

Fernando Mazzocca



Capolavori di Canova

Un omaggio nel bicentenario della morte

Capolavori di Canova
Un omaggio nel bicentenario della morte

CARLO ORSI

Fernando Mazzocca

Capolavori di Canova
Un omaggio nel bicentenario della morte

Milano
novembre 2022

Catalogo a cura di:
Ferdinando Corberi
Omar Cucciniello

Schede:
Omar Cucciniello
Isabella De Cecilia
Fernando Mazzocca

Le fotografie delle opere sono di:

Arrigo Coppitz (cat. n. 1)
Factum Arte (cat. nn. 2-3)
Giuseppe e Luciano Malcangi (cat. n. 4)
Paolo e Federico Manusardi (cat. nn. 5,7,8,9)
Lucio Ghilardi (cat. n. 6)

Capolavori di Canova.
Un omaggio nel bicentenario della morte

CARLO ORSI
sculture e dipinti antichi

Via Bagutta 14, Milano
1 - 22 dicembre 2022



Indice:

Capolavori di Canova.
Un omaggio nel bicentenario della morte
Fernando Mazzocca
p. 8

Opere
schede di Omar Cucciniello,
Isabella De Cecilia
e Fernando Mazzocca
p. 19

Capolavori di Canova.
Un omaggio nel bicentenario della morte

Questa mostra-dossier dedicata ad Antonio Canova (Possagno, 1757 – Venezia, 1822), scultore universale e celebrato ai suoi tempi come «classico-moderno», è l'unico evento che Milano dedica a questo artista nell'occasione del bicentenario della morte, avvenuta a Venezia il 13 ottobre 1822.

Canova ha avuto con la città di Milano un rapporto molto particolare, caratterizzato da grandi progetti rimasti irrisolti, occasioni non andate a buon fine che si offrono a Milano, durante gli anni di splendore della Repubblica Italiana e del Regno Italico, al fine di assecondare le proprie ambizioni di capitale e di maggior centro culturale italiano, ponendo in spazi pubblici le opere del maggior artista italiano vivente¹.

L'inizio del lungo e travagliato rapporto tra l'artista e la città riporta al celeberrimo *Perseo trionfante* e inizia con un rifiuto. Nel 1801, infatti, in occasione della festa organizzata per celebrare la pace di Lunéville, lo scultore rifiutò la proposta di Giovan Battista Sommariva, allora Presidente del Governo Provvisorio della Repubblica Cisalpina, di realizzare in marmo il gruppo effimero del bolognese Luigi Manfredini *Bonaparte incoronato dalla Vittoria*, su progetto dell'architetto Paolo Bargigli, regista di quelle grandiose celebrazioni. L'architetto propose allora a Sommariva di acquistare da Canova il marmo appena completato del *Perseo trionfante*, da destinare al Foro Bonaparte, l'utopistico progetto di una grandiosa piazza circolare che avrebbe dovuto occupare l'area del Castello, mai portato a termine. Le trattative per l'acquisto videro protagonista Giuseppe Bossi, pittore e studioso, nonché Segretario dell'Accademia di Brera, che fu unito allo scultore da un rapporto di stretta amicizia². Le spe-

¹ Su questi temi si veda F. Mazzocca, *Canova e Thorvaldsen a Milano e in Lombardia*, in S. Grandesso, F. Mazzocca (a cura di), *Canova Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra (Milano, 2019-2020), Milano 2019, pp. 53-59, con bibliografia precedente.

² G. Bossi, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1982; C. Nenci, «Colla opinione e coll'esempio»: Giuseppe Bossi e Canova, in F. Mazzocca, G. Venturi (a cura di), *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. Vol. 2, Milano, Firenze, Napoli*, IV Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, novembre 2002), Bassano del Grappa 2006, pp. 15-21.



ranze milanesi furono tuttavia in breve deluse, quando il Governo Pontificio decise di proibire l'uscita del capolavoro canoviano dagli Stati della Chiesa, destinandolo anzi, con un atto senza precedenti che ingaggiava un confronto diretto tra Canova e l'antichità, al basamento lasciato vuoto dal celeberrimo *Apollo del Belvedere*, che del *Perseo* era evidentemente modello, trasferito a Parigi da Napoleone in seguito al Trattato di Tolentino del 1797³.

