

DA RESTITUIRE FIRMATO UNITAMENTE ALLE BOZZE CORRETTE

Gentile Autore,
abbiamo il piacere di inviarLe le prime bozze del Suo articolo che comparirà nel prossimo fascicolo della rivista

«STUDI NEOCLASSICI», 2015

Nella correzione delle bozze (**restituzione entro il 7 luglio 2016**) e per permetterci di procedere alla pubblicazione del Suo articolo La preghiamo di attenersi a quanto segue:

a - limitarsi a correggere i refusi, senza intervenire in alcun modo sul testo originale da Lei consegnatoci: eventuali 'correzioni d'autore' straordinarie (frequenti e rilevanti aggiunte, cancellazioni e sostituzioni) Le saranno addebitate secondo i costi correnti;

b - fare attenzione ai rinvii interni alle note, che vengono rinumerate per pagina;

d - relativamente alle bozze da Lei corrette, può inviarci, in alternativa:

- la scansione della stampa con le correzioni per email a: valentina.pagnan@libraweb.net

- una lista delle correzioni (qualora non siano più di una decina) per email a valentina.pagnan@libraweb.net

e - all'uscita del fascicolo, riceverà il file in pdf dell'estratto del Suo articolo. Questo file pdf, di proprietà della casa editrice al pari dei file pdf relativi ai vari stadi di bozze, è concesso **in forma gratuita** dalla casa editrice a Lei in 'licenza d'uso' esclusivamente e limitatamente a fini concorsuali e personali e **non** potrà essere inserito su siti a accesso libero (ad esempio academia.edu, ecc.), anche in quanto coperto da Copyright della casa editrice.

Qualora desiderasse invece porre il Suo articolo in rete con accesso libero, utilizzando il pdf dell'estratto del Suo articolo, con la presente accettazione Lei autorizza la Casa editrice a fatturarLe quanto previsto in <http://www.libraweb.net/openaccess.php> in ottemperanza al Copyright e alla politica relativa all'Open Access della Casa editrice, impegnandosi Lei fin da ora al relativo immediato pagamento. In tal caso, Lei si impegna anche a dare pronta informazione alla Casa editrice dell'avvenuta pubblicazione del Suo articolo in rete con accesso libero.

Per permetterci di procedere alla pubblicazione del Suo articolo, si prega di confermarci la Sua accettazione per tutto quanto sopra facendoci pervenire questo nostro modulo da Lei completato e sottoscritto unitamente alla restituzione delle bozze corrette al seguente indirizzo email:

valentina.pagnan@libraweb.net

ACCETTO DI UTILIZZARE 'IN LICENZA D'USO' IL FILE IN PDF DEL MIO ARTICOLO

.....

ESCLUSIVAMENTE E LIMITATAMENTE A FINI CONCORSALE E PERSONALI, ESSENDO QUESTO FILE PDF DI PROPRIETÀ DELLA CASA EDITRICE E COPERTO DA COPYRIGHT, SECONDO TUTTO QUANTO SOPRA SPECIFICATO. PRENDO ALTRESÌ ATTO E ACCETTO CHE EVENTUALI MIE 'CORREZIONI D'AUTORE' APPORTATE SULLE BOZZE RISPETTO AL MIO TESTO ORIGINALE SARANNO DA ME PAGATE DIETRO PRESENTAZIONE DELLA RELATIVA FATTURA DELLA CASA EDITRICE.

Firma per accettazione e data

.....

Ulteriori delucidazioni relative al Copyright e alla politica relativa all'Open Access della casa editrice sono consultabili a questo indirizzo: <http://www.libraweb.net/openaccess.php>.

Ringraziando della collaborazione, Le inviamo i più cordiali saluti.

Valentina Pagnan



NOTE SULL'ESTETICA CANOVIANA: IDEALE CLASSICO E NATURA TRA IMITAZIONE E INVENZIONE

FRANCESCO LEONE

© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

LE due recenti mostre dedicate alla grafica di Antonio Canova, tenutesi a Roma e a Firenze tra la fine del 2012 e il 2013,¹ hanno permesso una serie di riflessioni, forse originali sotto alcuni aspetti, sulla prassi creativa canoviana in rapporto allo studio di natura e alla scultura antica, sui cui modelli l'artista seppe creare un nuovo canone di bellezza e rinnovare, anzi totalmente reinventare, tutti i temi della scultura ideale mutuati dai classici restituendo all'arte della scultura quel primato di cui aveva goduto presso gli antichi. In questa chiave risultava illuminante il rilievo di Stendhal inserito in *Rome, Naples et Florence* alla data 15 novembre del 1816: «Il a eu le courage de ne pas copier les Grecs, et d'inventer une beauté, comme avaient fait les Grecs». Canova insomma, camminando sui binari dei classici, aveva viaggiato da Roma ad Atene come poi, a lavori ormai quasi conclusi, gli avrebbe confermato la diretta analisi dei marmi fidiaci del Partenone.

Se comprendere la portata della palingenesi canoviana vuol dire, inevitabilmente, coglierne il rapporto con gli antichi e, attraverso il loro esempio, con la natura e con la contemporaneità, allora l'analisi dei disegni di Canova aiuta enormemente in questo processo di esegesi. È dai quasi 2000 disegni conservati a Bassano grazie alla lungimiranza del loro artefice e dell'abate Sartori, ai quali si aggiungono gli altri sparsi tra musei e collezioni private, che si coglie l'agire in divenire di Canova che studia gli antichi, che li fa propri, e che a partire dagli primi anni novanta ingaggia con essi una gara rispettosa ma agguerrita e consapevole con il fine di creare degli equivalenti moderni dei capi d'opera classici, in grado cioè di poterne scalzare l'egemonia, in ogni genere della scultura. È dalla grafica canoviana, ancor prima che dai marmi o dalle sue rare dichiarazioni di poetica, che si intende con quale prassi Canova sia riuscito nell'imponderabile alchimia di trasformare l'antichità in futuro.

Il punto di partenza della rivoluzione canoviana è, come è ovvio che sia, quello della scultura moderna romana intorno al 1780, al momento dell'arrivo del giovane artista a Roma. Negli anni immediatamente precedenti quella che un critico colto e d'avanguardia come Giovanni Gherardo De Rossi definì la «felice rivoluzione nelle arti»² di Antonio Canova – quei settanta ben rappresentanti dai lavori scultorei del cantiere del casino nobile di villa Borghese e dai restauri del nuovo museo Pio-Clementino³ – la scultura a Roma era effettivamente appiattita sulla copia dall'antico e sul restauro, seppure esercitati con tecnica fine e raffinata. L'antico era inteso non come un evo estetico da emulare per giungere alla perfezione o, come sarebbe stato poi con Canova, per creare un canone inedito di

bellezza contemporanea, ma, bensì, come una sintassi visiva da copiare con virtuosismo e maestria e alla quale assoggettarsi anche nelle opere originali d'invenzione.

Come è noto, quale fosse la presunta «misera condizione»⁴ in cui doveva versare l'arte della scultura al momento dell'arrivo di Canova a Roma, è Leopoldo Cicognara a sottolinearlo, in un passo della *Storia della scultura* spesso citato e altrettanto spesso tacciato di faziosità e di scarsa attendibilità storica. Non bisogna però dimenticare che era stato lo stesso Canova a tracciare per Cicognara quel quadro della scultura contemporanea a Roma intorno al 1780. Sempre esprimere giudizi, come era suo solito, a Cicognara che gliene aveva fatto richiesta in vista della pubblicazione nel 1818 del terzo tomo della edizione veneziana della *Storia* (presso Picotti) dovendo egli tracciare un quadro della scultura romana sullo scorcio del Settecento come proscenio all'avvento rigeneratore dell'italo Fidia,⁵ in una lettera del 29 marzo del 1817 Canova aveva scritto al suo amico Leopoldo lapidariamente e senza appello: «Al mio arrivo in Roma due erano le cose di moda: restauri, e copie di cose antiche», rispetto alle quali Canova – come sappiamo – aveva sempre mantenuto un insanabile e diffidente distacco, se non nutrito disprezzo. Senza mai una parola di elogio, neanche nei casi degli artisti più valenti, Canova era quindi passato nella stessa lettera ad elencare «quelli che più si distinguevano» al momento del suo arrivo nella Roma di Pio VI. Tra i nomi citati comparivano gli italiani Agostino Penna, anni addietro molto elogiato dallo stesso Canova nei *Quaderni di viaggio* per gli angeli di Santi Ambrogio e Carlo al Corso, Giuseppe Angelini, Andrea Bergondi, Gaspare Sibilla, Tommaso Righi, Giuseppe Ceracchi, Vincenzo Pacetti, nordici come Johan Tobias Sergel, anglosassoni come Christopher Hewetson, Thomas Banks e John Flaxman, il francese André Lebrun, il tedesco Friedrich Wilhelm Eugen Döll.⁶

Cicognara recepì alla lettera il quadro tratteggiatogli da Canova, e nella *Storia della scultura*, sia nella prima edizione di Picotti che nella seconda di Giachetti (Prato 1823-24) scrisse:

Era ridotta l'arte statuaria a misera condizione, non si facevano più che restauri per gli stranieri, o per il Museo Vaticano, ovvero mediocri copie di cose antiche. Un gran monumento, un gruppo, una statua maggiore del vero non si trattava più da' moderni scarpelli.⁷

La temperie nella quale l'operato di Canova veniva ad inserirsi era, dunque, quello della copia dall'antico. La premienza dello scimmiettamento dei classici rispetto all'ideazione aveva riguardato anche significative opere d'invenzione e

¹ Canova. *Il segno della gloria: disegni, dipinti, sculture*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma di palazzo Braschi; 2012-2013), a cura di G. Ericani, F. Leone, Roma, Palombi Editori, 2012; Canova. *La bellezza e la memoria*, catalogo della mostra (Firenze, Fondazione Casa Buonarroti), a cura di G. Ericani, F. Leone, Roma, Palombi, 2013.

