

Canova disegnatore

Giuseppe Pavanello, professore ordinario di Storia dell'Arte all'Università di Trieste

Laboratorio segreto dell'artista si è definita la pratica del disegno canoviano. Segreto, nel significato di appartato, nascosto; ma anche nell'altro significato, di una produzione quasi fisiologica: un secreto, una secrezione, tanto quell'attività appare necessitata da un'esigenza interna. In effetti, quando disegna, diversamente da quando modella o scolpisce, Canova si confronta solo con se stesso, tutto ripiegato sul disegno, come egli si è raffigurato nel taccuino bassanese F 3. Sullo stesso foglio egli ha tracciato una danzatrice, una figura leggera, allusiva, si direbbe, ai pensieri che attraversano la mente, una forma fuggitiva, da captare al volo, come appunto un passo di danza. Nessun altro sguardo, all'infuori del suo, controlla quello che sta venendo alla luce: è il momento della massima intimità con il proprio pensiero, un'intimità come avvilluppata in se stessa. Per questo, a osservare i suoi disegni, dopo aver ammirato la finitezza dei marmi, si prova un vago senso di imbarazzo, quasi ci si lasciasse andare a una curiosità indiscreta e si violasse appunto un segreto, scoprendo la "pudenda origo" dei suoi capolavori.

I disegni canoviani, in particolare gli studi d'invenzione, hanno il carattere di ciò che è allo stato germinale, che nasce districandosi a fatica, e tuttavia si presenta carico d'energia, determinato a essere, con una potenzialità interna tanto impressionante quanto meno l'immagine è esteticamente elaborata. Per questo aspetto, Canova rompe con la tradizione veneziana settecentesca del disegno fine a se stesso, inteso quale opera d'arte in sé compiuta, sia che si tratti del disegno naturalistico piazzettesco, sia di quello decorativo tiepolesco: anche se solo a Tiepolo, fra i veneziani, egli può essere paragonato, e proprio per l'infessato esercizio del disegnare.

Il disegno di Giambattista Tiepolo, che si può assumere a massimo esempio del disegno "virtuosistico" settecentesco, nasce all'istante perfetto. Canova, che entrerà in possesso di un numero impressionante di fogli tiepoleschi, apprezzava la grafica del maestro veneziano, ma il suo modo d'intendere e praticare il disegno è radicalmente diverso, addirittura antitetico, e non solo perché egli è uno scultore. E' diverso anche da quello dei suoi contemporanei, scultori pur essi - Flaxman, ad esempio, o Thorvaldsen -, per i quali il disegno, in cui viene a coincidere il momento aurorale e quello terminale del processo creativo, è l'essenza stessa della forma.

Il modo di disegnare del Canova è quello di chi sta elaborando una nuova lingua, e procede per tentativi, per approssimazioni, ponendosi ogni volta un problema diverso, alla cui soluzione sacrifica tutto il resto. In questa fase, anche il modello classico, profondamente assimilato, interviene nella costituzione dell'immagine come una memoria preconsca, che affiora con i segni elementari dell'esperienza nativa.

Sintomatica è pure la scelta del mezzo: non tanto la penna - quindi la lucentezza e la varietà degli inchiostri, le tremule macchie dell'acquerello - o il carboncino pastoso, con la morbidezza dei suoi effetti chiaroscurali avvivati dalla biacca, ma, tranne che per tante accademie di nudo virile, preferibilmente, il lapis, con la sua opacità, con il suo tracciato grigio, secco. Giacché il disegno, lungi dall'essere un esercizio di "pratica" tanto più apprezzabile quanto più rivela l'abilità della mano, è essenzialmente un "pensiero", secondo la definizione dello stesso Canova, che nasce disadorno e richiede, per chiarirsi e definirsi, un continuo impegno dell'attenzione e della volontà appunto. "La moralità di un esercizio di studio ininterrotto" secondo le parole di Giulio Carlo Argan.

I disegni di Canova si possono suddividere in due grandi categorie. Nella prima si comprendono gli studi dall'antico e le accademie di nudo e panneggiate, virili e femminili, cui l'artista si dedica assiduamente soprattutto alla fine del Settecento: lo scopo è di "mandarsi in sangue", per usare una sua espressione, sia la metrica della statuaria classica, sia il "vero", applicandosi ai due generi, "forte" e "gentile", che ricorrono in parallelo nella sua opera.

