

IL CICERONE

STUDI SUL CANOVA

IL VENEZIANO TRADOTTO IN GRECO

DI GINO NOGARA

LE MANIFESTAZIONI per il bicentenario della nascita di Antonio Canova (Mostre al Palazzo dei Trecento a Treviso e al Museo civico di Bassano del Grappa, riordino della Gipsoteca) hanno riaperto il discorso intorno alla opera e alla figura dell'artista. Dire riaperto è forse improprio; perché da alcuni anni, dal ridestato interesse intorno ai bozzetti di Possagno e ai circa duemila disegni del Museo di Bassano, è in corso un processo di revisione critica in seguito al quale è da sperarsi esca definitivamente illuminata la personalità del Canova. Appare sintomatico d'altronde che all'opera di revisione attendano per lo più dei giovani; come Elena Bassi, che già nel '43 stampava a Bergamo un suo «Canova» di fondamentale importanza e nel '52 curava la mostra dei disegni e dei monocromi alla «Strozina» di Firenze con l'appoggio di C.L. Ragghianti; o come il Magagnato, che durante gli anni della sua direzione a Bassano ebbe modo di iniziare il riordino del vastissimo patrimonio di stampe e di disegni di quel museo e curare la mostra del '56 alla Fondazione Giorgio Cini a Venezia (*Disegni del Museo Civico di Bassano - da Carpaccio a Canova*); come ancora il Barioli, succeduto al Magagnato nella conservazione del museo bassanese e che ha ordinato una scelta dei disegni del Canova (*Antonio Canova - I disegni del Museo civico di Bassano* - catalogo, Stamperia Vincenzi, Bassano 1957). La mostra è permanente; e questo darà modo di vedere tutti i disegni esistenti che saranno esposti con il sistema della rotazione.

Ora, Elena Bassi ha ripreso lo studio sull'artista veneto per sollecitazione dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, diretto da Giuseppe Fiocco; ne è uscito il monumentale catalogo della Gipsoteca, della Casa canoviana e del Tempio (*La Gipsoteca di Possagno - Sculture e dipinti di Antonio Canova* - pag. 302, edit. Neri Pozza, Venezia 1957) corredato da 362 illustrazioni: aiuto prezioso per la conoscenza dello scultore, considerata la singolarità del materiale assolutamente nuovo, che rivela in modo assai fine i caratteri del pittoricismo canoviano, non sempre desumibili con facilità dai gessi. Si può affermare che il modo stesso con cui le opere sono state riprese, nell'intero e nei particolari, stabilisce un presupposto critico. Inoltre il catalogo contiene il repertorio cronologico, il primo che sia stato finora compilato, e un repertorio bibliografico.

MENTRE per l'*Orfeo*, l'*Euridice* e il piccolo *Apollo* in terracotta, suoi primi lavori, ci si può richiamare al Bernini, che Canova conosceva di riflesso, attraverso la statuarità di Orazio Marinali, nel *Dedalo* e *Icaro* lo scultore tradisce «il gusto e la formazione veneziana», un clima che ricorda senza incertezze le lezioni del Piazzetta e del Tiepolo e che i disegni preparatori del resto confermano. Il gruppo gli servì da biglietto di presentazione a Roma, allora capitale europea del verbo neoclassico; i giudici romani ritennero che il giovane possedesse le qualità per riuscire buon scultore e per formarsi sull'*«antico»*.

Di una umilissima famiglia di scalpellini o lapidisti di Possagno, egli era venuto a Venezia col Torretti per lavorare nella bottega di questi a S. Marina; più tardi, nel '75, si era fatto uno studio nel chiostro di S. Stefano ed era passato in seguito a S. Maurizio. A Roma egli poté installarsi nel palazzo Venezia ospite dell'ambasciatore della Serenissima e darvi la prima prova del suo «studiar bene l'antico» nell'*Apollo che si incorona*, ordinato gli da don Abbondio Rezzonico, fratello di Clemente XIII. E' quasi sicuro che dentro di sé Canova recalcitrava ai limiti impostigli dall'imitazione del classico; appena gli si offre occasione di una scappatoia, e sarà poco dopo, egli modella il *Teseo sul Minotauro* per conto dell'ambasciatore veneziano Girolamo Zuliani, ritornando alla tenera plastica di carattere veneto che si apprezza nel *Dedalo* e *Icaro*: e ci fu chi lo disse «verista» (era un'accusa); chi, come il Suasy, lo definì «scultore veneziano tradotto in greco». La definizione potrebbe essere accettata, ed è senz'altro suggestiva; solo che il Suasy l'aveva coniata per

sprezzo non pensando di suggerire un termine utile alla comprensione dell'artista: la bellezza greca vista dall'occhio di un veneziano; e diremo di più: dall'occhio di un cattolico veneto. La idealizzazione che si produceva sulla fisicità del soggetto facendola vibrare sensibilmente nello stesso tempo che cercava di liberarne la forma di corporeità raggiungendo uno stile inconfondibile. Tale vibrazione era esaltazione di valori pittorici. Il pittoricismo della forma è uno dei segreti della «concezione architettonica berniniana». Entrambi ci servono, per esempio, davanti al monumento a Clemente XIV. E a proposito del Bernini, va detto che Canova l'ammirava nonostante i teorici neoclassici l'abborrissero.

