Progetto Artistico

GIANLUIGI ZENI:
LA MIA ARTE SCULTOREA PER CELEBRARE IL SOMMO MAESTRO ANTONIO CANOVA

a cura della Dott.ssa Elena Gollini

www.Elena Gollini Art Blogger.com

Indice

5 Introduzione iniziale:
Premessa con riflessioni critiche e analitiche

15 Opere

20 I Sezione

27 Opere

32 II Sezione

37 Opere

42 III Sezione

45 Biografia di Gianluigi Zeni

47 Appendice finale di conclusione:
Ritrovata la *Maddalena giacente* di Canova

INTRODUZIONE INIZIALE: PREMESSA CON RIFLESSIONI CRITICHE E ANALITICHE

a cura della Dott.ssa Elena Gollini

Il 2022 è un anno di particolare rilevanza storico-artistica, in quanto si celebra l'anniversario dei 200 anni dalla morte dell'esimio illustrissimo Antonio Canova, maestro scultore iconico della grande storia dell'arte universale, che ci ha lasciato in eredità un patrimonio immenso di sapere e di conoscenza, traslato e trasportato ai giorni nostri, che ha fornito un'incubatrice di nozioni, di insegnamenti, di lezioni, che costituiscono un bagaglio inestimabile e incommensurabile per gli artisti di tutti i tempi e di ogni epoca e influenza di rimando anche la produzione scultorea attuale e in generale tutta la prospettiva di visione artistica contemporanea. Ecco, perché ho voluto creare questo progetto ad hoc dedicato allo straordinario maestro Canova, associando anche la formula scultorea del talentuoso Gianluigi Zeni, un artista di promettente proiezione, che merita particolare attenzione nel suo lavoro di ricerca creativa e di sperimentazione, dimostrando delle doti e delle capacità di ottimo livello sia dal punto di vista estetico-formale sia dal punto di vista contenutistico-sostanziale. Questo progetto strutturato ad personam crea un significativo collante, che intreccia il fare artistico di Canova con quello di Zeni e genera una virtuale sinergia di intenti e di intenzioni, che li accomuna e li rende accostabili lungo una linea di visione protesa e orientata verso un concetto di arte omnicomprensiva e di portata universale. Un'arte, che racchiude e custodisce un potere comunicativo eterno e perpetuo, che non viene scalfito e svilito da nessuna ingerenza esterna: l'arte per l'arte. In questo excursus celebrativo e commemorativo, che rende omaggio ad honorem al Canova, ho voluto estrapolare una serie di rimandi e di richiami di riferimento, che reputo possano essere condivisibili per correlare in modo coeso e armonioso la pregevole arte scultorea di Zeni alla maestosa figura di Canova.

- LE PAROLE DELLA BELLEZZA -

A questo scopo ho individuato un circuito di parole chiave di particolare pregnanza, che stimolano delle articolate e sfaccettate letture interpretative e che ritengo possano essere applicate sia alla produzione di Canova sia a quella di Zeni, all'insegna di una cosiddetta comunione di intenti e di intenzioni, che si trasfigura e prende vita all'interno delle rispettive paradigmatiche sintesi espressive e comunicative.

ARMONIA

È un sostantivo greco, che ha il significato base di "adattare, accomodare, connettere" e che ha generato il verbo fratello, che significa "congiungere, unire, adattare" e poi anche "dare in matrimonio, sposare" e inoltre "accordare" riferito sia a uno strumento musicale sia agli esseri umani. *Armonia* quindi propriamente è l'azione, che fa di elementi originariamente diversi una cosa sola (e in questo ha lo stesso significato fondamentale del termine *yoga*). L'armonia è la logica dell'es-

sere in quanto natura e in quanto vita e come tale essa è anche la dinamica da riprodurre creativamente per unire la nostra singolarità al senso complessivo del mondo. L'armonia quindi riguarda non solo l'estetica, ma anche l'etica, il diritto e la spiritualità, secondo una versione organica del rapporto tra natura e cultura, tipica della classicità sia nell'antica Grecia sia nell'antica Cina. Per quanto connaturata con le più fondamentali fibre dell'essere, l'armonia però è un processo che si svolge inevitabilmente in modo drammatico. Essa è la logica armoniosa e insieme drammatica, cioè antinomica dell'essere. Già a livello grafico non deve sfuggire il fatto che il termine *armonia* si dovrebbe scrivere con l'H davanti come fa il latino e come fanno l'inglese, il francese, il tedesco e altre lingue europee. L'H ha la funzione di esprimere lo spirito aspro dell'originale greco e la parola per eccellenza della dolcezza rimanda quindi a una pronuncia aspra, ben poco armoniosa. Anche la mitologia veicola il medesimo concetto, facendo nascere la dea Harmonia (che i Romani chiamavano Concordia) da Afrodite dea dell'Amore e da Ares dio della Guerra. L'ambiguità viene infine rispecchiata a livello linguistico dal fatto che dalla medesima radice *-ar* il greco fa derivare il termine che significa sia "carro da guerra" sia "unione, amore". Si comprende quindi la complessità dell'affermazione di Eraclito: "*Da elementi che discordano si ha la più bella armonia*".

ARTE

Proviene dalla medesima radice indoeuropea che forma il termine *armonia* e che rimanda a "fare" nel senso di "produrre". Il significato basilare del sostantivo femminile latino *-ars -artis* e quindi "opera manuale, manufatto" il cui elemento essenziale è l'abilità con le mani, le quali non a caso sono dette arti, arti superiori. Il medesimo rimando alla manualità si ha anche nel greco dove *arte* si dice anche *tecnica*. Il dizionario di latino Calonghi introduce il termine *ars* collegandolo all'antico germanico *art* ovvero "modo, maniera" e ancora oggi in tedesco "modo, maniera" si dice *art*. Anche il sanscrito presenta la radice *-art* da cui deriva il sostantivo che significa "ricchezza, beni materiali" e che nel pensiero induista rappresenta uno dei tre scopi della vita terrena, precisamente il secondo, collocato tra l'etica e la spiritualità e il piacere fisico cui è dedicato anche il *Kamasutra*. *Arte* significa quindi anzitutto "opera, lavoro" e se si considera, che tale è il significato del termine più pregnante veicolato dalla scienza contemporanea per comprendere la realtà, cioè energia (letteralmente dal greco antico "essere all'opera, essere al lavoro") si comprende il senso profondo e vitale a cui rimanda il termine *arte*. L'arte così appare non più come un mero passatempo, un'attività cui ci si dedica quando sono conclusi i lavori veramente importanti e di cui si può fare tranquillamente a meno, ma come la logica profonda dell'essere così come esso si manifesta nel tempo. L'arte appare quindi come lo spirito del proprio tempo appreso con il sentire e riespresso con il talento. Ma per questa sua capacità di apprendere il proprio tempo, l'arte si dimostra capace di superarlo e di rimandare all'eterno.

BELLEZZA

L'aggettivo italiano *bello* non discende dal corrispondente aggettivo latino, così come il sostantivo *bellezza* non discende dal corrispondente sostantivo latino. *Bello* deriverebbe probabilmente dalla forma arcaica dell'aggettivo latino che significa "buono". Appare da qui la radice comune tra i termini *bellezza* e *bene* il che vale non solo per il latino, ma anche per lingue altrettanto antiche come il sanscrito e il cinese. Ciò rimanda all'ideale greco, etico ed estetico al contempo, espresso dall'unione di *bello* e *buono* il cui significato è anche "nobile". Già a livello linguistico trapela l'ambiguità che circonda la dimensione della bellezza, visto che il latino *bellum* significava soprattutto "guerra", Bellona era la dea della Guerra e *bello* in quanto verbo significava "faccio la guerra" prima persona singolare dell'indicativo presente del verbo *bellare*. Incontriamo quindi l'antico e mai risolto dilemma: etica ed estetica sono strettamente collegate o non hanno nulla a che fare l'una con l'altra? La classicità era in gran parte per la prima alternativa, la modernità, sempre in gran parte, per la seconda. Rimane in ogni caso il paradosso dell'esperienza della bellezza, da tutti avvertita, ma da nessuno esaustivamente definita. A tal proposito ha scritto Kant: "*Il bello è ciò che viene rappresentato, senza concetti, come oggetto di un compiacimento universale*".

CAOS

Il termine *caos* viene dal sostantivo neutro greco, che a sua volta deriva dal verbo che significa "mi apro, sto aperto". Il primo significato di *caos* non è quindi "disordine" ma bensì "abisso, voragine, vuota oscurità". Le tradizioni spirituali alla base dell'Occidente sono concordi nel disegnare la condizione originaria del mondo come contrassegnata dal caos. Esiodo, personificando il caos come una divinità, afferma: "*All'inizio, per prima, fu il caos*". E Ovidio descrive il caos iniziale come "*una massa informe e inarticolata, nient'altro che un gran peso inerte, un'accozzaglia disordinata di atomi non connessi tra loro*". La Bibbia ebraica concorda con questo visione scrivendo all'inizio della *Genesi*: "*La Terra era deserto e vuoto e tenebra sopra l'abisso*" laddove i termini *deserto*, *vuoto*, *tenebra* e *abisso* attestano l'oscuro elemento del caos. L'origine del mondo in altri termini è un abisso oscuro, una sorta di burrone primordiale da cui emergono, chissà come, tutte le cose. Siamo però diventati consapevoli del fatto, che il caos delle origini non è stato domato una volta per tutte e che allo stato attuale ci sono realtà ancora attuali, dove il caos accompagna strutturalmente ogni fenomeno. La regola prima del reale non è la chiarezza del logos e l'ordine che ne consegue. La regola prima del reale è l'impasto persistente di logos e caos, costruzione e distruzione di relazioni e di sistemi, nella dialettica mai definitivamente composta. A causa di questa condizione strutturalmente caotica dell'essere, la bellezza che è splendore del vero non può che rispecchiare a sua volta il caos. Ed è proprio questo a segnare la differenza invalicabile tra la vera e la falsa bellezza, tra la bellezza

naturale e la bellezza artificiale, tra la bellezza in quanto splendore del vero e la bellezza in quanto bagliore dell'effimero. A differenza della bellezza costruita artificialmente, la più autentica bellezza è da rispecchiare sempre come una componente imprevedibile di caos, la cui presenza conferisce originalità e unicità agli oggetti e alle persone. E in questa prospettiva il caos rimanda alla più alta manifestazione estetica, che è il sublime. L'estetica giapponese detta *wabi-sabi* che gli studiosi traducono come "bellezza imperfetta, bellezza incompleta" rende molto bene questa presenza del caos che conferisce autenticità alla bellezza.

