

Il mito

di Canova gloria nazionale e icona universale

La fama davvero incomparabile che aveva costruito a forza di capolavori universalmente ammirati, insieme alla condotta sempre esemplare tenuta nell'ambito della civiltà estetica, volta al vantaggio generale, alla tutela del patrimonio e alla promozione dei giovani artisti che da tutta Italia si affacciavano sulla competitiva ribalta romana in cerca di gloria, fece sì che a partire dai primissimi anni dell'Ottocento la figura e l'arte di Antonio Canova divennero le protagoniste di un culto sino ad allora mai tributato ad artista vivente. Questa celebrazione rese lo scultore, già quando era ancora in vita, oggetto di una proliferazione senza precedenti di biografie agiografiche, tributi letterari in prosa e in versi (quelli che la penna caustica di Leopoldo Cicognara nel 1823 non esitava a definire una «diarrea di scritti»; in Leone 2004, p. 35), allegorie visive, ritratti dipinti o scolpiti e veri e propri monumenti celebrativi. Le anime e i frutti di questo culto si moltiplicarono ulteriormente dopo la morte di Canova, sopraggiunta proprio a Venezia nel 1822 al cospetto dell'amico di sempre Leopoldo Cicognara, compagno di tante battaglie culturali e principale sostenitore, insieme a Pietro Giordani, della rivoluzione estetica di cui Canova fu artefice.

Canova, mentre la sua grandezza artistica era consacrata in tutto il mondo, dalla Russia agli Stati Uniti d'America, appariva sul suolo italiano come

una gloria nazionale. Egli aveva restituito all'Italia, attraverso quello della scultura, il primato tra le arti in una fase di grave decadenza politica. Nell'Italia atterrita dalle scorribande del dominatore straniero e frammentata in tanti stati autocratici, l'italiano Canova appariva un eroe senza armi, sempre programmaticamente distante dai rivolgimenti politici della sua età, ma sempre profondamente ingaggiato nella promozione culturale del nostro paese. Personificava l'eccellenza in una forma d'arte storicamente appannaggio dell'Italia (la scultura appunto), che con la palingenesi neoclassica e con l'emulazione degli antichi era tornata a brillare tra le altre restituendo lustro in tutto il mondo all'Italia, assumendo una valenza identitaria. Nel primo decennio dell'Ottocento questa lettura civile di Canova ebbe il suo massimo terreno di coltura nel pensiero di Pietro Giordani. Un ruolo altrettanto decisivo fu giocato subito dopo dalla *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara (la prima edizione per i tipi veneziani di Picotti è del 1813-1818; la seconda edita da Giachetti a Prato è del 1823-1824), dove l'arte di Canova era collocata all'apice di una incredibile ricostruzione storiografia in cui il più autorevole esegeta dello scultore e il più grande storico dell'arte italiana della prima metà dell'Ottocento ricostruiva a partire dal Medioevo le sorti della scultura italiana, finalmente

depositaria di un primato internazionale che grazie a Canova aveva riconquistato dopo secoli di declino (Leone 2007). Presto, grazie alla lettura ideale di Giordani (nell'*incipit* del *Panegirico ad Antonio Canova* è scritto: «Uomo singolare e verissimamente divino: lo diresti da una provvidenza pietosa di natura collocato sul doppio confine della memoria e della immaginazione umana, a congiungere due spazi infiniti: richiamando a noi i passati secoli; e de' nostri tempi facendo ritratto agli avvenire») e a quella storica di Cicognara (che offriva finalmente tutte le chiavi di accesso al complesso universo canoviano), questa fiera interpretazione nazionale di Canova si sarebbe diffusa a macchia d'olio tra Firenze, Bologna, Milano e Venezia. Giacomo Leopardi, ad esempio, nel celebre testo di risposta alla lettera di Madame de Staël pubblicato nel 1816 sulla «Biblioteca Italiana», dichiarava: «Nominate di grazia un uomo de' vostri che possa stare a petto a Canova» (Leopardi 1969, I, p. 880, nota 2). Mentre Giovanni Battista Niccolini scrivendo nel 1817 da Firenze all'amico Melchior Missirini, che si trovava a Roma proprio nello studio di Canova, poteva annotare: «Salutate Canova l'unico onore dell'Italia vecchia meretrice che paga i suoi adulteri» (in Leone 2004, p. 5).

