Progetto Artistico

RAFFAELE FRIZZARIN: OMAGGIO SPECIALE AL MAGISTER **ANTONIO CANOVA** E ALLA SUA ARTE ETERNA E IMPERITURA

a cura della Dott.ssa Elena Gollini

www.Elena Gollini Art Blogger.com

Indice

5 Preambolo riflessivo

7 Opera - *INNOCENZA*
8 Opera - *IN CERCA DI SERENITÀ*
9 Opera - *SPERIMENTAZIONE*
10 Opera - *SPERIMENTAZIONE: MANO SACRA*
11 Opera - *CONNESSIONI*

12 Prima sezione

20 Seconda sezione

34 Appendice conclusiva con approfondimento di tematiche attinenti

49 Biografia di Raffaele Frizzarin

PREAMBOLO RIFLESSIVO

Certamente, la ricorrenza simbolica del bicentenario della morte dello straordinario genio e immenso talento, magister di virtù artistiche incommensurabili chiamato Antonio Canova, merita una speciale celebrazione solenne ad honorem anche da parte degli artisti contemporanei. Ecco, perché ho pensato di proporre a Raffaele Frizzarin un progetto artistico dedicato proprio a rendere omaggio a Canova in questo anno 2022, trovando così una scia di flusso trainante ancora più avvalorante nel ricordo commemorativo di una figura, che a buon conto e a buon diritto appartiene alla grande storia dell'arte universale, come rappresentante grandioso di una visione di ricerca scultorea assolutamente inconfondibile, distintiva e inimitabile. Raffaele, che ammira e apprezza con slancio l'enorme patrimonio artistico e la sublime lectio magistralis, di sapere e di conoscenza, perpetrata dal maestro Canova, ha accolto subito con grande propensione questa rilevante e qualificante prospettiva, accostando la sua espressione pittorica, squisitamente evocativa e rievocativa e ricercatamente raffinata e garbata, a un circuito di scritti appositi, che fanno emergere interessanti e stimolanti punti di vista critici e analitici oltre a ripercorrere le vicende esistenziali e artistiche delle esimio e illustre genio scrittore. La fama di Canova ha attraversato la storia del suo tempo, ha fatto epoca e contestualmente ha gettato solide basi anche per le successive espressioni scultoree future. Gli insegnamenti di Canova sono senza dubbio di utile funzionalità ancora oggi e senza dubbio lo saranno anche in futuro, perché conservano, racchiudono e custodiscono quel guizzo speciale, che resta sempre e per sempre e rende immortale colui che lo possiede. Canova ci regala una formula stilistica preziosamente congeniata, composta e orchestrata con doviziosa e meticolosa precisione, curata nel dettaglio e nel particolare con quell'attenzione certosina, che anche lo stesso Raffaele mette in campo nel suo operato creativo, propendendo sempre verso quella resa ottimale di impatto scenico e narrativo, che suscita da subito una profonda e intensa suggestione visiva ed emozionale. Nella poetica artistica di Raffaele, come lo è stato a suo tempo in quella di Canova, l'ideale del bello e del concetto di bellezza prevale e predomina nella sua forma più spiccatamente e marcatamente sensibile nella percezione sensoriale, che si propaga a tutto tondo in modo fortemente avvolgente e permeante. Ecco, perché la bidimensionalità delle opere di Raffaele acquista quel tratto di plasticità tattile e di spazialità tridimensionale tali da assomigliare all'effetto scultoreo e da invitare il fruitore-spettatore ad un approccio molto compenetrante. Inoltre, anche

nei dipinti di Raffaele, parimenti che nella produzione di Canova, si può ravvisare l'intento primario e precipuo di dare vita a una mimesi semantica di potente portata comunicativa e di utilizzare un registro linguistico e dialettico lineare e composto, ordinato e pulito, all'insegna di quella nitidezza di azione e di pensiero, che contraddistingue entrambi. Ecco, dunque che questo accostamento mi sembrava estremamente congeniale e appropriato per offrire a Raffaele, meritevole di cimentarsi con passione e dedizione nel cammino pittorico, l'opportunità e l'occasione di sentirsi ancora più vicino e affine a chi come Canova rappresenta un modello perfetto e costituisce un esempio di ispirazione fondamentale, da cui poter ricavare e trarre davvero un tesoro inestimabile e universalmente condivisibile.

INNOCENZA

Olio su tela, 100x100cm

Libera interpretazione di una foto di Mark Abrahams. La donna raffigurata in quest'opera ed il suo sguardo puro rappresentano l'innocenza e la sua fragilità. Basta un semplice sospiro per sfaldarla, come piccoli fogli scomposti da un soffio di vento.

IN CERCA DI SERENITÀ

Olio su tela, 120x100cm

Quest'opera rappresenta una donna che cerca di districarsi tra le preoccupazioni della vita. Le linee intricate che emergono dai suoi capelli rappresentano i tanti pensieri che affollano la sua mente, che poco a poco, però, sono destinati a rimpicciolirsi sino a terminare in un unico piccolo punto. In questo modo lasciano spazio alla serenità che la donna cerca, alzando lo sguardo verso il cielo.

SPERIMENTAZIONE

Tecnica mista su tavola preparata a gesso, 310x120cm

Quest'opera è un esperimento. Ho semplicemente cercato di creare un contenuto colorato, equilibrato e d'impatto, usando arte figurativa unita ad altre tecniche. In essa ho combinato colori acrilici e ad olio, colori sabbiosi per pareti, smalto lucido universale, vernice spray in bomboletta, uso dell'aerografo e markers indelebili.

SPERIMENTAZIONE: MANO SACRA

2020, colori ad olio e pennarello indelebile su tela, 40x30cm

CONNESSIONI

Tecnica mista su tela, 150x150cm

In quest'opera ho voluto rappresentare la connessione che c'è tra l'uomo e tutto ciò che lo circonda, anche delle semplici figure geometriche. Quale grande e meraviglioso prodigio è il corpo umano! Muovendo semplicemente le dita di una mano possiamo connetterci ora con un triangolo, ora con un quadrato, ora con un pentagono.

PRIMA SEZIONE

- 200 ANNI DALLA MORTE: ANTONIO CANOVA, LA LEGGEREZZA DEL MARMO -

Ribattezzato "il nuovo Fidia" per la sua maestria, 200 anni fa si spegneva il più grande interprete del Neoclassicismo, capace di scolpire nel marmo la perfezione e il sentimento. Si racconta, che all'età di circa 10 anni, durante una cena Antonio Canova intagliò un leone di San Marco con le ali spiegate in un panetto di burro, lasciando tutti sbalorditi. Al di là dell'aneddoto probabilmente inventato, è certo che fin da piccolo lo scultore manifestò doti artistiche eccezionali, che lo avrebbero reso il più grande interprete del Neoclassicismo, la corrente artistica che celebrava la bellezza ideale rifacendosi all'antico. Gli artisti neoclassici traevano ispirazione dall'arte dell'Antica Grecia, ritenuta una perfetta espressione di proporzione, armonia ed equilibrio. Canova fece suoi tutti questi elementi, che caratterizzavano i canoni del bello ideale, aggiungendo però alle perfette forme delle sue sculture anche vitalità e sensualità. Pur rimanendo nello spirito del Neoclassicismo, il suo linguaggio artistico fu unico e lo collocò "nel più sublime grado di tutti gli artisti" come affermò Papa Pio VI, quando nel 1802 lo nominò Ispettore Generale delle Antichità e Belle Arti.

UN FIGLIO D'ARTE

Antonio nacque il 1° novembre 1757 a Possagno, vicino a Treviso, da Angela Zardo e Pietro Canova, discendente da una famiglia di tagliapietre e scalpellini, attività alla quale fu subito avviato il fanciullo. Alla morte di Pietro nel 1761 la madre affidò il bambino al nonno Pasino Canova, uno scalpellino di discreta abilità, ma di carattere burbero. L'uomo riconobbe subito le qualità del nipote e quando tra il 1766 e il 1768 ricevette l'incarico di decorare la villa del senatore veneziano Giovanni Falier, lo portò con sé. Fu forse proprio grazie al leggendario episodio del burro, che il senatore finanziò al giovane un periodo di apprendistato nella bottega veneziana dello scultore Giuseppe Bernardi, detto Torretti. Qui Canova studiò le collezioni di opere antiche di proprietà dell'abate Filippo Farsetti, iniziando a sviluppare il gusto per l'armonia e l'equilibrio, che ne avrebbe caratterizzato la produzione scultorea. A quel punto però, la città lagunare non era particolarmente all'avanguardia nel campo della scultura, così Canova si trasferì a Roma, dove sarebbe rimasto per la maggior parte della sua vita. Vi giunse il 4 novembre 1779 e fu accolto dall'ambasciatore della Repubblica Veneziana Girolamo Zulian. Nel giro di pochissimo tempo Canova raggiunse una straordinaria popolarità. Davanti alle sue opere, tutti impazzivano per la morbidezza delle carni, le pose eleganti e aggraziate, la levigatezza del marmo, che risultava luminosissimo e per gli incarnati, che grazie all'uso di speciali patine colorate che ne annullavano il naturale biancore, sembravano vivi. Quando nel 1787 fu esposto il monumento funerario a Clemente XIV, realizzato per la Basilica dei Santi XII Apostoli, nella coda di curiosi accorsi ad ammirarlo si trovavano anche dei Gesuiti, nonostante non amassero quel Papa, perché aveva soppresso il loro ordine.

Quest'opera consacrò la fama di Canova, che iniziò a ricevere commissioni non solo da Roma e Venezia, ma anche dalla nobiltà europea, quella russa, polacca e asburgica. Negli anni, divenne famoso anche oltreoceano: nel 1816 il presidente americano Thomas Jefferson gli commissionò una statua di George Washington oggi perduta. Lo scultore lavorava nel suo atelier di via delle Colonnette a Roma, in cui seguiva un rigido piano di lavoro, che grazie all'aiuto dei suoi collaboratori gli permetteva di accettare molti incarichi. Il suo processo creativo si articolava in diverse fasi: iniziava con uno schizzo dell'idea su carta per poi realizzare uno o più bozzetti in argilla (in alcuni casi questa fase era preceduta da un modellino in gesso di piccole dimensioni). Il bozzetto definitivo veniva in seguito ricoperto di gesso.

L'ULTIMA MANO

Dopo avere distrutto l'anima interna di argilla, sulla forma venivano piantati i repères o chiodini di bronzo, che servivano per prendere misure e proporzioni, attraverso compassi e pantografi, riportandole sul marmo. A quel punto i collaboratori si mettevano a sbozzare il blocco per arrivare all'ultima fase, quella più importante, in cui il lavoro era di esclusiva competenza di Canova. Era lui a dare alla statua la cosiddetta ultima mano, come era solito chiamarla rigorosamente, si racconta, a lume di candela. Sembra, che ogni tanto posasse lo scalpello per concedersi lunghe passeggiate in cui probabilmente meditava sul lavoro svolto. Poi ritornava all'opera con rinnovata energia e inventiva. Canova curava i dettagli in maniera ossessiva e l'abitudine di tenere a lungo il trapano poggiato sul petto, finì per causargli danni permanenti alle costole.

AMBASCIATORE AL LOUVRE

Tra gli ammiratori di Canova si annoverava anche Napoleone Bonaparte, che però lo scultore non ricambiava: l'occupazione francese l'aveva obbligato a lasciare Roma per rifugiarsi a Possagno e la cessione di Venezia all'Austria gli aveva fatto perdere un vitalizio, che gli versava la Repubblica. Eppure, quando nel 1802 Napoleone lo convocò a Parigi per farsi immortalare in un busto ritratto, il Papa Pio VII lo convinse ad andare. Canova fu accolto nella capitale francese con grandissimi onori, a differenza di quanto avvenne 13 anni dopo, quando vi fece ritorno. Nell'agosto 1815, infatti, fu inviato dal Pontefice per negoziare la restituzione delle opere d'arte di proprietà dello Stato Pontificio, che Napoleone a seguito del Trattato di Tolentino, aveva portato in Francia. Grazie a una fitta rete di relazioni diplomatiche, in ottobre lo scultore ottenne il permesso di riportare in patria la maggior parte delle opere. Nonostante l'ostilità del direttore del Louvre Vivant Denon, Canova iniziò a imballare statue e dipinti a ritmo febbrile, tanto che fu ribattezzato l'emballeur, l'imballatore. Rientrato a Roma nel 1816, fu acclamato come un eroe e il Papa lo nominò Marchese di Ischia di Castro. Molto religioso e poco interessato alla politica, era contrario al matrimonio, perché toglieva tempo all'arte, la sua unica passione. Un giorno affermò, che se mai si fosse sposato, avrebbe voluto una moglie anziana, perché secondo lui non l'avrebbe distolto dal lavoro.

Si sa però, che ebbe diverse relazioni: prima con una certa Laura. Poi con Domenica Volpato, la figlia di un suo amico artista, che però gli preferì un incisore. Scambiò anche lettere appassionate con la nobildonna francese Delphine de Custine, ma l'unica volta in cui rischiò di giungere all'altare fu con Minette Alavoine de Bergue, una giovane franco tedesca. A causa della titubanza dello scultore però, sfumò anche questa relazione. All'età di 65 anni, afflitto dai problemi di stomaco di cui soffriva fin da giovane, si trasferì a Possagno e poi a Venezia, dove morì molto debilitato il 13 ottobre 1822. Lasciò tutti i suoi beni al fratellastro, Giovanni Battista Sartoni, un religioso che per molti anni gli aveva fatto da segretario personale e che in poco tempo dilapidò tutto. Si chiudeva così la parabola di un artista raffinato e cosmopolita, di cui il letterato Ippolito Pindemonte affermò: "*Né di Pericle e Augusto invidia gli anni il secol nostro, che per esso Canova è d'oro*".

L'ABBRACCIO: *AMORE E PSICHE*

Canova era affascinato dalla storia di Amore e Psiche, che lo scrittore latino Apuleio (II secolo d.C.) narra nell'opera *Le Metamorfosi*. Una giovane, Psiche, si innamora del dio Amore o Eros, ma cade in un sonno profondo dopo avere aperto un vaso ricevuto da Proserpina, la regina degli Inferi ed è risvegliata dal suo amato. Lo scultore iniziò a sperimentare questo soggetto a partire dalla fine del XIII secolo. Tra le versioni più celebri vi è quella realizzata nel 1788 per il colonnello John Campbell e poi passata nelle mani di Gioacchino Murat. Canova vi colse il momento in cui il Dio ridesta Psiche con la punta di una sua freccia (rappresentata in un angolo vicino al vaso) e abbraccia la donna semi distesa, che lo avvolge con le sue braccia. I due si scambiano un languido sguardo e forse stanno per darsi un bacio. Quando l'opera non era ancora terminata fu notata dal principe russo Jusupov, che ne commissionò una simile. Influenzato dalle teorie platoniche dell'amore come aspirazione alla bellezza ideale e spirituale, intorno al 1800 Canova realizzò anche una versione in cui Amore e Psiche in piedi, sono assorti nel contemplare una farfalla, che la ragazza tiene per le ali e depone sul palmo della mano di Eros. Il Dio, nudo e senza ali, appoggia dolcemente il capo sulla spalla di Psiche. Fulcro della composizione è il gioco delle mani con la farfalla, nell'antichità simbolo dello spirito. Anche quest'opera fu acquistata da Gioacchino Murat e collocata nel suo palazzo. Nel 1803 la seconda moglie di Napoleone, Giuseppina di Beauharnais, ne volle una copia, successivamente acquisita dallo zar Alessandro I.