² Cfr. F. LEONE, *A Roma sotto Pio VI. Canova, Milizia, De Rossi e la "felice rivoluzione nelle arti"*, in *Committenti, mecenati e collezionisti. I*, Atti della Sesta Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 26-29 ottobre 2004), Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2008, pp. 189-202.

³ Cfr. O. ROSSI PINELLI, *Scultori e restauratori a Villa Borghese: la tirannia delle statue*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al*

neoclassico, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano», 7, Roma, Bonsignori, 1991, pp. 259-271.

⁴ L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo Risorgimento...*, 7 voll., Prato, Giachetti, 1823-1824; rist. anastatica a cura di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2007, VII, p. 74.

⁵ Cfr. F. LEONE, *Canova attraverso la Storia della Scultura di Cicognara*, in L. CICOGNARA, *Storia della scultura*, cit., I, pp. 63-110.

⁶ A. CANOVA, *Epistolario 1816-1817*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, 2 voll., Roma, Salerno, 2002-2003; II, pp. 745-750.

⁷ CICOGNARA, *Storia della scultura*, cit., VII, p. 74.





artisti di grande talento, come era stato nel caso del gruppo della *Furia di Atamante* di John Flaxman, scolpito a Roma tra 1790 e 1794 per un committente mitomane e insolvente come lord Bristol con l'intento di emulare per la prima volta il carattere sublime del *Laocoonte* in un gruppo marmoreo originale di dimensioni colossali, composto da più figure secondo i modelli antichi. Eppure, a ben vedere, la scultura – il cui autore fu comunque molto elogiato da Cicognara per aver contribuito «a far risorgere il gusto dello stile aureo e severo dell'antichità che egli seppe applicare alle sue invenzioni»¹ – risulta un *patchwork* di parti di sculture antiche, magistralmente riunite, ma non rielaborate, con un procedimento di convenzione tipico della scultura tardo-settecentesca, che in questa prassi di mimesi selettiva tendente all'ideale sapeva toccare esiti elevatissimi. Nel gruppo di Flaxman, conservato ad Ickworth Castle, la testa di Atamante è evidentemente copiata da quella del *Laocoonte*, la posa dello stesso Atamante deriva dal *Galata Ludovisi* di palazzo Altemps, la figura di Ino da una delle *Niobidi* degli Uffizi.²

La stessa prassi imitativa era stata adottata da Vincenzo Pacetti, altro nome forte del contesto romano, quando nel 1773, agli inizi della sua carriera, aveva modellato la terracotta del *Achille e Penteseleia*, con la quale si era aggiudicato il concorso Balestra per la scultura. Adottando il convenzionale procedimento della esplicita citazione delle fonti classiche, in questo caso Pacetti aveva preso a modello il gruppo di *Menelao con il corpo di Patroclo* per la composizione generale, l'*Alessandro morente* degli Uffizi per la testa di Achille e la *Flora Farnese* per il panneggio “bagnato” e aderente di Penteseleia.³ Ci troviamo ben venti anni prima rispetto alla *Furia di Atamante* di Flaxman. E, nonostante le teorie di Winckelmann e Mengs siano già moneta corrente nel contesto romano, la terracotta è paradigmatica di uno stadio ancora embrionale della riscoperta dell'antico applicata alla scultura d'invenzione, estremamente vitale per la fluidità e le contaminazioni estetiche che, in opere come questa, sono in grado di generare un vero e proprio corto circuito stilistico. Se è vero che il panneggio all'antica di Penteseleia, il plesso delle due figure composte secondo la foggia di Menelao e Patroclo e la testa di Achille **mutata** dall'*Alessandro morente* degli Uffizi ambiscono all'antico, è altrettanto innegabile che la testa di Achille risulta così sollevata verso l'alto e reclinata all'indietro – espedita per conferire espressione alla figura – da ricordare la *Dafne* di Bernini. Così ecletticamente composta la figura di Achille, infine, è avviluppata da un panneggio tanto arruffato sulle spalle e nella parte posteriore del torso da **ricordare gli** “scogli” dei paludamenti che, secondo Francesco Milizia, avvolgevano le sculture berniniane.

Il diverso, e rivoluzionario, rapporto di Canova con l'antico sarebbe stato mirabilmente descritto da Cicognara nella *Storia*:

Canova si propose che le sue opere servissero all'espressione, alla verità, al concetto suo, all'ideale proprio delle circostanze politiche e o religiose dell'età sua, piuttosto che calcarle sensibilmente sulle astratte idee dell'antichità. Si assegni pur ai marmi di Canova il luogo che

vuolsi, ma è certo che gli altri artisti che fuori della strada seguita da lui studiano l'antico, e procurano imitarlo, saranno lodati per la severità esteriore delle forme e dei concetti [sembra stia parlando di Flaxman!], ma le loro opere saranno accomunate alle ripetizioni e alle copie delle antiche statue, come chi attiene alla scorza e non al midollo; mentre ai marmi di Canova rimarrà un non so che di caratteristico suo proprio ed originale, che li renderà tanto più prossimi al vero quanto gli altri se ne allontanano. Dell'antico Canova fu veramente *devoto*, non superstizioso.⁴

Canova era dunque un contemporaneo!

Ma come Canova si approccia all'antico? È ancora Cicognara a dircelo affermando che lo scultore aveva sbandito un sistema lasciando

agli antiquari il campo libero alle loro illustrazioni erudite, distinguendo coll'occhio del finissimo artista le produzioni che veramente e originariamente appartengono a' primi artefici, da quelle che appartengono alla scuola od al secolo unicamente.

Con tale discernimento egli era riuscito a cogliere «quella semplicità e quella carnosità ch'è tanto caratteristica delle opere più sublimi». ⁵ Per arrivare a questo per tutta la prima metà degli anni ottanta del Settecento Canova aveva studiato e copiato in disegno ogni giorno i modelli antichi. Giannantonio Selva, compagno di Canova durante il primo soggiorno romano, ricorda in questi termini, intorno al 1795, il primo giorno dello scultore, nel 1779, al Cortile del Belvedere:

Non mi si torrà mai dalla memoria la fortuna che ho avuto di accompagnare Canova al Belvedere il primo giorno che arrivò a Roma; giunto colà fu tanto rapito da quegli eccellenti originali, che sembrava quasi pazzo, a chi non lo conosceva; si fermava all'Apollino, correva al *Laocoonte*, e così di mano in mano alle altre statue, pareva che in un momento succhiare volesse quelle bellezze che il suo fino occhio scopriva in quei vari originali più che nelle copie in gesso che a suo piacere aveva sempre presenti a Venezia.⁶

La testimonianza rende bene l'anelito canoviano alla profonda comprensione dell'universo classico, che egli dovette studiare con dedizione, producendo una notevole mole di disegni, di cui quelli conservati negli album B ed E del museo civico di Bassano del Grappa, contenenti appunto disegni dall'antico, devono rappresentare soltanto una parte minore; una distillata cernita operata dallo stesso scultore per esemplificare visivamente, pensando alla posterità e alla corretta interpretazione della sua arte, quale era stato il suo percorso formativo sull'antico durante l'apprendistato romano.

Qualche anno addietro rispetto all'esegesi di Cicognara Canova stesso aveva chiarito il suo rapporto costitutivo con gli antichi, in una lettera ben nota del 1806, indirizzata a Quatremère, di cui vale la pena citare un ampio stralcio, anche per il tono piccante che insolitamente la distingue. Irritato per quanto era stato scritto nel «rancido libercolo» di Fernow, l'*Über den Bildhauer Canova und dessen Werke* appena uscito, per la stroncatura del *Teseo vincitore del centauro* di August Wilhelm Schlegel del 1805⁷ e del successo altalenamente raccolto presso

¹ CICOGNARA, *Storia della scultura*, cit., VII, pp. 77-78.

² Cfr. D. IRWIN, *John Flaxman 1755-1826. Sculptor Illustrator Designer*, London 1979, pp. 54-58.

³ Sulla scultura, da ultimo e con bibliografia precedente, si veda: A. CIPRIANI, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Museum of Art; Houston, The Museum of Fine Arts) a cura di E. Peters Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia, Merrell, 2000, cat. 145, pp. 273-275; EADEM, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia; 2005-2006), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Milano, Skira, 2005, cat. 53, pp. 168-169.

⁴ CICOGNARA, *Storia della scultura*, cit., VII, p. 233.

⁵ *Ibidem*, p. 221.

⁶ A. MUÑOZ, *Le prime opere di Antonio Canova in Roma. 1*, «Capitolium», VII, 1931, pp. 117-128: p. 118.

