DOPPIOZERO

Il marmo di Canova

Claudio Franzoni

2 Giugno 2020

La scultura, da sempre, sollecita il tatto: ci invita a sfiorare, toccare, se non addirittura accarezzare statue o bassorilievi. Alcuni autori antichi, e tra questi Plinio il Vecchio, raccontano di giovani uomini che si innamorarono dell'*Afrodite* scolpita da Prassitele e arrivarono a congiungersi ad essa, rivestendola dei loro "abbracci amorosi". È quasi ciò che fece Ugo Foscolo con la *Venere italica* di Antonio Canova: "l'ho visitata, e rivisitata, e amoreggiata, e baciata, e – ma che nessuno il risappia – ho anche una volta accarezzata questa Venere nuova". Entusiasta di Canova, lo stesso Foscolo scrisse poi un carme *Alle Grazie* ispirato dalle *Tre Grazie* che lo scultore aveva iniziato per l'imperatrice Giuseppina Beauharnais.

Nella grande mostra milanese di cui ha parlato su queste pagine Aurelio Andrighetto (*Canova, Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna,* a cura di Stefano Grandesso e Fernando Mazzocca, Gallerie d'Italia, Piazza Scala, che riapre dal 2 giugno dopo i mesi di sosta forzata imposta dal covid-19) c'è una versione della *Venere Italica*, e sono proprio le *Grazie* di Canova ad accoglierci nella prima grande sala; il gruppo oggi a San Pietroburgo (ne esiste un altro a Londra) è affiancato da quello di Thorvaldsen, ed entrambi sono circondati da figure di danzatrici.

Ecco dunque il marmo; il marmo bianco che è il materiale eletto, la sostanza del lavoro di entrambi gli scultori: prima ancora di cogliere forme e soggetti delle opere esposte, si è presi da questo duro candore della materia e dall'ostinata fedeltà che Canova e Thorvaldsen le dimostrarono in statue, bassorilievi, ritratti. Scegliere il marmo bianco significava infatti saldare la propria arte a quella degli antichi: oggi sappiamo bene che le statue marmoree scoperte a Roma, soprattutto dal Rinascimento in poi, non erano altro che copie o rielaborazioni di opere bronzee della Grecia classica ed ellenistica, e sappiamo per di più che tutta la scultura antica era rivestita di colore; ma si arriverà a questa certezza

lentamente e solo in pieno Ottocento, tanto che il bianco del marmo, per secoli, fu una sola cosa con l’idea di arte antica.



Così, immediatamente, in questa grande sala iniziale, viene esposto il tema portante della mostra, il paragone e il parallelo tra la carriera dell'uno e dell'altro e si presenta il centro indiscusso della loro ricerca artistica: l'Antico. Si ha un bel da fare a rivendicare la modernità dei due scultori; per quanto possa sembrare paradossale, la loro modernità – come quella dei loro contemporanei – consisteva nel tentativo di abitare il più possibile la classicità. Erano anni in cui l’antichità, senza fare troppe distinzioni tra Grecia e Roma, impregnava di sé qualunque area della cultura europea: ci si vestiva “à la grecque”, e uomini e donne si acconciavano “à la Titus” o “à la Brutus”, secondo i modelli forniti da statue e rilievi classici; un vero e proprio *best-seller* era il *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* di Jean-Jacques Barthélemy (lo cita anche Flaubert nelle prime pagine della *Madame Bovary*): pubblicato in Francia alla vigilia della Rivoluzione, e presto tradotto in tutta Europa, raccontava un viaggio immaginario nella Grecia del IV

secolo avanti Cristo.

E di che cosa si parlava nei salotti italiani (in particolare romani) del primo Ottocento? Ce lo racconta lo Stendhal delle *Passeggiate romane* (1829): si conversava delle “usanze dell’antichità”, delle loro epigrafi su pietra, e persino delle “diciotto maniere in cui gli scultori antichi acconciavano i capelli di Minerva”; non so quale archeologo avesse contato con esattezza le “diciotto maniere”, sta di fatto che questi erano gli argomenti all’ordine del giorno. E che dire del proposito dello stesso Stendhal di leggersi qualche passo delle *Vite dei Cesari* di Svetonio “nella poltrona di legno che un Inglese ha fatto collocare proprio in cima alle rovine del Colosseo”? Alcuni esempi, tra i mille, dell’infatuazione per il mondo antico che caratterizza le classi colte europee tra Settecento e Ottocento.



Percorrete tutte le sale della mostra milanese e non troverete un’opera che non si richiami all’arte, al mito, ai protagonisti della storia del mondo classico. Nel caso delle *Tre Grazie* questi aspetti sono di fatto inseparabili: il soggetto è tratto dalla

mitologia (le *Charites* greche, le *Gratiae* romane), le divinità che rappresentavano l'armonia, il garbo, l'apertura verso gli altri; per quanto sapientemente variato, lo schema è quello derivato da un prototipo di età ellenistica (e già frequentato da Botticelli, Raffaello, Correggio, e tanti altri); la tecnica è quella della rifinitura accuratissima della pietra: la si levigava, appunto, sul modello delle copie di età romana visibili nelle collezioni aristocratiche italiane ed europee del tempo. E poi i corpi sapientemente proporzionati, con piccoli seni, ventri delicati, piedini flessuosi, drappi che cadono a coprire le parti intime; ma non è più quella grazia affettata di certo Rococò: dietro a queste posture c'è la nuova idea di grazia che Johann Joachim Winckelmann aveva elaborato sin dal 1759, quando al tema aveva dedicato un intero saggio. "La grazia – scriveva – è il piacevole secondo ragione"; quindi, "si sviluppa mediante l'educazione e il ragionamento, e può diventare natura"; questa idea di grazia, dal sapore così illuminista, si ritrovava – secondo Winckelmann – in tutte le opera antiche, persino in quelle mediocri. Era solo uno dei capitoli del grandioso tentativo di Winckelmann di rimodellare il "buon gusto" europeo secondo la lezione dell'Antico (poco importa poi che questa visione dell'antichità fosse a sua volta frutto di una costruzione *a posteriori*).



