

1990, 11. Il problema resta comunque aperto a ulteriori precisazioni e approfondimenti.

<sup>8</sup> GAVAZZA, 1989, 196, 197, 325, 327.

<sup>9</sup> L. GHIO - M. BARTOLETTI, *La pittura del Settecento in Liguria*, in *La Pittura in Italia...*, 1990, I, 15-32; E. GAVAZZA, *Cultura pittorica a Genova nella prima metà del Settecento*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del Convegno, Pisa 3-4 dicembre 1990, Firenze 1993, 18-24.

<sup>10</sup> E. GAVAZZA, «Problemi relativi alla cultura di 'decorazione' del primo Settecento

a Genova», *Studi di Storia delle arti*, I, 1977, 121-129.

<sup>11</sup> GAVAZZA, 1989, 229.

<sup>12</sup> E. GAVAZZA, *Lorenzo De Ferrari*, Milano 1965, 53-56; scheda 13, 104-106.

<sup>13</sup> E. GAVAZZA, 1977, e 1989, 231.

<sup>14</sup> A. DAGNINO, *Il libro mastro di Maddalena Spinola Doria. Una fonte per la ristrutturazione settecentesca del palazzo*, in *Palazzo Spinola a Pellicceria. Due Musei e una dimora storica*, («Quaderni della Galleria nazionale di Palazzo Spinola, 10»), Genova

1987, 39-59.

<sup>15</sup> GAVAZZA, 1965, 46-48; scheda 10, 99-100.

<sup>16</sup> DAGNINO, 1987, 47-48.

<sup>17</sup> Si veda il disegno in GAVAZZA, 1977, fig. 86. Per Lorenzo De Ferrari, in merito alla segnalazione di interessanti disegni, M. NEWCOME, «Lorenzo De Ferrari revisited», *Paragone*, 335, gennaio 1978.

#### Referenze fotografiche

1-2, 4-6: Frederick Clarke, Genova; 3: Graziella Pellicci, Milano; 7: Franco Renzo Pesi, Genova; 8: Piero Biasion, Genova.

## Il Tempio canoviano di Possagno: fede e ragione

FRANCO BARBIERI

Già altre volte ebbi a occuparmi degli affascinanti problemi ripetutamente affacciatisi a proposito del Tempio canoviano di Possagno (figg. 1-3); mi piace, anzi, qui ricordare come una di queste volte sia stata proprio occasione, durante un Convegno presso la prestigiosa Ecole Française de Rome, di un proficuo, specifico scambio di opinioni con il compianto Eugenio Battisti, al solito fecondo di idee quanto non avaro di suggerimenti. Torno dunque con piacere in argomento, in questa miscellanea a lui dedicata, riprendendo alcuni concetti precedentemente espressi, in altra sede ribaditi e avvalorati alla luce di qualche nuova considerazione.

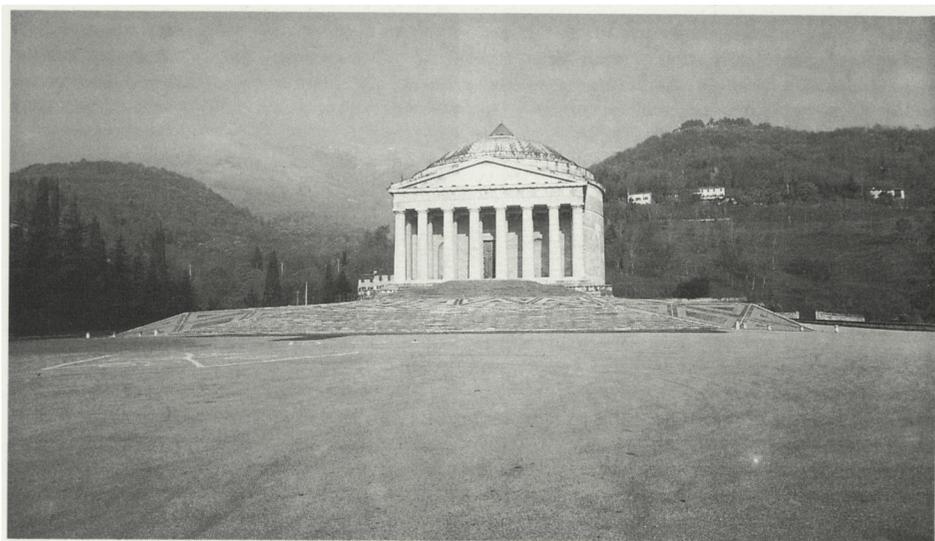
Iniziato nel luglio 1819 e però ultimato postumo e consacrato solo nel 1830, il Tempio canoviano di Possagno, notissimo e, verrebbe da dire, davvero 'famigerato' (in senso etimologico), è, anzitutto, comunemente proposto quale munifico dono, da parte del Canova, di una più degna parrocchiale al suo paese nativo: appunto considerato «che saria gittata quasi inutilmente ogni spesa nella ristaurazione della vecchia» come lo stesso Maestro sosteneva, esplicito, in una lettera al cugino Giovanni Zardo Fantolin. Di recente (Wischermann), si è anche ipotizzata qui una più 'mirata' intenzione: preparare, cioè, adatta sede a quella sua colossale statua della *Religione Cattolica*, invano auspicata dall'artista, sin dal 1813, per essere collocata addirittura in San Pietro e rimasta (1814-1815) allo stadio di modello, per giunta umiliato a metà della misura prevista, presso

