

# ANTONIO CANOVA

E IL NEOCLASSICISMO A LUCCA

Vittorio Sgarbi



UN PROGETTO DI  
CONTEMPLAZIONI



# ANTONIO CANOVA

E IL NEOCLASSICISMO A LUCCA

In mostra le sculture e i dipinti di Antonio Canova provenienti dal Museo Gypsotheca Antonio Canova di Possagno oltre che da prestigiose collezioni pubbliche e private.

Un percorso suggestivo che parte da **Antonio Canova** – icona universale del nuovo classicismo – e dai più celebri esponenti internazionali come **Francisco Goya** e **Francesco Hayez**, fino ai maestri lucchesi e toscani della medesima corrente, tra cui:

Pompeo Batoni (Lucca, 1708 - Roma, 1787)

Bernardino Nocchi (Lucca, 1714 - Roma, 1812)

Stefano Tofanelli (Nave, Lucca, 1752 - 1812)

Domenico Del Frate (Lucca, 1765 - Roma, 1821)

Pietro Benvenuti (Arezzo, 1769 - Firenze, 1844)

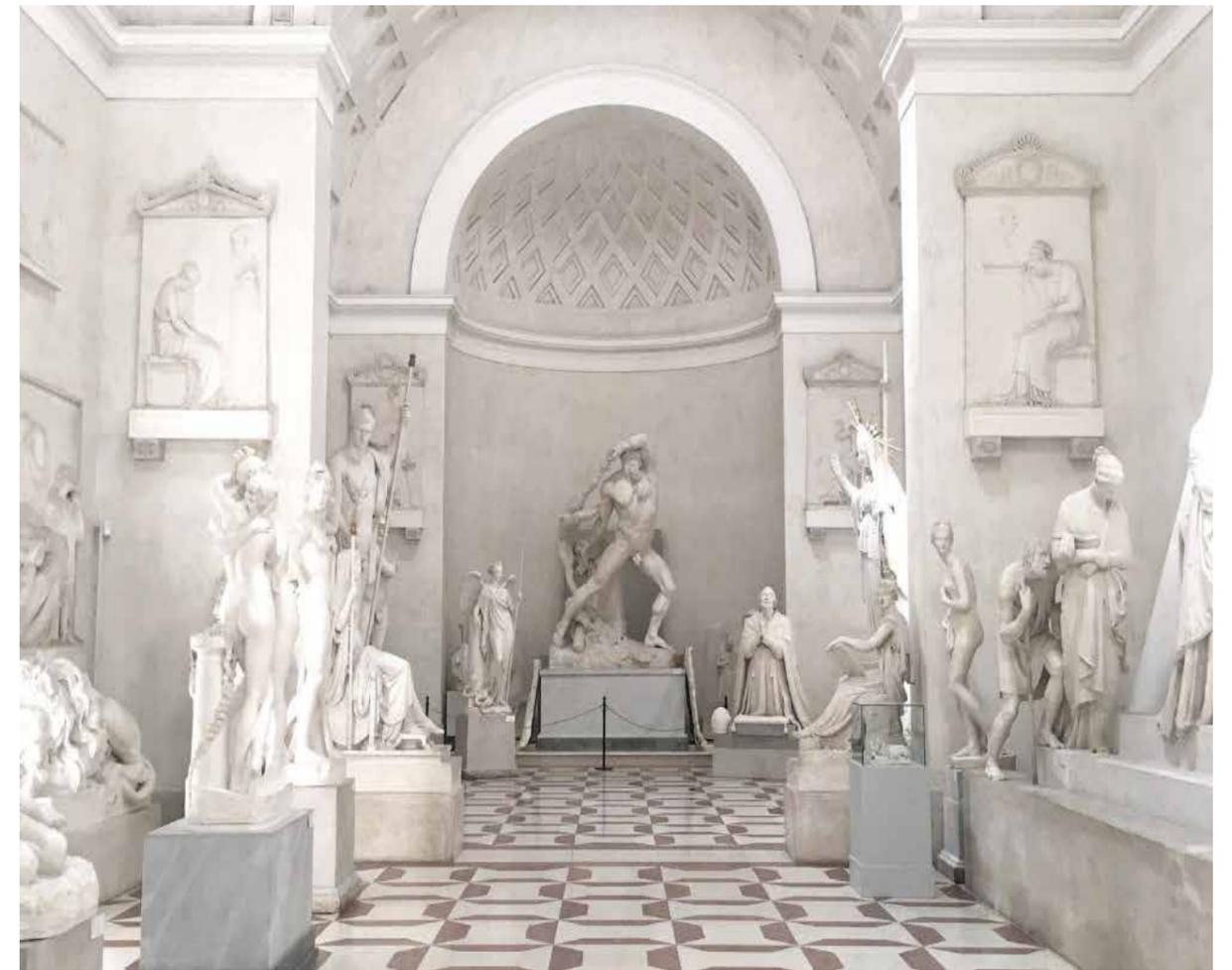
Luigi Sabatelli (Firenze, 1772 - Milano, 1850)