⁷ Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Schreiben von Goethe über einigen Arbeiten in Rom lebender Künstler im Sommer 1805*, «Jenaische Allgemeine Literatur Zeitung, Intelligenzblatt», 120-121, Jena 1805; C. L. FERNOW, *Über den bildhauer Canova und dessen werke*, in *Römische Studien*, 1, Zürich, H. Gessner, 1806. Per il volume di Fernow vedi ora l'edizione anastatica con una corretta traduzione italiana del testo a cura di A. Auf der Heyde, 2 voll., Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006; del testo, oltre all'edizione francese (*Notice sur le célèbre Sculpteur Canova, et sur ses Ouvrages*, in «Magasin Encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts»; redigé par A. L. Millin, 1807, 1, pp. 86-136), venne pubblicato nello stesso 1807 un estratto in traduzione italiana: *Notizia sul celebre scultore Canova, e sulle sue opere*, in «Giornale Enciclopedico di Napoli», 1807, 4, 65-82; 5, pp. 245-261; 8, pp. 211-225.





la critica francese (vedi la vicenda dei calchi del *Creugante* e del *Genio* inviati a Parigi nel 1803, poi strenuamente difesi da Quatremère sul «Moniteur»),¹⁵ Canova scrive a Quatremère il 26 novembre del 1806:

Si sono sfogati con la penna stampando lunghe critiche e analizzando da capo a piedi ciascuna mia opera, ciascuna mia invenzione fatta per passatempo e in creta soltanto, come quel letterato di Wiemar [Fenow] che l'anno prossimo passato, se non erro, ha pubblicato quel grosso volume [non lo nomina neanche!]. Si posero alle stelle degli scultori per dare lo scasso a Canova [parla naturalmente di Thorvaldsen]. Permettete, caro amico, che almeno una volta, ad esempio di Cicerone, tratti la mia causa davanti a voi. Dirò dunque che, quando non si faccia meglio di quello che attualmente si fa, la mia riputazione non à apparenza di volersi oscurare per ora. Vi vuol altro che rubbare qua e là de' pezzi antichi e raccozzarli assieme senza giudizio, per darsi valore di grande artista [ancora Thorvaldsen]. Convien sudare di e notte su' greci esemplari investirsi del loro stile, mandarselo in sangue, farsene uno proprio coll'aver sempre sott'occhio la bella natura, con leggervi le stesse massime.¹⁶

In sostituzione dei classici Canova giunse a creare delle opere normative moderne in ogni genere artistico, spinte nella sfera dell'ideale, utilizzando un repertorio che attraverso un lavoro intenso e costante egli riuscì a rendere, per così dire, innato del suo patrimonio visivo e che si ritrova nella sua attività d'invenzione sin dalle prime fasi, e cioè da quei mirabili disegni che Cicognara definisce «pensieri d'invenzione». Il procedimento canoviano nella emulazione degli antichi, e nell'altrettanto fondamentale verifica naturalistica, è perfettamente esplicitata da Antonio D'Este:

Consultare i capi d'opera per studio, confrontandoli con la natura, per quindi rilevarne i pregi e servirsene all'uso proprio, e formarne poi un tutto che servir possa al soggetto che si vuole esprimere, come hanno praticato i Greci, scegliendo dalla natura il più bello.¹⁷

È una procedura rigorosa che Canova segue con estrema precisione e costanza e attraverso la quale riesce a infondere vita all'ideale classico. È esattamente in questi termini che Canova studia il vero, per trasferire in natura la perfezione neoplatonica e universale dei classici.

Ma in quali termini Canova, come egli stesso scrive, si manda in sangue il greco stile? Come l'antico diviene un patrimonio congenito della sua attività creativa? È, appunto, la verifica sui disegni dello scultore a darci delle risposte. L'esempio del *Gladiatore Borghese*, tra i molti possibili, è a tale riguardo illuminante. Durante i primi anni romani Canova ammirò e studiò a fondo il capolavoro allora in collezione Borghese. Una grande accademia giovanile a matita e biacca che lo raffigura, ancora legata ad uno stile pittorico e naturalistico di matrice prettamente settecentesca, conservata nell'album E del museo civico di Bassano del Grappa, testimonia l'interesse del giovane artista per il *Gladiatore* (E.22.891).¹⁸ Al di là degli studi giovanili, questa celebre scultura antica avrebbe mantenuto negli anni sempre un posto preminente nel-

l'immaginario creativo dello scultore. Quando, all'incirca alla metà degli anni novanta, Canova iniziò a pensare alla realizzazione di sculture o gruppi di "gagliardo stile" per scrollarsi di dosso il *diché* dell'artista votato esclusivamente al genere tenue e ai temi riconducibili alla grazia affibbiatogli dalla critica tedesca, allora nelle maglie del suo percorso d'invenzione riemerse l'archetipo del *Gladiatore*, la cui attitudine però, prima di essere trasferita nei marmi, egli verificò in natura attraverso lo studio anatomico del modello vivente messo in azione proprio sulla falsariga del *Gladiatore*. Canova, dunque, immerge, è il caso di dire, il modello classico del *Gladiatore* nella vita, nella natura reale e pulsante del modello vivente ricavando da questo processo alcune di quelle straordinarie accademie di nudo virile atteggiato contenute negli album D.1 e D.2 (329 disegni dispiegati su 300 carte, 150 per album, alcuni dei quali disegnati sia al *recto* che al *verso*), risalenti per la maggior parte agli anni novanta, in cui lo scultore, restituendoci il distillato visivo della sua poetica, delinea con nettezza ad inchiostro bruno, secondo un'estetica di dirimente modernità, le architetture anatomiche ma soprattutto scheletriche e muscolari dei modelli in azione e i loro ingombri plastico-volumetrici. Tra questi fogli, l'accademia numero 48 dell'album D.1 (D.1.48.617: FIG. 1),¹⁹ compiuta il 27 dicembre del 1794, testimonia a questa altezza cronologica un interesse particolare per il *Gladiatore*, la cui verifica naturalistica, infatti, prelude all'attitudine della figura di Socrate nel rilievo in gesso con *Socrate che difende Alcibiade alla battaglia di Potidea* (FIG. 2), ultimato nel 1797 ma a cui Canova lavora già dal 1794, e cioè lo stesso anno dell'accademia D.1.48.617. Il confronto tra il gesso e gli abbozzi grafici che alla sua genesi si riferiscono chiarisce ulteriormente che Canova, quando inventa, lo fa pensando automaticamente, in un modo che potremmo prematuramente definire inconscio, secondo forme e volumi semplificati che **richiamo** gli archetipi figurati antichi (non necessariamente classici) ormai profondamente sedimentati nella sua psiche (FIGG. 3-4: E.a.43.956; F.8.33.1755).²⁰

Se si prova, attraverso i disegni, ad analizzare questa rivoluzionaria prassi d'invenzione in alcune delle opere canoviane emblematiche dei generi e dei temi ideali nei quali egli ha voluto gareggiare con gli antichi, la verifica può in alcuni casi risultare addirittura impressionante. Non c'è dubbio che la posa del *Creugante*, il primo dei pugilatori ideato a partire dalla fine del 1794 e ultimato in marmo nel 1801, derivi da uno dei due *Dioscuri* di Montecavallo, ma non è altrettanto scontato il complesso procedimento attraverso il quale egli arriva a recuperare le attitudini di queste due celebri sculture per giungere alla ideazione di un'opera, o più opere, cui dover affidare la rappresentanza della sua arte nel cosiddetto genere forte riscattandosi così dalle critiche provenienti dalle gelide coste del Reno. Canova, di fatto venerandoli, aveva sempre considerato i *Dioscuri* del Quirinale espressione di un canone geometrico perfetto, che egli riteneva rigoroso ma anche, al tempo stesso, semplice e universale. È lo scultore stesso, in un'affermazione

¹⁵ Cfr. l'articolo anonimo, *Sur les ouvrages de Canova exposés au Muséum, «Le Publiciste»*, 17 Pluviôse (7 febbraio 1804); A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Notice sur Mr. Canova, sur sa réputation, ses ouvrages et sa statue du Pugilatueur, «Moniteur»*, 318, 4 agosto 1804. La difesa di Quatremère era stata ispirata da una lunga missiva di Canova, datata 21 marzo 1804; la lettera, poi inserita da Quatremère nella monografia canoviana del 1834, è ora in N. STRINGA, "scutate il cattivo carattere"... "bruciate questo foglio"... *Piccola antologia di lettere di Antino Canova*, in *Canova*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico; Possagno; Gipsoteca; 2003-2004) a cura di S. Androsov, M. Guderzo, G. Pavanello, Milano, Skira, 2003, pp. 77-107: p. 83; pubblicata anche in *Il carteggio Canova-Quatremère 1785-1822. Nell'edizione di Francesco Paolo Luiso*, a cura di G. Pavanello, Possagno, Fondazione Canova, 2005, pp. 43-45.

¹⁶ Lettera di Canova a Quatremère de Quincy del 26 novembre 1806, pubblicata in *Lettere scelte dall'inedito epistolario di Antonio Canova, pubblicata da A.*

Valmarana, Vicenza, G. Longo, 1854, pp. 49-54; ora riedita in N. STRINGA, "scutate il cattivo carattere", cit., pp. 83-85, e in *Il carteggio Canova-Quatremère*, cit., pp. 89-93.