UN TOCCO DI SENSUALITÀ

La versione che Canova aveva realizzato di *Amore e Psiche* per Campbell si trova attualmente al Louvre a Parigi, mentre quella scolpita per il principe Jusupov è attualmente custodita all'Hermitage di San Pietroburgo. Lo storico dell'arte Leopoldo Cicognara, amico di Canova, racconta, che lo scultore decise di dare all'opera una vaga connotazione erotica. Lo fece in seguito alle critiche mossegli da Frederick Augustus Hervey, IV conte di Bristol, che qualche tempo prima aveva giudicato troppo fredda una scultura che raffigurava Teseo. Secondo Cicognara, dunque, Canova

"*si propose di fare un lavoro di carattere assai caldo e appassionato*". Nella scultura sembra, che i due personaggi stiano per scambiarsi un bacio, contrariamente alla storia originale in cui non ci sono riferimenti a effusioni tra i due dopo il risveglio di Psiche.

INFLUENZE ROMANE: CANOVA PITTORE

Dopo l'invasione di Roma da parte dei Francesi, nel 1798 Antonio Canova fece ritorno per qualche tempo a Possagno. Qui, principalmente per svagarsi nei momenti di noia e di ozio forzato a cui era costretto vista l'immobilità di quel borgo in confronto all'urbe, si dedicò alla pittura. Realizzava principalmente dipinti a olio e tempera, ritraendo soggetti in gran parte ispirati agli affreschi di Ercolano e Pompei, località che l'artista aveva visitato tempo prima e da cui era rimasto molto affascinato. Le due antiche città romane erano state riscoperte rispettivamente nel 1738 e nel 1748, facendo scoppiare la passione per l'antico tra gli intellettuali. Canova le aveva visitate nel corso dei suoi soggiorni a Napoli: la prima volta nel 1780 e la seconda 7 anni dopo. L'artista rappresentò soggetti tratti dalle cosiddette *Antichità di Ercolano*, come le Baccanti e le Danzatrici. Nel secondo caso, tra il 1809 e il 1814 Canova riprese la sua pittura in cui una fanciulla balla coi cembali (una sorta di tamburelli muniti di sonagli) quando ne realizzò una versione in marmo su richiesta del conte russo Andrei Razumovskij. Secondo alcuni inoltre, la posa di Paolina Borghese ricorderebbe quella di Venere in un dipinto dal titolo *Venere con fauno*, che l'artista aveva dipinto nel 1792. Forse, proprio perché le considerava un semplice passatempo, Canova non vendette mai le sue pitture e una volta rientrato nell'urbe, mise da parte i pennelli. Li riprese in mano solo in rarissime occasioni, per ritoccare opere precedenti, come nel caso della pala d'altare della Chiesa di Possagno.

COME LE PITTURE POMPEIANE

Nei suoi dipinti Antonio Canova ripropone elementi ispirati alla pittura romana. In particolare i richiami ai passi leggeri, alle forme svelte e sinuose della figura femminile, così come al velo drappeggiato sul capo, provengono da ritratti di Pompei e sono presenti nelle opere dell'artista veneto. Ne è un esempio perfetto il dipinto di Canova intitolato *Le Tre Grazie danzanti*, presente al Museo Gipsoteca Canoviana di Possagno e dipinto intorno al 1800.

UNA STATUA VIVA: *PAOLINA BORGHESE COME VENERE VINCITRICE*

La scultura fu commissionata Canova nel 1804 dal principe romano Camillo Borghese e rappresenta sua moglie, l'allora ventitreenne Paolina Bonaparte, sorella minore di Napoleone. I due si erano appena sposati e Borghese probabilmente volle omaggiare la bellezza della donna rappresentandola come Venere vincitrice del giudizio di Paride, che la decretò la più bella tra le dee. Allude a ciò la mela, che la donna regge in una mano. Paolina Borghese è languidamente semi distesa su un'agrippina, un tipo di divano con un solo bracciolo, in una posa ispirata agli antichi sarcofagi etruschi, ma anche alla *Venere di Urbino* di Tiziano. Indossa solo un panno, che le copre

l'attaccatura dei glutei (evidenziando così le due fossette di Venere sul fondoschiena) e la linea dell'inguine. L'opera fu completata nel 1808 e suscitò immediato scalpore per la forte sensualità. I più curiosi si chiedevano anche se per la realizzazione dell'opera Paolina avesse posato nuda davanti all'artista. La scultura di Canova doveva essere osservata a tutto tondo, perché l'autore vi aveva lavorato senza prediligere un punto di vista prestabilito. Per questa ragione, Canova la collocò sopra una struttura ruotante, che permetteva di ammirarla da ogni angolazione. Lo stupore e il fascino, che suscitava erano tali che nel 1820 Camillo Borghese, stanco dei pettegolezzi sulla scultura e su richiesta della stessa Paolina (che aveva raggiunto un'età più matura e riteneva di non essere più bella come un tempo) decise di celarla alla vista e non mostrarla più a chi entrava nel suo palazzo. La scultura di *Paolina Borghese come Venere vincitrice* doveva suscitare grande ammirazione anche, perché Canova la rivestì di una speciale patina, che rendeva più realistiche e vive le carni. La particolare disposizione del panno sulle gambe mette sensualmente in evidenza quelle che sono le cosiddette "fossette di Venere" sul fondoschiena. Questo ulteriore aspetto ha rappresentato per l'epoca un ulteriore fonte di cosiddetto scalpore e scandalo, perché naturalmente faceva riferimento a una parte del corpo che normalmente non veniva messa così in evidenza, come invece il Canova ha voluto fare.

IL TEMPIO DI POSSAGNO

Nel 1818 Canova, invitato dai suoi compaesani a contribuire al restauro della Chiesa di San Teonisto, decise invece di farne costruire una nuova a proprie spese. Per elaborare il progetto fu aiutato da vari architetti, tra cui il veneziano Antonio Diedo. L'edificio è conosciuto anche come il Tempio, perché la sua pianta circolare coperta da una cupola con un oculo al centro rimanda al Pantheon romano.

L'OPERA IMMORTALE: LE TRE GRAZIE

Nel 1812 Giuseppina di Beauharnais chiese a Canova di realizzare per lei una scultura raffigurante le Tre Grazie, le figlie di Zeus chiamate Aglaia, Eufrosine e Talia, secondo il poeta Esiodo. La donna, tuttavia, morì nel 1814, tre anni prima che lo scultore terminasse il lavoro. L'opera fu desiderata da molti, ma alla fine l'acquistò Eugène de Beauharnais, il figlio che Giuseppina aveva avuto dal primo marito. In seguito nel 1817, Canova ne realizzò una seconda versione quasi identica, per il collezionista inglese John Russell, VI duca di Bedford. In entrambe le sculture, le fanciulle sono avvinghiate in un abbraccio: quella centrale è vista frontalmente (si tratta di una novità, in quanto nell'iconografia tradizionale era di spalle), quella di destra rivolge parzialmente le spalle allo spettatore, mentre la Grazia di sinistra è colta di profilo ed è appoggiata a un pilastro adornato da fiori. La struttura della composizione è piramidale e il vertice coincide con la capigliatura della Grazia centrale. Le Tre Grazie esprime nella sua perfezione formale, la bellezza ideale ricercata dagli artisti neoclassici, ma Canova vi aggiunge sentimento (le giovani si abbracciano con trasporto e si

scambiano sguardi languidi) e un pacato erotismo suggerito dall'intreccio delle gambe. I bozzetti dell'opera *Le Tre Grazie* realizzati da Antonio Canova intorno al 1812, sono conservati attualmente presso il Museo Civico di Bassano del Grappa. *Le Tre Grazie*, opera commissionata da John Russell, VI duca di Bedford, realizzata da Antonio Canova nel 1817 è attualmente esposta presso il Victoria and Albert Museum di Londra.

THORVALDSEN

I sentimenti e la sensualità, che rendono unica l'opera di Antonio Canova mancano totalmente ne *Le Tre Grazie con Cupido* scolpita dal suo più acerrimo rivale, il danese Bertel Thorvaldsen. Questi, rispettando le teorie di Winckelmann secondo cui bisognava perseguire la purezza formale, l'armonia, l'equilibrio e l'assenza di turbamento delle opere degli antichi Greci, diede alle sue figure un'esagerata severità. Le sue Grazie, delle adolescenti dai corpi acerbi, hanno dei volti impassibili e pur essendo abbracciate, mantengono una certa distanza tra loro. Per riempire lo spazio tra le gambe delle giovani l'artista dovette inserire un Cupido, che suona la cetra.

IL DOLORE NEL MARMO: *MADDALENA PENITENTE*

Pur essendo un uomo religioso, Canova realizzò pochissimi soggetti di argomento sacro. Tra questi vi è Maria Maddalena, seguace di Gesù e una delle presenti alla sua Crocifissione. Nell'iconografia tradizionale è rappresentata in penitenza e meditazione sulla sua sofferenza, con i capelli scomposti e il volto disperato. Canova la ritrasse in diverse pose. La versione più famosa è probabilmente la *Maddalena penitente*. Si tratta della prima scultura, che l'artista poté esporre al Salon, la prestigiosa mostra delle Belle Arti di Parigi. Era l'unica opera di soggetto sacro di tutta la rassegna, e quando Antoine Quatremère de Quincy, un intellettuale e critico d'arte molto amico di Canova la vide, affermò, che l'artista aveva creato "*qualcosa di nuovo, fuori dall'ordinario, che sembrava avere del miracoloso*". La scultura raffigura Maria Maddalena in ginocchio prostrata sulla dura roccia, con il seno e i fianchi avvolti in un drappo malamente tenuto in vita da una corda e i capelli sciolti lungo la schiena. La testa è inclinata lateralmente, gli occhi pieni di lacrime sono rivolti verso il crocifisso di bronzo dorato che tiene tra le mani. Tutta la composizione trasuda dolore e disperazione per la perdita irreparabile appena occorsa. Canova realizzò una versione della *Maddalena penitente* anche in pittura, ritrovata recentemente e realizzata dall'artista durante un suo soggiorno a Possagno tra il 1798 e il 1799. Infine, tra il 1819 e il 1822, l'artista veneto scolpì anche la cosiddetta *Maddalena giacente*. In questa versione, commissionata dal Primo Ministro britannico Robert Banks Jenkinson, la Santa è raffigurata distesa con lo sguardo sofferente e il crocifisso appoggiato vicino al suo volto. Di questa *Maddalena* era noto il calco in gesso, mentre della statua in marmo si erano perse le tracce fino a poco tempo fa, quando il proprietario che aveva acquistato l'opera in un'asta di statue da giardino, dovendola rivendere ha scoperto che si trattava dell'originale di Canova.

L'ALTRA MADDALENA

Nel 1819 Canova scrisse: "*Esposi un altro modello di una seconda Maddalena distesa in terra e svenuta quasi per eccesso di dolore di sua penitenza, soggetto che mi piace moltissimo e che mi ha procurato molto compatimento ed elogi assai lusinghieri*". La *Maddalena penitente* scolpita dall'artista veneto nel 1796 è attualmente esposta a Genova presso i Musei di Strada Nuova.

ERCOLE E *PERSEO*: LA FORZA DEGLI EROI GRECI

Nel 1795 Onorato Gaetani dei principi di Aragona commissionò a Canova una scultura raffigurante *Ercole e Lica* per conto della Regina di Napoli. Secondo il mito, Deianira, la moglie dell'eroe greco, a causa di un inganno mandò al marito una tunica intrisa del sangue del mostro Nesso. Quando Ercole la indossò, l'indumento gli provocò dei dolori lancinanti. Impazzito, il semidio se la prese con Lica, il giovane che aveva avuto la sventura di consegnargli la tunica, spingendolo via. Canova rappresentò proprio il momento in cui Ercole, al colmo della tensione, lancia il giovane che a sua volta, tenta di salvarsi aggrappandosi alla criniera della pelle di leone ai piedi dell'eroe. A causa dei problemi politici, che il Regno di Napoli stava affrontando per via dell'arrivo dei Francesi, la commissione alla fine saltò e Canova tentò inutilmente di proporre l'opera ad altri acquirenti. La scultura fu completata solo nel 1815, quando finì nelle mani del banchiere romano Giovanni Torlonia, che la collocò nel suo palazzo. Un'altra scultura eroica è quella, che l'artista veneto scolpì tra la fine del 1800 e i primi mesi del 1801, che raffigura un *Perseo trionfante* con in mano la testa mozzata di Medusa, mitologica donna con la testa piena di serpenti. L'opera fu acquistata da Papa Pio VII. Il celebre *Apollo del Belvedere* (una delle opere d'arte antica più prestigiosa delle collezioni papali) era stato sottratto allo Stato Pontificio a seguito del Trattato di Tolentino, firmato nel 1797, e trasferito in Francia insieme alle altre opere requisite. Per sostituirlo il Pontefice fece collocare al suo posto proprio il *Perseo* di Canova. *Ercole e Lica*, opera realizzata tra il 1795 e il 1815 si trova presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma. La scultura *Perseo trionfante*, che misura 235 cm ed è stata scolpita da Canova tra il 1800 e l'inizio del 1801 si trova conservata presso il Museo Pio Clementino in Città del Vaticano.

SECONDA SEZIONE

- DIGRESSIONI DI VALUTAZIONE E PROIEZIONE STORICA, CRITICA E ANALITICA -

È davvero interessante e stimolante raccontare la vita, le passioni e le opere di Antonio Canova: acclamato in vita, amato dai potenti, vittima di decisive stroncature, riscoperto nel Novecento. È importante riscoprire e valorizzare Canova restituendo la sua grandezza in continuità con quella di Raffaello, artefici entrambi di una rinascita dei valori classici. Dalla *Venere italica* a *Le Tre Grazie*, dalla *Pace di Kiev* (che oggi purtroppo non è possibile vedere perché minacciata ancora dai bombardamenti in Ucraina) all'abbraccio di *Amore e Psiche*, fino al ritratto di una donna misteriosa finora inedito. Si tratta di un viaggio entusiasmante e intrigante, che mostra non soltanto la grandezza e l'unicità di Canova, ma anche quanto il genio di Possagno sarà un punto di riferimento, più o meno consapevole, dell'arte a venire. "*L'arte di Canova è un pensiero complesso e quasi sfuggente, capace comunque di evocare traumi infantili, delusioni amorose, attrazioni erotiche e represse, malinconici rimpianti, eroici furori, creando talvolta una vera e propria epopea della vita e della morte, risolta nel segno della redenzione. Molto di quel Canova è andato perduto. Solo la parola dello studioso può evocarlo, ricorrendo a suggestivi paralleli con la poesia di Keats e di Foscolo, o con la musica di Beethoven, per restituire così all'artista tutto il senso della sua grande impresa*" (Vittorio Sgarbi).