Lorenzo Bartolini (Vernio, 1777 - Firenze, 1850)

Michele Ridolfi (Gagnano, Lucca, 1793 - Lucca, 1854)

Francesco Nenci (Anghiari, 1782 - Siena, 1850)

Giuseppe Bezzuoli (Firenze, 1784 - 1855)



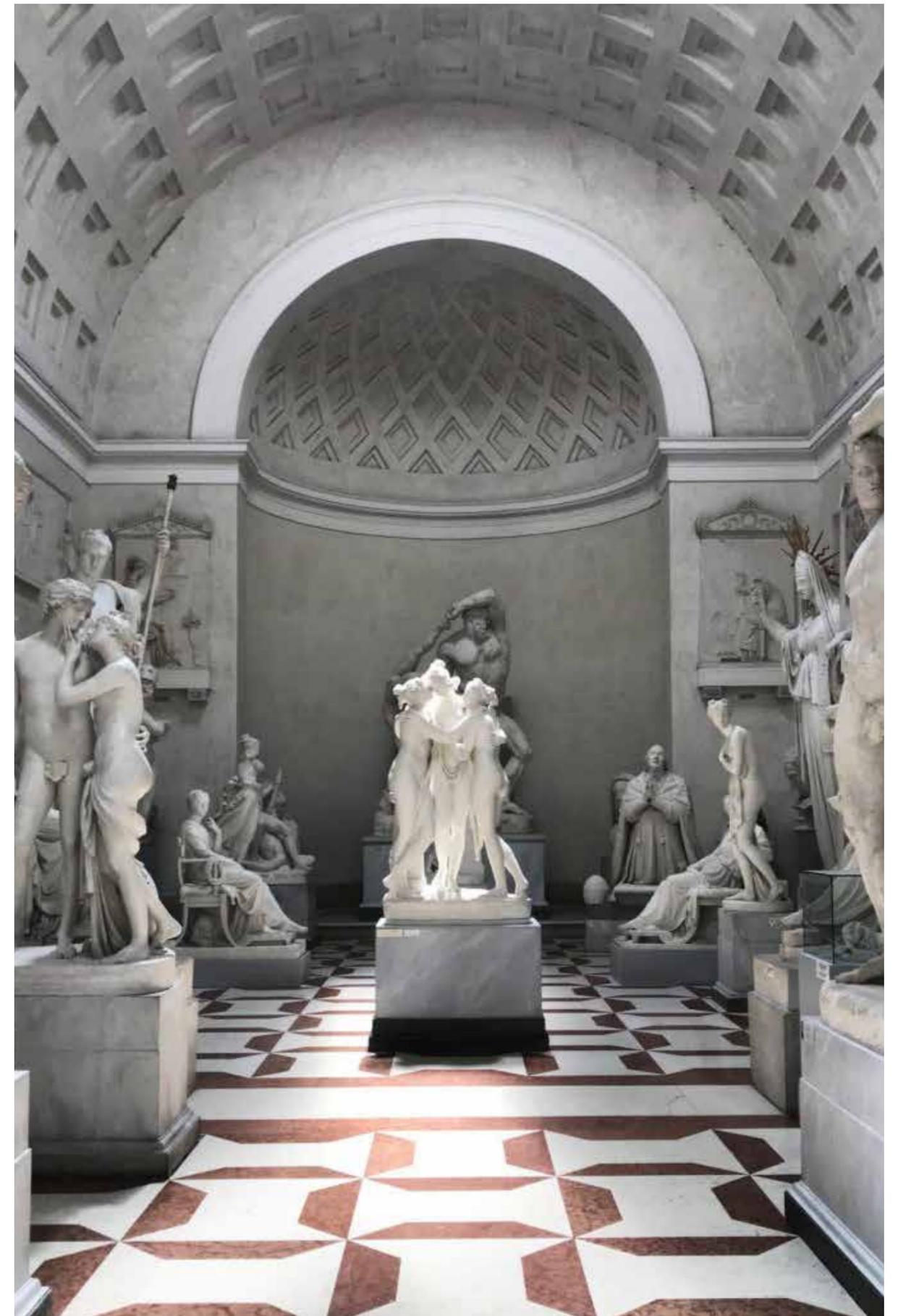
Antonio Canova compie le esperienze decisive, tecniche e intellettuali, che lo rendono il massimo esponente di un'arte, la scultura, cui il Neoclassicismo restituisce il primato già esercitato agli albori del Rinascimento.

