

# CULTURA

Si apre a Venezia la più completa mostra mai dedicata allo scultore Antonio Canova. Oltre 100 opere per raccontare l'avventura d'un artista che cercava la «luce dell'anima»

## La filosofia della materia

Da oggi fino al 30 settembre è aperta al Museo Correr di Venezia la più grande mostra di opere di Antonio Canova mai realizzata. Sono esposti 130 pezzi, provenienti da numerosissime collezioni italiane e straniere (fondamentale la selezione di opere provenienti dall'Ermitage di San Pietroburgo appena esposte a Roma). Anticipiamo un saggio di Giulio Carlo Argan dal catalogo della mostra.

GIULIO CARLO ARGAN

Volle Canova definito dall'arte il concetto dell'arte generatrice del bello. Il bello di natura non era radiato, ma per mezzo dell'arte diventava un'attività dello spirito. Per questo autodefiniva la sua scultura fu detta filosofica: infatti meglio s'inquadra nella storia della filosofia: che in quella dell'arte, da cui pare fuggire per la ragione benché ne fosse protagonista, a Roma, com'erano stati al loro tempo Michelangelo e Bernini. Civilmente ma non passionatamente Canova visse un frangente storico estremamente drammatico, quando pareva inevitabile la scelta tra rivoluzione e reazione.

Da Baumgarten a Kant, a Hegel, la costruzione dell'estetica fu problema centrale della filosofia, che l'illuminismo aveva secolarizzato: occorreva stabilire lo stato e il modo di essere del soggetto rispetto alla natura, che non era più la rivelazione del creatore nel creato. Alla vista del reale ciascuno reagisce a suo modo, ma perché potesse esserci una società bisogna trovare un fattore comune. Non si voleva imporre un nuovo canone, ma orientare la ricerca individuale mediante una disciplina e il suo metodo. Non vi fu contraddizione tra la qualità filosofica della scultura di Canova e la virtù sensitiva e suggestiva che succedeva facilmente alla persuasione barocca. Lo redarguì severamente Fomow in nome di una filosofia più rigorosamente kantiana e della concezione goethiana del bello; e fu filosofica, metodologica, l'obiezione implicita nell'opera parallela del danese Thorvaldsen che, come poi Hegel, cancellava il bello di natura e tutto riduceva al rag-

giunglio testuale, nella scultura, di forma visibile e archetipo.

Vaga e ovviamente indiretta fu l'assonanza col pensiero e l'estetica kantiani: Kant aveva letto Winckelmann che Gavin Hamilton, dotto pittore e studioso d'antichità, spiegò al giovane Canova quando venne a Roma. Forse per lo stesso tramite conobbe Shaftesbury, l'appassionato richiamo all'antico, l'idea dell'arte come sentimento morale, entusiasmo. Così non ripudiò irreflessivamente tutto ciò che era esuberanza barocca: a Venezia aveva studiato le terracotte della raccolta Farnetti e a Roma aveva pur dovuto prendere posizione circa Bernini e il berninismo. Che il pensare pragmatico dell'arte altro non fosse che l'immaginazione era chiaro a Venezia fin dal Cinquecento; nel secolo seguente, a Roma, Bernini definì visivamente la dinamica del pensiero immaginativo negli stessi anni in cui Cartesio disegnava le strutture del pensiero razionale. L'immaginazione, che per Bernini era prefigurazione di promessa salvezza, con Canova invertì il corso, divenne memoria. Immaginazione come memoria fu l'ideologia dell'antica Grecia che contrappose alla logora ma ancora imponente autorità di Roma. Canova vi giunse l'anno dopo la morte di Piranesi. Aveva ancora salde radici il pensiero che tornare all'antico significasse ritrovare il fiero civismo di Roma repubblicana. Fu polemica, contro il crescente successo di Canova, l'edizione del *Giuramento di David* nel 1785. Il classicismo romano, e punitivo, di David divenne l'arte della rivoluzione: non fece questione di libertà ma di dilemma di potere e rivolta. Più tardi constatò, e fu amaro, che

rivoluzione non significava sempre libertà. Canova non ebbe pensieri politici, fu sempre un conservatore, ma la sua ideologia dell'antico istituiva il principio della libertà dell'umano nel suo rapporto col naturale.

