

## Canova e l'Avanguardia Neoclassica Romana

Francesco Leone, docente dell'Università degli Studi di Chieti e Pescara

### 1. NOTE SULL'AVANGUARDIA NEOCLASSICA ROMANA DI TARDO SETTECENTO

Negli ultimi trent'anni del settecento nacquero a Roma, diffondendosi immediatamente in tutta Europa, per irraggiamento, gli assetti concettuali e formali dell'arte contemporanea. Come hanno ribadito gli studi degli ultimi quindici anni (*Art in Rome* 2000; *Il neoclassicismo in Italia* 2002; *L'officina neoclassica* 2009), la fervida fucina artistica romana, con le vestigia del suo passato millenario e i magistrali esempi di arte classica e moderna che ne facevano un irresistibile polo d'attrazione, fu un terreno di coltura senza eguali per la sperimentazione di nuovi linguaggi.

Su questa quinta, rispondendo alle ansie di artisti e intellettuali giunti da tutta Europa portando con sé i germi della crisi della ragione ordinatrice e l'antidoto della nuova utopia negativa dello spirito, del sogno e dell'irrazionale, si sviluppò nella sfera delle arti figurative, dapprima nel porto franco rappresentato dal disegno, rimanendo a lungo lì confinata, un'aspirazione all'essenzialità della forma che segna le indagini estetiche di tutta l'arte neoclassica. Una prassi astratta e sintetista che traccia, in nome di un'evidenza espressiva svincolata dal dato sensibile e dalla compiutezza della forma, il vero discrimine tra arte moderna e contemporanea, riuscendo a elaborare, dopo secoli, un linguaggio "contro" la norma classicista di Raffaello, "contro" la semplice percezione fenomenica. E non c'è dubbio che i disegni di Canova, almeno nella loro maggioranza, come le serie dei rilievi in gesso da Omero, Platone e Virgilio e i monocromi su tela di Bassano, si collocano all'interno di queste coordinate estetiche incentrate sull'accezione eroica, sublime e sentimentale del verbo neoclassico.

La linea appunto - la stessa che in questa foggia estetica di avanguardia si ritrova nella grafica di Canova - sarà, tramite il disegno, e nel caso di Canova anche tramite i bassorilievi, il dispositivo visivo di questa modernità. Uno strumento che a cavallo tra i due secoli riuscirà con pregnanza sintetica a comporre l'immagine in ogni sua foggia: contorni, forma, chiaroscuro, composizione, movimento e via dicendo. Si tratta di un crocevia artistico che ha i suoi presupposti non nell'ortodossia classicista di Johann Joachim Winckelmann, di Anton Raphael Mengs o di Pompeo Batoni (nella cui accademia privata di disegno, comunque, Canova studiò con grande soddisfazione, come è scritto nei suoi *Quaderni di viaggio*: Canova 1994, p. 58), ma nella cultura figurativa che siamo soliti definire, solo per intenderci, preromantica, ancorata ai concetti di sublime ed eroico, che maturò a Roma nel decennio '70-'80 - dunque prima che Canova stesso vi giungesse nel 1779 - intorno ai circuiti artistico-intellettuali degli inglesi e dei cosiddetti nordici: Johann Heinrich Füssli, Nicolai Abraham Abildgaard, Johan Tobias Sergel, James Barry, Alexander Runciman, John Brown, George Romney, James Jefferys, Giuseppe Cades, Felice Giani dal 1780 e, ovviamente, il genio eccentrico e visionario di Piranesi (su questo argomento ancora insuperati restano Rosenblum 1967; Briganti 1977; *The Fuseli Circle* 1979). L'eredità di questa generazione e delle sue esperienze fu raccolta nel decennio successivo dalla colonia tedesca attorno ad Angelica Kauffmann e da isolati francesi come François-Xavier Fabre (a Roma dall'87 al '93, prima di spostarsi a Firenze) e, poco dopo, Anne-Louis Girodet (in Italia dal '90 al '95), trasferita tra la fine degli anni ottanta e gli inizi dei novanta, per essere sostanzialmente rielaborata, nella rivoluzionaria vicenda dell'Accademia de' Pensieri di Felice Giani (esperienza cruciale per le arti italiane ed

europee: Rudolph 1977; Ottani Cavina 1985; Ottani Cavina 1999, I, pp. 34-41; *L'Officina neoclassica* 2009), riversata finalmente nella pittura e nella scultura – e per quest'ultima ne sono emblema, appunto, la concezione dei bassorilievi, dei *Pugilatori* e dell'*Ercole e Lica* di Canova – e definitivamente spinta oltre il crinale del secolo, con altrettanto spirito d'avanguardia alla ricerca di nuovi approdi nazionali, grazie al magistero degli artisti italiani che in quel crogiolo si erano formati tra l'ultimo decennio del Settecento e gli anni napoleonici.