Anche a Lucca – città natale di pittori neoclassici come Pompeo Batoni, Bernardino Nocchi, Stefano Tofanelli – e nel resto della Toscana, Canova diventa l'emblema stesso dell'arte neoclassica, arrivando a influenzarne l'arte, con il suo gusto per le simmetrie perfette, le superfici morbide e lisce, le pose solenni e controllate e le espressioni impassibili.

La scultura di Antonio Canova non imita passivamente l'antico ma ne interpreta lo spirito e, inoltre, non si chiude totalmente all'arte barocca, come rivela l'ammirazione giovanile per il virtuosismo di Bernini e del veneto Antonio Corradini, specialista nella resa di figure femminili coperte da veli trasparenti.

Il Museo Antonio Canova di Possagno custodisce un patrimonio inestimabile appartenente al più grande esponente del Neoclassicismo italiano. La sua struttura infatti, si articola nella Gypsotheca, dove sono conservati i modelli originali delle opere di Canova.

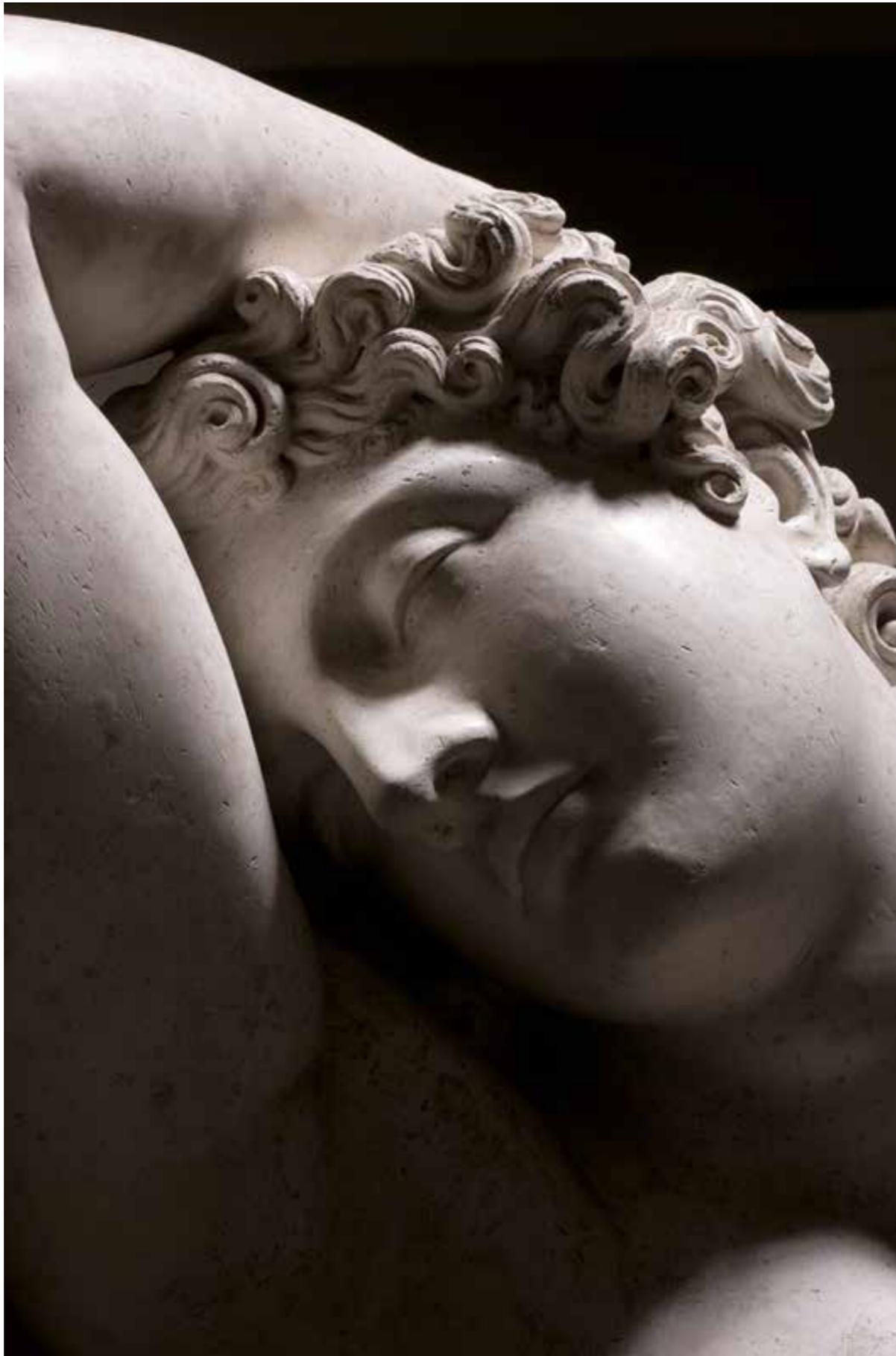
Nel processo creativo di Antonio Canova un significato di tutto rilievo è dato dai modelli in gesso a dimensione reale che costituiscono il momento di passaggio tra una prima fase ideativa e la vera e propria realizzazione della scultura in marmo. Il gesso è, nell'atto del concepimento dell'artista, il momento fragile e variabile del sentire il corpo della scultura. Sono la fase più intima e autentica della creazione artistica di Antonio Canova.