Furono anticanoviani, per motivi opposti a quelli del Fomow, anche alcuni dei maggiori critici moderni: salvarono tuttavia i vivaci bozzetti di creta e terracotta, che parvero improvvisazioni felici poi mortificate da un'esecuzione troppo meticolosa. La coerenza tra tattile modellato e marmo scolpito è invece assoluta. Da sempre legato alla scultura, il marmo è materia predisposta a trasformarsi in valore: attraverso un processo distruttivo in Michelangelo, per il quale l'arte era il non-finito, attraverso un processo aggregativo in Canova, per il quale era l'assoluto finito.

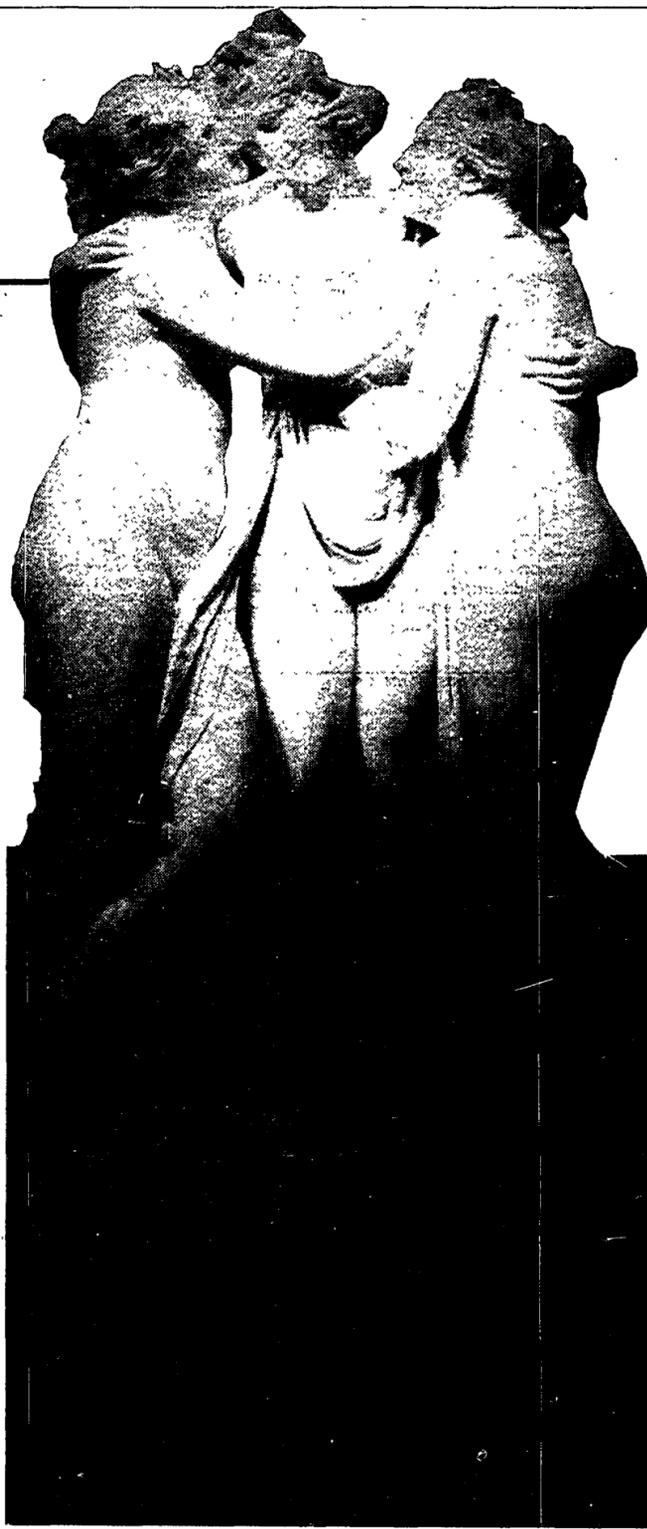
Hegel cita un passo assai fine di Meyer sulle qualità del marmo in scultura: sensibilità al chiaroscuro, grana cristallina, tenerezza e splendore; pensava all'arte greca, ancora pressoché inaccessibile, ma ben conosceva la scultura di Canova dacché, come artista e archeologo, Meyer aveva lungamente lavorato in Italia. Quanto si trasformasse il marmo col paziente lavoro del maestro e degli accoliti si vedeva dal confronto, a parità di forma, col modello di gesso: il marmo bianco diventava candore e splendore. La statua non era più un oggetto situato in uno spazio e illuminato da una sorgente, ma la sua stessa figurazione si omologava allo spazio e alla luce universali. Tra la nitida mossa della composizione e lo spazio-luce si stabiliva un'impalpabile osmosi, che cancellava ogni distinzione di categoria tra bello di natura e bello d'arte: questa, disse Canova a Mussirini, altro non era che «la virtù visiva dell'anima».