Questo andare e venire dello scultore dalla osservanza del canone estetico imperante (osservanza che non fu mai totale affiorando anche nelle sue opere più anticharie, come direbbe il Fiocco, qualche cosa che entra nell'ordine dei sentimenti invisi all'ortodossia neoclassica) a una libera interpretazione del classico e del vero nel classico, lo si riscontrerà lungo il corso di tutta la sua vita operosissima. Canova non possedeva un temperamento di ribelle da sapersi erigere contro la moda del tempo filosofeggiante intorno al figurativo, sebbene qualche germe di anticonformismo in lui albergasse. Inclina al pacifico vivere (lo dimostrerà nei confronti del Thorwaldsen); per questo occorreva soddisfare i gusti del committente, essere accomodante, non pestar troppo sui piedi dei critici romani fedelissimi al Winckelmann, incondizionati apologeti del Mengs (tanto che lo preferivano al Tiepolo!). Anche qui denunciava la sua natura veneta quietista ma in fondo politica.

Interessante la figura di Canova pittore, che non va disgiunta da quella dello scultore in quanto aiuta a meglio conoscerlo, e risentirlo, ora nell'ambito della pittura veneziana, ora sotto gli influssi dell'ambiente romano e in particolare di Gavino Hamilton, del Mengs e del Batoni. Spesso è una pittura che introduce ai bozzetti, ai gessi, o all'opera finita nella pietra; anzi la diremmo preparatoria della pietra nella forbita delle sue figure, e ben distaccata dal fervore di intuizione, di ricerca dei disegni, dalla felice improvvisazione dei bozzetti.

Ora, mentre egli inchinava al canone estetico di moda rifacendosi a



Woodmere (New York). La sessantasettenne Elisabetta Taylor, socia del Club di incoraggiamento per persone anziane, dipinge il Paradiso terrestre con Adamo ed Eva e il gatto.

modelli ellenistici o romani, oppure lasciava libera via alla propria più intima ispirazione (e, per quanto non possa sembrare a un frettoloso esame, ciò avveniva con frequenza), d'altro canto manteneva operanti in sé due misure tradotte, l'una, quella dell'adesione al «vero», con cauto abbandono (vedi la *Maddalena penitente* del 1796 ordinata da monsignor Priuli), l'altra, quella della idealizzazione in una grazia pura (non poi troppo astratta come si tende a dire se in essa si avverte il palpito delle «carni» che a lui piaceva rendere in armonia di perfezione e che senza dubbio tradiscono un gusto tattile che in quel tempo è unicamente canoviano); grazia che è soffusa di malinconia e che, malgrado la malinconia del Suasy, è giusto di un «veneziano tradotto in greco». Si veda ad esempio l'*Ebe* (1796) ispirante il noto sonetto di Ippolito Pinde, da cui, a nostro avviso, più che da *Veneri* e *Adone*, inizia tutto un modo e un «essere» di scultura canoviana che passa per i vari esemplari di *Amore e Psiche*, eretti e giacenti, e attraverso le *Veneri*, compresa quella Borghese, sale al trionfo delle *Grazie* con le quali si fa il primo incontro nel bassorilievo raffigurante la morte di Adone.

«Come quasi tutti gli artisti — scrive Elena Bassi — anche il Canova per anni, ed a volte per decenni continua a definire e ad elaborare sottilmente una stessa idea, finché non l'ha sfruttata in ogni risorsa. Con l'aggiunta di un attributo o con la determinazione di un particolare poi egli dava origine ad opere in cui il soggetto era definito e le conclusioni, almeno per un profano, diversissime; ma inizialmente gli interessava solo comporre masse plastiche nello spazio...». Ora, ci sembra che i frettolosi liquidatori del Canova siano stati indotti a mal giudicarlo, o dall'ignoranza di questa realtà che Elena Bassi mette a fuoco, o dall'aver avvicinato opere che del Canova portano il nome ma che in effetti uscirono dalle mani dei collaboratori del suo studio (è noto che di molti capolavori — vedi *Amore e Psiche giacenti*, *Ebe*, ecc. — sono in giro copie e repliche frutto di una versione richiesta dagli acquirenti amatori dell'epoca e nella quale si è prodotto inevitabilmente uno scaldamento dei valori espressivi originari), o dal valore per partigianeria condannare nel Canova uno stile, il «neoclassico» che lo ebbe, come sostiene polemicamente Giuseppe Fiocco, «tradduttore in moduli di eloquenza classica della ricca vena del Sette-