Questa lettura come gloria nazionale ebbe la sua apoteosi nel monumento celebrativo che fu dedicato al cuore di Canova in Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, la città in cui l'artista aveva eseguito le sue prime sculture e dove si era consumato il suo trapasso, vissuto come un lutto nazionale. Fu Cicognara (sempre lui) l'artefice di questa importante iniziativa. Canova spirò a Venezia il 13 ottobre del 1822 in casa del medico Antonio Francesconi. La tempera di Giuseppe Borsato esposta in mostra (Steindl 2009, pp. 178-179; De Feo 2016, pp. 110-111) – forse modello per un'opera di maggiori dimensioni presentata all'Accademia di Venezia nel 1823 e nel 1825 insieme al suo pendente in cui appare Cicognara che recita l'orazione funebre dinanzi alla salma di Canova all'Accademia di Venezia (un olio su tela di 61 × 78 cm, datato 1824, oggi a Ca' Pesaro) – mette in scena l'estrema unzione ricevuta da Canova in casa Francesconi il 12 ottobre in presenza del fratellastro Sartori Canova, di Cicognara chinato con una mano sulla fronte in un angolo della stanza e di altri amici lì accorsi per assistere agli ultimi momenti di questa incomparabile figura. Subito dopo la morte del vecchio amico, battendo sul tempo un'iniziativa analoga che intendeva innalzare

un momento a Canova a Roma in Santa Maria degli Angeli con il patrocinio della duchessa di Devonshire, l'appoggio di Thorvaldsen (il rivale di sempre che ora voleva addirittura arrampicarsi sul carro delle celebrazioni) e dell'Accademia di San Luca, nel dicembre del 1822 il pragmatico Cicognara avviò una sottoscrizione di respiro europeo che si protrasse per tutto il 1823. I denari necessari all'impresa furono così racimolati. Scoperto nella navata dei Frari il 1° giugno del 1827, il monumento fu destinato a custodire il cuore di Canova, letteralmente estirpato dalla salma, intanto trasferita a Possagno, con un rito macabro che rievocava le pratiche medioevali destinate ai martiri e ai santi cristiani. Stessa sorte, in quest'ottica raccapricciante di spartizione dei resti mortali del grande artista, toccò alla mano destra, tagliata e collocata nelle aule dell'Accademia veneziana. Il cuore, sede dell'anima e dello spirito dell'uomo; la mano, una reliquia laica di quell'eccellenza artistica che avrebbe esteso la sua aura protettiva sui giovani dell'Accademia. In mostra il monumento dei Frari è evocato dall'acquatinta tirata nel 1827 da Antonio Bernatti e Antonio Lazzari, da un dipinto di Borsato del 1828 in cui Cicognara illustra agli astanti il monumento dei Frari e da un'incisione del 1831 di Marco Comirato da Giuseppe Borsato. Come era nelle intenzioni di Cicognara, quelli coinvolti nell'impresa furono tutti artisti veneti: Giuseppe De Fabris, Rinaldo Rinaldi, Bartolomeo Ferrari, Luigi Zandomenighi, Giacomo De Martini, Antonio Bosa, Domenico Fadiga. Cicognara aveva infatti intravisto nell'esecuzione del monumento un'imperdibile opportunità di promozione degli artisti veneti in una fase in cui l'impulso alle arti figurative in ambito lagunare era davvero debole.

Per il monumento, amplificandone così il valore celebrativo, si riprese uno dei più antichi e innovativi progetti di Canova nel genere sepolcrale: quello del monumento a Tiziano sempre per la chiesa dei Frari, ai cui modelli lo scultore aveva lavorato tra il 1790 e il 1795, mai realizzato per la morte di Girolamo Zulian che ne era stato il potente promotore. Quello esposto in mostra, restaurato pochissimi pochi anni fa, in legno dipinto e cera di grandi dimensioni, è uno dei modelli di studio che Canova realizzò per il monumento al celebre pittore. Fu successivamente da uno di quelli in terracotta conservati a Possagno (Pavanello 1976, p. 99, cat. 75) che Canova derivò l'idea e le forme di un capolavoro senza pari come è il *Monumento funerario all'arciduchessa Maria*

Cristina d'Austria della Augustinerkirche di Vienna (1798-1805).