Lo stesso Canova diceva che il divario dal modellato allo scolpito era come in pittura, dal disegno al dipinto; ma la sostanza dell'impasto, i colori, la luce nati dal disegno lineare erano ben altra. La composizione, pur così certa nei suoi contorni, era fatta di nodi e di

snodi, di mosse fuggenti e rientranti, di varianti frequenze sui corpi levigati e sulle pieghe dei veli: la veduta necessariamente parziale doveva tuttavia suggerire l'intera visione di quella forma chiusa che, per la vibrante osmosi delle superfici, s'immedesimava con la totalità dello spazio e della luce. Era questo l'effetto di quella che Canova chiamava la sublimità e Quatremère la magia dell'esecuzione, che certamente attenuava ma comunicava e diffondeva l'impulso iniziale del singolo. Col gruppo gigante di *Ercole e Licca* Canova tradusse in scultura il concetto di *sublime* nel senso proprio di Burke, poi ripreso da Kant: l'espressione in una poderosa composizione circolare, dove lo sforzo irato del muscoloso eroe s'affina e si tende ad arco nel corpo del ragazzo; ma la fatale camicia di Nesso, che è solo un brivido che increspa, dissolve in lontanissimi spazi la forza concentrata.

L'esecuzione era un passare dal particolare all'universale; ma in una cultura secolare l'universale era la generalità dell'umano, non il divino. Lo precisò ripetutamente Quatremère: non diversamente la perfezione dell'arte non era più nulla di trascendentale, ma il perfetto o il finito come diametrale opposto del non-finito michelangiolico. L'esecuzione nel marmo esigeva la cooperazione di esperti marmoristi, era un agire corale. La corallità si sarebbe prima o poi estesa ai riguardanti comunicando il suo ritmo come la musica agli uditori. Come la musica l'arte visiva era la commossa e conciliata invenzione d'un solo, che poi veniva orchestrata e concertata, rinfantata in decine di strumenti e di voci, fino a coinvolgere il pubblico. Quell'empatia deliberatamente cercata era segno d'una mutata finalità dell'arte: non era più salvifica in senso religioso, ma liberatoria in senso civile. All'altezza del secolo nuovo Schiller spiegava che l'educazione estetica, che voleva diffusa, era in definitiva educazione alla libertà.

