 1795, ne bloccò la coniazione. Gli eredi dello Zulian, vendettero subito la statua al conte Giuseppe Mangili, mentre i conii finirono avventurosamente in mano dell'architetto Gianantonio Selva nel giugno del 1805. Costui, in nome della sua amicizia per lo Zulian e per Canova, fece coniare quarantuno esemplari in bronzo e tre in argento: «una il Selva la mandò al Canova, una la riservò per la “rara raccolta Pisani degli uomini illustri d'Italia e la terza per se stesso”»³. L'iconografia del dritto e del rovescio è stata oggetto di critiche: da un lato la riproduzione della *Psiche* sembra estremamente “filiforme” rispetto all'originale, dall'altro il ritratto del Canova appare scarsamente attendibile, con i capelli spioventi alla “nazzarena”.

³ JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, p. 25.

1.3. Il monumento funebre di Vittorio Alfieri

D/ Nel giro: VICTORIO ALFERIO ASTENSI; nel campo: busto di Alfieri volto a destra; in basso, sotto il taglio: T. MERCANDETTI SCVLPSIT . R. / . MDCCCXV

R/ Nel giro: TRAGICORVM . PRINCIPI . SCVLPTORVM . PRINCEPS ; rappresentazione del monumento funebre di Alfieri. Sul sarcofago, un medaglione con ritratto nel giro del quale si legge: V. ALFERIO; sul basamento, una targa con la scritta VICTOR . ALFERIO / ASTENSI / ADE . STOLBERGIS / ALBANIAE COMIT . M. A. CANOVA INV. E SCOLPI / T. MERCANDETTI INCISE / . MDCCCXV

Autore: Tommaso Mercandetti. *Dimensioni e metallo:* Ø mm 67,1; coniata in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 24-26, 51; ARNALDO TURRICCHIA, *Tommaso Mercandetti e le sue medaglie*, Roma 2011, pp. 122-123).

Nel 1804 la contessa d'Albany commissionò al Canova il monumento funebre di Vittorio Alfieri. L'opera venne inaugurata il 27 settembre 1810 a Firenze, nella chiesa di Santa Croce. La medaglia fa parte della *Serie degli uomini illustri*⁴ realizzata dall'incisore romano Tommaso Mercandetti (1758-1821). «Anche se essa riporta l'anno 1815, il Mercandetti la terminò solo nel 1820»⁵.

1.4. Canova e la restituzione delle opere d'arte

D/ Nel giro: ANTONIUS CANOVA .; nel campo: busto di Canova volto a destra; sotto il taglio del busto: S . PASSAMONTI . F .

R/ Nel giro: FAVENTIBUS EUROPÆ REGIBUS MONUMENTA ARTIUM RESTITUTA; nel campo riproduzione dell'Apollone del Belvedere; sotto il piedistallo: ROMA AN. 1816

⁴ Ideata dal Mercandetti nel 1804, la "serie" continuò, pur con varie interruzioni, sino al 1820.

⁵ TURRICCHIA, *Tommaso Mercandetti*, p. 122.



Autore: Salvatore Passamonti. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 68; coniata in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 32-33, 51; ARNALDO TURRICCHIA *Il Regno Lombardo-Veneto attraverso le medaglie – Dalla Restaurazione all’Unità d’Italia (1814-1861)*, Roma 2003, I, pp. 50-51).

Questa e la medaglia che segue sono accomunate dall’essere opera di un medesimo incisore, Salvatore Passamonti, dal presentare lo stesso dritto e dall’essere state realizzate entrambe nel 1816. La prima è legata al recupero, ottenuto grazie alla mediazione del Canova, delle opere d’arte del Vaticano trafugate da Napoleone e portate a Parigi. Canova giunse nella capitale francese il 28 agosto 1815 e ottenne la restituzione il 24 ottobre di quello stesso anno. Il 6 gennaio 1816 rientrava a Roma dove fu accolto trionfalmente ricevendo da Pio VII vari titoli onorifici e una cospicua rendita (che però volle devolvere a favore di alcune accademie romane). Gli venne inoltre dedicata una medaglia di grande modulo realizzata da Salvatore Passamonti. Nel rovescio è rappresentato l’*Apollo del Belvedere*, certo il pezzo più prestigioso tra quelli oggetto delle spoliazioni napoleoniche. Nel dritto invece è proposto il primo di una lunga serie di ritratti del Canova che risulteranno estremamente simili tra loro, a dispetto dei vari autori che li realizzarono, perché si rifanno tutti al celebre autoritratto che Canova eseguì nel 1812. Passamonti⁶ era stato allievo del Canova ed era ben consapevole della validità di quell’autoritratto come modello per un busto affidabile del maestro.

⁶ Fu attivo tra il 1811 e il 1860, v. LORIOLI, CONTI, *Medaglisti e incisori*, p. 200.

1.5. Canova e il gruppo scultoreo *Ercole e Lica*

D/ Nel giro: ANTONIUS CANOVA .; nel campo: busto di Canova volto a destra; sotto il taglio: S . PASSAMONTI . F .

R/ Nel giro: HERCVLES FVRENS PREHENSVM LICHAM ALLIDIT AD SCOPVLVM; nel campo rappresentazione del gruppo scultoreo *Ercole e Lica*; nell'esergo: S . PASSAMONTI . F .

Autore: Salvatore Passamonti. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 67,7; coniato in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 29-32, 51; TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, pp. 52-53).

Come anticipato, questa medaglia va associata alla precedente per vari motivi, in particolare il fatto che per il dritto di entrambe venne utilizzato il medesimo conio. Realizzata nel 1816, essa celebra il gruppo marmoreo *Ercole e Lica*. L'opera era stata commissionata al Canova dal principe Onorato Gaetani d'Aragona, tuttavia nel 1798, quando era quasi completata, il Gaetani aveva dovuto rinunciare per motivi economici. Tra varie vicissitudini l'opera rimase nello studio del Canova sino al 1814 quando venne acquistata dal marchese Torlonia. Quanto alla medaglia, non se ne conosce il committente. Interessante l'annotazione, riportata da Turricchia, secondo cui questa medaglia e la precedente «furono incise dal Passamonti come prova d'esame per essere ammesso alla carica di incisore camerale, carica che otterrà nel marzo 1817»⁷.

1.6. Celebrazione di Canova, Fidia del secolo XIX

D/ Nel giro: ANTONIO CANOVA; nel campo: busto di Canova volto a destra. Nella troncatura: PUTINATI F.

R/ Nel campo, all'interno di un cerchio formato da un serpente che si morde la coda, scritta in tre righe tra un petaso alato, in alto, e una testina galeata di Minerva in basso: AL / SECOLO / DECIMO NONO

⁷ TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, p. 51, n. 1.

Autore: Francesco Putinati. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 34; coniata in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 39-41, 52; ARNALDO TURRICCHIA, *Le medaglie di Francesco Putinati*, Roma, Ediprint, 2002, pp. 18-22).

Anche l'incisore veronese Francesco Putinati (1775-1848) si ispirò al già citato autoritratto del Canova per la realizzazione, nel 1817, di due medaglie di diverso modulo: una da 69 mm, rarissima e recante al rovescio la scritta AL FIDIA DEL SECOLO XIX e una seconda, di 34 mm, caratterizzata da una scritta abbreviata ma ugualmente celebrativa dell'artista di Possagno.

Di questa medaglia sono note almeno tre varianti, realizzate con coni diversi⁸. Le differenze riguardano la raffigurazione del petaso (frontale o di profilo) e la posizione del nome dell'autore.

2. LE MEDAGLIE PER LE ONORANZE FUNEBRI DEL CANOVA

Il 13 ottobre 1822 Canova moriva a Venezia. I funerali si svolsero nella basilica di San Marco ma, come è noto, il feretro venne fatto so-stare, nonostante l'opposizione del patriarca Pyrker, anche nelle sale dell'Accademia di Belle Arti dove Leopoldo Cicognara tenne un celebre discorso commemorativo davanti all'*Assunta* di Tiziano. In realtà furono molti i sodalizi e le città che vollero celebrare solenni esequie in onore del Canova e spesso tali iniziative furono ricordate con l'emissione di medaglie. Ne sono note sei.

2.1. La medaglia dell'Accademia di San Luca

D/ Nel giro: ANTONIVS CANOVA; nel campo: busto di Canova volto a destra. In basso, lungo il bordo: G. GIROMETTI F. ROMAE
R/ Nel campo, in sei righe: COLLEGIVM / ARTIFICVM / A DIVO LVCA / IN
FVNERE / D. D. / MDCCCXXIII.

⁸ Cfr. JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, p. 41.

Autore: Giuseppe Girometti. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 53,2; coniata in argento e in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 36-38, 52; TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, pp. 170-171).

La medaglia fu commissionata alla zecca pontificia dall'Accademia di San Luca (a lungo beneficiata dal Canova) a ricordo delle solenni esequie celebrate il 31 gennaio 1823 nella chiesa dei XII Apostoli a Roma. Il disegno venne eseguito da Salvatore Passamonti (da noi già incontrato come autore delle medaglie del 1816) e l'incisione dei conii da Giuseppe Girometti (1779-1851). A fine marzo ne erano state coniate 488 in bronzo e 72 in argento; due, in bronzo dorato, furono destinate al papa.

2.2. La medaglia dei cultori dell'arte e della virtù

D/ Nel giro: ANTONIO CANOVAE; nel campo: busto dell'artista volto a sinistra. In basso, lungo il bordo: G. GIROMETTI F.

R/ Nel campo, in sette righe: ARTIVM / AMATORES / VIRTVTVM / ADMIRATORES / DE OMNIVM / SENTENTIA / MDCCCXXXIII

Autore: Giuseppe Girometti. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 50,5; coniata in argento e in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 38-39, 52; TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, p. 169).

Lo stesso Girometti eseguì anche questa seconda medaglia, di cui sappiamo ben poco, se non che essa fu «impressa per soddisfare al desiderio de' valenti artisti d'ogni classe che bramavano avere in saldo monumento l'effigie dell'Artefice, che la scultura restaurò»⁹. Stando all'iscrizione essa sarebbe stata realizzata (in argento e in bronzo) per onorare la memoria del Canova, per unanime desiderio dei cultori delle arti ed estimatori dei meriti.

⁹ Ivi, p. 38.

2.3. Le onoranze tributate in Inghilterra al Canova

D/ Nel giro: ANTONIO CANOVAE; nel campo: busto dell'artista volto a sinistra. In basso, lungo il bordo: T. W. INGRAM / THOMASON DIREX.

R/ Nel campo, in nove righe: TO THE / ADMIRERS / OF / THE ARTS / BY
THE / UNANIMOUS / VOTE OF / THE PUBLIC / 1823

Autore: Thomas Ingram Wells. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 54; conata in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 39, 52; TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, p. 168).

La medaglia venne promossa dal periodico inglese *The public* e trovò l'entusiastica approvazione dei numerosi mecenati che, fin dal 1789, avevano frequentemente commissionato opere al Canova. Incisore della medaglia fu Thomas Wells; a curarne la coniazione a Birmingham fu sir Edward Thomason.

2.4. Inaugurazione del busto di Canova nell'Ateneo di Treviso

D/ Nel giro: ANTONIO CANOVA; nel campo: busto di Canova volto a destra. Nella troncatura: PUTINATI F.

R/ Nel campo, scritta in cinque righe tra una rosetta in alto e una in basso: I
. APR. / MDCCCXXIII / ERMA / NELL'ATENEIO TREV.

Autore: Francesco Putinati. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 34; conata in argento (g 21,6) e in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 42-43, 52; TURRICCHIA, *Le medaglie di Francesco Putinati*, p. 62).

Il 1 aprile 1823, nell'Ateneo di Treviso, si inaugurò un busto di Canova, opera di Luigi Zandomeneghi. La medaglia fu eseguita da Francesco Putinati, che, per il dritto, sfruttò il conio della medaglia del 1817, da noi esaminata in precedenza. Ne furono distribuite 258, tante quanti erano i soci che avevano collaborato alla realizzazione del-

l'“erma”. In una successiva cerimonia (2 maggio 1823), il conio venne reso inservibile e riposto nell'archivio dell'Ateneo.

2.5. La medaglia della *Serie numismatica universale*

D/ Nel giro: ANTONIUS CANOVA; nel campo: busto dell'artista volto a sinistra. Sotto il taglio: CAQUÉ F.

R/ Nel campo, scritta in nove righe: NATUS / POSSAGNO / IN VENITIA / AN. MDCCLVII . OBIIT / AN . M.DCCC.XXII . / SERIES NUMISMATICA / UNIVERSALIS VIRORUM ILLUSTRUM / M.DCCC.XXIII ; in basso, lungo il bordo, in caratteri minuti: DURAND EDIDIT

Autore: Armand Augustin Caqué. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 41; conata in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 44, 53; TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, p. 173).

La medaglia va ricondotta alla *Serie numismatica universale* promossa da Amédée Durand sin dal 1818¹⁰. Costui incaricò Armand Auguste Caqué di incidere i conii della medaglia nel 1823. Il ritratto del Canova si discosta da quello “usuale” riproposto in tutte le altre medaglie ma con esiti poco convincenti.

2.6. Onoranze tributate al Canova a Udine

D/ Nel giro: ANTONIO CANOVAE; nel campo: busto dell'artista volto a destra. In basso, lungo il bordo: A. FABRIS VTIN. OPVS PRIM.

R/ Rappresentazione del cenotafio eretto nell'Ospedale vecchio di Udine; nell'esergo: scritta in tre righe: VTINATES PARENTABANT / XIII KALENDAS MAIAS / AN. MDCCCXXXIII

Autore: Antonio Fabris. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 47; conata in argento (g 54,4) e in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 43-44, 53;

¹⁰ Le medaglie vennero emesse con cadenza annuale sino alla morte del Durand, nel 1848 (cfr. ivi, p. 44).

FAUSTO SARACINO, *L'opera medaglistica dell'incisore cav. Antonio Fabris (Udine 1790-Venezia 1865)*, «Medaglia», 20 (1985), p. 64; TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, p. 167).



Il 19 aprile 1823 la città di Udine tributava onoranze funebri ad Antonio Canova nella chiesa del Civico Ospedale della città. Nel dritto della medaglia viene riproposto l'usuale autoritratto del 1812, nel rovescio (disegnato dal pittore Filippo Giuseppini) viene rappresentato il catafalco eretto nella chiesa per l'occasione. La medaglia ha un'importanza particolare perché è la prima eseguita da Antonio Fabris (1790-1865), uno dei più brillanti incisori italiani dell'Ottocento. «La medaglia fu commissionata da una Società con azioni di sei lire ciascuna della quale furono iniziatori i professori G.B. Bassi e G.A. Pirona»¹¹. Giovanni Bassi, docente di matematica e disegno, era amico e protettore del Fabris.

3. LE MEDAGLIE COMMEMORATIVE DEL CANOVA

3.1. Monumento funebre per Canova nella chiesa dei Frari a Venezia

¹¹ SARACINO, *L'opera medaglistica*, p. 64.



D/ Nel giro: ANTONIVS CANOVA; busto dell'artista volto a destra. In basso, lungo il bordo: A. FABRIS VTINENSIS SCVL.P.

R/ Nel giro: COLLEG. VENET. BONIS . ARTIBVS . EXCOLEND. PRINCIPI . SCVLPTORVM . AETATIS . SVAE . nel campo: rappresentazione del monumento funebre dell'artista; sopra la porta della piramide: CANOVA; nell'esergo: EX . CONLATIONE . / EVROPAE . VNIVERSAE . / A. MDCCCXXVII .

Autore: Antonio Fabris. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 52; coniata in argento (g 65,6) e in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 45-46, 53; SARACINO, *L'opera medagliistica*, p. 65; TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, pp. 234-235).

Il 1° giugno 1827, nella chiesa dei Frari, a Venezia, veniva inaugurato il monumento funebre per Canova. Le vicende che accompagnarono la progettazione e la raccolta dei fondi per la costruzione del monumento sono note, meno conosciute sono quelle che accompagnarono la realizzazione della medaglia commemorativa promossa dal corpo accademico delle Belle Arti in Venezia, su proposta di Cicognara. L'esecuzione fu affidata a Fabris (da noi incontrato nella scheda precedente); inizialmente tutti i sottoscrittori dell'opera avrebbero dovuto ricevere in omaggio un esemplare in bronzo che recava da un lato il canonico ritratto del Canova e al rovescio la rappresentazione del monumento; poi però, risultando insufficienti i fondi, il corpo accademico dispose che quanti erano interessati alla medaglia la prenotassero versando tre fiorini d'argento. Di fatto le prenotazioni non risultarono

particolarmente numerose «e allora si decise che le medaglie rimaste “potranno essere disposte al tenue prezzo di L. 4 per ciascheduna”»¹². Ne furono coniate anche 28 in argento «da offrire ai Monarchi “che hanno animato la nostra impresa”». A parere di Saracino invece «si coniarono poco più di 800 esemplari di cui 50 in argento da regalarsi ai Sovrani ed ai pubblici istituti; gli altri in bronzo»¹³.

3.2. Medaglia del tempio di Possagno

D/ Nel giro: ANTONIVS CANOVA; busto dell'artista volto a destra. In basso, lungo il bordo: A. FABRIS VTINENSIS SCVLP.

R/ Scritta in alto lungo il contorno: CHARITAS IN PATRIAM; nel campo: il tempio di Possagno. In esergo: DEDICAT. AN. MDCCCXXXI.

Autore: Antonio Fabris. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 52,4; coniate in argento (g 60) e in bronzo. (JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, pp. 46-47, 53; SARACINO, *L'opera medagliistica*, p. 69; TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, pp. 301-303).

Il tempio di Possagno fu fortemente voluto da Canova che intendeva così lasciare «un monumento di gratitudine e amore verso l'Italia, e distintamente verso i luoghi ov'egli ebbe i natali»¹⁴. La posa della prima pietra ebbe luogo l'11 luglio 1819. Dopo la morte di Canova, al completamento dell'opera provvide Gian Battista Sartori. Per la realizzazione della medaglia si costituì un'associazione che, tra l'altro, stabilì «Il prezzo di ciascuna medaglia in rame è d'ital. lire 9, in argento di 25»¹⁵. Per il dritto della medaglia Fabris utilizzò il medesimo conio di quella del 1827; nel rovescio diede ancora una volta prova della sua abilità riuscendo a riprodurre i particolari più minuti (dalle decorazioni sulle metope, alla iscrizione sull'architrave) visibili solo con l'a-

¹² JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, p. 234.

¹³ SARACINO, *L'opera medagliistica*, p. 66.

¹⁴ Riportato in JOHNSON, *Avvenimenti e personaggi*, p. 46.

¹⁵ Riportato in TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, p. 302.

iuto di una lente. La medaglia reca la data 1831 ma la consacrazione del tempio alla Santissima Trinità avvenne il 7 maggio 1832 a opera di monsignor Sartori.

3.3. La medaglia per Leopoldo Cicognara

D/ Nel giro: LEOPOLDO CICOGNARA; nel campo: busto volto a sinistra. In basso, lungo il bordo: A. FABRIS D'UDINE

R/ Scritta nel giro: NATO IN FERRARA IL XXVI . NOVEMBRE M.DCC.LXXVII. MORTO IN VENEZIA IL V . MARZO M.DCCC.XXXIV (rosetta) ; nel campo, scritta in cinque righe: ALLO / STORICO FILOSOFO / DELLA / SCULTURA ITALIANA; in basso: piccola corona d'alloro legata con un nastro svolazzante.

Autore: Antonio Fabris. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 52,2; conziata in argento (g 53,2) e in bronzo. (SARACINO, *L'opera medagliistica*, p. 73; TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto*, I, pp. 330-331).

Da ultimo, Fabris fu anche autore della medaglia commemorativa dello storico dell'arte Leopoldo Cicognara, da noi ripetutamente ricordato per la grande amicizia che lo aveva legato a Canova. Cicognara era deceduto nel 1834 ma la medaglia «fu conziata dal Fabris su disegno del Giacomelli in pochissimi esemplari nel gennaio del 1840. L'iniziativa fu della seconda moglie del Cicognara contessa Lucia Foscari per eternare il nome del marito»¹⁶.

3.4. Commemorazione del I centenario della morte di Canova

D/ Nel giro: ~ POSSAGNO . AD . ANTONIO . CANOVA ~ MDCCCXXII – MCMXXII; nel campo: busto, colto di profilo, volto a sinistra.

R/ Nel campo: il gruppo delle Grazie con, ai lati, la scritta: DARAI SPIRTO / ALLE GRAZIE (FOSCOLO); sotto il basamento: MISTRVZZI

¹⁶ VITTORIO MALAMANI, *Memorie del Conte Leopoldo Cicognara*, Venezia, Tipografia Merlo, 1888, II, p. 358.



Autore: Aurelio Mistruzzi. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 85,5; coniata in bronzo.

Nella seconda metà dell'Ottocento su Canova calò una sorta di oblio, quantomeno in ambito medaglistico. Solo nel 1922, in occasione del centenario della morte del grande scultore, la comunità di Possagno incaricò Aurelio Mistruzzi (1880-1960) di modellare una medaglia commemorativa. Questa fu realizzata in due moduli (mm 85,5 e mm 44). Sul dritto appare il consueto busto ispirato all'autoritratto del 1812 mentre sul rovescio è rappresentato il gruppo scultoreo delle *Grazie* accompagnato da un'iscrizione tratta dal proemio delle *Grazie* di Foscolo.

3.5. La serie di medaglie per Canova realizzata dall'Omea

D/ Nel giro: ANTONIO CANOVA; nel campo: busto, volto di tre quarti a sinistra. In basso, lungo il bordo: cattaneo

R/ In alto, lungo il bordo: ANTONIO CANOVA; nella parte bassa del campo, scritta in due righe: POSSAGNO - 1757 / VENEZIA - 1822

Autore: Pietro Cattaneo. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 62,5; coniata in argento, in bronzo, in ottone argentato e in ottone dorato.

Verso la metà degli anni settanta del secolo scorso la ditta Omea

di Milano¹⁷ volle dar vita a una serie di medaglie dedicate ad Antonio Canova.

La realizzazione dei gessi (da cui furono ricavati i modelli in bronzo) fu affidata allo scultore Piero Cattaneo (Bergamo 1929-2003) mentre i maestri Michele Santucci e A. Basilico provvidero all'incisione dei conii. La serie, intitolata "Antonio Canova" è costituita da sei pezzi che riproducono rispettivamente: il busto di Canova (di cui è stata fornita la scheda tecnica), il gruppo scultoreo *Ercole e Lica*, quello delle *Grazie*, di *Teseo sul Minotauro*, di *Venere e Marte* e il *Mausoleo Cristina d'Austria*.

3.6. Il 250° anniversario della nascita di Canova

D/ Nel giro: ANTONIO CANOVA; nel campo, busto di Canova volto di tre quarti a sinistra; ai lati le scritte: POSSAGNO / 1757 (a sinistra) e VENEZIA / 1822 (a destra). In basso a sinistra, la firma: G GRAVA; sotto il taglio del collo: JOHNSON

R/ Nel giro: FONDAZIONE CANOVA · ONLUS · POSSAGNO · TV · NEL 250° DELLA NASCITA; nel campo, il Tempio canoviano di Possagno, colto frontalmente e con la scritta minutissima distribuita sopra i capitelli delle colonne: DEO OPT MAX UNI AC TRINO; nell'esergo: IL TEMPIO CANOVIANO

Autore: Giuseppe Grava. *Dimensioni e metalli:* Ø mm 69; conziata in argento e in bronzo dorato. (LEONARDO MEZZAROBÀ, *Venezia nelle medaglie di Giuseppe Grava*, Vittorio Veneto, Tipografia Tipse, 2013, pp. 41-42; BRUNO CALLEGHER, *Giuseppe Grava medaglista*, Trieste, Edizioni Università di Trieste 2017, p. 69).

Nel 2007 la Fondazione Canova di Possagno incaricò il maestro Giuseppe Grava (1935-2021) di realizzare una medaglia per celebrare il 250° anniversario della nascita dell'artista. Grava si ispirò palesemente alla medaglia messa a punto dal Fabris nel 1831 anche se questa volta il busto del Canova appare di tre quarti e, al rovescio, il tempio di Possagno è colto frontalmente. Della medaglia vennero realizzati 20 esemplari in argento e 120 in bronzo dorato presso lo Stabilimento Johnson di Milano.

¹⁷ Sorta come Castelli e Gerosa nel 1887, la ditta Omea (Officine meccaniche e artistiche) assunse tale nome nel 1949 sotto la direzione della famiglia Candiani.

4. CANOVA AUTORE DI MEDAGLIE?

Presso il Museo Correr di Venezia è conservata una singolare medaglia di grande modulo (120 mm) proveniente dalle raccolte di Emmanuele Cicogna. Datata 1773, essa raffigura il filosofo Voltaire, è fusa in bronzo, dorata, rifinita a bulino ed è incastonata in un elegante pannello di legno, nel quale sono stati inseriti anche la riproduzione di un'incisione in rame ispirata alla medaglia e due lunghe didascalie, stilate dallo stesso Cicogna e riportate a stampa, che descrivono l'oggetto e la sua storia.

D/ Nel giro: MAR . FRAN . AROVET . DE . VOLTAIRE; nel campo, busto di Voltaire volto di profilo a destra. Sotto il busto: VENETIIS MDCCLXXIII
R/ Nel giro: EXAEQVAT VICTORIA COELO; nel campo: rappresentazione allegorica costituita da figura femminile a cavallo, nell'atto di colpire con il caduceo un drago.

Autori (attribuiti): Giambattista Locatelli (disegno) e Antonio Canova (modello). *Dimensioni e metalli:* Ø mm 120; fusa in bronzo. (PIERO VOLTOLINA, *Un tesoro numismatico del medagliere del museo Correr di Venezia*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze affini», CIV (2003), pp. 479-485).

Secondo la testimonianza del Cicogna, a commissionare il medaglione fu il patrizio Angelo Querini (1721-1796), appassionato di filosofia e grande ammiratore del Voltaire. A ideare il disegno fu Giambattista Locatelli ma a modellare la medaglia fu un giovanissimo Canova (allora sedicenne), che dovette lavorare in gran segreto in un sotterraneo¹⁸ della villa del Querini, ad Altichiero, presso Padova. Lo stesso Cicogna spiega inoltre qual era l'intendimento del Querini nel proporre l'iconografia del rovescio: «Raffigurò egli nella donna armata la filosofia risultante dalle opere del Voltaire, che atterra la superstizione indicata nel drago». La medaglia venne offerta dal Querini a Voltaire nel 1777, quando i due si incontrarono a Ferney. Il medaglione qui

¹⁸ Nella lunga didascalia a stampa, Cicogna riferisce a questo riguardo: «per quanto dicevano gli eredi del Querini, questo medaglione fu lavorato e gettato in bronzo in una stanza sotterranea della villa Altichiero proprietà del Querini, onde ne riuscisse segreta e sicura la esecuzione. Dicevano eziandio che il Canova allora giovanetto, dietro il pensiero del Querini, abbia modellato il medaglione sul disegno del celebre Giambattista Locatelli Veronese scultore che lo ha gittato in bronzo».



presentato pervenne al Cicogna, che poi lo affidò al Museo Correr, attraverso una complicata successione descritta nelle note a stampa proposte dallo stesso Cicogna. In ogni caso del medaglione è noto almeno un terzo esemplare che apparteneva alla collezione Piero Voltolina¹⁹.

¹⁹ VOLTOLINA, *Un tesoro*, pp. 484-485.