“L’arte di Canova è un pensiero complesso e quasi sfuggente, capace, comunque, di evocare traumi infantili, delusioni amorose, attrazioni erotiche represses, malinconici rimpianti, ‘eroici furori’, creando, talvolta, una vera e propria epopea della vita e della morte, risolta nel segno della redenzione. Molto di quel Canova è andato perduto; solo la parola dello studioso può evocarlo, ricorrendo a suggestivi paralleli con la poesia di Keats e di Foscolo, o con la musica di Beethoven, per restituire, così, all’artista tutto il senso della sua grande impresa.”

VITTORIO SGARBI



Ugo Foscolo baciò e accarezzò la sua *Venere italica*, così come avrebbe fatto Gustave Flaubert con *Amore e Psiche*. Stendhal, ammirando la tomba di Vittorio Alfieri a Firenze, nella chiesa di Santa Croce, scrisse che con lui si poteva acquisire l'immortalità.

Antonio Canova, veneto, nato a Possagno nel 1757 e morto a Venezia nel 1822, è stato l'artista più celebrato del neoclassicismo, non solo italiano. L'unico, forse, a invertire la tendenza generalizzata per cui l'Italia dell'arte, fra il Settecento avanzato e il primo Ottocento, quando era meta obbligata di viaggi di formazione culturale che coinvolgevano i ceti più colti d'Europa, continuava a essere considerata un oggetto di venerazione soltanto per il suo grande passato classico. Nordici, uno germanico, studioso dell'antico, Johann Joachim Winckelmann, morto tragicamente a Trieste nel 1768, l'altro boemo, pittore, Anton Raphael Mengs, erano stati i maggiori promotori della riscoperta del modello antico cui s'ispira il neoclassicismo, contrapposto all'irrazionalismo emotivo del Barocco, grazie a un soggiorno romano che li aveva visti operare e meditare uno accanto all'altro, al servizio del raffinato cardinale Alessandro Albani, collezionista di archeologia e mecenate. Roma torna a essere il riferimento cui guarda tutto il mondo dell'arte, ma in una luce che, nella visione di Winckelmann, la vede culturalmente subalterna alla Grecia, considerata la vera fucina dell'ideale classico. È a questo ideale di "nobile semplicità e quieta grandezza", più astratto che reale (Winckelmann non conobbe mai la Grecia), che bisognava tornare, depurandolo dalle contaminazioni e riproponendolo in una chiave che facesse da fondamento anche al bello moderno.

Nel 1779, dopo un iniziale periodo di apprendimento a Venezia, nella bottega di Giuseppe Torretti, anche Canova si reca a Roma per studiare l'antico. Nella città papale, dove sarebbe rimasto fino a poco prima della morte, Canova compie le esperienze decisive, tecniche e intellettuali, che lo rendono il massimo esponente di un'arte, la scultura, cui il neoclassicismo restituisce il primato già esercitato agli albori del Rinascimento. Diventa l'emblema stesso dell'arte neoclassica, del suo gusto per le simmetrie perfette, le superfici morbide e lisce, le pose solenni e controllate, le espressioni impassibili, ma senza imitare passivamente l'antico, preferendo interpretarne lo spirito, né dimostrandosi totalmente chiuso all'arte barocca, come rivela l'ammirazione giovanile per il virtuosismo di Bernini e del veneto Antonio Corradini, specialista nella resa di figure femminili coperte da veli trasparenti.

