DOPPIOZERO

L’arte “sublime ed intellettuale” di Canova

Aurelio Andrighetto

16 Dicembre 2019

Intesa Sanpaolo ospita alle Gallerie d’Italia due grandi protagonisti della scultura moderna: l’italiano Antonio Canova (1757-1822) e il danese Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Per Giovanni Bazoli, Presidente Emerito di Intesa Sanpaolo: «*Questa mostra rappresenta un traguardo di grande significato nel percorso di valorizzazione dell’arte e della cultura italiana intrapreso dalle nostre Gallerie d’Italia. Grazie alla collaborazione con l’Ermitage di San Pietroburgo e il Museo Thorvaldsen di Copenaghen, sarà possibile ammirare, in un accostamento e dialogo del tutto inedito, alcuni tra i maggiori capolavori dell’arte di tutti i tempi».*

“La luce fa quello che vuole. Aprire e chiudere le finestre non serve a nulla. Nemmeno lavorare al buio, le ho provate tutte! Lei t’imbroglia lo stesso”, pare dica Antonio Canova attraverso le superfici dei suoi marmi, che si possono ammirare nell’imponente allestimento della mostra milanese *Canova/Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna* (Gallerie d’Italia – Piazza Scala, fino al 15 marzo) e in quello più intimo e raccolto della mostra *Canova. I volti ideali* (Galleria d’Arte Moderna di Milano, fino al 15 marzo).



Rudolph Suhrlandt, Antonio Canova, 1811. Copenhagen, Thorvaldsen Museum / Rudolph Suhrlandt, Bertel Thorvaldsen, 1810. Copenhagen, Thorvaldsen Museum.

La mostra allestita a Gallerie d’Italia – Piazza Scala (a cura di Stefano Grandesso e Fernando Mazzocca) propone un confronto fra l’italiano Antonio Canova (1757-1822) e il danese Bertel Thorvaldsen (1770-1844), ricostruendo le vicende artistiche che fra Settecento e Ottocento hanno visto la nascita del moderno in scultura, sollecitata anche dal mercato, che chiedeva un prodotto diverso dalle copie dall’antico. La perdita d’interesse estetico nei confronti delle copie moderne tratte da quelle romane, a loro volta tratte dagli originali greci, procedeva di pari passo con lo sviluppo di una sensibilità romantica, che attribuiva all’atto creativo l’unicità che alle copie mancava.





Lo studio di Antonio Canova a Roma in un disegno a penna e inchiostro acquarellato eseguito da Francesco Chiarottini nel 1785 circa. Udine, Civici Musei, Gabinetto Disegni e Stampe del Castello / Lo studio di Bertel Thorvaldsen a Charlottenborg in un dipinto eseguito da Johan Vilhelm Gertner nel 1839. Copenhagen, Thorvaldsen Museum.

Canova e Thorvaldsen non copiavano gli antichi ma, come questi, imitavano la natura idealizzandola. Entrambi evocavano un ideale vivificato dal confronto con la natura, giungendo però ad esiti diversi. Le opere di Canova sono palpitanti e piene di vita. Concepite per essere viste girandovi attorno, potevano anche girare su se stesse per mezzo di piedestalli rotanti, mentre degli specchi, appositamente posizionati nello spazio che le ospitava, permettevano una visione simultanea dei loro diversi lati. Le opere di Thorvaldsen sono invece statiche, frontali e chiuse in modo austero nella loro idealità, anche se in alcune la naturalezza della posa, presa dal vero, rompe questo schematismo.



Veduta della sala principale di Gallerie d’Italia – Piazza Scala con il gruppo marmoreo Le tre Grazie scolpito da Antonio Canova tra il 1812 e il 1817 (San

Pietroburgo, Museo Statale Ermitage), e il gruppo marmoreo Le Grazie con Cupido di Bertel Thorvaldsen scolpito tra il 1820 e il 1823 (Copenhagen, Thorvaldsen Museum).

Nella grande sala centrale di Gallerie d'Italia – Piazza Scala si è voluto dar prova di queste differenze con un confronto, mai tentato prima, fra i due celebri gruppi marmorei: *Le tre Grazie* di Canova e *Le Grazie con Cupido* di Thorvaldsen, attraverso i quali i due scultori hanno espresso la propria concezione della "bellezza ideale" teorizzata da Johann Joachim Winckelmann nel Settecento e ancor prima da Giovanni Pietro Bellori, che individuò nella scultura – soprattutto – l'arte dove la natura si unisce all'Idea che alberga nella mente dell'artista (*L' Idea del Pittore, dello scultore e dell'Architetto* in *Le vite de*' *pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672).