COSMO-NATURA

Il cosmo o universo è l'insieme della natura e per questo è la sorgente principale della bellezza. Il termine *natura* risulta dalla contrazione del participio futuro del verbo latino *nascere* il che indica come la mente antica abbia percepito l'essere innanzitutto all'insegna della vita, come ciò che dà origine alla vita. Natura è ciò che sempre deve nascere. Guardando il mondo, la mente considera la vita come sempre più forte. L'insieme dell'essere è stato inoltre percepito non solo come tendente alla vita (natura) ma anche come bellezza (cosmo). *Cosmo* in greco significa infatti primariamente "ordine, ordinamento". Il fatto che la mente antica abbia assegnato all'insieme dei corpi celesti o Universo il nome di "Cosmo" indica, che la sua percezione originaria della natura è avvenuta innanzitutto sotto il segno della bellezza. Prima che impaurire o atterrire per il suo freddo, la sua oscurità e la sua sconfinatezza, lo Spazio si è rivelato all'interiorità umana come bellezza e per questo è stato denominato Cosmo, facendo poi derivare da tale termine le parole per la cura della bellezza fisica, come *cosmesi* e *cosmetico*. Il cosmo è la fabbrica primordiale della bellezza.

ELEGANZA

Il termine deriva dal latino *elĕgans* e dal verbo *eligo* dal significato di "eleggere, scegliere" da cui deriva anche l'italiano *elezioni*. Colui che è elegante è uno che sceglie e che elegge e che nel fare questo non sbaglia, ma sa cogliere il bello nell'accostare i colori e le forme, nel disporre in armonia vuoto e pieno nello spazio, perché vi è un'eleganza per addizione e vi è un'eleganza per sottrazione. L'eleganza innata di una persona fa sì che essa possa essere detta giudice dell'eleganza altrui, il ruolo che lo scrittore Petronio ricopriva alla corte di Nerone e che oggi, da chi governa gli enormi interessi commerciali, è assegnato ai cosiddetti stilisti e creatori di moda, cioè a coloro che dettano i modi di vestire e di presentarsi, che fanno sì che una persona che li assume si dica che è alla moda e quindi per i più elegante. L'accumulo del tempo di preferenze in ambito estetico eleva un oggetto o un modo di presentarsi da semplicemente elegante in una certa stagione, quindi oggi si direbbe "di moda", a elegante in modo permanente. Esso viene così collocato nella classe di quegli oggetti e

di quei modi ritenuti sempre belli e assunti come normativi, acquisendo così la qualifica di *classico*. Il classico è ciò che è sempre elegante a prescindere dai tempi effimeri della moda.

ESTETICA

Proviene dal sostantivo greco che significa "sensazione" il che indica come l'esperienza estetica consiste innanzitutto e primariamente in una sollecitazione dei sensi. Si tratta di una sollecitazione, che pone al cospetto di qualcosa più grande di sé, conducendo chi la prova dove di per sé non avrebbe pensato di andare. Per questo per connotare l'esperienza estetica si usa parlare di *rapimento*, *seduzione*, *attrazione*, *fascinazione*, *incanto* e incantesimo, tutti termini che rimandano a un'esperienza particolare. È per questo che la vera bellezza si manifesta sempre in modo molto particolare. Infatti l'attrazione che essa suscita sconvolge l'Io, che avverte di non poter più bastare a se stesso e di avere bisogno di altro e quindi di dover uscire da sé. Se non si avverte ciò non c'è un'integrale esperienza estetica, ma soltanto il piacere dei sensi, il quale coltivato come un'arte genera l'estetismo. Esso è tutt'altra cosa rispetto all'estetico, perché nell'estetismo è ancora il soggetto che domina l'oggetto, lo capisce nel senso che lo carpisce, lo cattura, se ne compiace, ne gode, se ne vanta, ne guadagna. L'estetismo è un *divertissement* rispetto l'esperienza vera e propria concepita con serietà. *Estetica* indica anche la discussione riguardo al bello, da sempre fiorente tra gli esseri umani e così chiamata a partire dall'epoca moderna, quando il filosofo tedesco Alexander Baumgarten usò per primo il termine in questa accezione.

FASCINO

Il termine italiano *fascino* avrebbe la medesima radice di *fascismo* e rimanda cioè all'azione del "legare". Legare in senso fisico, per esempio diverse erbe facendone un unico fascio o diverse verghe con una scure in mezzo facendone il fascio littorio. E legare in senso psichico, per esempio una persona a un'altra, che ne subisce il fascino e ne resta affascinata. È esattamente quest'ultimo il senso primario del latino *fascinum* che significa "malìa, incantesimo". Il fascino è l'attrazione, ciò che in inglese si chiama *appeal* e in francese *charme* ed esso si può esercitare e si può subire. La prima manifestazione dell'esperienza soggettiva della bellezza è senza dubbio il fascino. Si capisce cioè se una cosa, una persona, una musica, un luogo, per noi risulta bella e ci attrae. Quanto più ne siamo attratti, tanto più per noi quella cosa è bella. Questo non significa che essa sia veramente bella, come si capisce dal fatto che su altri la medesima cosa può avere un fascino decisamente minore o inesistente. Il fascino in altri termini è strettamente legato al desiderio, ma come il desiderio è tanto potente quanto personalissimo.

FORMA

Il latino *forma* è sinonimo di bellezza, la quale appunto è detta *formositas* da cui l'aggettivo *formosa*. Il corrispondente termine greco significa anche "figura, aspetto, lineamenti del viso". È l'immagine e l'idea di una cosa. È la bellezza di una persona o anche la persona stessa nel suo modo di essere e di agire. La mancanza di forma coincide con l'assenza di bellezza, come quando diciamo di una cosa che è sformata, deformata, deforme, informe. Non bisogna dimenticare inoltre l'importanza essenziale, che ha il termine *forma* in ontologia, dove designa uno dei due costituenti della realtà, l'informazione, la quale unita all'energia rappresenta quanto fa di un ente quello che propriamente è, essendo ogni cosa un quantum di energia dotato di una forma specifica. In biologia si parla di informazione genetica per dire l'insieme delle istruzioni che seguono le cellule, mentre l'informatica è la scienza dell'elaborazione dei dati.

GLORIA

Il termine viene direttamente dal latino *gloria* giunto fino a noi invariato lungo i secoli e il cui primo significato è "fama, rinomanza" e rimanda al molto parlare di cui è oggetto una persona a seguito di una qualche impresa speciale, come nel caso della gloria militare o della gloria del successo. In ambito estetico s'intende il termine come reazione spontanea e riconoscente del soggetto, in seguito all'incontro con la bellezza. La bellezza si manifesta e il soggetto le rende omaggio, le dà onore, la glorifica, le rende la gloria. Non a caso *gloria* è un termine usato in liturgia e in musica. Nell'ambito della preghiera personale vi è la preghiera del *Gloria* che a differenza di altre preghiere non chiede nulla, è pura gratuità, è gioia della celebrazione. Quasi sempre dare gloria o glorificare implica declamare o cantare, esibirsi in modo solenne. La glorificazione rimanda al sentimento di solennità, che scaturisce istintivamente dall'incontro con la vera bellezza.

GRAZIA

Il termine è usato in tre ambiti distinti: l'ambito giuridico, dove designa la remissione della pena (si consideri che il Ministero della Giustizia fino a poco tempo fa si chiamava Ministero di Grazia e Giustizia); l'ambito teologico, dove designa l'azione divina, che salva indipendentemente dal merito umano; l'ambito estetico. Per quest'ultimo il termine *grazia* indica una particolare proprietà di un oggetto o di un essere umano che possedendola risulta aggraziato, grazioso e quindi bello. La grazia agisce in chi percepisce il fascino della bellezza, dunque se ne può parlare come di una seduzione dell'intelligenza affascinata dalla bellezza. La grazia attrae mediante la bellezza ed è definibile come la forza prodotta dall'attrazione della bellezza. La grazia infatti è una forza. Essa avvince, attira, conduce, ma senza esercitare alcuna pressione, soltanto mediante il desiderio che suscita. È così importante, che la mente antica ne ha fatto il simbolo privilegiato della bellezza, coniando le figure delle Tre Grazie.

GUSTO

C'è il gusto e c'è il buongusto. Il primo è comune a tutti (ognuno ha i suoi gusti), il secondo è una capacità riservata a pochi, che consiste nell'arte di distinguere ciò che è bello da ciò che non lo è. Il gusto rimanda al piacevole, a ciò che piace a ciascun individuo e su cui non c'è nulla da discutere come sancisce l'antico detto latino "*de gustibus non disputandum est*". Il buongusto invece rimanda al bello, a ciò che si ritiene dotato di una sua oggettiva proprietà e la cui discussione a riguardo è da sempre fiorente e a partire dall'epoca moderna si chiama *estetica*. Il buongusto è ciò che permette di distinguere la vera bellezza dalla falsa bellezza, di riconoscere ciò che è autenticamente bello separandolo da ciò che è soltanto lussuoso, appariscente, luccicante, pomposo. Di solito però sono proprio gli oggetti o gli esseri umani che appartengono alla seconda categoria a fare colpo sui più, dotati per l'appunto di gusto, ma non di buongusto. Come mai? Perché il buongusto è una merce rara? Si faccia attenzione però a negare a una persona la capacità di giudizio in ambito estetico, perché come osservava Winckelmann "o*gnuno di noi crede fortemente di conoscere il bello e non c'è niente di più suscettibile di vedersi negare il buongusto*". Il buongusto è l'arte innata della distinzione, è ciò che i nostri padri chiamavano *discretio*, è la dote naturale della misura, di quella via mediana tra scontata ripetizione e sconclusionata originalità, tra il conformismo della moda e l'anticonformismo esibito e stravagante, quella via mediana che è la più autentica sorgente della creatività estetica.

MERAVIGLIA

La meraviglia è il sentimento, che lo splendore della bellezza suscita in noi. Platone e Aristotele pongono in tale sentimento l'origine di quella disposizione particolare di interrogazione della realtà che si chiama *filosofia*, mentre Goethe considera la meraviglia addirittura come "*il vertice che l'uomo può toccare*" dicendo che "*se un fenomeno primitivo suscita in lui meraviglia, può dichiararsi soddisfatto. Nulla di più alto può essergli concesso e non deve cercare oltre, questo è il limite*". Il termine viene dal latino *mirabilia* che deriva dall'aggettivo *mirabilis* che rimanda al verbo *miror* il cui primo significato è "essere sorpreso". La bellezza sorprende, la sua presenza non è strettamente necessaria al darsi e al funzionamento dell'essere. Perché dunque essa c'è? Qui la meraviglia coincide con lo stupore. Ma si attribuisce anche un altro tipo di significato alla meraviglia, più doloroso, consistente nell'amara sorpresa suscitata dalla sorte negativa, che talvolta il mondo riserva alla bellezza o al bene o alla giustizia e che genera l'amara domanda: ma com'è possibile? Meraviglia in greco si dice *thauma* e ovviamente non sfugge la significativa assonanza con il termine *trauma* che è rimasto praticamente invariato nell'italiano. La confluenza di meraviglia positiva e meraviglia negativa genera nell'anima quell'incrocio dei venti, talvolta brezza gentile e talvolta tempesta, che in filosofia si denomina *antinomia* e che si trova all'origine delle grandi creazioni artistiche, delle filosofie e delle religioni.

