

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 separarsi esca definitivamente illuminata la personalità del Canova. Appare sintomatico d'altronde che l'opera di revisione attendano per lo più dei giovani; come Elena Bassi, che già nel '47 stampava a Bergamo un suo «Canova» di fondamentale importanza e nel '54 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 Carpiaco a Canova*); come ancora il Barilli, 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 Vincenzina, 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: autore 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 gesti. Si può affermare che il modello 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'Orto, l'*Ermitage* e il piccolo *Apollo* in terracotta, suoi primi lavori, ci si può richiamare al Bernini, che Canova conosceva di riflesso, attraverso la statua di Orfeo Marini, nel *Didalo 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 servi 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 scultori o lapidisti di Possagno, egli era venuto a Venezia col Torretti per lavorare nella bottega di fatto 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 veneziano dell'ambasciatore della Serenissima e darvi la prima sede del suo «studio bene l'antico» nell'*Apollo* che si incarna, ordinato da don Abbondio Rezzonico, fratello di Clemente XIII. E' quasi sicuro che dentro di sé Canova recalcitrava ai limiti imposti dall'imitazione del classico; appena gli si offre occasione di una scappatoia, e sarà poco dopo, egli modella il *Torero ad Mieris* e per conto dell'ambasciatore veneziano Girolamo Zulian, ritornando alla tenera plastica di carattere veneto che si apprezza nel *Didalo e Icaro*, e ci fa capire che lo disse «verista» (era un'acusca); chi, come il Susy, lo definiva «scultore veneziano tradotto in greco». La definizione potrebbe essere accettata, ed è senz'altro suggestiva, solo che il Susy l'aveva coniato per

sprezzo non pensando di suggerire un termine utile alla comprensione dell'artista: la bellezza greca vista dall'occhio di un veneziano; e di meno di più: dall'occhio di un cattolico veneto. La idealizzazione che si produceva sulla fisicità del soggetto facendolo vibrare sensibilmente nello stesso tempo che cercava di liberare la forma di corporeità raggiungendo uno stile inconfondibile. Tale vibrazione era esaltazione di valori pittorici. Il pittoricismo della forma è uno dei segreti da non dimenticare per misurare e comprendere questa scultura. Altro metro potrà essere quello 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 antiche, come direbbe il Ficco, qualche cosa che entra nell'ordine dei sentimenti invasi all'ortodossia neoclassica) a una libera interpretazione del classico e del vero nel classico, lo si riscontra lungo il corso di tutta la sua vita operosissima. Canova non possedeva un temperamento di ribelle, si superò e si erigeva contro la moda del tempo filosofeggiante intorno al figurativo, sebbene qualche germe di anticonformismo in lui alberghere. Inclina al pacifico vivere (lo dimostra nei confronti del Thorwaldsen); per questo occorreva soddisfare i gusti del committente, essere accomodate, non postar troppo sui piedi dei critici romani, fedeli al Wiackelmann, incondizionati apologeti del Mengs (tanto che lo preferivano al Tiepolo). Anche qui denunciava la sua natura veneta quietista ma in fondo, più che in armonia di perfezione e che senza dubbio tradiscono un gusto tuffile che in quel tempo è unicamente canoviano; grazia che è soffusa di malinconia e che, malgrado la malignità del Susy, è giusto di un «venezianismo tradotto in greco». Si veda ad esempio l'Ebe (1796) ispirante il noto sonetto a Ippolito Pindemonte, da cui, a nostro avviso, più che da *Venere 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, sia al trionfo delle *Grazie* con le quali si fa il primo incontro baserilico raffigurante la morte di Adone.

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 dal monsignor Priuli), l'altra, quella della idealizzazione in una grazia pura (non poi troppo astratta come si tende a dire in essa si avverte il palpito delle «carri» che ai più piacerà renderle in armonia di perfezione e che senza dubbio tradiscono un gusto tuffile che in quel tempo è unicamente canoviano; grazia che è soffusa di malinconia e che, malgrado la malignità del Susy, è giusto di un «venezianismo tradotto in greco». Si veda ad esempio l'Ebe (1796) ispirante il noto sonetto a Ippolito Pindemonte, da cui, a nostro avviso, più che da *Venere 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, sia al trionfo delle *Grazie* con le quali si fa il primo incontro baserilico 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, come avviene fatti les *Greco*. Quel *Shagrin pour les péchés*...».

Il pittoricismo veneto — prova di una costante fedeltà alle origini culturali e diote innata che gli veniva dal paesaggio ineguagliabile della sua terra allietata dai colli aulani — 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 *Venere italica* che il classico modello illudibile 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 speso 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 ragazzo undicenne, quell'arte non gode gran credito nonostante l'oposizione 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 *Didalo 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 circunivano reclamando da lui una scultura ispirata alla vecchia scultura; se avesse accontentato 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, alterando 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 pantheon che ricopre le gambe di Clemente XIII; i capelli sulla schiena della *Maddalena penitente*; il festone di questa che pende dal soffitto del raffinato medaglione di Leonardo Persaro; le spalle di Paola Borghese».

La preferenza data ai gesti sui marmi dalla Bassi è sintomatica. Vi è infatti una tendenza a considerare naturalmente di mano del Canova i gesti che egli modellava di persona. La domanda appare legittima: quanto vi è nel marmo di elaborazione 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 gesti? 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 gesto e del marmo; soltanto da essa si potrà dire in fine ciò che è dovuto all'arte del maestro e ciò che va ascritto ai discepoli.

GINO NOGARA

I VANDALI IN CASA

ROMA SVENTRATA DI ANTONIO CEDERNA

no artistico e naturale italiano dalle continue devastazioni, i vecchi trionfi taccono, una certa coscienza antistorica si è venuta riavvicinando, perfino i milanesi (come abbiamo scritto la settimana scorsa) cominciano ad accorgersi delle bestialità commesse e stanno rinunciando ai maggiori sventramenti programmati, eccetera eccetera; quando ecco che oggi, a distanza di sei anni da quel progetto che sembrò un ultimo rifugio litorale e romanista, abbiamo la consuetudine 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 ora a qualche tratto saliente. Roma, come formaggio svizzero, viene sfiorata in tutte le direzioni possibili da una trentina di gallerie (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-

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

I responsabili dello S.P.Q.R. contano a vivere nelle tenebre: sono affezionato agli sventramenti come i medici di Molire ai clisteri e ai salassi. Non hanno ancora capito, poveretti, che ogni sventramento nel centro (e conseguenti riordini) non fa che attirare nuovo traffico e quindi aggravare sempre più le condizioni di congestione che 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 edili 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 ogni 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 «prevenire da demolizioni e sventramenti il centro tradizionale della città».

ANTONIO CEDERNA