Sempre per il Foro Buonaparte Canova avrebbe poi dovuto eseguire

una delle sue statue più celebri, il *Napoleone come Marte pacificatore*. Commissionata dal colto duca Francesco Melzi d'Eril, Vicepresidente della Repubblica Italiana, la splendida scultura in marmo venne invece destinata da Napoleone al Louvre. Terminata ed esposta nello studio di Canova nel 1806, la grande statua vi rimase fino al 1810, quando venne imbarcata per Parigi, dove arriverà l'anno seguente, accolta tuttavia freddamente dall'effigiato. Come sappiamo, dopo la caduta di Napoleone questa scultura venne regalata, come una sorta di preda di guerra, al duca di Wellington che aveva sconfitto Bonaparte a Waterloo. Ora si trova ad Apsley House, la grande

residenza londinese di Wellington, oggi diventata museo. Fortunatamente arrivò a Milano il grande calco in gesso della statua, che fu sistemato nelle sale napoleoniche della Pinacoteca di Brera – come si vede in un'incisione di Michele Bisi del 1812 e dove è tornato in anni recenti – e soprattutto la celebre versione in bronzo di quel capolavoro, fusa da Francesco e Luigi Righetti, nel 1811. La statua, che ai

suoi tempi non fu esposta in pubblico, dopo la caduta di Napoleone rimase nascosta nei depositi dell'Accademia di Brera, e venne collocata nella sua posizione attuale, al centro del cortile di Brera, solo nel 1861 per ringraziare la Francia e Napoleone III, che avevano aiutato l'Italia a conquistare la propria indipendenza.

Un'altra opera destinata a Milano era il grande gruppo marmoreo di *Teseo che sconfigge il centauro*. Anche in questo caso la genesi di una tale scelta si può far risalire a un grande evento pubblico, la Festa Nazionale della Repubblica Italiana celebrata il 3 giugno 1804, incentrata sulla figura del mitico eroe greco. Il soggetto mitologico, non a caso trattato anche da Fidia nel Partenone, si caricava, nelle intenzioni di Giuseppe Bossi e di Melzi d'Eril, di uno stringente significato politico, accentuandone una lettura in chiave contemporanea⁴. Nel suo *Rapporto sulle opere eseguite dagli artisti del Regno d'Italia dal Consolato di Napoleone ad oggi*, redatto nel 1809, Leopoldo Cicognara sottolineava la straordinaria importanza dell'opera:

«Immenso lavoro e di gran mole sta immaginato nel suo studio, ove, per collocarsi in una gran piazza di Milano, ha espresso la lotta di Teseo col Centauro e ne sono a tutta perfezione già ultimati i modelli. L'immaginazione ha voluto un libero campo ove spaziare, facendo spiccare le varie forme e i caratteri e la gagliarda tensione delle fibre, e il contrasto dei movimenti e la giacitura del cavallo che soccombe oppresso, e pur tenta di resistere alla forza possente dell'eroe radunando sugli estremi piedi le forze estreme. Il pubblico deve con molta ragione attendere impaziente il compimento di tanto lavoro»⁵.

Tuttavia le complessità della lavorazione di questo incredibile e monumentale gruppo in marmo superarono la durata dell'impero napoleonico, segnandone la sorte: terminato solo nel 1819, a cinque anni dalla fine del sogno napoleonico, fu visto nel 1821 nello studio dello scultore dall'imperatore d'Austria, che lo fece trasportare a Vienna, provocando la delusione dei sudditi milanesi, tornati nel frattempo sotto la corona asburgica. Nella capitale austriaca il gruppo fu collocato in un apposito tempietto nei giardini della Hofburg, chiamato Theseion, progettato dall'architetto triestino Pietro Nobile, ma nel 1890 venne trasferito nella sua collocazione attuale, sullo scalone del Kunsthistorisches Museum, in una posizione scenografica, che tuttavia impedisce di girare attorno all'opera.

³ A. Pinelli, *La rispettosa sfida di Antonio Canova. Genesi e peripezie del Perseo trionfante*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», nn. 13-14, 1981, pp. 21-40.