PROPORZIONE

Il termine viene dal latino e indica innanzitutto un rapporto, più precisamente quel rapporto tra elementi definibile come "simmetrico, armonioso" tale cioè che si possa dire che sono tra loro in proporzione e anche ben proporzionati. In questa prospettiva il concetto di proporzione è centrale nel disegno, soprattutto del corpo umano ed è ancora più decisivo in scultura. L'espressione *in proporzione* equivale a dire "nella giusta misura" il che conferisce al termine proporzione un valore decisivo non soltanto in ambito estetico, ma anche etico e medico. In ambito medico si consideri che la radice *-med* di *medicina*, che ha generato il sostantivo *medicus* non può non far pensare alla giusta proporzione, cioè alla corretta proporzione di dosaggio di un elemento che lo rende medicinale e non veleno. A livello etico la valenza del termine *proporzione* affiora. Il che significa, che la giustizia è un rapporto è un rapporto dotato di proporzione, mentre l'ingiustizia è un rapporto privo di proporzione. "Avere il senso delle proporzioni" significa quindi saper dare la giusta importanza alle cose, compresa la propria persona, che perciò sa stare al proprio posto. Platone, che faceva della proporzione uno dei caratteri strutturali del bene, è il principale esponente della circolarità di etica ed estetica, a cui il concetto di proporzione rimanda. Scriveva infatti: "*La misura e la proporzione risultano essere dappertutto bellezza e virtù*".

SPLENDORE

Il termine *splendore* proviene dal latino *splendor*, *splendoris* che rimanda al verbo *splendeo* ovvero "splendere, rilucere, brillare". Il riferimento alla luce è evidente: ciò che è splendido è anche necessariamente splendente, brillante, chiaro, lucente. La luce appare così come il principale ingrediente della bellezza. Lo splendore è la salita di grado dell'oggetto, che toccato dalla luce, diventa lucente e inizia a risplendere, passando così da essere semplicemente vero a essere anche bello. Per questo Platone descrive la bellezza come "*lo splendore del vero*". La bellezza è il particolare lumen, che l'essere grazie alla luce talvolta manifesta.

STILE

Deriva dal latino *stilus* che in prima battuta designa un corpo acuminato conficcato nel terreno per usi agricoli o militari, quindi un palo, un piolo, un fusto e poi successivamente viene a indicare lo strumento, mediante sui si scriveva sulle tavolette di cera, lo stilo e da qui il modo di scrivere e di esprimersi, ovvero esattamente ciò che noi intendiamo oggi per stile. La radice *-st* esprime una situazione di stabilità e di stasi, come mostrano i termini da essa formati e che descrivono un'assenza di movimento. Per esempio *stare*, *stato*, *statica*, *stampa*, *statua*, *statuire*, *statuto*, *stazione*, *stazionare*, *stazionario*, *stanza* (nel senso di una lunga sosta a seguito della quale si diventa stanziale). Lo stile quindi è ciò che, all'interno dei numerosi movimenti della vita li unifica e li accomuna, quasi

come se li condensasse in un unico tratto. È quindi ciò, che rende riconoscibile la mano o il tocco di un grande artista, così come la singola esistenza concreta nel suo modo di parlare, ridere, guardare, camminare, insomma di essere. "*Le style c'est l'homme*" disse il conte di Buffon nel discorso pronunciato nel giorno del suo ingresso all'Académie francese.

SUBLIME

Ben diversamente dal sostantivo comune, che lo equipara allo straordinario e all'eccezionale, il sublime in senso filosofico è ciò che affascina e al contempo respinge. Già l'etimologia manifesta questa natura contraddittoria, visto che il latino *sublimis* significa "alto, elevato" ma è stranamente formato dalla preposizione -*sub* che significa "sotto". Quanto poi a *limis* i linguisti lo riconducono o al sostantivo *limen* che significa "soglia" o all'aggettivo *limus* che significa "obliquo" quindi il significato primario di *sublime* sarebbe "ciò che giunge sotto la soglia più alta" oppure "ciò che sale obliquamente". Il sublime in altri termini deriva dalla percezione dell'antinomia. E più precisamente la risonanza interiore prodotta dalla condizione antinomica dell'essere. Il sublime non solo coinvolge come il logos-armonia, ma anche sconvolge come il caos-disarmonia e per questo rappresenta la più alta esperienza estetica. Si legge nel più antico trattato sul sublime: "*Il sublime, quando al giusto momento prorompe, riduce ogni cosa in briciole, come una folgore*". Per Schopenhauer l'opposto del sublime è l'eccitante, che egli definisce come "*tutto ciò che stimola la volontà offrendole direttamente soddisfazione e appagamento*". È la trappola dei nostri giorni, nei quali tutto dev'essere eccitante, finendo così per estirpare alla radice la possibilità stessa di quella severità da cui soltanto nasce il sublime. Tra le più efficaci descrizioni del sentimento del sublime vi sono le parole di due grandi scrittori. Il primo è Čechov: "*Della profondità immensa e della vastità senza confini del cielo si può giudicare soltanto in mare e nella steppa di notte quando splende la luna. E se pauroso, bello e accarezzante, ha un aspetto languido e invita a sé, ma la sua carezza ti dà il capogiro*". Il secondo è Grossman: "*La bellezza sconfinata, stupefacente delle montagne suscita un'emozione più forte del turbamento, un'emozione, che ha a che vedere con lo sgomento, quasi con la paura*".

Alla luce di queste considerazioni riflessive, ecco come la bellezza della natura, del mondo, della vita è il messaggio più efficace, più evidente, più pervasivo, più persuasivo. In questo appassionante itinerario, che si snoda, si dipana e si modula tra arte scultorea del passato, rappresentata dal grandioso Canova e arte scultorea del presente, di cui si rende portavoce Zeni, vi siede il mistero stesso dell'essenza primaria e precipua della bellezza, che conduce attraverso le sue manifestazioni esteriori e interiori verso la verità più profonda dell'uomo e della condizione umana. Si scopre così un'idea di bellezza fatta di armonia, eleganza e grazia, che non si palesa soltanto nel mondo

sensibile, ma si irradia e si profonde anche nella dimensione interiore dello spirito. Custodire la bellezza attraverso l'arte scultorea e ogni altra manifestazione artistica e creativa, diventa pertanto per l'uomo la via e la strada di una salvezza capace di dare alla vita pienezza di senso e di valore e costituisce un invito di esortazione a scorgerla, a contemplarla e a trasmetterla.

'21
GIAN
ZENI

I SEZIONE

- LO SCULTORE DI POSSAGNO -

È pratica comune riferire alla tenera infanzia di un uomo diventato poi grande e famoso le ragioni della sua grandezza e della conseguente fama. Così Michelangelo stesso, per bocca dei suoi biografi, ci ha fatto sapere di essere stato allattato da una balia figlia e moglie di scalpellini e di aver forse preso già, con il latte, quell'amore per il marmo che fu la passione della sua vita. Antonio Canova nacque l'1 novembre 1757 in una famiglia di tagliapietre e scalpellini, pratici di architettura e per un tempo anche padroni di cave a Possagno. Il padre tagliapietre morì giovanissimo, quando Canova era ancora un bambino di 4 anni. Il nonno, a cui la madre lo lasciò risposandosi, rovinato da speculazioni sbagliate, era tagliapietre anche lui. Fu naturale che anche Canova, sin da piccolo, fosse messo a far pratica lavorando a scolpire quella pietra per costruzioni e ornamenti architettonici, che era l'industria del luogo. Naturale e logico è anche affermare, che proprio da questo precoce inizio, Canova abbia ricavato quella sua particolare destrezza di lavoro. Altrettanto logico, che egli non fosse l'unico ragazzino di Possagno messo a lavorare la pietra, eppure nessun altro dei suoi contemporanei e compaesani divenne noto nella sua arte, né tanto meno il più grande e famoso scultore dell'età contemporanea. Nessun altro fece sì che Possagno sulle carte geografiche dell'inizio del secolo scorso recasse, per distinguersi dagli altri puntini sparsi ai piedi del Monte Grappa, la dicitura "patria del Canova". Ma, se ci si poteva anche aspettare che un ragazzino come Michelangelo messo a balia in una famiglia di scalpellini finisse per diventare un grande scultore nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, più difficile assai da prevedere e più straordinario, fu l'esito del figlio e nipote di scalpellini, che si ritrovò nella Venezia di Goldoni e Casanova a lavorare in una bottega di scultura, quella dei Torretti, che potremmo dire che fosse stata una delle più notevoli e famose da ben tre generazioni. Nell'ambito della scultura veneziana del tempo c'erano poche e mediocri occasioni di lavorare il marmo che si riducevano alla decorazione, mentre lo stucco e la pietra tenera erano riservati alle statue da giardino che andavano molto di moda allora e che vedevano come protagoniste le divinità prese dalle pitture del Tiepolo. Erano rimaste a Venezia opere realizzate dallo scultore veneto Antonio Corradini famoso per il virtuosismo delle sue statue velate, le cui forme erano modellate ancor più sensualmente dal panneggio come se apparissero scolpite nude. L'estro del Corradini venne valorizzato in Europa. Il suo ultimo capolavoro, la più erotica personificazione della *Pudicizia* è custodita nella Cappella San Severo a Napoli. Risale al 1752 prima della sua morte da ultra ottantenne e cinque anni prima che Canova nascesse. Canova osservò con molta attenzione la *Pudicizia* del Corradini quando visitò Napoli venendo da Roma nel 1780, mostrando bene di conoscerne l'autore e di averne già studiato le sue opere veneziane. Il virtuosismo esasperato della scultura aveva per lui la fascinazione di un vizio e pur dichiarando di astenersene lo praticò senza vergogna rendendo unica e inimitabile la propria pratica neoclassica. L'aderenza del panneggio alle carni, lo studio nel rendere le pieghe come se da esse dovessero dipendere il carattere e l'espressione di un'opera, l'attenzione alla resa delle superfici diversamente trattate, così da poter imitare nella stessa materia marmorea l'apparenza di due diverse qualità di