la romana Accademia di San Luca.

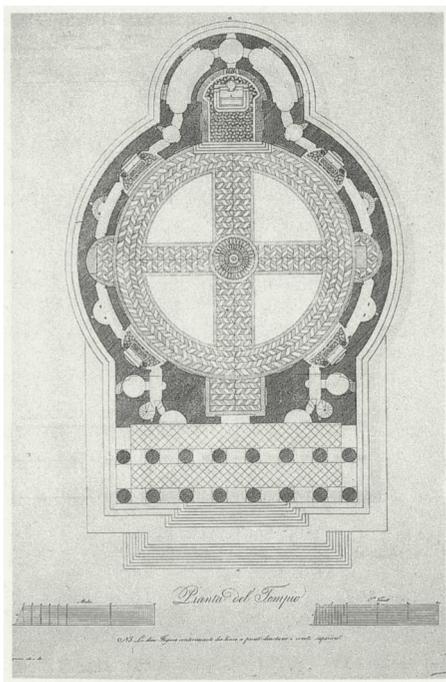
Senza dubbio colpisce, nella imponente fabbrica del Tempio, la maestosità austera non disgiunta da una esecuzione accuratissima, amorosamente seguita passo passo dall'impegno di tutti i buoni possagnesini: accrescendovi imperiosa solennità la posizione dominante e distaccata, l'altera solitudine cui tanto giova il tappeto d'acciottolato, a piani sfalsati bianchi e neri, disteso intorno dal Segusini. E ben sappiamo dell'attenzione dedicata dal Canova all'opera, che «si deve assolutamente» compiere: egli si avvale dell'architetto Pietro Bosio, un cremonese iscritto all'Accademia di Brera e poi, a Roma, allievo di Raf-

faele Stern e aggregato ai Camporese, incaricato di stendere «i disegni si della iconografia, della ortografia e delle sezioni»; al ricordato Zardo Fantolin affida «la somma della direzione dei lavori»; si assicura i «lumi e consigli» dell'amico e ben più collaudato architetto Giannantonio Selva; dispone con oculata prudenza i fondi pecuniari, piuttosto ingenti, «opportuni all'effetto».

Ha osservato a suo tempo il Lavagnino — ma è constatazione purtroppo tutt'ora valida: i pregiudizi sono duri a morire! — che, di questo Tempio, si «è detto parecchio male»: meccanico «accoppiamento» di «due archetipi», risaputi e sfruttatissimi, il Partenone e il Pantheon, fantasticato da un «dilettante», realizzato attraverso i grafici di un mediocre abbastanza oscuro, sorvegliato nella pratica attuazione dalla compiacenza di un parente dell'«inventore». Dal canto suo, contro i detrattori, la difesa del Lavagnino punta soprattutto sul «gusto», che qui di sicuro s'avverte vivissimo, «per il bel materiale, per la pietra squadrata, per gli spazi scanditi con epica fermezza, onde si giunge a creare un'architettura vera e non una scenografia»: addirittura, trasci-



1. Possagno, Tempio canoviano: veduta frontale.



2. Possagno, Tempio canoviano: pianta.

nato dalla foga della riabilitazione, egli vorrebbe «mirabile fin la giustezza dei rapporti istituiti fra la gran mole e il paesaggio circostante».