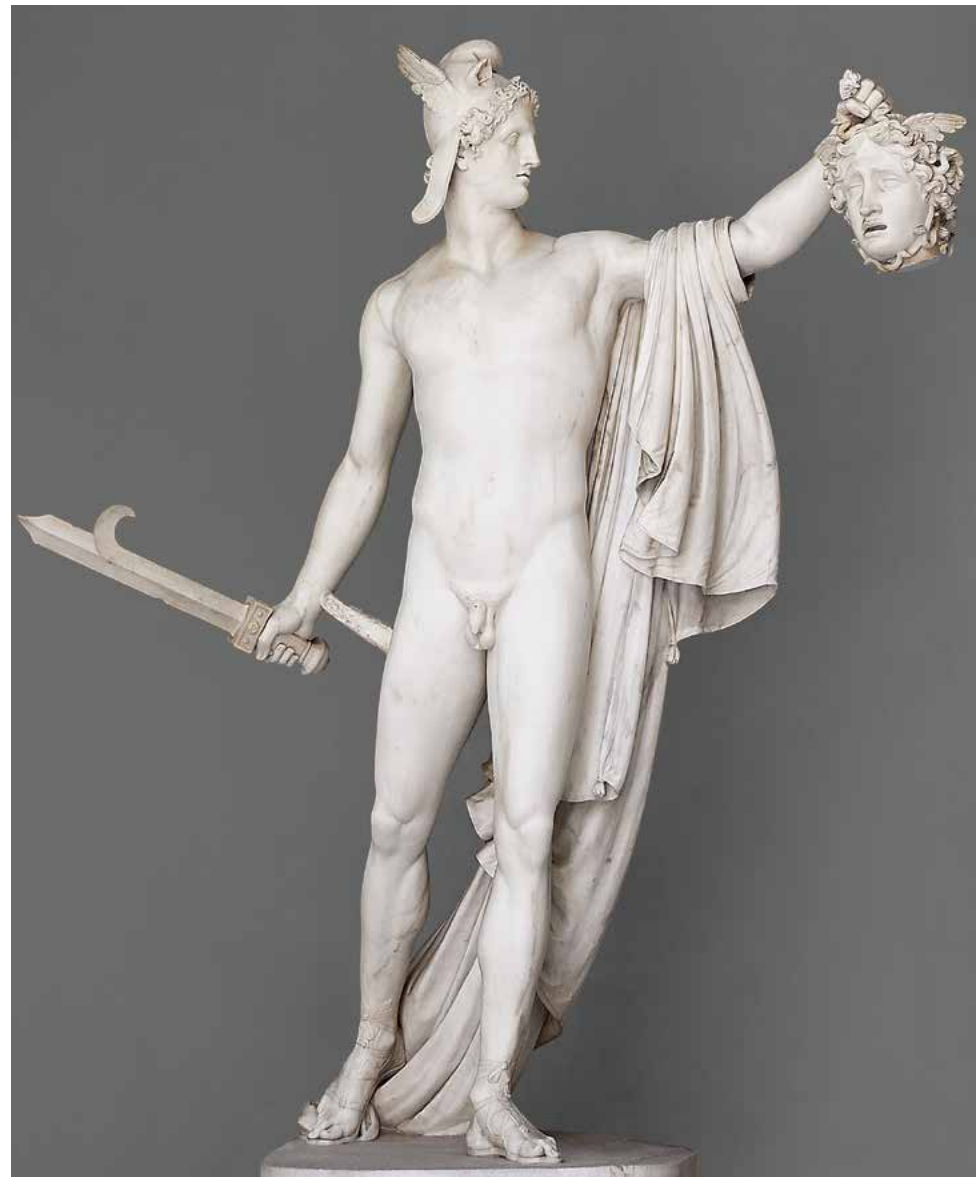


Fig. 1: Antonio Canova, *Perseo trionfante*, marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani

⁴ I carteggi di Francesco Melzi d'Eril Duca di Lodi, Milano 1961, VII, pp. 168-169.

⁵ F. Mazzocca, *Canova e Milano*, in F. Mazzocca, G. Venturi (a cura di), *Antonio Canova. La cultura figurativa...*, cit., p. 11, a cui si rimanda per un più ampio inquadramento del testo di Cicognara.



Canova ebbe buoni rapporti con l'Accademia di Brera, grazie alla profonda amicizia col suo segretario Giuseppe Bossi. Si deve a quest'ultimo la presenza di molti gessi canoviani ancora conservati all'Accademia di Brera⁶. Proprio un ritratto di Bossi è tra le opere di Canova che rimasero a Milano, non senza, anche in questo caso, difficoltà. Il colossale busto, che restituisce appieno il carattere fascinioso e appassionato del pittore, fu donato da Canova per un monumento da innalzare nei portici di quell'Accademia di Brera di cui Bossi era stato geniale animatore: ma incomprensioni e rancori mai sopiti fecero rifiutare il progetto, disegnato da Pelagio Palagi e completato da un rilievo di Pompeo Marchesi, che trovò infine ospitalità alla Biblioteca Ambrosiana, dove oggi si può vedere sullo scalone monumentale⁷.