stoffa o l'illusione della morbidezza della pelle umana, così come ogni altro effetto, che pur riguardando la superficie di una scultura non è per questo una parte meno sostanziale della natura di quest'arte, Canova lo imparò già a Venezia nella bottega dei Torretti, paragonando con i propri occhi ciò che si faceva là con le opere del passato remoto e prossimo sparse nelle chiese della città. Tuttavia, che studiasse con attenzione i gessi delle più famose statue antiche (l'*Apollo del Belvedere*, i *Lottatori di Firenze*, che si trovavano nella Galleria Farsetti di Venezia, metà collezione aperta al pubblico metà Accademia) non significa che egli avesse già sentito il richiamo dell'antichità classica, così rara da osservarsi a Venezia e neppure che dai gessi abbia potuto imparare a scolpire. Un gesso è uguale a una scultura solo in fotografia o al tempo di Canova in un disegno paziente d'accademia eseguito alla luce di una lucerna. Alla luce naturale, allo sguardo, un gesso non ha nulla in comune con la scultura da cui è tratto, se non il fatto di occupare lo stesso spazio. La scultura marmorea è soprattutto superficie, è quel che la luce rende ai nostri occhi dalla superficie di un marmo. Da un gesso può imparare più un pittore la tecnica della sua arte. La giovinezza del Canova è piena di miracoli, come lo è sempre quella dei grandi artisti. Si favoleggia di un Leone di San Marco, che gli procurò le prime protezioni che favorirono la sua carriera, scolpito in un grosso pane di burro per una tavolata di casa Falier. E ancora si narra dei due cesti di frutta che ornavano lo scalone di Palazzo Farsetti a Venezia. C'è chi ha scritto che fossero opera del Canova quindicenne. Canova scolpì l'*Orfeo* e l'*Euridice*, l'*Orfeo* conservato all'Ermitage di San Pietroburgo in cui l'artista esordiente impegnò tutta la sua volontà ed energia giovanile e che a Venezia lo fecero diventare già famoso non ancora ventenne. Commissionate dal suo primo protettore il senatore Giovanni Falier per la sua Villa ai Predazzi presso Asolo, queste due sculture si portarono generalmente a esempio di come diverso divenne Canova a Roma a contatto con le opere dell'antichità classica. Poco studio dei muscoli, leziosità di sospiri, assillo rococò di rendere in scultura il mobile spiraleggiare delle fiamme. In realtà è sorprendente quanto ci sia già qui tanto del Canova futuro e quanto a certe cose egli rimarrà sempre fedele. Quando nel 1816 il Papa lo farà marchese d'Ischia, Canova che pure non ci teneva molto, sceglierà a ornamento del proprio stemma la lira di Orfeo e il serpe che morse Euridice. Era un affettuoso scherzo sui propri inizi, ma lo presero sul serio e infatti dopo la morte glieli scolpirono sulla tomba, come se Canova avesse avuto bisogno di un simile attestato di nobiltà. Riferendosi alle statue di *Orfeo ed Euridice*, il modo di spezzare un gruppo di due figure distinte proprio tramite uno scalone di un palazzo veneziano Canova lo ripeterà ancora, incontrando anche l'incomprensione dei suoi contemporanei. In particolare ripeterà questo schema nei *Pugilatori* e nell'*Ettore e Aiace* che lasciò invenduti nel suo studio fino alla morte. Un gruppo scultoreo invece perfettamente bilanciato nel contrapposto dei movimenti di due figure, di due sentimenti diversi, della vecchiaia accanto alla gioventù, è invece quello di *Dedalo e Icaro*, l'opera che gli permise di partire per Roma così come i suoi eroi dal labirinto di creta. Il suo *Icaro* sorride incosciente della fine che gli riserva il mito. Anche il giovane Canova sarà un Icaro felice, vedrà da vicino il sole della bellezza e cadrà nel mare della grecità, ma guadagnandosene la

vita eterna. Come ha notato per primo Carlo Argan infatti, ai piedi di *Dedalo* giaggiono uno scalpello e un mazzuolo, a indicare che l'opera può leggersi come una metafora della scultura, e forse come un'allegoria personale, che Canova ha dedicato a se stesso scultore. Se l'aneddoto è vero, Canova dev'essere stato grato ad Angelo Querini, che gli commissionò un ritratto del suo alleato politico Paolo Renier. Quando quest'ultimo divenne doge grazie a Querini per poi tradirlo, quello si prese la sua vendetta distruggendo il ritratto. Canova avrebbe voluto fare altrettanto con le opere lasciate dietro di sé a Venezia, completate o da completare e che a Roma soffriva di dover riconoscere come sue. In particolare, il marchese Poleni professore di Idrodinamica all'Università di Padova, ritratto come un filosofo cinico e il senatore Alvise Valaresso, provveditore di Sanità ritratto come Esculapio, non sono opere che fanno sfigurare lo scultore, ma certo lo hanno fatto pentire di essersi dovuto affaticare per campare a consacrare non la propria fama, ma quella di altri uomini altrimenti destinati all'oscurità e anche al ridicolo, conferendo attributi eroici o divini di cui si è perduto il senso. Canova non perderà occasione di manifestare la propria ripugnanza ad eseguire ritratti, non perché egli non avesse il dono di catturare la fisionomia degli individui, ma perché non voleva legare il suo nome a quello di altri, se non quando avvertì di trovarsi di fronte a un mito destinato all'immortalità: Napoleone come Marte, sua madre Letizia come Agrippina, Paolina come Venere, sarebbero ricordati ancora oggi con simili paragoni, anche se Canova non li avesse ritratti così. Invece Ferdinando IV di Napoli soprannominato "re nasone" che Canova ritrasse nel 1820 in veste di Minerva, è più ridicolo così che in tutte le caricature che ne fece Alexandre Dumas.

- LA BOTTEGA DI LISIPPO A ROMA -

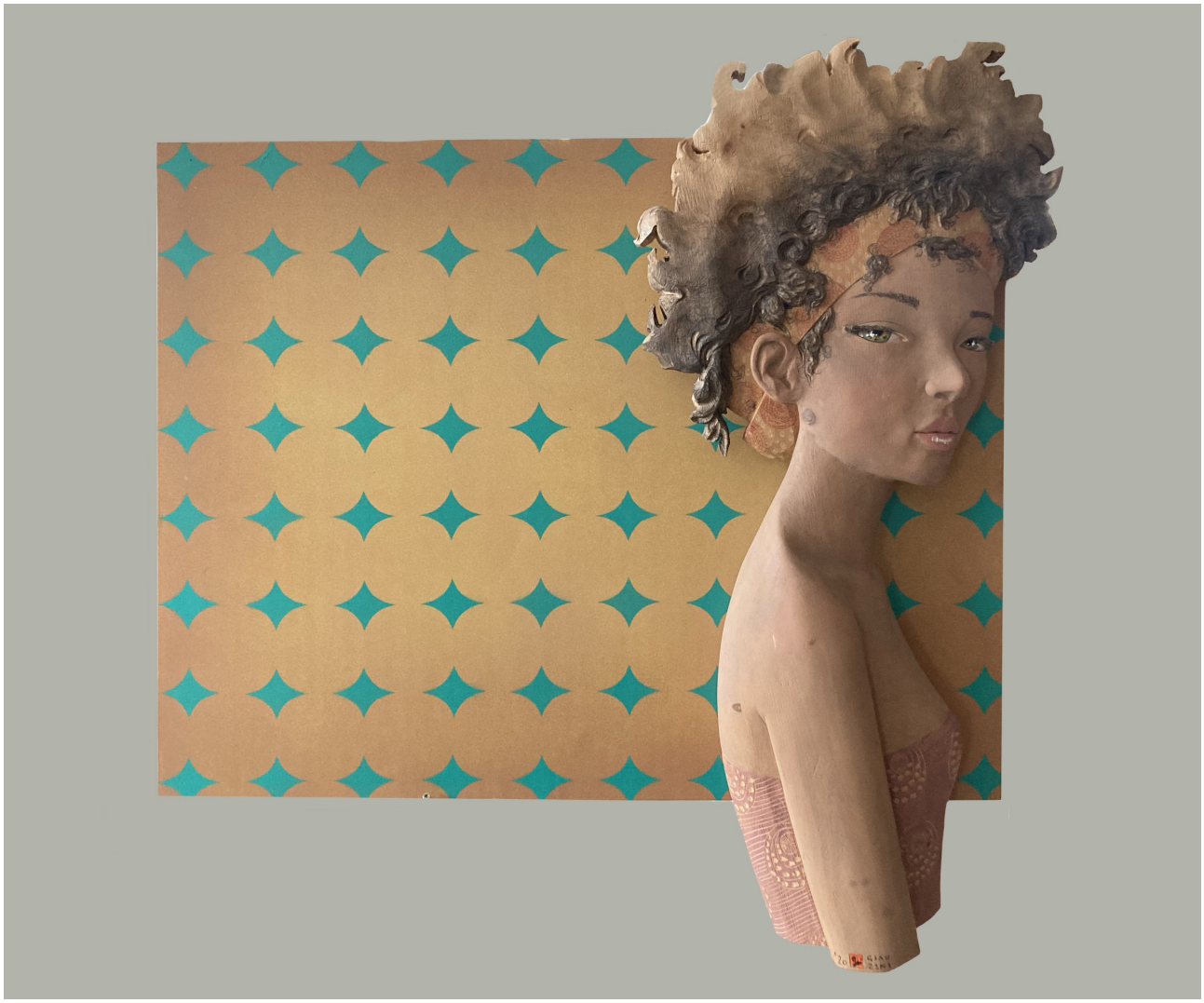
Canova giunge a Roma il 4 novembre 1779. Grazie ai puntuali diari di viaggio che ci ha lasciato sappiamo cosa vide e cosa pensò. Sappiamo che non si stancò di vedere tutto, botteghe di scultura, studi di pittura, musei, chiese, palazzi e che già si faceva strada nella mente di questo giovane rispettoso, silenzioso, modesto, il pensiero di poter diventare a Roma e grazie a Roma il più grande scultore del suo tempo. Da Bernini all'arrivo di Canova, la scultura romana in quell'epoca aveva attraversato una delle più intese stagioni, come lo dimostrano le tombe dei papi di allora e il colossale trionfo della *Fontana di Trevi*. Ma, il Barocco e la continuazione settecentesca del Barocchetto, avevano aggiogato tutte le arti e le tecniche. Una tomba o una cappella romana doveva la sua magnificenza in egual misura all'architetto, allo scultore, agli stuccatori, ai bronzisti, ai tagliatori e impallacciatori di marmi colorati. L'idea della scultura come oggetto d'arte singolo, da ammirare così come si ammira un quadro o meglio ancora da girare sul bilico per poterla guardare da tutte le parti, era qualcosa che riguardava ormai quasi solo le statue antiche, statue che non bastava però estrarre dalla terra come minerali preziosi, ma che avevano bisogno di quel restauro che allora diventò come mai prima un'imponente industria artistica. Si disse di Pio VI, il Papa che regnava quando Canova giunse a Roma, che avesse acquistato 2000 statue antiche per il Museo Vaticano,