Franco Miracco

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

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

tolineano più fonti¹. A lui si devono, o così sembra, più cose tra Venezia e la terraferma, senza dubbio la facciata della veneziana chiesa di San Rocco. Resta a suo disdoro un appunto scritto da Tommaso Temanza per l'ex allievo Gianantonio Selva: «L'ignorante fortunato Maccaruzzi disse un giorno a proposito di voi, non importa che l'architetto studi, basta solo che abbia coraggio, e voleva dire che sia temerario come egli è».

Si dirà dell'altro più avanti sulla "costruzione" (creata, cioè montata su da un talentuosissimo Giovanni Maria Monaco falegname, anzi, formidabile designer); costruzione che conobbe la più triste fine (bruciata assieme al Bucintoro da giacobini locali e dagli invasori francesi nel 1797). Un allestimento ingegnoso voluto per la nuova fiera della Sensa a far da parata a San Marco, che fu una sorta di invito a dilatare la scena marciaiana per Francesco Guardi, immaginandola "apparato" per essere ancor di più piazza di incontri, a ornamento di un passaggio continuo dentro a un sofisticato doppio teatro e lungo una più che guardesca fiera di inconsistenti vanità. Il tutto per un fantastico gioco tra l'una e l'altra piazza. La vera e l'effimera. Che è quel che vediamo in due notissimi quadri di Francesco. Non così quel che ci riporta un'acquaforte orizzontale di grande formato² e che ci sembra assai prossimo a quello che avrebbe potuto dire Giuseppe Parini su di una simile architettura: si è «conciliato colla grandiosità la maggiore esattezza, semplicità e purità possibile dell'arte». Sì, il Parini poeta illuminista e iconologo che nel suo *Catalogo di Belle Arti* si dimostra essere anche uomo di teatro, di feste spettacolari, di scenografie³. Al dunque di questo si trattò, il nuovo circo era una scenografia, ossia *scenographiam*, dato che in latino fu scritta la lunga dedica ai Procuratori di San Marco *de supra* sul margine inferiore della grande incisione. A Venezia, non

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

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

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

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

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

⁵ *Ibid.*

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

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

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

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

Affidata ad una bozza di scrittura redatta probabilmente nel 1776 e comunque nell’intervallo tra la morte di Tiepolo (1770) e quella di Zanchi (1779 circa) e conservata tra le carte dell’Accademia di Belle Arti, sono individuati, sul filo della memoria e di alcuni documenti d’archivio, il percorso, che portò nel 1756 alla nascita dell’istituzione veneziana⁷.

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

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

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

imposto, di lì a pochi anni, quale uno dei protagonisti, accanto ad Andrea Tron San Stae, della stagione veneziana delle riforme e Andrea Memmo San Marcuola, all'epoca probabilmente il più competente dei patrizi veneziani in materia di belle arti, sia perché ad essa fu affidato quello che appare l'intervento maggiormente meditato del governo della Serenissima riguardo all'Accademia⁸.

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

la volontà di stabilire una cerchia di artisti eletti capaci di distinguersi non solo da tutti i praticanti e artigiani presenti a Venezia, ma anche dal Collegio dei pittori, istituzione più antica che venne ad assumere nel corso degli anni sempre più il carattere di istituto rivale e alternativo⁹.

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

⁸ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

Era il senatore Giovanni Falier a tenere le fila di tutto, con la partecipazione pure del nonno dell'artista, anch'egli scultore, Pasino Canova, che introdusse il nipote in casa Falier, e di Giuseppe Bernardi che accolse il giovinetto nel suo studio nella vicina Pagnano d'Asolo. E proprio alla mano di Bernardi sono state ricondotte le statue Falier, con datazione agli anni 1766-1768¹³.

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

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

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

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

Giulio Carlo Argan, dicendo di Canova:

Nella *Euridice* del 1775 aveva tentato... il superamento della teatralità barocca: dal trucco scenico, prologo-epilogo, del viluppo di fiamme da cui esce una mano a ghermire la bella donna, passava d'un tratto, come per un subito rapimento, allo straordinario, mozartiano a-solo, altamente melodico e patetico, del nudo arcuato e fremente¹⁴.

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

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

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

La vicenda degli sfortunati amanti [...] era stata rappresentata a Venezia nel 1774 nell'*Orfeo* di Louis Brujas, un dialogo drammatico incentrato proprio sul momento del ritorno dei due personaggi dall'Ade, mentre due anni dopo andrà in scena al San Benedetto l'*Orfeo ed Euridice* di Ranieri de' Calzabigi musicato da Fernando Bertoni¹⁵.

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

che piacque al procuratore Morosini per onorificenza dell'arti porlo alla pubblica esposizione nella fiera dell'Ascensione per bello ornamento della sala, ove si produssero l'opere dei pittori. E perché si facesse un accompagnamento di gioia, conveniente al merito dello scultore, e al carattere dell'Orfeo, inventore dei modi della lira, si eseguì una musica del celebre Bertoni dal famoso Guadagni¹⁶.

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

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

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

critica, scrisse lo storico dell'arte Antonio Munoz nel 1924¹⁷ cioè su quel Giuseppe Bernardi, scultore tardo-barocco tra la terraferma veneta e Venezia. Munoz sta dicendo delle sculture da giardino scolpite dal Bernardi per villa Falier, per poi accennare alle “prime opere d'invenzione del Canova”, appunto: *Euridice* e *Orfeo*, di cui si legge:

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

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

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

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

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

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

La riduzione quasi ingegneristica dell'architettura alla struttura, ch'è implicita nell'estremismo lodoliano, non doveva piacere al Canaletto perché minacciava di distruggere un sistema di forme articolate e ormai assimilate¹⁹.

Infatti, Giovanni Antonio non gradiva la «mania purificatrice di

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

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

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

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

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

ABSTRACT

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

Andrea Bellieni

RISCOPRENDO LA PRIMA GIPSOTECA CANOVIANA
CIVICA DI VENEZIA

È noto che fu soprattutto il preveggen- te patrocinio “coordinato” di un gruppo di colti patrizi veneti a favorire e sviluppare le doti di Tonin Canova, in pochi anni trasformando l’undicenne apprendista della bottega asolana di Giuseppe Bernardi Torretto, sceso in laguna dalla pedemontana nel 1768, in una luminosa promessa della scultura, pronto per il grande balzo verso Roma e, poi, verso il mondo, la fama e la gloria planetarie che forse prima nessun altro artista aveva raggiunte. Non è qui luogo per ripercorrere le ben note circostanze e vicende coi relativi protagonisti di quegli anni tanto cruciali per il giovane scultore, prima a Venezia, poi a Roma, nelle stanze dell’ambasciata veneta in Palazzo Venezia; solo ricordiamo che quegli intelligenti e generosi patrizi si chiamavano Falier, Farsetti, Zulian, Pisani, Giustinian, Cappello, Rezzonico... Alle prime personali loro committenze al giovane artista non ancora ventenne, talune consacrate con il successo autenticamente popolare nell’esposizione alla fiera della Sensa, seguì dal 1779 il loro *patronage* per la stabile residenza romana, decisiva per la maturazione artistica definitiva e lo schiudersi di tante opportunità e relazioni. Il conseguente spicco del “volo” canoviano mai distolse lo scultore dal mantenere e anzi coltivare assiduamente in laguna le tanto strette reciproche relazioni autenticamente umane, onorando il pegno di riconoscenza da lui dovuto a quei patrizi e alle loro famiglie. Questi volentieri ricevettero in omaggio o richiesero allo stesso artista i calchi in gesso delle sue “novità”; creazioni subito celebrate dai media dell’epoca – i primi giornali e in pubblicazioni di vario genere – con scritti di fervorosi letterati esegeti. L’intelligente Canova capì prestissimo l’importanza promozionale che poteva avere la diffusione mirata di “multipli” in gesso tratti a calco dai propri celebrati marmi, costosi ed esclusivi; ma anche di creazioni particolari e di implicita innovativa valenza architettonico-decorativa come i bassorilievi, pure in gesso, di soggetto classico-letterario, specificamente destinati alla produzione seriale, ma all’occorrenza facilmente personalizzabili. Una produzione

a cui presto si dedicarono sotto il suo vigile occhio i “gessini”, in una sezione ben organizzata dello studio romano. Conseguenza di tutto ciò fu che presto a Venezia e nel Veneto, dunque, soprattutto presso gli stessi i patrizi legati allo scultore, si formarono vere gipsoteche canoviane, prestigiosi luoghi dell’arte moderna da visitare e ammirare, aperti soprattutto ai giovani artisti¹.

È assolutamente significativo considerare come quanto appena accennato si relazioni alla successiva formazione della notevole collezione canoviana del Correr; e ciò – si direbbe – per preciso disegno predestinato, attuatosi in un lungo, più che secolare arco di tempo. Infatti, la vicenda formativa è in radice pressoché tutta riconducibile allo speciale legame tra Canova e Venezia, quasi sempre mediato e saldato con determinata generosa volontà dai diretti discendenti dei citati personaggi veneziani che già furono in diretto rapporto con lo scultore. Così, pur in tempi ritardati verso la fine del secolo e dilatati fino oltre la metà del Novecento, una dopo l’altra, ma più spesso in nuclei consistenti e organici, sono confluite nel Civico museo tante significative opere canoviane, tutte intimamente legate a Venezia e quasi sempre per dono generoso, denso di sincero *animus* civile.

Se questa è indubbiamente l’effettiva ragione caratterizzante della raccolta, per questo marcata in senso identitario venezian-italiano autenticamente risorgimentale (ne fu chiaro segnale iniziale l’arrivo del cospicuo nucleo formato da Domenico Zoppetti, legato alla città nel 1849, appena caduta la gloriosa Repubblica marciana di Manin)², il suo episodico avvio era stato semplicemente collezionistico, con un successivo intermezzo di carattere direi civico-didattico (la dimenticata gipsoteca canoviana in casa Correr di cui diremo³), in parallelo con quanto era iniziato ad avvenire con i gessi confluiti all’Accademia e in

¹ GIUSEPPE PAVANELLO, *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Padova*, «Arte in Friuli arte a Trieste», 12-13 (1993), pp. 167-190; ID., *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Venezia* (prima parte), «Arte in Friuli arte a Trieste», 15 (1995), pp. 235-249.

² Cfr. ID., *Domenico Zoppetti*, in *Una Città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia, Museo Correr, 1988, pp. 117-121; FRANCA LUGATO, CAMILLO TONINI, *Domenico Zoppetti. Un collezionista tra accademia e rivoluzione*, in *Venezia Quarantotto, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-49*, a cura di Giandomenico Romanelli, Camillo Tonini, Franca Lugato, Milano, Electa, 1998, pp. 204-223.

³ Si riprende e sviluppa qui quanto già da me riferito nel convegno *Il genio universale di Canova*, Bassano del Grappa, 17 maggio 2022: ANDREA BELLINI, *Canova e il Museo Correr di Venezia* (atti in corso di stampa).

surroga delle precedenti raccolte, private, ma “aperte”, ormai disperse.

In verità la prima in assoluto opera canoviana della raccolta la dobbiamo rintracciare, solitaria, già nel primo foltissimo nucleo collezionistico che – legato testamentariamente alla città nel 1830 da Teodoro Correr col palazzetto sul canal Grande a San Zan Degolà dov’era contenuto – aveva costituito avvio alle civiche raccolte d’arte e storia: si tratta dello studio in terracotta oggi generalmente riconosciuto quale prima idea per il celebre gruppo di *Amore e Psiche*, benché le prime citazioni in guide a stampa diano comprensibilmente il soggetto come *Giuseppe e la moglie di Putifarre*⁴, o anche *Satiro e ninfa*. Uno scambio di lettere del luglio-settembre 1814⁵ accerta che il «noto gruppo» (il soggetto non è precisato) fu acquistato in Bassano del Grappa da Teodoro Correr, tramite il proprio agente Gerolamo Locatelli (Correr colà aveva proprietà) accettando, malvolentieri per il prezzo (180 lire venete, «non potendo averlo per meno»), l’offerta di Antonio Gaidon (1738-1829). All’epoca ultrasessantenne, questi era il noto architetto e agrimensore, lungamente attivo specie per i Rezzonico nelle loro proprietà bassanesi; c’è da approfondire la ragione dell’appartenenza a lui del significativo pezzo canoviano. Finora erroneamente ritenuto un bozzetto associato ai vari altri del successivo legato Zoppetti, esso è invece il vivace testimone dell’interesse di Correr ad avere rappresentato nel proprio museo (tale era ormai nel suo personale disegno) l’eccezionale “fenomeno” internazionale Canova, in quel momento all’apogeo della maturità e della fama. Per contro ci chiediamo quale vero apprezzamento personale, Correr, uomo del Settecento, avrà riservato a quello straordinario pezzo, tanto modernamente libero, nello stesso anno della caduta napoleonica e del passaggio del Veneto all’Austria.

Dopo ben vent’anni, il successivo tassello formativo della raccolta fu posto nel 1834, ossia nel momento compreso tra il legato di Correr, deceduto nel 1830, e la consegna patrimoniale al primo direttore Marc’Antonio Corniani degli Algarotti nel maggio-luglio 1836 (la

⁴ Cfr. in *Guida del Museo Civico e Raccolta Correr*, Venezia, Emiliana, 1881, p. 7 (n. 25); *Guida del Museo Civico e Raccolta Correr*, Venezia, Emiliana, 1885, p. 15 (n. 25). In entrambe le guide accanto alla citazione figura l’esatta provenienza «(Correr)», evidentemente poi e finora ritenuta erronea.

⁵ VENEZIA, *Biblioteca del Museo Correr* (d’ora in poi BMC), Archivio Correr, Epistolario Correr, alle date.

casa-museo aprì al pubblico nel settembre). In quell'interregno Filippo Trois, esecutore testamentario, fu anche amministratore della Sostanza Correr – ossia dell'insieme patrimoniale, mobile, immobile e finanziario lasciato da Correr – designato dallo stesso testatore. Trois iniziò ad agire con autonomia piuttosto disinvoltata; neppure trascurò di incrementare la raccolta con acquisti fatti “di testa sua”, accogliendo svariate offerte occasionali⁶. Così, dalle carte di un piccolo fascicolo⁷ si intuisce che Trois dovette probabilmente cedere alle suggestioni del noto scultore e docente accademico Luigi Zandomeneghi per musealizzare un consistente nucleo di gessi canoviani: 10 rilievi, più i busti colossali di papa Rezzonico e della *Religione* (dal monumento a Clemente XIII). Concluso l'acquisto il 3 marzo 1834 per 600 lire austriache, il venditore fu tale Giuseppe Fedeli; i gessi erano in un deposito in rio Marin, presso tale Gio. Batta Girardi. Con grande rapidità, tra lo stesso mese di marzo e il successivo aprile, si fecero gli adattamenti al locale di casa Correr destinato ai gessi: un corridoio di sufficiente larghezza, quasi una galleria, al secondo piano (figg. 1-2), ove furono praticati scassi nelle murature per l'inserimento dei rilievi, realizzate le *giozole* (mensole) per i busti, sistemati intonaci e fatte le dipinture «in tinta verde [...] con abasamento machiato» (la zoccolatura perimetrale). Un fidato allievo delegato da Zandomeneghi – Giacomo Paronuzzi (1801-1839), destinato a breve fortuna d'artista, troppo presto interrotta dalla morte⁸ – coadiuvato da un collega scultore non citato, dovette assistere al certo difficile, complicato trasporto dei gessi, nonché preordinare e sorvegliare il lavoro dei muratori per l'incasso murario (c'è un suo schema a disegno con pianta e alzati della nuova galleria) (fig. 3). Soprattutto Paronuzzi dovette assumersi il compito sui gessi per «averli stuccati e restaurati e ridotti armonici e netti». Evidentemente essi dovevano versare in condizioni alquanto sofferte, reduci da varie precedenti sistemazioni e trasporti, come desumibile

⁶ Su Trois e su questa fase iniziale del museo cfr. COSIMA CHIRULLI, *I primi anni del Museo Correr: dalla amministrazione di Filippo Trois alla direzione di Marc'Antonio Corniani degli Algarotti (1830-1845)*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III (2018), 2019, pp. 109-113.

⁷ BMC, Archivio Correr, Amministrazione Sostanza Raccolta Correr, b. 2; *Documenti di casa dall'anno 1833 all'anno 1834*.

⁸ Paronuzzi è noto soprattutto per la sua eclettica attività dal 1826 presso il castello di Tersatto (Trsat, presso Fiume – Croazia), per il noto feldmaresciallo Laval Nugent; cfr. *Matteo Gardonio, Giacomo Paronuzzi, 1801-1839, scultore neoclassico*, Pordenone, Sartor, 2013.

da una nota per abbondante acquisto di «scajola per fare i pezzi che mancano e stuccare, sapone e goma arabica, biacca». Credo sia notizia piuttosto rilevante l'esistenza di questa gipsoteca canoviana in laguna⁹, la seconda pubblica dopo il nucleo didattico dell'Accademia; ma essa è ancor più interessante per la quasi certezza che quei gessi sono proprio gli stessi (tutti i soggetti coincidono!) tra quelli che Canova aveva personalmente predisposto tra 1795 e 1796 per la sistemazione, attuata minuziosamente a distanza per corrispondenza, nell'appartamento in corso di ristrutturazione a cura di Giannantonio Selva nelle Procuratie nuove per il procuratore Antonio Cappello¹⁰. L'intuizione della coincidenza era già stata avanzata, pur con prudenza, da Pavanello, che ricostruì ipoteticamente anche i successivi trasferimenti dei gessi, dopo la caduta della Serenissima nel 1797: nel palazzo dello stesso Cappello a San Moisè; presso il conte Giacomo Albrizzi (post 1807); infine in proprietà di Pietro Manin, che nel marzo 1825 offriva in acquisto alla Accademia di Belle Arti esattamente lo stesso nucleo di soggetti canoviani¹¹. Rinunciati dalla scuola, già ben dotata di materiali canoviani e altri ne erano in arrivo dallo studio romano dell'artista, verosimilmente le opere, si immagina rischiosamente stipate in deposito, dovettero attendere ulteriori nove anni il fiducioso acquisto di Trois per la raccolta Correr¹².

Non credo fu particolarmente efficace e risonante quella iniziativa; altri e più completi erano allora i luoghi del "culto" canoviano, a Venezia e nel Veneto (a Possagno il tempio era pressoché compiuto nel 1830 e in quello stesso 1834, voluta da monsignor Sartori Canova, si iniziò

⁹ È citata in *Venezia e le sue lagune*, II, Venezia, Antonelli, 1847, p. 470: «saliti la seconda scala nel portico, sono nelle muraglie collocati basso-rilievi e lavori in gesso tratti dalle opere di Antonio Canova».

¹⁰ Per l'appartamento Cappello e i gessi cfr. PAVANELLO, *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Venezia*, pp. 235-249; RICCIOTTI BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata*, «Nuovo Archivio Veneto», 1917, pp. 308-314. I soggetti sono: n. 8 rilievi – *Morte di Priamo, Danza dei figli di Alcino, Ecuba offre il peplo a Pallade, Socrate congeda la famiglia, Socrate beve la cicuta, Critone chiude gli occhi a Socrate morto, Insegnare agli ignoranti, Dar da mangiare agli affamati, La carità, La speranza*; n. 2 busti colossali – *Clemente XIII, La religione*.

¹¹ Cfr. PAVANELLO, *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Venezia*, pp. 247-249.

¹² Correttamente dal punto di vista amministrativo nei vecchi registri inventariali i 10 gessi furono segnati come di pertinenza Correr; ciò ha fatto erroneamente supporre che la loro acquisizione fosse avvenuta per iniziativa di Teodoro Correr, anteriormente al 1830, benché non figurassero negli inventari giudiziari compilati nel 1830-1831.

a costruire la grande e antologica gipsoteca, completata allestita nel 1844)¹³. Così quella gipsoteca veneziana al secondo piano della piccola casa Correr, già molto e vieppiù sempre più stipata di una composita congerie di opere e testimonianze storiche veneziane, fu trascurata e infine dimenticata. Nel 1880, in epoca in cui l'astro canoviano iniziava a brillare di meno, con il trasferimento del museo nel vicino restaurato fondaco dei Turchi, la sezione canoviana, ambientata in una saletta a piano terra, coincideva sostanzialmente coi materiali Zoppetti, con l'aggiunta fatta dal Municipio dei due giovanilissimi *cesti di frutta*, già sulla scala di palazzo Farsetti, dal 1826-1827 nuova sede municipale. Non risulta vi fossero trasferiti i gessi ex Cappello acquistati da Trois. Relativa migliore valorizzazione ebbe la raccolta canoviana civica quando questa, nell'ambito dell'ampliamento della sede del fondaco dei Turchi e del conseguente riordino generale delle collezioni concluso nel 1899, ebbe una nuova sistemazione; tuttavia non affatto centrale e comoda: al secondo piano, in cima alla scala, nella torretta di destra; conferma di una ormai diminuita tensione critica ed emotiva per l'opera canoviana. Invece, là trovò collocazione una seconda serie di otto bassorilievi, di cui ben sei dei medesimi soggetti già presenti nella serie ex Cappello. Era pervenuta alla città nel 1889 col generoso lascito testamentario di Giambattista ed Elisabetta Giustinian. Come noto si trattava di parte dei gessi già della raccolta ordinata nel 1789-1795 nella sua casa padovana dall'ambasciatore Girolamo Zulian, essenziale mentore a Roma del giovane scultore. In quella sua stanza canoviana in Padova, dove giunsero i calchi di numerosi capolavori e addirittura il marmo delle *Psiche stante*, proprio i rilievi suscitarono l'ammirazione di Melchior Cesarotti e dell'abate Giuseppe Toaldo¹⁴. Smontate le opere dopo la morte di Zulian nel febbraio 1795, esse passarono in proprietà a cinque eredi fratelli Priuli, cugini per parte di madre, ma solo gli otto rilievi giunsero in laguna per essere allestiti nel loro palazzo, già Basadonna, sul rio di San Trovaso; palazzo che, col suo contenuto, nel

¹³ Cfr. in GIANDOMENICO ROMANELLI, *Il Tempio canoviano*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra, a cura Giuseppe Pavanello e Giandomenico Romanelli, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 347-353; GIUSEPPE PAVANELLO, *La Gipsoteca di Possagno*, in *ivi*, pp. 361-367.

¹⁴ Cfr. PAVANELLO, *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Padova*, pp. 167-190. I soggetti degli 8 rilievi sono: *Morte di Priamo*, *Danza dei figli di Alcino*, *Briseide consegnata agli araldi*, *Ritorno di Telemaco a Itaca*, *Socrate congeda la famiglia*, *Socrate beve la cicuta*, *La carità*, *La speranza*.

1818 pervenne in eredità a Lucrezia Priuli, sposa di Francesco Antonio Giustinian; questi furono i genitori di Giambattista Giustinian (1816-1888), valoroso patriota e dal 1867 primo sindaco di Venezia unita all'Italia. Sposato con Elisabetta Michiel, senza figli, fu costei che, per onorare la memoria del marito dopo la morte nel 1888, con doni in vita e legati testamentari destinò il patrimonio familiare a opere filantropiche (il palazzo per la prima Scuola superiore femminile; dal 1983 sede del liceo Artistico)¹⁵. Le istituzioni cittadine furono destinatarie della parte culturale e artistica, quindi il Museo civico per i manoscritti, gli archivi familiari, le opere d'arte e, tra queste, i rilievi canoviani. Nella scomoda sala canoviana al fondaco era anche "pericolosamente" salito il grande gesso del *Paride*, modello originale datato 1807 per il marmo commissionato da Giuseppina Beauharnais. Donato alla città nel 1895 dal conte Giuseppe Falier, era stato un riconoscente dono testamentario di Canova ai Falier, suoi primi essenziali e affezionati mentori e mecenati. Non è chiara la sorte intercorsa nel frattempo ai rilievi ex Cappello; abbiamo il sospetto che, murati al secondo piano della casa Correr (questa servì fino alla vigilia della prima guerra mondiale come sede staccata del museo del Risorgimento), là siano rimasti lungamente trascurati. Asportati in epoca imprecisata, alcuni di essi furono finalmente esposti presso la nuova sede del museo Civico nell'ex palazzo Reale (le Procuratie nuove), inaugurato nel 1922, incassati a parete nella bellissima sala neoclassica detta "del trono", facendo ala al rimontato "mobile-sacrario" canoviano con cimeli e opere del legato Zoppetti. Al centro della sala stette prima il modello del *Paride*, poi dal 1923 il gruppo marmoreo *Dedalo e Icaro* (1777-1779), nel 1874 donato alla città dalle eredi Pisani, ma fino ad allora affidato alle Gallerie dell'Accademia (fig. 4). Asportati anche da quella collocazione con lo scoppio della seconda guerra mondiale, l'ormai raggiunto punto più basso della fortuna critica canoviana negò il rimontaggio dei rilievi nel riordino per la riapertura nel museo nel 1952. Quindi, per svariati lustri tutti i rilievi ex Cappello ed ex Zulian scomparvero nei depositi. Là rimasero, purtroppo non poco danneggiati nelle ripetute movimentazioni e fortunate collocazioni, finché si riaccese il meritato interesse

¹⁵ LIVIO CODATO, *In tutta perfezione d'arte sua di tagliapiera. I Basadonna: storia di una famiglia, di un palazzo e di un cantiere nella Venezia del Seicento*, Università Ca' Foscari, Venezia, tesi di laurea a.a. 2011/2012.

per essi in coincidenza prima della mostra *Venezia nell'età di Canova* (1978)¹⁶, poi della “storica” indimenticabile esposizione monografica del 1992, entrambe presso il Correr. Restaurati e revisionati¹⁷, dopo una prima inadatta sistemazione nella Galleria napoleonica, dal 2015 molti di essi sono esposti nel nuovo coerente ordinamento pressoché integrale della raccolta canoviana civica, finalmente in nuova doverosa “luce”¹⁸. Così, per singolare gioco del destino, i rilievi del procuratore Cappello sono nuovamente presenti ed esposti proprio nelle Procuratie, ritornati laddove lo stesso Canova li aveva inviati.

ABSTRACT

Il contributo accenna alle tappe evolutive della raccolta canoviana del Museo Correr di Venezia: una collezione che celebra Canova in senso realmente “patriottico” veneziano. Tra gli episodi formativi si da conto di quello, finora dimenticato dalla storiografia, dell’acquisto nel 1834 di un nucleo di gessi deciso dall’amministratore della “Sostanza” legata alla Città assieme alla sua raccolta dal patrizio Teodoro Correr. Tali gessi – dieci bassorilievi e due busti colossali – quasi certamente gli stessi con altri serviti nel 1795-1796 per l’allestimento del “museo” canoviano nell’appartamento del procuratore Antonio Cappello nelle Procuratie nuove – diedero corpo alla prima gipsoteca canoviana pubblica a Venezia, in una galleria al secondo piano di casa Correr, prima sede museale civica, a san Zan Degolà.

¹⁶ Cfr. *Venezia nell'età di Canova. 1780-1830*, catalogo della mostra, a cura di Elena Bassi *et al.*, Venezia, Alfieri, 1978, nn. 84-93, pp. 67-74 (schede di Giuseppe Pavanello); *Antonio Canova*, Venezia, 1992, nn. 104-113, pp. 192-207 (schede di Giuseppe Pavanello).

¹⁷ Restauro eseguito da Corest (Stefano Provinciali e Gea Provinciali) e dalla stessa ditta revisionati nel 2015.

