

Canova l'Antico

28 marzo ~ 30 giugno 2019
Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Lo studio di Antonio Canova

L'ITER CREATIVO DEL MAESTRO

Per potere attendere al proprio lavoro con più libertà di tempo e poter dare esecuzione al maggior numero di commissioni, **Canova programmò una serie di processi di lavorazione** che gli consentivano di non affaticarsi inutilmente, **specie per scolpire le opere di maggior impegno, lasciando agli aiutanti dello studio i compiti non creativi.**

L'attività nello studio era predisposta in modo **da consentire all'artista il controllo e la verifica dei risultati in ogni fase del lavoro.**

“Abbozzare con fuoco ed eseguire con flemma”: su questa espressione di Winckelmann pare esemplato il metodo canoviano dalla creta al marmo finito. Dal **bozzetto in creta dove veniva fissata la prima intuizione** (anticipata dai **disegni e, talvolta, dai dipinti**), lo scultore passava a un **modellino in gesso** che gli permetteva uno studio più approfondito, un'ulteriore **messa a fuoco dell'invenzione.**

Si procedeva quindi a realizzare il **modello in creta, grande al vero**, avvalendosi di uno scheletro portante composto da un'asta in ferro, alta quanto l'opera da eseguire, e collegata a più piccole aste metalliche munite alle estremità di crocette di legno.



con il sostegno



con il patrocinio di



con la collaborazione di



ERMITAGE ITALIA

organizzazione generale di



Canova l'Antico

Questo nuovo metodo, ideato da Canova e applicato fin dal tempo del *Monumento di Clemente XIV*, permetteva di far reggere la creta anche in macchine grandi e in figure fuori di piombo, con il vantaggio di poter valutare, prima di por mano al marmo, le proporzioni, le incidenze luminose, l'effetto generale.

L'acquarello di Francesco Chiarottini, esposto a Napoli, **ben documenta lo studio canoviano di quegli anni, mentre era in lavorazione quel monumento funerario papale.**

È tutto un **affaccendarsi su marmi e relativi modelli in gesso**: in particolare, sulle statue della *Temperanza* e del *Papa* ancora con i **telai lignei sovrastanti da cui pendono i fili a piombo.**

Un giovane aiutante tiene i **capi della corda con cui far ruotare il violino o asta da petto**, mentre **grandi compassi usati per misurare le distanze fra i "punti"** giacciono ai piedi della *Mansuetudine*: accanto, su uno sgabello, la mano del pontefice. In fondo all'altro ambiente, *Teseo vincitore del Minotauro* e *Dedalo e Icaro*, gessi evidentemente, e una serie di teste su una mensola, indice di un'intensa attività e di sperimentazioni già in quegli anni.

Lo stesso scultore in una lettera a Quatremère de Quincy (17 gennaio 1810: Il carteggio, 2005, p. 118) ricorda di aver avuto "la temerità d'intraprendere i modelli delle statue del *Monumento Ganganelli*, della stessa grandezza: **cosa non più accostumata in Roma prima di quell'epoca, mentre tutto lavoravasi nello stucco, quando dovevano fare un modello poco più grande della metà del vero.** Ho penato alquanto anch'io, ma coll'operare ho trovata la via, che conviene sia buona, subito che tutti hanno abbandonato il modellare il piccolo e in grande con lo stucco, e tutti tutti si sono attaccati alla creta in grande".

Si percepisce bene **l'orgoglio dell'artista che ha fatto cambiare la prassi esecutiva nella scultura** in un centro importante come Roma alla fine del Settecento.

Il passaggio dal modello in creta – che una volta secca tende a sbriciolarsi – a quello in gesso si attuava con la tecnica della "forma persa".

La **creta modellata, rivestita da un leggero strato di gesso rossigno**, veniva ricoperta da uno **strato di gesso bianco.**

Asportata la creta, si colava il gesso all'interno della "matrice" che veniva infine distrutta, procedendo con la massima cautela al comparire dell'intonaco rossigno.

Dopo aver fissato sul modello così ottenuto i "punti" chiave, i lavoranti procedevano, con adeguate strumentazioni – **compassi, fili a piombo, telai –**, alla **sbozzatura del marmo**, lasciando un **piccolo strato di marmo in più rispetto al modello in gesso, per consentire a Canova di intervenire.**

Infatti, alla fine di questa fase del lavoro, il marmo veniva trasferito nella stanza di Canova, più interna nello studio, per ricevere **quella ch'egli stesso e i contemporanei chiamano "l'ultima mano": fase importantissima del lavoro esclusivamente riservata all'artista, che dava gli ultimi tocchi a lume di candela.**

Il giovane Canova, ansioso di dar dimostrazione del suo talento, non si risparmiò nella fatica, e l'eccesso d'uso del trapano ("asta a petto") gli causò una malformazione fisica consistente in una compressione delle costole di destra, ciò che sarà causa di fastidi per tutta la vita. (*Giuseppe Pavanello*)