È vero, quando Canova giunse a Roma nel 1779, tutti, più o meno, tra gli artisti stranieri del *Fuseli Circle*, avevano fatto rientro in patria. Ma è anche vero – è storia nota – che, grazie ai suoi protettori (i Rezzonico, soprattutto il senatore Abbondio, e Girolamo Zulian), egli fu immediatamente introdotto in un ambiente per i cui partecipanti uno studioso di levatura inarrivata come Hugh Honour, ormai più di cinquant'anni fa in due articoli pionieristici su "The Connoisseur" (Honour 1959; Honour 1959a), conìò il termine straordinariamente confacente di "Anglo-Romans". Per mille ragioni di gusto, di committenza e di presenze quell'ambiente era intriso degli umori sublimi di Piranesi, morto nel 1778, e di quella sete d'avanguardia che la folta colonia "inglese" aveva sperimentato e continuava a sperimentare (vedi anche Leone 1999). Una pattuglia con la quale Canova, anche a prescindere dall'ambiente del palazzo di Venezia, in cui risiedeva Zulian, non poté non avere contatti. Gavin Hamilton, grande amico dello scultore, ne fu certamente un tramite. Henry Tresham – uno di questi eccentrici – conosceva senz'altro Canova (almeno dal 1783, quando a Roma divenne consulente di John Campbell, primo committente inglese dello scultore: Leone 2012a), e con lui l'irlandese James Durno, della cui pittura lo scultore fa menzione in una lettera all'amico Fontaine del 7 settembre 1782 (Honour 1976, p. 291), e altri artisti dei cui rapporti con lo scultore non abbiamo testimonianze così dirette. Canova, poi, doveva frequentare il "Caffè degli Inglesi", di fronte alla scalinata di Piazza di Spagna, luogo deputato ad accogliere queste fuoriuscite frondiste. E tra gli artisti italiani, infine, ve ne fu uno che rappresentò per Canova il legame diretto con questo circuito culturale. Una figura decisiva che risponde al nome di Giuseppe Cades, dai *Quaderni di viaggio canoviani* registrato più di una volta come uno degli accoliti, insieme a Canova, Piranesi figlio (Francesco), Giovanni Volpato e Hamilton alle adunanze nella residenza in Campidoglio del senatore di Roma Abbondio Rezzonico.

Di questi artisti inquieti e girovaghi, troppo sbrigativamente ricondotti esclusivamente sotto le insegne del sublime, più che corrette ma un po' riduttive per poterli intendere fino in fondo, il ricorso a Michelangelo, il primo degli alternativi, e l'uso della linea quale congegno rappresentativo di essenzialità astrattiva a scopo conoscitivo, sia in chiave geometrica che germinativa, furono forse i tratti visivi più immediatamente evidenti. Insieme – e senza contraddizioni – a un amore per l'arte del Trecento e del Quattrocento, per l'arte prima di Raffaello, che deflagrerà definitivamente agli inizi degli anni novanta, quando una congrega di giovani eccentrici, tra i quali John Flaxman (a Roma dall'87 al '94), Humbert de Superville (in Italia dal 1789 al 1800), William Young Ottley (a Roma dal 1791 al '99) viaggeranno tra Orvieto, Assisi, Perugia e la Toscana (Previtali 1964, pp. 164-97; Brigstocke, Marchand, Wright 2010); sguinzagliati sulle orme dei Primitivi italiani da Seroux d'Agincourt per la titanica impresa dell'*Histoire de l'Art par les monumens* (Miarelli Mariani 2005). Anche Canova sarà attratto nel vortice della riscoperta dei Primitivi, da Giotto a Ghiberti, e molte sue opere grafiche, pittoriche e anche scultoree (e non solo i bassorilievi) ne rivelano il segno evidente.

Apro, a tale proposito, un inciso, utile per meglio afferrare Canova in questo clima d'avanguardia - anche per quando si tratterà di dedicare un breve accenno alla sperimentale vicenda dei rilievi in gesso - e per intendere più globalmente questa connotazione intellettualistica della linea sintetica e astrattiva maturata dall'arte a Roma nel tardo Settecento. Tra fine XVIII e inizi XIX secolo la riscoperta dell'arte del Medioevo e del Quattrocento - la cui scultura Canova studierà attentamente - passò anche attraverso un'enorme riconsiderazione dell'opera di Dante, dopo la sfortuna decretatane dalla cultura arcadica del XVIII secolo (Mazzocca 2002; Leone 2007c). L'*Inferno* fu riscoperto quale magistrale affresco delle passioni e dei sentimenti dell'umanità, un'inesauribile miniera d'immagini "forti" e sentimentali cui poter attingere.