Antonio Canova, Venere, 1817-1820. Leeds Art Gallery / Bertel Thorvaldsen, Venere vincitrice, 1805-1809 (Lituania, Nacionalinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio dailės muziejus). Nella comparazione visiva qui proposta è

evidente come il comportamento della luce sulle superfici del marmo lavorato da Canova si differenzi da quello sulle superfici del marmo lavorato da Thorvaldsen.

Nell’interpretazione canoviana della “bellezza ideale” dominano le linee di movimento e un trattamento luministico delle superfici. Nell’interpretazione di Thorvaldsen domina invece una semplicità del disegno e un chiaroscuro che porta la scultura verso una visione grafica. Troviamo qui, già ben formata, la concezione della scultura come impressione di superficie, che sarà poi teorizzata da Adolf Hildebrand nel suo trattato *Il problema della Forma nell'arte figurativa* pubblicato nel 1893 (Aesthetica, Palermo 2001, p. 73). In questa teoria la scultura non è tale se non supera la sua forma “cubica” (tridimensionale) per risolversi in un effetto chiaroscurale di superficie. La differenza fra un bassorilievo e un altorilievo, per Hildebrand, infatti, non è la profondità “fattuale”, considerata irrilevante, ma il contrasto chiaroscurale, più accentuato nell’altorilievo e meno nel bassorilievo. Se le osserviamo attentamente, le opere a tuttotondo di Thorvaldsen ci appariranno infatti come rilievi, nell’esecuzione dei quali peraltro eccelleva. A questa visione grafica e chiaroscurale possiamo supporre sia stato educato dalle riproduzioni a puntasecca e ad acquaforte della scultura antica, che fra Settecento e Ottocento si diffusero in tutta Europa.



Bertel Thorvaldsen, Il Giorno, 1821. Brescia, Musei Civici d’Arte e Storia, Pinacoteca Tosio Martinengo, legato Paolo Tosio.

Sia le incisioni che illustrano i libri di Winckelmann, ottenute con contorni o “linee girate”, sia le incisioni dei vedutisti, caratterizzate da un dilagare dell'ombra e della macchia, contribuirono infatti a diffondere un’immagine grafica della scultura antica, formando una cultura visiva, un modo di vedere. A questo riguardo è necessario ricordare quello che Johann Wolfgang von Goethe scrive nel suo diario *Viaggio in Italia* a proposito delle visite notturne ai musei romani illuminati dalla luce delle fiaccole. Subito dopo aver lodato Heinrich Meyer per le sue riproduzioni a seppia dei busti antichi, nel contesto di alcune osservazioni sulla raccolta di volumi e illustrazioni che hanno il pregio di far “rivivere” il tempo in cui “l’antichità era studiata seriamente”, Goethe descrive i vantaggi propri di questa illuminazione: “permette di rilevare assai meglio tutte le delicate sfumature del lavoro [...] rende più nette le ombre [e] fa apparire più chiare le parti illuminate [...] Fa meglio individuare le sporgenze e le rientranze e le relazioni reciproche tra le diverse parti” (*Viaggio in Italia*. Mondadori, Milano 2002, pp. 491, 492). Da questo resoconto del 1787 emerge chiaramente come le illustrazioni nei libri elogiati da Goethe abbiano contribuito al diffondersi di una visione monocromatica, contrastata da quella diametralmente opposta, sostenuta dagli studi di Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy – amico di Canova – sulla presenza dei colori nella scultura antica.