Il passare da Venezia a Roma fu per il giovanissimo Canova un passare dall'empirismo illuministico all'arte-filo-



«Le tre Grazie», una delle più celebri opere di Antonio Canova esposte a Venezia

safia del nascente idealismo. L'ultima opera veneziana fu il gruppo di *Dedalo ed Icaro*, un'esplicita dichiarazione di poetica in vista dell'andata a Roma. Il vecchio e sagace artigiano a cui la tecnica esperta non dà volo, con quella tecnica stessa foggia le ali per il volo fatale del figlio giovanotto. Quel mito dell'arte liberatoria ribadì nella prima opera romana, *Teso uncinatore*, manifestamente in rapporto col tema cretese della prima. Del gruppo veneziano recò a Roma un calco: era nello studio di palazzo Venezia mentre lavorava al *Teso*. Lo vide il suo Mentore, Hamilton, e ammise che era un gran segno di talento, ma fortunatamente da quel-

modellato pieno d'incidenti luminosi era passato alla fattura finita del *Teso*. Hamilton era un winckelmanniano; il direttore dell'Accademia di Francia, La Grève, doveva essere un enciclopedista patito di Diderot: non voleva credere che l'autore del pittoresco Dedalo fosse poi scaduto al liscio e al finito del *Teso*. Ma a Fomow, kantiano e goethiano (e forse, prima che lui, allo stesso Goethe) quel residuo d'empirismo parve inquinante d'un idealismo che si voleva assoluto.

Con la sua esatta tautologia di forma ed archetipo Thorvaldsen parve forse meno artista ma più filosofo di Canova, che ignorò la nozione, ma col-

tivò il sentimento della natura. Ma non fu ambiguità o debolezza teorica. Canova concludeva definitivamente la grande tradizione del Rinascimento italiano: fin da principio sapeva che il suo volo sarebbe stato d'arco. Sapeva che l'arte non aveva più rapporto col conoscere, ma con l'esistere: i suoi termini erano eros e thanatos. Per Thorvaldsen era un assoluto coincidenza di opposti: per Canova, come per Foscolo (dalle *Gratie* ai *Sepolcri*) fu lungo percorso vissuto. Fu errore o illuminazione il concetto di esistenza teorica immedesimata con la vita nel mondo?

Dal 25 marzo Roma ospita tutte le opere di Prampolini

La mostra «Enrico Prampolini dal futurismo all'informale», aperta dal 25 marzo al Palazzo delle Esposizioni, costituisce la prima manifestazione della XII

Quadrennale. Il generoso gesto degli eredi Prampolini, che hanno donato all'amministrazione capitolina l'archivio dell'artista, è stato il motivo di studio da cui è nata questa rassegna antologica, la più ampia ed esauriente retrospettiva dell'opera di Enrico Prampolini (Modena 1894/Roma 1956), vista in tutti i suoi molteplici ambiti: dalla pittura e scultura, all'architettura e ambientazione, dall'arredo alla scenografia, dal lavoro teorico all'organizzazione culturale.