Ma tale rilettura non interessò soltanto la *Commedia*. Oggetto di profonde rivisitazioni e di rinnovate fortune, per i sentimenti che erano in grado di veicolare, furono tutti i capisaldi dell'epica antica e moderna: Omero, Eschilo, Shakespeare, Tasso, le saghe bibliche ma anche il clamoroso *bluff* dell'Ossian di James MacPherson, cui vanno aggiunti, nel particolare caso di Canova, i racconti del *Viaggio in Grecia* di Pausania (che lo scultore possedeva nella sua biblioteca nell'edizione edita a Roma nel 1792-3 in 5 volumi da Giovanni Desideri, a sua volta per la gran parte derivata dall'edizione ferrarese del 1594 di Alfonso Bonacciuoli). L'importanza dei testi omerici per Canova è testimoniata, ad esempio, da una lettera che l'8 febbraio del 1794 egli indirizza a Melchiorre Cesarotti, in Italia l'esponente letterario di maggior levatura di questa temperie culturale che stiamo cercando di rievocare e traduttore, appunto, di Omero e di Ossian. Canova gli scrive complimentandosi per la traduzione dell'*Iliade* e per la sua profonda conoscenza dei testi omerici, e poi aggiunge: "Ella mi dirà, ch'è impossibile che uno che deve lavorare tutto il giorno come una bestia possa leggere le sue Opere. È vero che io lavoro tutto il giorno come una bestia, ma è vero altresì che quasi tutto il giorno ascolto a leggere, e perciò ora ho ascoltati per la terza volta tutti gli otto tomi sopra Omero" (in Cicognara 1823, p. 90).

Con un'operazione dagli accenti altamente concettuali, cui, ora lo vedremo, la grafica e i rilievi canoviani non furono alieni, i testi fondativi dell'epica antica e moderna vennero individuati quali archetipi della cultura occidentale, i vettori di una comunicabilità ritenuta assoluta perché affidata a temi e sentimenti universalmente riconosciuti e condivisi. Un'elementarità assoluta, che la ricerca dell'archetipo visivo, l'individuazione di strutture primarie della forma o - pensando al Canova dei bassorilievi - lo studio sui gesti enormi e icastici, sul tema degli affetti e delle espressioni, stavano cercando di restituire o di delineare sul versante figurativo. L'equivalente visivo dell'efficacia narrativa riscoperta nei classici di ogni tempo, fatta d'impulsi ed emozioni estreme, a nessuno però imperscrutabili, venne, infatti, concretandosi nello strumento della linea, unendo insieme, sincretisticamente, lo *outline drawing* di Flaxman, precocemente recepito dai francesi Bénigne Gagneraux (a Roma dal '76 al '93) e Girodet, l'arcaico rigore figurativo della pittura vascolare attica (ormai da diversi anni, nel 1766-1767, d'Hancarville aveva curato a Napoli la pubblicazione della grandiosa collezione del diplomatico inglese William Hamilton rendendola popolare e "accessibile" agli artisti) e le suggestioni esercitate dalla "lineare" scultura italiana del Quattrocento. I Donatello, i Ghiberti, i Della Quercia, nella loro purezza linearistica attentamente studiati da Canova, che nei pensieri d'invenzione disegna assai spesso in modo paratattico o immaginando composizioni a rilievo, e profondamente amati da Leopoldo Cicognara, il grande interlocutore dello scultore. In una nuova disposizione storicista pronta a recuperare molti e diversi "passati", tali ricorsi potevano rappresentare, insieme a ulteriori ed equivalenti riusi visivi, lo spirito

primitivista serpeggiante a Roma a cavallo tra i due secoli, nei cui circuiti si colloca anche la riesumazione delle geometrie elementari dello stile dorico, la rilettura dell'arte egiziana e di quella etrusca. E Canova, ad esempio, possedeva nella sua biblioteca i volumi del repertorio iconografico del *Museum Etruscum* di Anton Francesco Gori, le cui immagini furono molto spesso punto di riferimento per i suoi disegni (Mariuz, Pavanello 1999). È nell'avvio di questi slittamenti verso momenti originari della cultura occidentale, anche diversi e lontani nel tempo, che va individuato il detonatore della contemporaneità. In cui antichità equivale a inizio, a fonte originaria di una perfezione semplificata e pertanto incontaminata. Con questi occhi Canova guarda anche l'antichità fidiaca. Del resto, come scrisse Argan, a Roma lo scultore "s'accostò naturalmente a Batoni, ma indubbiamente raccolse più d'una memoria del Füssli, che n'era partito l'anno prima del suo arrivo, e, pure inchinandosi ai precetti del Winckelmann, come il Füssli pensava che l'antico fosse ideale di vita piuttosto che modello di scuola" (Argan 1982, p. 9).

Questo è il lungo antefatto. Lo skyline che lega le esperienze di quei "nordici" presenti in Italia tra anni settanta e ottanta del Settecento - svizzeri, svedesi, danesi, molti inglesi, qualche francese e qualche italiano, alla cui generazione Canova di fatto appartiene - agli artisti della successiva generazione, in buona parte italiani, e al tempo in cui Canova venne più propriamente ad operare.