Il primo, grande exploit di Canova viene conseguito con il *Monumento funebre di papa Clemente XIV Ganganelli* (1783-1787), nella chiesa romana dei Santi Apostoli. In quel momento, Canova era solo un giovane, fresco di studi a contatto con l'Accademia di Francia, apprezzato soprattutto dagli artisti veneti protetti dall'ambasciatore a Roma della Repubblica di Venezia, Girolamo Zulian, e da alcuni stranieri, fra cui il pittore e incisore scozzese Gavin Hamilton, gran diffusore delle iconografie neoclassiche, e lo studioso francese Quatremère de Quincy, autore di un celebre *Dizionario di architettura*. Proprio un artista veneto, l'incisore Giovanni Volpato, fratello della donna amata dal Canova, si era prodigato per strappare la prestigiosa commessa del monumento agli scultori romani, troppo rigidamente devoti all'antico. Canova sfrutta al meglio l'occasione, concependo un'opera di grande impatto scenico. Decisiva, ai fini dell'effetto complessivo, è la trasformazione di una porta d'accesso alla sacrestia, poco illuminata per via della posizione, in un suggestivo motivo simbolico che allude al trapasso nell'aldilà, usato anche in successive opere funerarie di Canova (*Monumento funebre a Clemente XIII Rezzonico*, 1783-1787, Roma, San Pietro; la straordinaria piramide del *Monumento a Maria Cristina d'Austria*, 1798-1805, Vienna, Chiesa degli Agostiniani). Su questa porta in basamento viene impostata una struttura a schema triangolare, con il papa in trono nel vertice superiore, non benedicente bensì nel gesto imperioso di chi invita a raccolta i fedeli, ancora con qualche retaggio barocco; due allegorie femminili nei vertici inferiori – la *Temperanza*, tipica dolente neoclassica, china, coperta da panneggi profondi e dagli elegantissimi viluppi, e la michelangiotesca *Mansuetudine*, seduta, con il simbolo dell'agnello, in origine pensata come una *Pietà/Umiltà* velata “alla Corradini” – e il sarcofago che viene incluso al centro. Meticoloso, e assai innovativo, è il lavoro di preparazione dell'opera: dalla scelta del marmo, con il bianco di Carrara che viene alternato al bruno della pietra “lumachella” (contravvenendo al principio classicista della materia unica), al modello in creta, per la prima volta in grandezza naturale, retto all'interno da staffe metalliche, fino alla trasposizione su gesso, raffinatissima, con i fori in superficie (i *repères*) che indicavano le proporzioni da riportare sul marmo. Canova era fanatico dei dettagli (l'uso estenuante del trapano a petto per gli sbalzi in profondità gli causò una lesione permanente) e della levigatura, il processo finale con cui il marmo conseguiva una morbidezza e una luminosità ineguagliabili. Il successo del *Clemente XIV* fu eclatante: Francesco Milizia,