Dall'antica Grecia quella religione dell'assoluto

DARIO MICACCHI

VENEZIA Da domenica 22 marzo al 30 settembre è aperta, in tre sedi, la più grande mostra di opere di Antonio Canova che sia mai stata allestita. Al Museo Correr sono esposti 130 pezzi provenienti da musei italiani e stranieri (fondamentale la selezione di statue provenienti dall'Ermitage di San Pietroburgo e già presentate in palazzo Ruspoli a Roma). Le statue di marmo sono 37, poi ci sono gessi - un gran numero di bassorilievi - e bozzetti autografi che tracciano un profilo esauriente dell'arte complessa e enigmatica di Antonio Canova, nato a Possagno nel 1757 e morto a Venezia nel 1822. I disegni sono prestati in gran parte dal Museo di Bassano. Alla Ca' d'Oro sono esposte 69 terracotte selezionate nella collezione, oggi all'Ermitage anch'essa, dall'abate veneziano Filippo Farnetti e che furono studiate e disegnate dal Canova. Vi figurano, tra gli altri, studi e bozzetti di Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi, Stefano Maderno. Questi bozzetti in terracotta fanno una foresta di gesti di slanci patetici e eroici, un fremito come mosso dal vento di membra e di panneggi, un bosco di istati d'animo dal quale sventano via come lame o cristalli o pietre preziose lavorate le sculture assolute di Canova. A Possagno si può vedere il tempio canoviano restaurato con la pala del Compianto sul Cristo che Canova dipinse con colori scuri cancellando la bella luce lunare che ancora è visibile nei bozzetti. Sempre a Possagno si può visitare la Gipsoteca restaurata dove sono conservati in gran numero gessi e bozzetti del Canova. La mostra è stata presentata nel tempio canoviano di Possagno con molta retorica da parte dei politici. Ma la vera presentazione s'è avuta nel piccolo duomo di Pagnano di Asolo dove l'Orchestra Filarmonica Veneta diretta da Maurizio Benini ha eseguito una preghiera dall'*Assedio di Corinto* e un *Omaggio pastorale* (alla memoria di Canova) che è una cantata composta da Gioacchino Rossini. Il catalogo della mostra, edito da Marsilio, è un fondamentale strumento per accompagnare la visita della mostra e per approfondire la conoscenza di Canova. Molti i saggi in catalogo che aprono vie nuove a tale conoscenza o approfondiscono vie già battute. Da quello di Giulio Carlo Argan, «a virtù visiva dell'anima» a quello di Giuliano Briganti, «La restaurazione russa di Alessandro Lomax», da quello di Paolo Giannini, «Canova, Goethe e dintorni», a quello di Giandomenico Romanelli, «La nostalgia del ritorno, Canova e il Veneto». Ma ci sono altri saggi che rimescolano, in chiave analitica le carte critiche su Canova, per un discorso oltre l'abitudinario gelo funebre, nuovo, moderno. Al Museo Correr, la mostra si sviluppa nelle sale e nelle stanze

## Marcel Proust, quando lo scrittore diventa cuoco

Ancora un libro su Proust? L'ennesimo, o forse millesimo, viaggio malinconico alla ricerca di tempi perduti e di fanciulle in fiore? Tranquilli: questo Proust: «La cuisine retrouvée» (pubblicato dall'editore Chêne) curato da Anne Borrel, un sentore di novità ce l'ha (per quanto pure il tema gastronomico sia già stato oggetto di specifiche trattazioni: per dire una *La cuisine de Proust*, 1987, di M. Pierre Hara-che). Novità piacevole perché esegesi e filologie proustiane vengono delineate in modi non sussiegosi. Anzi golosi. Con ampi corredi iconografici. Gastronomia letteraria o letteratura gastronomica che mescola i seguenti ingredienti: luoghi e personaggi dell'opera proustiana; «pignoli», frammenti di citazioni letterarie; nettari reinterpretati dal celebre cuoco parigino Alain Senderens e fotografati da Jean-Bernard Naudin. Il tutto sotto la supervisione della Borrell, che è poi la

brava e attivissima segretaria dell'Associazione degli Amici di Marcel Proust. Una cuoca tenace e amorosa che ci introduce e guida attraverso la cucina letteraria dell'autore.

Cucina che non è solo metaforica ma concretamente commestibile ed evocatrice. Modi di preparare e servire piatti che nella loro minuzia esplicita conducono a sensazioni, esperienze, vissuti proustiani. Si consideri ad esempio il primo pranzo che il marchese di Norpois fece nella casa dell'autore in *All'ombra delle tanculle in fiore*. «Un pranzo che restò nella (sua) memoria». Per quella «discrezione diplomatica» che accompagnò la degustazione dell'*insalata di ananas con tartufo*, rivelatrice della vacuità - agli occhi di Proust - del «mondo superiore».