¹⁷ A. D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova scritte da Antonio D'Este e pubblicate per cura del nipote Alessandro con note e documenti*, Firenze, Felice Le Monnier, 1864, ed. anastatica a cura di P. Mariuz, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 1999, p. 20.

¹⁸ F. LEONE, scheda in *Canova. Il segno della gloria*, cit., cat. II.1.A, pp. 140-143, con bibliografia precedente.

¹⁹ F. LEONE, scheda in *Canova. Il segno della gloria*, cit., cat. I.6, pp. 96-99, con bibliografia precedente.

²⁰ E. BASSI, *Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venezia, Neri Pozza, 1959, p. 112 (E.a.43.956), pp. 268, 272 (F.8.33.1755).



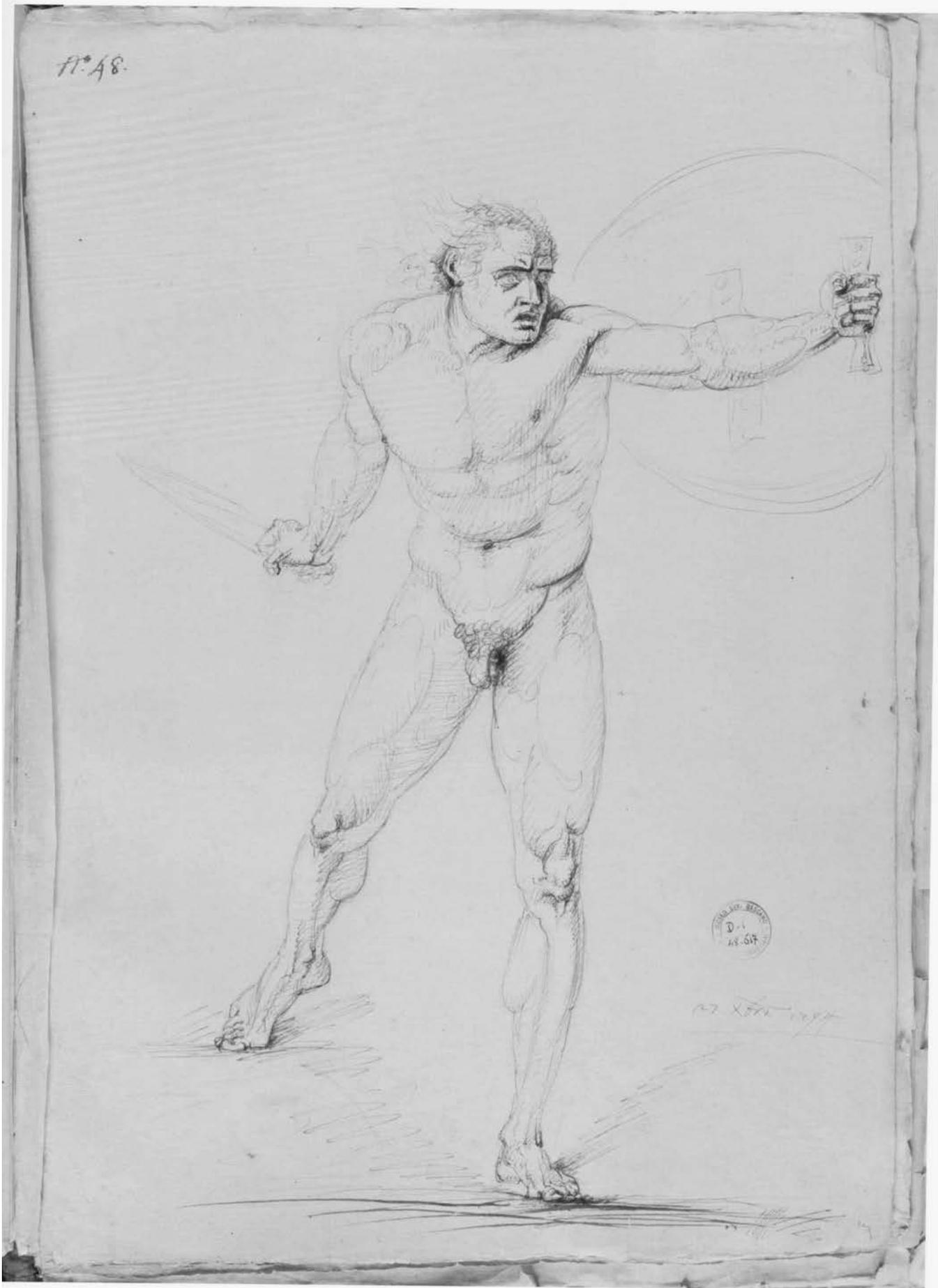


FIG. 1. Antonio Canova, *Nudo stante di prospetto con le gambe divaricate, in atto di reggere uno scudo con il braccio sinistro proteso, con un gladio nella mano destra*, dicembre 1794, matita, penna a inchiostro bruno su carta avorio, 460 × 318 mm; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. D.1.48.617.





FIG. 2. Antonio Canova, *Socrate difende Alcibiade alla battaglia di Potidea*, 1797, gesso; Possagno, Gipsoteca Canoviana.

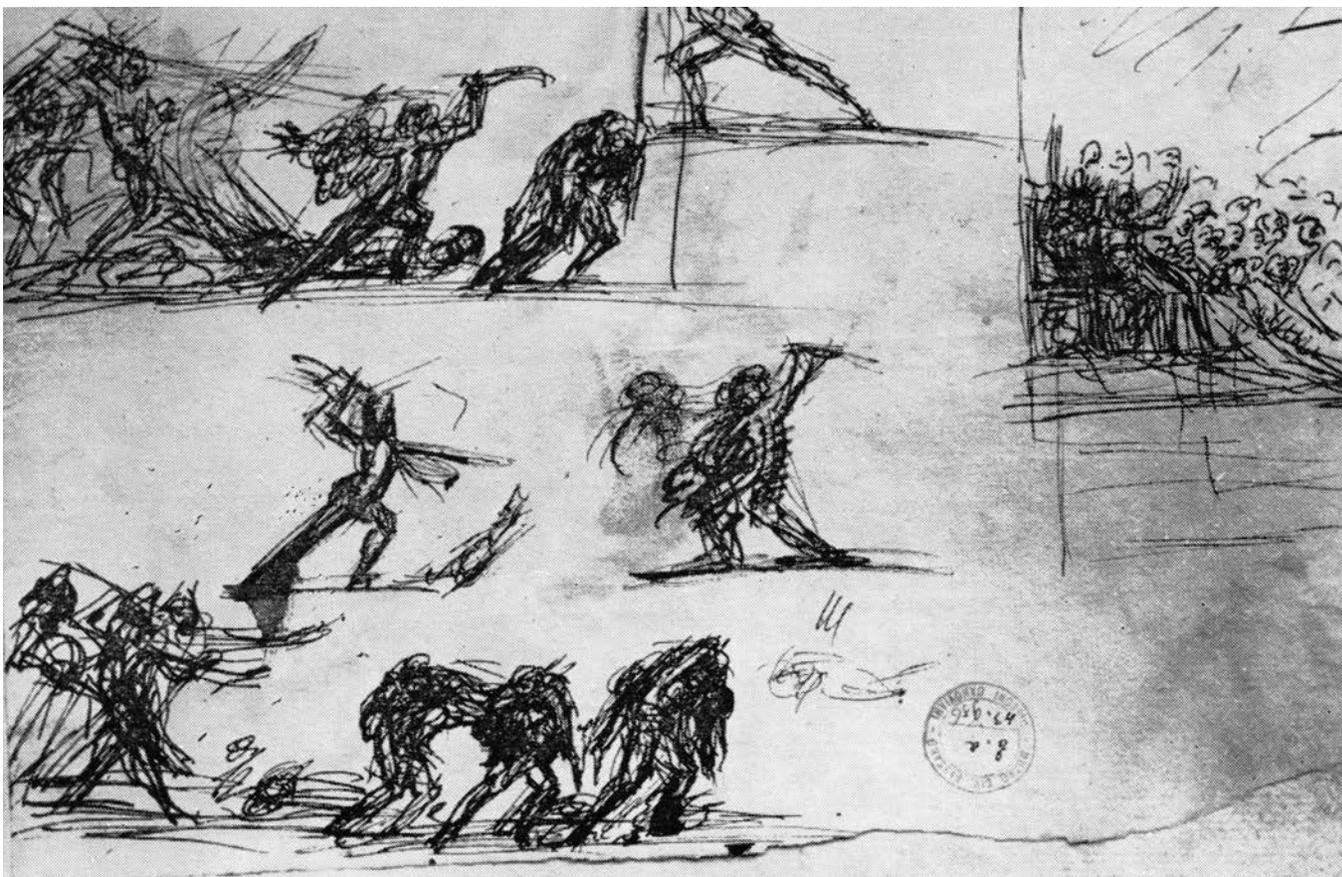


FIG. 3. Antonio Canova, *Scene di lotta con aste e spade; traslazione di salme; assise di folla*, 1794 circa, penna a inchiostro nero su carta, 195 x 265 mm; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. E.a.43.956.