La seconda categoria è quella dei "pensieri", cioè disegni per lo più d'invenzione, che Canova affida ai taccuini, e che talvolta hanno l'immediatezza del bozzetto in creta. Se i taccuini si possono ritenere, nella loro globalità, una sorta di diario, o piuttosto di zibaldone; i disegni d'accademia, che Canova si premura di datare a giorno, mese ed anno, sono invece la sua quotidiana palestra. Egli vi si applicò sin dalla prima giovinezza, frequentando le aule delle Accademie, a Venezia come a Roma, e gli studi degli artisti, di Pompeo Batoni in particolare. Merita richiamare in proposito un passo delle *Memorie* di Antonio d'Este, l'amico di una vita: "Sollecito la mattina ad alzarsi dal letto [...] recavasi al suo studio; quindi metteva all'azione il modello per disegnare l'accademia, impegnandovi circa un'ora: in alcuni giorni variava con la modella; altre volte si serviva dell'uno e dell'altra, vestendoli con drappi, ed aggruppandoli, per studiare dal vero le mosse, i partiti di pieghe, le variazioni e gradazioni delle ombre e gli effetti che quelle facevano" (D'Este 1864, p. 31).

In mostra si potrà ammirare una serie di studi di figure maschili e femminili ignude, quindi di studi dell'antico. Secondo una prassi consolidata, anche il giovane Canova si è avvalso della tradizionale matita per tracciare le sue accademie virili di nudo. In seguito, egli ha optato per la penna, utilizzando la matita solo per una prima traccia dell'immagine. La scelta è 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. Come un bisturi, la penna enuclea i singoli muscoli e perviene a mettere in luce, quasi con una visione radiografica, anche le ossa, soprattutto quelle degli arti. Il chiaroscuro è generalmente circoscritto al volto, alle chiome, alle barbe, all'incavo ascellare e al pube. Nessun cenno d'ambientazione spaziale, tranne le essenziali linee d'appoggio, né di resa atmosferica.

L'artista mette a fuoco una straordinaria varietà di attitudini, creandosi un personale repertorio al quale attingere per le opere plastiche e pittoriche. Rinveniamo infatti, fra questi studi, il punto di partenza per alcuni suoi capolavori sia nel genere "forte", sia in quello "gentile", com'è il caso dei *Pugilatori* o del *Paride*. Colpisce, in molte di queste accademie, la sottolineatura espressiva, spinta a volte fino a un diapason tragico, che le trasforma in pensieri sublimi. Si consideri l'espressione esaltata del *Nudo con braccio teso*, il *pathos* del giovane in atto di piangere, o la profonda malinconia dell'uomo andante. E' una concezione moderna del disegno d'accademia, che trova corrispondenza in alcuni degli artisti allora d'avanguardia, come Abildgaard, Drouais o David.

Come il rovescio di una medaglia, ecco presentarsi a noi, sfogliando gli album bassanesi, le accademie di nudo femminile, pervenuteci in numero di gran lunga inferiore rispetto a quelle maschili. Si tratta di un unicum nella produzione grafica dell'artista. Canova sembra voler emulare la grazia e lo sfumato di Correggio, le cui opere aveva ammirato a Parma nel 1792; ma il nome dell'artista che più di frequente è stato pronunciato in relazione a questi disegni, è quello del neo-correggesco Pierre-Paul Prud'hon, chiamato in causa specialmente per la singolare morbidezza che li contraddistingue. Canova fu in contatto con il pittore francese, presente a Roma dalla fine del 1784 all'aprile del 1788: si ricordi che, per lo scultore, Prud'hon eseguì nel 1787 una riproduzione ad olio (quella pubblicata da Papetti 1998, cat. 80; da poco nelle collezioni del Louvre; Pavanello 2001 p. 174, nota 10) del *Monumento funerario*

di Clemente XIV, il capolavoro con cui Canova si era imposto nell'ambiente romano. Un confronto anche diretto si può stabilire con le accademie di Pompeo Batoni, esplicitamente apprezzate da Canova sin dall'inizio del soggiorno romano. "Mi piacque molto il suo disegnare, tenero, grandioso, di belle forme", egli annota nei *Quaderni di viaggio* allorché frequenta la scuola di nudo del pittore lucchese: un giudizio in cui va sottolineato l'aggettivo "tenero". Esso potrebbe applicarsi anche alle nostre accademie, alle quali la resa sfumata delle forme conferisce una comune *air de famille*. Per conseguire tali effetti di morbidezza, in cui si esalta la grazia del corpo femminile, Canova impiega la matita, sfumandola in delicate ombreggiature, così come, all'opposto, adotta per le accademie virili il ripasso a penna, che determina un tracciato nitido e deciso.