Legato alle prime importanti, seppur sfortunate, commissioni canoviane, per il suo ruolo politico sarà però Giovan Battista Sommariva a rappresentare il più importante collezionista lombardo di Canova, e sicuramente uno dei più forti legami tra lo scultore e la Lombardia. Allontanato, suo malgrado, dalla scena politica napoleonica – il Melzi gli fu preferito come Vicepresidente della Repubblica Italiana nel 1802 – Sommariva si dedicò con passione ed enormi disponibilità economiche al collezionismo. Ammiratore di Canova fino al fanatismo, si assicurò una serie di capolavori, come la *Tersicore* del 1812 e il *Palamede* del 1804 – con cui si fece orgogliosamente ritrarre da Prud'hon in uno splendido dipinto oggi alla Pinacoteca di Brera, l'*Apollino* del 1797 – ma soprattutto l'eccezionale prima versione in marmo della *Maddalena penitente*, accosciata in una nudità conturbante, coperta solo da un saio stretto da una corda che si imprime sulle carni

⁶ F. Valli, «Con vostro vantaggio e con nostro onore». *Canova e l'accademia di Brera*, in F. Mazzocca, G. Venturi (a cura di), *Antonio Canova. La cultura figurativa...*, cit., pp. 23-40



Fig. 2: Antonio Canova, *Napoleone come Marte pacificatore*, bronzo, Milano, Palazzo di Brera

⁷ O. Cucciniello, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo V. Raccolte archeologiche - Sculture*, Milano 2009, pp. 239-243.

⁸ F. Mazzocca, *Giovan Battista Sommariva o il Borghese mecenate. Il cabinet neoclassico di Parigi, la galleria romantica di Tremezzo, in Itinerari. Contributi alla storia dell'arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, 1981, pp. 145-293; *idem*, *Giovanni Battista Sommariva collezionista di Canova*, in Ericani, F. Mazzocca (a cura di), *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, 1, atti della VI settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa, ottobre 2004), Bassano del Grappa 2006, pp. 293-308.

e dalla massa fluente dei capelli, che ricade sulla schiena. Giunta nella capitale francese, Sommariva la espose al Salon del 1808 e poi nel suo palazzo di Parigi, in un allestimento che stupirà i contemporanei, un *cabinet* foderato di seta e specchi⁸. La penitente in lacrime di fronte al crocefisso di bronzo dorato popolerà l'immaginario di tutto il secolo, ma è una costante che ritorna anche all'interno dell'opera di Canova, come nel dipinto in mostra, realizzato dallo scultore durante un forzato ritorno nella natia Possagno.



Fig. 3: Antonio Canova, *Teseo lotta con il centauro*, marmo, Vienna, Kunsthistorisches Museum

A fronte del fallimento di tante commissioni pubbliche, saranno proprio i collezionisti privati ad assicurare la presenza di opere di Canova a Milano e in Lombardia: dalla *Vestale* del banchiere milanese Luigi Uboldi, all'*Eleonora* del conte Paolo Tosio di Brescia, dalla *Stele per Fausto Tadini* a Lovere, alle due commissionate dal nobile Giacomo Mellerio per la villa del Gernetto a Lesmo, in Brianza. Questa mostra vuole quindi avere il significato di una sorta di risarcimento attraverso una serie delle opere dello scultore ora conservate a Milano.





Il centro della mostra è rappresentato da uno dei più bei gessi esistenti di uno dei capolavori di Canova, il gruppo di *Venere e Adone* (1794), apice del genere grazioso della scultura neoclassica. La versione in marmo, realizzata per il marchese Berio di Napoli, si trova oggi nel Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra. A questo gesso viene affiancato un bellissimo disegno preparatorio conservato ai Musei civici di Bassano.

La mostra poi si inoltra nella fortuna dell'immagine di Canova, rappresentato in uno dei tre celebri ritratti eseguiti dal milanese Andrea Appiani e dal grande maestro inglese Thomas Lawrence, che ha avuto un rapporto speciale con Canova.