ma che non ne avesse mai commissionata una a uno scultore vivente. Peraltro questo non è propriamente vero, soprattutto se pensiamo a quanto lavoro ha dato proprio agli scultori, con ognuna di quelle statue reintegrate nelle parti mancanti, ripensate con fantasia, dottrina, archeologia e gusto, riattate e lustrate dalle ferite del tempo e degli uomini. Canova visitò tutti questi scultori, restauratori della fama di scultori morti 2000 anni prima, mercanti fastosi al servizio di tutti coloro che in Europa potevano permettersi di arricchire le proprie residenze e le proprie gallerie seguendo i consigli di Winckelmann, di Plinio o più semplicemente di qualche intraprendente cicerone romano. Per avere un'idea di quanto vasta e accurata fosse questa industria, basterebbe sfogliare le centinaia di tavole del catalogo monumentale di Bartolomeo Cavaceppi, decano dei mercanti-restauratori di Roma, che Canova visitò nel suo palazzo, oppure leggere l'*Istruzione elementare per gli studiosi di scultura* di Francesco Carradori, colui che scolpì le braccia della *Venere de' Medici*, manuale in cui si descrivono anche tutti i trucchi e le tecniche per far rivivere una statua antica. Tutto questo Canova osservò con pazienza, capendo soprattutto quale immenso potere di suggestione aveva ed era destinato ad avere l'antico. Si dice che il suo primo mentore e incoraggiatore sia stato Gavin Hamilton, un pittore scozzese che a Roma era diventato un imprenditore di scavi archeologici, committente e socio dei restauratori e uomo di fiducia di quegli inglesi, che da lui compravano le statue a centinaia di pezzi per volta. Sfogliando il catalogo di vendita di una di queste raccolte si trovano anche due opere di Canova, la *Ninfa sdraiata* e la *Venere italica*, che fu di Luciano Bonaparte. Per i contemporanei il sovrano privilegio di arrivare a possedere un'opera di Canova, era come poter andare a comandarla e a commissionarla a Sicione alla bottega di Lisippo, scegliere il soggetto e vedersela recapitata senza rotture, senza restauri, candida e lucente. Ancora oggi nel Cortile Ottagono del Vaticano, assieme al *Laocoonte* e all'*Apollo* che proprio grazie a Canova ritornarono a Roma, le sue opere fanno l'effetto di perfette antichità imperturbate da restauri, trovate intatte in qualche scavo impossibile. Canova decise di farsi compenetrare dallo spirito dell'antichità. Aveva trovato la protezione di una corte, anche se piccola, quella dell'ambasciatore della Serenissima Girolamo Zulian a Palazzo Venezia. Aveva vinto la gara, che il veneziano senatore di Roma, cioè Abbondio Rezzonico (nipote di Papa, il cui appartamento capitolino era stato decorato da Piranesi) aveva indetto tra lui e Giuseppe Angelini, allievo del Cavaceppi, che sfigurò presentando la propria *Minerva pacifica* accanto all'*Apollo che si incorona* di Canova. I giudici di allora non ebbero dubbi, facendo dimenticare a Canova la freddezza con cui venne accolto a Roma il calco in gesso del *Dedalo e Icaro* (fatto venire da Venezia per mostrare ai romani la sua maniera) e decretando soprattutto la vittoria dello scultore puro rispetto al restauratore-copista-archeologo, di cui Angelini rappresentava la categoria. Canova si era rifiutato di eseguire copie in marmo dall'antico e si era guadagnato per questo, nonostante la sua mitezza e apparente modestia, la fama di superbo. Infatti, Canova era pronto per la grande scultura di *Teseo trionfante sul Minotauro*, un vero e proprio manifesto della sua arte nuova, che la protezione di Zulian gli permise di scolpire senza preoccupazioni economiche. Tuttavia chi lo guardi oggi (è esposto a Londra al Victoria and

Albert Museum) vedrà come il tempo abbia prodotto una esposizione alle intemperie. La scultura appare oggi molto rovinata e dunque paradossalmente "archeologica". Per realizzare quest'opera Canova attinse la sua ispirazione da statue antiche tra cui il *Marte in riposo* della Collezione Ludovisi, il bronzo del *Mercurio seduto* (che Canova vide a Portici, una delle opere più famose trovate a Ercolano anche per il modo in cui Teseo tiene divaricate le gambe), il *Fauno dormiente*, che a Roma era orgoglio dello scultore e restauratore Pacetti. Queste opere che servirono come esempio a modello per Canova consentono di vedere come egli affrontasse il problema di realizzare un soggetto antico descritto dalla letteratura classica, ma non rappresentato in sculture antiche sopravvissute fino a noi, cercando di immaginarlo così come l'avrebbe trattato un artista antico. Fu una decisione presa dopo dotte discussioni con i suoi amici archeologi, quella di dotare Teseo di una clava piuttosto che di una spada e perciò egli pensò anche di scolpire il ciondolante groviglio del filo di Arianna sul corpo del mostro, che i commentatori descrivono come gli intestini del Minotauro. Oltre a dare un perfetto saggio di scultura, Canova voleva ricreare in ogni sua opera anche lo spirito della favola antica, al modo in cui la letteratura ellenistica ci ha tramandato le descrizioni di statue famose e perdute, non come opere d'arte, ma come esempi di suggestione emotiva, come umane espressioni di affetti e di sentimenti. Canova aveva scolpito lo stupore di Euridice, la disperazione di Orfeo, la serena incoscienza di Icaro e la dubbiosa perplessità di suo padre Dedalo. Anche nel vittorioso Teseo c'è un senso di sollievo e di spossatezza malinconica e una pensa persino nei confronti del mostruoso Minotauro. Sono cose queste, che nessun erudito di Archeologia poteva inventarsi, sono il segno, che seppure si preparava a ridare corpo agli dei e alle dee della Grecia, Canova era pur lontano da quell'assoluta imperturbabilità, che Winckelmann aveva voluto leggere nei bianchi occhi vuoti delle statue antiche. "*Per noi, l'unica via per divenire grandi e se possibile inimitabili, è l'imitazione degli antichi*". Così aveva scritto Winckelmann due anni prima della nascita di Canova. Tutta l'Europa aveva ascoltato e ammirato le sue parole che erano rimaste come un'esortazione sospesa, come una profezia. Jacques-Louis David giovane pittore francese di cattivo carattere, pensionato di Francia a Roma, stava proprio allora inventandosi la pittura antica disegnando statue tutto il giorno, visto che si poteva stare sicuri che la pittura degli antichi, quella di cui parla Plinio nei suoi libri era perduta e i moderni non dovevano disperarsi di imitarla, tanto più che quella che veniva alla luce a Ercolano era allora, per gli innamorati dell'antico, più un imbarazzo che un modello. Ma mentre David non doveva temere opere antiche di pittura, invece Canova doveva rapportarsi con le statue in Campidoglio e in Vaticano. C'era bisogno di un'opera, che le seppellisse di nuovo tutte alla vista degli uomini. E quest'opera arrivò a Canova provvidenzialmente. E l'occasione arrivò alla morte di Papa Ganganelli (Clemente XIV). Il gesto di Clemente XIV in cima alla sua tomba non era affatto di affabile protezione, come quello di Marco Aurelio in Campidoglio. Era bensì piuttosto un gesto drammatico, un monito di arcana terribilità, che ancora oggi intimidisce. L'amarezza della decisione di sopprimere la Compagnia di Gesù, che egli francescano non amava affatto, fu forzata all'autorità di un pontefice dalle pressioni congiunte di

tutte le potenze d'Europa. Tra i pochi che lo piansero quando morì vi era un certo Carlo Giorgi che il Papa aveva nominato amministratore per Roma e distretto di tutti i beni e i possessi della soppressa Compagnia di Gesù. Una carica che lo rendeva assolutamente benestante. Così, grazie a Giorgi segreto committente, il Papa ebbe una tomba e Canova ottenne 11.000 scudi e la possibilità di realizzare un'opera di cui tutto il mondo avrebbe parlato. E così fu. Quando dopo quattro anni di lavoro massacrante nell'aprile 1787 venne svelato al pubblico nella Basilica dei Santi Apostoli il *Monumento Funebre di Papa Clemente XIV*. Si ottenne l'entusiasmo di tutta Roma. Scrisse in quei giorni in una delle sue lettere l'architetto Francesco Milizia: "*Fino gli stessi ex gesuiti lodano e benedicono Papa Ganganelli in marmo*". Canova si affaticò tanto su questo progetto, cambiandolo varie volte, montando l'architettura in legno grande al vero per arrampicarci sopra i modelli delle statue, prima plasmati in creta, colossali come i marmi da realizzare, poi formati in gesso sulla creta fresca e poi dai gessi lavorati in marmo, dando a questa materia in apparenza la stessa umidità, la stessa elasticità e morbidezza della docile creta, che accompagna per prima l'invenzione dello scultore. E quando questa si traduce in marmo in questo modo (cioè lavorando 6 giorni alle mani del Papa, 172 giorni alla statua piangente della *Temperanza* e 20 giorni in più a quella seduta e dolente della *Mansuetudine*) si capisce come esso possa trasformarsi in avorio incarnato, in stoffa d'alabastro, in frusciare agitato di seta. E tutto lavoro a servizio di un grande concetto e nuovo, che preparava al mondo un altro modo di piangere e consolarsi della morte, nuovamente pagano e nuovamente cristiano. "*Finché Canova vive l'immortalità si può comperare*" scrive Stendhal a Firenze il 27 settembre 1811 di fronte alla *Tomba di Alfieri* in Santa Croce, lì collocata un anno prima e aveva in mente soprattutto il grande deposito funebre elevato da Canova nel 1805 a Vienna, per Maria Cristina d'Austria, nella Chiesa degli Agostiniani. Stendhal l'aveva visto 4 anni dopo la sua inaugurazione, entrando nella capitale sconfitta dopo Wagram. Quella frase sull'immortalità acquista un significato decisamente molto eloquente, se ci fermiamo a guardare le tombe di Canova: già in quelle pontificie di Clemente XIV e poi di Clemente XIII commissionatagli dalla famiglia Rezzonico e inaugurata in San Pietro nel 1792, egli aveva inventato delle rappresentazioni di compianto che vanno al di là della persona del defunto. I papi sono innalzati sui propri depositi, meravigliosamente ritratti, eternamente presenti, ma non è detto che la Temperanza e la Mansuetudine piangano soltanto Papa Ganganelli o che lo splendido *Genio alato* si addolori e i meravigliosi leoni stiano a commentare la morte del solo Papa Rezzonico. Infatti, è uno di quei leoni, che Canova metterà più tardi a Vienna come spettatori del mesto e dolcissimo corteo che va recando l'urna lacrimata dell'arciduchessa Maria Cristina verso la cella di una piramide, innalzata a simboleggiare un'immortale memoria a cui la defunta altro diritto non ha, se non forse per aver lasciato il proprio marito Alberto di Sassonia libero di raccogliere la splendida collezione di disegni, che a Vienna porta ancora il suo nome: l'*Albertina*. E anche l'Italia piangente accanto al sarcofago di Alfieri, che Stendhal giudicava davvero un po' grossa e di coscia forte, sembra un altro travestimento della stessa signora colossale, che recita la Temperanza ai Santi Apostoli. Canova aveva

saputo apprendere dall'antico, che in fin dei conti la morte non è proprio un caso particolare e ridando vita al modello della stele funeraria classica aveva resuscitato anche le furbizie degli scultori di Roma antica, che idealizzavano le sculture del defunto o del piangente, tanto che chiunque visitasse le loro botteghe potesse riconoscere il proprio morto o vedere piangere se stesso. A tal riguardo si può ricordare il caso di Leopoldo Cicognara, che visitando lo studio di Canova nel 1807 poco dopo avere perduto sua moglie Massimiliana Cislago, scoppiò a piangere tra le braccia dello scultore davanti alla stele funebre della contessa spagnola di Haro di Santa Cruz (ora custodita a Possagno) a cui Canova stava lavorando. Episodio questo a dimostrazione del valore universale delle opere canoviane, che fu decisivo per il Cicognare da allora in poi primo sacerdote laico del culto canoviano. Inoltre, si fanno paragoni tra i sepolcri di Ugo Foscolo e i tanti scolpiti dal Canova, non soltanto perché in arte queste abilità di mestiere possono ben dirsi poesia, ma anche perché in un caso e nell'altro, versi e marmi vogliono spronare i vivi al culto dei morti come a una virtù civile, cosa davvero nuova e diversissima rispetto al Barocco delle celebrazioni funebri magniloquenti ed esagerate, ma che gli italiani avevano già praticato, prendendo a prestito l'esempio dai sarcofagi e dalle lapidi degli antichi per i loro morti, in un altro secolo in cui si parlava e si scriveva di virtù civili, il Quattrocento di Leon Battista Alberti e Donatello. L'invenzione della stele canoviana fu così felice e così imitata in tutta Europa e per tutto l'Ottocento. Perciò lo scultore, che aveva così generosamente alleviato il dolore della morte dando ai sepolcri un poco della grazia e della gioia delle sue veneri e dei suoi amori arrivò a contagiare e a entusiasmare l'intero mondo.



