

Le opere dunque di Fidia sono vera carne, cioè la bella natura. Carne è il Mercurio senza braccia di Belvedere, carne è il Torso, carne il Gladiatore combattente, carne le tante copie del Satiro di Prassitele, carne il Cupido, di cui se ne trovano frammenti da per tutto, carne la Venere; ed una Venere poi di questo Real Museo è carne vera, vera del tutto: così sono i due Satiri minori del naturale, ec.⁴

Devo confessarvi, caro amico, che l'aver vedute queste belle cose ha solleticato il mio amor proprio; perché sempre io sono stato di sentimento che i grandi maestri avessero dovuto operare in questo modo e non altrimenti. Non crediate che lo stile dei bassirilievi interiori del tempio di Minerva sieno altrimenti, perché tutti hanno le buone forme e la carnosità, e perché sempre gli uomini sono stati composti di carne flessibile e non di bronzo.⁵

Ho parlato a molti della vostra bell'opera⁷, ed ora se ne sta stampando in Inglese il manifesto. Voi intanto continuate ad amarmi, come sempre avete fatto in ogni occasione, cioè parlandomi schiettamente, senza veruna riserva, sopra ogni mia cosa.⁸

Fate i miei complimenti alla degnissima signora Quatremère, e con tutto il cuore e l'anima tutta vi abbraccia il vostro

CANOVA.

Scusate il carattere cattivo.

¹ La solita attenzione alle caratteristiche civiche, dimostrata largamente anche da Cicognara (cfr. qui pp. 35 sgg., 105 sgg.).

² Cfr. la lettera di Quatremère de Quincy del 6 giugno 1818: «Quelques morceaux de la frise du Parthénon, plus ou moins bien moulés jadis par les soins de M. le comte de Choiseul-Gouffier, et un fragment original de cette frise rapporté par lui d'Athènes en France, m'avoient donné, ainsi que les gravures de Stuart, une haute idée de la sculpture à cette époque, surtout quand je la comparais, ainsi qu'on doit le faire dans tels arbitrages, à des ouvrages correspondans... A peu près dans le même temps, je vis à Paris un plâtre de Thésée ou Hercule jeune, figure du fronton oriental, et quelques autres fragments moulés sur diverses parties de ces sculptures. Ce fut effectivement pour moi une sorte de révélation. Je sentis sur-le-champ combien portent à faux tous les systèmes qu'on imagine, sur l'histoire de l'art et du goût en Grèce, lorsqu'on ne se fonde que sur le petit nombre de faits incohérens ou douteux qu'on prend trop souvent pour un corps complet» (in A. C. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris 1815, secondo la ristampa Paris 1989, pp. 98, 101 sg.). Sulle conseguenze del soggiorno londinese di Canova cfr. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova* cit., pp. 35 sg.: «Anche in quest'epoca della vita di un tanto artefice, i conoscitori dell'arte troveranno un progresso verso l'eccellenza, derivante evidentemente dall'aver egli a suo bell'agio la prima volta contemplati nell'ultimo viaggio i marmi di Fidia nel museo britannico. Ciò che ne disse egli al suo ritorno, il profitto che ne trasse, la devozione con cui stava sempre in ammirazione di que' modelli è soggetto di molte considerazioni; ed egli stesso conviene su quanto da alcuni gli venne avvertito dei passi ulteriori fatti nell'arte e delle più visibili perfezioni in alcune sue opere, dopo il ritorno da Londra».

³ Cfr. ancora la lettera di Quatremère de Quincy del 6 giugno 1818: «Ce que nous avons d'antiques me paroît ressembler, dans son genre, à ce que seroit une traduction souvent infidèle d'un ancien corps d'histoire, traduction dont il nous manqueroit encore plus de trois quarts, et où il n'y auroit pas deux pages qui se suivissent», in *Considérations morales* cit., p. 102.