Eppure, i testimoni ci descrivono un Canova poco interessato alla dimensione teorica (e con un sorprendente *understatement* riguardo alla propria cultura): “se scrivo male in latino e anche in italiano, ricordatevi che fo statue”. In un salotto romano, Stendhal (pseudonimo ispirato al nome della cittadina in cui era nato Winckelmann!) aveva intavolato discussioni sul rapporto tra gestualità teatrale e scultura, ma Canova “non ascoltava”, perché “non s’interessava molto alle discussioni filosofiche sulle arti”. Questo non significa affatto che non avesse tratto una lezione decisiva da Winckelmann, specie là dove spingeva gli artisti ad abolire le pose enfatiche del Barocco e, in generale, a evitare qualunque sussulto emotivo; la grazia, sosteneva, “agisce nella semplicità e nella quiete dell’anima ed è offuscata dal troppo fuoco e dalle violente passioni”.

Insomma, Canova (come poi lo stesso Thorvaldsen) aveva scelto la strada maestra del classicismo, come aveva consigliato Winckelmann nei *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura* (1755). In una lettera del 1806 scrisse che "conviene studiare dì e notte" i modelli greci, "investirsi del loro stile, mandarselo in mente, farsene uno proprio coll'aver sempre sott'occhio la bella natura con leggervi le stesse massime". Canova, dunque, aveva capito che imitare non significa affatto copiare, replicare, ricalcare.

Come si vede magnificamente nella mostra milanese, il risultato non è un'Arcadia leziosa e snervata, ma un Olimpo di Veneri e Apolli, Ganimedi, Amore e Psiche, Ebe; alcune danzatrici (ben lontane dalle contorsioni delle baccanti) si muovono composte; anche i pastori hanno un contegno misurato e quasi serioso. In questa sorta di inseguimento dei Greci Canova (come Thorvaldsen) non era solo, ma affiancato da una serie di lavoranti e allievi, tutti obbligati a una cura minuziosissima della forma, in un itinerario che dal primo abbozzo in argilla conduceva allo stadio intermedio in gesso, fino all'esecuzione della statua in marmo, la sua accuratissima levigatura e, talora, lucidatura.

Perché è la liscia pelle del marmo che domina ovunque, nelle statue come nei ritratti, nei corpi nudi come nei volti. Qui il candore non è solo quello della materia, in una visione del mondo senza ruvidezze, asperità, senza impurità: il polito è anche pulito.



La mostra delle Gallerie d’Italia offre un’altra opportunità, oltre a quella di poter assistere al dialogo tra i due grandi protagonisti del Neoclassicismo europeo: scoprire quanto sia falso il luogo comune dell’artista che non viene mai capito in vita, come se la sua opera fosse sempre troppo in anticipo sui tempi. Un’impressionante sequenza di sculture, dipinti, incisioni, bronzetti, cammei dimostra che lo scultore italiano e il suo collega danese non solo sono stati ben compresi, ma sono apparsi geni inarrivabili ai loro contemporanei; il loro volto, in pittura e scultura, domina letteralmente alcune sale: omaggi di allievi e di altri artisti, ma anche autoritratti. Spicca la statua colossale di Canova seduto, dalla corporatura atletica e in nudità eroica, mentre abbraccia un’erma di Giove: l’ha eseguita un allievo, Giovanni Ceccarini, che incide il proprio nome nella parte posteriore, precisando che il lavoro è stato fatto *Canova dirigente*, cioè sotto la direzione del maestro.

Celebrato come nuovo Fidia o nuovo Prassitele (ancora gli antichi!), gli vengono dedicati saggi come quello voluminoso di Isabella Teotochi Albrizzi; Pietro Giordani progetta un suo *Panegirico* e Leopoldo Cicognara fa arrivare la sua *Storia della scultura* “fino al secolo di Canova”. La gloria di Canova assume una

diffusione quasi popolare; come ricorda Fernando Mazzocca nel bel catalogo Skira, Chateaubriand, soggiornando a Venezia nel 1833 (una decina d'anni dopo la morte di Canova), annota che c'era "un busto di Canova in ogni albergo e perfino nelle capanne del regno Lombardo Veneto".

E anche dopo la morte, il corpo di Canova viene trattato come quello di un santo, e se ne traggono reliquie. E proprio a questa vicenda si rifà l'impietoso giudizio di Roberto Longhi sullo scultore (1945); alla "prodigiosa retorica" di Tiepolo, lo storico dell'arte contrapponeva gli "svarioni cimiteriali di Antonio Canova, lo scultore nato morto, il cui cuore è ai Frari, la cui mano è all'Accademia e il resto non so dove". Un'ostilità, tutto sommato, ben comprensibile all'interno delle poetiche del pieno Novecento, come del resto l'antipatia di Carlo Emilio Gadda per Foscolo, diversi anni dopo. E per questo sarebbe interessante capire come mai la cultura contemporanea, che continua a mantenere una certa freddezza nei confronti del Neoclassicismo letterario di un Monti o di un Foscolo, sembri ora molto più coinvolta dal linguaggio di scultori come Canova o Thorvaldsen.

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