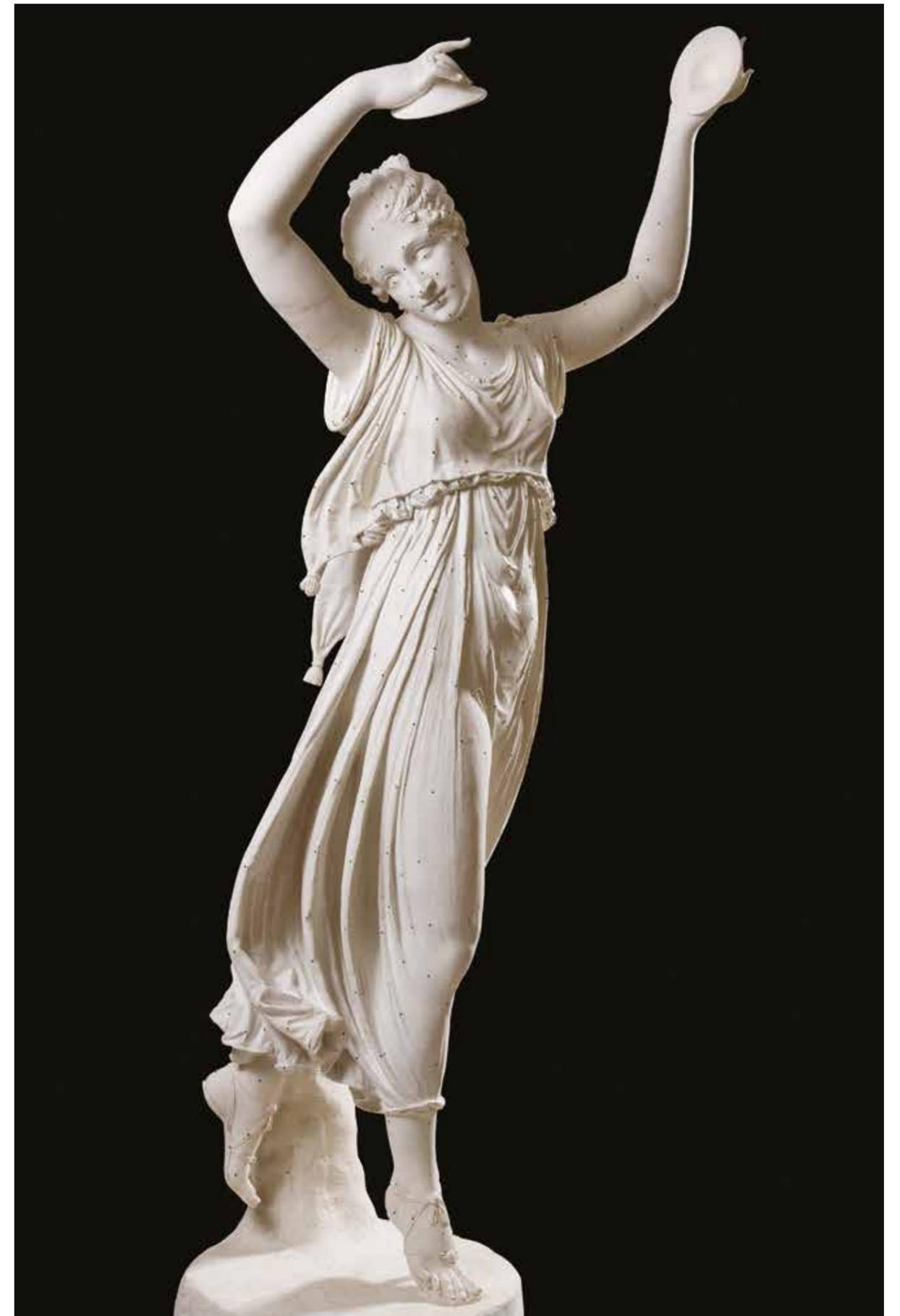


polemico teorico dell'architettura, racconta che perfino i Gesuiti, soppressi da papa Ganganelli, non poterono non ammirare il suo monumento.

L'occupazione napoleonica di Roma (1798) determina inizialmente il ritorno di Canova nella sua Possagno, ma si tratta di una breve parentesi. Suo malgrado, Canova si adatta a celebrare Napoleone e i membri della sua famiglia, come la sorella Paolina, sposatasi col nobile romano Camillo Borghese. Fra il 1805 e il 1808, l'artista raffigura Paolina Borghese nella più celebre delle sue sculture, distesa su un triclinio come Agrippina nelle statue romane, con una mano dietro i capelli, acconciati in stile Impero, e un'altra che tiene un pomo, allusione al mito di Venere vincitrice, la prescelta nel giudizio di Paride. È nuda fin quasi al pube, cosa certamente inaudita per una donna di alto rango, ma che le permette di incarnare una divinità, lei che era ancora viva e vegeta. Il suo sguardo è sereno ma non rivolto alle cose terrene, è distaccato nella sua irraggiungibile perfezione, che estende alle forme del resto del corpo, secondo i precetti neoclassici. Non a caso, la scultura viene concepita come un espediente che induce alla venerazione, con il triclinio in legno, fornito di dorature, in un colore sordo che fa da contrappunto cromatico al biancore accecante del marmo, che nasconde un meccanismo di rotazione grazie al quale gli ospiti della Galleria Borghese potevano vedere, alla luce delle candele, il corpo di Paolina in tutti i suoi punti, così come avrebbero preteso il *David* o l'*Apollo e Dafne* di Bernini.

Il fatto di avere trasformato il piccolo e grasso Napoleone in un *Marte pacificatore* di grandiosa bellezza, nudo, dal volto simile a quello di Augusto, non preclude a Canova il ritorno all'ovile pontificio dopo Waterloo. Godendo dell'appoggio del cardinal Consalvi, lo scultore viene inviato a Parigi come delegato di papa Pio VII per recuperare le opere d'arte trafugate da Napoleone. La missione riesce grazie al sostegno degli inglesi, che in cambio gli chiedono se sia il caso di acquistare i marmi che Lord Elgin aveva estratto dal Partenone. "Vera carne", li ritiene Canova, che, alimentando il mito della Grecia finalmente recuperata, non più immaginata attraverso le copie romane, rinnova al meglio il proprio mito, passando indenne da una stagione storica a un'altra.