Durante il soggiorno a Possagno, nel 1798-1799, Canova aveva ripreso a interessarsi al motivo del nudo femminile, facendone il soggetto di dipinti quali *La Sorpresa* e *Venere con Amore*. Le accademie si direbbero un esercizio fatto a seguito di quegli esperimenti pittorici e concomitante con la creazione di capolavori quali la *Venere Italica* e *Paolina Borghese come Venere vincitrice*, entrambe modellate in gesso nel 1804: opere nelle quali prende forma l'ideale canoviano del nudo femminile e che hanno indotto a considerare l'artista quasi un nuovo Tiziano in scultura. La modulazione chiaroscurale di questi disegni prelude, infatti, alla morbidezza che l'ultima mano" imprimerà ai marmi, appunto, della *Venere Italica* e della *Paolina*.

La stessa conformazione degli album bassanesi in cui verosimilmente lo stesso Canova ha raccolto i suoi studi grafici conduce a considerare altre tipologie. Si troveranno in mostra esempi delle figure panneggiate virili e femminili, tutti eseguiti a matita. L'artista si cimenta qui con il problema del pannello, centrale per la poetica neoclassica. Ricordiamo quanto aveva scritto Winckelmann nei *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura*, editi nel 1755: "con la parola 'panneggio' s'intende tutto quello che l'arte insegna sui rivestimenti che coprono le nudità delle figure e delle pieghe di essi. Questa scienza costituisce, dopo la 'bella natura' e dopo il 'nobile contorno', il terzo pregio delle opere antiche". Il grande archeologo non mancava di rimarcare quanto fossero "rari gli artisti moderni che nel fare le pieghe [non offrissero] motivo di biasimo".

Una quarantina d'anni dopo, Francesco Milizia indicherà appunto in Canova il restauratore del buon gusto nel campo del "panneggio", dopo la 'decadenza' barocca: "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" (*Panneggiamento*, in *Dizionario*, 1797).

Proprio tenendo conto delle osservazioni di Winckelmann si direbbe che Canova abbia preso di petto il problema, accanendosi a studiare il "panneggio" sia sull'antico, sia sul vero. Non in ogni caso, tuttavia, lo scultore è ricorso a un modello in posa: come per le analoghe figure femminili, è probabile sia sia giovato talvolta di un manichino snodabile, magari uno dei due che Quatremère de Quincy gli inviò da Parigi nel 1791.

Il risultato è comunque stupefacente per originalità e qualità: ognuno di questi disegni s'impone sia per il perentorio quadro formale dell'immagine, che si staglia come scolpita dal lapis, sia per l'attenta modulazione del chiaroscuro che costruisce e modella ogni piega dando ragione della sua forma in rapporto al corpo sottostante. Ma s'impone altresì per la componente emozionale infusa in ciascuna figura, studiata come fosse il personaggio isolato di un dramma o di un'azione scenica.

Tornando a Milizia, si può affermare che questi studi esemplificano nel loro insieme e al più alto livello quanto scrive, a proposito di *pieghe*, il celebre teorico: in esse "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 gli effetti del chiaroscuro" (*Pieghe*, in *Dizionario*, 1797).

Fanno da controcanto alle figure panneggiate maschili dell'album bassanese "C1", le figure panneggiate femminili raccolte nell'album "C2", pure eseguite nell'ultimo decennio del Settecento. Vi si alternano figure di attitudine dolente e figure in pose rilassate e serene, o che manifestano sentimenti di gioia; alcune stanti, altre sedute, altre accovacciate, altre distese. In un gruppo consistente di fogli si applica al tema della figura dolente, in cui prende forma uno dei nuclei fondamentali della visione emozionale dell'artista, ricorrente in tutta la sua opera.

Quanto alla tipologia della dolente panneggiata, oltre a esemplari antichi come la *Dacia piangente* dei Musei Capitolini, l'artista sembra aver tenuto presente, fra le opere moderne, quelle di Houdon, come la *Vestale*, eseguita nel soggiorno romano (1764-1768), o le ploranti della *Tomba di Victor Charpentier conte d'Ennery*, del 1781. Si tratta, d'altronde, di un motivo d'ispirazione frequente in quegli anni, inclini al gusto *larmoyant*, diffuso specialmente fra gli artisti dell'Accademia di Francia. Basti richiamare le statuette di *Piangenti* di Clodion, eseguite a Roma nel 1766, esemplate sulla cosiddetta *Penelope* dei Musei Vaticani. Non gli era sfuggita, del resto, appena giunto a Roma, la "figurina che non eccedeva alle antiche: [...] vestita ed in azione melanconica" del *Monumento del marchese Gregorio Capponi* in San Giovanni dei Fiorentini, opera di Michel-Ange Slodtz. Altre suggestioni possono essergli venute dagli acquarelli di soggetto funerario di Louis-Jean Desprez, un artista esplicitamente apprezzato da Canova; come non va trascurata la consonanza con le donne accasciate nel *Giuramento degli Orazi* di David: un dipinto che aveva scosso l'ambiente artistico romano.