CANOVA UCCISO E SALVATO

Nel 1947 Roberto Longhi, il più grande critico d'arte di quel tempo, scrive una seconda *Officina ferrarese*, dieci anni dopo: è il viatico per cinque secoli di pittura veneziana, che è il modo in cui lui viene commentando le opere esposte da Rodolfo Pallucchini nella grande mostra a Venezia del 1946. Pallucchini ha tirato fuori dai depositi le opere, come la *Tempesta* di Giorgione, che erano state protette con i sacchi e nascoste a Sassocorvaro e altrove, per salvarle dalla violenza. Longhi nel suo libro dice cose bellissime su molti artisti (Bellini, Rosalba Carriera, Canaletto, Bassano) e cose bruttissime invece su Tintoretto e su Tiepolo. Ma, il giudizio peggiore è per Canova: e alla fine, tutto finito, non resta che "*Antonio Canova, lo scultore nato morto, la cui mano è all'Accademia, il cui cuore è ai Frari, e il resto non so dove*". Un epitaffio. Ucciso Canova per sempre. In effetti, la mano di Canova è all'Accademia, il cuore ai Frari (nel monumento suo) e il resto non sappiamo dove sia. Sarà comunque sepolto a Possagno. Ecco, quest'uomo è spezzato, distrutto come la sua Gipsoteca sotto i bombardamenti del 1917. A quel tempo aveva già insegnato a Bologna Longhi e stava per andare a Firenze. Era il più prestigioso critico d'arte, amato dai giovani ed era stato vicino anche alle avanguardie futuriste. Il fascismo aveva guardato alla rivalutazione del mondo classico con un'attenzione forse convenzionale, ma senza discussione, anche per Canova. Ora la tempesta improvvisa, peggio delle bombe: Canova viene ucciso da Longhi. Dieci anni dopo questa stroncatura, nel 1957, si celebra il Bicentenario della nascita di Canova, nato nel 1757, con una mostra ai

Musei Civici di Treviso. La mostra è concepita sotto lo spettro di Longhi, tra fantasmi e maledizioni e il direttore Luigi Coletti deve trovare una soluzione. Che troverà impaginando una mostra di fotografie. Solo fotografie, non le opere. La mostra era costituita di fotografie di marmi prevalentemente di gessi, fatte dallo studio del fotografo Fini ed esposte nel Salone dei Trecento,. Era un modo per riassumere, come in un sussidiario, l'arte di Canova senza spostare il fondo di Possagno, senza poter far arrivare marmi dai vari luoghi del mondo, dall'Inghilterra, dalla Russia, da Roma, rappresentando però compiutamente la sua opera. L'allestimento fa una certa tenerezza. Siamo nel 1957. Ci sono le tende, queste grandi fotografie e poi piantine per terra da salotto borghese. È singolare, perché se c'è un autore che è adatto ai fotografi questo è Canova, che trova la quasi inevitabile continuazione della sua visione così ferma. La fotografia rende immobile l'immagine e la ferma come in una condizione di morte. Se vediamo una fotografia mia di trent'anni fa sono un altro. Lo diceva Leonardo Cremonini: la pittura rappresenta la vita, vedi gli impressionisti, vedi Bellini, vedi la Venere di Giorgione, vedi un pittore del Cinquecento, vedi Tiziano. È viva, quella Venere. La fotografia immobilizza il tempo e lo ferma in un momento che è quello e non muta. Da Presidente del Museo di Rovereto il Mart, ho allestito la mostra *Canova, tra innocenza e peccato* e ho voluto insistentemente mettere in rapporto 15 gessi di Possagno con alcune opere degli artisti più vicini, che nel Novecento hanno scelto il corpo umano come tema esclusivo di ispirazione. E poi moltissimi fotografi, a partire ovviamente da Alinari fino a Helmut Newton. E ancora fotografi che hanno reinterpretato l'eros complesso e trattenuto di Canova, scatenandolo talvolta come fa Tichý. L'ultimo rigoroso è stato Mimmo Iodice, che ha ritratto le forme con un atteggiamento molto solenne e abbastanza funerario. L'ultimissimo appassionato è Fabio Zonta, che ha stabilito una fonte sola di luce, creando una possibilità di lettura attraverso la fotografia che insiste su un fatto: anche se tu fai una foto a colori di Canova, risulta in bianco e nero. Il bianco e nero è il colore di Canova. Prima di lui Paolo Marton inventò qualcosa quasi di psichedelico, delle strane luci rosa, viola, che sono anti-canoviane, ma che in qualche modo lo attualizzano. E poi le foto tormentate di Luigi Spina e quelle di Aurelio Amendola, grande fotografo di Michelangelo, che io ho voluto applicare alle sculture di Canova. Coletti nel discorso pronunciato allora, ma non pubblicato, all'inaugurazione del 15 settembre del 1957, ora raccolto e trascritto da Fabrizio Malachin, fa riferimento al precedente momento celebrativo, il primo quello del 1922, all'inizio del fascismo. Non era in discussione la grandezza di Canova, anzi funzionava abbastanza con il fascismo, quindi quella celebrazione, di cui non so lo sviluppo espositivo, dovette andare bene. Il secondo andò male, perché tra il 1922 e il 1957, c'era stata la ghigliottina longhiniana. E Coletti dice: "*Sono passati 35 anni da quando fu celebrato il primo centenario della morte di Antonio Canova, con solenni manifestazioni che i meno giovani tra i presenti certamente ricordano, culminato a Possagno con l'offerta da parte dei comuni d'Italia del Tripode di bronzo, raffinato cesello del Pogliaghi, grande scultore neogotico e con nobilissimo discorso di Corrado Ricci, Direttore Generale delle Belle Arti*". Siamo nel 1922, cioè esattamente 100 anni fa, con le celebrazioni del 1° Centenario della morte. Il 2° Centenario della

nascita è invece quello dell'imbarazzo. Qui comincia l'ansia, la malinconia. Quest'uomo elegante, nel suo doppio petto, che non sa cosa fare e non sa cosa dire e ha davanti il giudizio severissimo, mortale, crudele, cinico, di Longhi. "*E tuttavia il centenario odierno cade in un momento che vorrei dire di inquietudine critica, lo scultore nato morto, per una recente sentenza sommaria, più che di condanna di scherno, ciò che forse è anche peggio di apprezzante disinteressamento. Giudizio che potremmo anche fingere di ignorare se non fosse pronunciato da uno studioso che non è solo uno dei critici più geniali e più quotati, ma anche uno dei direttori di gusto più ascoltati oggi, specialmente dai giovani. Giudizio che non ripeto, perché altri già hanno risposto con autorità. Vi ha risposto indirettamente la Bassi*". Elena Bassi, in una studiosa veneta, più corretta di Longhi, molto tradizionale, legata alle ricerche d'archivio e alla pubblicazione di cose inedite. "*Vi ha risposto il Lavagnino*", altro studioso importante, "*nel mettere così vigorosamente in rilievo la figura del Maestro. Vi ha risposto soprattutto apertamente il Fallani nel suo libro chiaro, con una coscienza tranquilla, con il titolo di un capitolo: lo scultore nato vivo*". Certo, era il modo per rispondere allo scultore nato morto. Il gioco di parole su cui si scontrano due posizioni. "*Eppure quella voce che certo non si può spendere col solo entusiasmo apologetico*", cioè la voce di Longhi, "*ci punge e ci inquieta, onde, quasi turbati nella fede, cerchiamo il solito fondamento di un razionale obsequium, non temendo di porci la domanda: fu vera gloria?*". Quindi nel 1957 stavano per dire: "*Ma chi è questo Canova?*". "*Fu vera gloria?. Il problema è ancora aperto. Non attendetevi da me pertanto un panegirico di circostanza, ma un tentativo di riesame critico, un'indagine quanto più è possibile serena e obiettiva, della quale troverete le prove nella mostra che tra poco visiteremo*", precisa il Coletti. È questo il momento in cui comincia il riscatto canoviano, cioè quella fortuna critica che ha portato, tornando ancora indietro al 1911, la prima storica monografia di Vittorio Malamani, una monografia importante, solenne, un po' retorica, che comunque dava a Canova il rilievo di un grande artista antico. Poi nel 1922, alle prime celebrazioni. Nel 1946 c'è stato Longhi, nel 1957 la mostra trevigiana e poi si arriva alla seconda metà del secolo scorso con una serie di avanzamenti molto significativi. Mario Praz fu il primo a studiare non soltanto Canova, ma anche il gusto neoclassico e ad aprire un'interpretazione moderna, tutta favorevole a Canova, contro Longhi. Lo accompagnò un grande studioso, seppur più teoretico che conoscitore, Giulio Carlo Argan, il quale ebbe l'intuizione di indicare che la modernità di Canova è nell'aver inventato una forma, un'idea che poi si può moltiplicare all'infinito, ovvero l'inizio del design appunto. E poi altri studiosi, tra i quali Ottorino Stefani, sulla scorta di Argan, tentarono un salvataggio dell'artista dal giudizio negativo, dividendo tra le opere fredde, quelle in marmo, finite, distanti ma sublimi, legate a una visione ideale e le terracotte, legate a una visione molto più veloce e immediata e in cui si sentiva la poesia. Quindi le terrecotte sono il primo viatico, il primo modo per rispondere a Longhi e per restituire l'idea della vita, la naturalezza, la capacità di far vibrare la materia di Canova. Cominciano i partigiani del Canova dei bozzetti, del Canova delle opere piccole, del Canova delle terrecotte (bellissime quelle esposte alla Gipsoteca che andranno in mostra in America, tra Philadelphia e Los Angeles.) in contrasto con il

Canova più frigido delle sculture in marmo. È una via d'uscita, ma di lì a poco anche questo compromesso, questo tentativo di salvare il salvabile (di indicare dove Canova ha una creatività istintiva, cioè l'istinto e non lo studio e di riferire all'attività degli allievi le opere che lui finisce, ma che sono in qualche modo riproducibili) viene superata da alcuni interpreti, soprattutto non italiani, come Hugh Honour, che scrivono di Canova a tutto tondo, senza contrapposizioni, con grande attenzione e rispetto. I suoi studi sono il punto di riferimento di una storiografia che ha restituito a Canova gloria e onore. Fino a due studiosi, che su posizioni diverse, continuano ad affermare e consacrano in tempi attuali la grandezza di Canova: Giuseppe Pavanello, pieno di impegno, anche partecipando all'edizione degli scritti di Canova e Fernando Mazzocca, altro canoviano illustre e sensibile. Oggi il suo allievo Francesco Leone, ha pubblicato l'ultima e completa monografia su Canova per *Officina libraria*. Si può dire, che negli ultimi anni la critica abbia voltato le spalle a Longhi e la storiografia lo abbia riconsacrato. Dopo Honour tutti gli studiosi a partire da Elena Bassi, Alvar Gonzalez-Palacios e Massimiliano Pavan, danno a Canova il più alto grido. E così la vicenda finisce. È nata in maniera un po' drammatica. E oggi con le celebrazioni del 2022, si chiude in un'apoteosi, il riscatto dall'onta longhiana. Abbiamo salvato Canova.
(Vittorio Sgarbi)

UN PENSIERO SFUGGENTE ED ETERNO

L'itinerario della critica su Antonio Canova (artista tanto celebrato e ammirato quanto discusso e controverso) è segnato da crudeli e decisive stroncature, come quella di Roberto Longhi (secondo il quale Canova sarebbe uno scultore nato morto, autore di svarioni cimiteriali) ma anche da singoli studi come quelli di Argan, capaci di mettere in luce le geniali intuizioni dell'artista: "*Non ha più credito lo stereotipo del Canova non artista, obbediente al Winckelmann nello studio e nell'imitazione dell'antico, ma nel fondo rimasto tenero e sensitivo, veneto e rococò, nelle statue inutilmente perfette, tanto frigido quanto focoso e barocco nei bozzetti modellati quasi in segreto nella creta molle*". Le parole di Argan si riferivano certamente anche al giudizio negativo sul Neoclassicismo, che veniva da Lionello Venturi. Per Venturi la reazione al Rococò "*creò un distacco dalla tradizione così netto che è difficile ritrovare nella restante storia dell'arte. I due rappresentanti tipici della reazione sono dopo il Mengs, il pittore francese David, lo scultore italiano Canova. Le generazioni del Rococò e quelle del Neoclassicismo si sono cioè in qualche punto incrociate: ma, i due gusti si oppongono in maniera definitiva. Il disgusto della propria età, la fede nell'arte greco-romana, suggeriscono agli artisti un distacco della vita contemporanea che fu loro a un dipresso fatale*". Venturi dimenticava che i grandi artisti sanno rivivere l'antichità greco-romana con poetica nostalgia: la stessa che ritroviamo in David, l'alfiere dello stile neoclassico, l'ultimo pittore antico nella tradizione di Poussin. Ne *Il giuramento degli Orazi* (1784-1785) il dolore delle donne, la dignità e l'eroismo dei sentimenti antichi sono definiti come poetica della statua. In David, come in Canova, l'esaltazione plastica della figura umana come centro del mondo è un recupero non solo della statuaria antica, ma anche

dei valori espressi nell'arte rinascimentale. Quei valori che ritroviamo in alcune opere ispirate a episodi eroici o drammatici di Canova. Il suo rilievo *Socrate difende Alcibiade alla battaglia di Potidea* (1797) è chiaramente ispirata all'opera di David. Molto convincente appare la tentazione eroica e celebrativa di Canova quando affronta un tema terrificante come nell'*Ercole e Lica* (1796). Ed è quando dallo studio dell'antico passa all'osservazione della realtà, come nei ritratti, che Canova pare meno convincente, essendo il genere in contraddizione con la sua idea del bello. Per Canova le statue dovevano portare un solo nome, quello del loro creatore. E in effetti ritratti come *Letizia Ramolino di Shuttleworth*, *Paolina Bonaparte*, *Elisa Bonaparte Baciocchi* o le numerose varianti del *Napoleone*, tra i più celebri di Canova, hanno ben poco delle fisionomie originarie dei ritratti, in virtù di quelle licenze nobilitative che il maestro di Possagno riconosceva come sua prerogativa. Ai ritratti infatti, Canova associava alcuni dei ricordi meno esaltanti della sua straordinaria e lodatissima carriera. Poco più che esordiente, si era trovato a dover glorificare in marmo i corpi flaccidi e i volti spenti di due personaggi: il marchese Poleni e il senatore Valaresso, due uomini di provincia calati negli scarsi e improbabili panni degli antichi. Peccati di gioventù, con leziosità e dinamismo settecenteschi, cui il Canova maturo, autocratico fino all'ossessione, doveva guardare con presumibile disgusto. Vi era stata poi, oltre vent'anni dopo, la grottesca storia della *Minerva Borbone*. Non si sa cosa passasse per la mente di Ferdinando IV di Napoli, l'uomo probabilmente più brutto del suo tempo, quando volle farsi raffigurare da Canova non investi di divinità maschile, ma addirittura in quelle di divinità femminile. È facile immaginare come Canova abbia lavorato al progetto della statua. Quel naso proboscidale riportato faticosamente a dimensioni non risibili, quel volto sfatto per il quale era stata necessaria l'invenzione di un possente impianto mascellare, quel petto appartenente a un sesso non identificabile, erano la sconfessione più cocente della sua altissima idea della forma umana. Forse Canova pensava di essere in un attimo regredito, di essere costretto dal destino, per un crudele contrappasso, lui che voleva trasformare gli uomini in dei, a trasformare gli dei nei peggiori uomini. Ci fu un momento in cui sembrò che la *Minerva Borbone* non sarebbe mai passata dal modello allo stato finale, grazie alle sventure politiche di Ferdinando. Ma, tornato saldamente al trono dopo la Restaurazione, il monarca non volle rinunciare a quella che riteneva l'effige più corrispondente alla sua dignità. La vicenda di *Letizia Ramolino*, realizzata quasi contemporaneamente al modello della *Minerva Borbone*, è particolarmente interessante. Come è noto, la statua riprende in maniera quasi integrale, l'*Elena* capitolina, allora creduta un ritratto di Agrippina. Finita per sempre l'avventura napoleonica, Canova sarebbe andato a Parigi per conto di Papa Pio VII a recuperare le opere italiane che Bonaparte si era portato in Francia. Canova fallì però nel tentativo di riportare in Italia la sua *Letizia Ramolino*, di cui anche Luigi XVIII voleva sbarazzarsi senza alcun indugio. La statua fu venduta al Duca di Devonshire per la sua residenza di Chatsworth. Ma perché Canova voleva *Letizia Ramolino*? Forse temeva che sarebbe stata distrutta come un qualsiasi cimelio napoleonico? Improbabile! L'arte di Canova scaldava le divisioni politiche e continuava a piacere a tutti, ai vincitori e ai vinti, ai Francesi e agli Inglesi, ai borbonici