L'*Ebe*, capolavoro di Antonio Canova, l'opera d'arte probabilmente più celebre di Forlì, ha cambiato casa. Dalla vecchia Pinacoteca Civica di Palazzo del Merenda, dov'era stata per oltre ottant'anni, è stato trasferito in una sala apposita dei nuovi Musei di San Domenico. Il soggetto, benché classico, non è comune. Ebe, figlia di Era, è divinità greca della giovinezza, incaricata, nel



Monte Olimpo, di servire nettare e ambrosia agli dèi “superiori”. La ragazza, giovanissima, con la veste aperta sul petto, a scoprire i seni adolescenziali, e i capelli acconciati in stile Impero, con la riga nel mezzo e lo chignon, mostra giuliva quelli che possono essere considerati i suoi attributi: l’anforetta contenente nettare e ambrosia e la coppa dove le divine bevande verranno servite. Scende elegantemente in avanti, in un modo che fa incresparsi la veste lungo le gambe. La delicatezza del moto, perfettamente calibrato fra arti superiori e inferiori, fanno supporre che Ebe, mentre svolge il suo compito, stia danzando, secondo un’abitudine che il mito antico le riconosce. *L’Ebe* smentisce molti luoghi comuni sul neoclassicismo, frutto di interpretazioni posteriori, troppo schematiche. Si dice, per esempio, che il neoclassicismo esalti la staticità tipica della statuaria di Fidia, la perfezione ideale che solo la posa fissa, nella sua assoluta purezza, può conferire. Ebbene, nell’*Ebe*, Canova, maestro per antonomasia del neoclassicismo, rende innanzitutto un moto, leggermente a spirale lungo il perno centrale. Non smentisce l’antico, ma, anzi, prende spunto dalla pittura romana. Sorprendente è infatti la vicinanza della posa di Ebe con la danzatrice nuda, di spalle, della Villa dei Misteri di Pompei; Canova non conosceva quegli affreschi, scoperti nel Novecento, ma poteva attingere ad analoghe fonti iconografiche, di provenienza archeologica. I suoi dipinti mitologici, come un fregio, fanno continuo riferimento alla corrispondenza fra moto e azione.

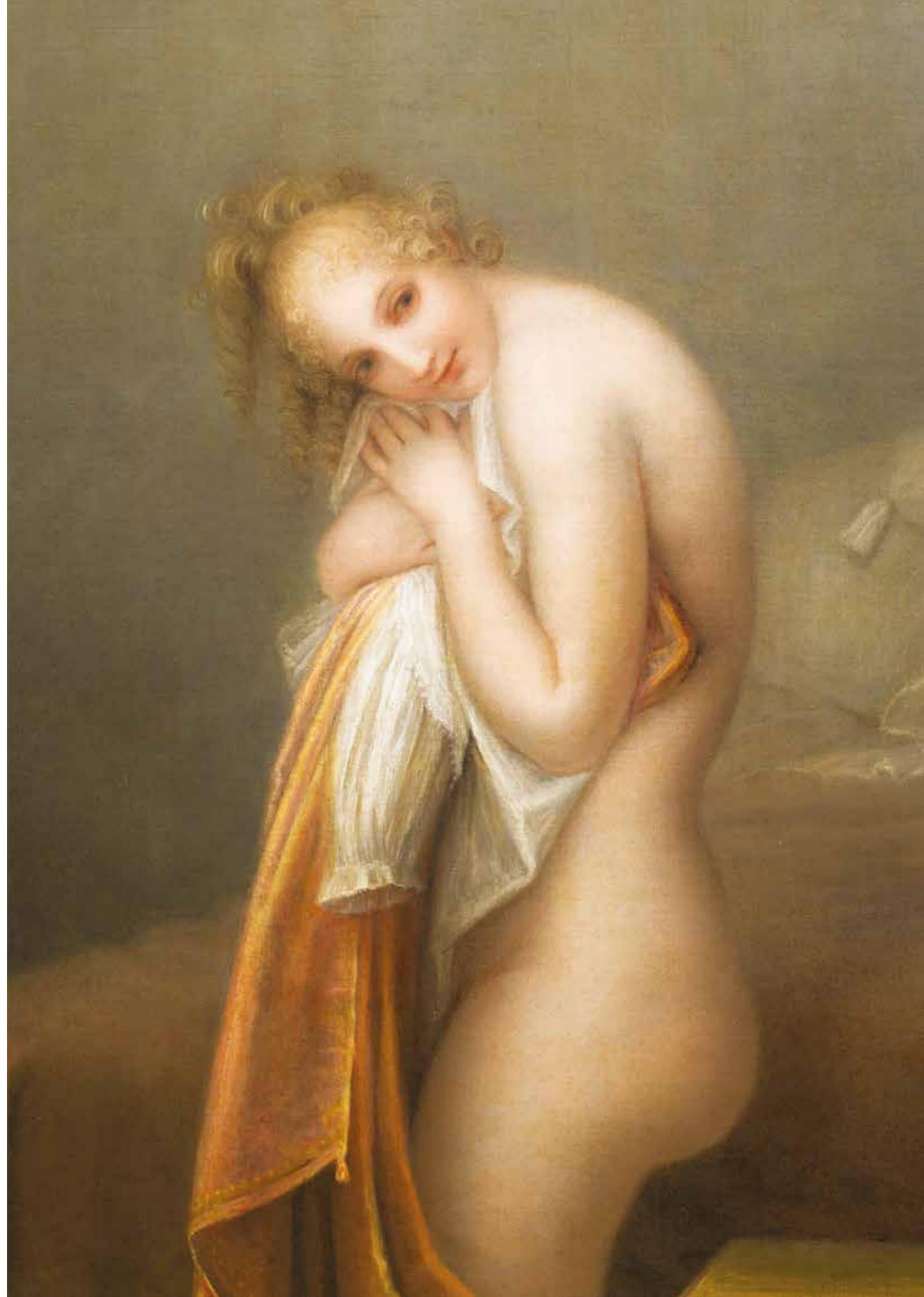
Si dice anche che il neoclassicismo concepisca, in scultura, l’unicità della materia, del marmo innanzitutto, nel rispetto della tradizione antica. Canova, proprio per la conoscenza diretta che ha sviluppato sui resti della statuaria greco-romana, sa che la scultura classica concepiva non solo la molteplicità della materia, ma anche del colore. Perciò inserisce nel marmo oggetti di bronzo dorato, l’anforetta, la coppa, un collare, un diadema: quasi dei moderni *ready made* che danno sapore di vita vera a una figura altrimenti tutta ideale. Con lo stesso intento, ancora più sofisticato, provvede a fornire di patine colorate le guance e le labbra della ragazza, a coronare un lavoro straordinario di trattamento delle superfici. È come se volesse riprodurre la fase finale di un processo: il passaggio dallo stato di natura, transeunte, a quello dell’arte, eterno. È il mito di Pigmalione che rivive, anche se all’incontrario.