È nella direzione della visione policromatica che Canova tenta una via parallela a quella monocromatica, con una sensibilità per la luce che è tipica della tradizione pittorica veneta, di cui si sente erede. Il segreto della sua arte era l’“ultima mano” con la quale calibrava gli effetti luminosi, talvolta anche al lume di candela. Osservando la superficie cangiante della *Venere* scolpita fra il 1817 e il 1820, mi pare di sentire ancora una volta la voce dell’autore: *Le ho provate tutte! Lei* [la luce] *t’imbroglia lo stesso”*. Dopo che i lustratori chiudevano le porosità del marmo con pietra pomice, Canova trattava ulteriormente le superfici per trasformare il marmo in “vera carne”, secondo alcuni giungendo a stendere una leggera velatura di minio sulle labbra e le gote delle statue. Tale ipotesi è smentita da Melchiorre Missirini, suo biografo, che denuncia come menzognere queste supposizioni, aggiungendo che Canova “soleva lavare unicamente le sue sculture con acqua di rota [l’acqua usata per raffreddare i ferri mentre si arrotano sulla mola], la quale scorre affatto sulle parti lucide e si arresta su quelle che sono meno lisce secondo la loro scabrosità” (*Vita di Antonio Canova*, 1824, in *Collana Fonti e Testi* di *Horti Hesperidum 10*, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, 2016, pp. 117-119)





Antonio Canova, Socrate congeda la propria famiglia, 1787-1790. Gallerie d’Italia – Piazza Scala, Milano Collezione Fondazione Cariplo / Michele Fanoli, Opere di Antonio Canova. Soggetti eroici in un’arena, 1842. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense.

Canova tentò di raggiungere con la scultura gli effetti della pittura. Tuttavia, sia la serie dei suoi rilievi socratici gettati in gesso e riproducibili come “cartoline” destinate ad amici, ammiratori e collezionisti (gessi che non volle mai tradurre in marmo), sia le riproduzioni in grisaille o monocromo delle sue opere in gesso, inviate ai committenti prima di avviare la loro traduzione in marmo, sia le riproduzioni litografiche delle sue sculture divise per categorie, documentano la persistenza di una visione grafica e chiaroscurale. Nella sua opera l’aspetto monocromatico convive con quello policromatico, così come, nella riproduzione grafica della scultura antica, la linea di contorno convive con la macchia che dilaga nelle stampe di Giovan Battista Piranesi, dove la rappresentazione delle rovine del passato anticipa una sensibilità romantica.

È frequente rinvenire elementi classici in opere attribuite al romanticismo e, viceversa, rinvenire elementi romantici in opere considerate classicistiche, ma nel caso di Canova dove rinvenire questi elementi romantici? Nei sentimenti che comunicano le sue figure, alle quali conferisce un’apparenza di vita, così come nei capricci della luce. *“Tu non vuoi che lei venga lì e lei viene lo stesso a visitarti, di nascosto”*, sembra dire lo scultore attraverso i suoi marmi, sulla superficie dei quali si accanisce ossessivamente cercando di addomesticare la luce, ora con una lustratura che la riflette, ora con una leggera scabrosità che la diffonde con effetti di sfumato. “Inseguire le difficili strade della luce, estrarre le immagini dai blocchi di pietra” è una disciplina conoscitiva “ancor più penetrante di un testo di filosofia”, osserva Ruggero Pierantoni riferendosi all’opera dello scultore antico e moderno, che deve fare i conti con due luci: quella naturale e quella da lui stesso creata e indotta sulla scultura (*Monologo sulle stelle*. Bollati Boringhieri,Torino 1994, pp. 125, 126). Bene ebbe a dire Missirini in *Vita di Antonio Canova* a proposito dell’arte “sublime ed intellettuale da esso usata per dar vita alle sue immagini” (p. 119).



Antonio Canova, Autoritratto, 1812. collezione privata / Antonio Canova, Busto colossale di Leopoldo Cicognara, 1818-1822. Ferrara, Musei Civici di Arte Antica, Palazzo Bonacossi. Cicognara è stato amico di Canova, con il quale s'impegnò sia nella difesa del patrimonio artistico, sia nel sostenere e incoraggiare i giovani artisti.