e ai napoleonici, ai clericali e agli anticlericali, ai rivoluzionari e ai restauratori. Forse Luigi XVIII pensava che a Roma una statua come la *Letizia* potesse ancora favorire la propaganda giacobina? Difficile dirlo, anche perché a quei tempi non era facile che all'artigiano di Canova, per mestiere tenuto a servire chiunque, venisse riconosciuta la piena autonomia intellettuale che noi oggi riconosciamo agli artisti. È indubbio però, che il clima cupo e sospettoso della restaurazione non abbia spinto Luigi XVIII a grandi gesti di magnanimità. Esistono comunque, alcuni ritratti di Canova, come quello di *Clemente XIII* (1784-1786) e di *Domenico Cimarosa* (1808) in cui l'artista conferisce ai volti una potente caratterizzazione fisica e psicologica. Ma il Canova riconosciuto e indiscusso, è nella *Paolina Bonaparte come Venere vincitrice* (1807-1808). Tra i capolavori canoviani va senz'altro citata la *Ninfa dormiente* (1820): l'artista è riuscito a creare, ancora una volta, un tipo di bellezza classica e nello stesso tempo, vibrante di tenerezza sensuale, quasi fosse di vera carne. La stessa della *Venere allo specchio* di Velasquez (1647-1650) è una pittura che ha una vita propria, come se fosse carne, ma non riproduzione della carne. Lo stesso tenta Canova nel marmo. Forse nessuna scultura come quella di Canova è fatta per essere vista a 360°, come dimostra meravigliosamente la mobilità della *Paolina Bonaparte*. Bisogna girare attorno alle statue di Canova, bisogna notare i loro diversi equilibri, bisogna cogliere le impalpabili suture attraverso le quali giungono a bilanciarsi. Capiremo altrimenti poco dell'*Amore e Psiche* e così anche delle *Grazie*. Ci vorrebbero ologrammi di straordinaria qualità per riprodurre adeguatamente la molteplice spazialità delle statue di Canova. Già sarebbe un'impresa riuscire a rendere certe strepitose finiture di Canova, le ambrature cerose che smorzano i biancori eccessivi, le ganosis all'acqua di rota, le durature e gli inserti metallici impeccabili, le coloriture sugli elementi decorativi, le tamponature rosate sugli incarnati delle gote, le labbra ritoccate in punta di minio. Solo uno studioso può farlo, uno studioso che miri a cogliere il pensiero formante dell'artista,. Un pensiero complesso e quasi sfuggente, capace, comunque, di evocare traumi infantili, delusioni amorose, attrazioni erotiche represse, malinconici, rimpianti, eroici furori, creando talvolta una vera e propria epopea della vita e della morte, risolta nel segno della redenzione. Molto di quel Canova è andato perduto. Solo la parola dello studioso può evocarlo, ricorrendo a suggestivi paralleli con la poesia di Keats e di Foscolo, o con la musica di Beethoven, per restituire così all'artefice di numi tutto il senso della sua grande impresa.

(Vittorio Sgarbi)

LA BELLA AMATA

Fu nel marzo del 2017. Ero a Cremona, per vedere alcune opere in una casa di campagna a San Felice. La bella architettura neoclassica a fianco del santuario era ricca di notevoli decorazioni e di quadri, ma era nei modesti ambienti di servizio del piano superiore che mi attendeva un'inattesa quanto sorprendente e scultura. Davanti a me era, di incredibile nitore, in marmo statuario di Carrara, un busto di donna, con i capelli raccolti in un nastro, firmato sul retro Antonio Canova 1811.

Un'opera del tutto inedita del grande scultore, al tempo della *Venere italica* che aveva fatto dire a Ugo Foscolo: "*Io dunque ho visitata e rivisitata, e amoreggiata e baciata, e - ma che nessuno il risappia - ho anche una volta accarezzata, questa Venere nuova... Se la Venere de' Medici è bellissima Dea, questa che io guardo e riguardo è bellissima donna. L'una mi faceva sperare il paradiso fuori di questo mondo e questa mi lusinga del paradiso anche in questa valle di lacrime*". Alla *Venere italica* fu riservato con tutti gli onori il posto del capolavoro perduto degli Uffizi, la *Venere Medici*. Sebbene fosse stata spedita per sicurezza da Firenze a Palermo e affidata in custodia ai Borboni di Napoli, l'Afrodite Medici, tra le più celebrate statue della Grecia classica (la sua presenza è documentata per la prima volta nel 1638 a Roma a Villa Medici, da cui il nome) era stata sottratta dai commissari francesi del Direttorio che la inviarono a Parigi per volere di Napoleone. Inizialmente, il re d'Etruria Ludovico I di Borbone, valutò di commissionare a Canova una semplice copia, ma l'artista preferì eseguire un'opera nuova e del tutto originale, secondo il precetto condiviso con Andrea Chénier: "*Facciamo versi antichi su pensieri nuovi*". Una Venere rinnovata, non duplicata. E quando la *Venere Medici* tornò a Firenze, la nuova *Venere* di Canova venne trasferita a Palazzo Pitti, dove ancora si trova. La scultura cremonese appartiene dunque, al momento più alto della maturità di Canova, che l'anno dopo nel 1812, inizio anche *Le Tre Grazie*. Ho cercato già all'epoca notizia di una committenza cremonese a Canova. L'opera era conservata in origine in Villa Mina Bolzesi Martucci, a Santa Maria del Campo. Dalle memorie storiche della città di Cremona di Lorenzo Manini sappiamo che il santuario anticamente apparteneva al capitolo della cattedrale che lo fece costruire nel 1598 e lo dedicò alla Natività di Maria Vergine. Nel 1798 il compendio di Santa Maria del Campo divenne proprietà di Gaetano Bolzesi. E fu certamente Gaetano Bolzesi a volere la decorazione neoclassica negli interni della villa, ma è assai probabile che la scultura di Canova sia stata commissionata e concepita per il Palazzo Mina Bolzesi di città, eretto tra il 1812 e il 1815, sempre per volere di Gaetano, ricco borghese dedito al commercio. Il progetto dell'edificio è con qualche incertezza riferito a Simone Cantoni, mentre Carlo Sada è indicato negli studi locali come l'autore della facciata, su cui si aprono gli ambienti di rappresentanza. Tra questi è il salone di ricevimento decorato tra il 1817 e il 1826 da Giuseppe Diotti, con gli affreschi alle pareti (la Stanza delle stagioni, la *Condanna di Antigone*, *Ulisse presso Alcinoo*) e la grandiosa scena dell'Olimpo sul soffitto a comporre un ciclo dedicato ai quattro elementi (terra, fuoco, acqua, aria). Le uniche opere della collezione Bolzesi che si incontrano negli ambienti affrescati del palazzo sono il *Ganimede e l'Aquila* di Camillo Pacetti e la *Tersicore danzante* di Gaetano Monti, scultore ravennate, allievo di Canova. Pacetti, romano, fu docente alla cattedra di Scultura all'Accademia di Brera, ed eseguì porzioni della decorazione dell'Arco del Sempione: due bassorilievi (*Marte e Minerva* e *Resa di Dresda*). Sicuramente le due sculture erano in dialogo con il busto riapparso, essendo rimasto anch'esso sempre in proprietà della famiglia Bolzesi. Nella villa di Santa Maria del Campo gli stucchi del salone al piano terra recano la data 1823 e la firma Antonio Bollo di Como, mentre un'incisione dell'epoca illustra il prospetto di Palazzo Bolzesi a Cremona. Alla verifica delle opere

dei giorni di Canova, in quel tempo si registrano i momenti più significativi della vita e dell'attività dello scultore. Ricorda Pavan: "*Un'importante amicizia, maturata da Canova in questi anni, fu con il conte ferrarese, trapiantato a Venezia, Leopoldo Cicognara, il quale venuto nel 1807 a Roma per distrarsi in seguito alla scomparsa dell'ancor giovane moglie Massimiliana Cislago, si commosse, nello studio dell'artista, alla vista del bassorilievo canoviano della marchesa de Haro di Santa Cruz (ora a Possagno) che gli richiamava il recente lutto. Intanto l'occupazione di Roma da parte dei Francesi (1808) e la conseguente unione degli stati pontifici all'Impero napoleonico (decreto del 10 giugno 1809) lasciarono turbato lo scultore, che espresse il suo stato d'animo per le vicende delle settimane precedenti la deportazione di Pio VII (6 luglio) incidendo sul gesso della danzatrice col dito al mento a cui stava lavorando: '1808 lavorata in giorni tristissimi terminata in luglio' (oggi a Possagno il marmo, del 1810 e a Roma, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna)*". Le traversie dei tempi rendevano difficili le condizioni di vita per gli artisti residenti a Roma e Canova, che già aveva convinto Pio VII ad accogliere nel Pantheon (ora nella Promoteca del Campidoglio) una serie di erme di personaggi antichi e moderni da far eseguire ai più bisognosi, intervenne anche utilmente presso il generale Miollis in favore dei borsisti spagnoli che si erano rifiutati di prestare giuramento di fedeltà al nuovo re Giuseppe Bonaparte e degli altri artisti (tra cui Thorvaldsen) minacciati di rimpatrio, facendosi garante della loro tranquilla condotta politica. Nel settembre del 1809 Canova lasciò Roma e andò a Firenze per studiare con François-Xavier Fabre la collocazione del monumento a Vittorio Alfieri in Santa Croce. Era desiderio dello scultore, accompagnato sempre dal fratellastro, di spingersi fino al Veneto, facendo una tappa a Bologna dove lo aspettavano gli amici che avevano preparato per l'occasione una raccolta di componimenti poetici. Canova fu dissuaso dal proseguire oltre Firenze per l'insicurezza delle strade presidiate da briganti. Ai primi di novembre tornò a Roma. Gli amici bolognesi decisero allora di dare alle stampe le composizioni già preparate, facendole precedere da una lettera al Canova di Pietro Giordani, al quale proprio in quelle settimane stava incoraggiando Cicognara a scrivere quella storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, in cui l'artista era inteso come vertice sintesi del risveglio e il rinnovamento dell'arte dai tempi della Grecia classica. Il volumetto dei bolognesi (*Per l'aspettato arrivo di Canova in Bologna*) vide la luce (gennaio 1810) quasi in concomitanza con quello veneziano di Isabella Teotochi Albrizzi sulle *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova* (Venezia-Firenze-Pisa, fine del 1809). In quel tempo Canova ottenne che gli artisti pensionanti avessero a disposizione alcuni locali per alloggi e studi in Palazzo Venezia, impegnandosi a dirigere egli stesso quella scuola. Intanto la Consulta, stabilitisi a Roma 10 giugno 1809 e presieduta da Miollis, procedeva alla riorganizzazione amministrativa della città. Il 5 gennaio 1810 Miollis faceva mettere sotto sigillo tutti i beni appartenenti alla Santa Sede, proprio mentre partivano da Roma i convogli con le opere d'arte vendute dal principe Camillo Borghese alla Francia. La cura dei musei Vaticano e Capitolino restava soggetta all'autorità di Canova. La definizione amministrativa da parte francese avvenne solo con il decreto imperiale del 25 febbraio 1811 con il quale si incameravano tra i beni

della corona tutti gli oggetti d'arte e d'antichità esistenti nei musei e negli altri edifici pubblici di Roma, compresi quelli come i conventi, passati al demanio. Conseguentemente Martial Daru, intendente dei beni della corona a Roma, procedeva al riordinamento amministrativo dei Musei Vaticano e Capitolino. Canova fu nominato con lo stesso decreto Direttore Generale dei Musei, mentre Antonio d'Este restava conservatore del Museo Vaticano e Agostino Tofanelli di quello Capitolino. Il 19 marzo 1812 Canova firmava il giuramento "di obbedienza alla Costituzione dell'Impero e di fedeltà all'Imperatore e Re d'Italia". Il 28 giugno 1810, con l'annuale distribuzione dei premi dell'Accademia di Bologna, fu scoperto un busto di Canova, opera dello scultore ravennate Gaetano Monti, che avrebbe lavorato con lui proprio a Cremona per Bolzesi. Incaricato di tenere la laudatio fu Pietro Giordani. In essa Giordani esprimeva il pensiero encomiastico, ma convinto che Canova rappresentasse l'appoggio della scultura, riprendendo dai Greci il rapporto tra natura e ideale. In quelle settimane lo scultore era nel Veneto e a fine luglio, rientrando a Roma, fece finalmente sosta a Bologna, dove ebbe le accoglienze più fervide, come ricorda Cicognara. Altra tappa importante di quel ritorno a Roma nell'estate del 1810, fu Firenze, dove si continuava a sistemare la tomba di Alfieri, per la quale davano suggerimenti a Canova sia Giuseppe Bossi sia Cicognara. Proprio mentre era a Firenze gli arrivò da Roma il dispaccio del 18 agosto, con cui il generale Duroc, duca del Friuli, Gran Maresciallo del Palazzo Imperiale, lo invitava a Parigi per fare la statua dell'Imperatrice Maria Luisa. L'invito di Canova a Parigi determinò a Roma una particolare reazione dei colleghi dell'Accademia di San Luca: il 2 settembre lo elessero all'unanimità loro principe, convinti che a Parigi, investito di tale carica, Canova potesse con maggiore autorevolezza sostenere la causa dell'Accademia presso Napoleone. Il monumento ad Alfieri, fu inaugurato il 27 settembre e Canova partì subito dopo con il fratellastro per Parigi. L'11 ottobre era già a Fontainbleau, il 20 inizio al busto dell'Imperatrice, il 29 poté già farne vedere il modello in Creta (il gesso si trova a Possagno): gli servirà per la statua della Concordia eseguita in marmo molti anni dopo (1811-1814). Nei vari conversari con l'Imperatore, alla presenza di Maria Luisa, Canova affrontò i temi più vari, sempre portando il discorso sul destino delle arti e sulla necessità di far ripartire in Italia gli istituti lasciati senza dotazioni, nonché sulle disastrose condizioni economiche in cui versava Roma in seguito l'occupazione francese e sulla necessità di accordarsi col Papa. Prima di partire gli ottenne da Napoleone notevoli benefici e dotazioni per l'Accademia di San Luca e per quella di Firenze, ma resistette alle insistenze di Napoleone per convincerlo a stabilirsi a Parigi. Durante il viaggio di ritorno a Roma, Canova si fermò a Milano (30 novembre) e a Bologna (11 dicembre). Ripartì da Bologna il 16 dicembre, proprio il giorno in cui a Roma in Campidoglio, con i discorsi di Miollis e del prefetto de Tournon, l'Accademia di San Luca celebrava solennemente il successo a Parigi del suo principe. A Roma Canova poteva così riprendere i lavori interrotti, benché amareggiato dalla morte ai primi di febbraio 1811, di Luigia Vaccolini Giuli, presso cui viveva e alla quale era particolarmente affezionato. In quello stesso anno gli morì la madre. Preso possesso della Presidenza dell'Accademia di San Luca il 27 gennaio 1811, Canova si