Su un versante più specificatamente estetico la grandezza di Canova fu presto proiettata dai suoi esegeti nella dimensione assoluta che incontestabilmente compete ai suoi marmi. L'emulazione degli antichi in ogni genere della scultura in una visione rivoluzionaria, le categorie estetiche di bellezza e di grazia apportatrici di cultura e civiltà trasferite dall'ideale al reale attraverso il ricorso alla natura e alla vita pulsante, come avevano insegnato i Greci, e l'insuperato trattamento dei suoi marmi (l'ineffabile "ultima mano") avevano fatto di Canova il creatore di un canone estetico d'avanguardia, transazionale e dunque universale, che aveva saputo intercettare le frange più innovative della cultura contemporanea. Di questo cruciale aspetto Cicognara, ancora lui, vergò una sintesi esegetica magistrale nella *Storia della scultura*: «Canova si propose che le sue opere servissero all'espressione, alla verità, al concetto suo, all'ideale proprio delle circostanze politiche e o religiose dell'età sua, piuttosto che calcarle sensibilmente sulle astratte idee dell'antichità. [...] ai marmi di Canova rimarrà un non so che di caratteristico suo proprio ed originale, che li renderà tanto più prossimi al vero quanto gli altri se ne allontanano. Dell'antico Canova fu veramente *devoto*, non superstizioso» (Cicognara 1823-1824 [2007], VII [1824], p. 233). Così operando Canova era divenuto un'icona pop universalmente acclamata.

Se si escludono piccoli, innocui tentennamenti, la gloria e il mito di Canova, anche in ambito romantico alimentati da personaggi di respiro europeo come Stendhal o Lord Byron, perdurarono fulgidi e inviolati durante tutta la prima metà dell'Ottocento. Il dipinto di Borsato del 1838 con gli imperatori d'Austria in visita a Venezia in ammirazione dinanzi alle due figure eroiche di *Ettore* e *Aiace* nella sala canoviana di palazzo Treves de Bonfilii a San Moisè (dove giunsero nel 1827, collocate in un apposito ambiente progettato da Borsato) insieme all'arciduca Ranieri e al principe di Metternich (De Feo 2016, pp. 138-139), quando ormai il Romanticismo aveva consumato tutta la sua storia e la temperie purista al suo apice stava quasi per strizzare l'occhio al "vero", è la testimonianza oculare di come in quegli anni la fama di Canova rifulgesse ancora intatta. Proprio a questo genere di figure virili, eroiche ma «non troppo risentite» come le definiva Cicognara e come potevano essere il

Perseo trionfante o il *Palamede* oltre a *Ettore* e ad *Aiace*, guardava Francesco Hayez, unico vero grande erede di Canova, quando a Roma durante gli anni della formazione giovanile, sotto l'ala del suo protettore Canova, dipingeva nel 1814 *l'Atleta trionfante* (Valli 2015, pp. 88-89). Mentre in opere più tormentate come *Aiace d'Oileo* del 1822 (Valli 2015, pp. 110-111) il pittore veneto, ormai consacrato come stella polare del Romanticismo italiano ed europeo, guardava al gruppo colossale di *Ercole e Lica* per imprimere al suo eroe omerico quella caratura di sublime e di terribilità già pienamente romantica di cui proprio Canova dai presidi neoclassici era stato il grande anticipatore.

Francesco Leone

nota bibliografica

L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo Risorgimento...*, 7 voll., Prato 1823-1824; rist. anastatica a cura di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, Bassano del Grappa 2007;

G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura e con introduzione di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Firenze 1969;

G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976;

F. Leone, *Canova "Itala Gloria"*.

Lermeneutica canoviana tra Pietro Giordani e Leopoldo Cicognara: la Vita di Melchior Missirini, in M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro*, Prato 1824; edizione anastatica a cura e con introduzione critica di F. Leone, Bassano del Grappa 2004, pp. 5-76;

F. Leone, *Canova attraverso la Storia della Scultura di Cicognara*, in L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo Risorgimento...*, 7 voll., Prato 1823-1824; ristampa anastatica a cura e con testi di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, Bassano del Grappa 2007, I, pp. 63-110;

B. Steindl, scheda in *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra (Forlì, Musei Civici di San Domenico, 25 gennaio - 21 giugno 2009), a cura di S. Androsso, F. Mazzocca, A. Paolucci, con S. Grandesso, F. Leone, Milano 2009;

Canova. Il segno della gloria. Dipinti, disegni, sculture, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma di Palazzo Braschi, 5 dicembre 2012 - 4 aprile 2013), a cura di G. Ericani, F. Leone, Roma 2012;

F. Valli, schede in *Francesco Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 7 novembre 2015 - 21 febbraio 2016), a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milano) 2015;

R. De Feo, *Giuseppe Borsato 1770-1849*, Verona 2016.