¹⁸ Nell’attuale allestimento museale presso il Museo Correr (2015, con il sostegno di *Venice International Foundation e Comité Français pour la Sauvegarde de Venise*) le due serie già Cappello e Zulian sono integrate, a eccezione di n. 6 rilievi con soggetto ripetuto, per un totale di n. 12 rilievi esposti; i “doppi” sono affidati in comodato esterno: dopo revisione conservativa sono attualmente esposti in palazzo Ferro Fini a Venezia (Consiglio Regionale del Veneto; n. 4 rilievi) e presso le Gallerie dell’Accademia (n. 2 rilievi).

APPARATI

Il professor Piero Del Negro ha gentilmente acconsentito alla ristampa, quanto mai opportuna in questa sede, del suo fondamentale saggio – *Antonio Canova e la Venezia dei patrizi* – apparso negli atti del convegno *Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000.

Siano grati al professore e all'Istituto Veneto per la cortese disponibilità e per la fattiva collaborazione.

PIERO DEL NEGRO

ANTONIO CANOVA E LA VENEZIA DEI PATRIZI

1. La crisi degli scultori veneziani nel secondo Settecento

Se ci si rivolge, come mi propongo di fare in questo intervento, alla Venezia che si rispecchiò più direttamente nella vicenda biografica di Antonio Canova scultore e suddito della Serenissima e di conseguenza si privilegiano i suoi rapporti con quel patriziato, che ne costituiva il principale punto di riferimento istituzionale e sociale in quanto ad un tempo esclusiva classe politica e principale *leisured class*, ci si imbatte in una situazione ricca di contraddizioni, di cui il veneziano esplorò e per un certo verso esaltò le estreme possibilità, ma di cui denunciò anche i notevoli limiti e le contraddizioni, se non il sostanziale fallimento delle sue politiche. Non è affatto un caso che, su un piano più generale, i rapporti di Canova con Venezia siano dipesi in notevole misura dalle peripezie dell'aristocrazia lagunare e che quindi abbiano conosciuto una svolta significativa dopo Marengo, in coincidenza con il drastico ridimensionamento politico ed economico dell'ex-patriziato nella Venezia austriaca e napoleonica.

Nel 1757, l'anno in cui vide la luce Canova, Francesco Trou S. Stae, uno dei presidenti del collegio della milizia da mar, il magistrato da cui a Venezia dipendevano sotto il profilo fiscale quasi tutte le corporazioni, promosse un'inchiesta in vista di una revisione delle tasse, che gravavano sulle arti. In questa occasione il magistrato raccolse, tra le altre, anche una scheda, non si sa se soltanto sottoscritta o anche compilata da Trou, ma che si basava certamente su un rapporto altrui, relativa al collegio degli scultori, una scheda che ne fotografava impietosamente la "decadenza somma". «Dall'anno 1724» (in effetti 1723) – riferiva Trou – «in cui

In quest'arte divisa dai tagliamietra e ridotta in Collegio per onorarla, vi è una gran diversità di numero in quelli che la compongono, perché allora erano cinquanta, e oggi trenta», vale a dire «otto capi maestri con studio o sia bottega aperta», «altri sei [...] senza bottega» e sedici lavoranti.

Quali erano le cause di una crisi talmente grave da quasi dimezzare nell'arco di una generazione il numero dei membri del collegio? Secondo l'estensore della scheda la scultura era precipitata in un circolo vizioso, che non consentiva di coltivare alcuna ragionevole speranza di un'inversione di tendenza: «ne vi son professori che allettino le persone a ordinazioni, ne vi possono essere perché le opere di qualche merito riescono troppo costose e le fortune de tempi presenti non permettono diletto di troppo costo». D'altra parte, «se mancano a scultori impieghi per gli ordini della Dominante, molto più mancar gli devono per altre parti, poiché i forastieri son provveduti di scalpelli migliori, la [terra] [ferma] suddita non è scarsa di qualcheduno, che eguaglia l'abilità de nostri». La rassegna «de nostri» era quanto mai deprimente: «Modaier [senza dubbio Giannaria] è solo forse in Venezia, che merit il nome di scultore. Bonazza [Antonio, quasi sicuramente] in Padova, e un altro in Treviso [quest'ultimo va identificato con tutta probabilità con Giovanni Marchiori]».

Il compilatore della scheda si consolava in qualche modo con l'osservazione che «Venezia non è stata mai gran scuola di scultura, come lo fu di pittura» e comunque era convinto che «la predizione», avanzata dall'autore del rapporto preliminare, «che abbia interamente da perdersi, forse non sarà da verificarsi, tanto più che il vaticinio è fondato sugli esempi de secoli antecedenti, dove maggior è la ricchezza della nazione». In effetti sarebbe stata la «predizione» più pessimistica a trovare una sostanziale conferma nelle vicende immediatamente successive del collegio degli scultori. Nel settembre del 1766 gli scultori presentarono al doge una petizione per ottenere anch'essi ciò che era stato concesso cinque anni prima ai pittori, «un'arte» – come avrebbero ricordato i presidenti del Collegio della milizia da mar in una scrittura presentata al senato il 3 ottobre in scoperto appoggio alla supplica – «assai meno faticosa e meno antica se non meno eccellente della scultura», vale a dire

¹ Cfr. la scheda sottoscritta da Francesco Tron in Archivio di Stato di Venezia (= ASV), Milizia da mar, b. 455/123 (sull'anno della redazione della scheda cfr. P. Dini Niska, *Del mestiere alla preferenza di pittura nella Venezia di Giambattista Tiepolo. L'arte, il collegio e l'convulsione*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del Convegno Internazionale di Simen, 1996, Padova 1998, pp. 89-90, nota 14). La crisi degli scultori non era sfuggita ad un attento osservatore quale Carlo Ludovico Cichin, che in quegli anni denunciava «la metà des sculpteurs» nelle città lagunare: cfr. G. Poggiasello, *La scultura*, in *Storia di Venezia. temi, l'arte*, II, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995, p. 179.

l'«assoluzione da debiti passati e da ogni aggravio di tasse e taglion per l'avvenire»².

Dalla petizione degli scultori e dalla struttura del magistrato emergeva chiaramente che la crisi della «povera, ma nobil arte liberale» non solo non si era arrestata nel corso dell'ultimo decennio, ma era diventata strutturale. Nel 1723 – raccontavano i presidenti del collegio della milizia da mar – gli scultori erano ottantaquattro (una cifra che certamente comprendeva, oltre ai cinquanta matricolati indicati a quella data nel 1757, anche i figli e i nipoti degli scultori e quei tagliapietra, che gravitavano intorno alle botteghe dell'arte) «e formavano un legittimo corpo col specioso titolo, che ancor sussiste, di Collegio»³, un titolo che – va sottolineato – eguagliava gli scultori non solo ai pittori, che si erano costituiti in collegio nel 1682, ma anche a prestigiose professioni liberali come i medici, i chirurghi, i farmacisti ecc. e che aveva istituzionalizzato lo scarto, che li divideva dalle «arti triviali e minutissime de tagliapietra, lustradori e segatori»⁴, con le quali avevano convissuto in «unione indecorosa» fin tantoché l'asse tra Antonio Corradini, lo scultore ufficiale della repubblica, e l'influente savio del consiglio Lorenzo Tiepolo S. Aponal aveva ottenuto la separazione⁵.

Nei quarantatré anni seguiti, al 1723, succedeva la morte di molti e per la scarsità di lavori allontanatisi alcuni dalla Dominante passati essendo nella Terra Ferma o in città marittime o appo forastiere nazioni con la

² Cfr. la supplica presentata dagli scultori al doge in data anteriore al 26 settembre 1766, quando fu rimessa dai consiglieri duodeci ai savii del consiglio e al collegio della milizia da mar, e la scrittura dei presidenti del collegio della milizia da mar del 2 ottobre del medesimo anno, entrambe in ASV, Senato terra, I, 3412.

³ Sulle riunioni del collegio degli scultori negli anni 1750-59 e 1770-71 cfr. ASV, Giustizia vecchia, b. 206, ff. 153.

⁴ Memoriali degli scultori presentati al doge il 31 luglio 1723 e che il senato accolse con acclamazione del 14 agosto successivo, cfr. ASV, Senato terra, I, 1616.

⁵ Il ruolo di Corradini nella nascita del collegio degli scultori è noto da tempo, anzi è stato enfatizzato in maniera affatto indebita: cfr. ad esempio U. Surianzero, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, p. 111 («istituisce presso l'Accademia» – che in effetti all'epoca non esisteva neppure sulla carta – «un Collegio di Scultori per distinguerli dagli scarpellini»; la notizia è ripresa dalla *Letteratura veneziana del secolo XVIII fino ai nostri giorni* di GIANNARDO MOSCONI, Venezia 1906). Del tutto ignorato il decisivo intervento di Lorenzo Tiepolo a favore degli scultori nel 1723-24: fu infatti Tiepolo che fece approvare dal senato e il decreto del 14 agosto 1723, che istituiva il collegio degli scultori, sia quello del 14 dicembre 1724, che incaricava i Ribonzacci della Scuola di Padova di varare un'accademia di scultori, pittori e architetti in loco, a proposito di T. Carlo, dei suoi legami con i ingeni Anton Maria Zanetti il Vecchio e il fratello e della politica culturale veneziana di quegli anni (P. DE NINNO, *Il governo veneziano e le istituzioni del teatro tra set e barocchetto. Da un politica fiscale a una politica culturale*, in corso di stampa in una miscelanea in onore di Maria Francesca Tiepolo).

lunga di ritrovare più vantaggioso soggiorno» era stato quest'ultimo il destino dello stesso Corradini, che aveva abbandonato Venezia pochi anni dopo la nascita del collegio, gli scultori si erano «ridotti come sono in sole nove persone», «tre delle quali ottuagenarie». Anche se è assai probabile che le «nove persone» registrate nel 1766 fossero unicamente i maestri (si deve comunque constatare che nell'arco di nove anni questa categoria aveva perso cinque unità), la falceide degli scultori veneziani aveva comunque avuto importanti ripercussioni istituzionali. «Non formano più riduzioni, non ritengono più il luogo, che serviva loro per far adunanze», «luogo» collocato «sopra la volta di Rialto», «per non aver modi di mantenerlo» (la cassa del collegio era stata considerata di fatto fallita nel 1759, quando erano stati venduti i mobili per pagare l'affitto arretrato, dopo che cinque anni prima erano arrivati al punto di privarsi per trentasei ducati della memoria storica dell'arte, vale a dire di sette «mezzi busti di pietra da Rovigno», che gli aspiranti maestri avevano presentato al collegio nei decenni precedenti, insieme a «un modello di creta per una statua», per esservi arunessi), «non eleggono cariche [...] per il loro governo», insomma «ritengono solo il nome» del «loro Collegio»².

Nella loro petizione gli scultori avevano anche manifestato «il desiderio di veder [...] un giorno risorgere» la loro professione «coll'assistenza indefessa di alcuni professori, che aggregati all'Accademia di pittura e scultura per somma benignità e clemenza di Vostra Serenità fruttuosamente eredita»³, avevano fatto capire che, una volta sciolto di fatto il Collegio, l'arte aveva trovato un nuovo punto di riferimento istituzionale nell'accademia ufficialmente aperta nel 1756, ma in effetti attiva fin dal 1750 grazie anche al contributo di Giannaria Mezzacorona⁴. Nel 1724

² Scrittura dei presidenti della milizia da mar via, sopra alla nota 2.

³ Supplica degli scultori cit. sopra alla nota 2.

⁴ Scrittura dei presidenti della milizia da mar via, sopra alla nota 2 e le parti del collegio degli scultori del 26 marzo 1754 e del collegio del 20 maggio 1759 (la crisi della corporazione risaliva almeno ad alcuni anni prima: cfr. la parte del 18 gennaio 1749 m.v., che constataba che la cassa era vuota e imponeva una «contribuzione straordinaria a lo scopo di raggiungere i cinquanta ducati necessari a garantire la sopravvivenza del collegio») in ASV, Giustizia vecchia, n. 209, f. 253.

⁵ Supplica degli scultori cit. sopra alla nota 2.

⁶ Sulla nascita collettiva dell'Accademia e sul ruolo di Mezzacorona cfr. le informazioni importanti («e saranno innumera impravise») in Bassi, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze 1941, p. 76) la supplica di Francesco Zucchi, Antonio Fossati e dello stesso Mezzacorona (ma anteriore al 20 agosto 1753) e la scrittura del Riformatori dello Studio di Padova del 30 agosto 1753 in ASV, *Riformatori dello Studio di Padova*, lib. 25, cc. 338-340; cfr. P. Du Noyer, *L'Accademia di belle arti di Venezia dall'Auton. Regno alla Repubblica*, in corso di stampa negli atti del convegno di Padova del 24-29 maggio 1998 su *Istituzioni culturali, scienza, insegnamento nel Veneto dall'età delle repubbliche alla Restaurazione (1761-1818)*.

L'asse Corradini-Tiepolo aveva ottenuto dal senato che desse il via libera alla nascita di un'Accademia di scultura, pittura e architettura rimasta tuttavia sulla carta. Trentadue anni più tardi non solo l'accademia ma stata chiamata di pittura e scultura, ma agli scultori era stato assegnato, salvo che in sede di redazione dei capitoli accademici, che erano stati elaborati da una commissione composta da cinque pittori e quattro scultori, tra i quali Morlaiter e Giuseppe Bernardi detto il Torretto, il maestro di Canova, una parte di secondo piano. Infatti soltanto otto dei primi trentasei accademici erano scultori, mentre ai vertici dell'istituzione la «povera, ma nobile arte liberale» era rappresentata unicamente dal consigliere Morlaiter¹¹.

Norostante questa subalternità confermatasi nei quarant'anni successivi, vi a tutti i livelli, dalla presidenza (concessa, a quanto risulta, soltanto eccezionalmente ad uno scultore) alla mera *membership* (alla caduta della repubblica i suoi dell'accademia erano trentotto, tra i quali tre scultori, compreso Canova, che risiedeva da quasi vent'anni, come si sa, a Roma), l'accademia era diventata, grazie soprattutto a quella coincidenza di fatto tra i maestri scultori – quanto meno quelli con bottega – e i suoi accademici sottolineata dalla supplica del 1766, non solo l'istituto di formazione, ma anche la sede sociale dell'arte. Vi era stato, è vero, un tentativo, nel 1770-71, dopo il ritorno di Bernardi da Pagnano a Venezia, di riunire nuovamente il collegio, questa volta «nel luogo dell'Accademia». In entrambe le occasioni si erano ritrovati quattordici soci – un numero che comprendeva certamente alcuni lavoratori, ma che invita comunque ad accettare con beneficio d'inventario le «nove persone» segnalate nel 1766 – ed erano stati eletti priori lo stesso Bernardi e Francesco Gari. Ma il revival corporativo si era ben presto spento e la scultura aveva continuato a perdere terreno non soltanto sul versante istituzionale.

Lo attestano le risposte date intorno al 1780 da Gregorio Morlaiter, figlio di Giannaria che si qualificava in tale occasione «scultor e presidente dell'Accademia», agli otto *Questi per il Collegio de' scultori*, che gli erano stati sottoposti dall'Inquisizione alle arti, un magistrato con compiti di supervisione del mondo delle corporazioni. All'epoca «li Professori Scultori approvati» erano rimasti in sei, «quattro delli quali hanno studio, ed uno di questi passa gli anni vitauta, li altri due sono raminghi, e lavorano per le botteghe delli tagliapietra». «Due soli» «si giovani o sia agguatanti [...] e questi impiegati dal Morlaiter». Quanto alla

¹¹ Ibid.

¹² Cfr. il *Catalogo delli Professori tutti Accademici di Pittura, Scultura ed Architettura nella Pubblica Accademia di Venezia* (Artato il settembre 1795) in ASN, *Riformazioni*, filza 528.

¹³ Cfr. i verbali delle riunioni tenute nel duca di S. Marco e nel luogo dell'Accademia (mas) il 15 maggio 1790 e il 11 ottobre 1791 in ASN, *Giustiziar vecchia*, b. 207, filza 253.

«decadenza di questa liberal arte» Morlaiter *junior*¹ attribuiva a tre cause: 1) non vi era a Venezia «quel genio per tali operazioni, che dà modo alli Professori d'impegnarsi a studiare, non che di mantenersi; e sussistere»; 2) «tutte le opere di architettura nobile come altari, tabernacoli, mausolei, facciate, et altre che porterebbero con sé ornamenti di scultura, sono per lo più dirette da persone che non hanno il gusto d'introdurvi con grazia tali ornamenti, e per ciò li omettono, togliendo in tal guisa il modo alli Professori di potersi impiegare»; 3) i tagliapietra «a poco a poco si sono arrogati l'autorità di farsi impresari d'ogni sorte d'opere non solo di quadratura, ma anche di scultura, le quali essi s'ingegnano o ci pesantemente eseguire o cercano fra li scultori più inesperti, anche nella Terrafirma, chi gliele faccia per minor prezzo, con pregiudizio non solo delle opere che appaltano, ma del decoro e fama dell'Professori più provetti di questa Serenissima Dominante», ai quali erano spesso abusivamente attribuite tali opere.

Secondo Morlaiter, il quale – va ricordato – era l'unico scultore cui l'Accademia riconoscesse anche il titolo di architetto, «il solo rimedio» era che «tutte le suddette opere di architettura nobile dovessero appartenere alli soli scultori accademici versati nell'architettura», auspicava, cioè, un ritorno al glorioso passato della scultura veneziana, «al tempo di Sansovino, di Alessandro Vittoria, di Girolamo Campagna, di Tullio Lombardo ed altri, tutti scultori ed insieme architetti e direttori di tante opere nobili». Era questa «la sola strada per dare qualche risorsa a questa povera arte, che si va perdendo a gran passi, animando in tal modo anche la gioventù a frequentare gli studi accademici e ad esercitarsi con impegno per distinguersi ed arrivare ad essere approvati, potendo questi in allora con qualche ragione sperare di ritrovare nella professione quella sussistenza che dalla sola stama non possono certamente avere»².

In sintesi: nonostante o, forse, proprio a causa della metamorfosi di un'arte "meccanica" in una professione liberale, a Venezia gli scultori erano diventati una specie in via di estinzione, alla quale soltanto la riserva accademica poteva offrire "qualche risorsa" e qualche speranza di sopravvivere mediante una qualificazione della "gioventù" basata su tutta la gamma delle belle arti, dall'architettura alla pittura. Nello stesso tempo la crisi del mercato della Dominante costringeva perfino alcuni scultori di primo piano come Bernardi e Marchiari a cercare commesse in Terrafirma, entrando in diretta concorrenza, ma anche garantendo degli aggiornati purti di riferimento ai locali tagliapietra (soltanto a Venezia vi era stato il salto di qualità istituzionale dall'arte "meccanica" al collegio liberale), ad una professione che spesso riproponeva ad un li-

¹ *Questi per il Collegio de' Scultori*, in *ASV, Inventario alle arti*, b. 13, fasc. 68.

vello empirico e poco qualificato un bagaglio non specialistico in larga misura simile a quello, che si voleva trasmettere alla "gioventù" accademica.

2. Il ruolo del patriziato negli esordi di Canova

Dalle botteghe alla pubblica accademia, dalla Ferraterma della pratica artigianale alla Dominante dei maestri "professori", dall'avaro mercato e dal mecenatismo col contagocce dei privati ad un più generoso e illuminato mecenatismo di Stato. Non è difficile riconoscere in questi itinerari non solo gli esordi di Antonio Canova, che aveva un nonno paterno, Pasino, che aveva palesato – come avrebbe fin troppo generosamente riconosciuto il nipote – «molto talento e capacità in varie sue opere di architettura e in qualche piccolo lavoro di scultura, nelle quali due arti avea studiato e approfittato da sé», e un padre, Pietro, «valente lavoratore di pietra ed architetto»¹, ma anche il tema del suo capolavoro giovanile, *Dedalo e Icaro*². Dal «tagliapietra, per non dire anche scultore» Pasino³ allo scultore accademico Bernardi e, al seguito di quest'ultimo, dal Trevigiano a Venezia, dove, grazie anche a cento ducati ricavati dal nonno dalla vendita di un campo e donati al nipote, a partire dalla fine del 1774 Canova fu in grado di lavorare soltanto *part time* per il nipote di Bernardi, Giovanni Ferrari, che ne aveva ereditato lo studio, e nelle ore rimanenti poté «frequentare l'Accademia di nudo» e la nota galleria di gessi raccolta da Filippo Farsetti a San Luca⁴.

¹ A. Casova, *Abbozzo di biografia 1804-1805*, in *Id., Scritti*, I, a cura di H. Hanam, Edizione nazionale dell'opera di Antonio Canova, Roma 1984, p. 296.

² Cf. G.C. Assise, *Antonio Canova*, a cura di E. DeJennetti, Roma 1969, p. 7, «il vero tema del gruppo è la Scultura. Databile è il "pragmatismo dell'artista" che espone gli "usci tradizionali, lo stufello e il mazzuolo, in quanto inutili, mentre loro incarna l'ideale, il modello allo scultore accademico».

³ "Giornale enciclopedico", luglio 1777, p. 59, cit. in Casova, *Scritti* cit., p. 281.

⁴ A. Casova, *Abbozzo di biografia* cit., p. 296. Va ricordato che, stando al redattore dell'articolo apparso sul "Giornale enciclopedico", dopo la morte di Bernardi (febbraio 1777) il ragazzo fu affidato dal suo proettore Zuzze Falier ad un pittore, Giambattista Mengardi, nel gennaio del 1775 ispirante di una "sullevazione" degli studenti dell'accademia contro i vertici dell'istituzione. Mengardi sperava che la contestazione minasse la credibilità dell'accademia e che favorisse un trasferimento in massa dei suoi allievi nella galleria Farsetti, di cui il pittore avrebbe voluto diventare il direttore. Anche "Antonio Chirneya" sottoscrisse, insieme ad altri trentasei studenti, la petizione, che chiedeva che le "stituzioni" di nudo fossero soltanto una e non due la settimana, una diminuzione del carico di "lavoro" a tutte vantaggio degli studenti-lavoratori come il peggiorato (cfr. G. Pisanello, «Antonio Canova Veneta...», in *Antonio Canova*, catalogo della mostra, a cura di G. Pisanello e G. Rocznelli, Venezia 1992,

Ma il veneziano, se da un lato puntò ben presto ad un riconoscimento istituzionale, ottenendo nel 1775 il secondo premio in un concorso riservato agli allievi scultori meno esperti e riuscendo nel 1779 ad essere accolto tra gli "accademici professori" (un exploit che, alla luce della rarefazione degli scultori nelle file dell'istituto, appare assai meno miracoloso di quanto sia stato finora giudicato, così come non stupisce la circostanza che l'aggregazione fosse approvata da una banca composta esclusivamente da pittori), dall'altro non si accontentò degli studi e delle gratificazioni veneziane – tra le quali il successo di pubblico e di stima ottenuto con l'esposizione delle sue opere, nella "bottega" dell'Accademia, alle grandi fiere della *Sensa* del 1777 (*Orfeo*) e del 1779 (*Dedalo e Icaro*) – e si propose di mettere al più presto da parte la somma necessaria per «veder [le] opre greche e romane archetipe»¹⁶.

Pare che la sua prima opera su commissione sia consistita, nel 1775, in due canestri di frutta e fiori, che il suo "primo grande benefattore" Zuanne Falier¹⁷ fece acquistare da Daniel Farsetti. Ma Canova «vide deluso con una vile gratificazione» – cento ducati – «le sue speranze [...] di conseguirne per prezzo quanto bastasse per fare il viaggio a Roma»¹⁸. «Il desiderato viaggio a Roma» lo poté fare quattro anni più tardi, all'indomani dell'elezione ad accademico, grazie soprattutto ai cento zecchini netti (vale a dire tre volte e mezza la somma ricevuta da Farsetti) guadagnati con il gruppo di *Dedalo e Icaro* commissionato dal Procuratore di San Marco Piero Verfor Pisani S. Polo¹⁹. Il primo soggiorno romano (con le significative tappe del viaggio e le puntate a Bologna, Firenze e Napoli) fu interrotto a metà del 1780, quando Canova ritornò a Venezia per portare a termine la statua di *Giovanni Poleni*, che Lunardo Venier S. Fe-

pp. 15-16). La formazione di Canova dovette, a quanto pare, più alla galleria Farsetti (cfr. la copia in creta del cosiddetto *Marzotto di Sordani*, ma soprattutto il fatto che la prima opera originale del veneziano, due *Canestri di frutta*, fosse acquistata da Daniel Farsetti: il prototipo della galleria, e il suo "arbitro", particolarmente allarmato da tale pratica, «si vedea [e] que [giacche] e canestri a quel, per sotto l'arredo del "Gianale enciclopedia" da all'occasione vendi e proprio nel suo esso centò più il mecenatismo prima che quello pubblico».

¹⁶ Su Canova e l'accademia cfr. E. Bassi, *La R. Accademia di Belle Arti* cit., pp. 107-113.

¹⁷ *Note di Antonio Canova alle proprie opere* (1787), in *Canova, Scritti* cit., p. 218.

¹⁸ A. Casova, *Abbozzo di biografia* cit., p. 296. Che i canestri risalgano al 1775 – e non al 1774 (come si è recentemente stabilito, retrocedendo un precedente 1772: cfr. G. Pasentato, *L'opera completa del Canova*, Milano 1996, vol. 3, *Antonio Canova* cit., p. 212) – la ricerca dell'Abbozzo di biografia cit. che pubblica i canestri dopo il concorso accademico del 1775.

¹⁹ A. Canova, *Abbozzo di biografia* cit., p. 296.

lice, che aveva avuto lo scienziato quale precettore, voleva collocare nel padovano Prato della Valle¹.

Nel gennaio del 1781 lo scultore riprese la strada di Roma «con le lacrime agli occhi» – come avrebbe scritto pochi mesi più tardi a Iseppo Falier, il figlio di Zuanne che gli era più vicino – perché i «ricchi di Venezia» non avevano «avuto il cuore nemmeno di far[gli] un imprestito perché facess[e] il viaggio e l'avevano costretto a «ritrovare qui [vale a dire a Roma] soccorso»². Evidentemente a Venezia era carente – come sottolineava in quegli anni anche Gregorio Morlaiter – «quel genio per tali operazioni che dia modo agli Professori d'impegnarsi a studiare, non che di mantenersi e sussistere»³ o, meglio, «quel genio» era monopolio quasi esclusivo di chi – come avrebbe scritto Canova di Zuanne Falier – era «mancante di ricchezze corrispondenti alla sua nobiltà e al suo merito»⁴, di quei patrizi, ai quali – come aveva scritto Francesco Tran un quarto di secolo prima – «le fortune de tempi presenti non permettono diletti di troppo costo»⁵.

Da un lato, quindi, un manipolo di nobiluomini veneziani estimatori e protettori di Canova accomunati – con l'unica, parziale, eccezione di Abbandio Rezzonico, che in ogni caso era sì un nobile veneto, ma prima ancora un senatore romano – da entrate modeste, dall'altro i veri «ricchi di Venezia», le grandi case patrizie di regola poco disposte ad aprire i cordoni delle loro borse a beneficio degli artisti e, in particolare, degli scultori. Dalla cerchia a lui più vicina – i Falier S. Vidal (non solo Zuanne e Iseppo, ma anche gli altri figli del primo, dal frate camaldolese Gian Benedetto – al secolo Anzolo – a Zan Battista e a Vidal)⁶, i Renier S. Pantalon (in particolare Cartarina Berlandis Renier e il di lei figlio Ber-

¹ G. FERRARIO, *L'opera completa del Canova* cit., t. 17.

² Canova a Iseppo Falier, Roma 4 aprile 1781, in A. M. BON, *Antonio Canova. Le opere*, Roma 1957, p. 32.

³ Cf. sopra la nota 14.