preoccupò subito di rendere operative le concessioni di Napoleone. A fine agosto, rientrato a Roma da un viaggio nel Veneto attraverso Bologna, poté avere finalmente ospite Giordani, che trascorse un mese ricco di emozioni in compagnia dell'ammiratissimo scultore. Il momento più esaltante di questo giorno fu per Giordani una giornata trascorsa con Canova ad Albano, durante la quale lo scultore si abbandonò con l'amico a intime confidenze. La pagina del panegirico a essa dedicata è tra le più belle di Giordani. Canova gli confidò anche i suoi sentimenti nei riguardi del gentil sesso: "*Sospirando rimembrava avere per lei (l'arte) rifiutato ogni piacere della vita, e di tutti i piaceri il più dolce a lui più desiderabile di riamare amanti donne*". Prima di ripartire da Roma a fine settembre, Giordani scelse nello studio dello scultore una *Danzatrice* per i Manzoni di Forlì, da identificare con quella della Galleria Nazionale d'Arte Antica Roma. A Domenico Manzoni, assassinato nel 1817, Canova dedicherà poi il monumento funebre (Chiesa della Trinità a Forlì). Canova conobbe la giovane Minette Armendariz nella primavera del 1812 a Firenze. L'immediata affinità con la donna spinse il marito di lei, il barone Armendariz a proporre lo scioglimento del loro matrimonio. Il proposito declinò di fronte alle incertezze di Canova, restio ai legami duraturi, anche se i due coltivarono fino alla fine un'intensa corrispondenza. "*Lei era una giovane donna, lo scultore invece aveva già 55 anni. Tra i due ci fu senz'altro un legame. Minette si innamorò, mentre è probabile che Canova la considerasse semplicemente come la figlia che non aveva mai avuto*" scrive Francesco Leone nella sua recente monografia sull'artista. Il 24 settembre di quell'anno Canova rivelò a Cicognara che aveva soggiornato a Firenze: "*Ed io vi porto invidia alla cara compagnia di Minette. Oh! Perché non lo seppi o per tempo, che vi avrei pregato a studiare e penetrare nel più intimo seno di quell'anima di paradiso! A voi, che siete appassionato per le belle e virtuose creature, avrebbe fatto tenerezza e meraviglia la cognizione interna delle virtù e delle adorabili qualità di cuore di quella nostra carissima amica. Per me vi giuro che non ne ho trovata l'eguale. E ci giocherei anche la vostra amicizia che non v'è al mondo una creatura che la sorpassi in candore e bontà veramente di angelo*". Ma, prima di partire nel 1812 per Firenze, Canova fu attratto da un'altra donna, Delphine de Custine arrivata a Roma nei mesi del carnevale. I biglietti manoscritti di lei, conservati nel Museo di Bassano del Grappa, iniziano nel febbraio e durano fino al 1816, sempre pieni di fervi di sentimenti. Un'altra donna, infiammò in quegli anni il cuore di Canova. Considerata la donna più bella di Francia, immortalata da David nel celebre ritratto, Juliette Récamier era stata costretta da Napoleone a lasciare Parigi nel 1811, anche per la sua amicizia con Madame de Staël. La Récamier arriva a Roma nella Pasqua del 1813. Nelle sue *Memorie d'oltretomba* Châteaubriant scrive che Canova la accolse la prima volta nel suo studio "*come una statua greca che la Francia ha restituito al Museo Vaticano*". Iniziò così una frequentazione quotidiana: ogni mattina Canova le recapitava un sonetto del suo fratellastro, Sartori-Canova. Le lettere della Récamier sono oggi nel Museo di Bassano del Grappa e testimoniano il legame immutato tra i due, anche dopo che la donna si volse all'amore per Benjamin Constant e Châteaubriant. Canova, che la frequenta e l'accompagna, le propone un ritratto che esegue nell'inverno 1814 (modello originale in gesso a Possagno. Marmo,

come Beatrice, ai Musei di Lione). Tuttavia, la prova non finì bene per Canova, perché la vanitosa Récamier non gradì affatto il busto. In effetti il ritratto della Récamier, forse perché così sentito dall'autore, è un capitolo particolare, in un certo senso preromantico, nella ritrattistica canoviana. Attenuata l'idealizzazione spersonalizzante, Juliette è stata raffigurata non come una dea olimpica, ma come una rubiconda matrona romana, quasi un Pompeo al femminile. Il leggendario collo della donna, lungo e sottile nel ritratto di David, si è accorciato e appesantito nel busto di Canova. Certo, la Récamier non era più la ragazzina di oltre 10 anni prima. Da un Canova innamorato, se non era proprio la maturità fisica di Juliette ad attrarlo, pareva comunque lecito attendersi qualche disponibilità all'idealizzazione. Nell'ottobre del 1811 era arrivato a Roma anche Stendhal, cugino di Daru. Lo scrittore francese il 26 settembre 1818 registrava nel suo diario l'ammirazione per il monumento di Alfieri a Firenze, anche se considerava superiore quello a Maria Cristina, da lui visto a Vienna nel 1809. A Roma l'attrasse in San Pietro solo il monumento canoviano a Clemente XIII: in quei giorni da Daru lo portò nello studio di Canova. Lo scrittore carico di passione, ammirerà nel Neoclassicismo di Canova una semplicità di carattere virgiliano, l'immediatezza del suo genio, la versione per le troppe teoriche dissertazioni sull'arte. Pertanto, mentre i pedanti si rivolgevano a Thorvaldsen, Canova aveva avuto il coraggio di non copiare i Greci, ma di inventare una bellezza nuova, come avevano fatto appunto i Greci. Ancora nel 1811 Canova aveva terminato la Venere italica, tra la fine del 1811 e il 1812 aveva modellato l'*Aiace* (ora a Venezia in Palazzo Treves dei Bonfili) e all'inizio dello stesso 1812, aveva rimesso mano dopo tanti anni all'*Ercole e Lica* e concepiva il proprio fiero *Autoritratto* in marmo (ora nel Tempio di Possagno). Nel 1812 arriva a Venezia l'*Elena*, così affine al nuovo busto Bolzesi e sarà la stessa Teotochi Albrizzi a pubblicarne la descrizione encomiastica nello stesso anno. Cicognara scrive a Canova al 10 giugno: "*Mi sembra che a saperla ben guardare vi si leggano tutti gli squarci di Omero che le sono relativi*". Ma sarà soprattutto Byron, ospite qualche anno dopo di Albrizzi a Venezia, a esaltare in termini di pura poesia l'*Elena* canoviana. Il busto originario dell'*Elena* è stato fino a pochi anni fa in Palazzo Albrizzi a Venezia, il modello originale in gesso è a Possagno. Byron visiterà Canova a Roma nella primavera del 1817, presentato dalla Teotochi Albrizzi. Ma i tempi diventavano sempre più incerti. All'inizio del 1812, quando fu conferito all'artista da Napoleone, l'ordine della Corona ferrea, l'amico Quatremère gli scriveva: "*Voi mi mandate che dovete fare una pace per la Russia e io vi mando che fra poco faremo la guerra con questa potenza. Fate dunque presto la vostra statua. Se bramate che non sia un qui pro quo*". Ma Canova gli rispondeva (12 febbraio): "*La statua della pace si farà. Vengane la guerra e non potrà impedirla*". L'opera di cui parla, oggi nota come la *Pace di Kiev* è un esempio preclaro di diplomazia legata alla forza dell'arte. Commissionata da Nikolai Petrovich Rumyantsev, un conte russo che amava Canova e amava contestualmente anche Napoleone, viene immaginata da Canova nel 1812, poi tutto si ferma perché Napoleone cerca di invadere la Russia. La scultura arriva nel 1816, quando ormai il committente è morto e tutto si è calmato: Napoleone non c'è più e l'opera trionfa a San Pietroburgo. Perché la chiamiamo *Pace di Kiev*? Nikita Khrushchev,

Presidente dell'Unione Sovietica, ma ucraino di nascita, portò a Kiev la statua di Canova che diventò pertanto la *Pace di Kiev*. Essa è il segno della sintesi dell'Unione dei due mondi, non della divisione ma dello spirito comune. Oggi la *Pace di Kiev* non possiamo ammirarla, perché è nascosta, protetta con i sacchi per impedire che un bombardamento la distrugga. Anche l'arte, come le persone, si cancella con la violenza della guerra. Al Salon parigino dell'inverno 1812-1813 furono esposti la *Tersicore* (il gesso originale si trova a Villa Carlotta a Tremezzo. Le versioni in marmo sono del 1811 e 1816), il *Palamede* acquistato dal conte Giovanni Battista Sommariva (nel 1805 finito a Villa Carlotta a Tremezzo) e la *Danzatrice con le mani sui fianchi* (Hermitage, una versione a Ottawa) destinata a Giuseppina Beauharnais. Nella residenza dell'ex imperatrice alla Malmaison già c'erano l'*Ebe* e l'*Amore e Psiche*, e arrivò in quello stesso periodo il *Paride* tra l'entusiasmo di Giuseppina e dei suoi amici ("*Paride! Paride! Paride! È un capo d'opera. Va al par del bell'antico. Ecco come dicono tutti quanti. E così dico io*". Tratto dalla lettera di Quatremère a Canova il 12 febbraio). Di questa statua (oggi all'Hermitage) Canova aveva eseguito un modello già nel 1807 e l'anno seguente il cardinale Fesch l'aveva chiesta per la Beauharnais. Nel 1811 ne aveva chiesta una anche Ludovico di Baviera (finita nel 1816 e conservata a Monaco). L'incontro mancato tra Giuseppina e *Le Tre Grazie* è dettagliatamente ricostruito da Pavan: "*Nel 1812 Bossi aveva scritto a Canova 'sentito il vociferare che tu debba fare per questa signora un gruppo delle* Tre Grazie*'. Così, andando Cicognara a Parigi, con l'intento di presentare a Napoleone il primo volume della sua* Storia della scultura*, scriverà a Canova nel 1813, dispiacendosi di non poter far vedere a Giuseppina almeno un disegno del gruppo. In realtà Giuseppina non poté vedere l'opera (oggi conservata all'Hermitage): essa non era ancora finita quando l'ex imperatrice venne a mancare (maggio del 1814). Il 22 luglio seguente Ugo Foscolo avrebbe scritto a Cicognara: 'A voi oratore delle Grazie manderò tra non molto il carme delle Grazie'. Foscolo era stato rapito nel 1812 a Firenze, dalla* Venere italica *che aveva anteposto, come abbiamo visto, addirittura a quella dei Medici. Il carme foscoliano* Le Grazie *fu dedicato dal poeta allo scultore che gli invitava alle balze ridenti di bello sguardo (nuovo meco darai spirto alle Grazie) nella convinzione che fosse la poesia a ispirare la scultura e non viceversa: Canova dirà che senza le favole disprezzate per moda tedesca in Italia, la sua* Psiche*, l'*Ebe *e le sue* Grazie *si starebbero tuttavia incarcerate dietro i macigni e attaccate alle rupi di Carrara perché Febo gli disse: io Fidia primo e a pelle guidai con la mia lira. Del gruppo delle* Grazie *Canova farà una replica per il duca di Bedford (1815-1817) e quando questi farà pubblicare la sua opera a Londra nel 1822, Foscolo vi inserirà 90 versi del suo carme a illustrazione delle Grazie canoviane*". In questa temperie, nel volgere degli anni della sua coerente ispirazione muliebre, nasce il busto di donna per Gaetano Bolzesi, di intatta purezza espressiva, con il vario agitarsi dei capelli: riccioli che scendono sulla fronte e sulle tempie dalla scriminatura, al denso e disordinato muoversi delle ciocche raccolte dal nastro, con una naturalezza raggiunta dopo diverse prove. C'è un coerente idealismo che convive con un'inedita sensualità in questa invenzione particolarmente viva. Canova nel 1811, eletto Principe dell'Accademia di San Luca, il culmine dei pubblici riconoscimenti, sembra turbato

dal richiamo dei sensi e da riaffacciarsi nella piena maturità, dopo averlo soffocato nella operosa giovinezza, del piacere "*il più dolce e a lui più desiderabile di riamare amanti donne*". E questa condizione rispecchia nella nuova scultura, mentre timidamente si riaccendono i sensi per fantasmi femminili che hanno di volta in volta in quel tempo ritrovato, il volto di Minette, di Delphine, di Juliette. L'amore agita e anima quel marmo. Francesco Leone sigilla in modo efficace la sintesi di ideale naturale di questo momento dello scultore, il culmine della sua ricerca tra ideale e naturale: "*Queste teste dunque, come le* Danzatrici*, fermano la bellezza in un punto di perfezione assoluta, in quell'istante impalpabile in cui si è appena compiuta, in cui non ha ancora cominciato a sfiorire*". Il loro stato è quasi indefinibile, perché grazie alla maestria della sua tecnica, Canova riusciva a irrorare queste sembianze ideali di piccoli dettagli naturalistici (nei capelli, nelle impercettibili espressioni degli occhi, nei movimenti appena accennati delle labbra, nelle mosse del collo) e di sottolineature psicologiche, rendendole quasi umane. Il segretario di Canova, Melchiorre Missirini, a cui certo non mancavano la vena letteraria e l'ispirazione poetica, inquadrandole in un classicismo che tornava Raffaello, scrisse molto efficacemente delle teste ideali: "*Come il divino Raffaello e tutti gli altri grandi artisti, andava Canova in cerca della ammirabile bellezza, specialmente nelle sembianze. E quando s'avveniva in alcun leggiadro aspetto, di quello facea diligente ricordo e poi girandoselo per la fantasia effigiava alcune sue teste e busti, che veramente avresti detto tenere di una specie intelletta: così sapea egli abbellirle sembianze e dar loro spiritualità e divinità*". La prima testa che lo scultore realizzò fu quella di Clio o Calliope. Era il 1811 e si ispirò al gruppo delle *Muse* del Museo Pio Clementino in Vaticano, scavate nella Villa di Cassio a Tivoli nel 1774, anche se l'ideazione va messa in qualche modo in relazione con il ritratto idealizzato di Elisa Baciocchi Bonaparte, datato 1812, a noi noto dal modello in gesso che si conserva a Possagno. Della *Clio* sono documentate diverse versioni autografe, tra cui quella di Palazzo Pitti a Firenze, commissionatagli da Giovanni Rosini, ultimata nel 1812 e identificata come *Calliope* e quella inviata in dono a William Hamilton nel 1818, oggi esposta ad Oxford. Secondo la prassi canoviana, queste repliche autografe si differenziavano tra loro per piccole varianti nella resa dei riccioli della capigliatura, trattenuti sulla nuca da una cuffia, il saccos. Isabella Teutochi Albrizzi vide la *Calliope* tirosini nel piccolo sacello che il letterato le aveva fatto allestire nella sua casa pisana all'arcivescovado (un vero e proprio tempietto irradiato da luce zenitale, come Canova avrebbe amato e adornato dalle incisioni dei rilievi di gesso dello scultore) e ne inserì la descrizione nella terza edizione delle *Opere di sculture plastica di Antonio Canova*, il primo catalogo illustrato dell'opera canoviana, uscito da Capurro a Pisa tra il 1821 e il 1824. Sulla bellezza indicibile di questa testa, di cui esaltò l'andamento delle "piccolette masse ricciutelle" della chioma che lasciano scoperta la fronte e accarezzano le gote, la Teutochi Albrizzi scrisse: "*Vedesi Calliope star con aria profonda meditando e pare che scolpito porti nella fisionomia l'anime e il pensiero. Non si userebbe dire un motto, né fare un cenno per tema di perdere l'aure o concetto, che essa sta formando e che si vede quasi spuntarle sul labbro, pieno di soave decoro*". A queste si aggiunge ora felicemente la testa ideale per Gaetano Bolzesi.