Convenendo appieno sul «gusto» e i conseguenti meriti, della encomiabile fattura, più discutibile appare, invece, la sostenuta consonanza del solenne edificio con l'ambiente: o, meglio, essa risulta assai meno pacifica e più controversa. Così, sarà proprio approfondendo, nel caso, la reciproca situazione dell'«ingombrante oggetto» nei riguardi della «natura», che potremo, magari, trovare la chiave per una sua interpretazione più articolata e, pensiamo, più convincente.

Il torto sembra essere stato, fin adesso, quello di disgiungere l'ideazione del Tempio dall'insieme organico della produzione canoviana: quasi fosse episodio anomalo, incursione mal calcolata se non illegittima in campi sostanzialmente estranei al Maestro, pur sommo, e risolta, per giunta, con il ricorso, troppo facile quanto scontato, a prototipi abusati. E se il Maltese arriva alla scoperta ammissione che «l'arte e tutta la personalità di Canova sono incomprensibili senza supporre onnipresente e quasi di continuo incumbente... l'obiettivo finale del Tempio di Possagno», però anch'egli, al pari, più da vicino, del Licht, ne accentua il significato di «realizzazione integrale dell'idea tipicamente neoclassica del sepolcro-pantheon, del monumento funebre come testimonianza imperitura nei confronti della posterità e della storia». È vero che lo stesso Maltese avverte non essere la sua «tesi... in nessun modo... infirmata dal carattere anche cristiano del Tempio»: ac-



3. Possagno, Tempio canoviano: veduta longitudinale.

consentendo il Licht che lo vede, a sua volta, «simbolo della fede cristiana da tempo in declino»; pure ci sarà dato scoprirvi, seguendo altro cammino, ulteriori valenze sinora non emerse o non del tutto decantate.

In realtà, Canova perviene, intanto, alla compiuta 'invenzione' del Tempio attraverso un 'passaggio', un momento di elaborazione assolutamente analogo a quello che egli ha sempre seguito nel suo itinerario creativo: dall'esperienza immediata all'ossequio razionale. Come, dunque, si conviene entro una simile parabola, anche in questo caso un adeguato 'bozzetto' anticipa la soluzione finale: presentandosi, al solito, in se stesso esaustivo e, parallelamente, tappa per il futuro sviluppo. Lo godiamo, in buona sostanza, tale 'bozzetto', nel non lontano santuario della Madonna del Covolo. Ivi, nella stretta gola tra i monti sopra Crespano, l'artista si abbandona alla fresca ripresa di motivi autenticamente veneti, rivive delicatezze chiaroscurali solo riconducibili agli esempi palladiani, dai quali impalca una rievocazione, evidente e persuasiva, della cinquecentesca 'Rotonda' per il canonico Almerigo: basti assaporare, al Covolo, il candore dei fusti ionici immersi nella morbida atmosfera palpitante del pronao, preludio alla penombra densa della sala ecclesiale raccolta sotto la cupola.

Siamo, con il Covolo canoviano, attorno al chiudersi del primo lustro dell'Ottocento: vien da chiedersi che cosa, in fondo, nel decennio abbondante che ci separa dalla posa della prima pietra del Tempio, abbia spinto il Canova a passare, come al solito, dalla scoperta apprensione 'empirica' del santuario di Crespano alla versione 'sublime' del Tempio di Possagno. La questione sta nel non lasciarsi fuorviare dalla ingannevole facilità di

una risposta affidata in netta prevalenza, se non unicamente, ad insistite riesumazioni 'archeologiche'.

Testamento spirituale del Maestro al di là delle altresì valide, diverse motivazioni occasionali, il Tempio proclama, infatti, la fede in una Verità, alla coscienza del Canova fermissima; e lo fa tramite una personale revisione del cammino della storia concretantesi nella validità di una forma architettonica. Peraltro, solo apparentemente semplice: in realtà, complessa, stratificata quanto articolata sul piano semantico, e alla quale sarà utile accostarsi al di là della banale riesumazione pronao = Partenone, rotonda = Pantheon: tanto più che questa seconda, la rotonda, si dilata a settentrione in un'area presbiteriale, conclusa da abside semicircolare. La sequenza — intanto non più binaria ma tripartita — così stabilitasi par coincidere, piuttosto, con quelle che dovevano rievocarsi, alla coscienza del Maestro, come le tre fasi essenziali della umana civiltà, rappresentate, appunto, sul posto, tramite *topoi* emblematici in significativa successione: dalla grecità del colonnato dorico, alla romanità della cupola, alla cristianità della conca absidale avvalorata, inoltre, dalla presenza in essa del dipinto rievocante la *Trinità*. E se nessuno sforzo occorre per adeguare la scansione degli spazi allo snodarsi concatenato della Storia — anzi, il visitatore viene quasi condotto per mano a prendervene atto — ecco anche premettersi la rievocazione del faticoso cammino che, sin dalle epoche remotissime, prepara l'Evento per eccellenza provvidenziale: le metope del pronao raccontano, infatti, il mutarsi del caos nel cosmo, i primordi dell'umanità, l'incarnazione del Verbo.