FIG. 4. Antonio Canova, *Schizzo per il rilievo di Socrate che salva Alcibiade alla battaglia di Potidea e per il rilievo della Scuola dei fanciulli*, 1795 circa, matita su carta, 110 x 200 mm; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. F.8.33.1755 (particolare della metà di sinistra del foglio con *Socrate che salva Alcibiade alla battaglia di Potidea*).

attribuitagli dal fidato D'Este, a chiarire le motivazioni del suo interesse quasi ossessivo per i due gruppi del Quirinale:



FIG. 5. Antonio Canova, *Lotta corpo a corpo tra un uomo e una donna*, 1794 circa, penna a inchiostro nero su carta, 158 x 153 mm; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. E.a.53.967.

riflettendo meco stesso, mi parve che quelle statue potessero più d'ogni altra darmi li veri precetti per bene intendere **geometricamente** le forme generali dell'uomo. Deliberai perciò di portarmi colà di buon mattino per lungo tratto di tempo per delinearne i contorni in qualunque punto.¹

Il notevole interesse di Canova per i due gruppi del Quirinale confluì, come è noto, in un brevissimo testo di una pagina scritto dallo scultore nel 1802 su idee elaborate molti anni prima, dato alle stampe da **Pagliarini** in quello stesso anno e intitolato *Conghiettura sopra l'aggruppamento de' Colossi di Monte Cavallo ad un intelligente erudito amatore di Belle Arti*, in cui erano riportate le sue idee sulla diversa posizione che le figure avrebbero effettivamente dovuto avere rispetto ai cavalli. Lo studio accurato e costante sui due «giganti» (così li chiama nei *Quaderni di viaggio*) da parte di Canova è confermato dalla quantità di disegni di studio e di misurazione che egli dedicò alle due sculture. L'album B di Bassano, che raccoglie un totale di 43 disegni di studio dall'antico di vari soggetti, ne contiene ben 25 relativi ai *Dioscuri*.² Ora, tra il 1793 e il 1794, quando lo scultore iniziò ad immaginare opere di genere eroico, che si sostanzieranno contemporaneamente nei *Pugilatori* e nell'*Ercole furioso che scaglia Lica in mare*, intendendo dimostrare, come detto, la sua eccellenza anche nel genere "forte" attraverso il nudo sublime in tensione eroica e il cimento con il tema "terribile", si trovò automaticamente a tracciare sulla carta strutture primarie e figure embrionali riconducibili all'attitudine dei *Dioscuri*, recuperando, si può dire su un piano istintuale e non premeditato, le forme di un patrimonio che era ormai divenuto endogeno al suo universo figurativo. Lo fa con un procedimento d'invenzione sintetico e astrante, sostanziato da pochissimi

¹ D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova*, cit., p. 107.

² F. LEONE, scheda in *Canova. Il segno della gloria*, cit., cat. II.3.A-D, pp. 146-151, con bibliografia precedente.



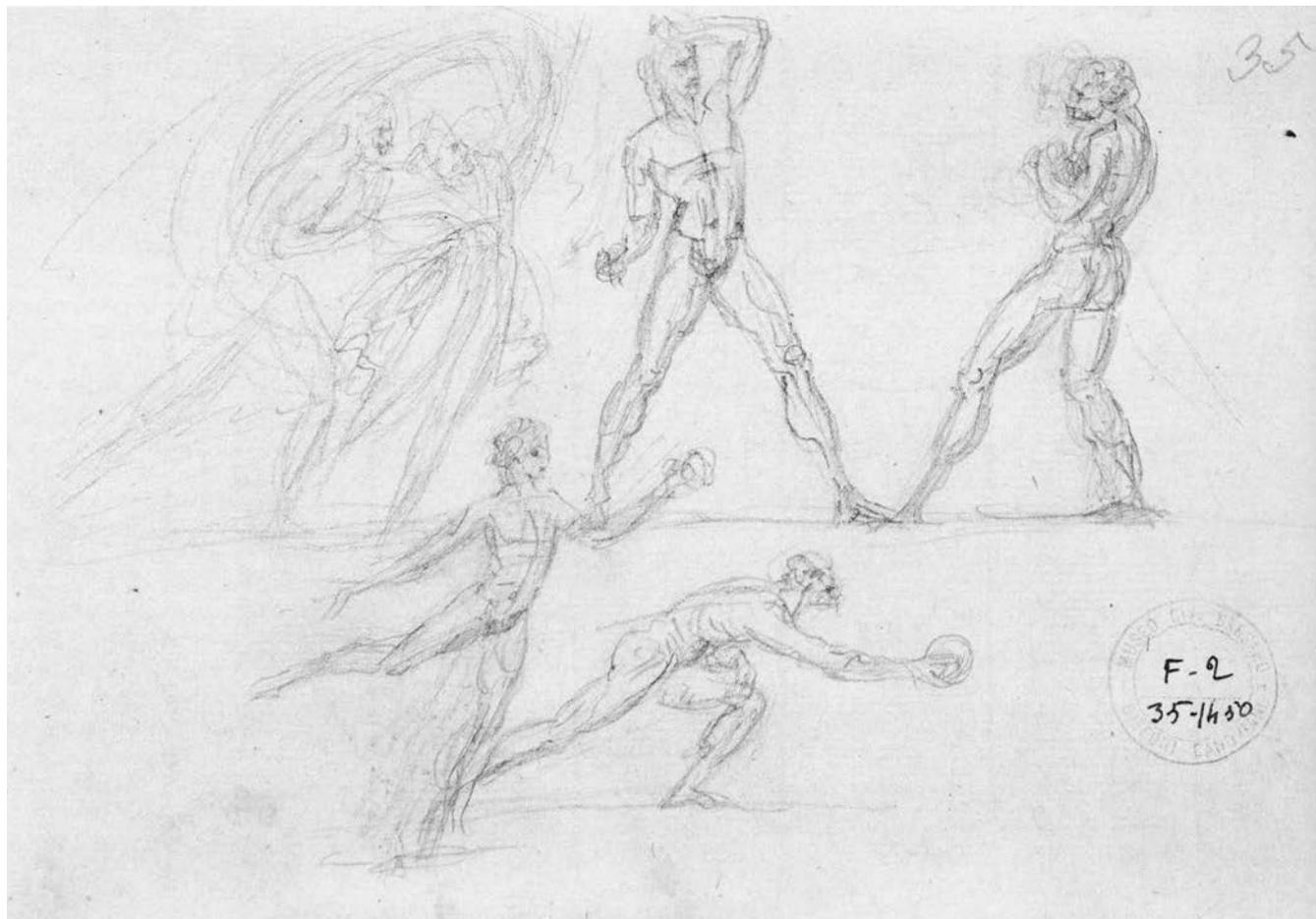


FIG. 6. Antonio Canova, *Schizzi vari con coppia di ballerine, i Pugilatori, Atalanta ed Ippomene*, 1795 circa, matita su carta, 126 × 179 mm; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. F.2.35.1450.

tratti di penna che segnano il passaggio dalla psiche alla carta, di cui nessuno meglio di Cicognara ha saputo cogliere l'essenza: «Soleva egli gittare in carta il suo pensiero con pochi e semplicissimi tratti, che più volte ritoccava e modificava». ¹ È molto suggestiva l'immagine del pensiero che prende forma sulla carta con un fare gestuale che registra **esattamente** l'attività cerebrale di Canova nell'istante esatto in cui essa diviene figura. Uno schizzo tracciato su un foglio inserito nell'album E.a, in cui una figura femminile è rattenuta da un nudo eroico maschile atteggiato come i *Dioscuri* (FIG. 5), testimonia di questa ricerca di Canova sul registro del nudo eroico sublime, anche se il tema non si è ancora precisato nella vicenda dei due pugilatori Creugante e Damosseno narrata da Pausania, come invece accade in uno schizzo di poco successivo del taccuino F.2 in cui appunto – ne siamo certi per una serie di ragioni legate ai disegni che nello stesso taccuino gli sono limitrofi, i cui soggetti sono indubbiamente tratti dall'edizione in volgare del *Viaggio in Grecia* uscita a Ferrara nel 1594 ad opera di Alfonso Bonaccioli ² – Canova ha ormai sicuramente individuato il tema a cui affidare la sua esemplarità normativa nel genere eroico da contrapporre agli antichi (FIG. 6).

Il tema narrato da Pausania – il cui interesse in Canova coincide perfettamente, e non può essere un caso, con l'uscita a

Roma della nuova edizione italiana del *Viaggio in Grecia* edita in 5 volumi tra 1792 e 1793 da Giovanni Desideri – avrebbe permesso a Canova da un lato di trattare un soggetto di 'forte carattere' in due figure ideali, e, dall'altro, trattandosi di un avvenimento sportivo, di aumentare la caratura eroica delle due figure e la tensione delle loro anatomie, al punto da farle definire a Fernow, nel rancido libercolo, due comuni facchini.

Individuato, **consapevolmente o meno**, il riferimento formale dei *Dioscuri* per i due **pancrazisti**, Creugante da Durazzo e Damosseno da Siracusa sfidatisi a morte durante i giochi nemei, Canova recupera l'attitudine, che infatti compositivamente si colloca esattamente a metà tra uno dei *Dioscuri* e il futuro Creugante, ³ saggia in età giovanile in un'accademia virile dell'album E di Bassano, tratteggiata in modo naturalistico secondo i canoni estetici settecenteschi di morbidezza anatomica, ombreggiatura e chiaroscuro (FIG. 7). ⁴ Il foglio ci dà l'esatto momento in cui l'ideale classico si fa vita; il preciso istante in cui Canova, verificandola sul modello vivente, trasferisce in natura la mossa sublime del nudo eroico in tensione del modello antico.