cento veneziano». Non si tratta di salvare il neoclassicismo accademico, bensì di distinguere tra Canova e quel neoclassicismo che gli si potrebbe opporre — come al suo tempo gli fu opposto dai teorici più accaniti — nel nome di un Thorwaldsen. Un uomo come Stendhal, che aveva in odio le accademie, lo seppe fare subito, se nel suo *Rome Naples et Florence* scrive: «Canova a eu le courage de ne pas copier le Grecs, et d'inventer une beauté comme avaient fait les Grecs. Quel chagrin pour les pédants!».

Il pittoricismo veneto — prova di una costante fedeltà alle origini culturali e dote innata che gli veniva dal paesaggio ineguagliabile della sua terra allettata dai colli asolani — non si spegne sotto il sole di Roma né attraverso gli anni, ritornando assieme a una vivezza di intuizione psicologica nel busto di Maria Beschamps Bonaparte (1806) ma sopra tutto nel busto di Maria Luisa (1810); e non è assente nemmeno nella *Veneri italiana* che il classico modello illegiadrisce e ammorbidisce.

Cosa ne sarebbe stato di lui se invece che a Roma avesse potuto trovare a Venezia l'ambiente proficuo per manifestare la propria personalità? Forse si sarebbe espresso più liberamente, con minore os-

servanza dell'estetica propugnata a Roma? Ma ormai era finita la florida stagione veneziana; e in fondo, Venezia non aveva mai dimostrato eccessive simpatie per la scultura e scultori grandi così come grandi letterati non ne aveva mai generati. Infatti, quando Canova giunge a Venezia ragazzino undicenne, quell'arte non gode gran credito nonostante l'operosità di un Morlaiter; ed egli, da principio, «fu quasi incerto se darsi alla pittura o alla scultura», alla quale tuttavia potrà essere iniziato grazie alla protezione del senatore Giovanni Falier, che diventerà anche il suo primo committente. A vent'anni partirà da Venezia con il *Dedalo* e *Icaro* che resta pur sempre uno dei pezzi suoi più rappresentativi di quell'antico che egli interpretava ispirandosi dal vero, e che sarà, come s'è detto avanti, il suo biglietto di presentazione a Roma. Scrive la Bassi: «Il decennio di Venezia fece di lui uno scultore-pittore; forse anche per questo seppe difendersi con accanimento da quanti lo circuevano reclamando da lui una scultura ispirata alla vecchia scultura: se avesse accontentati loro, non sarebbe stato pago lui che sapeva scandagliare i suoi modelli come facevano Alessandro Longhi ed il vecchio Vittoria; e sapeva quali effetti si ottenevano dalle superfici esposte alla luce, per averlo appreso dai fedeli seguaci del Piazzetta; ed aveva «visto» come gli allievi del Tiepolo vecchio spezzettavano, alternando le tinte, le masse più estese, ottenendone esperti giochi chiaroscurali; prima aveva assimilato tutte queste esperienze impugnando i pennelli, e poi le stesse esperienze attraverso gli scalpelli e le raspe avevano creato il pannello che ricopre le gambe di Clemente XIII; i capelli sulla schiena della *Maddalena penitente*; il festone di quercia che pende dal soffitto del raffinato medaglione di Leonardo Pesarò; le spalle di Paolina Borghese».

La preferenza data ai gessi sui marmi dalla Bassi è sintomatica. Vi è infatti una tendenza a considerare naturalmente di mano del Canova i gessi che egli modellava di persona. La domanda appare legittima: quanto vi è nel marmo di intervento diretto da parte del maestro? L'episodio della Paolina, ricordato anche dalla Bassi, secondo il quale il Canova andando a Parigi avrebbe ripreso la brunitura di alcune parti del nudo, ancora insoddisfatto del risultato conseguito, è significativo. In sostanza, quanto nei marmi è dovuto alla collaborazione degli aiuti (per lasciar da parte definitivamente il problema delle copie)? Si vuol dire: è stato portato davvero a fondo, per una schietta valutazione della plastica canoviana, il confronto tra marmi e gessi? Evidentemente la bottega del Canova si governava come una piccola industria impegnata ad accontentare clienti e committenti, oltre che delle opere originali, delle copie delle stesse. Ne consegue che un serio discorso critico non può prescindere dalla lettura diretta e sottile del gesso e del marmo: soltanto da essa si potrà dirimere infine ciò che è dovuto all'arte del maestro e ciò che va ascritto ai discepoli.