⁴ A. CANOVA, *Autografia di biografia* cit., p. 298.

⁵ Cf. sopra la nota 1.

⁶ Ad esempio, in A. CANOVA, *I quaderni di viaggio 1776-1783*, in *Scritti* cit., si scambiano lettere scambiate con tutti e cinque i Falier, da Zan Battista (pp. 46 e 72) a Zuanne (pp. 57, 70 e 120), da Gian Benedetto (p. 32) a Iseppo e a Vidal (cfr. per entrambi p. 120). Da valutare criticamente G. FALLET, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia 1822. Ben riassume, in ogni caso, il rapporto tra Canova e i Falier S. Vidal una lettera di Iseppo allo scultore, nella quale definisce la propria casa la «vostra prima patria, quella dove avete passato i primi anni del vostro nascere» (Iseppo Falier a Canova, Venezia 28 aprile 1782, in A. D'EVY, *Memorie di Antonio Canova*, pubblicate per cura di Alessandra D'Este, Firenze 1864, p. 383).

nardini)¹, Anzolo Querini S. Severo², gli Erizzo S. Maria (Niccolò 2^o Marc'Antonio e la moglie di questi Metilde Bentivoglio)³, Girolamo Zulian S. Felice (con Abbondio Rezzonico uno dei due fari del passaggio negli anni 1780 e nei primi anni 1790), Francesco Battaglia S. Stae (dopo la morte di Zulian il tutore degli interessi dello scultore in seno al governo della Serenissima)⁴ e Antonio 1^o Capello S. Polo⁵ – Canova ottenne sì alcune commissioni, in ogni caso, come era logico attendersi, assai poco remunerative (Falier gli ordinò due statue da giardino, *Ericide* e *Orfeo*, che gli costarono, pietra compresa, settanta scudi romani, vale a dire trentadue zecchini⁶; Querini gli commissionò un busto del *Doge Polo*

¹ Sui rapporti tra i Renier e Canova cfr. *L'artista Giulio di Antonio Canova*, Padova 1833 (ma la ricezione di Bernardino Renier da suoi ventenni giovanili era il passaggio su vigilia con terra) e in appendice a A. D'Este, *Memorie* cit., p. 297, quello di Elisabetta Renier Sagredo, una figlia di Caterina, a Canova, Venezia 11 marzo 1798, che sottolineava che la sua famiglia «si pregia di conoscerli fin dalla più tenera età». Sull'importanza dell'adozione più buona paterna la signora Ermine Renier agli occhi dello scultore (Canova a Selva, Roma 6 giugno 1795, in *Epistolario di Antonio Canova*, Biblioteca del Circolo Museo Cicerone di Venezia (= Canova), n. 212 e 221) cfr. in particolare la sua lettera alla dama, Roma 12 febbraio 1796, in cui la chiese di rinunciarvi di farsi portare da Ferdinando Bonoli in modo che il passaggio potesse arricchire una piccola galleria c. bolognese, in cui avvenne già ricevuto presso il cavaliere Zulian e il "cavalier Falier" (*Lettere inedita* cit., p. 26). Era intenzione di Canova «far un bassorilievo di seppellir Jeanusa, e in que la pose il ritratto de' miei benefattoris (Canova a Jacopo Falier, Roma 20 dicembre 1794, in L. Chiosso, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia 1823, p. 92). Lo scultore realizzò unicamente, una decina d'anni più tardi, la stele funeraria di Zuanne Falier: cfr. G. Passavanti, *L'ignota cavalletta del Canova*, n. 183.

² Sulle strette relazioni tra Canova e Querini negli anni intorno al 1780 cfr. la lettera del primo a Giannantonio Selva (allora a Roma), Venezia 12 agosto 1780, in *Epistolario di Antonio Canova* cit. (sintesi) e all'ultimo verso una scultura dell'ambasciatore (Girolamo Zulian) che il N. II. Quercini si porta in Roma, e verissimo, ma egli non vi arrivò che all'ultimo del venturo settembre, così lui stesso mi accertò. Canova nonse comunque legata al partito anche in seguito: cfr. la lettera di Bonaventura Selva, Bassano 28 settembre 1795. *Ibid.*, esaltò i meriti a danno di Alleanza (admirando il Querini in famiglia).

³ Nel 1779 il cavaliere Erizzo chiese a Canova delle lettere di raccomandazione per il conte fiorentino Orlando Malvelli del Bevino: cfr. A. Canova, *I quaderni di viaggio* cit., p. 53.

⁴ «Ma luce preretere, lo definisce Canova in una lettera scritta a Selva da Bassano il 23 luglio 1795, in *Epistolario di Antonio Canova* cit.

⁵ Cfr. la lettera di Canova a Selva, Roma 26 dicembre 1795, in R. Tassi, *Antonio Canova nella sua vita e nella prima metà del neoclassicismo*, "Nuovo Archivio Veneto", n. 17 (1917), anno XXXIII, parte II, p. 510, sino qui devo a radice i partitisti persone al "cavalier Prudentino Capello" e la Signora Elisabetta (Finocchia Bechi, allora nunciata e ora più tardi moglie di Capello): cfr. P. Favaro, *Antonio Capello, in Venezia tra la Rivoluzione francese. Les 470 dépêches des ambassadeurs de Venise au doge 1786-1796*, Admon. embliée par A. Fontana, E. Furlan et G. Siro, Paris 1997, p. 3086).

⁶ A. Canova, *Abbozzo di biografia* cit., p. 297.

Renier S. Polo in terracotta, negli anni immediatamente precedenti la caduta della Serenissima Zulian, la Berlandis Renier, e l'alier, Capello ricevette, di regola pagando soltanto le spese di spedizione, se non affatto gratis, i bassorilievi, i cui temi le scultrice, suggestionate in modo particolare dall'opera di Melchiorre Cesarotti, aveva ricavato da testi classici), ma soprattutto un arco di appoggi, di raccomandazioni e di mediazioni nei confronti tanto dei "ricchi di Venezia" quanto del governo marciano, del quale del resto i ricchi erano la *magna pars*¹⁷.

I patrizi più legati a Canova costituirono una sorta di *lobby* dedita, nella scia del processo che aveva portato all'istituzione di un'accademia pubblica e al riconoscimento delle belle arti quali professioni che lo Stato doveva proteggere esentandole, tra l'altro, dalle imposizioni fiscali, ad un mecenatismo che si potrebbe definire ad un tempo indiretto e collettivo, ad un tipo di *potomacoe* che era illustrato in quegli anni in maniera esemplare da Andrea Memmo S. Marcuola, il patrio dalle fortune quanto mai modeste che aveva tuttavia saputo creare a Padova una nuova magnifica piazza mercato nel Prato della Valle grazie ad un'abile regia delle risorse statali e locali, pubbliche e private¹⁸.

Tra gli scultori, che beneficiarono dell'iniziativa di Memmo di ornare il Prato con un corteo di statue di uomini illustri legati in un modo o nell'altro a Padova, vi fu lo stesso Canova, che nel 1778-79 fu incaricato di scolpire, oltre al già citato *Polesi*, anche un *Esculapio* «colta fisionomia del senatore Alvise Valaresso» per onorare un omonimo del senatore, che in occasione della peste del 1630-31 era stato provveditore di sanità a Padova¹⁹. Va anche sottolineato che, dopo la prima infornata del 1756, erano stati ammessi tra gli accademici, fino a Canova compresi, quattro scultori, dei quali due – Francesco Gai e Gregorio Morlaiter – nel pieno rispetto di una consolidata tradizione familiare e gli altri due, Giambattista Locatelli e appunto Canova, che avevano legato o stavano per legare il loro nome all'affermazione del Prato della Valle, una pietra miliare dell'illuminismo veneziano.

Fu lo stesso Memmo che sollecitò la marchesa Ernestina Stahrenberg Spinola, un'amica di Valaresso, ad ordinare la statua "colta fisionomia" del senatore al possagnese: è probabile che in questa occasione Canova facesse la conoscenza della Berlandis Renier, che era figlia di una

¹⁷ Cfr. G. FASCILLA, *Collezione di pezzi veneziani in età settecentesca. Memmo (quarta parte)*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 15, 1995, pp. 225-270.

¹⁸ Cf. L. PUPPI, *Il Prato in età austriaca*, in *Prato della Valle. Due millenni di storia di un'occasione urbana*, a cura di L. Puppi, Padova 1996, pp. 59-73.

¹⁹ A. CANOVA, *Abbozzo di biografia* cit., p. 297.

sorella di Valaresso⁸. Quanto a Venier, il committente del *Poleni*, si sa che era un grande amico di Anzolo Querini⁹. Ma «il benefattore o il mediatore» per eccellenza del giovane Canova fu – come lo stesso artista riconosceva nel 1781 – Zuanne Falier, che lo aveva levato «dalla cava di pietre» dove lavorava con il nonno, gli aveva «dato] e procurato] modo di far lo scultore, e per distinguer[s]i ancora, e più dopo questo col procurar[gli] una pensione»¹⁰. In particolare Falier lo aveva messo in contatto, oltre che con Farsetti, con il Procurator Pisani (e forse questi aveva a sua volta assicurato a Canova la commissione, da parte del cognato Marc'Antonio Grimani S. Polo, di una versione in marmo dell'*Orfeo*) e con un altro Procuratore di S. Marco, Lodovico Rezzonico (che gli aveva ordinato sei statue da giardino: ma pare che anche la Berlandis Renier favorisse l'incauto)¹¹. Inoltre Falier «lo raccomandò fervorosamente al cavalier» Zulian, allora ambasciatore veneziano a Roma¹², il quale peraltro era amico assai stretto anche e soprattutto della Berlandis Renier e di Anzolo Querini¹³.

A partire dal 1780 e fino alla sua scomparsa fu Zulian «l'adorabile patrono» di Canova, il mecenate che gli offrì quel "soccorso" negargli dai «ricchi di Venezia». L'ambasciatore assicurò allo scultore «casa, tavola e locale per lo studio»¹⁴; gli regalò un pezzo di marmo, da cui Canova ricavò *Isacco sul Mucrono*, un'opera di cui Zulian gli concesse la piena disponibilità e che più tardi lo scultore vendette per mille zecchini, la somma più elevata riscossa fino ad allora per un suo gruppo: lo introdusse negli ambienti artistici romani; perfezionò, tramite l'abate Giuseppe Foschi, la formazione culturale, assai carente, del possagnese; lo mise in contatto con un committente, Abbondio Rezzonico, che gli avrebbe

⁸ Nel 1795 Canova ricordava alla Berlandis Renier che «ella mi ha fatto tanto bene da diciassette anni addietro (flettera da Roma dal 18 ottobre 1775 in *Lettere Luciane* cit., p. 25), vale a dire proprio a partire dall'anno dell'ordinazione del Valaresso».

⁹ Cfr. P. De' Strati, «Amico da tutti in Venezia Nobilitò, Pietro Longhi e il giardiniero ne seguirono», in *Pietro Longhi, catalogo della mostra a cura di A. Marini, G. Pevni, ed. e Ar. Romanelli*, Milano 1994, p. 234.

¹⁰ Canova a Giovanni Falier, Roma 29 dicembre 1781, in L. Ciampolini, *Biografia di Antonio Canova* cit., p. 81.

¹¹ Cfr. V. Molinari, *Canova*, Milano s.d. [1911], p. 15. A questa commissione è particolarmente riferito il bozzetto dell'*Apollò* delle Gallerie dell'Accademia (G. Pastorelli, *L'opera completa del Canova* cit., n. 12).

¹² A. Casassa, *Abbozzato di biografia* cit., p. 298.

¹³ Nel 1780 – come abbiamo visto sopra alla nota 30 – Querini fu invitato a Roma da Zulian. Quanto ai rapporti tra Zulian e la Berlandis Renier cfr. A. Casassa, *Le qualità di viaggio* cit., p. 56.

¹⁴ A. D'Este, *Memorie* cit., p. 16.

procurato, insieme ai suoi fratelli, il più lucroso (più di undicimila zecchini) e il più impegnativo incarico, il monumento funebre dello zio papa Clemente XIII⁴⁵; gli fece infine ottenere dal governo veneziano, sempre sul filo di un mecenatismo che utilizzava al meglio le opportunità garantitegli dal ruolo pubblico, una pensione di trecento ducati per un soggiorno di tre anni a Roma⁴⁶, una «grazia di esilio» – come scriverà Canova «non era stato onorato per lo innanzi alcun altro artista»⁴⁷ e che coronava, per un certo verso, la strategia dell'accademia di Stato, dotando quest'ultima, sia pure *una tantum*, di una sorta di *Fondazione de' Romani* gestita dall'ambasciatore veneziana.

Tred Licht ha ritenuto che la concessione della pensione e, più in generale, «l'influente protezione di cui Canova godette fin dall'inizio del suo soggiorno romano» testimonino il tentativo del «governo veneziano [di] sfruttare] tutte le risorse culturali a sua disposizione per conservare una parvenza di prestigio internazionale»: la Serenissima si proponeva «qualcosa di più del semplice lancio di un artista promettente» su un mercato cosmopolitico; la sua preoccupazione era quella di mascherare mediante l'eccellenza artistica la «grave decadenza politica, economica e militare»⁴⁸. In realtà la «grazia» pubblica concessa a Canova fu un surrogato della «grazia» privata che un patrizio relativamente poco abbiente come Zuliani non era in grado di concedere. Inoltre la richiesta fu accolta perché l'ambasciatore seppe abilmente declinarla secondo il paradigma, che aveva presidiato agli interventi dello Stato a favore delle belle arti.

Nella supplica rivolta nel luglio 1781 ai Riformatori dello Studio di Padova, il magistrato che «presied[eva] agl'incrementi delle Scienze e delle Arti nello Stato» e da cui dipendeva l'accademia di pittura, scultura ed architettura, Canova «implor[ò] dalla pubblica sovranità Munificenza il modo di sussistere, onde poter compiere i suoi Studi e ritornar poi alla sua Patria»⁴⁹. La richiesta trovava, come è ovvio, un primo appoggio in una lettera di Zuliani, in cui si spiegava che lo scultore era «già arrivato ad eseguire le sue opere assai abilmente, mancando ad esso soltanto quel grado di ripulimento, nel quale consiste la differenza fra il mediocre artista ed il perfetto», una «costruzione» che si poteva «acquistar[e] uni-

⁴⁵ *Nota di lavori di Antonio Canova per ordine de' tempi nella sua dimora in Roma* (1795), in *Scritti* cit., p. 239.

⁴⁶ Decreto del senato del 22 dicembre 1781 in *ASV, Senato Terra*, filza 2749.

⁴⁷ A. Canova, *Abbozzo di biografia* cit., p. 303.

⁴⁸ F. Licht, *Canova, scultore italiano*, Milano, 1994, p. 19.

⁴⁹ *Suppliche di Canova ai Riformatori* i cit. (ma anteriore al 28 luglio 1781, data della lettera, con cui Zuliani accompagnò la supplica), in *ASV, Senato Terra*, filza 2749.

cautamente collo studiare i più celebri antichi esemplari». «Acquisita che avrà la perfezione» – era lo scenario dipinto da Zulian nella lettera del 28 luglio, che accompagnava il monumentale di Canova, e avallato dai Riformatori nella scrittura del 20 agosto – «diverrà molto utile alla Nazione stessa et allo Stato, mentre colle commissioni, che sarà per movere da varie parti, richiamerà alla Dominante il denaro, e tratterrà quello che in altro modo sarebbe per uscire»⁴².

La repubblica non intendeva affatto aprire a Roma una vetrina dell'Arte veneziana, ma al contrario si proponeva di fare leva sullo studio degli antichi per risollevere la fama della scuola della Dominante e soprattutto, restituire quell'importanza economica che aveva perso. Un criterio eminentemente utilitaristico, dunque, che del resto aveva ispirato la maggior parte dei provvedimenti del governo a favore delle belle arti e che era stato lucidamente esposto nel 1760 in una scrittura dei Riformatori dal Procuratore di S. Marco Francesco 2° Lorenzo Morosini S. Stefano, il patrizio che, tra l'altro, nel 1777 aveva indotto Canova ad esporre l'*Otfeo*, una statua scolpita dal possagnese in uno studio situato nei pressi del palazzo del Procuratore, nel convento di S. Stefano, alla fiera della *Secco* insieme alle opere degli accademici⁴³. Un criterio ribadito anche dal decreto del Senato del 22 dicembre 1781, che incaricava i Riformatori di «assicurarsi in quei modi, che ripoteran convenienti, affinché trascorso il detto triennio abbia il Canova a stabilirsi nell'a Dominante e porre in pratica le cognizioni acquistate, onde non inutile riesca il pubblico dispendio»⁴⁴.

Canova avrebbe ricordato nelle memorie di aver ottenuto la sua pensione «col mezzo del cavalier Tron» (e in effetti era stato il Procuratore di S. Marco Andrea Tron S. Stae, l'influentissimo fratello maggiore di Francesco che in qualità di savio del consiglio in settimana aveva presentato e fatto approvare il decreto), «del mecenate Faliero, che aveva ottenuto l'appoggio di Tron tramite, a quanto pare, la moglie Cattarina Dolfin, «e di molti altri patrizi»⁴⁵, tra i quali vanno segnalati quanto meno, oltre a Zulian, i tre Riformatori Andrea Querini S. Maria Formosa, un

⁴² Scrittura dei Riformatori della Scuola di Padova Andrea Querini, Alvise Valassare Girolamo Azarino Giustiniani del 20 agosto 1781, *ibid.*

⁴³ Sulla politica culturale di Morosini cfr. P. De Nuccio, *Il governo veneziano e le istituzioni* cit. Sul ruolo del Procuratore nel lancio di Canova cfr. la testimonianza di quest'ultimo in *Abbezzo di biografie* cit., p. 297.

⁴⁴ Cfr. il decreto cit. sopra alla nota 45.

⁴⁵ A. Canova, *Abbezzo di biografie* cit., p. 300. Quanto al ruolo della Dolfin Tron cfr. la lettera di Canova a Zuanne Falier cit. sopra alla nota 39, alle pp. 82-83 (con questo ordinario invio una mia all'Excellesissima Procuratessa Tron, ringraziando Lei, e il Procuratore).

eugino di Tron, quell'Alvise Valaresso, che abbiamo già incontrato in veste di "mozzello" di Canova, e Girolamo Ascario Giustinian S. Salvador, il grande amico di Anzolo Querini²⁴. Nonostante lo schieramento di alcuni dei più grossi calibri della politica veneziana erano tuttavia trascorsi quattro mesi dalla presentazione della scrittura dei Riformatori al varo del decreto, un indice delle difficoltà che i fautori del mecenatismo di Stato continuavano ad incontrare a Venezia.

3. Canova "romano" e la Venezia dei patrizi

Come si sa, nonostante che avesse scritto a Zuanne Falier che non doveva «temere che passati li tre anni, che il Senato si contentava] ch'egli] stesse] a Roma, [prende] avere la sconoscenza di allontanar[si] dalla [sua] patria» e che anzi era sua intenzione, una volta terminato *Teseo sul Minotaurò*, un'impresa che prevedeva che l'avrebbe impegnato ancora per una ventina di mesi, di «ritornar[se]ne in seno ad essa»²⁵, Canova si stabilì nella città dei papi. È vero che nel corso del triennio "coperto" dalla borsa di studio Canova ricevette le commissioni dei monumenti tenebri di Clemente XIV Ganganelli e Clemente XIII Rezzonico: in particolare quest'ultimo "deposito", cui si dedicò fino al 1792, dal momento che celebrava l'ultimo papa veneziano, non poteva non apparire pienamente giustificato agli occhi del governo della Serenissima e quindi un più che legittimo impedimento al ritorno in "patria".

Ma si può considerare la scelta di Canova anche da altri punti di vista, non più contingenziali ma strutturali. Nel momento in cui il poggese reagiva con la fuga all'inarrestabile crisi veneziana della scultura, faceva anche constatare il fallimento della linea politico-culturale ufficialmente abbracciata dal regime marciano. Infatti, poiché «il più gran scultore del nostro secolo» – come lo definiva la Berlandis Renier nel 1788²⁶ – era allora lontano da Venezia ed anzi favoriva con la sua presenza proprio la principale rivale della città lagunare sul mercato italiano dell'arte, si deve riconoscere che di fatto la linea dei Tron e dei Morosini, una versione del dispotismo illuminato che favoriva sì le arti e la cultura in genere, ma a scopi utilitaristici e che comunque subordinava gli

²⁴ Sugli stretti rapporti tra Querini e Giustinian cfr. P. Del Negro, *Politica e cultura nella Venezia di metà Settecento. La "poesia barocca" di Giorgio Buffo "quarantotto"*, in "Comunità", 26 (ottobre 1982), in particolar modo p. 411.

²⁵ Cfr. la lettera cit. sopra alla nota 23, alla p. 51.

²⁶ Cattarina Berlandis Renier a Canova, Venezia 4 ottobre 1788, in A. D'Este, *Memorie cit.*, p. 361.

obiettivi culturali a quelli politici, era stata sconfitta. Era invece prevalsa una logica diversa, quella più congeniale ai Memmo e agli Zulian, non sorta di illuminismo "liberale" e liberista (nella misura in cui si contrapponeva al protezionismo della corrente "dispotica"), una strategia che lo conduceva a coltivare dei rapporti tendenzialmente paritari tra i patrizi e gli artisti e in ogni caso alimentava un mecenatismo "ingenuo", disinteressato, senza contropartite che non fossero la promozione e il rispetto dei valori superiori della cultura e dell'arte⁷⁸. Questa linea non escludeva affatto un'inclinazione "patriottica", ma l'esaltazione del "veneto nome" si risolveva nella rivendicazione del contributo dato da Venezia alle «magnifiche sorti, e progressive» dell'umanità.

Tuttavia anche l'illuminismo "liberale" di Zulian doveva risultare, nel caso di Canova, in larga misura perdente. Dopo il suo ritorno a Venezia dal balzaggio a Costantinopoli il patrizio, che era diventato uno dei più influenti membri del governo veneziano, cercò di attrarre nuovamente lo scultore nell'orbita della Serenissima, impegnandolo in tre significativi progetti, un monumento in onore di Tiziano da erigere nella chiesa dei Frari (1790), la stele funeraria del Procuratore di S. Marco Amadio Emo S. Simon piccolo (1792) e una raccolta di gessi canoviani da collocare in una stanza del palazzo, che Zulian aveva in affitto a Padova, una raccolta che il possagnese avrebbe voluto arricchire con una sua statua in marmo, *Psiche* (1793-95)⁷⁹. L'idea di celebrare Tiziano venne ad una dama⁸⁰, ma fu Zulian che cercò di costituire una società in grado di raccogliere i settemila zecchini ritenuti necessari per condurre a termine il mausoleo: si prevedevano settanta sottoscrizioni (quindi una quota *pro capite* di cento zecchini, una somma di cui potevano disporre anche quei patrizi di modeste fortune, come lo stesso Zulian, che favorivano le belle arti)⁸¹.

⁷⁸ Cfr. quanto a Memmo, P. DE' MARCHI, *Il governo veneziano e le istituzioni civ. e riguarde a Zulian*, in: *Tra politica e cultura: Girolamo Zulian, Simone Stranone e la pianura di Padova di Giovanni 1806*, in "A. Veneto Veneto", s. V, 132 (1989), pp. 97-128.

⁷⁹ Cfr. G. PAVANUZZO, *Collezionismo di gessi canoviani in età neoclassica: Padova*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", nn. 12-13, 1993, pp. 167-190.

⁸⁰ In una lettera a Selva data a Roma, 11 ottobre 1795 Canova rivela anche il nome della donna in questione, ma scrivendola in una forma poco comprensibile (egli stesso annota: «Dio mi perdoni come ho scritto questo nome»); cfr. *Epistolario di Antonio Canova* cit.

⁸¹ Va ricordato che quasi tutte le case patrizie più vicine a Canova - dai Falier S. Vidal agli Zulian S. Felice, dai Barzagia S. Stae ai Memmo S. Masciola, dai Querini S. Severo ai Renier S. Paradon, dagli Erizzo S. Martin ai Capello S. Polo - erano incluse da Giacomo Nani nel 1. terzo delle cinque classi, tra le quali aveva distribuito il patrimonio patrizio (sulle classificazioni di N. V. Hlavicka, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica 1646-1797. Demografia, famiglia, mutanze*, edizione italiana, Roma 1997). Una tendenza analogica si riscontra a proposito del collezionismo d'antichità: «nel secolo dei lumi furono le case della media nobiltà

Il monumento a Tiziano incarnava sotto ogni aspetto l'ideologia dell'illuminismo "liberale": non solo onorava un artista (e non un politico), ma Canova aveva anche preparato un modello, che presentava in primo piano le arti sorelle della pittura, della scultura e dell'architettura (un evidente richiamo alla pubblica accademia) affiancate da un leone piangente, simbolo dell'intima fusione che Venezia aveva promosso tra la vita politica e quella artistica, se non del rovesciamento dei rapporti tradizionali tra la politica e l'arte. Ma il mecenatismo cooperativo di Zulian non decollò: è probabile che l'impresa si arenasse ancora prima della morte del parizin avvenuta nel febbraio del 1795⁶.

Zulian ottenne un successo maggiore, quando fece intervenire, al posto della società patrizia, lo Stato. Quando morì il capitano straordinario delle navi Anzolo Emo, l'uomo di guerra della Serenissima che aveva dato alla repubblica l'illusione di poter ancora recitare un ruolo attivo in ambito militare, Zulian fece decretare dal senato nel marzo del 1792 che «la immagine del nominato cittadino [fosse] scolpita in un busto di marmo»⁷ e indusse nel giugno successivo i savii cassier Alvise Queriri S. Maria Formosa e Zuane Emo S. Moisè ad affidare la commissione ad un recalcolante Canova sulla base del modellino di una stele, vale a dire, come sarebbe stato sottolineato nel 1795, «d'un lavoro meno semplice di quello inizialmente previsto»⁸. È probabile che lo scultore fosse dapprima contrario ad accettare la commissione del suo governo in quanto non era basata su un contratto, una situazione equivoca alla quale Canova si sarebbe rassegnato unicamente perché era stato il suo "adorabile padrone" a fargli dare l'incarico. In altre parole in questa occasione il possanese avrebbe convertito una commessa pubblica originata da un "comando" del principe in una commessa privata del suo benefattore, l'avrebbe iscritta in quella sfera dei valori, che privilegiava sopra ogni altra: «la riconoscenza, la giustizia, e la generosità d'animo».

La *Stele Emo* fu completata dopo la scomparsa di Zulian. Furono la Berleudis Renier e soprattutto Rattaglia, un influente savio del consiglio

servizio alla quarantotta, che si distinsero nella raccolta di statue, iscrizioni ecc. (cfr. la dedizione di chi scrive a K. Prasse, *Collezione di amatori e curatori...*, Milano 1989 e a J. Fioravanti, *Arte, storia e cultura veneziana...*, Roma 1990, apparsa in "Studi Veneziani", n. 26 (1992), p. 355).

⁶ La prima rata della somministrazione doveva essere pagata nell'aprile 1791: dal momento che la firma della condotta tra Canova e Selva non accenna a tale scadenza, si deve ritenere che il progetto fosse già fatto messo, e tale data, da parte (cfr. G. Bassaglia, *L'opera completa del Canova* cit., pp. 72-79).

⁷ Decreto del Senato del 24 marzo 1792 in copia nel dossier allegato al decreto del 22 luglio 1795, ASV, Senato Terzo, filza 3076.