⁴ Cfr. ancora *ibid.*, pp. 151 sg.: «Quant aux autres variétés qui doivent avoir fait reconnoître les manières des écoles contemporaines ou successives, il nous est resté, à la vérité, les jugemens de quelques écrivains, sur ces diversités de goût entre un certain nombre de maîtres. Mais que prouvent ces jugemens, qui reposent sur la valeur équivoque ou relative de certains mots grecs ou latins, lorsque l'application ne peut pas en être faite aux ouvrages dont parlent les auteurs, lorsque aucun exemple positif et incontestable ne fixe la corrélation du jugement à la chose jugée? Avons-nous les statues vantées de ces maîtres célèbres qui furent des chefs d'école, et auxquelles ces jugemens se rapportent? Si nous en reconnaissons quelques-unes en petit nombre, d'après les descriptions, dans certains marbres venus jusqu'à nous, ces marbres ne sont-ils pas des copies, imitations plus ou moins altérées de leurs modèles? Le copiste n'a-t-il pas pu, tantôt améliorer un original faible, tantôt défigurer un chef-d'œuvre, tantôt changer le caractère propre de l'ouvrage en modifiant son exécution et l'empreinte originelle du travail et de la manière?»

⁵ Quatremère, rimeditando su questa lettera londinese, risponde il 15 novembre 1817 legando acutamente la scultura fidiaca a quella del Canova: «Amico, ho veduto con stupore un gesso dei marmi di Arene, che ha fatto venire da Londra il mio Giraud, cioè Teseo con altri frammenti assai preziosi del fregio, e delle metope del Partenone. Questa scultura per i dotti, per gli antiquari e per gli storici dell'arte è d'un pregio infinito, ed è per gli artisti il pezzo più istruttivo, che sia. Maniera così larga, grandiosa, semplice, corretta, vera, non mi pare che si trovi nel resto dell'antichità a noi pervenuta. Mi sembra che non siavi il suo analogo altrove, che nel *Torso di Belvedere*, nel gruppo di *Aiace con Patroclo* (cioè *Pasquino*), ed in certi frammenti, ch'io conosco, ma che non si possono indicare con un nome proprio. Voi dite bene che pare formata sopra il Bello vero. Ma dove esiste il tipo di questo Bello vero? Rispondo io: nel genio di pochissimi. E per questo abbiamo ora del Bello senza Vero, ora del Vero senza Bello. Da questi monumenti si può concludere che la scuola fidiaca aveva, forse più di tutte le altre seguenti, riunito in un punto più squisito la Verità naturale col Bello ideale. E certo che questa scultura ha del grandioso e dello scelto nelle forme, della severità nel disegno, del grazioso, della minutezza ne' dettagli e della morbidezza nella carne. Sicché i *Colossi di Monte Cavallo* presso di questa scultura mi paiono stentati e rigidi. Nel Teseo vi è scienza anatomica senza aridità, purità di stile senza secchezza. Tutto pare non fatto ma nato così. Il dorso è maraviglioso di grandezza e di verità; ed il tutto pare l'effetto di un'arte semplice e facilissima. Io vi assicuro che non sarebbe cosa indegna di un gran maestro il fare una copia di questo Teseo. E se io fossi il Principe Reggente, vorrei mandar a Canova il marmo del Teseo, per averne uno doppio, ristorato, compito e copiato di sua mano. Non dubito che qualche profitto per l'arte debba nascere da questi frammenti. Che peccato che non siano posti a Roma in confronto degli altri Antichi! Io vi devo confessare un certo paragone, ch'è stato fatto qui, non da me solo; cioè che nelle vostre opere si ritrova più che non si può dire di quello stile e di quella maniera. Io mi rallegro che vi venga la voglia di terminare il vostro Teseo col Centauro in presenza di quella Fidiaca scultura» (in Canova, *Lettere scelte* cit., pp. 115 sg.).

⁶ Torna il problema dei bassirilievi (cfr. qui pp. 58 sg.), sui quali anche Quatremère de Quincy nelle sue lettere da Londra insiste molto; cfr. ad esempio il seguente passo: «L'esprit du bas-relief antique (style et savoir à part) ne fut, comme vous le savez, en aucun temps le même que celui dans lequel ce genre de sculpture a été traité ordinairement par les modernes. Toujours appliqué à l'architecture, toujours accessoire subordonné aux formes et à l'effet des édifices, des autels, des vases etc. le bas-relief, successeur des hiéroglyphes, ou de signes équivalens, fut une sorte d'écriture, et les figures conservèrent toujours dans leur ordonnance et leur composition le caractère de leur emploi originairé. De là aussi le genre de leur exécution simple, sans recherche de dégradation, de perspective, et de tout ce qui appartient aux effets de la peinture. De là encore ces variétés de fini, selon le lieu d'où il falloit les voir, selon les espaces où ils devoient figurer» (*Considérations morales* cit., pp. 112 sg.).

⁷ Le *Considérations morales* cit.

⁸ Cfr. qui pp. 178 sgg.