L'esercizio del disegno è stato una palestra per poter conseguire uno "stile elevato" anche nella resa del pannello, in conformità con l'antico e con il vero. Ma ciò che fa l'originalità di questi fogli, come degli analoghi studi dell'album "C 1", è la vibrazione emotiva infusa in ciascuna di queste immagini, pur così attentamente sorvegliate nella loro definizione formale: al nostro sguardo si squaderna non solo un campionario di pieghe meravigliosamente chiaroscurate, ma anche un repertorio di stati d'animo e di sfumature sentimentali, dalla gioia, allo stupore, al *pathos* tragico, quale ha pochi riscontri nell'arte moderna.

Di tutt'altro genere gli studi sull'antico, su cui Canova applicò sin dalla giovinezza: già a Venezia nella Galleria dei gessi costituita da Filippo Farsetti nel suo palazzo sul Canal Grande, quindi, a partire dal 1779, a Roma, dove si era trasferito in quell'anno. Anche grazie alle note appuntate nei suoi *Quaderni di viaggio*, veniamo informati dell'indefessa attività di studi nel corso del soggiorno romano. Parecchi disegni presentano la particolarità dell'esecuzione a matita e carboncino con ritocchi in biacca, secondo la prassi vigente nelle accademie settecentesche. Le opere più studiate sono l'*Antinoo-Hermes* e il *Torso del Belvedere* del Museo Pio-Clementino, modelli, rispettivamente, di sculture di carattere "gentile" e di carattere "forte", per usare le categorie della critica contemporanea.

Quindi, in ben venticinque esemplari, i *Colossi di Monte Cavallo*, vale a dire i celebri gruppi posti nella piazza del Quirinale, attribuiti in passato a Fidia e Prassitele. L'interesse dell'artista per queste opere è reso esplicito in una dichiarazione a lui riferita dal biografo Antonio d'Este (1864, pp. 107-108): "riflettendo meco stesso, mi pare che quelle Statue potessero più d'ogni altra darmi li veri precetti per bene intendere geometricamente le forme generali dell'uomo. Deliberai perciò di portarmi colà di buon mattino per lungo tratto di tempo per delinearne i contorni in qualunque punto". Si faccia caso all'espressione "bene

intendere geometricamente", che rivela quale fosse lo scopo della sua ricerca: l'individuazione di un canone proporzionale di rigorosa semplicità, universalmente valido. L'accuratezza con cui Canova studiava le opere antiche è palese anche nella registrazione delle misure prese sull'originale e riportate sul disegno con acribia da archeologo; nel caso dell'*Apollo del Belvedere* egli utilizzò un'incisione di Giovanni Volpato e Raffaello Morghen.

Se negli anni giovanili furono soprattutto le sculture più famose ad attirare la sua attenzione - e non poteva essere altrimenti -, in seguito la sua curiosità vigile e il suo inesausto spirito di ricerca lo indusse a esplorare altri territori dell'arte antica, scarsamente frequentati. Come si è potuto appurare per i disegni del taccuino di Possagno, eseguiti intorno al 1806 (Mariuz, Pavanello 1999), egli rivolse allora i suoi interessi a manufatti etruschi di stile arcaizzante e di qualità modesta, ma di rude caratterizzazione espressiva: come un ritorno alle origini, per attingervi nuova energia e trarne spunti per ulteriori invenzioni.

In mostra si incontrerà una importante selezione di studi per opere scultoree, per tanti capolavori scolpiti nel marmo. Si faccia caso alla sequenza di schizzi per le *Grazie*, che mostrano l'origine, a volte gracile e incerta, anche delle invenzioni più sublimi. E' un tema a lungo meditato, che troverà la sua risoluzione nel gruppo eseguito per Josephine ed Eugène de Beauharnais fra il 1813 e il 1816 (ora a Pietroburgo, Ermitage). Esso si era affacciato alla fantasia dello scultore già alla fine del Settecento, come documentano il bassorilievo in gesso con *La morte di Adone*, un dipinto a olio e alcune tempere di Possagno, quindi i monocromi del Museo di Bassano, del 1806.