⁸ Scrittura dei savii cassieri Alvisi Queriri S. Maria Formosa e Francesco Emo S. Moisè, Venezia li 22 maggio 1795, *ibid.*

che proveniva, al pari di Zulian, dalle file del medio patriziato e che aveva anch'egli aderito alla massoneria, che riuscirono, dietro le quinte, a gestire l'affare con piena soddisfazione di Canova, che voleva a tutti i costi impalare che "per ordine pubblico" la sua opera fosse sottoposta ad "un esame", che fosse cioè rivisto in chiave di subaltermità secondo i consueti "metodi veneti" quel rapporto "paritario" di collaborazione e di fiducia tra l'artista e il governo, che era stato fino ad allora garantito dal "povero [suo] Mecenate"⁶⁴. In base al decreto del senato del 19 settembre 1795 lo scultore fu ricompensato – una volta che l'opera era stata stimata dal savio cassier Nicolò ⁶⁵ Andrea Erizzo, un figlio del cavalier Marc'Antonio, tra i tre e i quattromila zecchini – con un vitalizio di cento ducati al mese e con il conio di una medaglia celebrativa del valore di cento zecchini⁶⁶. Oltre ad Erizzo e al savio cassier uscito Francesco Calbo, cooperarono al successo dell'operazione i savii del consiglio Zuanne Molin S. Paternian, un cugino di Zulian, e Daniel ⁶⁷ Andrea Dolfin S. Pantalon, che divenne uno dei sostenitori di Canova su sollecitazione della moglie Giustina Maria Gradentigo⁶⁸.

Nel frattempo era stata risolta l'altra questione lasciata aperta da Zulian, quella del destino della *Psiche*. Dopo una fitta serie di trattative tra il cavaliere e l'entourage canoviano era stata trovata a metà del 1794 un'intesa circa l'opera ritenuta da tutti soddisfacente. Poiché Zulian non poteva permettersi di comprarla al suo valore di mercato, né voleva accettarla in dono, mentre Canova voleva dare al suo benefattore una prova tangibile della sua riconoscenza, era stato pattuito che il patrizio avrebbe comperato, a parziale contraccambio di una statua valutata settecento zecchini, alcune medaglie celebrative per una spesa totale di trecento zecchini in onore ad un tempo dello scultore e del suo mecenate⁶⁹. La *Psiche* raggiunse Venezia alla vigilia della morte di Zulian: dal momento che il cavaliere aveva donato la sua collezione di oggetti d'arte allo Stato, anche la statua di Canova avrebbe dovuto trovare posto tra le raccolte della Biblioteca Marciana. Ma gli eredi delle restanti sostanze di

⁶⁴ Canova a Francesco Battagia, Roma 18 apr. 1795, in *Memorie relative al monumento suo eretto nell'Accademia di Venezia, opera dell'Insigne Canova*, curata da G. Conzolo, Per nobile Giacomo e Enrico Maria (nove di Battij), Padova 1844, pp. 12-13. Cfr. anche Canova a Carolina Bertoldi a Renier, Roma 25 apr. 1795, in *Lettere inedite cit.*, p. 22.

⁶⁵ Decreto del senato del 19 settembre 1795, ASV, Senato Terra, filza 5080; cfr. [G. Conzolo], *Memorie sul monumento ad Angelo Emo di Antonio Canova e sulla medaglia d'oro donata da Canova dal Senato Veneziano*, pubblicazione per le nozze di Maria Governelli-Vener con Antonio Emo-Capodilista, 1867, pp. 17-18.

⁶⁶ Canova a Selva, Roma 23 gennaio 1796, in *Epistolario di Antonio Canova cit.*

⁶⁷ Girolamo Zulian a Selva, Padova 25 luglio 1794, *ibid.*

Zulian, i nipoti Priuli S. Trovaso, forti dell'appoggio di un altro loro zio, il duce Lorenzo Marin, decisero nel marzo del 1795, a quanto pare allo scopo di evitare di dover essi stessi contribuire al conio delle medaglie celebrative, che la *Psiche* fosse ancora di proprietà di Canova e gliela restituirono⁶⁸.

Canova se la prese con "quell'animo da clinico"⁶⁹, che non avevano voluto far la volontà del defunto⁷⁰ collocando la statua nel Museo di S. Marco e ad un tempo onorare anche nella Dominante la sua fama con un solenne attestato e affidò all'amico Giannantonio Selva il compito di trovare un acquirente della *Psiche* a Venezia, di modo che potesse «restare nella [sua] patria a vergogna delle anime piccole e a decoro delle grandi». «Questo mi farebbe piacere», scriveva all'amico, «e più ancora perché l'aspirante non è Cavaliere né ricco immenso»⁷¹. La statua sarebbe stata venduta sul tamburo al conte Giuseppe Mangilli, un nobile della ventitreesima ora, dopo che non era andata in porto una trattativa con l'avvocato Giambattista Cramer, celui che l'anno prima aveva comperato per trentasei zecchini l'*Esculapio*-Valaresso, un'opera che la marchessa Spinola non aveva mai finito di pagare e che Canova aveva dovuto conservare in un deposito per quindici anni⁷². Se si tiene presente che alla fine del 1795 il conte Giuseppe Giacomo Albrizzi, un ricco ebreo convertito, gli avrebbe ordinato la celebre *Ebe*, è evidente che alla vigilia della caduta della Serenissima era avvenuta una mutazione sociale nella committenza veneziana di Canova: il posto di coloro che nei momenti di malumore lo scultore chiamava "coesti Eccellentissimi", che «credono [...] di premiare assai col degnarsi d'incemolare», era stato occupato dalla *crème* del terzo stato, dalle avanguardie di coloro che avrebbero preso il potere sulla punta delle baionette francesi⁷³.

È anche vero che, contemporaneamente, il patriziato lagunare non era per niente scomparso, come invece accadrà di fatto dopo il 1800, dall'orizzonte delle committenze del possagnese. A Roma Canova riceveva in quegli anni da monsignor Antonio Marin 3° Zuanne Priuli, uno dei nipoti di Zulian, la commissione della *Maddalena penitente* per ottocento zecchini (ma finirà per venderla, nonostante la sua profonda repulsione

⁶⁸ Antonio Marin 2es) Alvaro Priuli a Canova, s.d. [marzo 1795], *ibid.*

⁶⁹ Canova a Selva, Roma 29 marzo 1795, *ibid.*

⁷⁰ Canova a Teppo Fazio, Roma 2 aprile 1795, in Careri, *op. cit.*, p. 899 cIII.

⁷¹ Cfr. sopra la nota 68.

⁷² Canova a Selva, Roma 30 agosto e 11 ottobre 1794, in R. Hübner, *Antonio Canova* (ed.), p. 289.

⁷³ Canova a Selva, Roma [aprile] 1795, *ibid.*, p. 298.

per i "giacobini", ad un francese per mille zecchini²⁴, forse per vendicarsi di «quell'anima da cirice». Nella stessa Venezia un Mocenigo – probabilmente Alvise I^o Mocenigo S. Stae, il primogenito del terz'ultimo doge della Serenissima – lo incaricava di scolpire un gruppo, che non vedrà mai la luce²⁵, mentre il consiglio nobile di Padova gli chiedeva una stele per celebrare il retoruto di Girolamo Giustinian S. Barnaba²⁶.

Ma, nonostante il vitalizio concessogli dalla repubblica, nonostante l'infiltrarsi della commesse proprio negli ultimi anni della Serenissima, non si può affermare che Canova avesse consolidato delle relazioni privilegiate con Venezia. Certo, anche dopo il 1795 seguirà con un'intensa partecipazione le vicende della sua "adorabile patria": la fedeltà alla repubblica marciava rimarrà sempre un punto fermo della sua *Weltanschauung*²⁷. Ma in quanto artista Canova era stato sostanzialmente affrancato dalla morte di Zuan. da un rapporto profondo ed organico con il regime lagunare e con le sue politiche culturali. Lo scultore aveva conquistato la sua piena indipendenza da "odesti Eccellentissimi" e il mercato veneziano era diventato un mercato come gli altri.

²⁴ Cfr. G. BOTTIGLIERO, *L'opera completa del Canova* cit., p. 87.

²⁵ Anziani al "gruppo per il Mocenigo" (che fosse del ramo di S. Stae e non di quello di S. Samuel, lo si ricava indirettamente dalle lettere del 1804-05 di Alvise I Mocenigo S. Samuel a Canova, infine per *Notte Gialla di Padova - Mocenigo*, Venezia 1894) nei la lettera di Canova a Selva, Roma 14 ottobre 1795 e 22 settembre 1798, in R. BARNI, *Antonio Canova* cit., p. 325 e Roma 22 ottobre 1796, in *Epistolario di Antonio Canova* cit.

²⁶ Cfr. le lettere di Canova a Selva del 1796-97, in R. BARNI, *Antonio Canova* cit., pp. 330-338 e il fascicolo II dell'*Epistolario di Antonio Canova* cit.

²⁷ Canova a Selva, Roma 29 aprile 1797, in R. BARNI, *Antonio Canova* cit., p. 349. In quelle settimane il possanese aveva anche pensato di scolpire un bassorilievo raffigurante le province venete, che giuravano fedeltà al doge. Cfr. quanto avrebbe dichiarato a Bonaparte a Saint Cloud: «tanto m'afflisse la rovina di Venezia e di quella Repubblica che [...] s'ella avesse rimesso lo Stato veneto sul piè di prima me lo sarei posto per tutto il corso della mia vita a pane ed acqua» (A. CANOVA, *Abbozzo di biografia* cit., p. 316).

²⁸ Ruggiero Giuseppe Favarello per la scelta e per il prestito delle fotografie dell'apparato illustrativo.

STATUTO
E
P R E S C R I Z I O N I
D E L L A
P U B B L I C A
A C C A D E M I A
D I P I T T U R A , S C U L T U R A ,
E D A R C H I T E T T U R A
I N S T I T U I T A N E L L A C I T T A'
D I V E N E Z I A

Per Decreto dell'Eccellentissimo Senato.

MDCCLXXII.

NELLA STAMPERIA ALBRIZZIANA.



Canaletto, *Venezia: il Fonteghetto della Farina*, sede dell'Accademia di Belle Arti nella seconda metà del Settecento (VENEZIA, collezione privata)

CRONOLOGIA 1757-1780.
DA CHÀNOVA A CANOVA

1757

Nasce a Possagno il primo novembre da Pietro e da Angela Zardo; il padre è scultore, attivo anche in cose di architettura.

1761

Rimasto orfano di padre, il piccolo Tonin viene affidato alle cure della nonna paterna Caterina Ceccato dal momento che la madre si sposa, mesi dopo, con Francesco Sartori e si trasferisce a Crespano.

Apprende a leggere e a scrivere in casa dei nonni paterni e probabilmente in una scuola parrocchiale locale (non esistono in piccoli borghi come Possagno, che allora contava meno di duemila abitanti, istituzioni scolastiche regolari).

Dal nonno Pasino ha i primi rudimenti d'intaglio della pietra e si potrà ipotizzare che in casa, dove c'è una tradizione di "scultori-architetti", abbia potuto avere le prime nozioni di una educazione di base (una lettera di Pasino di anni dopo, attesta un buon possesso dell'italiano da parte del nonno).

1768 circa

Svolge attività di garzone presso il suo primo maestro, Giuseppe Bernardi detto il Torretto (1696-1774), originario di Pagnano e attivo nella villa dei Falier ai Pradazzi di Asolo, dove l'anziano scultore sta portando a termine un consistente gruppo di opere in pietra per il parco; tra queste, di particolare interesse la coppia *Apollo e Dafne*, due sculture collocate separatamente ai lati del viale che porta verso l'edificio principale, databili alla seconda metà degli anni sessanta, proprio al periodo in cui il giovane Antonio frequenta villa Falier. Le sculture, attualmente in parte disperse, sono state viste e descritte nella loro collocazione originaria da Antonio Munoz nei primi anni venti del Novecento¹.

¹ ANTONIO MUNOZ, *Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro*, «Bollet-

Già a questa data Canova ha l'opportunità di conoscere i nobili veneziani e di farsi conoscere a sua volta, entrando in amicizia con Giuseppe, figlio del senatore Giovanni Falier; quest'ultimo si può considerare il primo e principale mecenate dell'artista di Possagno.

1769-1771

Ha inizio il vero e proprio decennio veneziano di Canova che arriva nella Dominante all'età di 12-13 anni, accompagnato probabilmente dal nonno Pasino e dai Falier che ritornano in laguna dopo aver passato l'estate nella loro villa ai piedi dei colli asolani.

Alloggia nelle vicinanze di campo Santa Marina, nel sestiere di Castello, dove Bernardi ha casa e studio, al Campazzo delle Erbe. Oggi rimane assai poco della zona dove il giovane abitò per alcuni anni: la chiesa è stata chiusa dai francesi e poi abbattuta dagli austriaci attorno al 1819-1820, mentre della toponomastica del Campazzo c'è traccia solo nella fondamenta delle Erbe, poco distante da palazzo Van Axel.

Il ragazzo conosce già Bernardi Torretto e il suo modo di lavorare perché è stato apprendista, come si è detto, nel loro laboratorio situato nei pressi di villa Falier e conosce bene alcune sculture realizzate per gli aristocratici veneziani; egli dunque sa, almeno approssimativamente, che vita farà a Venezia, da garzone di bottega, nella città più popolosa d'Italia (sono all'incirca 150.000 gli abitanti), ancora molto ricca e piena di traffici, con un patrimonio artistico immenso e piena anche di pericoli per un ragazzotto come Antonio; la nonna Caterina Ceccato, una seconda madre, vede l'adorato nipote allontanarsi da casa per un periodo imprecisato. Quando il giovane possagnese arriva a Venezia, la città è pressoché intatta e nessuno pensa neppure lontanamente che possa essere depredata e spogliata e modificata come accadrà a partire dal maggio 1797.

Nello studio di Bernardi, Canova conosce e stringe amicizia con Antonio D'Este, proveniente da Burano dove è nato nel 1775 e in quel momento allievo di Bernardi e iscritto all'Accademia di Venezia; è D'Este, che scriverà dopo il 1822 una importante biografia di Canova, a fare da guida all'amico possagnese per chiese e palazzi veneziani,

tino d'Arte», settembre 1924. In una recentissima seduta d'asta a Milano una parte di esse è stata messa all'incanto; GIUSEPPE PAVANELLO, *Statue del giardino di Villa Falier ai Pradazzi di Asolo transitate in asta a Milano*, «Ricche Minere», 19 (2023), pp. 167-172.

innanzitutto introducendolo a Ca' Farsetti sulla riva del Carbon (parrocchia di San Luca) dove è conservata la grandiosa raccolta di calchi di sculture classiche aperta ai giovani studenti e artisti per iniziativa di Filippo Farsetti.

1772

Su suggerimento di Giovanni Falier scolpisce due *Cesti di frutta* (oggi al museo Correr), acquistati da Filippo Farsetti e collocati nello scalone del suo palazzo sede della cospicua Galleria di gessi.

1774

Giuseppe Bernardi Torretto muore a Venezia il 22 febbraio all'età di 78 anni; in quell'anno Canova, anzi Chànova (come egli si firma, documentato per una sola volta) risulta già iscritto all'Accademia; lo sappiamo dalla richiesta, firmata dagli studenti, tra cui Antonio D'Este, Giovanni Ferrari e Fernando Tonioli, per chiedere un tempo più lungo a loro disposizione davanti al modello in posa; una rivendicazione "sindacale" che apre un interessantissimo squarcio sul vissuto dei giovani artisti di allora.

Morto il suo primo maestro che era stato uno dei padri fondatori dell'Accademia e a lungo "maestro" di scultura, Canova collabora per breve tempo con il nipote di lui, Giovanni Ferrari (anch'egli detto Torretto) che in seguito realizzerà il *Monumento ad Antonio Cappello* in Prato della Valle, un busto del procuratore di San Marco con Canova in dimensioni al vero ripreso mentre scolpisce il ritratto del veneziano (una iconografia rara con cui si otteneva di immortalare il rapporto amichevole e di fiducia tra Canova e Cappello e insieme di portare a termine, in un luogo in cui era vietato, un ritratto a figura stante di un contemporaneo; è anche l'unico monumento a Canova, vivente, a figura intera).

In ottobre si reca a Possagno a salutare i parenti accompagnato da Antonio D'Este e in quella occasione modella *Euridice* in dimensione a "metà del vero"², su commissione dei Falier, trasferendola in pietra dolce di Costozza nella loro villa nei pressi di Asolo nella dimensione

² ANTONIO D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova*, a cura di Paolo Mariuz, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 1999, p. 10 (rist. anastatica).

al vero³; l'opera conservata nel parco di villa Falier, trasferita a Venezia fu donata dagli eredi al museo Correr nel 1955.

Canova si allontana dallo studio situato nel Campazzo delle Erbe, in mano ora a Giovanni Ferrari, con cui, dopo alcuni mesi di collaborazione, non intende protrarre l'accordo che aveva stabilito in precedenza con Bernardi.

1775

Abita in un locale affittatogli dai Falier, nel loro palazzo a San Vidal, cosa che gli consente di cambiare in meglio tanti aspetti della sua vita; adesso è molto vicino sia al fonteghetto della Farina, a san Marco, dove ha sede l'Accademia, sia a Ca' Farsetti. Diventa più assidua la frequentazione dei suoi benefattori ed estimatori, e in particolare si rafforza l'amicizia con il figlio del senatore, Giuseppe, a cui dobbiamo l'unica biografia concentrata sugli anni veneziani del giovane artista.

Continua gli studi all'Accademia dove si rafforzano legami di amicizia che dureranno molto a lungo; oltre al D'Este, che però parte per Roma nel 1777, i nomi di Fernando Tonioli e di Martino de Boni ricorrono con frequenza negli atti accademici.

Il 18 agosto nasce a Crespano Giovanni Battista Sartori, fratello da parte di madre di Antonio; abate, dopo gli studi ecclesiastici, avrà un importante ruolo nella vita futura di Canova, a partire dagli inizi del 1800 quando si stabilirà a Roma presso il fratello (in quella occasione anche la madre di entrambi si trasferirà per qualche mese a Roma in casa dello scultore).

Esegue la copia dei *Lottatori* (Uffizi) dal calco in gesso conservato allora a palazzo Farsetti; la terracotta, presentata nel 1775 come saggio al concorso di copia dove Canova arrivò secondo, è conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

1776

Ha a disposizione uno spazio nel "chostro interno" di Santo Stefano⁴ dove modella e quindi scolpisce l'*Orfeo*, completando così con *Eu-*

³ ANTONIO CANOVA, *Abbozzo di biografia*, p. 333 in ID., *Scritti*, a cura di Hugh Honour e Paolo Mariuz, Roma, Salerno editore, 2007.

⁴ GIUSEPPE FALIER, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia, Pietro Milesi, 1823, p. 14.

ridice, già modellata e scolpita in precedenza, il dialogo tra i due protagonisti del mito; entrambe le sculture, in dimensione al vero, sono destinate al parco di villa Falier ai Pradazzi, dove vengono collocate a distanza, come vuole la soluzione canoviana simile alle precedenti di Bernardi, impostate a “gruppo” ma distanziate da una disposizione spaziale tipica del gusto barocco.

Il senatore Angelo Querini commissiona a Canova il busto in terracotta di *Paolo Renier* (Padova, Museo Civico), futuro doge, di cui esisteva anche un marmo, esposto nel 1838 all'Accademia di Belle Arti di Venezia in occasione dell'arrivo in laguna dell'imperatore austriaco.

1777

Acquista un quadernetto (il “libriccino”, conservato al museo di Bassano per donazione dell'abate Sartori Canova) dove prende nota delle spese che sostiene per vivere e per lavorare; è il primo, succinto “libro dei conti” del giovane artista che ci informa indirettamente sul suo modo di vivere e di operare.

Maggio, fiera della Sensa in piazza San Marco; Canova espone *Orfeo* nel nuovo apparato mobile predisposto e firmato dall'architetto Maccaruzzi (approvato dal Senato il 5 agosto 1776), documentato dai dipinti di Francesco Guardi conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna e di Gabriele Bella alla fondazione Querini Stampalia di Venezia. La scultura incontra il favore del pubblico e dei collezionisti; tra costoro si distingue Marco Antonio Grimani (San Polo) che commissiona allo scultore un *Orfeo* in marmo di dimensioni inferiori all'originale in pietra di Costozza (oggi all'Ermitage).

1778

Dopo aver acquistato il blocco di marmo, inizia a lavorare sul *Dedalo e Icaro*, nel nuovo studio situato sul fianco sinistro di Ca' Corner della Ca' Granda; un piccolo fondaco prospiciente sul canal Grande, in seguito demolito, che possiamo conoscere distintamente nei dipinti di Canaletto e di altri vedutisti. Una lapide collocata nella seconda metà dell'Ottocento sulla parete esterna sinistra del palazzo ricorda che nell'edificio un tempo, adiacente a quel punto della parete, esisteva il fondaco dentro il quale Canova ha modellato e scolpito il gruppo *Dedalo e Icaro* (e, si aggiunga, gli altri marmi portati a termine in quel periodo). È il nobile Pietro Vettor Pisani (San Polo) procuratore di San

Marco a sostenere la spesa del gruppo, sollecitato dal senatore Giovanni Falier. L'artista, da poco ventunenne, avrà a sua disposizione 300 zecchini, una cifra con la quale dovrà acquistare il marmo, coprire le spese d'affitto e di eventuali collaboratori.

In contemporanea lavora al marmo maggiore del vero, *Alvise Valaresso come Esculapio* (Padova, Museo Civico), opera che ben presto ripudierà togliendola dall'elenco delle sue sculture.

1778-1779

Dal 1763 al 1778 è doge Alvise IV Giovanni Mocenigo; nel dicembre di quell'anno Canova assistette per la prima volta alle solenni cerimonie funebri di un doge e a quelle festose in onore del nuovo all'inizio dell'anno successivo; il 14 gennaio 1779 è eletto doge Paolo Renier al quale Canova aveva già modellato in precedenza il ritratto su commissione di Angelo Querini (non sarà stato difficile aggiungere, *post eventum*, il corno dogale al ritratto, oggi al museo Civico di Padova). L'opera è modellata nel gusto "veneziano" del tempo (e del committente), del tutto ignara di quel senso per l'antico che diventerà prioritario nella permanenza romana.

Accetta di effigiare in marmo *Alvise Valaresso come Esculapio* su commissione di Ernestina Stahrenberg (al museo Civico di Padova) escluso dall'artista dal suo catalogo.

1779

Il 30 marzo Canova presenta domanda al Collegio Accademico di Venezia; dopo alcuni giorni (il 5 di aprile) arriva la risposta: Antonio Canova è nominato «accademico di merito» (nonostante non abbia ancora quei 25 anni di età che secondo statuto erano indispensabili). Egli è dunque il più giovane artista e potenziale professore di scultura ad assurgere a quella carica; in segno di gratitudine dona all'Accademia la terracotta dell'*Apollino* (tuttora nelle Gallerie veneziane). Nella stessa seduta viene nominato anche Giandomenico Tiepolo, il quale, tornato a Venezia da Madrid dopo la morte del padre Giambattista (1770), ha giusto trent'anni più del nostro scultore.

Dal 9 maggio espone *Dedalo e Icaro* alla festa della Sensa, con notevolissimo successo e unanime apprezzamento.

Se da quel momento il pensiero del viaggio a Roma è l'idea preminente, non mancano comunque altre occupazioni

Inizia a scolpire la statua del matematico e scienziato *Giovanni Poleni*, per Prato della Valle, su commissione di Leonardo Venier.

Nella seduta del 12 settembre Canova viene eletto “maestro” in vista dell’inizio del nuovo anno accademico (dal 18 ottobre); è l’ultima volta che lo scultore partecipa a una assemblea del Consiglio, con presidente Giuseppe Angeli e consiglieri Giacomo Marieschi e Pietro Longhi.

Nell’imminenza del viaggio a Roma si infittiscono i rapporti con i patrizi veneziani che appoggiano l’idea di una permanenza romana finanziata dalla Serenissima; in particolare va segnalato il ruolo di Girolamo Zulian e di Caterina Berlendis Renier la quale, assieme ai figli, gioca un ruolo importante in questa fase e sarà in contatto con Canova anche in seguito.

Il 9 ottobre 1779 parte per il lungo e fondamentale “viaggio in Italia” che lo porta fino a Roma (4 novembre) e a Napoli (da gennaio a fine febbraio 1781). Nella città eterna lo attende l’ambasciatore veneziano Girolamo Zulian che ha ottenuto da parte del Senato veneziano l’assegnazione a Canova di una pensione triennale da utilizzare a Roma a scopo di studio; sarà proprio Zulian, appassionato collezionista di antichità, a svolgere il ruolo di nuovo mecenate, privato e pubblico, del giovane Canova nel triennio decisivo per le sorti della sua carriera.

1780

Il 25 giugno 1780 lo scultore lascia Roma e torna a Venezia per portare a termine la statua del *Marchese Giovanni Poleni* da collocare in Prato della Valle a Padova, scultura posizionata *in situ* nei primi giorni di dicembre (in seguito, al museo Civico di Padova), opera espunta per volontà dell’artista dal suo catalogo.

A fine dicembre chiude lo studio vicino a Ca’ Corner della Ca’ Granda e ritorna a Roma.

Stabilmente non vivrà più a Venezia, ma ogni volta che si recherà a Possagno e a Bassano, non mancherà di fermarsi in laguna; fino all’ottobre del 1822 quando, ammalato gravemente, terminerà i suoi giorni in casa degli amici Francesconi.

Ma dal 1781 ha inizio il flusso epistolare, con i veneziani e con Venezia, durato una vita, molto importante nella storia dell’arte e degli artisti.

I LUOGHI VENEZIANI DI CANOVA

Tra fine anni sessanta e inizio anni settanta il giovane Canova, partito da Possagno, arriva a Venezia e si reca al Campazzo delle Erbe nei pressi di campo Santa Marina, sestiere di Castello, dove ha lo studio di scultore Giuseppe Bernardi, detto Torretto (cognome dello zio Giuseppe, 1664-1743) da cui il nipote da parte di madre, Bernardi, ha ereditato l'attività della già rinomata "bottega". Nei primi anni di permanenza questa è la zona in cui Antonio abita e in cui presta attività di garzone; si tratta di un luogo molto vicino sia a campo San Giovanni e Paolo sia al campo Santa Maria Formosa; non è distante, inoltre, da Rialto.

Una esperienza per tanti aspetti decisiva da parte del giovane apprendista scultore avviene quando su sollecitazione di Antonio D'Este, giovane scultore proveniente da Burano che è già presso il Bernardi da un paio d'anni, comincia a frequentare la galleria Farsetti, in riva del Carbon a Rialto. Palazzo Farsetti, sede della collezione dell'abate Filippo Farsetti ricca di calchi dai gessi antichi e anche di terrecotte "moderne", è il secondo luogo identitario di Venezia-Canova, così come lo era stato e continuava a esserlo per tanti altri giovani artisti esordienti, o dilettanti, dediti al disegno e alla modellazione di copie di opere antiche. Il mecenate delle arti, Filippo Farsetti, apriva regolarmente e gratuitamente, le porte del piano nobile del suo palazzo a chi avesse intenzione di esercitarsi nella prassi del disegno e della modellazione, in raccordo con l'Accademia di Belle Arti che nella indicazione dei modelli da disegnare o copiare faceva riferimento esplicito alla collezione Farsetti.

La memoria di quella esperienza, libera da insegnamenti e orari e sorvegliata solo da un custode, rimase incancellabile in Canova, il quale si impegnò molto, in seguito, per evitare che, come avvenne, la collezione fosse venduta quasi interamente allo zar; non ultima soddisfazione egli ebbe quando i due *Cesti di frutta*, acquistati da Farsetti, furono collocati sullo scalone del palazzo, per molti anni. Nella sua biblioteca a Roma, Canova aveva il catalogo della "Eccellentissima casa Farsetti", redatto prima della vendita ed esportazione dei gessi più importanti, nel 1788.