Una volta **stabilì** modello e posa e recuperate le verifiche naturalistiche sui *Dioscuri* risalenti agli anni della formazione, delle quali ora non vi era quindi più bisogno essendo già state

¹ L. CICOGNARA, *Biografia di Antonio Canova scritta dal Cav. Leopoldo Cicognara*, Venezia, G. Missaglia, 1823, p. 21.

² *Descrizione della Grecia, di Pausania... tradotta dal greco in volgare dal S. Alfonso Bonaccioli gentiluomo ferrarese*, Ferrara, per Francesco Osanna Stampatore Ducale, 1594. Alcuni dei disegni del taccuino F.2 limitrofi al 35.1450 (FIG. 6) sono certamente ispirati da questa edizione del *Viaggio in Grecia* perché vi

compiano gli esatti numeri di pagina in cui i temi disegnati da Canova vi sono descritti.

³ Cfr. G. PAVANELLO, in *Antonio Canova*, cit., cat. 4, p. 100.

⁴ *Disegni di Canova del Museo di Bassano*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco), a cura di F. Rigon, Milano, Electa, 1982, cat. 117b, p. 98.





FIG. 7. Antonio Canova, *Nudo virile ombreggiato stante a gambe divaricate, con braccio sinistro sollevato e piegato sopra il capo e il destro appoggiato ad un macigno*, 1780 circa, matita su carta, 570 x 400 mm; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. E.39.908.

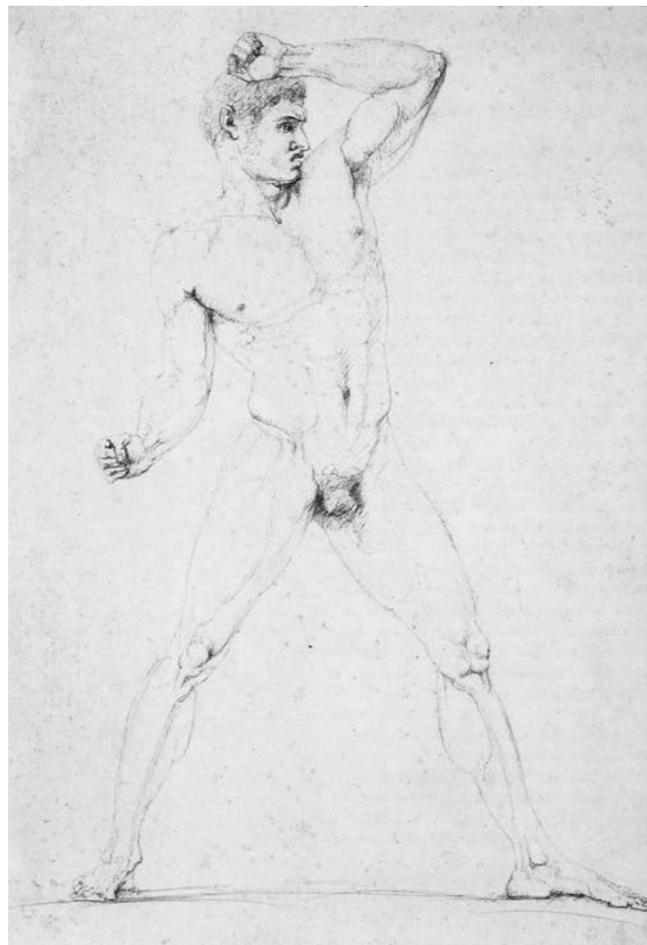


FIG. 8. Antonio Canova, *Nudo virile col pugno sul capo (Creugante)*, novembre 1794, penna a inchiostro grigio su carta bianca, 454 x 315 mm; Venezia, Museo Correr, Gabinetto Disegni e Stampe (inv. 5934).

operate, mentre sta compiendo gli abbozzi in creta (siamo tra la fine del 1794 e il 1795) e prima del compimento dei modelli in gesso (nel 1796), Canova mette di nuovo in azione i modelli per trarne, questa volta, non delle accademie naturalistiche ma degli studi precisi sulle tensioni muscolari, sulle impalcature scheletriche, sulle anatomiche, sui massimi e i minimi ingombri che i marmi avrebbero avuto con le loro volumetrie proiettate nello spazio. La figura del *Creugante* si sostanzia così in una di quelle impressionanti accademie degli album D.1 e D.2, **esiziali** nel fare creativo canoviano per la loro decisiva valenza nel raggiungimento dell'ideale, in cui Canova rinnega totalmente, o forse sarebbe meglio dire rigenera, l'essenza stessa dello studio accademico del nudo secondo i modelli settecenteschi batoniani e dell'Accademia del Nudo in Campidoglio (FIG. 8).¹ Ora, e ora soltanto, dopo che la natura sublimata dei classici era stata riversata e verificata nella realtà dello studio naturalistico, si poteva procedere nel compimento dell'opera plastica per giungere alla sublime esecuzione, per reificare nei due corpi ideali erculei il racconto di Pausania.

Proviamo, dunque, a ricapitolare l'incedere creativo canoviano per punti sintetici. In primo luogo Canova studia l'anti-

co. Così che quando deve inventare lo fa con abbozzi fugaci, attingendo alla propria cultura visiva totalmente fondata sull'antico, non solo classico. Poi riutilizza il modello antico a cui la sua invenzione ha attinto, che gli è ormai connaturato, e lo fa vivere nello studio del modello vivente, atteggiato appunto come il modello antico. Da questo procedimento ricava in-crollabili certezze formali per la sua invenzione, che così può trovare la sua forma eidetica, essere modellata in creta e contemporaneamente riverificata in natura nuovamente attraverso il modello messo in azione, non più secondo il modello antico ma secondo la sua invenzione che a quell'archetipo antico si è fortemente ispirata. Infine, la sublime esecuzione **e l'ultima mano, aspetti preminenti** dell'operato canoviano al di là di ogni altro elemento di poetica, su cui Honour ha già tutto scritto,² **preservano** quello statuto di carnalità e di vita che il passaggio dall'idea al blocco di marmo potrebbe irretire, lasciando così pericolosamente ricadere il risultato finale in una convenzionale opera di imitazione.

Proviamo, secondo questa scaletta, a ripercorrere velocemente l'esecuzione di *Ercole furioso che scaglia Lica in mare*, cui Canova dovette autonomamente pensare già dal '94, contem-

¹ G. PAVANELLO, in *Venezia nell'età di Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr) a cura di E. Bassi, A. Dorigato, G. Mariacher, G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Alfieri, 1978, cat. 100, p. 78; A. DORIGATO, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr; Possagno, Gipsoteca) a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Marsilio, 1992, cat. 112, p. 112.

² H. HONOUR, *Canova's Studio Practice I: The Early Years; Canova's Studio Practice II: 1792-1822*, «The Burlington Magazine», 114, 1972, marzo, pp. 146-159; aprile, pp. 214-229. H. HONOUR, *Dal bozzetto all'«ultima mano»*, in *Antonio Canova*, cit., pp. 33-43.