## **2. BREVI CONSIDERAZIONI A MARGINE SUI "LINEARI" BASSORILIEVI CANOVIANI**

Ma torniamo a Canova, con un breve accenno alla vicenda dei bassorilievi, illuminante per chiarire lo spirito d'avanguardia che innerva le tensioni artistiche dello scultore. Dalla metà degli anni ottanta, quando la gran parte degli adepti del *Fuseli circle* si era ormai definitivamente allontanata da Roma, con Flaxman, Joseph Anton Koch e Jakob Asmus Carstens che vi sarebbero giunti rispettivamente nell'87, '92 e '95 per traghettare le poetiche eroico-sublimi verso una flessione sentimentale di matrice tedesca che molto deve a un sincretismo straordinario tra lettere e arti figurative, la ricerca dell'originario, questa tensione all'essenza della forma e l'accentuazione della valenza concettuale del fatto figurativo, interessò molto da vicino le indagini canoviane, e non soltanto quelle riservate al mondo "privato" del disegno.

Assai dirompente nella ricerca dell'essenza, dell'evidenza concettuale, fu la vicenda dei bassorilievi ispirati a Omero (e con lui a *Les aventures de Télémaque* di Fénelon), Virgilio e Platone (il *Fedone* per le ultime ore della vita di Socrate), dove quel processo di sperimentazione formale, espressionistica e svincolata dal principio di verisimiglianza, tutta finalizzata alla resa non mediata dei sentimenti, delle passioni sublimi, così come erano illustrate dalle scritture epiche, assurgeva alla condizione legittimante di opera compiuta. Sperimentale quanto si vuole ma compiuta (Stefani 1990; Mazzocca 1993; Mazzocca 2011, pp. 22-33). Ed è indicativa della posizione culturale di quest'avanzata modernità, la testimonianza riportata nell'*Abbozzo di Biografia*, steso tra il 1804 e il 1805 dietro la diretta sorveglianza di Canova, che provvide personalmente a correggerlo, secondo cui nel 1784 l'amico Quatremère de Quincy, avendo esaminato il primo bassorilievo omerico eseguito da Canova e poi disfatto, avrebbe notato: "che l'autore avea osservate certe pitture inglesi e che erasi lasciato sedurre da quello stile e ne lo rimproverò dicendogli che dovea produrre da sé senza badare ad alcuno stile di moderno artista" (in Canova 1994, p. 304). A indicare come a Roma in quegli anni certe sperimentazioni visive avessero una loro precisa ubicazione culturale, ancorata alle trame visive che abbiamo cercato di tratteggiare brevemente.

Ciò che a Quatremère doveva essere difficilmente comprensibile era, presumibilmente, lo scandaglio fuori norma, quasi sconveniente, dell'evidenza sentimentale dei personaggi studiato da Canova, tale da poter addirittura legittimare, trasferito nel dato figurativo, quegli sperimentalismi formali sfociati in vere e proprie forzature espressionistiche. Le quali, se non tutto, molto devono alla sintassi visiva sperimentata a Roma nel disegno, attraverso la linea, in quel contesto d'avanguardia che abbiamo fugacemente delineato. Ed è indicativo che tali formalismi, certo non così esasperati, si rintraccino nei rilievi marmorei di due scultori inglesi: Thomas Banks, a Roma nell'orbita fuseliana tra 1772 e 1779, e il più giovane John Deare, in Italia dall'85 al '98 e certamente in contatto con Canova. Ad esempio, il grande rilievo di Banks raffigurante *Teti e le Nereidi che sorgono dal mare per consolare Achille della morte di Patroclo*, commissionatogli a Roma tra il 1777 e il '78 da un collezionista mitomane e insolvente come Lord Bristol, ma definitivamente ultimato soltanto dopo la morte dell'artista dai lavoranti dello studio londinese tra il 1805 e il 1806, precede gli sperimentalismi arcaistici canoviani relegati ai bassorilievi, sia nel tema omerico sia nelle accentazioni formalistiche mutate dal verbo sublime della Roma fuseliana.

L'essenzialità di forme e di gesti dei bassorilievi, indagata in nome di un'aspirazione a un'antichità arcaica (appunto quella omerica o quella di Platone per la vita di Socrate), era ottenuta con la preminenza della linea sui volumi e con l'abbandono dell'illusionismo spaziale in favore di un tracciato lineare bidimensionale. Questo rovello si tradusse in un linguaggio plastico davvero inedito, molto vicino ai disegni al tratto di Flaxman, che alle illustrazioni dall'*Iliade*, dall'*Odissea* e dalla *Divina Commedia* lavorò tra il tardo '92 e il '93. Un idioma, questo canoviano, emblematicamente assai apprezzato, in seguito, dalla critica romantica, che ne esaltò le particolari doti narrative, le scelte tematiche, l'originalità linguistica. Primo su tutti sempre Cicognara, in un passo ben noto della *Storia della scultura*: "fu il primo egli a riproporsi per modello l'aurea antichità, trattando soggetti nuovi e del genere storico; egli eliminò affatto gli scorci, le prospettive, i falsi piani, gli strapiombi delle figure e tutte quelle ingrate proiezioni, che producendo oscuri ed ombre a ridosso di parti sfuggenti e di stacciato rilievo, riunivano un ammasso di contraddizioni tra l'illusione e la realtà, le quali mantenevano tutti gli artisti fuori di strada" (Cicognara 1823-4 [2007]; VII, p. 206).