Il passo successivo, verso un luogo indimenticabile per Canova, è la

conseguenza diretta della frequentazione di palazzo Farsetti; spostarsi verso piazza San Marco e iscriversi ai corsi dell'Accademia di Belle Arti, una istituzione giovane, grosso modo "coetanea" di Antonio Canova, fa parte di un itinerario obbligato (ufficialmente l'Accademia, dopo alcuni anni di attività, venne istituita il 26 gennaio 1756). Il nuovo luogo, fulcro degli anni a venire fino alla fine del 1779, è il fontego o fonteghetto della Farina, a due passi dal Molo, immortalato da una celebre veduta di Canaletto conservata tuttora in una collezione privata veneziana. Lo spostamento del baricentro canoviano da campo Santa Marina alla zona marciana coincide con la scomparsa del suo primo maestro, Giuseppe Bernardi (marzo 1774) e con l'affrancamento di Canova dalla "bottega" dove ha prestato attività per 4-5 anni. L'esigenza di indipendenza è adesso il primo obiettivo del giovane scultore che ottiene piena autonomia grazie alla disponibilità dei Falier di assegnargli, a tenue affitto, una stanza del loro palazzo sul canal Grande a San Vidal; nel contempo ha il permesso dei padri agostiniani di Santo Stefano di sistemarsi un suo primo studio nel chiostro interno, situato tra Sant'Angelo e Santo Stefano dove potrà scolpire l'*Orfeo*.

La frequentazione del Fonteghetto della Farina lo avvicina a un altro edificio doppiamente importante, la libreria Marciana, capolavoro dell'architettura rinascimentale dove, nell'antisala, è custodito un tesoro per tanti aspetti unico in Europa della scultura antica, lo statuario Grimani. Non sarà stato difficile per un giovane scultore protetto dalla famiglia patrizia dei Falier e in ottimi rapporti con i Grimani di San Polo, i Renier, i Venier, ottenere il permesso di visitare lo statuario e di poterlo "ripercorrere" nei due splendidi tomi in folio della pubblicazione curata da Antonio Maria Zanetti, *Le antiche statue*, presenti nella biblioteca dell'Accademia.

A questo punto, siamo nel 1777, Canova, che ha vent'anni e ha già esposto con successo una prima volta alla fiera della Sensa, l'*Orfeo*, abbandona lo studio provvisorio nel chiostro interno di Santo Stefano e si trasferisce in un fondaco prospiciente il canal Grande situato sul fianco sinistro di Ca' Corner della Ca' Granda (in seguito demolito; sulla parete esterna è però ben in vista la lapide che ricorda come in quel luogo esistesse lo studio del *Dedalo e Icaro*). Si tratta di un luogo tante volte dipinto dai vedutisti, con estrema precisione da Canaletto più di una volta; e non sarà un caso se tra i quattro dipinti di Canaletto della collezione di Canova, ci fosse anche una veduta di quel sito. Qui

poté operare in uno spazio adatto a uno scultore che sta trattando la grande dimensione in marmo e in pietra, accettando commissioni dai personaggi più in vista della città: Grimani, Pisani, Venier, Spinola, Renier, Querini, Rezzonico.

Da quel fondaco nel maggio 1779 viene caricato su un barcone il gruppo in marmo *Dedalo e Icaro* e trasportato in piazza San Marco alla fiera della Sensa; sempre da Ca' Corner della Ca' Granda qualche tempo dopo partiranno per Padova i due "colossi" *Valaresso e Spinola*.

Chiudendo quello studio di scultore, ritornato appositamente da Roma, nel 1781 Canova lasciava Venezia per la Città eterna, ma non avrebbe mai dimenticato quel decennio veneziano.



Il chiostro interno di Santo Stefano a Venezia dove Canova ha avuto il suo primo studio e nel 1776-1777 vi ha realizzato l'*Orfeo*



Il fondaco a fianco di Ca' Corner della Ca' Granda dove nel 1778-1779 Canova ha modellato e scolpito il gruppo in marmo *Dedalo e Icaro* (particolare da un dipinto di Canaletto)

Antonio Canova

LIBRICCINO (1777-1779)

Non disponiamo, allo stato attuale degli studi, di lettere scritte da Canova durante il decennio veneziano; come si evince dall'epistolario, la prima lettera in assoluto a noi nota è spedita da Roma il 18 dicembre 1779¹.

È ovvio immaginare che la prassi di spedire lettere, così importante dal momento dell'arrivo a Roma, fosse già consuetudine del periodo giovanile dell'artista, anche se si sarà trattato di un impegno di minore entità. Nel decennio della permanenza veneziana, quando, secondo la testimonianza di Antonio D'Este, Canova tornava a Possagno solo una volta all'anno, in autunno, per salutare i parenti, i contatti tra di loro si tenevano via posta. Tutte perdute, però, le missive mandate alla madre, ai nonni e da loro ricevute, durante l'assenza di un anno; lo stesso vale per quelle inviate ai Falier quando i suoi protettori si trasferivano per lunghi periodi ai Pradazzi di Asolo. Non rintracciate, per ora, neppure le lettere che, da Venezia, Canova scrisse a D'Este, trasferitosi a Roma già a partire dal 1777, e che, destinate a essere rese pubbliche dal nipote Alessandro D'Este che ne era in possesso, sono ritenute disperse.

A sua firma abbiamo però due documenti preziosi, che squarciano il velo e ci presentano il giovane Canova nella sua dimensione quotidiana: da un lato, nel bel mezzo di una delle prime contestazioni studentesche della storia, quando Canova e gli studenti di quel corso (tra cui D'Este, Tonioli, De Boni) firma una richiesta di modifica dell'orario fissato per il disegno dal nudo; dall'altro, terminati gli studi all'Accademia e potendosi fregiare del successo dell'Orfeo "in Sensa" (1777), lo vediamo nell'atto di stendere una memoria scritta in cui chiede di essere annoverato tra i soci d'onore dell'Accademia stessa.

Non sono documenti inediti, ma in questa sede vanno riproposti al fine di configurare una presa diretta sul giovane artista che, concluso il

¹ ANTONIO CANOVA, *Epistolario (1779-1794)*, a cura di Giuseppe Pavanello, Bassano del Grappa, Comitato per l'Edizione Nazionale, 2020, pp. 3-4.

ciclo di studi, è intenzionato a tener fede agli impegni di scultore che egli si è assunto con più di un committente. Anche in considerazione di questi eventi, notevole importanza riveste l'unico scritto che l'artista ha steso su di sé e solo per sé, un vero e proprio rudimentale ma significativo "libro dei conti", noto come "Libriccino", nel quale, a partire dal maggio del 1777 fino all'aprile del 1779 Canova annota spese e acquisti, prende nota dei fatti piccoli e grandi della sua vita in quel periodo, aggiungendo qualche disegno.

Siamo nel momento culminante della sua vita a Venezia, nel triennio decisivo, tra 1777 e 1779; Canova abita in una camera in affitto dai Falier, a San Vidal; ha uno studio ben attrezzato a fianco di Ca' Corner della Ca' Granda, in parrocchia di San Maurizio; può farsi aiutare da sbizzatori, come nel caso di tale Augustin, è guardato con rispetto e sostenuto da una cerchia di famiglie del patriziato che gli hanno costruito attorno un invidiabile anello di protezione e di sostegno. In questa fase infatti Canova lavorerà, con diverso impegno, dedizione e convinzione, a tre marmi di notevoli dimensioni: Dedalo e Icaro (per Pietro Vettor Pisani), Alvisè Valaresso come Esculapio (per Elisabetta Stahrenberg) e Giovanni Poleni (per Leonardo Venier).

Nota per il Libriccino

Su gentile concessione del presidente del Comitato per l'edizione nazionale delle opere di Antonio Canova, professor Gianni Venturi, pubblichiamo qui una versione semplificata del *Libriccino* (1777- 1779), edita integralmente nel primo volume degli *Scritti*, a cura di Hugh Honour e Paolo Mariuz, Roma, Salerno edizioni, 2007, pp. 6-15.

Nella presente pubblicazione abbiamo tolto i laboriosi e poco perspicui calcoli di Canova relativi alle spese che registrava con accuratezza e abbiamo tolte le note dei curatori; ovviamente per una comprensione filologica il lettore è rinviato all'edizione nazionale citata.

Questo tacuino mi costò soldi 10 e il calamaro soldi 8
 Un pezo di marmo lungo 66 largo 3 grosso 28

Adì 4 giugno 1777

Per far un de fer con Lugezia de zecchini [?] 10

Adì 28 maggio 1777 si principiò la statua di Orfeo di marmo 1

Adì 5 ottobre 1777

Ho ricevuto dal procurator Pisani ducatti 150 per comprare il marmo per fare il grupo.

Cechini numero 28 qual li sudeti calava lire 13:14.

Di Agustin 64

Mie 78

Zecchini 33

Scosi per comprare la pietra[del] per fare due statue del nobil homo Reconico 4 cecchini 8. La prima rata di [da] ducatti quaranta effettivi.

Imprestati a Giacomo Prosdocimo cechini 2

Più al suddetto Cechini 7

Dico Cechini numero 7

Adì 13 febraro 1778 *more veneto*

Scossi dal Procurator Pisani zechini 50 che forma la suma di duecento sini ogi.

Adì 3 aprile 1779 scossi dal procurator Pisani zechini quaranta perché erano cento zechini e calavano sette zechini

Si ora ricevei zechini numero 243

per Agustin 90

Al tagliapietra 18

163

Al mastro 22

185

Ne tengo 16

Devo avere dal Eccellentissimo signore Giambattista Falier zechini imprestatigli quatordecì dico 14

più un altro e due lire che somano zechini 15:2

65 8000 1771 2
 O. Riccio da P. Pa
 150 per comprare
 il Marmo per fare il
 goro
 celini per 24 qual'li
 suditi colava lire 13:14

di 64
 Mic 78
 132
 132
 132
 132
 528
 132
 660
 668
 celini 33 720



Dal tagliapietra lire	
A signor [Maurizio lire]	11:6
Da Anzolo lire	22
Al sartor per il pastran Cechini	2
Per pevere lire 2:6	
Spesi per comprarmi un colarino di veluto da tabaro	6:24
Spesi per comprarmi un brazo e mezzo di tella costanza da farmi tre colletti	9
20 Novembre 1777. Spesi per comprarmi un capello con fornimento	
lire 26:10	
Adì 20 detto. Spesi per governarmi attorno e per farmi le partite delle camisiole di fanella	9
Spesi per li cuotorni soldi 15 al batelo che li portò.	
Spesi soldi 10 per comprare savesine o meglio spesi per cerze e per fare la ramata di spago soldi 12	
Batello per il porto de' bauli cocoli ed altro	10
Spesi in sevesine e meglio	1
Spesi per comprare li putini dei Fiamingo e le teste di Masolo	22 [stampe o disegni
di opere di varia provenienza]	
Novembre	
Spesi per far pestar la fragia	5:10
più per la detta	1:30
più	2:
Datti per pagar il debito con il padron in lire	198
Morlaiter lire	122
Eccellenza Tita [Falier] lire	50
Per pagar il debito del pano quello di Santa Maria Formosa lire	36
Antonio Zan	22
Agustin	44
Signor Momolo	5
Per le gambiere	6
Al gesino	3
Al favero	2
suma	<hr/> 402

Spediti a Checco per la pilla 16
 Dalli 10 di giugno sino l'ultimo di luglio spesi senza mangiar né merenda né limosina né altre piccole cose lire 97:15
 Spesi in giugno che mi scordai di notare lire ventidue a conto delle tinte 22
 che suma lire 19:15

Adì 5 agosto 1777

Spesi in due teste cioè quella di *Seneca* e quella di *Cicerone* lire 4:
 Spesi in merenda e imprestari a Gustin soldi 12

[f. 17v] Adì 6 detto spesi sorbeti lire 1:5
 Adì 7 detto spesi in tela da farmi una camisa 17:8
 Spesi per farmi una vestaglia con fattura lire 13:2
 Spesi in lapis trageto e altro soldi 10:

Adì 10 Agosto 1777

Spesi in merenda 5:
 Spesi in scarpe 5:10
 Spesi in scarpe per Pasin [nonno Pasino] 2:10
 Spesi in angurie :12

Adì 3 agosto 1778

Spesi in undeci braza di raso per farmi due camise e due colletti lire 77:

Più per farmi due pagia di maneghetti di tela baston lire in tutto spesi lire ottanta nove dico lire 89:

Spesi in due teste cioè la *Niobe* e l' *Apolino* 2:
 Più in uno Mercario 1:
 Più angurie 1:
 Per il geto della della Spinola 12 :10
 Per il geto della Spinola 15:

Adì 24 luglio spesi per comprarmi una britola soldi 20, per farla gusar soldi 2

Adì 28 luglio spesi per far comprare una seratura e due caenaceti	3:10
Adì 29 detto spesi per comprare una testa di pitura che subia	2:
Spesi per comprare delli sasi dimpetricione	2:5
Spesi per governatura di bragoni	1:
Spesi in merenda e letera soldi	:10
Spesi adì 14 agosto per farmi una scala e un teler e poner in opra le scancie	16:
Spesi in quatro careghe	6:6
Adì 17 Agosto spesi per comprarmi un pagio di calze di seta lire	10:
Spesi per saldare il debito [con Nicoletto] delle fiabe lire	18:
Pago debito con signor Checo di lire	10:
Adì 19 detto spesi al modello dell'accademia per sbianchizar aconto	1:
Adì 20 agosto 1777 spesi in comprare due carte di notomia lire	2:
Adì 21 detto spesi per sbianchizar Più per beberazo per dar de pico a detto modelo	:8
Adì 21 spesi per comprarmi un brazo di tella baston	9:10
Più per comprarmi un pagio di bragoni di pelle	12:
Merenda e altro	:10
Adì 22 spesi in per Dedalo lire	31
Principiai adì 21 dove 22 principiai il modello di Spinola e li lavorai tutto il giorno deli 23, in crea 25 e adì 22 li lavorai meza giornata	
Spegia suma	48:19
Adì 17 maggio 1778 scosi dal nobil homo Reconico, ducatti quaranta d'argento; e di questi spesi ogi lire 3 in una scattolla e diedi lire quatro al signor Francesco dico	4

Più datti al cuoco per me, e per conto di Lusarin lire	15
Datti a Gustin per giornate 5 cechini	1
Dico lire	22
Spesi adì 18 maggio per scoder l'abito di pano lire	39
e lire numero 1 in altre cose	
Spesi adì 21 maggio 1778 per comprarmi da sarte una vellada e brago- ni di camelotto con un sotto abito di bauchen e fodra lire cento venti due dico	122
Adì 23 maggio 1778 spesi al cuoco lire	9
Più per comprare 11 braza di camelotto di setta per farmi un tabaro spesi lire	132
Più per sei giornate di Agustin lire	24
Suma ducati d'argento lire	45
Sino il 23 detto	
J'ai u de son eccelanc procurator procuror Pisani chequins cent jusca present, que nous saune du mois de settambre 1778	
Adì 28 maggio 1777	
Giornate di Agustin venerdì e sabato numero	2
La settimana che principia il dì primo giugno 1777 fece giornate di lavoro numero	6
Signor Anunio	
La settimana che principia il dì 9 detto fecce giornate numero	5
La settimana 16 detto	6
Signor Battista	
La settimana 23	5
Madama	
La settimana 30 detto	5
Nota [?] di Agustin per merenda soldi	6
Per disnar	1;3
Imprestati	1:10
Adì 14 per desinar	1:
Per angurie	:8

Dati adì 13 lire	4:
Adì 15 e 16 agosto in due disnari spesi	2:4
Dati al suddetto	25:
Adì 17 agosto spesi in disnar lire	1:7
Più dati	:10

Summa	<hr/> 46:18
Adì 18 detto in disnar	1:1
Più Angurie	:3

Adì 21 agosto dati al cuoco per tre disnari lire	3:10
Più per loto e d'altro lire	1:17
Per angurie d'altro	:15
Per angurie merenda disnar ed altro	3:10

Adì 25 spesi in merenda e altro	10:06
Adì 29 agosto per quatro disnari e per lito e d'alto lire	9:

Per quatro disnari	5:
Più imprestati	:10

Adì 27 giugno 1777

Ho principiato a mangiare dallo Zaratìn a soldi 25

Per il mio mantenimento senza vestiario del anno 1778 ci hanno bisogno 1296 lire che fa zecchini 54 e lire 2

In Venezia *La vera fisionomia* di Giovanni Battista Della Port da li eredi di Gian battista Combi alla Minerva

Viaggi di Enrico Vuanton alle terre incognite

Calze da berlin di stame un pagio bianche, un pagio di rigade, un pagio schiete

Chechini 17:10 2:1	14:2
--------------------	------

Dizionario geografico portatile overo descrizione di tutti i regni.

Avvertenze

“cechini” = zecchini; “scosi” = “scòssi” = riscossi; “Reconico” = Rezonico; data more veneto = da anticipare all’anno precedente; “tela costanza” = stoffa speciale; “gesino” = gessino, specialista nell’ottenere calchi dal modello o da altro gesso; “britola” = coltellino ricurvo da tasca; “gussar” = affilare; “faverò” = fabbro; “gieto” = colata di gesso su un modello in argilla o di gesso; Agustin = Agostino, collaboratore specializzato nelle pratiche di scultura; Pisani = procuratore Pietro Vettor Pisani, committente del *Dedalo e Icaro* in marmo; Spinola = committente della scultura dedicata ad Alvise Valaresso per Prato della Valle; Seneca, Cicerone, Niobe, Apolino = calchi di calchi in gesso da ritratti antichi; *La vera fisionomia* di Giovanni Battista Della Porta; *Dizionario geografico portatile ovvero la descrizione di tutti i regni*; Zaccaria Seriman, *Viaggi di Enrico Wanton*: libri che ha acquistato o che intendeva acquistare.

Gasparo Molo
 Tonin Chiodo
 Giovanni dal Piano
 Martino Bonis
 Valentin Belgrado
 Donusco Tortetuso
 Romualdo Tomi
 Giovanni Sun
 Isopo Sabadin
 Giobatta Astori
 Antonio D'Este
 Antonio Biasiani
 Antonio Chànova
 Zuanne Torretti
 Teodoro Tomi

Petizione degli artisti dell'Accademia che all'inizio del 1775 chiedono tempi più lunghi a loro disposizione nelle sedute di disegno dal modello; tra loro anche Antonio Canova (che si firma "Chànova"), Antonio D'Este, Martino (De) Bonis e Zuanne Torretti (Ferrari) (VENEZIA, *Archivio e Biblioteca del Museo Correr*)

Il Memoriale di Antonio Canova per l'aggregazione all'Accademia di Venezia, 30 marzo 1779

Spettabile Signor Presidente, e Consiglieri Accademici. L'Oggetto di onore è il primario movente dell'animo di chi intraprende le nobili liberali Professioni cui si accoppia pure il particolar interesse. Nella carriera assunta da me Antonio Canova nella liberal Arte della Scoltura destossi in me il vivo desiderio di essere annoverato in questo Accademico istituto di cui ho l'onore di essere allunno, e per il corso di molti anni ho coltivato gli Accademici studj, e ne appresi (mercé l'amorevoli direzioni dei Signori Maestri Professori Accademici) quelle cognizioni che mi fecero distinguere all'occasione dell'esposta mia opera al pubblico con generale compatimento; conoscendo perciò che il mezzo valevole per sempre più perfezionarsi, e distinguersi è quello d'un qualsiasi fregio d'onore che ne dà qualche stimolo forte, ed impegno fa che mi determini a ricorrere all'aspiro dell'Accademico Titolo per cui a norma delle Statutarie Leggi presenterò un'opera con la maggior sollecitudine onde rendermi in qualche maniera degno dello specioso Titolo ricercato. Grazie¹.

Con questa supplica Antonio Canova chiese di essere aggregato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, motivando la richiesta sulla base dei «molti anni» di «studj accademici» e ricordando il «generale compatimento [apprezzamento]» con cui era stata accolta la statua dell'*Orfeo* alla fiera della Sensa del 1777; la domanda fu accolta e l'artista fu «decorato del titolo di accademico di merito». A seguito di questa vicenda Canova donò all'Accademia la terracotta dell'*Apolino* (Venezia, Gallerie dell'Accademia); a quella data lo scultore stava ultimando il gruppo in marmo *Dedalo e Icaro* che avrebbe esposto di lì a qualche settimana alla fiera della Sensa con enorme successo.

È la prima lettera, sia pure in forma di documento ufficiale e non di mano dell'artista ma dello scrivano dell'Accademia che, dall'originale perduto, l'ha ricopiata nel *Libro riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usque 28 marzo 1785* conservato nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti a Venezia, sede nuova degli Incurabili.

¹ 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, p. 203.

Memorie
 Lett. da S. Antonio Canova suo il 30 May
 1779, del tenore seguente
 Spett. Sign. Luog. e Consiglio Accad.
 Cofferati d'ora e il primario maniere dell'animo di
 chi intraprende le nobili e liberali Professioni cui si
 accoppia pure il particolare interesse
 Nella Camera stessa di me Antonio Canova nella
 stessa fine della settimana passata in me il mio des.
 devo di essere annoverato in questo Accad.º Journal
 di cui ho l'onore d'essere almeno, e per il caso d'altro
 anni ho ottenuto gli accademici Voti, e ne aggiungerò
 l'amorevole Luog. Sign. de' Sign. March. Prof. Am.
 quelle espressioni che mi facevo di ringrazzare all'origine
 ne dell'opera mia opera al pubb. con generale
 congratimento, Conoscendo però che il mezzo valente
 per sempre più perfezionarsi, e d'inquieta e quello di
 qualche tempo di avere che ne da qualche studio e
 fare. Ed impiego parca mi determini a ricorrere al
 Sign. del'Accad.º titolo per cui a norma delle Statute
 Legi presento un opera con la maggior sollecitudine
 onde rendermi su qualche maniera degno dello stesso
 titolo ricorrendo.

Canova

Presentato avendo domino Antonio Canova l'ora letto memoriale ed essendo stata dalli signori presidente e consiglieri, e maestri veduta ed esaminata l'opera che doverà proddurre e rimanere in questa accademica sede, fu anche la stessa riconosciuta, fu anche la stessa riconosciuta ed approvata e degno d'essere esaudito il supplicante l'opera nella di lui onorevole dimanda. Confrontantesi inoltre le condizioni indicate nelle statutarie leggi ed essendo dallo stesso stata proddotta opera da lui travagliata a pubblica vista che riuscì come è ben noto, di comune, di universal applauso, oltre adalcune altre che in presente travaglia, trova giusto il spettabile signor pressidente co' suoi consiglieri e maestri di produrlo a questa accademica congregazione perché il medesimo resti ammesso all'istituto nostro e decorato del titolo di accademico di merito, per dover in seguito dipendere ed osservare le statutarie leggi in tutto e per tutto come in esse, sine qua non et cetera. Illico fu proposto per accademico di onore e ballottato domino Antonio Canova: de sì 13 de no [zero].

Giuseppe Angeli presidente
Giacomo Mareschi consigliere
Pietro Longhi consigliere
Don Giovanni Battista Tosolini maestro e sindaco

Da questa risposta si apprende che il presidente dell'Accademia e i consiglieri approvarono all'unanimità (13 sì su 13 presenti) la domanda di Canova².

² Ivi, pp. 203-204.

Opere di Antonio Canova incise ed illustrate

Il 15 di agosto 1830 (festa dell'Assunta) l'editore veneziano Paolo Lampato pubblicava, in quarto grande, il primo fascicolo delle *Opere di Antonio Canova incise ed illustrate*, cui seguirono altri tre fascicoli per un totale di quattro, contenenti complessivamente 15 incisioni di altrettante sculture dell'artista di Possagno. Le tavole, accompagnate da testi esplicativi non firmati (di Luigi Carrer?), erano dovute a incisor ben noti nella Venezia dell'epoca ed erano disposte in ordine sparso, a partire dalla "illustrazione" dei due *Canestri di frutta* (prima prova di un ragazzo di 13-14 anni) per terminare con il *Cenotafio del senatore Giovanni Falier*; tutte anticipate dal progetto dell'omaggio monumentale a Canova progettato da Luigi (non Andrea) Zandomeneghi e destinato a rimanere tale (*Il Genio delle Grazie e del Bello corona Canova*).

L'editore, deciso a riprodurre in questo modo tutte le opere di Canova, si fermò al quarto fascicolo, segno che, contrariamente alle attese, l'impresa editoriale non ebbe il riscontro che egli si aspettava. Se si dovesse giudicare il successo dell'iniziativa dal numero di copie esistenti nelle biblioteche italiane, non si può che concludere che l'idea non trovò affatto il favore del pubblico, come del resto era prevedibile; oltre all'esemplare conservato presso l'Ateneo Veneto di Venezia (utilizzato nel nostro caso), solo la biblioteca civica Hortis di Trieste possiede un altro esemplare, ma fornito di sole 11 incisioni. Del resto, se da un lato da parte dell'editore è esplicitato l'ambizioso intento di offrire il catalogo completo delle sculture canoviane, non è chiaro quale ordine fosse previsto nella sequenza delle opere illustrate; alcune imprecisioni, inoltre, dovettero sollevare più di qualche dubbio sulla competenza del non nominato curatore dei fascicoli destinati a diventare, nelle intenzioni di Lampato, un volume prestigioso e non ancora mai pensato in quelle dimensioni e di quella portata. Mancava, di fatto, una pubblicazione che fornisse a un pubblico non specializzato, un portfolio di immagini delle sculture di Canova, in gran parte difficili se non impossibili da ammirare direttamente; basti pensare che perfino la *Stele Emo*, unico marmo di Canova presente in una collezione pubblica veneziana, non era agevole da ammirare nella collocazione della sala d'armi all'Arsenale. Non esisteva a quella data, 1830, nemmeno una antologia

"illustrata" dei marmi di Canova; il primo passo in quella direzione era stato mosso dal giovane Faustino Tadini, in un piccolo libro, privo di illustrazioni, stampato da Palese a Venezia nel lontano 1796; e l'impresa di Isabella Teotochi Albrizzi, culminata nell'edizione di Pisa del 1821, costosa e di piccolo formato, non adatta a una proposta come quella di Lampato che prevedeva la diffusione a fascicoli per abbassarne il prezzo e rendere possibile l'eventuale scorporo delle incisioni (appositamente realizzate a fogli singoli così da poter essere adattati agevolmente a scopo di arredamento). L'anno 1830 poteva apparire molto propizio; a Possagno si inaugurava il Tempio canoviano e a Venezia, con la scomparsa di Teodoro Correr, si concretava la nascita di un museo della città, con la denominazione di raccolta Correr. Non fu così; in piena stagione "romantica", di trasformazione del gusto, per non parlare dell'imporsi di ideali politici inediti, diventava assai problematico pensare a un successo di un'impresa di questo tipo, anche in una città come Venezia dove la memoria dell'artista era assai viva (ma dove comunque si assisteva alla "perdita" della *Ebe* Albrizzi, emigrata all'estero proprio in quei mesi).

In attesa di poter fornire una ristampa anastatica completa del testo, riproponiamo in questa sede la sequenza delle immagini diffuse nel 1830, una proposta culturale che ha dovuto fermarsi all'inizio del suo percorso per motivi oggettivi, oltretutto probabilmente per scarsa preparazione, e che attende ancora di essere valutata nell'ambito degli studi canoviani, anche se non era sfuggita alla formidabile indagine bibliografica pubblicata quasi un secolo fa, nel 1927, da Luigi Coletti.