La sapienza greca, massima espressione del pensiero antico, pre-

para quindi lo straordinario sviluppo della romanità: varcata la soglia, oltre il filtro del pronao, ce ne troviamo immersi, avvolti dal moto continuo della parete circolare, sotto il respiro ampio della cupola, inondata di luce, che appieno la rievoca. Viviamo simultaneamente qui la «pienezza dei tempi», l'adempirsi della Rivelazione divulgata, irradiandosi dall'Urbe, dalla forza della predicazione spinta, potenzialmente, in ogni angolo della terra: divenendo dunque la capacità unificatrice di Roma strumento precipuo della nuova Universalità cristiana. Non per nulla, nel pavimento, immagine dell'Orbe nella perfetta circolarità del suo perimetro, si iscrive perentoria la croce: laddove lo sporgere dell'abside, dominata, nel fondo, dal dipinto della *Trinità*, aprendo lo schema dalla chiusa centralità alla tensione longitudinale, indica la continuità di un divenire che troverà finalmente pace nella intelligente contemplazione del Mistero.

Varrà la pena ricordare che corrono, proprio mentre si ideava e costruiva il Tempio, gli anni della Restaurazione, quando è tramontata da un pezzo la ventata del più acceso 'laicismo' se non ateismo rivoluzionario: e si presentano evidenti influenze di 'messaggi' assai diversi. Nel segno della Santa Alleanza torna adesso a imporsi un Cristianesimo trionfante quale «verità e rivelazione»: e c'è chi (Ruffino), sotto questa angolazione appunto, si è affrettato a ribadire nell'artista di Possagno — di quella Verità e Rivelazione assertore non dubbioso — un «tratto reazionario» incontestabile.

Non sembra tuttavia che il Canova — il cui «classicismo» (Ruffino) sarebbe «incomprensibile senza... la rivoluzione razionalistica dell'architettura» propria della cultura dei Lumi — si riveli qui affatto disposto a ripudiare, sebbene in una rin vigorita ottica fideistica, le conquiste più vitali e non eludibili di quelle sicurezze razionali, 'illuministiche', appunto, che aveva costantemente perseguito avvertendone l'incessante 'imperativo morale'. D'altronde, tale affermata concordia di 'Rivelazione' e 'Ragione', in un'indissolubile rapporto di mutua reciprocità, si mostrerà sicura costante di certa più decisa corrente del

pensiero religioso cattolico per tutto il secolo diciannovesimo e oltre, dal Gioberti (*Teoria del soprannaturale*, 1837) ai forti pronunciamenti vaticani contro le 'deviazioni' sentimentali e istintive del 'Modernismo'.

Non per nulla, tornando al Tempio, il suo ben calcolato 'congegno' si affida, coerentemente, alle risorse di una rigorosa aggregazione di volumi 'chiari e distinti', assume una cristallina absolutezza geometrica, di astratta purità, che lo fa degno epigone delle metafisiche volumetrie di un Ledoux e di un Boullée. Senza trascurare, più da vicino, non poche affinità con le realizzazioni di quel Quarenghi i cui stretti rapporti di amichevole stima con il Canova restano inequivocabilmente comprovati, oltre al resto, dai frequenti scambi epistolari intercorsi tra i due artisti. Basti ricordare le lettere (Zanella) inviate dall'architetto bergamasco allo scultore veneto, in più riprese, dalla sua feconda residenza di San Pietroburgo, e oggi conservate presso il Museo di Bassano del Grappa. Vi si dibattono questioni di teoria e pratica del retto costruire: alcune sono accompagnate — a ribadire certe sottili, strette affinità tra i due Maestri — dall'omaggio di disegni e progetti autografi quarenghiani (Pilo) su alcuni dei quali, e sulle controverse da essi sollevate, l'architetto mostra, apertamente, di voler tener conto del parere del Canova.