(Vittorio Sgarbi)

APPENDICE CONCLUSIVA
CON APPROFONDIMENTO DI TEMATICHE ATTINENTI

- CONCLUSIONI FINALI IN CALCE -

Desidero precisare, che ho volutamente e intenzionalmente utilizzato dei significativi stralci di commenti e dichiarazioni rilasciate dal professor Vittorio Sgarbi, che reputo una fonte assolutamente autorevole e totalmente attendibile nella valutazione del percorso artistico del grande Canova, proprio per infondere un ulteriore plus valore aggiunto a quanto inserito all'interno del progetto. Ammirando e stimando Sgarbi a tutto tondo e volendo imprimere la sua visione in modo incisivo, ho dunque incastonato una specifica sequenza, che definisce e delinea un approfondimento critico e analitico e uno scandaglio documentale direi decisamente funzionale ed efficace nell'insieme dell'assetto e del costrutto e indiscutibilmente ineccepibile. Inoltre, va evidenziato anche che Sgarbi ricopre il prestigioso incarico di Presidente della Fondazione Canova, che fa capo al paese di Possagno, dove si trova il maestoso e possente Tempio fatto edificare dall'esimio scultore, nonché la sede ufficiale e istituzionale dello storico Museo Gipsoteca, che raccoglie e protegge gli spettacolari bozzetti elaborati da Canova per meglio perfezionare la dimensione ideativa e progettuale delle sue emblematiche creazioni scultoree e anche degli eccelsi capolavori pittorici, che Canova ha annoverato nel contesto di Possagno durante i periodi di permanenza in loco, dimostrando quello spirito volitivo e versatile da autentico assoluto genio. Dunque, la figura di Sgarbi acquista certamente e senza dubbio un'ulteriore componente di credenziale di giudizio e si presta a dare al progetto una completezza prospettica ancora più affinata. Concludo poi inserendo in appendice una serie di selezionate parti dedicate a fornire al lettore-fruitore maggiori spunti di ampliamento al discorso generale portante, con chiavi di lettura interpretative in forma sintetica e didascalica a fronte di una scheda compositiva semplice, fluida e scorrevole nella comprensione ricettiva. Lo snodarsi e il dipanarsi della trama e della tessitura descrittiva del progetto artistico è stato quindi pensato e studiato per rispondere, da una parte a una simbolica funzione di collante di ponte di trait d'union tra passato e presente, storia e attualità, unendo assieme l'arte attuale di matrice contemporanea di Raffaele e l'arte sublime e sublimata di radice antica di Canova e dall'altra la volontà di comporre e incasellare delle informazioni arricchenti, per cogliere il fulcro centrale nevralgico di questo anniversario imprescindibile senza una banale e standardizzata successione di racconto, volendo invece tratteggiare spazi di interazione attiva e partecipata per alimentare un dialogo e un dibattito sul campo, che non deve mai spegnersi e affievolirsi mantenendo sempre accesa una luce di energia radiosa su quanto Canova ha lasciato in dono alla nostra vista, al nostro animo e al nostro cuore.

- DEFINIZIONE DI STORIA DELL'ARTE -

Iniziamo con il definire l'identità della disciplina chiamata Storia dell'Arte: cosa prende in esame e come lo prende in esame. Procediamo considerando separatamente i due vocaboli che la compongono, come se fossero il nome e il cognome: storia e arte.

STORIA

Andiamo a fare una ricognizione all'interno dell'enciclopedia del sapere condiviso, Wikipedia e vediamo in che termini ci presenta al termine storia: la storia, dal greco antico "ispezione visiva" è la disciplina che si occupa dello studio del passato tramite l'uso di fonti, cioè di documenti, testimonianze, racconti che possono trasmettere il sapere. Più precisamente, la storia è la ricerca sui fatti del passato, il tentativo di una narrazione continua e sistematica degli stessi fatti, in quanto considerati di importanza per la specie umana. La prima parte della definizione ci indica come la disciplina della Storia nasca da una volontà di vedere. Vedere dove? Sicuramente nel passato, per riuscire a vedere il presente e intuire e guidare il futuro. Questa capacità di vedere è probabilmente tra gli scopi e le conseguenze più gradite di chi frequenta con amore la Storia dell'Arte. I segni del bello e del brutto, la capacità di entrare dentro le immagini che una società produce, ci permettono di comprendere il nostro tempo profondamente nei suoi movimenti e nelle sue contraddizioni più interne. Quasi i 3/4 degli stimoli sensoriali che ci arrivano e che ci permettono di costruire il nostro rapporto con il mondo, sono di origine visiva. Ciò vuol dire che il nostro mondo è costituito principalmente da immagini a cui facciamo sempre di più l'abitudine e che subiamo passivamente senza interrogarci su di esse, sulla loro essenza e sul loro significato. La Storia dell'Arte, tramite la sua capacità di stimolarci a percepire e ad analizzare le immagini interrogandoci, ci consente di comprendere ciò che è avvenuto e soprattutto, ciò che sta avvenendo, che si manifesta in maniera evidente nelle immagini che una civiltà produce. Nella prima parte della definizione viene anche specificato come la storia si basi sullo studio delle fonti, che nel nostro caso non sono accessorie, ma sono il perno, tanto che è la storia stessa a essere costruita sopra le fonti, cioè le opere d'arte. Usando il termine "studio" andiamo a identificare come anche la nostra disciplina si attenga a un atteggiamento scientifico, nel quale verifica delle fonti e costruzione del sapere sono strettamente correlate. Della seconda parte evidenziamo soprattutto il fatto, che si parli di tentativo di costruzione di una narrazione continua. Ciò ci fa capire in modo semplice che la storia è anche la Storia dell'Arte, è una narrazione costruita. Essa si basa sul principio di selezionare gli accadimenti e le fonti importanti, facendo una selezione di senso. Insomma, nel grande fiume del passato e del presente si limita a pescare pochi pesci, quelli che ritiene più importanti, escludendo la quasi totalità di quanto accaduto. La narrazione di per sé presuppone un atto creativo di unione di fatti secondo un senso molto spesso precostituito. Dunque non affrontiamo una disciplina inerente alla descrizione delle opere d'arte prodotte dall'uomo: non andiamo cioè, ad analizzare democraticamente tutte le produzioni in modo singolare, ma le usiamo per creare un senso al progresso dell'Arte,

costruendo così una bella storia corredata dal filo rosso della logica e del tempo. Insomma, che abbia un senso. Per questo la Storia dell'Arte è una disciplina plastica. Cosa si intende per disciplina plastica? Si intende che cambia sempre forma e che la sua forma di volta in volta viene rivisitata e rivista. Capita periodicamente, che si riscopra qualcosa o che qualcos'altro venga interpretato in modo diverso, addirittura può accadere, che ciò che un decennio prima era considerato un perno della disciplina venga ritenuto poi di scarsa importanza. Inoltre, la Storia dell'Arte cambia forma a seconda di chi la racconta e del taglio con cui viene raccontata. Chissà, forse se qualcuno in futuro plasmerà la Storia dell'Arte con le proprie ricerche e con le proprie nuove visioni e potrà contribuire a raccontarla in modo diverso, con fatti magari fino a oggi trascurati. È una storia il cui filo continua a dipanarsi secondo trame diverse.

ARTE

Non è mai esistito un termine e un argomento storicamente più dibattuto di questo e alla fine non si è giunti a una sentenza unanime e definitiva: dare una definizione del termine Arte. Questo termine è assolutamente fluttuante. Possiamo immaginarlo come un'onda che cambia forma, intensità e direzione a seconda del fondale sopra cui si trova passare. Il fondale corrisponde al tempo storico e alle esigenze culturali e sociali, che nel progresso delle civiltà, continuano a mutare: l'Arte cambia forma con esse. Periodi storici diversi hanno dato definizioni di Arte persino opposte, persino critiche e aggressive le une rispetto alle altre. All'interno dello stesso periodo, poi si accavallano anche visioni individuali completamente differenti e caleidoscopiche. Una grande risorsa della parola Arte è il fatto, che si arricchisce di senso ogni volta che qualcuno ci ragiona e tenta di definirla. Si nutre del pensiero di ogni individuo che è in grado di criticarla, amarla, praticarla. In qualunque caso, quando le rivolgiamo un pensiero, nel bene o nel male, stiamo donandole un po' di energia, perché questa misteriosa onda continui il suo viaggio. Siamo noi il fondale sopra a cui si muove.

- LE FUNZIONI DELLE OPERE D'ARTE -

Perché l'uomo da sempre sente l'esigenza di produrre arte? È una questione interessantissima e che non è errato sostenere che questo bisogno di elaborare cose dal punto di vista pratico sia una delle caratteristiche più determinanti nell'evoluzione dell'essere umano. Noi ci soffermiamo su alcuni aspetti che possono rispondere a questa domanda: l'esigenza dell'uomo in quanto animale sociale è di comunicare. Un artista, tramite l'opera d'arte soddisfa un suo bisogno comunicativo (o quello del committente). Tutti abbiamo bisogno di comunicare e svolgiamo questa operazione quotidianamente. L'artista, però, ha la necessità di instaurare e inventarsi altre forme di comunicazione, più profonde, sicuramente meno dirette, ma con pretesa di universalità. Soprattutto, tenta di elaborare linguaggi e stili che diano un corpo a concetti e sensazioni altrimenti inesprimibili. Si possono dunque individuare le principali funzioni comunicative assolte dalle opere d'arte.

FUNZIONE NARRATIVA

Fin da piccoli ci raccontano storie. La storia e le narrazioni ci aiutano a tenere in piedi il mondo, a creare quei percorsi tra le concatenazioni dei fatti che ci danno l'impressione che le cose abbiano un senso. Diciamo, che il senso lo crea l'uomo tramite le storie che si racconta ed è per questo che fin dalla nascita ne siamo piacevolmente o meno, riempiti. Nell'antichità la funzione narrativa ricopriva anche un importante ruolo didattico. Pochissime persone sapevano leggere e praticamente nessuna negli strati più bassi della popolazione. I libri prima dell'invenzione dei caratteri mobili di Gutenberg erano una rarità, quindi veri e propri oggetti di lusso, inaccessibili ai più. Per di più, la quasi totalità della popolazione era analfabeta. Come tramandare dunque, tutto il repertorio di narrazioni mitologiche, leggendarie, storiche e di carattere sacro-religioso che sono alla base della costruzione dell'identità di un popolo? Pensiamo solo alle storie del Vangelo, che erano lette in latino durante le celebrazioni e quindi incomprensibili alla quasi totalità delle persone. Ecco allora, gli artisti munirsi di pennelli e scalpelli e fissare in cicli di affreschi e in opere scultoree le storie sacre, rendendole facilmente comprensibili.

FUNZIONE DEVOZIONALE

La quasi totalità delle esperienze del sacro e delle religioni del mondo, partendo da quelle preindoeuropee dell'Europa antica e rivolgendo il nostro sguardo fino a quelle mesopotamiche, dell'Egitto, dell'India, dell'Estremo Oriente, dell'Africa e delle Americhe, si sono preoccupate di farsi immagini delle proprie figure sacre. È un'esigenza antropologica di cui gli artisti si occupano fin dalla notte dei tempi. Realizzano opere d'arte che servono come supporto alla preghiera, come spazio di transizione tra mondo del profano e del sacro e come diretta manifestazione di Dio. Tutte le culture artistico-religiose si danno regole ben precise, talvolta consentendo l'uso delle immagini, in alcuni casi regolarizzandone i canoni di produzione in modo preciso e in altri casi arrivando a impedirne totalmente l'uso. Prendiamo in esame le tre religioni abramitiche: Ebraismo, Cristianesimo e Islam. La religione ebraica e quella islamica sono fondamentalmente aniconiche, in quanto nelle suddette religioni Dio non si rivela, fa sentire la sua voce o parla tramite i profeti, ma non è stato visto. Passando poi al Cristianesimo, la fiorente cultura artistica iconica prende origine dal fatto che si tratta di una religione rivelata, in cui Dio si è fatto vedere dagli uomini nella figura di Gesù. Egli stesso nel Vangelo di Giovanni dice: "*Chi vede me, vede il Padre che mi ha mandato*". L'anacronismo derivante dalla non rivelazione dell'immagine di Dio corrisponde più in generale, all'assenza di rappresentazioni materiali del mondo naturale e soprannaturale. Esso può riguardare il solo Dio, le divinità e i santi, ma anche estendersi a tutti gli esseri viventi e a tutto ciò che esiste. Il fenomeno è generalmente codificato dalle tradizioni religiose e come tale diventa un tabù. Quando arriva la distruzione fisica delle immagini, l'anacronismo diventa iconoclastia. Ci sono motivazioni profonde per questo divieto dell'immagine. Prendiamo come esempio la religione ebraica. "*Non avrai altro Dio all'infuori di me. Non fabbricarti nessun idolo e non farti nessuna immagine di*

quello che è in cielo, sulla terra o nelle acque sotto la terra". Il monito rivolto dall'altissimo Mosè sul Sinai compare nella Bibbia nel libro dell'*Esodo* ed è chiaramente una proibizione all'avvio di una qualsiasi cultura figurativa. Nella modernità e soprattutto nel Novecento, questa indicazione si è ammorbidita parecchio e diversi artisti ebrei (pensiamo a Chagall o a Soutine o anche ad Amedeo Modigliani) hanno avviato delle ricerche figurative fondamentali per la Storia dell'Arte. Questo, perché la cultura ebraica è entrata in contatto con le tradizioni di tutto il mondo, conseguentemente alla diaspora, arricchendosi e assimilando quanto possibile. Per l'Islam, che fondamentalmente è una cultura artistica aniconica, la situazione è altrettanto complessa: nel Corano non compaiono divieti espliciti alla rappresentazione, ma questi divieti sono emersi successivamente a partire dalla tradizione islamica dei secoli VII e VIII e dalle e dalle raccolte di Hadith, codificate nella seconda metà del IX secolo. Dunque, a seconda dei livelli di ortodossia o liberalità delle correnti che animano l'Islam, si avrà una cultura aniconica, parzialmente aniconica o iconica. La religione cristiana essendo basata sull'incarnazione, invece è di natura iconica, cioè basata sulle immagini. Ai primordi, avendo uno stretto grado di parentela con l'Ebraismo aniconico, nascendo in seno alla cultura pagana fortemente figurativa dell'Impero Romano e affrontando la discussione sulla natura più o meno divina di Cristo, si muove in maniera cauta rispetto all'immagine, trovando il compromesso in una cultura artistica di carattere simbolico (arte paleocristiana), ma ponendo gradualmente le basi per la liberalizzazione della produzione di immagini, sancita definitivamente nel II Concilio di Nicea nel 787. Questa delibera diede vita allo straordinario percorso di ricerca figurativa, che caratterizza l'arte occidentale dal Medioevo fino ai giorni nostri. Il tema dell'incarnazione è un forte propulsore per la ricerca del realismo nell'arte. Dopo lo Scisma d'Oriente del 1504 (chiamato dagli ortodossi Scisma d'Occidente), il rapporto del Cristianesimo con le immagini intraprese due strade differenti: da una parte, l'incentivo alla ricerca artistica cresciuta e sviluppatasi all'interno della tradizione cattolica d'Occidente, dall'altra l'immobilità della cultura figurativa in seno alla tradizione ortodossa, che fissa dei modelli precisi nelle icone del primo Cristianesimo, non permettendone la rielaborazione. Le icone sono definite dai padri della Chiesa come "finestre aperte sul cielo". Per inquadrare il concetto teologico delle icone possiamo paragonarle a vere proprie finestre che mettono in comunicazione diretta uno spazio al di qua con uno al di là. È come se il fedele potesse ammirare una dimensione ultraterrena e riuscisse a scorgere le figure sacre, che attraverso questa finestra si manifestano. Per questo la realizzazione delle icone nella tradizione ortodossa è codificata da regole e rituali molto precisi e spesso è subordinata all'autorità ecclesiastica, che autorizza i pittori a eseguirle. Questa interessantissima valenza delle icone come aperture, come squarci sulla realtà, che aprono al mondo del sacro, è stata sviluppata con ricerche figurative raffinatissime nel mondo cattolico d'Occidente, in misura più o meno radicale dopo l'anno 1000, tra rivoluzioni stilistiche e ritorni a una concezione più ortodossa. Qquesto concetto di finestra sul cielo è sviluppato anche da artisti moderni e contemporanei (si pensi al *Cristo giallo* di Paul Gauguin). Molto interessante è il caso dell'artista statunitense di origine ebraica Mark Rothko, che

nella fase avanzata della sua ricerca artistica, produsse opere basate solamente sulla stratificazione di campiture di colori (questa corrente artistica è detta Color field) che hanno una pura valenza contemplativa e mirano a mettere in comunicazione il fruitore con lo spazio del sacro (come Rothko l'ha conosciuto). Si torna, nel suo caso, all'aniconismo. Come detto, Rothko era di origine ebraica. Tutto torna.