La libera sperimentazione riservata da Canova a queste opere - che lo accostava a Füssli e a Blake - era indirizzata verso la programmatica ricerca di un linguaggio efficace nel rendere la tensione ideale dell'epica antica che vi era narrata. Canova sperimenta in nome di un'agognata equivalenza tra forma e comunicazione di sentimenti universali. E questo, a una data precoce, non era sfuggito a Melchiorre Cesarotti. Rivolgendosi a Canova, in merito ai bassorilievi, in una lettera del 21 febbraio del 1794, il grande letterato padovano gli aveva scritto: "Tocca a Fidia, unito ad Apelle, vale a dire a Canova, a parlar d'Omero: tocca a quello che rappresentò con evidenza così sublime Pirro che uccide Ettore. Beato me se potessi lusingarmi che avesse a dirsi ch'io ho tradotto Achille da Omero com'ella tradusse Pirro da Virgilio" (in Missirini 1824 [2004], p. 76). Quella stessa brama di "evidenza" visiva, tesa alla ricerca del "nucleo" della rappresentazione e dell'elemento cogente, avrebbe partorito sia la serie dei monocromi di Bassano, compiuti tra il 1805 e il 1806 come progetti per bassorilievi plastici soltanto in parte realizzati, dirompenti nel loro sperimentalismo materico (anch'esso avanguardistico) affidato a una complessa tecnica mista su tela grezza o preparata a stucco, sia uno dei capolavori della pittura neoclassica europea: il *Compianto di Cristo* del Tempio di Possagno dipinto nell'estate del 1799, poi

ripreso nel 1810 e nel 1821. Una profonda riflessione – quella del *Compianto* – sul tema della trascendenza, cui Canova dedicò numerosissimi disegni, sparsi tra Bassano, Cagli, Forlì e Possagno, tracciando a matita, con una linea furiosa e moltiplicata in parallelo che ha stretti rapporti con la grafica di Cades, Durno o Girodet, ectoplasmatiche entità metafisiche, tanto cristallizzate da sembrare galvanizzate, che non possono non ricordare il mondo delle profezie di Blake, con il quale sembrano dialogare all'unisono.

### 3. ALCUNI CONFRONTI TRA IL DISEGNO DI CANOVA E L'UNIVERSO ROMANO DELLA LINEA

Il *corpus* dei disegni di Canova, così come ci è pervenuto dal lascito bassanese, ricco di circa 2000 disegni dispiegati su 1764 fogli, si divide in due grandi insiemi. L'uno comprendente i fogli di studio, l'altro i cosiddetti "pensieri" d'invenzione, e cioè gli schizzi creativi (di diverse varietà in base al loro stato di compiutezza) affidati ai taccuini o ai fogli sciolti. I primi, a loro volta, si suddividono in studi dal nudo, sia virili sia femminili, studi di panneggiamento (figure maschili e femminili ammantate e atteggiate in pose altamente espressive) e studi dall'antico.

Ora, anche nei disegni di studio, attraverso i quali Canova "imita" (in senso winckelmanniano) i modelli antichi trasferendoli in natura attraverso lo studio del nudo accademico, la grafica canoviana, escluse le accademie femminili "tenere" e "ombreggiate" dell'album A e parte dei disegni dall'antico, partecipa di questa concezione estetica, tendente al sublime e all'espressivo, ancorata allo strumento della linea sintetica e astratta e a una definizione nuova delle strutture primarie che lo separa profondamente da stili e tecniche settecentesche. Ciò accade particolarmente con le accademie virili raccolte negli album bassanesi D.1 e D.2 (300 fogli per un totale di 329 disegni compiuti tra 1794 e 1807), in cui, lo scultore, abbandonata la tecnica dello sfumato, adotta un tratto a penna bruna netto e inciso – preceduto da leggere tracce di matita – che s'inquadra perfettamente, anche se con risultati diversi e autonomi, nelle coordinate figurative del *Fuseli Circle* (soprattutto Romney, Serger e lo stesso Füssli) e che allora, esattamente negli stessi anni delle sperimentazioni canoviane, stavano seguendo Flaxman, Koch, Carstens e molti degli artisti gravitanti attorno all'informale e innovativa Accademia de' Pensieri impiantata a Roma da Giani tra l'89 e il '90, come ad esempio Luigi Sabatelli (A Roma dall'88 al '94), tra formalismi neomichelangioleschi (vedi le pronunciate profilature muscolari di questi nudi canoviani) e arcaismi mutuati dalla pittura vascolare attica e dai Primitivi.