OPERE
DI
ANTONIO CANOVA

INCISE ED ILLUSTRATE.



VENEZIA

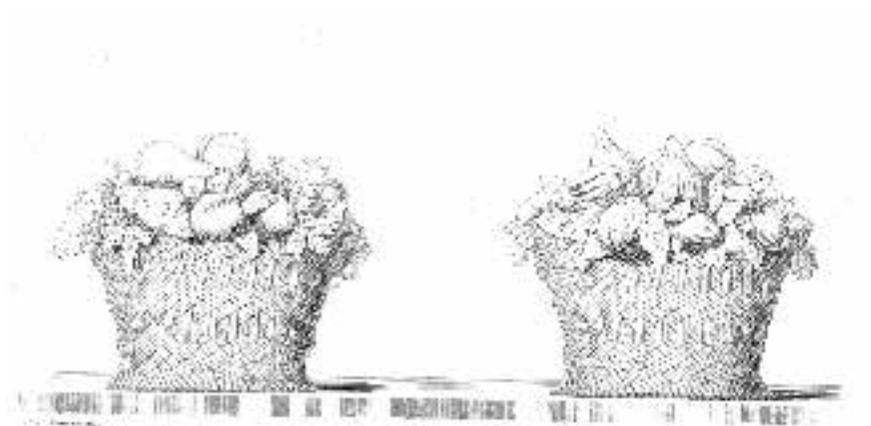
Della Tipografia di Giacomo Frati Co. di Lit. e Fond.

PAULO CAMPATO TIPP.

1880.



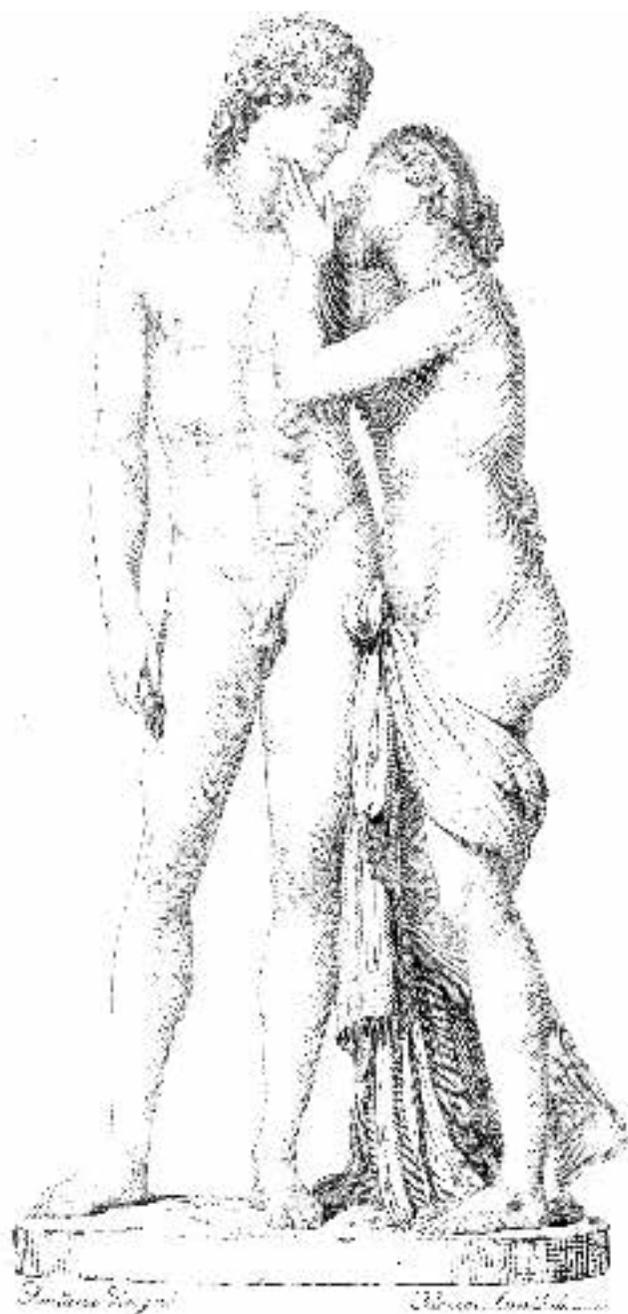
IL GRUPPO DELLE ORAZIONI DEL BELLO UOMO DI CANOVA



CUCCHIAIO DI XROCHIALE PIANO



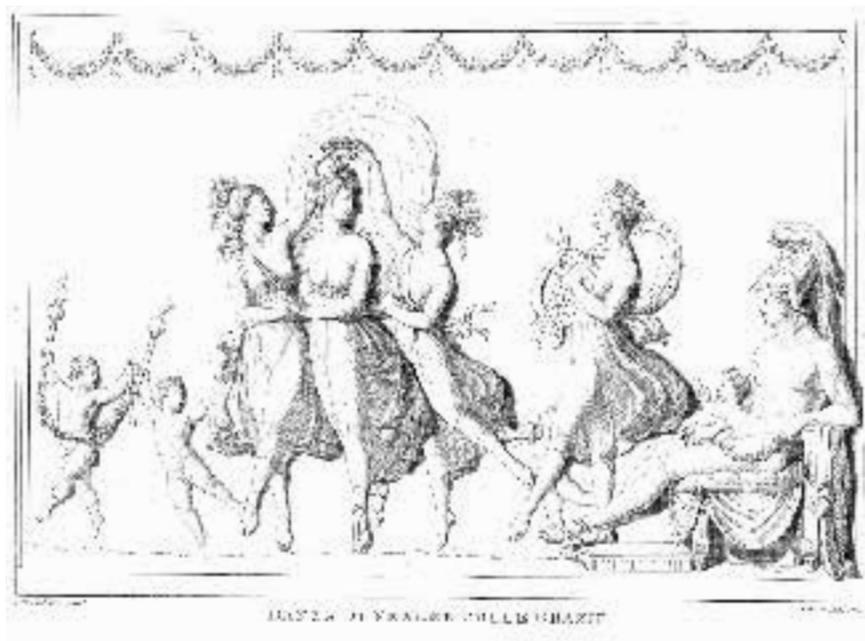
POLINNIA



ADONE E VENERE

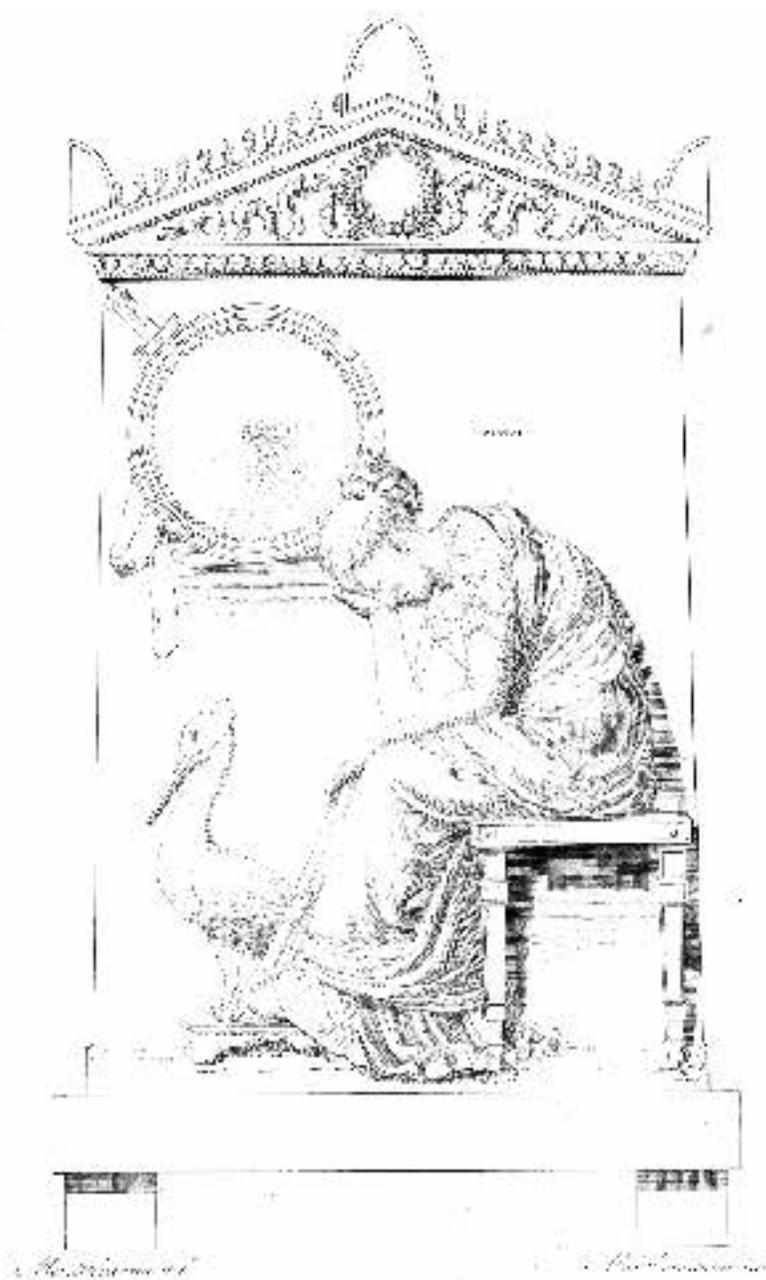


CANOVA





LA MADDALENA



MONUMENTO DEL DUCA D'ORANGE



FIG. VII



PARIDE



MADAMA LETIZIA



TORO VINCITORE DEL CENTAURO



L. B. 1805

sculpsit

S. M. I. IMPERATORE FRANCESCO I.



LA RELIGIONE



S. MARIA LUCE

È il simbolo della Consuetudine



MEMORIE

Elisabeth Crouzet-Pavan

ISABELLA PALUMBO FOSSATI

Sans doute Isabella Palumbo Fossati aurait-elle pu faire sienne l'affirmation née, à la fin du XVe siècle, sous la plume du vénitien Giosafat Barbaro. Ce dernier commençait le récit de ses voyages commerciaux et diplomatiques en soulignant que la terre est petite, surtout si on la rapportait au firmament. Et, ajoutait-il, cette terre si petite serait demeurée inconnue si les entreprises des vénitiens, marchands et diplomates, ne l'avaient ouverte. Ouvert, pleinement ouvert, le monde l'a été en effet pour Isabella Palumbo.

Ainsi s'explique peut-être que cette étudiante vénitienne, formée à Cà Foscari à l'école de Gaetano Cozzi, choisit de partir faire sa thèse de doctorat à Paris, sous la direction d'Alberto Tenenti. Ce dernier, admirable connaisseur des archives vénitiennes, avait enseigné quelques années à Venise au sein de la faculté des lettres qui venait d'être créée et il était l'un de ces universitaires italiens qui animaient, dans le sillage de Fernand Braudel, l'histoire en plein renouvellement de l'Italie à l'EHESS. Premier départ vers un pays proche assurément, mais avec une autre historiographie, puisqu'il fit abandonner à Isabella le champ d'une histoire politique et institutionnelle, savante et classique, pour aller vers celui, moins fréquenté, surtout quand cette thèse de doctorat fut entamée, de la culture matérielle. Et ce mouvement fut suivi de beaucoup d'autres.

Un voyage ultérieur la conduisit vers l'université d'Amiens et les études italiennes, après une élection comme maître de conférence en 1987 au sein de ce que l'on nommait alors la faculté des langues de cette institution. La distance entre Paris et Amiens n'est pas grande. Elle est assurément plus marquée entre la pratique historienne et l'enseignement d'une langue et d'une civilisation. Mais, avec un vrai plaisir d'enseigner et la naissance de liens forts avec ses collègues, Isabella trouva, dans cette carrière universitaire, matière à quelques pas de côté scientifiques et à des publications comme celle qu'elle consacra à la postérité de l'Arioste. Elle y fortifia son goût pour les mots et la langue, celle d'un dialecte vénitien parfois obscur qu'elle se plaisait à

éclaircir pour les étrangers, habitués de l'Archivio di Stato des Frari et perdus devant les pièges d'un vocabulaire imaginaire et les variations de ses mises en écrit, celle d'une langue italienne qui peina à s'imposer comme langue nationale du fait de l'absence d'une réalité étatique unitaire dans la péninsule, celle surtout des sources de l'historien qu'il faut scruter au plus près puisque chaque mot y est fortement chargé de sens.

Bien d'autres voyages vinrent ensuite, au hasard de la carrière diplomatique de son mari qu'elle suivit dans ses postes successifs. De ses parcours dans un monde « ouvert », Isabella sut tirer parti pour ses recherches. Difficile de ne pas s'intéresser à la Méditerranée orientale et au Levant quand on a grandi à Venise et que l'on a étudié l'histoire vénitienne. Difficile de ne pas reprendre le dossier des frères Fossati lorsqu'on a longuement séjourné à Istanbul et que l'on descend soi-même, par la branche paternelle, de cette dynastie d'architectes, peintres et hommes de lettres originaires de Morcote, au bord du lac de Lugano, et qui s'installèrent à Venise au XVI^e siècle. A Gaspare Fossati et à son frère Giuseppe, le sultan Abdül Mecit Ier, malgré une forte opposition, confia en effet en 1847 les travaux de restauration de Sainte-Sophie. Cette mission, ainsi que l'écrit Isabella Palumbo, était l'aboutissement naturel d'une carrière exemplaire, mais un épisode exceptionnel : la responsabilité de restaurer l'immense édifice était confiée à deux architectes étrangers et chrétiens.

Mais, à l'instar de Barbaro et de tous les vénitiens, la *terra*, comme la nomment les sources vénitiennes, Venise, resta le point d'ancrage de l'historienne. C'est à Venise qu'elle dédia l'essentiel de ses travaux et en particulier le livre tiré de sa thèse de doctorat, à Venise ou plutôt à ses maisons et à leurs intérieurs¹. Un socle documentaire imposant – 600 inventaires après décès – pour éclairer la société du dernier tiers du XVI^e siècle, des riches aux pauvres, des nobles aux citoyens, des sénateurs aux marchands de saucisses, des vénitiens aux étrangers... 600 inventaires pour faire resurgir des hommes et des femmes, des vieux et des jeunes, des enfants mêmes, dont les berceaux sont décrits avec les menus objets porte-bonheur, ornés de corail ou de petites turquoises,

¹ ISABELLA PALUMBO FOSSATI, *Intérieurs vénitiens de la Renaissance : maison, société et culture*, Paris 2012 ; EAD., *Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento. Uno studio sugli interni domestici dagli inventari dei notai veneziani del secolo XVI*, Venise, Gambier & Keller, 2013.

qui leur étaient offerts. Une population apparaît dans la totalité de son spectre social, d'autant plus intéressante qu'elle vivait dans une ville qui était une métropole commerciale et industrielle active, une agglomération riche et cosmopolite, un port ouvert vers le monde, même si la primauté marchande s'en était allée. 600 inventaires pour offrir au regard tout un tissu urbain et une grande typologie d'habitations, du ghetto surpeuplé, où les juifs s'entassaient dans des conditions souvent difficiles du fait des multiples sous-locations, aux paroisses centrales, où les maisons et les boutiques des marchands étaient nombreuses et dont la constellation s'organisait autour du marché du Rialto.

Une vision de Venise inédite était de la sorte proposée. Ces inventaires, lorsqu'ils avaient été ponctuellement sollicités, l'avaient été pour faire découvrir les intérieurs des plus riches des patriciens, la constitution des premières collections de tableaux avant que ne vienne le temps des curiosités. Autant de réalités présentes bien sûr dans cet ouvrage. Mais ces inventaires, dépouillés de manière sérielle et lus de la première à la dernière ligne, ont permis à l'historienne de proposer une autre approche, plus novatrice. Des tableaux des plus grands maîtres ou des images modestes, des livres, des instruments de musique, des horloges, des fourchettes mais aussi du linge de lit et des broches à rôtir. L'ensemble d'une culture matérielle est ainsi rendu à la vie et le lecteur est convié à un très original voyage dans une Venise différente, que l'abondante bibliographie dédiée à cette ville a le plus souvent ignorée, cette Venise des intérieurs de la Renaissance qui est la Venise d'Isabella Palumbo Fossati.

T A V O L E



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)

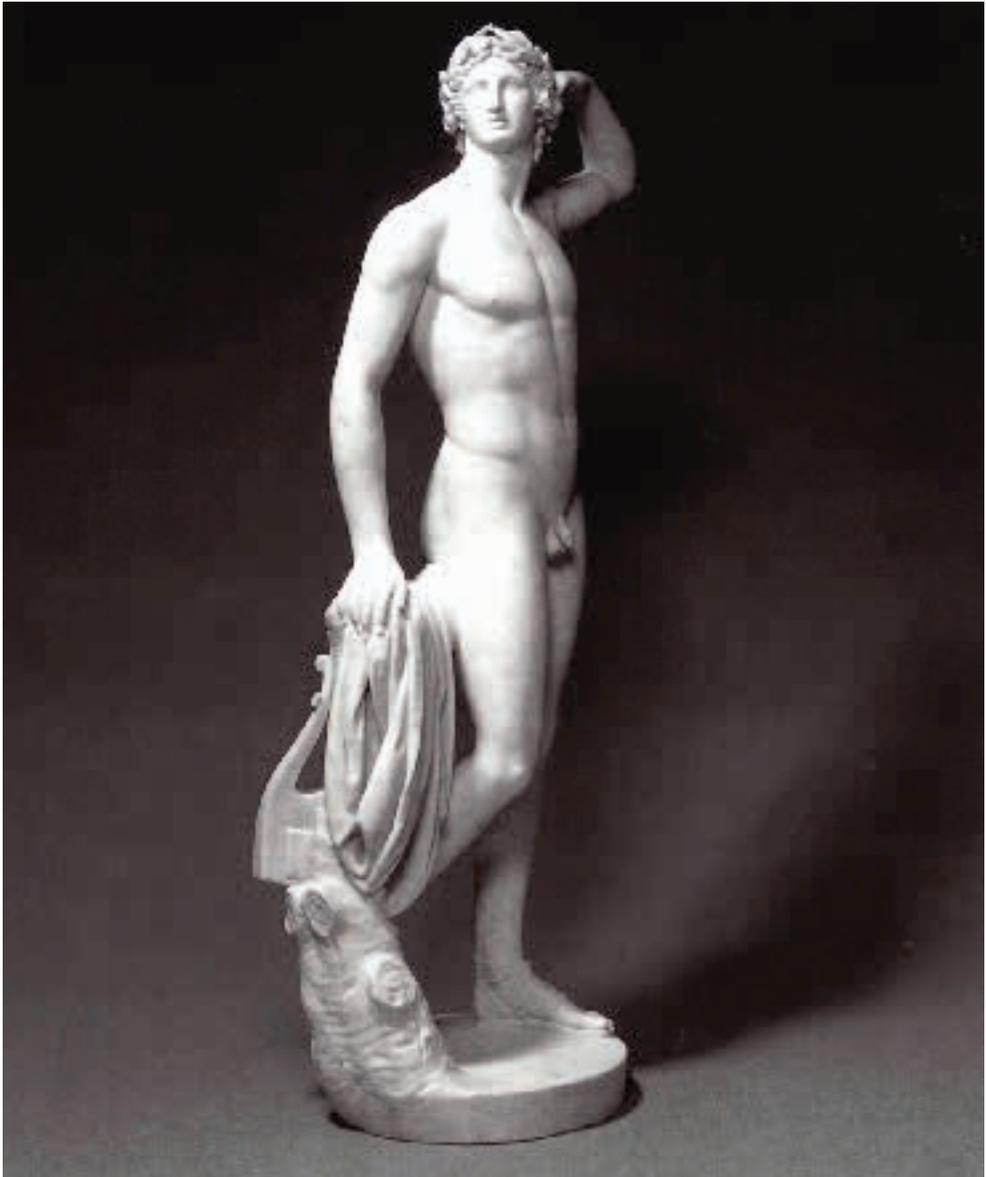


4. Cleopatra "Grimani" (ANTON MARIA ZANETTI, *Delle statue antiche greche e romane che nell'Antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, t. 2, Venezia 1743)



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)





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



1. Rinaldo Rinaldi, *Monumento funebre di Antonio D'Este*, 1852 (ROMA, Chiesa di Santa Maria dei Miracoli)



2. Andrea Pozzi, *Ritratto di Antonio D'Este* (ROMA, Accademia di San Luca)



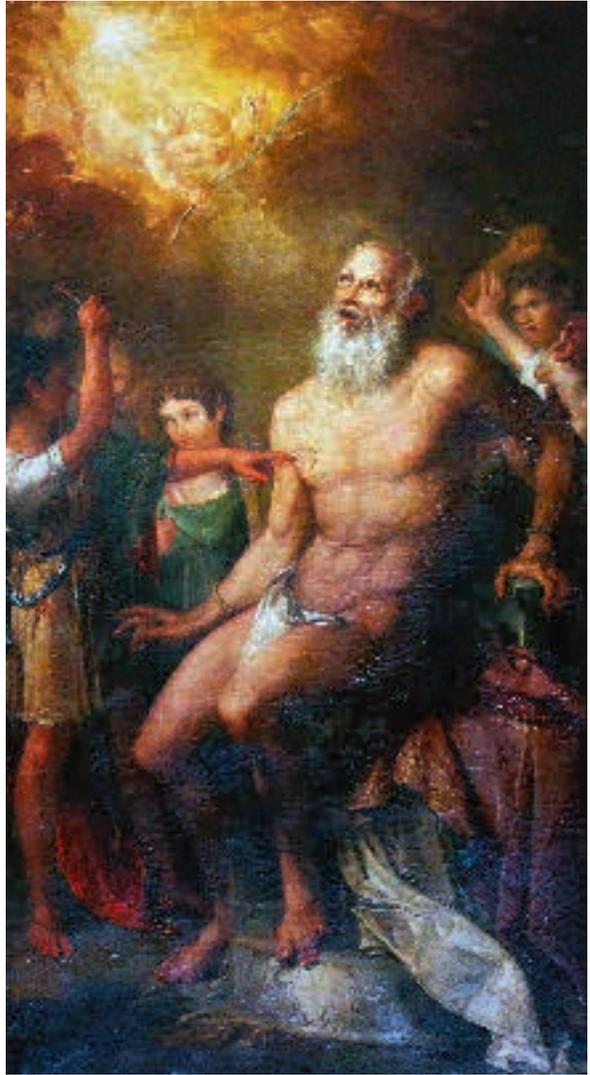
3. Vincenzo Giacomini, *Ritratto di Giovanni Martino De Boni e Antonio Canova*, incisione (VENEZIA, Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, FSR, cart. 2/0079; 538. © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia)





4. Giovanni Martino De Boni, *L'artista in lacrime presso il busto della figlia Angelica* (VENEZIA, Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, FSR, cart. 2/004; 458. © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia)

5. Giovanni Martino De Boni, *Sant'Antonio da Padova e San Carlo Borromeo* (BORSO DEL GRAPPA, Chiesa di Sant'Eulalia)



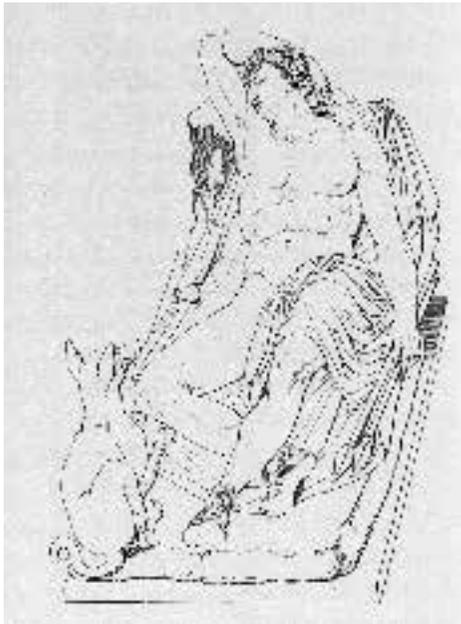
6. Giovanni Martino De Boni, *San Cassiano martirizzato dai discepoli*, 1803
(BORSO DEL GRAPPA, Chiesa di Sant'Eulalia)



1. La *Stele Emo* collocata, alla presenza di Canova, nella sala d'armi all'interno dell'Arsenale dove rimase fino al primo dopoguerra

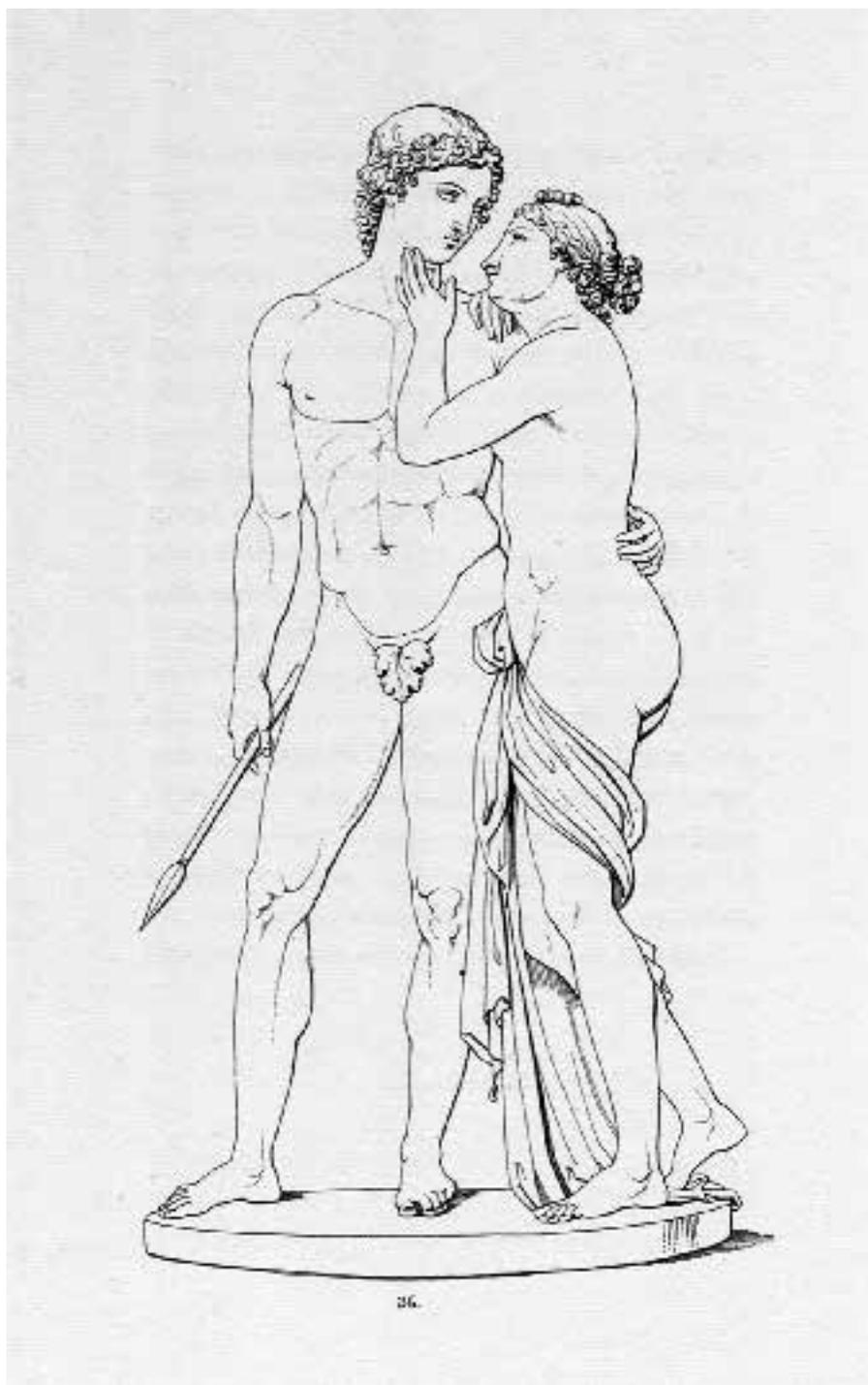


2. La *Stele Emo*, nella collocazione attuale, sala d'ingresso del Museo storico Navale, risalente agli anni sessanta del secolo scorso



