

## Antonio Canova - Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria

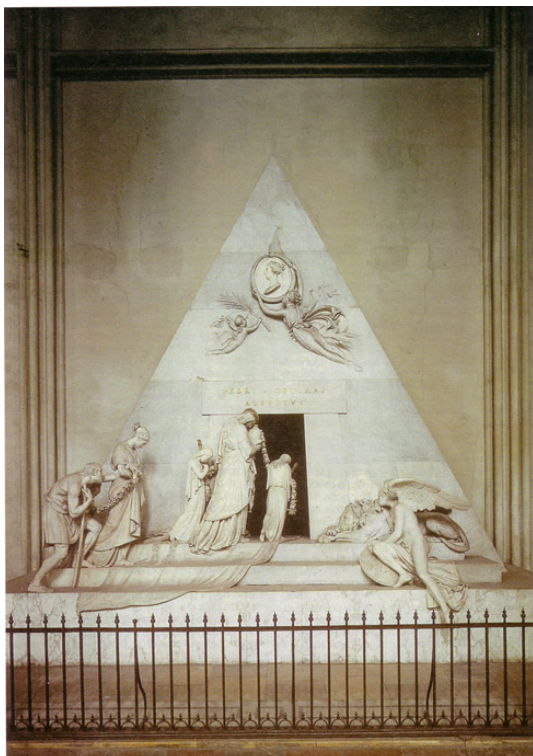
Il *monumento di Maria Cristina* nella chiesa degli Agostiniani a Vienna precede di due anni la stampa dei *Sepolcri del Foscolo*, che può considerarsi il suo parallelo letterario.

In tutta l'arte neo-classica ritorna insistente il tema della morte, che spontaneamente si associa al pensiero di una classicità perdutamente amata, ma irrecuperabile. In quest'opera CANOVA sviluppa gli studi per un monumento a Tiziano, che gli era stato ordinato nel 1794 e non fu mai eseguito. Due altri grandi monumenti funebri Canova aveva scolpito a Roma, al principio della sua carriera, rispettivamente dedicati a *Clemente XIV* (1787) ed a *Clemente XIII* (1792). In essi aveva ripreso e rielaborato *criticamente*, correggendolo, il tipo del monumento sepolcrale barocco, berniniano: statue allegoriche in basso, il sarcofago in mezzo, la statua del pontefice in alto. La correzione neo-classica consisteva nella riduzione del movimentato, pittorico insieme berniniano entro uno schema rigidamente geometrico, piramidale, e nella marcata separazione dei piani in profondità: il basamento, le statue allegoriche, l'urna, la statua-ritratto.



Monumento a Clemente XIII

Nei progetti per il monumento a Tiziano scompare la statua del defunto, e quello che prima era uno schema compositivo piramidale si materializza in una vera e propria piramide, ma veduta frontalmente come un triangolo leggermente inclinato all'indietro. La piramide è una pura forma geometrica, ma è anche un simbolo mortuario; nel progettato monumento a Tiziano, tuttavia, era soltanto un piano di fondo dietro il sarcofago. In altri termini, era un motivo ideale che dava risalto al concreto, esplicito significato mortuario dell'urna.



Monumento a Maria Cristina d'Austria

Nel *monumento di Maria Cristina* mancano la statua-ritratto (sostituita da un medaglione portato da un angelo) e il sarcofago. Domina la composizione la grande piramide, che ha un doppio significato, oggettivo e simbolico. È sacello sepolcrale, tomba; ma, in senso più lato, è simbolo della morte e dell'oltretomba. Anche dal punto di vista formale, il significato è duplice: la piramide è una forma solida, a tre dimensioni, con una porta aperta che suggerisce lo spazio interno; ma, essendo veduta frontalmente, si presenta come un piano, uno schermo bianco e luminoso, un diaframma che separa lo spazio chiaro della vita dalla dimensione buia della morte. Bastano la semplicità del simbolo geometrico e il candore specchiante del piano a dare a tutta la zona antistante, dove lentamente incede il corteo dei dolenti, il senso di uno spazio più che terreno, quasi di un sacro recinto, in cui ogni gesto umano ha la gravità, la profondità significativa di un atto rituale.