In questa luce meglio si spiega, e diviene quasi fatale, il riaffiorare, nel Tempio, e il riannodarvisi, in *limine vitae*, di spunti già in precedenza largamente sottesi all'attività canoviana: aspirazione mai, nelle opere dell'artista, venuta meno ad una ridefinizione 'logica' dello spazio, dal giovanile filo che scorre tra i protagonisti del gruppo di *Dedalo e Icaro*, ai precisi incastri di schemi lineari sempre sovrapponibili anche alle sue composizioni in apparenza più sciolte, dai fondali dei suoi rilievi, piani di ideale perfezione, sino alla 'scenografica' piramide per la Maria Cristina.

A questo livello, di una architettura strenuamente 'parlante' ed impegnata, convinta assertrice e dimostrazione del Vero, il suo porsi in relazione a ciò che le fa corona — le montagne alle spalle, i colli digradanti di fronte, le case sparse, il paese raccol-

to ai suoi piedi — assume un significato del tutto particolare. La Verità essendo una e non discutibile, costante invariabile a dispetto degli 'accidenti' della vita transeunte, il Tempio, che la incarna, si colloca nel suo splendido isolamento, perentoria affermazione in opposizione dialettica con il mutare del tempo e delle stagioni, con lo scorrere incessante degli eventi: in ultima istanza, insomma, polo fisso vagheggiato in perpetuo contro lo stesso inevitabile fluire della Storia.

DEO UNI AC TRINO recita la scritta lungo l'architrave del pronao: enunciazione lapidaria di un programma — triplice è la corrispondente successione, non dimentichiamo, degli spazi che scandiscono il Tempio lungo l'asse percorso dal visitatore, concludendosi essi nella visione della *Trinità*, sintomatica tela autografa del Canova campeggiante nell'abside — e, insieme, denuncia di una sfida, indifferente verso un mondo che cambia, anzi è già cambiato. 'Purismo' e 'Neogotico', dal terzo decennio dell'Ottocento sono maturi, ormai, a codificarsi come 'stili'. Esprimendo, dunque, sicurezza in una Divinità certo trascendente ma che si vuole, tuttavia, gioverà ripeterlo, strenuamente dimostrabile attraverso il *rationale obsequium*, l'«architecture parlante» diventa qui, a tutti gli effetti, «architecture moralisée», e rimane a pronunciare parole eterne nella sua perfetta struttura dalla precisione matematica. Che poi questa medesima struttura, l'apparire, cioè, imperioso del Tempio sulle pendici montane, assumendo l'evidenza non eludibile di un ideale pietrificato, attinga magari — ai nostri occhi ormai scaltriti, a posteriori, dalle successive esperienze culturali e proprio in forza del drammatico contrasto che se ne crea nel 'distacco' con la dolcezza del paesaggio circostante — una carica non indifferente di patetica suggestione, quasi anticipo di epici accenti romantici nella ricordata 'dialettica degli opposti', si pone come un altro degli inquietanti interrogativi sollevati dalla apparentemente semplice e in realtà complessa personalità canoviana, come uno, ancora, dei tanti e conturbanti 'ossimori' con i quali essa ci costringe a misurarci.

Università degli Studi, Milano

Dalla sterminata bibliografia si dà qui l'elenco, in ordine alfabetico, delle pubblicazioni citate nel testo o delle quali ci si è, comunque, specialmente giovati.

F. BARBIERI, *Antonio Canova*, in *Canova scultore pittore architetto a Possagno*, Cittadella 1990.

M. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio*, Torino 1980.

E. LAVAGNINO, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, in *Storia dell'arte classica e italiana*, V/1, Torino 1956.

F. LICHT, *Canova*, Milano 1984.

C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960.

G. PAVANELLO, *Catalogo delle opere. Elenco cronologico e iconografico di tutte le sculture di Antonio Canova e a lui attribuite*, in *L'opera completa del Canova*, Milano 1976.

E. PAOLIN, *Canova e Possagno*, Asolo 1987.

G.M. PILO, *Disegni di Giacomo Quarenghi e dei Gaidon*, Bassano 1984.

Giacomo Quarenghi, a c. di S. Angelini, testo di V. Piljavski, catalogo di V. Zanella, Milano 1984.

S. RUFFINO - M. PINOTTINI, *Morte e trasfigurazione del Neoclassicismo*, Alessandria 1980.

H. WISCHERMANN, «Canovas Pantheon. Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno», *Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, X (1980/2).

Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti, a c. di V. Zanella, Venezia 1988.