La valenza più concreta di questa tecnica canoviana è, come ha scritto Pavanello, tra i più profondi conoscitori della grafica canoviana, "funzionale a una resa nitida, precisa dell'impalcatura ossea e della struttura muscolare: lo scopo è quello di impadronirsi del congegno anatomico del corpo virile" (Pavanello 2001, p. 109). Ma, tra gli scopi, aggiungerei quello della sistemazione plastica delle masse e dei volumi nello spazio, secondo una disposizione operativa che è alla base del disegno degli scultori e che diverge da quello dei pittori, la cui prima mira, nel disegnare, è quella della composizione. Già Zeitler nel 1954 aveva scritto che "L'interesse dello scultore per la definizione dei punti spazialmente più rilevanti di una figura, talvolta si fa sentire così tanto da far sembrare l'intera figura come cristallizzata. [...] Negli studi sul nudo Canova è del tutto indifferente nei confronti dell'aspetto organico, sensuale o sensibile del modello, nei confronti del corpo vivo, che tra un attimo assumerà un'altra posizione. [...] è il risultato di uno studio rigorosamente disciplinato di determinati problemi plastici" (1954 [2008], p. 108). "Canova – continuava Zeitler – vuole sapere esattamente quali siano i punti esterni di un volume,

quali posizioni assumano questi punti l'uno nei confronti dell'altro e quali distanze dividano l'uno dall'altro" (1954 [2008], p. 110).

Di queste accademie, dunque, Canova rivoluziona la stessa essenza naturalistica che risiede nella loro ragion d'essere, fondata sulla prassi accademica e su principi di verosimiglianza e naturalismo che allo scultore, in quella sede, non interessano. Egli usa la penna per sondare con la linea le tensioni muscolari, talora condotte allo stremo, dei suoi nudi e per vederne le ossa, soprattutto quelle degli arti che consentono allo scultore non solo di avere, diciamo così, gli ingombri plastico-volumetrici, ma anche di esprimere visivamente affetti, espressioni, pathos: un aspetto cruciale di quel *coté* della cultura figurativa neoclassica legata all'essenza lineare della forma che a lui sta massimamente a cuore e che non resta confinata al disegno, approdando al genere eroico della sua produzione scultorea. I *Pugilatori*, visti insieme, e *l'Ercole e Lica* sono, infatti, il raggiungimento più alto di questa concezione lineare, e non plastica, della forma anatomica intesa in chiave eroica e proiettata nello spazio. Le cui forme, pur preservando il valore imprescindibile della terza dimensione, l'integrità tetragona del blocco di marmo e la possibilità di visione a 360°, risultano, quasi per un impercettibile gioco di distorsioni ottiche che rende lo spazio ellissoidale, più affidate al piano che non alla profondità, come appena schiacciate sulla superficie, con i muscoli pettorali, i deltoidi o i polpacci, come le fisionomie dei volti, che appaiono ingranditi e enucleati in senso lineare da quelle poche, sintetiche e strutturanti linee sorgive che Canova utilizza nelle accademie degli album D.1 e D.2. È innegabile, del resto, che, viste nel loro insieme e da lontano, le cubature sia del *Creugante* e del *Damosseo* che dell'*Ercole e Lica* siano articolate sulla prevalenza della linea rispetto ai volumi. Una linea che si snoda come un arabesco nello spazio per poi tornare a chiudersi nella compattezza della volumetria tridimensionale del blocco di marmo.

In questa accezione fortemente concettuale e sperimentale del dato figurativo, accordata su valenze espressive che bene illustrano le coordinate estetiche della sua pratica disegnativa, Canova in queste accademie articola le figure nello spazio per raggiungere il massimo grado di evidenza affettiva; la stessa icasticità che Alfieri stava imbastendo nella rappresentazione delle sue tragedie con la formulazione del "gesto bloccato". Ed è in questi studi, in cui lo scultore lavora su un doppio piano, concreto e concettuale, che il segno di Canova e le sue monumentali figure rivelano una profonda tangenza con quella cultura visiva che parte dal sublime visionario di Blake (che a Roma non fu mai, ma che maturò la sua arte a stretto contatto con chi a Roma era stato: prima Füssli e Flaxman poi) per giungere al primitivismo arcaizzante di Jean-Auguste-Dominique Ingres. E il confronto in parallelo di alcune loro opere è, al riguardo, illuminante.