poraneamente ai *Pugilatori*, pur ricevendone la commissione ufficiale dal duca Onorato Gaetani d'Aragona soltanto nella primavera del 1795. Un gruppo marmoreo incentrato sull'Ercole, sulla cui figura lo scultore riflette dai primi anni novanta, gli avrebbe infatti consentito, trattando di un nume e non di due lottatori umani com'è nel caso dei *Pugilatori*, di cimentarsi nel 'forte carattere' spingendosi ancor più nella sfera dell'ideale e di eguagliare più compiutamente il magistero degli antichi classici. Ciò detto, è assai probabile che il duca di Miranda, attraverso Antonio D'Este che si trovava a Napoli per la consegna di *Venere e Adone* a Francesco Berio, abbia commissionato a Canova il gruppo dell'Ercole proprio perché lo scultore, indipendentemente da una possibile committenza, stava già riflettendo sul tema erculeo. Nell'ottobre del 1794, infatti, l'artista mise in azione il modello nei panni di Ercole così come appare nel gruppo antico romano di *Ercole e Anteo* del cortile di palazzo Pitti a Firenze (FIG. 9),¹ la cui iconografia aveva goduto di una larga fortuna tra Rinascimento e Seicento, da Antonio Pollaiuolo a Vincenzo de' Rossi, da Bartolomeo Ammannati a Giambologna e, passando al XVII secolo e da Firenze a Roma, a Stefano Maderno. Canova, dunque, a quelle date aveva già individuato nella figura di Ercole un secondo tema, rispetto a *Creugante e Damosso*, cui affidare il suo riscatto nel genere severo. Ma, una volta identificato in modo stringente il modello classico, che egli dovette conoscere e studiare, oltre che da riproduzioni a stampa, direttamente a Firenze nel 1779, come Canova giunge alla elaborazione del gruppo? L'accademia D.1.13.581 del 23 ottobre del '94 è il primo passo della elaborazione canoviana. Si è spesso scritto che Canova compie queste accademie prima a matita per poi ripassarle a penna, motivo per il quale vi compaiono disparità di tecnica, come in questo caso in cui Anteo è sinteticamente accennato a matita. Ma in realtà la figura di Anteo – se di Anteo si tratta, come ora cercheremo di capire meglio – è **tracciato** con un sintetico disegno a matita perché questa seconda figura non c'è nello studio a posare. E Canova, che sta aggiornando in chiave mimetica il modello classico di Ercole, la sistema lì, appena abbozzata, con un fare stilistico veloce che risponde esattamente ai suoi disegni d'invenzione e non a quelli di studio. Si deve poi notare che, diversamente dal gruppo antico in cui Anteo è sollevato verticalmente per essere stritolato, qui il modello atteggiato come Ercole fa perno sull'anca destra per provare a sollevare la figura e a scagliarla a terra o in aria roteandola. Canova sta già pensando, dunque, ad un soggetto erculeo in chiave dinamica esattamente come sarà nella definitiva redazione con il povero Lica scagliato in mare. Un anno dopo, **nel dicembre** del 1795, Canova ha definitivamente elaborato la sua invenzione 'ideale' e, così come aveva fatto con il modello antico nella fase embrionale dell'ideazione, torna a verificarla dal vero **il 19 di ottobre** per infondervi la vita pulsante e, soprattutto, per saggiare l'effettività delle articolazioni, dei muscoli e dei futuri ingombri volumetrici (FIG. 10).² Anche qui il dato sorprendente è che Lica è appena tratteggiato a matita, di memoria, secondo l'invenzione, mentre Ercole è studiato con quelle poche linee sorgive che lo segnano e che, così come sarà nel marmo, sembrano accentuare l'aspetto lineare e bidimensionale della figura. Come se, proiettato nello spazio, Ercole vi risultasse quasi schiacciato sopra, in una deformazione ellissoidale che tende alla bidimensionalità. E da tutto questo non è evidentemente estraneo l'interessamento di Canova alla cultura sublime della Roma neoclassica.³ L'ultima testimonianza, indiretta, di come il gruppo antico di palazzo Pitti sia stato il punto di riferimento per l'esecuzione del

gruppo moderno e per il tema erculeo è la richiesta inoltrata nel 1803 da Canova al presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze Giovanni degli Alessandri per ottenere il calco in gesso del gruppo antico, proprio quando lo scultore stava sbizzando il marmo dell'*Ercole e Lica*, dopo la comparsa sulla scena **nel 1801** di Giovanni Torlonia. D'altra parte, l'interesse di Canova per il modello classico di Firenze e più in generale per il tema di Ercole e Anteo, o comunque per **il tema erculeo**, è ulteriormente dimostrato da un foglio dell'album E.b (103.1114 verso), da un disegno dell'album E.c (78.1277) e da due del taccuino F.2 (84.1499 e 85.1500).

Questo dirompente procedimento creativo di Canova, che passa dall'imitazione all'invenzione per giungere all'emulazione, potrebbe essere verificato in molte delle opere canoviane, emblematiche di un determinato registro tematico e ideativo. Anche se, a dire la verità, ciò risulta molto più dimostrabile per le opere di genere forte, per i nudi eroici, per i ritratti divinizzati e, addirittura, per il genere funerario, sebbene quest'ultimo, nonostante vi si ispiri profondamente, non possa essere direttamente riconducibile a iconografie antiche. Meno nelle opere di carattere grazioso, dove lo scultore – ed è questo il principale motivo – guarda maggiormente alla pittura moderna, **ma anche** a contemporanei come Mengs e Batoni, **e** alla tradizione pittorica veneta tra '500 e '700 e, soprattutto, più alla natura che non all'antico. A tale riguardo **e** sufficiente considerare come egli studi il nudo femminile. Le accademie che realizza, tutte raccolte nell'album A di Bassano, indagano la carnosità della modella, il massimo del naturalismo e non, in forma cerebrale e antinaturalistica, i congegni muscolari delle figure. Sono nudi disegnati in chiave "magistrale" con grande accuratezza, sapiente chiaroscuro e una morbidezza luministica che rievoca lo sfumato di Correggio, ammirato da Canova durante il viaggio a Parma nel 1792, la tradizione tonale veneziana e, su un piano di più stringente contiguità storica, la grafica di Pierre-Paul Prud'hon, conosciuto a Roma tra il 1784 e il 1788.

Ora, se si esclude il forte e prevaricante richiamo naturalistico del genere molle, ma anche le opere d'invenzione relative a temi cristiani come quello della Maddalena per i quali non esistevano i prototipi antichi, questa capacità di infondere vita all'ideale classico, ancorandolo alla sensibilità contemporanea, è evidente in tutti gli altri registri dell'invenzione canoviana.

Lo è nell'attualizzazione della tipologia classica del ritratto divinizzato, che Canova, ad un certo momento, per dribblare l'eccessivo e indelebile realismo del genere del ritratto, deve reinventare appellandosi al mito e alla cultura classica, non potendosi esimere dal dover raffigurare Napoleone e i napoleonidi. Nei ritratti di questi potenti Canova ricerca una sublimazione mitopoietica **sempiterna**. È tanto forte il corto circuito generato tra l'emulazione degli antichi e l'ancoraggio alla **contemporaneità** che anche uno disinibito, ricettivo e 'contemporaneo' come Napoleone, dinanzi alla sua effigie nuda trasfigurata in chiave eroica in Marte pacificatore, coperto di una semplice foglia di fico, fu colto da totale incompienza, quando l'opera giunse a Parigi agli inizi del 1811 e fu esposta al Louvre il 16 di marzo. E, a prevenire il caso, non era bastato **– secondo l'antico adagio dell'uomo avvisato mezzo salvato –** quanto cautelatamente Canova gli aveva dichiarato durante i celebri colloqui del 1810 a Fontainebleau, proprio a proposito del linguaggio eroico classico della scultura ideale e della euritmia policletea del corpo umano nudo così come ci era stata tramandata dagli antichi e dalla tradizione italiana del bello ideale. Nei resoconti di quegli incontri Canova aveva infatti scritto:

¹ F. LEONE, in *Canova. Il segno della gloria*, cit., cat. II.2, pp. 144-145, con bibliografia precedente.

² *Ibidem*, cat. III.16, pp. 270-276.

³ F. LEONE, *Canova e l'avanguardia neoclassica romana*, in *Canova. Il segno della gloria*, cit., pp. 55-67.





© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.



FIG. 9. Antonio Canova, *Ercole strozza Anteo*, ottobre 1794, matita e penna a inchiostro bruno su carta avorio, 457 × 325 mm; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. D.1.13.581.





FIG. 10. Antonio Canova, *Studio per il gruppo di Ercole furioso che scaglia Lica in mare;*
in alto a destra studio di nudo virile in tensione come il Creugante, ottobre 1795, matita e penna a inchiostro bruno su carta avorio,
 455 × 315 mm; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. D.1.107.676.



Si parlò dei costumi di vestire le statue ed io gli dissi che con i calzoni, così alla francese come Egli era vestito, nemmeno *Domine Iddio* potrebbe fare una bella cosa, che il linguaggio dello scultore era il nudo ed il panneggiamento [ricordiamoci del panneggiamento, ora ci tornerà utile] conveniente a quest'arte, che noi abbiamo come i poeti la nostra lingua, che se il poeta parlasse alla tragedia come si parla in strada tutti sgriderebbero, che così parimenti è la scultura, che il vestito presente è il parlare di strada inconvenientissimo per l'artista.¹

La rivoluzione canoviana dell'invenzione parlante, basata sul procedimento: antico / natura (accademia vivente messa 'all'azione' come il modello antico), invenzione (schizzi grafici elaborati sulla sua cultura visiva fondata sui classici e conseguente modello in terracotta), verifica dell'invenzione sulla natura (di nuovo studio del nudo e / o del panneggio sul modello vivente) e infine marmo dalla sbazzatura all'ultima mano, è straordinariamente evidente anche nelle opere appartenenti al genere funerario, sia nelle stele neo attiche che Canova cominciò più compiutamente a elaborare dal 1804-1805, che nelle più complesse macchine funerarie dei monumenti sepolcrali. È chiarificatrice una veloce rassegna sotto questo punto di vista dell'opera più complessa compiuta da Canova in questo genere, il *Monumento funerario dell'arciduchessa Maria Cristina d'Austria* (1798-1805). Nonostante le sfiancanti ingerenze del committente, il principe Albert von Sachsen-Teschen marito della defunta, che sin dagli inizi della vicenda (agosto 1798) aveva prescritto a Canova quali figure allegoriche avrebbero dovuto comparire nel monumento e addirittura come avrebbero dovuto essere raffigurate, Canova, grazie alla sua determinazione e alla sua visione estetica, riuscì ad elaborare la rappresentazione più alta e completa della concezione neoclassica della morte e della celebrazione degli estinti, del cosiddetto bello sepolcrale. Egli mise in azione non una serie di figure allegoriche slegate – come il committente avrebbe voluto e come lo scultore stesso aveva fatto nei monumenti papali ai due Clemente – ma un semplice corteo funebre in movimento, il cui significato Canova stesso precisa di volta in volta in rapporto alle continue interferenze esercitate dal committente. Ad inaugurazione avvenuta (lo scultore fu a Vienna dal 12 al 27 settembre per sovrintendere alla sistemazione delle sculture), Canova spiegò efficacemente il significato della complessa opera e delle figure che la componevano:

non avrei preferito una composizione allegorica se il Principe non m'avesse egli stesso le figure simboliche prescritto: io ho cercato tuttavia raggrupparle in maniera che potessero avere più tosto una azione che una allegoria [...] io mi tenni pago per la Cristina a una specie di pompa funebre nell'atto che si recano le ceneri al sepolcro, e se questo mio intendimento è chiaro e si legge da tutti, sono contento.²