ANTONIO CEDERNA

GINO NOGARA

I VANDALI IN CASA

ROMA SVENTRATA

DI ANTONIO CEDERNA

no artistico e naturale italiano dalle «continue devastazioni», i vecchi tromboni tacciono, una certa coscienza antisventratrice si è venuta dappertutto fortificando, perfino i milanesi (come abbiamo scritto la settimana scorsa) cominciano ad accorgersi delle bestialità commesse e stanno rinunciando ai maggiori sventramenti programmati, eccetera eccetera; quand'ècco che oggi, a distanza di sei anni da quel progetto che sembrò un ultimo rigurgito littorio e romanista, abbiamo la consolante sorpresa di constatare che a Roma siamo sempre allo stesso punto, e che la mentalità urbanistica ufficiale è sempre arretrata di almeno cent'anni sul resto d'Europa. Nuovi massicci sventramenti del centro di Roma sono stati allegramente progettati dall'assessore al traffico, e illustrati in una conferenza stampa il 28 ottobre scorso.

Rimandiamo a una prossima occasione l'esame dettagliato dello stravagante progetto, accenniamo per ora a qualche tratto saliente. Roma, come formaggio svizzero, viene sforacchiata in tutte le direzioni possibili da una trentina di gallerie per automezzi (autodotti): per limitarci al centro, ce n'è tra piazza della Pilotta e Via Nazionale, tra corso Vittorio Emanuele e Ponte Umberto, ce n'è una per-

fino tra piazza Argentina e piazza Venezia; un'altra porta dal Muro Torto a San Sebastiano, per sfociare in direzione dell'Augusteo: ecco riproposto lo sventramento di via Vittoria ecc. Una trentina di «autodotti» sono parecchi: i miliardi, che la fantasia, non difettano all'intraprendente assessore e all'intera Ripartizione quattordicesima; lasciamo immaginare al lettore le distruzioni e le ricostruzioni agli sbocchi, e domandiamoci cosa succederà delle correnti di traffico, una volta sbucate fuori dalle viscere della terra. Voleranno per aria? O spianeremo la città eterna? Non la spianeremo tutta ma solo in parte: l'assessore ha deciso, per ora, di sacrificare il Campo Marzio. Vengono sventrate le vie Uffici del Vicario, della Stella, dei Portoghesi e dell'Orso fino a piazza Zanardelli, oppure (notare l'elasticità) via dei Prefetti e via d'Ascanio oppure via dei Prefetti e via Pallacorda; viene sfondata via del Leoncino. Ecco riproposti gli attraversamenti est-ovest e nord-sud dei vecchi piani regolatori: calcoli chi vuole i disastri monumentali e ambientali che ne conseguono, sfondamento di via della Scrofa, di via e piazza di Campo Marzio, S. Lorenzo in Lucina eccetera. Il più bello viene adesso: si «allarga» via di S. Marcello e

di S. Maria in Via: ecco riproposta la più radicata fissazione piazziniana, la parallela al Corso, con sfondamento e quindi distruzione di piazza SS. Apostoli.

I responsabili dello S.P.Q.R. continuano a vivere nelle tenebre: sono affezionato agli sventramenti come i medici di Molière ai clisteri e ai salassi. Non hanno ancora capito, poveretti, che ogni sventramento nel centro (e conseguenti ricostruzioni) non fa che attirare nuovo traffico e quindi aggravare sempre più le condizioni di congestione cui si vorrebbe rimediare; credono ancora che il traffico si risolva con interventi sporadici, non hanno ancora capito che la sua congestione al centro è risultato diretto degli sventramenti precedenti e della pessima politica urbanistica di questi ultimi anni, per cui Roma si è ingrandita a favore degli speculatori in tutte le direzioni, così da sottoporre il suo centro storico a un'intollerabile pressione circolatoria, trasformandolo in effettivo centro di gravità di tutti i possibili pesi edilizi ed umani. Non hanno ancora capito che a inconvenienti del genere si pone rimedio solo con un piano regolatore illuminato che imponga una regola razionale allo sviluppo urbano, anzi proprio mentre il nuovo piano regolatore è allo studio progettano soluzioni per il traffico che di quel piano regolatore non tengono conto alcuno. Si sono dimenticati perfino che nel maggio del 1954 il consiglio comunale approvò un ordine del giorno in cui si invitava la giunta ad «evitare l'indiscriminato accrescersi della città a macchia d'olio», e a «preservare da demolizioni e sventramenti il centro tradizionale della città».