In una sintesi altissima Canova riesce a riunire ed esprimere, nell'unità della forma, la concezione classica

e la concezione cristiana della morte, l'oscurità profonda dell'Ade e la luce del paradiso. Da questa duplicità di significato discende la possibilità di un'interpretazione duplice, ma non ambigua, della figurazione. È semplicemente, un corteo funebre che sale a riporre nel sepolcro l'urna delle ceneri: è l'interpretazione classica, pagana. Ma è anche un inno alla consolante memoria, che lega con molli catene di fiori i viventi ai loro morti; e, con un più largo giro di pensieri, una meditazione sull'ineluttabile incedere dell'umanità verso la misteriosa soglia della morte. E questa è l'interpretazione cristiana.

Nello spazio tutto e immobile e chiaro nella geometria della proporzione; tutto trascorre e dilegua nel ritmo del tempo. I gradini che conducono alla porta scandono il passo lento del breve corteo; ma un tappeto collega l'esterno e l'interno, si distende scorrevole come un velo d'acqua sui gradini. Alla fermezza dello spazio s'intreccia la continuità del tempo; si rompe la simmetria della composizione; alla proporzione succede il ritmo «e la mesta armonia che lo governa». Nell'astratta dimensione spazio-temporale le figure si succedono salendo, a intervalli irregolari ma ritmici, che danno alla composizione la cadenza lenta e grave di una trenodia: per la prima volta vediamo un monumento composto di statue libere, collegate secondo un ordine non architettonico, volutamente asimmetrico. Osserviamole: non sono allegoriche o simboliche anzi, in alcuni particolari (il tenero calcagno della bimba, la pelle cascante del vecchio), di una evidenza toccante, pietosa. Non essendo inscritte o inquadrature, ma libere nello spazio, tutte le figure sono caratterizzate nella loro singolarità; e certo, qualificandole in rapporto all'età, Canova ha voluto alludere agli arcani disegni della provvidenza o del fato, per cui talvolta i fanciulli varcano la soglia della morte prima dei vecchi a cui è peso la vita. Ma questa non è allegoria né simbolo, è meditazione filosofica e cristiana ad un tempo sul mistero della vita e della morte. Null'altro che questo salire dalla passione all'eticità del sentimento e dal sentimento al pensiero è il processo artistico di Canova: e spiega perfettamente la qualità di astrazione formale, perfino di voluta freddezza, delle statue finite rispetto all'immediatezza dei bozzetti.

Ora anche la simbologia di certe forme si rivela per quello che veramente è non simbolo o sdoppiamento, ma sublimazione del significato. Indipendentemente dal possibile riferimento alle piramidi egizie, la piramide-tomba ha un significato inerente alla propria forma. Aderisce alla terra con tutta la sua base, ma termina in un punto e il punto è insieme essere e non-essere. Tutto è relativo nella vita, tutto assoluto nella morte; la forma geometrica, assoluta, è quella che sola può esprimere o rivelare il senso del trapasso dal relativo all'assoluto, dalla vita alla morte. Quella piramide bianca non è simbolo o emblema; è il modello di una forma assoluta a cui tendono le forme «relative» delle figure. Mettendosi in rapporto diretto con quella forma assoluta, ciascuna delle figure assume un senso d'assoluto: qualcosa dell'assolutezza della morte si mescola alla relatività delle sembianze vitali. Ma abbiamo detto che ciascuna figura ha un marcato accento di naturalezza: in che mai, dunque, consisterà quel trapasso all'assoluto se non nella sostituzione di una materia incorruttibile, il marmo, alla materia vitale? Così si spiega l'importanza che Canova attribuiva a quella che chiamava l'esecuzione sublime, e che affidava in gran parte ad altri, ai «tecnici», affinché non conservasse traccia dell'impulso emotivo del bozzetto. Infine, il bozzetto da le cose come sono nel senso, la statua le dà come sono nel pensiero; ma per Canova, la cui Cultura è all'origine illuministica, nulla può essere nel pensiero che prima non sia stato nel senso. Quale allora la scoperta canoviana circa il valore della forma? Questa: che la forma non è: la rappresentazione (e cioè la proiezione o il «doppio») della cosa, ma è la cosa stessa sublimata, trasposta dal piano dell'esperienza sensoria a quello del pensiero. Perciò può dirsi che Canova ha compiuto nell'arte il medesimo trapasso dal sensismo all'idealismo che, in Filosofia, ha compiuto Kant.