L’opera, commissionata dalla nobildonna Veronica Guarini, è l’ultima di quattro repliche che Canova realizza nel corso di un ventennio, dal 1796 al 1816. La prima versione dell’*Ebe*, riscontrabile negli esemplari oggi a Berlino e San



Pietroburgo, con i gessi corrispondenti conservati a Milano e a Possagno, ha i caratteri consueti del periodo prenapoleonico di Canova, presentando una figura più “greca”, snella, con elevato slancio in avanti, attraverso una nuvoletta che sostiene e si gonfia a vortice sul retro, e due soli inserti in bronzo – l’anforetta e la coppa – come nelle repliche diverse da quella forlivese. Che, invece, riprende quella di Chatsworth, con gesso corrispondente a Rieti, ma esprimendo un momento già diverso, postnapoleonico, quindi di avanzata maturità, con le forme, più compatte e tondeggianti, che risentono del modello di Raffaello. Comune, nelle quattro versioni, lo studio della scultura antica, non solo classica. Evidente, nella posa di danza, il rimando all’*arabesque* del *Mercurio* di Giambologna, opportunamente riveduto e corretto, così come all’ammirato Bernini, di cui Canova emula, specie nel particolare del collare, la morbidezza nella resa delle carni. Due scultori, Giambologna e Bernini, agli antipodi del classicismo, a dimostrazione di quanto la cultura artistica di Canova, nell’adeguarsi al neoclassicismo, fosse assai più variata e moderna di quanto non predicasse Winckelmann.

*Vittorio Sgarbi*





Canova



Pompeo Batoni



Canova



Bernardino Nocchi



Stefano Tofanelli



Canova

# ANTONIO CANOVA

E IL NEOCLASSICISMO A LUCCA



“Le sculture di Canova  
non sono congelate  
come nel marmo,  
ma ancora calde nella vita”

VITTORIO SGARBI

LUCCA  
dicembre 2023 - settembre 2024

CON IL PATROCINIO DI



MINISTERO  
DELLA  
CULTURA

IN COLLABORAZIONE CON

• MUSEO  
• GYPSOTHECA  
• ANTONIO CANOVA

UN PROGETTO DI

CONTEMPLAZIONI