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



1. Giuseppe Borsato, *L'Ettore e l'Aiace di Canova ammirati dall'Imperatore d'Austria Ferdinando I nel 1838* (VENEZIA, palazzo Treves)



2. Antonio Canova, *Ettore e Aiace* (VENEZIA, palazzo Treves)



3. Antonio Canova, *Ettore. L'elmo con il Rapimento di Ganimede* (da destra) (VENEZIA, palazzo Treves)



4. Antonio Canova, *Ettore. L'elmo con il Rapimento di Ganimede* (da sinistra) (VENEZIA, palazzo Treves)



5-6. Antonio Canova, *Aiace. L'elmo con Ercole e il Leone di Nemea* (da destra e da sinistra)
(VENEZIA, palazzo Treves)

7-8. Antonio Canova, *Perseo trionfante: la testa* (da destra e di faccia) (CITTÀ DEL VATICANO)



9. Antonio Canova, *Marte e Venere* (LONDRA, *Buckingham Palace*)



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



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



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



4. Sala con i capolavori giovanili di Francesco Hayez



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



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





1. Sala con i dipinti di Giuseppe Borsato dedicati al mito canoviano dopo la scomparsa dell'artista a Venezia

2. Francesco Hayez, *La famiglia Cicognara con l'autoritratto di Canova e la stampa della Religione* (VENEZIA, collezione privata)

3. Il Tablino con l'urna e la scrivania progettate da Borsato e i calchi in gesso di Canova conservati nelle Gallerie dell'Accademia





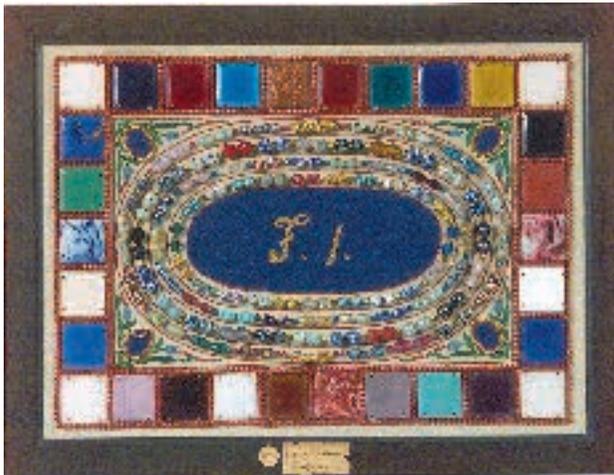
4. Sala dedicata al recupero da parte di Antonio Canova dei cavalli di San Marco e ai festeggiamenti per l'arrivo delle sculture a Venezia
5. Il mito di Byron nelle sculture di Antonio Canova e degli artisti veneziani dell'epoca
6. Sala dedicata ai pittori formati tra Venezia e Roma sulla scia del magistero di Antonio Canova



1. Tavolo con composizione di canne vitree e gemme vitree sul piano del cassetto estraibile. Venezia, Benedetto Barbaria 1811 (FONTAINEBLEAU, *Château de Fontainebleau*, Musée Napoléon, GMEC, 48, Depot du Mobilier National)

2. Tavolo realizzato per Carlotta Augusta di Baviera, sposa di Francesco I d'Austria. Venezia, progetto di Giuseppe Borsato, composizione di canne e gemme vitree di Benedetto Barbaria. Venezia, 1817 (KONOPIŠTĚ, *Castello di Konopiště*)

3. Quadro-campionario con piastrine di smalti vitrei e perle modellate a lume di Benedetto Barbaria, Venezia 1815 (VIENNA, *Technisches Museum*)



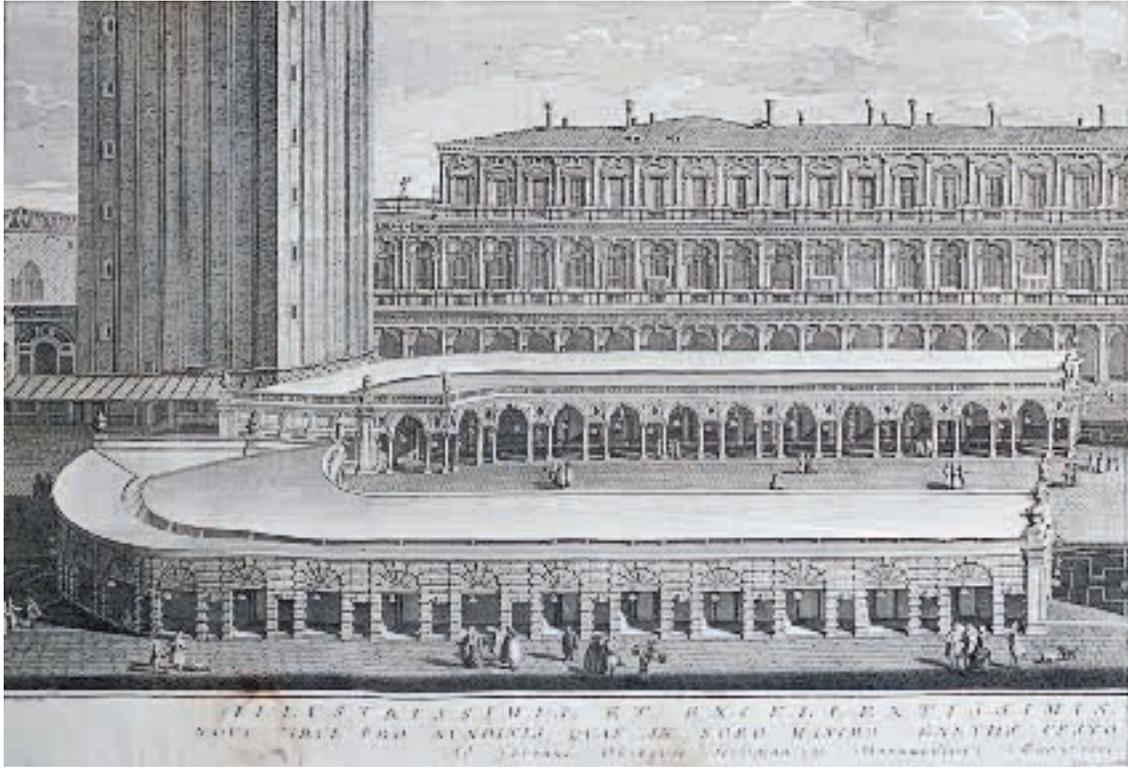




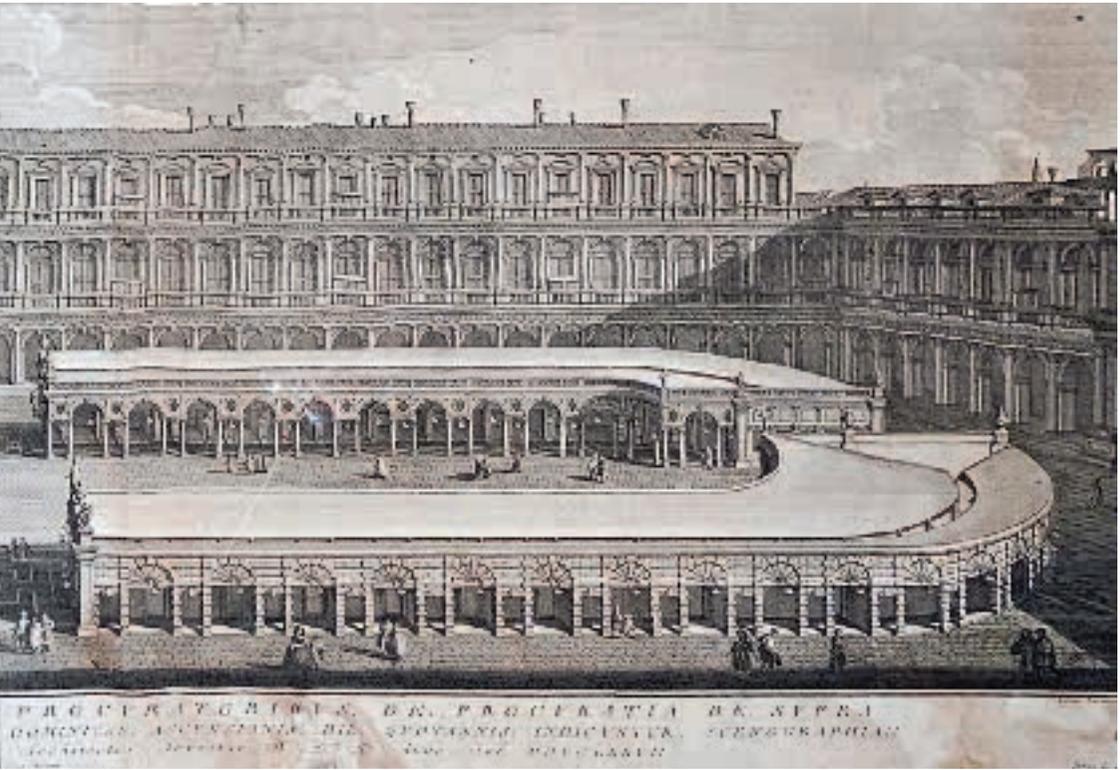
4. Tavolo con piano a intarsio di avventurina e smalti, Murano, Pietro Bigaglia, 1845-1855
(VIENNA, *Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit*, inv. nr. MD 005813)

5. Tavolo a intarsio di smalti vitrei della serie *poliemblemata*. Venezia, Giovanni Giacomuzzi, 1851.
(MURANO, *Museo del Vetro*, inv. classe VI, n. 321)

6. Tavolo con intarsio di smalti vitrei, dedicato a Fr derique Planat de la Faye. Venezia, Salviati & C., esecuzione dei Fratelli Giobbe, 1868
(VENEZIA, *Museo Correr*)



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





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

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





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



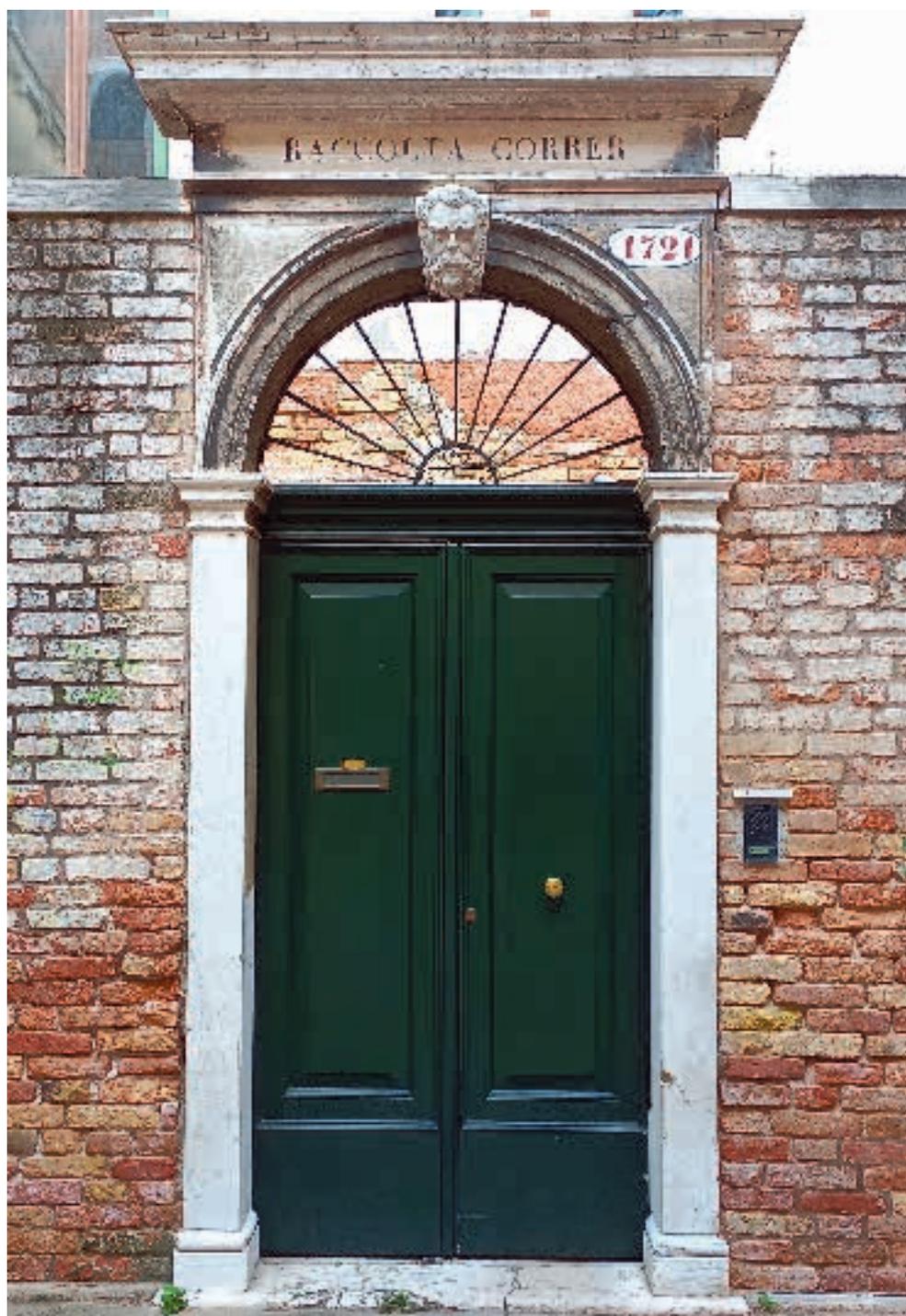
5. Giuseppe Bernardi Torretto, *Endimione*, già a villa Falier (BOLOGNA, *Fototeca Fondazione Zeri*)

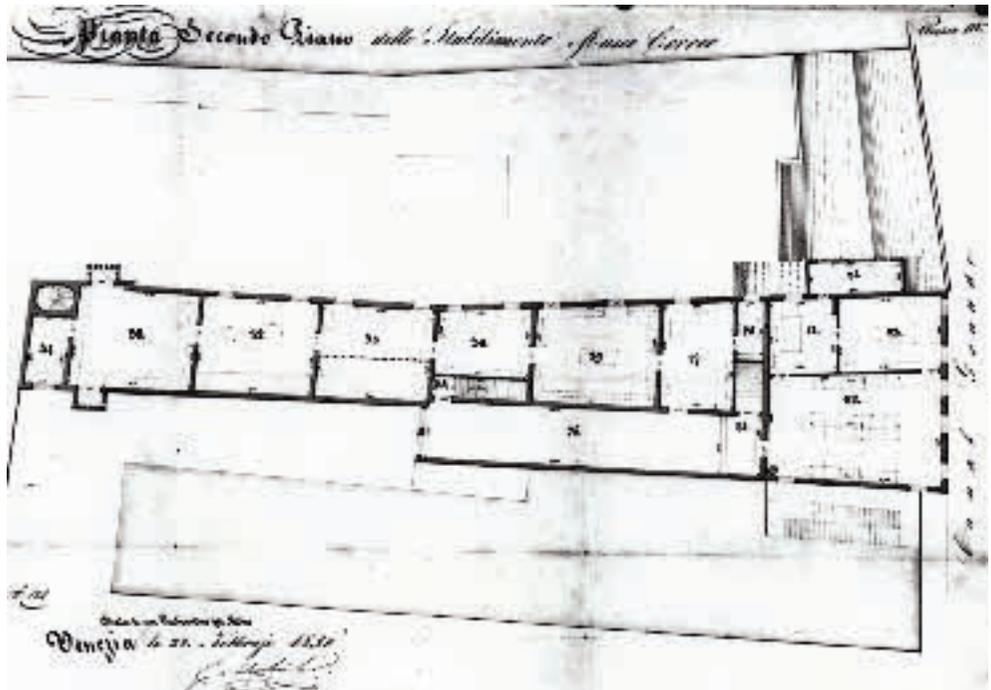


6. Antonio Canova, *Euridice*, 1775 circa (VENEZIA, *Museo Correr*, foto Francesco Turio Bohm)



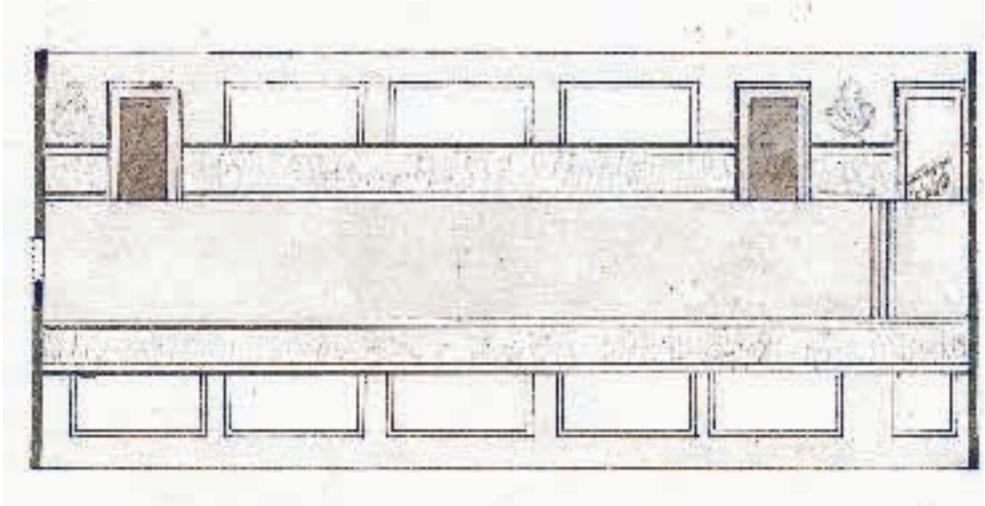
7. Antonio Canova, *Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria* (VIENNA, *Augustinerkirche*, particolare)





1. Portone di casa Correr a san Zan Degolà, Salizada del Fontego dei Turchi; dal 1836 sede della *Raccolta Correr*, poi *Museo Civico e Raccolta Correr*

2. *Casa Correr a san Zan Degolà, Pianta del piano secondo, 1850, disegno (VENEZIA, Archivio Storico del Comune)*



3. Giacomo Paronuzzi, *Schema grafico con pianta e alzati per la nuova galleria canoviana in Casa Correr*, 1834, disegno (VENEZIA, Biblioteca del Museo Correr, Archivio Correr)



4. Museo Correr, sala del *Dedalo e Icaro*. Foto storica (1930 ca.)
(VENEZIA, *Fondazione MuVe*, Archivio fotografico)



5. Antonio Canova, *Ecuba con le donne troiane offre il peplo a Pallade Atena*; altorilievo in gesso. Acquisto "Sostanza Correr" 1834. Foto storica (VENEZIA, *Fondazione MuVe*, Archivio fotografico)

6. Antonio Canova, *Critone chiude gli occhi al cadavere di Socrate*; altorilievo in gesso. Acquisto "Sostanza Correr" 1834. Foto storica (VENEZIA, *Fondazione MuVe*, Archivio fotografico)



7. Antonio Canova, *Busto di papa Clemente XIII* (dal monumento funebre in San Pietro, Roma); gesso. Acquisto "Sostanza Correr" 1834. Foto storica (VENEZIA, *Fondazione MuVe*, Archivio fotografico)

A P P E N D I C I



CONSIGLIO ACCADEMICO

Antonella Magaraggia
presidente

Filippo Maria Carinci
vicepresidente

Alvise Bragadin
segretario accademico

Giovanni Anfodillo
tesoriere

Paola Marini
delegato affari speciali

Giovanni Alliaia di Montereale

Ettore Cingano

Ilaria Crotti

Marinella Colummi Camerino

Roberto Ellero

Marie Christine Jamet

Margherita Losacco

Guido Moltedo

Ottavia Piccolo

Tiziana Plebani

Raffaele Santoro

Claudio Scarpa

e-mail: presidenza@ateneoveneto.org

Organo di controllo

Silvio Chiari

Alessandro Danesin

Raffaello Martelli

Rocco Fiano (revisore supplente)

Bibliotecario accademico

Dorit Raines

Conservatore dell'archivio

Alessandra Schiavon

Conservatore delle collezioni d'arte

Camillo Tonini

Direttore della rivista *Ateneo Veneto*

Michele Gottardi

Proto della fabbrica

Alberto Ongaro

Referente agli affari di etica e statuto

Simone Zancani

Delegato ai rapporti con le scuole

Franco Ferrari

Presidente commissione premio Torta

Maura Manzelle

PERSONALE E COLLABORATORI

Comunicazione e relazioni esterne

Silva Menetto

e-mail: segreteria@ateneoveneto.org

Coordinatrice dei servizi di biblioteca e archivio, segreteria redazionale della rivista

Ateneo Veneto, programmazione eventi

Marina Niero

e-mail: niero@ateneoveneto.org

Segreteria amministrativa

Elena Rossetto

e-mail: info@ateneoveneto.org

Biblioteca

Daria Albanese

e-mail: biblioteca@ateneoveneto.org

Servizi tecnici

Valerio Memo



CODICE ETICO



Il presente codice è basato sulle linee-guida del Cope (Committee on Publication Ethics: <http://publicationethics.org/>) e regola il comportamento di tutte le parti coinvolte nel processo di pubblicazione dei contributi della rivista *Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti. Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*.

I. DOVERI DELLA REDAZIONE DELLA RIVISTA

1. La direzione ha la responsabilità di decidere sulla pubblicazione dei contributi inviati alla rivista sulla base dei risultati della procedura di referaggio.
2. La decisione di accettare o rifiutare un contributo per la pubblicazione è basata esclusivamente su criteri di rilevanza scientifica, attinenti alla originalità, chiarezza e pertinenza dei contenuti, senza distinzione di razza, sesso, orientamento sessuale, credo religioso, origine etnica, cittadinanza nonché orientamento scientifico, accademico o politico.
3. La direzione è responsabile per la gestione delle segnalazioni, da qualsiasi fonte provenienti, di imprecisioni, errori, conflitti di interessi, plagi che emergano sia durante che dopo la procedura di revisione. A tal fine, la direzione può consentire, ove possibile, la correzione del contributo, la pubblicazione di un *erratum* o, nei casi più gravi di scorrettezze, la ritrattazione del contributo. In tutti i predetti casi, la direzione interpella preventivamente gli autori del contributo interessato e li tiene informati sugli sviluppi della procedura.
4. I materiali inediti contenuti in un contributo proposto per la pubblicazione non possono essere utilizzati da chiunque acceda ad essi nel corso del processo di pubblicazione senza il consenso scritto dell'autore.

II. DOVERI DEGLI AUTORI

1. Gli autori si conformano ai canoni di correttezza e integrità scientifica sia nella redazione del contributo sia nella collaborazione con la direzione e la redazione per l'intera procedura di valutazione.
2. Gli autori garantiscono l'originalità del contributo e, ove pertinente, l'autenticità dei fatti o dei dati utilizzati.
3. I testi provenienti da contributi di terzi o anche degli stessi autori devono essere parafrasati o citati letteralmente, ferma in ogni caso l'indicazione della fonte. Devono essere parimenti indicate tutte le fonti cui gli autori hanno fatto riferimento per l'elaborazione del contributo, a prescindere dalla presenza di citazioni espresse.
4. Gli autori garantiscono la natura inedita del contributo sottoposto alla valutazione dei revisori. In fase di procedura di revisione i manoscritti non possono essere sottoposti ad altre riviste per la pubblicazione.
5. Inviando il manoscritto per la revisione, gli autori, in caso di giudizio favorevole e successiva pubblicazione del contributo, rinunciano a tutti i diritti di sfruttamento economico. I diritti sono trasferiti all'editore della rivista.
6. La paternità letteraria del manoscritto è limitata a coloro che hanno dato un contributo significativo per l'ideazione, la progettazione, l'esecuzione o l'interpretazione dello studio. Tutti coloro che hanno dato un contributo significativo devono essere elencati come co-autori. L'autore di riferimento deve garantire che i co-autori siano indicati nel manoscritto, che abbiano visto e approvato la versione definitiva dello stesso e che siano concordi nel presentarlo per la pubblicazione.
7. Qualora gli autori riscontrino errori significativi o inesattezze nel contributo pubblicato devono comunicarlo tempestivamente alla direzione o alla redazione e cooperare con le stesse per la correzione o la ritrattazione.

III. DOVERI DEI REVISORI

1. I revisori assistono il direttore nelle decisioni editoriali e, attraverso le comunicazioni da esso veicolate, possono eventualmente aiutare l'autore a migliorare il proprio lavoro.
2. Se il revisore ritiene di non essere adeguatamente qualificato per valutare il lavoro che gli è stato sottoposto o impossibilitato a esprimere il proprio giudizio nei termini richiesti deve informarne la direzione della rivista e non accettare il referaggio.
3. Il revisore deve astenersi dal valutare contributi di cui abbia individuato la paternità qualora si trovi in una situazione di conflitto d'interessi, di qualsivoglia natura, nei confronti dell'autore.
4. I contributi ricevuti per il referaggio devono essere trattati come documenti riservati e non devono essere mostrati o discussi con altri. In ogni caso informazioni o idee ottenute nella procedura di valutazione non devono essere utilizzate a proprio vantaggio dal revisore.
5. La revisione deve essere condotta obiettivamente e con argomentazioni chiare e documentate, segnalando la presenza di materiale bibliografico non citato, che sia rilevante per il contributo da valutare, e indicando agli autori eventuali interventi utili per migliorare la qualità scientifica del loro lavoro.
6. Il revisore deve richiamare l'attenzione del comitato di redazione qualora ravvisi una somiglianza sostanziale o una sovrapposizione tra il contributo sottoposto alla sua valutazione e qualunque altro documento pubblicato di cui abbia conoscenza personale.



CCIX, terza serie, 21/I (2022)

Ricerca archeologica e vitalità dell'antico a Venezia

A cura di Margherita Tirelli

Saggi di

Giovanna Gambacurta, Margherita Tirelli, Rosa Barovier Mentasti, Cristina Tonini, Rosa Chiesa, Lorenzo Calvelli, Giovannella Cresci Marrone, Luigi Fozzati, Marco Bortoletto, Luigi Sperti, Irene Favaretto, Myriam Pilutti Namer

CCIX, terza serie, 21/II (2022)

Saggi e memorie di

Simone Fatuzzo, Sabine Hermann, Emma Filipponi, Margherita Mittone, Adolfo Bernardello, Guido Zucconi, Michela Pirro, Maura Manzelle, Teresa Bernardi, Shaul Bassi, Petra Codato, Holden Turner, Mauro Pitteri, Giorgio Bolla



CCX, terza serie, 22/I (2023)

Canova a Venezia. 1822-2022

A cura di Nico Stringa

Saggi, contributi e memorie di

Michele Gottardi, Nico Stringa, Maria Grazia Messina, Federico Piscopo, Guido Zucconi, Sandro Menegazzo, Johannes Myssok, Fernando Rigon Forte, Giandomenico Romanelli, Paola Marini, Rosa Barovier Mentasti, Leonardo Mezzaroba, Franco Miracco, Andrea Bellieni, Piero Del Negro, Elisabeth Crouzet-Pavan

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