In questo discorso anche il tema, centrale, dei disegni di figure drappeggiate maschili e femminili, raccolti da Canova rispettivamente negli album C.1 (225 disegni a matita incollati a gruppi di quattro su 56 fogli) e C.2 (272 disegni a matita a gruppi 2-3-4 su 69 carte) e compiuti tra 1791 e 1801, merita un fuggevole approfondimento; anche perché si collocano cronologicamente in una fase in cui lo scultore è molto attratto dai temi forti e sublimi. E in quei fogli ciò che maggiormente interessa a Canova è, non a caso, il coefficiente espressivo che può essere riversato nel pannello attraverso - di nuovo - l'uso potente della linea e la definizione del chiaroscuro. Motivo per il quale queste figure, sia maschili sia femminili, hanno appunto, in molti casi, atteggiamenti dolenti o, comunque, fortemente drammaturgici, come in atto di recitare un dramma. La questione del pannello, d'altra parte, fu di grande rilevanza per tutta l'arte neoclassica, proprio in virtù dell'importanza che gli era stata attribuita presso gli antichi e che allora, dopo quella che i

critici neoclassici avevano definito decadenza barocca, era necessario recuperare. Dopo gli scritti cruciali di Winckelmann (*Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura*, 1755; ed. 1973, p. 28; cfr. Pavanello 2001, p. 149), nel 1797, sempre dall'osservatorio romano, fu l'acuta penna di Francesco Milizia, alla voce *Panneggiamento* del *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, a riprendere in mano la questione, enucleandone l'importanza, descrivendone con magistrale contezza le peculiarità formali presso l'arte classica e individuando in Canova il restauratore degli antichi anche nella definizione del panneggio: "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" (Milizia 1797, voce *Panneggiamento*, II, p. 98). Altrove nello stesso volume Milizia, guardando agli antichi, aveva chiarito con la solita lucidità anche la valenza narrativa e affettiva delle pieghe, nelle quali, scrive, "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 chiaroscuro" (Milizia 1797, voce *Pieghe*, II, p. 112).

In questi studi, soprattutto in quelli femminili [cfr. cat. I.9], Canova - e stanno qui sia la sua grandezza sia le ulteriori prove della partecipazione consapevole a questo clima da avanguardia - abbandona ogni intento di verisimiglianza, solcando con pochi ed efficacissimi tratti, talora molto marcati con una spessa matita nera, talaltra appena accennati ed evanescenti, i volumi che sottendono ai panneggi, quasi che non contasse la "figura con l'abito", ma "l'abito su una figura" (Zeitler, 1954 [2008], p. 109). Questa resa schematica delle figure, assemblate con angoli e andamenti geometrici che servono soltanto a stabilire le masse e i volumi, chiarisce poi, e ancora una volta, l'attenzione rivolta da Canova all'arte medievale e al mondo dei Primitivi, secondo disposizioni estetiche che, nel caso delle accademie drappeggiate femminili, hanno opportunamente ricordato a Mellini le "pietrificate Marie di Giotto agli Scrovegni" (Mellini 1984, p. 11). Mentre, a ben vedere, nel caso delle accademie maschili, e ancor di più in quello di alcuni essenziali disegni d'invenzione con figure ammantate contenuti negli album E.a ed E.c [cfr. cat. I.10], è impossibile non rilevare la consonanza, ben più profonda di quella formale, che pure vi è, con le figure drappeggiate in modo altrettanto geometrico e ideogrammatico, silenti e in atteggiamento di abbandono, sonno o dolenza che compaiono in alcuni disegni di Jacques-Louis David, di Jean-Germain Drouais, di de Superville o di Flaxman, così efficacemente allineati da Anna Ottani Cavina ne *I Paesaggi della ragione* (1994). Testo che spalanca su uno scenario diverso ma complementare a quello fuseliano sul quale sin qui abbiamo insistito, in cui si evoca attraverso un geometrico disegno di paesaggio una Roma "pitagorica, solare" (p. XVII), fondata sulla "Ragione, la Storia, la Classicità" (p. XIX) e un contesto figurativo certamente noto a Canova, quello della cerchia romana di David e, appunto, del paesaggio "razionalista" degli anni ottanta, che sulla ribalta di Roma ambisce allo stesso statuto d'avanguardia sino ad ora, in queste pagine, riconosciuto al resto dell'"officina neoclassica", essendo esso stesso strutturato, al pari del contesto "anglo-romano" o "nordico", su una linea fortemente riepilogativa e astratta, sulla "ricerca di essenzialità di forma" e sulla "drastica riduzione dei mezzi espressivi" (pp. XVII-XVIII).

La brama canoviana di strutture primarie ancorate alla linea emerge, evidentemente, ancor più netta quando ci si rivolga ai disegni creativi di Canova. Ma a quelli più indistinti, dove egli lotta con l'informe, che, sotto la specie di linee inerti, disgiunte e disarticolate, si