II SEZIONE

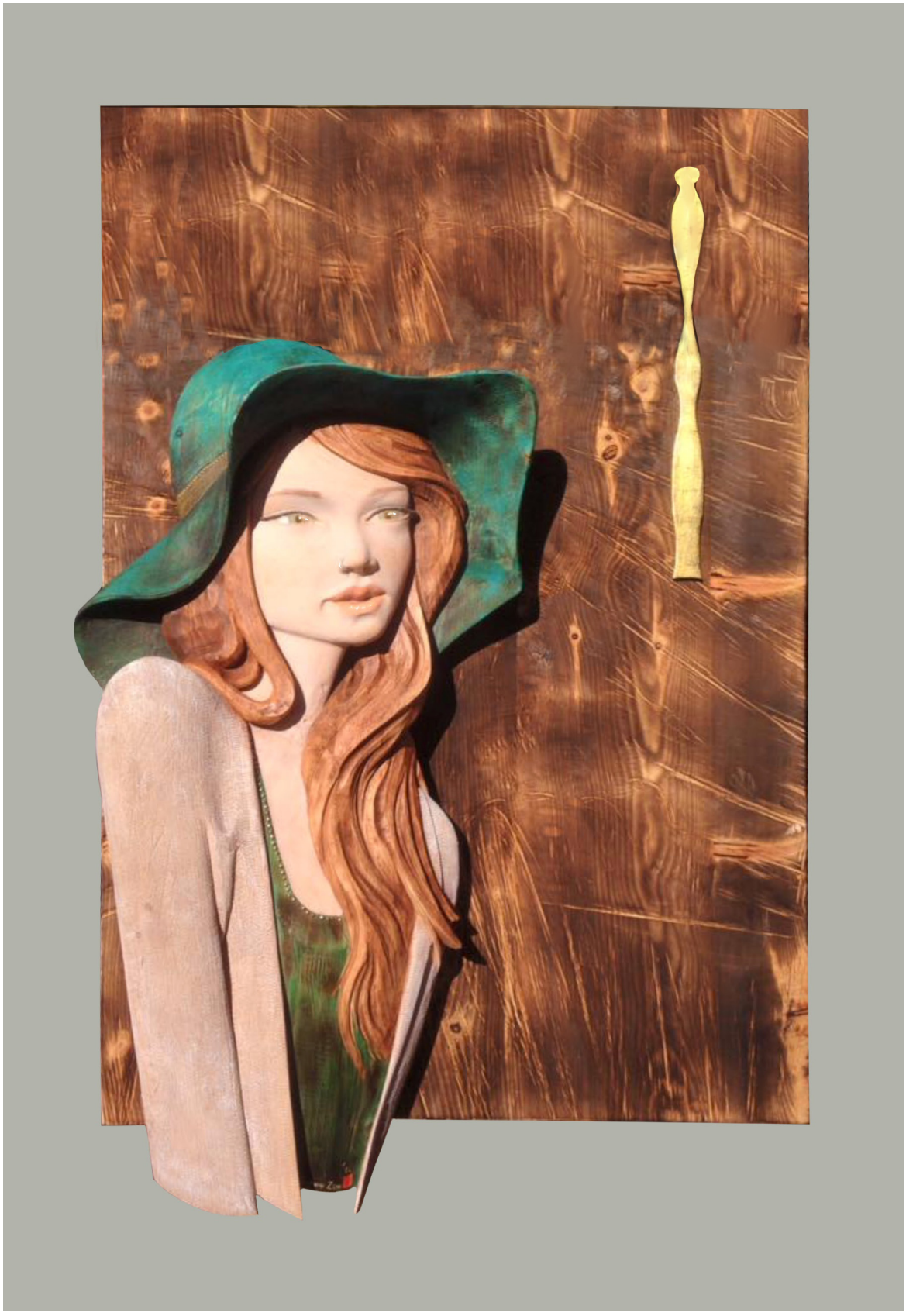
Tra la tomba di Papa Ganganelli e il trionfo ancora più clamoroso di Papa Rezzonico, il problema di Canova fu quello di poter trovare formule abbastanza gentile ed eleganti per poter rifiutare il profluvio di richieste che da allora in poi ricevette. Canova non si lasciò mai intimidire dai nomi altisonanti, che richiedevano la sua opera. Egli aveva a cuore la sua libertà di ricerca di perfezione e la sua fama, l'unico guadagno di cui fu sempre avido, per amore della quale non importava a chi consegnasse un'opera sua, purché il committente si facesse in qualche modo custode di quell'opera al servizio della curiosità e dell'ammirazione del mondo. In questa luce vanno letti anche i tanti aneddoti della sua suscettibilità implacabile: Canova che vuole riprendersi il suo *Ercole e Lica* perché il banchiere Torlonia si era lamentato di averlo pagato troppo; Canova che rifiuta le offerte del re di Polonia, della zarina di Russia e perfino di Napoleone pur di mantenere la propria autonomia; Canova, che seppe sempre amministrare bene l'immenso patrimonio della sua notorietà, pur mantenendo di fronte a tutti la dolcezza dei modi e della parlata nativa, la disarmante modestia, che in un periodo storico come il suo in cui le nazioni e gli stati mutarono padrone così spesso e con così imprevedibile rapidità, gli permise di essere tra tutti gli uomini uno dei più coerenti. Peraltro le sue sculture cambiarono mano molto spesso, sequestrate dai francesi come beni inglesi, comprate dagli inglesi come souvenir napoleonici dopo la Battaglia di Waterloo o addirittura mutate come il *Ritratto di Elisa Bonaparte*, che divenne una musa polimnea da portare in dono all'imperatrice d'Austria, oppure come il gran cavallo che a Napoli avrebbe dovuto sostenere Napoleone e sul quale finì invece per posarsi un re borbonico. A questi mutamenti Canova si adattò sempre con un lieve sorriso, che non fu mai piaggeria di opportunismo, ma ironia e compassione nei confronti dei tragici paradossi della storia. Canova a Roma ebbe presto coscienza di essere illetterato e volle colmare le sue lacune facendosi insegnare l'inglese e il francese (il linguaggio dell'Europa che lo ammirò) e facendosi leggere, mentre lavorava, i classici greci e latini debitamente tradotti. Quei libri di descrizioni di opere d'arte scritti in età ellenistica richiamavano anche Omero. Quei testi antichi erano documenti di opere d'arte famosissime e perdute e a Canova servivano di ispirazione per la sua personale competizione con gli artisti dell'antichità. Certamente non si può pensare che la ripetizione di opere come gli *Amori*, *Amore e Psiche giacenti*, le *Veneri italiche* e la *Statua di Ebe* sia dovuta esclusivamente alla volontà di Canova di offrire al mondo una versione sempre migliorata di uno stesso concetto passibile di perfezionarsi all'infinito. Ripetere un'opera richiede certamente meno tempo, che inventare e completarne una nuova e diversa, ma bisogna aggiungere, che Canova era un uomo onesto fino allo scrupolo e soprattutto scrupoloso della propria fama. Infatti è vero che si sforzò ogni volta di migliorare ogni versione successiva delle proprie opere. Si è invece voluto pensare di lui quello che effettivamente accadde dopo di lui, nell'industria statuaria romana dell'Ottocento, quando rimasero a gestirla gli epigoni dell'arte canoviana. Ovvero che il Maestro eseguisse cioè il modello di creta e dal getto di gesso di questo le schiere di lavoranti al suo servizio facessero poi tante statue di marmo quante se ne potevano vendere. Questa idea della fabbrica canoviana in realtà è falsissima, perché è vero che il procedimento è più o meno quello

fissato dal Canova, ma per rendere migliore la sua produzione. Per quanto egli potesse far eseguire parte o buona parte del lavoro di sbozzatura e di esecuzione ai propri scalpellini e giovani scultori, la finitura di una statua era sempre esclusivamente opera sua. Non si tratta del mito romantico della mano del Maestro capace di imprimere con pochi tocchi di forza e vita al lavoro degli allievi, ma di una cosa eminentemente pratica. Infatti anche quando un profano poteva giudicare una statua ormai quasi finita, in realtà al suo completamento mancava moltissimo. Per Canova era importantissima la superficie di una scultura e lavorare a essa non è un'opera spettacolare, come quando si vede volare via il marmo a pezzi e il blocco prendere forma umana sotto gli occhi dell'osservatore meravigliato. Per giorni e notti al lume di una lucerna, più discreto e rivelatore della luce naturale, Canova operava con piccole raspe di sua invenzione, investigando l'effetto di ogni piccola parte di carne, di ogni chioma, di ogni andamento di pieghe. Badava che qui cadessero come panno bagnato, là volassero come portate dal vento e aderissero come seta sottile al corpo che vi si opponeva. E ancora, che somigliassero altrove alla leggerezza ruvida della stoffa cruda e in un altro panneggio a contrasto, che dessero invece la scivolosa e morbida consistenza di quei pregiati scialli molto costosi, che le belle dame neoclassiche facevano passare dentro la piccola circonferenza di un anello per giudicarne la finezza. Pertanto, non è certo per passione maniacale, che Canova si improvvisasse sarto e soprattutto genialissimo parrucchiere, acconciando le vesti e le chiome delle sue modelle che posavano per diventare le sue muse. Una vanitosissima tra le donne come Paolina Borghese poteva dunque lusingarsi di riconoscere se stessa nell'immortale e imperturbabile modello di *Venere vincitrice*. Canova aveva osservato così tante statue antiche da rendersi conto che i momenti più alti della scultura sono specchio del loro tempo e che un grano di civetteria risiede anche nelle pieghe delle vesti delle dee di Fidia. Fatale fu l'anno 1797, in cui Bonaparte impose i Trattati di Tolentino e Campoformio, a Canova entrambi dolorosi come romano d'elezione e come cittadino dell'assassinata e venduta libertà di Venezia. Gli anni che precedono la tempesta delle invasioni e riconquiste, che sconvolsero e rapinarono l'Italia, anni di quiete incosciente che fu scambiata per età d'oro furono quelli in cui Canova fissò il canone delle sue divinità. La *Psiche* in piedi che tiene sul palmo la fragile farfalle dell'anima, *Amore e Psiche in piedi*, *Amore che risveglia Psiche con un bacio*, *Adone e Venere* e infine la leggerissima *Ebe*. Per comprendere fino in fondo cosa siano queste sculture, guardandole bisogna rifarsi al momento in cui Canova le modellò in creta sul cavalletto girevole, plasmandole in modo tale, che esse non abbiano mai un punto di vista privilegiato. Da qualsiasi punto si guardano, il contorno della forma non soltanto invita la curiosità dell'osservatore a cambiare posizione, ma sembra quasi anticiparlo accennando l'illusione, che la figura stia ruotando da sola. Queste statue di Canova sono state fatte per girarci attorno, sono un trionfo della tridimensionalità e spontaneamente richiamano il bisogno di poterle ammirare come unico centro d'attenzione di uno spazio. I contemporanei dell'epoca per amore della bellezza e in virtù della fama del nome dell'artista trasformavano il luogo dov'era una sua opera in un sacrario, perché le sue statue volevano essere guardate da sole. All'opposto quante più opere di Canova sono