Di contro invece, nello stesso pranzo, al sentimento di autentica rivelazione che si mani-

Ricette, qualità dei piatti prelibati e proprietà dei cibi, infine regole di comportamento: Anne Borrel ricostruisce in un libro il raffinato legame tra lo scrittore e la cucina

GIORGIO TRIANI

festò quando comparve in tavola il manzo freddo alla carota portato dal Michelangelo della nostra cucina (François) su degli enormi crisalli di gelatina simili a blocchi di quarzo trasparente). François d'altra parte è la «dea della nutrizione», cioè che campeggia e domina il luogo della creazione (la cucina familiare).

Comandando alle forze della natura... ravvivava il carbone, dava il vapore alle patate da stufare e faceva a puntino i capolavori culinari preparati in precedenza in recipienti dalle grandi pentole, marmite, paioli, pescere, alle termine per la cacciagione, agli stampi per la pasticceria, ai pentolini per la crema, passando attraverso una collezione completa di casseroles d'ogni dimensione.

Lei, François - nella «Recherche» - che vigila anche sulla qualità degli alimenti, attenta al ritmo delle stagioni e agli



Una classica immagine dello scrittore Marcel Proust

episodi della vita: un rombo perché il negoziante gliene aveva garantita la freschezza, un tacchino perché ne aveva visto uno bello al mercato di Roussinville-le-pin, dei cardi col midollo perché non ne aveva ancora fatti a quel modo... delle albicocche perché erano ancora una rarità, del ribes perché nel giro di quindici giorni non ce ne sarebbe stato più...

L'ipotesi che sostanzia il libro della Borrel è che Proust, se non proprio il solo, è uno dei pochissimi che ha una conoscenza molto approfondita della cucina, delle sue fasi e dei modi attraverso cui la natura vive, gli ingredienti si combinano, si trasformano in prodotto culturale: allo stesso modo in cui ha ben presente che è principalmente a tavola che una società si mette in scena. E rappresentandosi, con i suoi rituali e la sua arte di vivere, si rivela pienamente.

È così che lo scrittore diventa cuoco, la scrittura arte culinaria e le frasi piatti deliziosi da gustare con lento e appassionato piacere. E con ciò proustiani e sapienti golosi sono avvertiti: ora possono pranzare «alla lettera», facendo coincidere creazione letteraria e creazione culinaria. Il libro di Anne Borrel consente infatti di scegliere fra 60 ricette-piatti: dalla carpa alla birra alla torta alle mandorle, dall'anatra selvaggia ai mitili alle pernici allo champagne, dalle classiche madeleines alla bavarese al caffè. Insomma ce n'è per tutti i gusti letterari e culinari. Se però, dopo essersi d'aiuto, io mi sentirò di consigliarti un pranzo «alla ricerca del tempo perduto».

Entrées e antipasti: *Insalata alla giapponese* e *Francillon* - che è poi anche un omaggio all'omonima opera di Alessandro Dumas figlio - ripensando ai pranzi dati da Madame Ver-

durin. Poi *asparagi verdi con uova sode*, così come venivano serviti nella magnifica dimora dei duchi di Guermantes.

Secondi: *Agnelo di Pauline con patate all'inglese* in ricordo del pranzo con Robert de Saint-Loup nella fantastica stazione balneare di Balbec. Oppure a scelta *Lepre alla tedesca*, rustica ma raffinata come il luogo in cui fu degustata: il castello di Reuilton, ove la sua proprietaria Madeleine Lemaire aveva un roseto modello e una grande vallera di pavoni.

Dolce: scelta obbligata ma difficile. «Ero così incapace di decidere a quale dare la mia preferenza come se, per il dessert, mi fosse stato chiesto di scegliere fra il *riso all'imperatrice* e la *crema al cioccolato*». Per terminare qualche bichiere di Sauternes o di Porto e frutta di stagione. Con una «sola raccomandazione: che siano «fritti appena colti, venuti di campagna, umidi di rugiada, punti dai calabroni».