Canova era ben conscio della difficoltà di dar forma, dopo gli illustri esempi antichi, a un nuovo gruppo delle *Grazie*, le dee della Bellezza che diffondono la gioia nella natura e nel cuore degli uomini. Sono proprio i disegni conservati a Bassano che ci consentono di seguire passo passo le meditazioni dell'artista in proposito. Il primo studio (n. 1244), preparatorio al dipinto di Casa Canova a Possagno del 1799, presenta le tre figure come delle amiche che si sussurrano confidenze, creando una versione moderna e sottilmente divertita del tema illustre. Gli si correla l'altro analogo schizzo del taccuino F5, con le *Grazie* drappeggiate a figura intera. Gli studi databili al 1806 attestano già la radicale innovazione iconografica canoviana con le dee ignude in posizione frontale (n. 1575), anziché allacciate in cerchio e con lo sguardo rivolto in posizioni diverse.

In due schizzi del 1812 tracciati su un unico foglio (n. 1648) Canova varia l'attitudine del gruppo e introduce la presenza del velo, a sottolineare l'abbraccio tra le figure. Sono precisamente questi gli studi preparatori del bozzetto in terracotta ora al Museo di Bassano. In quello sulla destra, come ravvicinato rispetto all'altro, il volto della figura ripresa da tergo è proteso, con passionale trasporto, verso quello della compagna al centro, come nel bozzetto. Mai pago di se stesso, l'artista si cimenterà in ulteriori variazioni sul tema in altri fogli bassanesi come in quelli del Museo Correr di Venezia sino al momento di plasmare il modello in gesso, conservato nella Gipsoteca di Possagno.

E' prova ulteriore di quanto scrive Leopoldo Cicognara, amico ed esegeta dello scultore: "soleva gittare in carta il suo pensiero con pochi e semplicissimi tratti, che più volte ritoccava e modificava" (Cicognara 1823, p. 21). Il verbo "gittare" bene connota l'urgenza di quel "pensiero" e la rapidità con cui si esplica, scevro da ogni abbellimento: sono testimonianze, a volte in apparenza gracili e minute, di un accanito ricercare, dell'incessante lavoro di formulazione e di elaborazioni d'idee che solo in pochi casi hanno trovato realizzazione nel marmo o nei dipinti. L'immagine di Canova che ne emerge è, dunque, quella di un artista più sfaccettato e imprevedibile, più curioso e sperimentale di quanto generalmente si ritiene.

Torniamo, per chiudere, al foglio in cui l'artista si ritrae proprio nell'atto di disegnare in uno dei taccuini: potrebbe essere messo a suggello della sua attività di disegnatore, un'attività alla quale si dedicò con indefessa applicazione, nella consapevolezza, come egli stesso affermava, che matita e scalpello sono gli strumenti che "guidano all'immortalità" (Missirini 1824, p. 336).

Nota Bibliografica

- A. Mariuz, G. Pavanello, *Antonio Canova. I disegni del taccuino di Possagno*, Cittadella 1999
- A. Mariuz, G. Pavanello, *Disegni inediti di Antonio Canova da un taccuino "Canal"*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 19, 1994, pp. 321-354
- G.L. Mellini, *Antonio Canova. Disegni scelti e annotati*, Firenze 1984
- F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano 1797
- A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze 1864
- L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia 1823
- G. Pavanello, *Disegni*, in *Antonio Canova. Disegni e Dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, catalogo della mostra (Pietroburgo, Ermitage) a cura di G. Pavanello, Milano 2001, pp. 89-223
- S. Papetti, *Ambito di Antonio Canova, Monumento sepolcrale di Clemente XIV*, in *Il tempo del bello. Leopardi e il Neoclassico tra le Marche e Roma*, catalogo della mostra (Recanati, Villa Colloredo Mels) a cura di C. Costanzi, M. Massa, S. Papetti, Venezia 1998, cat. 80, pp. 140-141
- C.L. Raghianti, *Disegni del Canova*, in "Critica d'arte", 1957, pp.
- E. Bassi, *Antonio Canova. I disegni del Museo Civico di Bassano*, Vicenza 1959
- G. Pavanello, *Novità sulla collezione di Antonio Canova*, in "Arte Veneta", 58, 2001, pp. 162-175