FUNZIONE CELEBRATIVA

La questione del potere del suo mantenimento si è sempre appoggiata sull'immagine. Un imperatore, un re, un leader, ma anche un intellettuale o un ricco commerciante, per essere riconosciuti, per mostrare il loro prestigio e la loro ricchezza hanno bisogno di penetrare nell'immaginario collettivo diffondendo la propria immagine. Ancora oggi manifesti elettorali e tutte le realizzazioni pubblicitarie sono immagini studiate nei minimi dettagli, a colpi di pose persuasive, sorrisi allusivi e interventi di Photoshop: l'obiettivo è produrre a noi fruitori un'impressione precisa del soggetto che stiamo osservando. Lampante è la testimonianza di David, celebre pittore al servizio prima della Rivoluzione Francese e successivamente di Napoleone Bonaparte. David: "*Imperatore vi chiedo la grazia di posare per me. Dipingerò un ritratto che diffonderà la vostra fama in tutto il mondo e vi rappresenterà in tutta la vostra magnificenza: Napoleone attraversa le Alpi al Gran San Bernardo!*". Napoleone: "*Alessandro Magno non posava per Apelle e d'altra parte nessuno si è mai chiesto se i grandi uomini somiglino ai propri ritratti: basta che in essi viva il loro genio*". David: "*Vi dipingerò allora mentre sul cavallo impennato sguainate la spada come un condottiero romano alla conquista di un Impero!*". Napoleone: "*Assolutamente no! Voglio apparire come un eroe dignitoso e calmo, con la mano tesa verso un punto lontano, a indicare le nuove vittorie che mi attendono*". Antonio Canova, celebre scultore italiano, rappresenta lo stesso Napoleone secondo l'estetica del Neoclassicismo, seguita anche da David, nelle vesti di *Marte pacificatore*. La statua con sembianze molto idealizzate rispetto al vero aspetto fisico dell'Imperatore che in realtà era piccolo, stempiato e anche con una certa pancetta. Quando le immagini celebrative sono prodotte con bassa o nulla qualità estetica, mirando solamente ad esaltare caratteristiche positive del soggetto in maniera più o meno falsata, si esce dall'arte celebrativa e si scende a una sorta di immagini di propaganda (manifesti di propaganda dei totalitarismi del Novecento). L'arte in qualche modo, ha il potere di raccontare la verità, anche se nascosta sotto mille veli. Quando manca la verità, la falsità del soggetto appare lampante agli occhi di chi l'arte la conosce. Per questo conoscere l'arte e l'essenza delle immagini è un grande antidoto per non farsi ingannare dalle immagini di propaganda.

FUNZIONE ESTETICA

Il termine "estetica" è fondamentale per qualsiasi discussione intorno ai temi dell'arte. Si può tradurre questa parola con la seguente definizione: dottrina della conoscenza sensibile, per la quale il mezzo con cui conosciamo il mondo e ce lo costruiamo sotto i nostri sensi, sensi che hanno una

priorità sull'attività puramente intellettuale. Il primato dei sensi è per un'arte che si basa sul senso più importante, quello da cui ricaviamo la maggior parte di informazioni per costruire il mondo, la vista, un vessillo da tenere sempre alto nel cielo della conoscenza. La capacità che hanno le opere d'arte, tramite la loro comunicazione visiva, di parlare direttamente alle emozioni e all'animo di chi guarda, senza speculazioni intellettuali o affastellamenti di pensieri, è una fonte di conoscenza del mondo e di sé assolutamente importante e unica nel suo genere. Già nel XVIII secolo, con senso più specifico e tecnico, l'Estetica diventò la dottrina del bello, naturale o artistico e quindi l'esperienza del bello, a partire dalla genesi e dalla produzione delle opere d'arte fino alla loro fruizione. L'estetica nella Storia dell'Arte è anche tutto ciò che riguarda la concezione filosofica generale dell'arte, che caratterizza un periodo storico, una civiltà o anche un'opera di un singolo artista. Per semplificare la questione, si può risolvere l'equazione con: estetica = idea del bello. Perché il Bello è così importante per l'uomo, tanto che possiamo permetterci di scriverlo con la lettera maiuscola, come se fosse una sorta di divinità? Si può a tal riguardo considerare il concetto di Bello che è in sé portatore di valori. Ciò che noi individuiamo come bello diventa automaticamente affascinante e oggetto di ammirazione. Si può usare a riguardo, un esempio di una forte emozione, che tutti noi abbiamo provato: di fronte al richiamo del Bello scatta l'innamoramento, ciò che fa sì che un'opera d'arte, come può fare una persona, ci rapisca cuore e mente. Indirettamente diventano belli anche i valori, i pensieri e le emozioni che comunica il soggetto frutto di ammirazione estetica. È noto come il concetto di bello cambi radicalmente da epoca a epoca, all'interno della stessa epoca da società a società, all'interno della stessa società da individuo a individuo e infine, in uno stesso individuo cambi secondo il processo di maturazione. È dunque molto interessante andare a rilevare come ogni artista e ogni epoca elaborino il proprio concetto di bello. Si potrebbe affermare, che praticamente tutte le opere d'arte hanno una funzione estetica, ma esistono casi in cui questa è meno celata, opere d'arte in cui l'attenzione ricade totalmente sulle elaborazione dello stile e del linguaggio, opere che possiamo pensare come vere e proprie palestre del bello per gli artisti. Un'opera d'arte totalmente priva di una ricerca estetica, uscirebbe dalla sfera di ciò che è chiamato arte, tornando a essere un manufatto creato con più o meno perizia tecnica.

FUNZIONE EMOTIVA

Anche questa funzione è sottintesa in qualsiasi opera d'arte: anche se l'obiettivo dell'artista fosse ridurre al minimo il tasso di comunicazione emotiva, rimarrebbe comunque un vuoto che parlerebbe dell'emozione e della mancanza di emozioni. L'arte fatta da esseri umani e ciò che abbiamo in comune e che determini i panorami e le sfumature del mondo comune in cui viviamo sono le emozioni. La funzione emotiva emerge principalmente nella modernità. Se ne fanno precursori i romantici, che affrontano le emozioni più forti e nobili dell'essere umano. Con Vincent Van Gogh entrano in campo in maniera evidente le emozioni più quotidiane, dalla tenerezza al dolore, fino alla sofferenza cosmica. Chi farà poi della funzione emotiva la comunicazione principale saranno

gli impressionisti. Essi decidono di distorcere e di rimodellare tutti i componimenti della grammatica interna dell'opera d'arte (linea, colore, forma, ecc) in modo che aumenti al massimo il tasso di espressività (comunicazione emotiva) dell'opera. A tal proposito, potrebbe sorgere una domanda: perché gli artisti si prendono il diritto di raccontarci le loro emozioni dichiarandole davanti a tutti con una pretesa di universalità? Prima di tutto ricordiamo, che gli artisti sono un po' tutti narcisisti, ma sono anche delle spugne, che si imbevono delle emozioni circolanti nella società in cui vivono. È semplicemente una questione di sensibilità: essa permette nel bene o nel male, che questi individui svolgano a volte una funzione quasi profetica, semplicemente vedendo e sentendo prima di altri alcune dinamiche della società che ancora non sono evidenti.

FUNZIONE PROVOCATORIA

In un'intervista del 1945, l'artista spagnolo Pablo Picasso dichiarò: "*La pittura non è fatta per decorare gli appartamenti, è uno strumento di guerra, di offesa e di difesa, contro il nemico*". L'arte soprattutto nella modernità, è stata usata come mezzo di provocazione: contro i conformismi della società, talvolta contro i malcostumi della politica e contro le grandi tragedie del mondo. L'artista nella modernità riveste il ruolo di intellettuale e di ribelle, sente il diritto e il dovere di dare degli scossoni al gusto vigente tentando di scardinare la stretta gabbia fatta di moda e di conformismo, che tiene imprigionata la società a lui contemporanea. Nel Novecento poi questa tendenza trova l'apice, quando l'artista si prefigge di rinnovare la società e il mondo intero. Un'opera d'arte provocatoria è realizzata appositamente per innescare in noi una reazione decisa. L'attacco è rivolto verso il nostro senso comune. L'obiettivo è irritarci e disorientarci con invenzioni strane o accostamenti sorprendenti, insoliti, a volte persino difficili da accettare, con lo scopo di farci gridare allo scandalo. Tutto ciò ha la funzione di provare a farci acquisire un nuovo modo di guardare le cose e di concepire la realtà, l'arte e l'estetica, cioè l'idea di ciò che è bello. Il caso più eclatante è quello del re delle provocazioni, Marcel Duchamp, il padre dell'Arte Contemporanea.

- SCULTURA -

È importante occuparsi della Preistoria per osservare le prime forme scultoree prodotte dall'uomo. Si tratta di piccole e grezze raffigurazioni di donne incinte, dette *Veneri*. Possiamo pensare che si tratti di una prima celebrazione del sacro, in quanto la catena della procreazione, della rinascita continua della vita e del rigenerarsi della natura erano i primi grandi misteri con cui l'uomo si confrontava. Anche in questo caso la funzione propiziatoria è evidente: queste statue rappresentavano un augurio, affinché la donna mettesse al mondo un nuovo essere umano. La scultura è un'opera d'arte caratterizzata dalla tridimensionalità. L'arte che riguarda opere d'arte tridimensionali, viene anche detta arte plastica. Ci sono diverse tipologie di scultura: bassorilievo, altorilievo e tuttotondo. Ciascuna ha le proprie tecniche. Il bassorilievo e l'altorilievo sono sculture appoggiate su

un supporto bidimensionale (generalmente un muro, che esprimono la propria tridimensionalità con variazioni di pochi millimetri nel bassorilievo, o risultano aggettanti ma sempre attaccati al supporto nell'altorilievo. Il tuttotondo è la scultura per eccellenza, come lo sono i capolavori di Canova, di Michelangelo, di Donatello e degli altri grandi maestri eccelsi. Le opere scultoree sono pensate per poterci girare attorno e sono pensate per essere osservate da molteplici punti di vista. Le tecniche con cui si può realizzare una scultura sono prevalentemente due e derivano direttamente dall'azione, che l'artista compie nel trattare la materia, cioè dal fatto che lavori per addizione o per sottrazione. Nel primo caso si ha l'azione del modellare, nel secondo dello scolpire. Una terza operazione è il fondere, ovvero ricavare una scultura facendo solidificare del metallo fuso all'interno di uno stampo.

MODELLARE

Quando aggiungo materia per arrivare alla forma tridimensionale e con le mani o con attrezzi vado a ricercarla e infine a definirla sto modellando. Solitamente il materiale più usato per questa operazione è l'argilla, per le sue caratteristiche di duttilità e malleabilità quando è umida. Questo tipo di arte plastica permette i ripensamenti e le correzioni: se stiamo modellando con le mani un naso ed esso non ci soddisfa, basterà un gesto repentino per rimuovere il pezzo incrinato e rimettere al suo posto una piccola massa informe per un nuovo tentativo. Per descrivere come si realizza una scultura per modellazione ci sono tre tappe principali da segnalare:

1- Per prima cosa bisogna costruire l'armatura. Si tratta in pratica di uno scheletro interno, cosicché la massa di argilla abbia un sostegno su cui reggersi e le parti dette in sottoscala (quelle che non si appoggiano su altra massa e che quindi sono sospese come le braccia) abbiano qualcosa a cui ancorarsi. Solitamente, si usa fissare su una tavola di legno dei tondini di ferro, su cui si arrotolano degli stracci, che rappresentano un appiglio migliore per l'argilla piuttosto che il nudo ferro.

2- Successivamente si inizia ad aggiungere le masse, così da passare poi alla modellazione. Per mantenere sempre umida l'argilla si ricopre la scultura in lavorazione con stracci bagnati al termine di ogni seduta di lavoro.

3- Una volta ultimata la modellazione, si aprono diverse possibilità: la scultura può semplicemente essere fatta seccare (cosa che non garantisce la sua stabilità) o può essere cotta in forno, che tramite il processo di vetrificazione, permette all'argilla di cambiare di stato e di diventare molto più dura (come la ceramica). Un'altra possibilità, è che la forma modellata serva da base per creare uno stampo da cui ricavare degli originali in altri materiali.

SCOLPIRE

Parliamo di scolpire quando da una massa originaria (pietra, legno, cemento, gesso) si lavora per sottrazione: raggiungo cioè la forma togliendo di volta in volta della materia con strumenti come lo scalpello o con trapani, carte vetrate, ecc. Si intuisce subito, che i ripensamenti in questo caso non sono consentiti, in quanto se lo scultore, insoddisfatto del suo lavoro vuole rimuoverlo con una scalpellata, non ha a disposizione un secondo tentativo. La scultura, quindi rimane come è. Un'altra complicazione della scultura è che i materiali a volte sono imprevedibili nel loro modo di reagire agli strumenti. A volte, sono impenetrabili: immaginiamo per esempio, che ci sia un nodo durissimo di legno. A volte prendono le loro vie: basta una scalpellata data su una vena del marmo per asportare una parte molto più vasta di quella prevista. E poi ci sono pietre che si sgretolano, pezzi di cemento che saltano, ecc. Sicuramente quindi, scolpire è un'operazione molto più complicata, che prevede una maggiore maestria. Non a caso nei licei artistici si insegna a prevalentemente la modellazione: essendo più facile, può essere propedeutica allo scolpire, che solitamente viene insegnato successivamente nelle Accademie di Belle Arti.

FONDERE

La fusione è un'operazione successiva al modellare e allo scolpire. Si cola del metallo o altro materiale allo stato liquido in uno stampo. Quando la materia incandescente liquida si raffredda, lo stampo viene rimosso ed emerge la forma positiva precedentemente fusa.

- PITTURA -

La manualità e l'arte sono tra le forze motrici dell'evoluzione dell'uomo. Sicuramente sappiamo, che lo sviluppo del pollice opponibile fu un passaggio evolutivo importante: mano e cervello sono stretti da una relazione virtuosa, in cui lo sviluppo della manualità favorisce lo sviluppo di nuove funzioni cognitive e viceversa. Quindi, capire come fabbricarsi degli strumenti e come usarli definisce ciò che è l'uomo in origine. Per non parlare del fatto, che la capacità di sintetizzare la realtà in immagini, prevede un lavoro di astrazione peculiare del cervello umano. L'arte nasce come l'avvento dell'uomo che da subito è una palestra per il suo sviluppo evolutivo. Le prime immagini che l'uomo ha prodotto hanno un carattere magico-propiziatorio. Bisogna tornare indietro fino a 35.000 anni fa, nel Paleolitico superiore, per trovare i primi esempi di elaborazione figurativa da parte dell'Homo Sapiens Sapiens. Gli sciamani dipingono sulle pareti delle caverne, veri e propri luoghi sacri per gli uomini primitivi, scene di caccia per propiziare il buon esito di quell'attività, fondamentale per la sopravvivenza della comunità. Gli animali sono dipinti con pigmenti di derivazione naturale, principalmente ocre gialle, rosse e nero di manganese. Sono a volte molto grandi, fino a 5m, dipinti con un intento realistico, a volte sfruttando addirittura le asperità delle pareti di roccia per dare corpo alla pittura. Colpiscono l'uso della linea estremamente raffinato e la capacità

di catturare la forma di un animale, sottraendolo al continuo caos e al movimento del contesto naturale. Imprigionarlo in una linea di contorno forse era per questi primi artisti una vera e propria operazione magica, che dava loro potere sulla natura. Gli uomini, i cacciatori, sono invece dipinti abbastanza raramente, sono tracciati in maniera più sommaria con del carbone. Le caverne più famose, quelle in cui sono state ritrovate le pitture rupestri meglio conservate, si trovano tra Francia e Spagna: sono le grotte di Altamira e di Lascaux, chiamate non a caso "la Cappella Sistina dell'antichità".