A differenza della luce naturale, che può variare in direzione e intensità, quella emessa dalla fiamma di una lanterna o di una candela si può dirigere e controllare. Canova spesso lavorava al lume di candela, come faceva Tintoretto quando studiava i calchi delle opere di Michelangelo. I vantaggi di questa illuminazione li ha descritti molto bene Goethe nei passi citati in precedenza, riferendoli a una visione chiaroscurale della scultura. Qui si capisce come la visione monocromatica e quella policromatica della scultura si compenetrino l'una nell'altra. Lo scultore di Possagno tratta la superficie del marmo di *Paolina Borghese* per imitare il colore dell'incarnato e, al tempo stesso, "stampa" le sue "cartoline" in bianco e nero: insegue i capricci della luce che scorre sulla pelle di *Paolina*, mostrata a una folla che accorre ad ammirarla anche di notte al lume delle torce, così come insegue i capricci di quella che chiaroscura i rilievi socratici in gesso. *"La luce è la cosa più difficile, snatura ogni cosa. Se le lasci fare*

s’insinua ovunque. Alla luce ci si abitua poco per volta. All’inizio non si comprende quasi niente, poi piano piano ci si abitua e si intuisce come raggirarla. La devi inseguire come una donna. È possente e insolente. Se non l’aspetti diventa tenace. Bisogna accudirla per farla ragionare, per ammansirla, farla cedere poco a poco… lei poi ti condona”.

Canova tenta di “ammansire” una luce capricciosa e irragionevole che pervade la logica delle “parti grandi unite alle medie con poche, piccole e tutte concordate insieme ed ordinate a formare un intero largo e sublime”, vale a dire la logica della proporzione numerica, concepita da Canova come “terna corrispondenza” (Melchior Missirini, *Pensieri di Antonio Canova sulle Belle Arti*. Abscondita, Milano 2005, pp. 31, 46). Nelle sue sculture, l’unità e la semplicità “congiunte con armonia e combinate dalla proporzione”, dalle quali discende l’idea di classico come armonia delle parti e “pura tranquillità” (Winckelmann, *Della bellezza; e ch’egli è impossibile definirla*, in *Dell’arte del disegno de’ Greci e della bellezza*, 1767) si combinano con una sensibilità romantica.



Antonio Canova, Paolina Borghese, 1804-1808. Roma, Galleria Borghese.

Nell’articolo *Canova nostro contemporaneo* pubblicato nel trimestrale d’arte contemporanea *Terzoocchio* (n° 65, dicembre 1992), Paola Mola segnala che *Paolina Borghese*, nota come allegoria di *Venere vincitrice*, ripropone la tipologia dell’urna etrusca con il defunto sdraiato sul triclinio mentre partecipa al suo banchetto funebre. Secondo la storia dell’arte, Canova risponde alla richiesta di un ritratto con una tipologia funebre perché immerso nel romanticismo del suo tempo, quello dei *Sepolcri* di Ugo Foscolo, pubblicati un anno prima che *Paolina* venisse scolpita (1808).

L’altra mostra allestita alla Galleria d’Arte Moderna di Milano (a cura di Omar Cucciniello e Paola Zatti) è dedicata alle “teste ideali” di Canova, ben rappresentate dalla *Vestale*, che costituisce un modello per la scultura dell’Ottocento e che si spinge fin dentro il Novecento attraverso l’opera di Adolfo Wildt, altro virtuoso dell’arte del marmo. Alla *Vestale* s’ispira la *Vergine* scolpita

da Wildt nel 1924. In questa scultura il classico si mescola al barocco, al virtuosismo secentesco che trasfigura la pietra in carne con un ossessivo lavoro sulla superficie, come aveva fatto notare Margherita Sarfatti, in una recensione del 1923, riferendosi alla vasta produzione scultorea di Wildt e, in tempi recenti, Paola Mola (catalogo della mostra *Adolfo Wildt 1868-1931*. Mondadori, Milano 1989). Attraverso la *Vergine*, esposta nella Sezione 3 della mostra alla GAM, si "vede" il barocco che nell'opera di Canova convive con il neoclassicismo e addirittura con la pittura del Trecento e del Quattrocento, che lo scultore porta nelle sue "teste ideali" attraverso la letteratura. È il caso dell'opera in gesso *Beatrice* esposta nella Sezione 4. Un incrocio di sguardi che si chiude perfettamente con l'opera *Mimesi* realizzata dall'artista Giulio Paolini nel 1975, composta da due copie in gesso della testa dell'*Hermes* di Prassitele, collocate in modo che lo sguardo di una rinvii a quella dell'altra. Uno sguardo rivela l'altro, così come lo sguardo di Wildt alla GAM rivela lo sguardo barocco, oltre che neoclassico e romantico, di Canova. Alla GAM, così come a Gallerie d'Italia – Piazza Scala, tutto è un incrocio di sguardi lanciati da spazi e tempi diversi.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