allineate in un museo, immediatamente si ha l'impressione di vedere un deposito di gessi, in una stanza del Museo di Possagno. Questa idea della Sala Canoviana, del tempio dedicato all'opera del suo genio divenne reale, infatti i fortunati possessori delle sue opere fecero davvero costruire delle sale dove le sculture erano tenute proprio come le divinità di Grecia e Roma al centro di un tempio vero e proprio a loro dedicato. Canova cercò di essere lui stesso l'architetto di questi templi da costruire attorno alle sue opere. La statua che più di ogni altra sembrava fatta per essere adorata come quella di un dio fu quella alta quasi 4 metri, che Canova scolpì dal 1803 al 1806 per Bonaparte raffigurandolo completamente nudo come *Marte pacificatore*. Al di là della sua statura fisica, non storica, Bonaparte ebbe una fisionomia, che sembrava fatta apposta per essere ritratta nello stile della sua epoca. Era un uomo a cui nell'antichità si sarebbero innalzati degli altari. Canova a Parigi nel 1802 con le sue mani che plasmavano la creta ritraendo il primo console in posa davanti a lui, trovò i caratteri imperiali di Augusto senza tradire la somiglianza con Bonaparte. I busti di Bonaparte dal modello di Canova sono innumerevoli tanto che si è persa memoria del marmo originale. Tuttavia, Canova pensava di aver fatto un'opera, che i posteri avrebbero ricordato come il colossale *Giove olimpico di Fidia*, una delle meraviglie del mondo antico, ma quando Napoleone si vede così madornalmente nudo, pensando ai commenti dei parigini, ordinò che al Louvre rimanesse perennemente coperta da un telo. Questa scultura sembrava quasi uno scherzo colossale e anche gli amici archeologi di Canova, quando vollero difenderlo scrivendo di nudità eroica, non fecero altro che aggiungere ridicolo al ridicolo. Canova dovette purtroppo amareggiarsi per il destino del suo Napoleone di marmo. Ma un'altra delusione ancora più grande quando il Papa ritornò a Roma. La statua della *Religione*, che Canova aveva scolpito per il monumento di Papa Rezzonico, con la sua croce in spalla e il suo diadema di raggi di luce, aveva avuto un singolare destino, quello di diventare la personificazione della Chiesa di Roma, che cadde due volte e due volte fu rialzata nel corso degli avvenimenti che vanno dalla deportazione di Pio VI all'ultimo definitivo ritorno di Pio VII. Piangente e risorta sulle stampe popolari, sulle carte da bollo e sulle medaglie, sugli archi trionfali di cartapesta, la *Religione* di Canova era diventata la personificazione di un ideale. Dunque quando Pio VII fu ristabilito a Roma, Canova pensò di offrire a quel pontefice santificato dalle umiliazioni sofferte dall'ormai sconfitto Bonaparte, l'omaggio di scolpire interamente a proprie spese una colossale statua della *Religione*, alta ben 8 metri, da collocare dentro la Basilica Vaticana. Tuttavia anche questo capolavoro, come nel caso del colosso napoleonico non ebbe la fortuna sperata. La storia fa velo all'arte, perché questa Religione così filosofica e imperturbabile, che riprendeva per certi aspetti la dea della Ragione adorata nelle chiese sconsacrate della Rivoluzione divenne in qualche modo personificazione non richiesta di quello Stato riformista che volle edificare fondamenta assolutamente inaffidabili. Da qui Canova non ebbe mai un chiaro rifiuto, ma neppure un dichiarato consenso. Allora, Canova pensò di elevarla al Pantheon, che era la chiesa titolare dei Consalvi e che Canova aveva già trasformato, per dare lavoro agli scultori di Roma, in una sorta di museo laico. Neppure questo tentativo ebbe successo e quindi Canova si

prese la sua vendetta scolpendo la sua statua ma in dimensioni più ridotte, cioè alta circa 4 metri, spogliata della croce e del diadema e ribattezzata *Religione protestante*. I soldi, che Canova avrebbe speso per la sua gigantesca *Religione* furono destinati alla costruzione di un tempio, cioè di una chiesa nella sua Possagno, sia per dare lavoro ai suoi concittadini, sia per dare corpo alle sue ambizioni di architetto, mettendo assieme la Rotonda del Pantheon e il Pronao del Partenone. Morì prima di vederlo finito nel 1822. Canova si dimostrò sempre uomo religioso, ma come artista i suoi soggetti cristiani sono assai rari. Canova si rese conto, che il suo stile non era adatto a rendere dei soggetti sacri e dunque cercò di costruirsene un altro, guardando alla scultura e alla pittura del primo Quattrocento e dei primitivi. E qui si può citare a tal proposito la grande pala dipinta del Tempio di Possagno con il *Compianto di Cristo*, con un Dio raggiante come un Sole tratto da una tavola trecentesca di Spinello Aretino. Per altro, Canova non ha mai venduto una sua pittura. Non fu e non fu educato come pittore e scultore. Canova è stato uno scultore, la scultura di marmo era il suo fine e il bozzetto creta o di cera l'equivalente per un pittore di uno schizzo a penna. Quando Canova appena arrivato a Roma andava alle sessioni di nudo, non portava con sé i fogli e il carboncino, ma la sua tavoletta di legno con la creta da modellare. E questo, non perché Canova non fosse abile o capace di disegnare. Anzi, i disegni che ci rimangono legati alle sue giovanili opere veneziane sono dei disegni nella tradizione tonale veneta, come quelli che Tintoretto faceva studiando i calchi michelangioleschi al lume di candela. Ma a Roma, Canova non aveva più necessità di disegnare se non quando doveva mostrare ad altri, che non fossero scultori, l'aspetto finale di una sua opera. Ci narra nelle sue memorie Adamo Tadolini, giovane praticante nello studio di Canova e uno dei pochi a diventare poi uno scultore degno di quell'esperienza, che quando il Maestro, prossimo alla morte, dovette eseguire il *Pio VI orante* per la Confessione di San Pietro, affidò a lui il compito di fare il modello in creta al naturale e Tadolini lo plasmò seguendo l'indicazione di un piccolo bozzetto in terracotta eseguito da Canova. Ovviamente, non per questo, il modello grande del *Pio VI* diventava opera di Tadolini più che di Canova, semplicemente, che Tadolini da scultore poteva leggere le intenzioni del Maestro nel bozzetto con lo stesso occhio con cui un esecutore di musica legge lo spartito di un compositore. Meritano di essere menzionate anche quelle opere poco considerate, perché mai tradotte in marmo, che Canova creò per sé e principalmente per i suoi amici, facendosi oltre che scultore letterato anche scultore di bassorilievi, emulo di quegli antichi pittori di vasi che della pittura antica avevano lasciato un'idea, sepolta nelle tombe di Etruria e di Magna Grecia, che proprio allora si andavano scoprendo. Canova cominciò la serie dei suoi rilievi al tempo in cui lavorava al *Monumento Rezzonico* e si faceva leggere la traduzione dell'*Iliade* fresca di stampa dell'amico letterato Melchior Cesarotti. E Canova cominciò infatti traducendo *Omero* nella sua lingua in rilievo. Più ancora, che alle leggende del ciclo omerico, finì poi per appassionarsi alla storia del processo e della morte di Socrate, un vero e proprio ciclo a cui egli dedicato ben cinque rilievi. Strana adesione da parte di Canova, a quello stoicismo neoclassico, che darà vita al gran quadro davidiano di *Socrate che beve la cicuta*. Leggiadri e più piacevoli, anche

quando il soggetto è sofferente, sono invece i rilievi mitologici con la *Morte di Adone*, *Bacco bambino consegnato alle Ninfe* e quello con la *Danza delle Grazie*, capostipite in scultura di tutte le esercitazioni pittoriche pompeiane del Canova. La possibilità che offre il bassorilievo di scultura narrativa, di espressione molteplice di emozioni e affetti che sarebbero impossibili a un gruppo di statue, è straordinariamente utilizzata da Canova e in modo davvero magistrale. Queste opere Canova non volle mai eseguirle in marmo, ma gettate in gesso e riproducibili ad infinitum. Cominciarono a viaggiare per l'Italia come affettuose cartoline neoclassiche i cui destinatari erano gli amici del Canova: il Zulian suo primo protettore, la famiglia Rezzonico, ammiratori e clienti padovani e ancora tanti altri come a Roma il banchiere Torlonia e il monsignor Lante, per i quali l'architetto Giuseppe Valadier decorò con lo stile canoviano le ville sulla Nomentana e al Gianicolo. Questa generosità delle proprie invenzioni, unita al proposito di non trasformarle in marmo per non dare a nessuno il privilegio di un'opera unica, fu certo un'intelligente promozione della propria arte per accontentare gli ammiratori senza dover dar via le faticatissime opere di marmo e per far sì, che negli interni neoclassici la scultura fosse la protagonista dell'arredo, spodestando anche i quadri di pittura dalle pareti. Si può dire davvero, che la sfortuna postuma di Canova sia cominciata negli ultimi istanti della sua agonia, approfittando della quale il suo fratellastro l'abate Giovanni Battista Sartori, al suo fianco come segretario da 22 anni, gli carpì un nuovo testamento, che annullava il precedente depositato a Roma. Da semplice destinatario di una rendita, l'abate Sartori diventò così l'erede universale delle sostanze, delle opere e del buon nome di Canova. Questo abate fece strazio di tutto, ignorando il desiderio di Canova, che avrebbe voluto trasformare il suo studio di Roma in un'accademia di scultura, distruggendo modelli originali, regalandoli senza criterio, facendo completare le opere non finite da scultori mediocri e vendendole per lavorate dalla mano del Maestro. La mano di Canova destra venne chiusa in un'urna e deposta all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il cuore invece venne deposto nella Chiesa veneziana dei Frari, in un monumento fatto eseguire da Leopoldo Cicognara. Per pagarlo il vecchio amico biografo ed esegeta di Canova aprì una sottoscrizione, bussando cassa in tutta Europa e perfino in entrambe le Americhe. È pur vero ciò che ha scritto Stendhal, che la tomba di Canova è la tomba della scultura. Della sua certamente. Per altro, i protagonisti della scultura italiana, che vennero dopo di lui non furono suoi allievi. E i suoi allievi propriamente detti, che furono suoi seguaci non ebbero purtroppo grande seguito, con la sola eccezione di Adamo Tadolini. Il resto del corpo di Canova fu sepolto sotto la Gran Volta di Possagno, dove il genio giace per l'eternità.