LE TECNICHE DELLA PITTURA

Parliamo di pittura quando creiamo un'immagine, solitamente bidimensionale, stendendo e componendo pigmenti colorati su un supporto fisso o mobile. La pittura si divide in due grandi categorie: la più antica è la pittura sul supporto fisso detta anche pittura parietale (perché compiuta essenzialmente su pareti di chiese, palazzi, edifici pubblici o ai primordi sulle pareti delle grotte). Della pittura su supporto mobile, detta pittura a cavalletto, abbiamo solo testimonianze posteriori. Intendiamo mobili tutte le immagini pittoriche realizzate su supporti trasportabili e spesso non concepite per stare in un luogo specifico. Le tecniche principali della pittura parietale sono due: affresco e pittura a secco. L'affresco è la tecnica di pittura parietale più diffusa, perché garantisce che l'immagine realizzata resista all'usura dei secoli. Ecco, perché possiamo ancora ammirare le pitture degli antichi Egizi dopo 5 millenni dalla loro esecuzione. È una tecnica praticamente eterna, perché il procedimento tecnico prevede, che il colore sia inglobato nella parete. Se volessimo eliminare un affresco non sarebbe così semplice. Non basterebbe una spatola per tentare di raschiare il colore dal muro. Per rimuoverlo bisognerebbe munirsi di piccone e distruggere almeno in parte la parete superficiale del muro. È una tecnica, che deve essere eseguita a regola d'arte (per questo oggi, con la perdita del sapere artigianale, è poco usata), perché è abbastanza complessa. Tralasciando le fasi preparatorie del muro, ci sono delle fasi dove si giunge a lavorare su uno strato superficiale e molto sottile del muro, detto intonachino. L'intonachino viene bagnato con una grande spugna solo nella zona in cui l'artista ha intenzione di operare: egli ha dunque a disposizione per dipingere solo il tempo durante il quale il muro rimane umido, che è determinato da tante varianti, delle condizioni atmosferiche ambientali e dal modo in cui è stato preparato il muro. Questo lasso di tempo durante il quale l'artista deve procedere velocemente e senza ripensamenti è detto giornata. In molti affreschi sono ben visibili i confini delle giornate, per esempio nei cieli delle *Storie di San Francesco* di Giotto, dove il blu si è asciugato con sfumature differenti da giornata a giornata. È ben visibile anche il contorno della giornata di lavoro attorno ad Adamo nella *Cacciata dal paradiso* di Masaccio. Mentre il pittore stende il colore sul muro bagnato avviene un processo detto carbonatazione, che permette al pigmento di penetrare nella parete. Essa cede umidità e lo ingloba. Quando il muro è asciutto, il colore non viene più inglobato dalla parete. Se il pittore provasse a dipingere ancora, esso decadrebbe: in questo caso si dice che il colore sfarina.

È molto evidente la differenza tra linguaggio pittorico di un medesimo artista, a seconda che si cimenti con la pittura su supporto mobile (dove ha tutto il tempo che vuole e può modificare le proprie scelte) o con quella su parete dove ha 3-4 ore per dipingere senza ripensamenti. Ad esempio prendiamo la tela del *Cristo morto* del Mantegna e la confrontiamo con gli affreschi della *Camera degli Sposi* di Mantova, sempre eseguiti da Mantegna, ci sembra di essere davanti all'opera di due pittori diversi. Nel *Cristo morto* abbiamo una definizione dei particolari, una resa dello spazio, che ce lo fanno apparire come un'immagine particolarmente realistica. Nella *Camera degli Sposi*, invece, siamo di fronte a una pittura di sintesi, quasi sommaria, davvero differente come stile. Tutto questo è logico: nel primo caso, Mantegna avrà impiegato mesi e mesi per curare una tela di dimensioni inferiori a 1 m^2, nel secondo ha avuto a disposizione poche ore per coprire una porzione di affresco molto più grande. C'è però chi, per un motivo o per un altro, sceglie di dipingere direttamente su parete, senza prepararla e rinunciando alla possibilità che sia inglobi eternamente il colore: si parla allora di pittura a secco. L'esempio più famoso è il tentativo fatto da Leonardo da Vinci. A Leonardo capitò diverse volte di non finire le proprie opere. Si dice addirittura che continua a mettere mano alla *Gioconda* fino a poco tempo prima di morire. Quando ricevette l'incarico di realizzare un affresco raffigurante l'*Ultima cena* sulla parete di tramezzo, tra il refettorio e le cucine del Convento di Santa Maria delle Grazie di Milano iniziò a lavorare a giornate. Ma Leonardo come poteva anche solo pensare di dover iniziare e concludere una figura nel giro di poche ore, tra l'altro senza poter avere ripensamenti, mentre realizzava l'opera? Si propose quindi di escogitare una tecnica, che gli permettesse di portare avanti l'immagine pittorica per tutto il tempo necessario, come se fosse un quadro dipinto a olio. Si racconta, che abbia sperimentato tantissime tecniche, fallendo, prima di arrivare a quella finale che è definita "tempera grassa sul muro". L'*Ultima cena* è considerata uno dei capolavori più importanti al mondo per il suo significato e per il suo linguaggio pittorico e dobbiamo la sua realizzazione proprio alle sperimentazioni di Leonardo, che riuscì a lavorare sulla parete come se si trattasse di un quadro. Tuttavia sappiamo ed è universalmente noto, che il *Cenacolo* vinciano è uno degli esempi più lampanti di opera d'arte notevolmente degradata. Sappiamo anche, che già dopo pochi anni dalla sua realizzazione, l'immagine iniziò a rovinarsi fino a scomparire quasi del tutto. Complice di ciò fu anche il fatto, che attraverso la porta, oggi murata, che si trovava sotto la figura di Gesù, si accedeva alle cucine del convento: i vapori prodotti dietro la parete del *Cenacolo* sono stati dei veri e propri killer per i colori. Fortunatamente, fin dalla sua realizzazione, diversi artisti produssero copie dell'opera, che poi furono un prezioso aiuto per guidare i numerosi interventi di restauro a cui l'opera fu sottoposta negli anni successivi. L'ultimo di carattere conservativo risale a pochi anni fa. Leonardo in quel caso si accanì a voler dipingere a secco, forse infischiandosene della durata della propria opera o forse incappando in uno dei suoi rari errori di calcolo. Oggi la pittura a secco è molto utilizzata: pensiamo semplicemente alla street art. In questi casi il muro non è assolutamente preparato, cosa che rende molto complicata la conservazione dell'opera. Passando alla pittura a cavalletto, le tecniche a

disposizione aumentano esponenzialmente a seconda del supporto, del pigmento e del legante usato. Le tecniche pittoriche principali sono l'acquerello, la tempera, il colore a olio, l'acrilico, le vernici e gli smalti. Tra i supporti ci sono la carta o il cartone, la tavola di legno, la tela e raramente supporti metallici o di derivazione industriale. La tecnica più antica è quella a tempera, utilizzata molto spesso con il grasso dell'uovo come legante. L'uovo garantisce a una certa luminosità del colore, sicuramente una maggiore conservazione. Questa tecnica è conosciuta come tempera all'uovo ed è generalmente applicata su una tavola di legno preparata. La pittura a olio si afferma successivamente, prendendo gradualmente il posto della tempera all'uovo per i suoi vantaggi di maggior brillantezza, solidità e per i tempi di asciugatura più lenti che permettono ai pittori di rifinire i dettagli. La tela sostituisce la tavola come supporto, perché è più pratica ed economica e consente una preparazione che porta a risultati diversi a seconda del linguaggio dell'artista. Le origini della pittura a olio sono antiche, ma è solo nel XV secolo che gli artisti delle Fiandre la perfezionano e iniziano a usarla su vasta scala. L'introduzione della tecnica a olio in Italia è tradizionalmente attribuita ad Antonello da Messina, che nella sua città natale, a Napoli, poté entrare in contatto diretto con artisti fiamminghi. Le tecniche industriali, come acrilici, smalti e vernici e i supporti di derivazione industriale, sono tecniche novecentesche legate allo sviluppo tecnologico e alla conseguente industrializzazione.

- NEOCLASSICISMO -

Il termine è composto dal prefisso "neo" (nuovo) e dalla parola "classicismo". Sta a indicare dunque una nuova tensione verso le forme e gli ideali del periodo classico greco-romano e del Rinascimento (che a sua volta vi si ispirava). Il Neoclassicismo nasce negli ultimi anni del Settecento come reazione all'arte tardo barocco e rococò che era diventata un'autocelebrazione delle frivolezze delle aristocrazie. Si sviluppa in Francia e attraversa il periodo della Rivoluzione, diventandone l'espressione artistica, per poi legarsi a Napoleone e con lui declinare nel secondo decennio dell'Ottocento. Il Neoclassicismo individua nell'arte greca e romana la celebrazione di quei valori etici, che hanno sempre nutrito l'arte e che erano stati dissipati dalla vacuità del Rococò. Questi valori etici e civili sono ripresi dalla Rivoluzione Francese nel motto "*Liberté, Égalité, Fraternité*": è facile capire, perché il Neoclassicismo diventi subito espressione del nuovo ordine sociale. Grande impulso a questo revival del classico furono gli scavi archeologici, condotti alla metà del Settecento, che riportarono alla luce le città romane sepolte dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C: Ercolano e Pompei. A livello stilistico, l'arte neoclassica presenta un netto rifiuto delle irregolarità barocche e del desiderio di coinvolgere i sensi dello spettatore, in favore della ricerca di quei principi di armonia, equilibrio, compostezza, proporzione, serenità, presenti nell'arte degli antichi. Un'arte mentale dunque, del controllo assoluto di sé e delle emozioni, che un autore come il francese David riesce a esprimere perfettamente. Nel *Giuramento degli Orazi*, David dipinge un'immagine perfetta dal punto di vista

compositivo e cromatico. Vi è raffigurato il momento in cui tre Orazi giurano di combattere fino alla morte per la patria. Dipinto agli albori della Rivoluzione Francese, ne incarna perfettamente gli ideali di sacrificio: quello richiesto ai rivoluzionari in nome della libertà, dell'uguaglianza e della fratellanza. Il dolore composto delle donne (mogli o madri) sta a indicare la necessità del sacrificio per un atto così moralmente elevato. Tra gli ispiratori del Neoclassicismo c'è sicuramente Johann Joachim Winckelmann, archeologo ed erudito, che ebbe un'enorme influenza sulla cultura del suo tempo e propose il ritorno al principio classico del bello ideale. Ne *Le Tre Grazie* Canova riprende il soggetto di ispirazione mitologica delle Grazie figlie di Zeus: Aglaia, Eufrosine e Talia, le tre divinità benefiche che diffondevano splendore, gioia e prosperità nel mondo. Si tratta di un soggetto adatto per chi come Canova, desidera riprodurre in scultura l'ideale di una bellezza superiore, fonte di serenità, riprendendo l'esempio della statuaria classica, in perfetta linea con le teorie neoclassiche promosse da Winckelmann.

ROCOCÒ

Il Settecento è un secolo di transizione che prepara l'arte europea alla modernità. L'arte compie un passo decisivo verso la secolarizzazione (cioè esce sempre più dall'ambito della religione) e cerca nuove tematiche per cui combattere: ideologia, appartenenza di classe, utopie e tutto ciò che la modernità vorrà dichiarare o difendere. La parola rococò deriva da rocaille, termine con cui sono state indicate particolari decorazioni di grotte, giardini e ambienti interni in voga tra il XVII e il XVIII secolo e realizzate utilizzando conchiglie, pietruzze, rocce, stalattiti artificiali. Il Rococò, considerato un'evoluzione del Barocco, si diffonde nelle grandi corti del Nord Europa, della Russia e dell'Italia, ma è presente soprattutto in Francia, a partire dalla prima metà del Settecento. Si esaurisce con l'avvento della severità neoclassica alla fine del secolo. È uno stile prevalentemente ornamentale, ma ha trovato grandi interpreti in pittura. Si distingue per la grande eleganza e la sfarzosità delle forme, che estremizzano le contorsioni e le bizzarrie barocche. Il Rococò è quindi espressione dello sfarzo e del lusso ricercato dalle grandi aristocrazie europee. Questo isolamento nella vacuità del lusso farà perdere ai nobili prima il contatto con il popolo e poi in qualche caso, anche la testa, su gentile invito della popolazione affamata. La pittura rococò è interessantissima per quanto riguarda i contenuti. I soggetti diventano autoreferenziali: è raffigurata la vita stessa dell'aristocrazia, glorificata nella sua vacuità e nella sua vanità. Sono rappresentate spesso scene di vita quotidiana. Guardiamo il divertentissimo quadro di Fragonard, *I fortunati casi dell'altalena*, caratterizzato da colori morbidi e pastellati, una tavolozza, molto gradevole, ma anche un bel po' stucchevole usata dai pittori rococò. Il soggetto è molto chiaro. Si tratta di un fortunato caso come spiega il titolo. E mentre l'aristocrazia si sollazzava tra giochi, atteggiamenti vanesi e corteggiamenti, il popolo e gli intellettuali francesi preparavano la Rivoluzione.

BIOGRAFIA DI RAFFAELE FRIZZARIN

@raffaelefrizzarin

Sono nato a Rieti nel 1981. Disegno da quando ho memoria per ricordare. All'asilo un giorno una maestra mi chiese: "Raffaele, vuoi colorare o andare a giocare con gli amichetti?". Io risposi: "Voglio colorare!". Matite, colori e pennelli, in un modo o nell'altro hanno sempre fatto parte della mia vita. Da bambino leggevo *Topolino*, *Il Giornalino*, *Tiramolla* e altri fumetti adatti alla mia età, cercando di ridisegnarli. Mentre andavo alle scuole medie mi sono appassionato ai graffiti e spesso ne disegnavo alcuni. A scuola ho sempre riportato voti elevati nelle materie artistiche.

Negli anni delle superiori ho iniziato a leggere manga giapponesi e fumetti americani, sfidando me stesso a ridisegnare alcune delle loro immagini. In quegli stessi anni, ho partecipato a diversi progetti artistici che la mia insegnante di Arte e Disegno ci proponeva di realizzare. Ricordo, con particolare emozione e fierezza, i due anni in cui abbiamo realizz ato la scenografia delle rappresentazioni teatrali di fine anno. Il budget era limitato ed eravamo in pochi, ma con tanta passione e voglia di fare. Al termine delle superiori ho esercitato il diritto di obiezione di coscienza, svolgendo il servizio civile.

All'età di 21 anni ho deciso finalmente di iscrivermi presso un'Accademia di Belle Arti. Ho scartato Roma, Firenze e Venezia per gli eccessivi costi da sostenere. La mia scelta è ricaduta infine sull'Accademia di Urbino, ma, per diverse ragioni, non ho terminato neanche il primo anno. Non avendo i mezzi per proseguire gli studi, ho deciso di tornare nella mia città e portare avanti la mia passione autonomamente, cercando in contemporanea un lavoro per non gravare sulla mia famiglia. Dopo aver fatto qualche mese di apprendistato da elettricista, ho successivamente iniziato a fare il cameriere, mestiere che ho svolto per anni. Ma la mia vita non mi appagava, non ero né sereno né soddisfatto, tanto che, più di una volta, mi ritrovavo a lavorare con le lacrime agli occhi. Perché?… Sapevo di non essere nel posto in cui volevo essere, cioè davanti ad un foglio o ad una tela. Pertanto, dopo essermi licenziato un paio di anni fa, sto cercando, con passione e dedizione, di occupare il mio posto nel mondo dell'Arte.

Raffaele Frizzarin

RF
Raffaele Frizzarin