manifesta nelle regioni della sua psiche. Per Canova questo tipo di disegni istintuali, ancor più radicali ed essenziali – nella multiforme varietà di quelli creativi – dei fogli dedicati a entità spirituali del mondo trascendente, a figure primordiali o legate alla sfera del visionario, doveva costituire una sorta di analisi delle proprie origini psichiche, ricercate con un'istantaneità tale da richiamare gli stadi nativi o embrionali della nostra coscienza. In questi termini Leopoldo Cicognara, il suo più attento e raffinato esegeta, descrisse con sintesi illuminante l'azione disegnativa dello scultore: "Soleva egli gittare in carta il suo pensiero con pochi e semplicissimi tratti, che più volte ritoccava e modificava" (Cicognara 1823-1824 [2007]; VII, p. 21). Mi sembra fuori dubbio che l'immagine del pensiero gettato sulla carta con pochi e sprezzanti tratti rientri in quello stesso filone di libertà sperimentale che negli anni novanta si rintraccia nei disegni di quella più giovane generazione di artisti, italiani e stranieri, giunti a Roma per il canonico apprendistato: Fabre, Girodet e Pierre-Paul Prud'hon (a Roma dall'84 all'88), tra i francesi, rappresentano un significativo parallelo, come anche, tra gli italiani, i disegni superbi di Sabatelli (come detto, a Roma dall'88 al '94), Giani, Giovan Battista Dell'Era (dall'86 al '98) o, poco più avanti, di Giuseppe Bossi (dal '95 al '98).

Si resti ancora un istante su questo punto. Tra i tanti disegni creativi, affidati ai taccuini o ai moltissimi fogli sciolti, poi assicurati dalle amorevoli cure dell'*entourage* canoviano ai meno effimeri album pervenuti a Bassano nel 1851 con il lascito Sartori Canova, ai quali egli si dedicava di sera, prima di coricarsi (scrive Canova nei *Quaderni*: "ritornassimo a casa e disegnai in stanza poi la sera inventai": Canova 1994, p. 134), ve ne è una parte minoritaria, per lo più risalente alla cattività di Possagno del 1798-9 (Pavanello 2001, p. 200), compiuta a penna (diversamente dalla maggioranza, che è, invece, realizzata a matita), ma quasi scarabocchiata, con un tratto fitto e insistito dall'andamento lineare. Non si tratta neanche di quei disegni d'invenzione appena più elaborati in cui Canova, da bravo scultore, sistema i rapporti plastici tra le figure e le loro volumetrie, e nei quali è tecnicamente molto vicino alla grafica di Tobias Sergel (l'unico altro scultore tra le molte figure che abbiamo scomodato in queste pagine), ma di veri e propri getti creativi, in cui l'artista pensa scarabocchiando. Sono abbozzi larvali, con i quali Canova "inventa" attraverso una scrittura automatica, utilizzando in un modo per lui divenuto ormai endogeno il linguaggio dell'antico (greco, romano, etrusco) e della scultura quattrocentesca. È come se Canova caricasse per un istante con un potente impulso elettrico un fascio di linee inerti e apparentemente disordinate – ma sempre a disposizione nei suoi luoghi cerebrali che fanno pensare a Klee – e se queste assumessero improvvisamente una parvenza di forma. Canova, come nei contemporanei Blake, Füssli o Goya, lavora in queste carte nelle regioni del pre-conscio, cercando di fermare l'istante in cui il suo flusso cerebrale va ad assumere una prima connotazione visiva; una struttura primaria, che poi, soltanto in un secondo momento, lo scultore definisce, se vuole, più compiutamente chiudendo i volumi e impostando le masse e i rapporti plastici. Con un fare gestuale Canova registra la sua attività cerebrale come in un elettroencefalogramma. È un procedimento creativo impressionante, che è ben percettibile analizzando moltissimi dei pensieri d'invenzione, ma che qui, nel tratto asciutto e sottile del lapis, assume un'evidenza veemente. Talvolta le estremità sono indicate da semplici linee senza contorno né volume, i volti esprimono simultaneamente diversi punti di vista, le entità umane sono così ectoplasmatiche da far pensare agli *Stati d'animo* di Umberto Boccioni (cfr. catt. I.13, I.17).

Certo nelle finalità di questi fogli Canova rivela la sua grande autonoma creativa e tutta la sua grandezza, anche rispetto al tempo in cui vive. Ma, anche qui, è un fatto che le coordinate concettuali dalle quali egli parte siano esattamente quelle dell'avanguardia disegnativa romana di cui si è scritto in queste pagine. Così come, su un piano più eminentemente tecnico, per essere più stringenti, questi disegni trovano una sponda significativa nel furore di tratto di alcuni veloci schizzi di Fabre o Girodet, di Sabatelli o di un genio oltremodo visionario come Louis-Jean Desprez (a Roma dal '79 all'84), erede legittimo di Piranesi e profondamente apprezzato da Canova, come ci dicono sia una lettera indirizzata all'amico Fontaine il 7 settembre del 1782 (Honour 1976, pp. 293, 296, nota 18), sia una breve nota inserita nei *Quaderni di viaggio* alla data 12 novembre 1779. Canova era giunto in città soltanto da pochissimi giorni e nei suoi diari, dopo una visita all'Accademia di Francia in palazzo Mancini al Corso, scrive: "Abbiamo poi veduto un porto di mare fatto da monsieur Pret [Desprez, appunto] d'una grandissima bellezza" (Canova 1994, p. 55).