III SEZIONE

- COME LO SCULTORE FINIVA LE SUE STATUE: LA PELLE DI CANOVA -

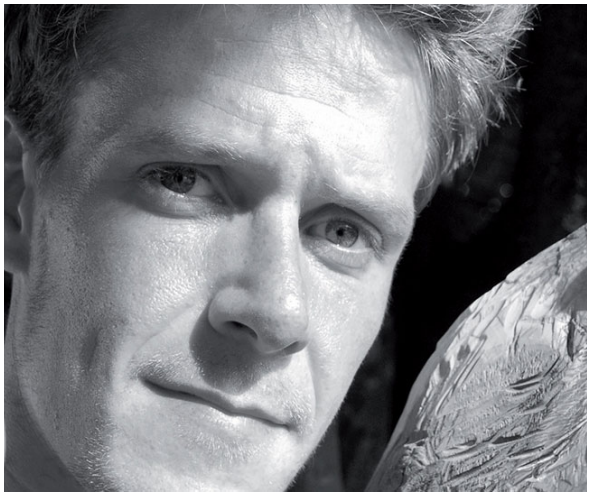
Va rimarcato come fosse particolarmente importante per la scultura, in generale e nello specifico per la scultura di Canova, la superficie del marmo, di per sé estremamente delicata. Il biancore cimiteriale del marmo di Carrara che nel Novecento è stato criticato alle statue non è certamente colpa del Canova, ma di coloro che volendo pulire i suoi marmi dalla polvere o dall'ingiallimento della patina di cera, che era stata loro data originariamente, hanno in realtà letteralmente scuoiato le sculture dell'artista. Queste torture indiscriminate continuano a essere praticate ancora oggi da restauratori senza buona pratica e senza criterio, che non si rendono conto che non viene rovinato soltanto un dettaglio dell'opera, ma la sua stessa essenza. Canova aveva del marmo scienza profondissima e aveva chiara coscienza delle particolarità del marmo di Carrara, rispetto ai più fini marmi di Grecia usati dai suoi classici predecessori. Egli pensò sempre, che il biancore di questa materia andasse in qualche modo attenuato e che i pori del marmo, materia più assorbente delle spugne, andavano chiusi, offrendo alla luce una superficie compatta, su cui essa potesse riflettersi come sull'avorio o sull'alabastro e non restituire, come purtroppo ora si vede in molti casi, l'impressione di contemplare un blocco di sale o di zucchero raffinato. È risaputo, come Canova nel corso della sua vita trattasse la "pelle" dei suoi marmi facendoli lucidare con pomice sempre più impalpabile, fino al punto che lo strofinio anche di un solo granello di sabbia avrebbe potuto rovinare il lustro della materia. Per attenuarne il biancore egli usò certamente la cera, talvolta colorandola, ma impercettibilmente per dare alle parti di incarnato delle sue statue una lieve apparenza di vita. Sapeva, che gli antichi arrossavano le labbra e le guance persino ai loro bronzi. Egli diede un poco di rossore sulle gote e al sorriso della sua *Ebe*. La cosa non piacque ai suoi contemporanei e da allora cambiò pratica, si accontentò di spennellare le sue statue con acqua di rota, cioè con l'acqua che si fa colare sulla mola per non surriscaldare i ferri e gli scalpelli che si arrotano. Questa pratica dava al marmo un tono più naturale e non ingialliva come la cera. Con il tempo si rese sempre più conto, che gli effetti di superficie del marmo sono più efficaci controllando in modi diversi il lavoro della raspa prima ancora della lustratura. Infatti, vi sono parti nelle sue sculture dove una residua scabrosità del marmo, laddove si vede ancora il segno del morso del ferro, a distanza rende paradossalmente un effetto di morbidezza inimmaginabile, dando alle ombre quello sfumato, che nel disegno è possibile con il tratteggio minuto o con lo sgranarsi del lapis sulla rugosità della carta. Eppure, tanto amore e tanto studio è più fragile e delicato del colore di un dipinto anche se spesso i restauratori tutt'oggi continuano a pulire le sue sculture con la sabbia a pressione.

- CANOVA INNAMORATO: NON POSSO LAVORARE SE NON PER AMORE -

"*E nelle statue finisce prima la testa. Per potere innamorarsi del suo lavoro: perché non posso lavorare se non per amore*". Così scrive Pietro Giordani nelle bellissime pagine del suo *Panegirico ad Antonio Canova* (1810). Che egli morisse vergine come un santo e martire della fatica e del lavoro

non è certo impossibile, ma è stato anche detto che esiste una storia sentimentale di Canova. Dalle promesse non mantenute, che egli ebbe con le giovani di Possagno, alla prima modella che vide nuda per scolpire la sua *Euridice*, fino alla bella Domenica Volpato, che a Roma lo tradiva già da fidanzata e per sorprendere la quale Canova si nascose nella gerla di un panettiere. Quando la vita di Canova si incontra con quella dei francesi, egli si innamorò della più bella opera neoclassica fatta in quei tempi da Madre Natura, Giulietta Récamier, che Chateaubriand elevò nelle sue *Memorie d'oltretomba* a monumento nazionale di Francia e che esiliata da Parigi per ordine di Napoleone venne a Roma nel 1813 come una "compensazione della Francia". Queste sono le parole utilizzate da Chateaubriand quando l'Italia fu privata delle sue più belle statue dell'antichità. In vacanza con lei ad Albano commissionò al paesaggista Giovanni Battista Bassi una veduta con la finestra di Giulietta illuminata nella notte, l'ultima immagine che egli contemplava prima di addormentarsi. E Canova modellò un busto di lei, che però non piacque offendendolo mortalmente. Anche David si seccò e no finì mai il ritratto di Giulietta sdraiata sul sofà da allora in poi chiamato Récamier, che è una delle più famose icone dello stile neoclassico. Canova allora cambiò il soggetto del busto in una Beatrice e si innamorò poco dopo di una baronessa spagnola, Minette d'Armendariz, per la quale corse da più vicino di altre volte il rischio di sposarsi. Stendhal, così francamente come suo solito essere e fare, dice senza dubbi che Canova era l'amante della signora Teresa Tambroni, moglie di Giuseppe direttore dell'Accademia del Regno d'Italia e ammiratore di Canova. Sappiamo solo, che fu lei a dare l'idea al Canova del gruppo delle Grazie e che lei volle un suo ritratto dipinto in tutta segretezza per farne dono a Canova. Riprendendo le parole di Giordani: "*Canova amò e fu pienamente riamato dalle sue statue*".

BIOGRAFIA DI GIANLUIGI ZENI



Lavoro il legno con passione, ed è questa passione che si trasforma in arte. Seppur diplomato alla scuola d'arte di Pozza di Fassa, decido di continuare a seguire le impronte di mio padre lavorando insieme a lui in bottega e continuando così a perfezionare la mia tecnica. Maturata la giusta padronanza di questo materiale, decido di allontanarmi dalla linea classica di mio padre e di inoltrarmi in un sentiero di ricerca della mia personalità artistica. È così che, spinto da questo spirito innovativo, decido di esprimere con la mia scultura delle tematiche di attualità. Con una rinnovata visione artistica e con tanta sete di imparare, decido di affinare ulteriormente tecniche e conoscenza frequentando l'Accademia di Belle Arti a Verona. Qui imparo in maniera più approfondita la storia dell'arte, l'utilizzo dei colori e la lavorazione di altri materiali. Durante gli anni di apprendimento accademico, rimango particolarmente colpito dalla forza espressiva dei graffiti dai quali trovo ispirazione e ne utilizzo la particolare semplicità e forza che riescono a trasmettere per farne uso proprio nelle mie sculture. Al centro della mia corrente artistica prende così forma una linea di forte critica verso il dilagante inquinamento sociale e naturale e ai problemi ad esso correlati. Attualmente vivo e lavoro a Mezzano di Primiero dove, avvolto da natura e montagne, vivo il lento trascorrere dei giorni con la passione per il mio lavoro. È dal quieto vivere tra le montagne, amiche di gioco e severe maestre, che trovo una sempre nuova spinta per creare, crescere e divertirmi con questa mia grande passione.

CONTATTI

Sito web: *www.gianluigizeni.com*
IG: *@g.zeni_art*
FB: *@sculturezeni*

APPENDICE FINALE: RITROVATA LA *MADDALENA GIACENTE* DI CANOVA

Quando vent'anni fa la acquistarono ad un'asta di statue da giardino, mai avrebbero immaginato, che potesse essere un'opera autentica del genio Antonio Canova. Una coppia inglese ha infatti scoperto, casualmente, che quella statua, che da ormai due decenni adorna il parco della loro villa nel Sussex in Inghilterra, è in realtà un capolavoro della storia dell'arte, che si credeva perduto per sempre. Scolpita da Canova tra il 1819 e il 1822 per il primo ministro inglese Lord Liverpool, alla morte del primo ministro nel 1828 la scultura fu acquistata da Lord Ward che lasciò in eredità al figlio fino al 1920, quando Herbert Smith, produttore di tappeti, acquistò la casa Ward assieme alle statue del giardino, senza sapere che ci fosse il marmo di Canova. È qui che si perde l'autografia del Maestro italiano. In una successiva vendita all'asta nel 1938 venne descritta semplicemente come una "figura classica". Ad acquistarla fu l'imprenditrice e collezionista Violet Van der Elst. La scultura rimase nel giardino di casa Van der Elst dopo la vendita della proprietà nel 1959 a un mercante d'arte locale. Nel 2002 ancora priva di attribuzione, fu acquistata da una coppia britannica per 5200 sterline (circa 6200 euro). La riscoperta storica è stata annunciata di recente dalla casa d'asta inglese Christie's, che offrirà la *Maddalena giacente* il cui modello in gesso si trova nel Museo Canova di Possagno, il prossimo 7 luglio a Londra con una valutazione di partenza tra i 5 e gli 8 milioni di sterline (6-9 milioni e mezzo di euro).