Fu Cicognara a cogliere perfettamente la grande modernità di questa complessa macchina scultorea, sottolineando come Canova nel monumento fosse riuscito a dimostrare «il vero genere di ben inventare, comporre, ed eseguire» superando «se medesimo, e tutte le altre opere che si erano precedentemente vedute in Italia e fuori» ed offrendo «nel gruppo del cieco [...] un modello di belle affatto nuove, che nelle arti antiche non trovò certamente il suo tipo».³

Ma a cosa Canova aveva affidato questa novità? O meglio, avendo emulato cosa degli antichi egli era poi riuscito ad attribuire vita, verità e carattere alle figure? E poi, cos'è che carica

di pathos e di espressività il corteo che consegna le ceneri della defunta all'eternità? Il panneggio, ovviamente, che, insieme a quello del nudo, risulta essere il perno dell'arte di Canova. Nessuno meglio di Milizia, e anche molto precocemente, seppe circoscrivere meglio questo decisivo aspetto dell'arte canoviana in relazione alla ripresa gli antichi. Alla voce *Panneggiamento* del *Dizionario* del 1797 Milizia aveva scritto:

Presso gli antichi i panni si supponevano generalmente come bagnati, specialmente nelle Statue. Vanno a meraviglia, se sono senza magrezza; lasciano meglio ravvisar le forme del corpo, sono meno imbarazzate e più espressive; ma talvolta sono sì secche nelle pieghe longitudinali e così fredde che pajon corde o scanalature di colonne. Lo spazio delle pieghe, e la loro qualità non deve perciò esser uguale; i loro aggetti, e le loro profondità producenti ombra han da variare armoniosamente; i piani di ciascuna piega non hanno mai da far angolo acuto di ombra o di luce: si distruggerebbe così ogni riposo [...]. Meno sobri sono in ciò i moderni più accreditati [...]. chi ha poi lavorato di svolazzi e di cartocci, come il Bernini, ha preteso dare maggior leggerezza all'opera, e ha fatto scogli. Lo scultore che più di qualunque altro si è avvicinato in tutto alle bellezze antiche, è Canova; è forse l'unico: veggansi i suoi due Mausolei di Papa Ganganelli e di Papa Rezzonico.⁴

In un altro passo del *Dizionario*, guardando agli antichi, Milizia aveva chiarito con la solita lucidità anche la valenza narrativa e affettiva delle pieghe, nelle quali «si conosce l'ingegno dell'Artista, che le sceglie e le dispone secondo richiede il carattere e il moto della figura, e le fa contribuire all'espressione generale per la scelta e per gli effetti che chiaroscuoro».⁵ Sempre nell'ottica di emulazione gli antichi Canova aveva studiato per molti anni e ossessivamente il loro modo di drappeggiare, salvo poi, così come accadeva per le attitudini delle sculture antiche, reintrodurre sistematicamente il canone classico nel circuito della vita grazie allo studio del modello vivente maschile e femminile drappeggiato – negli album bassanesi C.1 e C.2 si conservano quasi 500 accademie virili e femminili drappeggiate – o addirittura, come ci racconta D'Este, dei semplici panneggi adagiati sui manichini secondo i calchi che faceva ricavare dalle statue antiche. Questa rivoluzionaria sintesi tra antico e natura, tra antico e prospettiva contemporanea in relazione al panneggio è chiarita, come si accennava, da D'Este in un passo delle memorie canoviane:

L'Apollo di Belvedere, la Venere Medicea, il frammento di Ajace e di Patroclo, il Gladiatore, Marte in riposo, il Fauno, l'Apollino, Amore che tende l'arco, ed altri antichi oggetti, furono monumenti di serie meditazioni per quell'artista [...]: fu sua decisa intenzione che l'opera venisse condotta con effetto ed armonia in tutte le sue parti. E tanta cura pose in questo, che sovente faceva formare dei frammenti di pieghe sulle statue di deità, di semidei o eroiche: dipoi prendeva alcune stoffe varie, e quelle adattava sui modelli per vedere se le masse e l'effetto corrispondeva al tipo antico per giovare ed adattarlo al soggetto da lui inventato, servendosi di tal guisa dell'antico per la massima, ma non con servile imitazione.⁶

Canova, dunque, era giunto a servirsi degli antichi in una visione estetica nuova e assolutamente contemporanea, «dei nostri tempi – secondo la celebre frasi di Giordani – facendo ritratto agli avvenire». In realtà, soprattutto nel caso di quelli femminili, non si trattava neanche troppo di disegni accademici in senso stretto, perché ciò che maggiormente interessava allo scultore – insieme alla ricerca della sistemazione plastica di masse e volumi che sta alla base delle indagini grafiche degli

¹ A. CANOVA, *Scritti*, I, a cura di H. Honour, Roma, Istituzione Poligrafica e Zecca dello Stato, 1994, p. 343.

² In G. PAVANELLO, in *Antonio Canova*, cit., cat. 87, pp. 172-173: p. 173, senza l'indicazione della fonte.

³ CICOGNARA, *Storia della scultura*, cit., VII, pp. 192-193.

⁴ F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia Metodica*, 2 voll., Bassano 1797: voce *panneggiamento*, II, p. 98.

⁵ Ivi, voce *Pieghe*, II, p. 112.

⁶ D'ESTE, *Memorie*, cit., p. 46.





scultori – era il coefficiente espressivo che poteva essere comunicato con il panneggio attraverso l'uso potente della linea e la definizione del chiaroscuro. Motivo per il quale queste figure hanno in molti casi atteggiamenti dolenti o, comunque, fortemente drammaturgici, come in atto di recitare un dramma. Ciò che conta è la didascalica restituzione visiva degli affetti. In questi studi Canova si disinteressa quasi sempre della resa anatomica e del principio di verosimiglianza. I personaggi sono delle semplici forme geometriche la cui valenza colloca pienamente questo particolare registro dell'arte canoviana nel clima figurativo romano dell'ultimo decennio del Settecento, primitivista e ancorato al *pattern* della linea. Il confronto con alcuni disegni di analoga natura e sintesi visiva di David, de Suvville e Flaxman rivela in modo schiacciante la consonanza, ben più profonda di quella formale, che vi è tra questi e le figure drappeggiate in modo altrettanto geometrico e ideogrammatico, silenti e in atteggiamento di abbandono, sonno o dolenza che compaiono nelle accademie canoviane di figure drappeggiate (FIG. 11).¹

Certo, a fronte di tutto quanto detto sinora, si può soltanto immaginare (ma forse non riusciamo neanche a farlo) l'orrore provato da Canova giovinetto a Roma nel freddo novembre del 1779, quando l'abate Bonaiuti, dinanzi ad una tazza di cioccolato caldo, gli fece tutto un discorso «sopra il studio della scultura», in cui, **continua** lo scultore,

mi dice / che avevano interpretato male certe parole che forse avrò detto in Venezia, avendo inteso dire ch'io non vedo necessario studiare le statue antiche, che già mi è sufficiente il dono ch'io ho dalla natura. Io gli risposi il mio sentimento. Lui poi m'insinuò varie cose cioè che non dica mai che si può divenire buoni scultori con studiare le statue del Farseti, ch'io non dica mai di volere fare statue d'invenzione [mia la sottolineatura] [...]; mi disse ancora che mi meterà sotto / la direzione di qualche buon pittore per poter apprendere a conoscere il Bello dell'antico. Io dentro di me mi arrabbiavo ad una parte non potendo senza timori di farmi credere superbo addurre le mie intenzioni e non potendo anco fargli credere ancora a lui che non può tanto concepire l'arte quanto crede di concepirlo.²

Era il segno dell'incomprensione dello sconvolgimento figurativo che Canova stava imbastendo da parte di alcuni ambienti del classicismo romano, ancorati ad un mondo che i venti della rivoluzione avrebbero presto e definitivamente spazzato via.

¹ LEONE, in *Canova. Il segno della gloria*, cit., cat. I, 10, pp. 110-111.

² CANOVA, *Scritti*, I, cit., p. 56.



FIG. 11. Antonio Canova, *Uomo completamente ammantato lievemente inchinato di profilo a sinistra, con il piede sinistro adagiato su una roccia*, 1793-1795 circa, matita e carboncino su carta avorio, 263 × 170 mm (alla massima ampiezza); Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. E.a.45bis.959.

Mentre Canova con la sua di rivoluzione, pacata e senza strappi, «senza esercito e senza spade»,³ ma altrettanto dirompente e rigeneratrice, avrebbe innescato i primi moti dell'arte contemporanea.

³ *Arte e letteratura nella prima metà del XIX secolo. Studi di Eugenia Montanari*, I. Pietro Giordani, Firenze, Lumachi, 1903, p. 40.





© Copyright by *Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.*