Lo studio dello scultore a Roma viene rievocato da dipinti molto singolari: due grandi quadri di Borsato che rappresentano due vedute ideali, una popolata delle opere dello scultore, distillato classicista del celebre studio romano e quasi anticipazione di quella che sarà la Gipsoteca di Possagno, l'altra in cui l'opera di Canova è posta a ideale coronamento della tradizione veneta. La mostra si conclude con un importante dipinto inedito dove Canova ha rappresentato, ispirandosi a una delle più celebri sue sculture, la *Maddalena penitente*, un dipinto di bellezza commovente eseguito nel 1798 a Possagno dove Canova si era ritirato per sfuggire ai francesi che avevano invaso Roma.

Opere

1.

Antonio Canova

(Possagno 1757 – Venezia 1822)

Adone e Venere

1794 ca.
gesso, 185 x 80 x 60 cm
collezione privata

Provenienza:

collezione Falier, Venezia;
Finarte, Milano, 20 ottobre 1999, lotto 156.

Esposizioni:

Napoli, Museo Archeologico Nazionale,
marzo-giugno 2019, *Canova e l'antico*,
cat. n. 18.

Bibliografia:

F. Mazzocca, *Antonio Canova. Venere e Adone*, catalogo d'asta (Milano, Finarte, 1999);
G. Pavanello, *Schedule settecentesche: da Tiepolo a Canova*, in «Arte in Friuli Venezia Giulia», 18-19, 1999, pp. 104-106;
G. Pavanello, in G. Pavanello (a cura di), *Canova e l'antico*, catalogo della mostra (Napoli, 2019), Milano 2019, pp. 312-313 n. 18, riprodotto p. 180.



L'ultimo testamento di Antonio Canova risale al 1815, proprio alla vigilia di un fatto importante della sua vita, la partenza per Parigi, dove era stato inviato da papa Pio VII per recuperare le opere d'arte trasferitevi per volere di Napoleone, dopo il trattato di Tolentino. L'artista aveva già dettato le sue estreme volontà nel 1802, quando era in procinto di partire sempre per la capitale francese ad eseguirvi il ritratto del Bonaparte Primo Console; nel 1805 quando partiva per Vienna, ad installarvi il grandioso monumento a Maria Cristina d'Austria. Ancora nel 1809, quando destinava non meno di 140.000 franchi per aiutare artisti poveri. Sembrava dunque una consuetudine quella di voler mettere ordine alle proprie cose, prima di un viaggio impegnativo e che poteva presentare, dati i tempi, delle incognite.

Leggendo questi documenti ci colpisce la continuità nel voler pagare un debito di riconoscenza e ricordare la famiglia del suo primo mecenate e sostenitore, il senatore di Venezia Giovanni Falier. Nel primo testamento la particolare clausola veniva espressa in tali termini: «Lascio a Sua Eccellenza il signor Giuseppe Fallier dimorante a S. Vitale a Venezia come figlio del mio primo Mecenate un modello qualunque sì in grandezza, e qualità dopo che avrà scelto il Signor Conte Tiberio, ed una Testa fatta da me in pittura»¹.

Già nella seconda redazione del testamento, quella del 1805, la formula cambiava. Spariva cioè il diritto di prima scelta in favore dell'amico bassanese di sempre e corrispondente, Tiberio Roberti; mentre, vuoi per la consapevolezza delle sue limitate doti di pittore vuoi perché lo ritenesse troppo personale, preferiva invece di un proprio dipinto lasciare una seconda testimonianza della sua somma arte plastica. Così tra il secondo testamento e l'ultimo la decisione appare definitiva, circa il lascito «Agli eccellentissimi signori fratelli Fallier, come figli del mio primo mecenate, un modello di alcuna delle statue da me scolpite, da scegliersi da essi prelativamente ognaltro ed una statua di gesso similmente a loro scelta, che si farà gettare dalle forme de' miei gessi, incassare e trasportare a Venezia, il tutto a spese della mia eredità»².

Lo scultore non era nuovo a questi omaggi. Sappiamo infatti dall'epistolario con Giuseppe Falier come fosse solito inviargli incisioni delle proprie sculture a quanto risulta da una lettera dell'ottobre 1788, relativamente a «due mie Stampe, rappresentanti il Deposito



¹ H. Honour e P. Mariuz (a cura di), *Antonio Canova. Scritti*, vol. I, Roma 2007, p. 311.

² Ivi, p. 447.

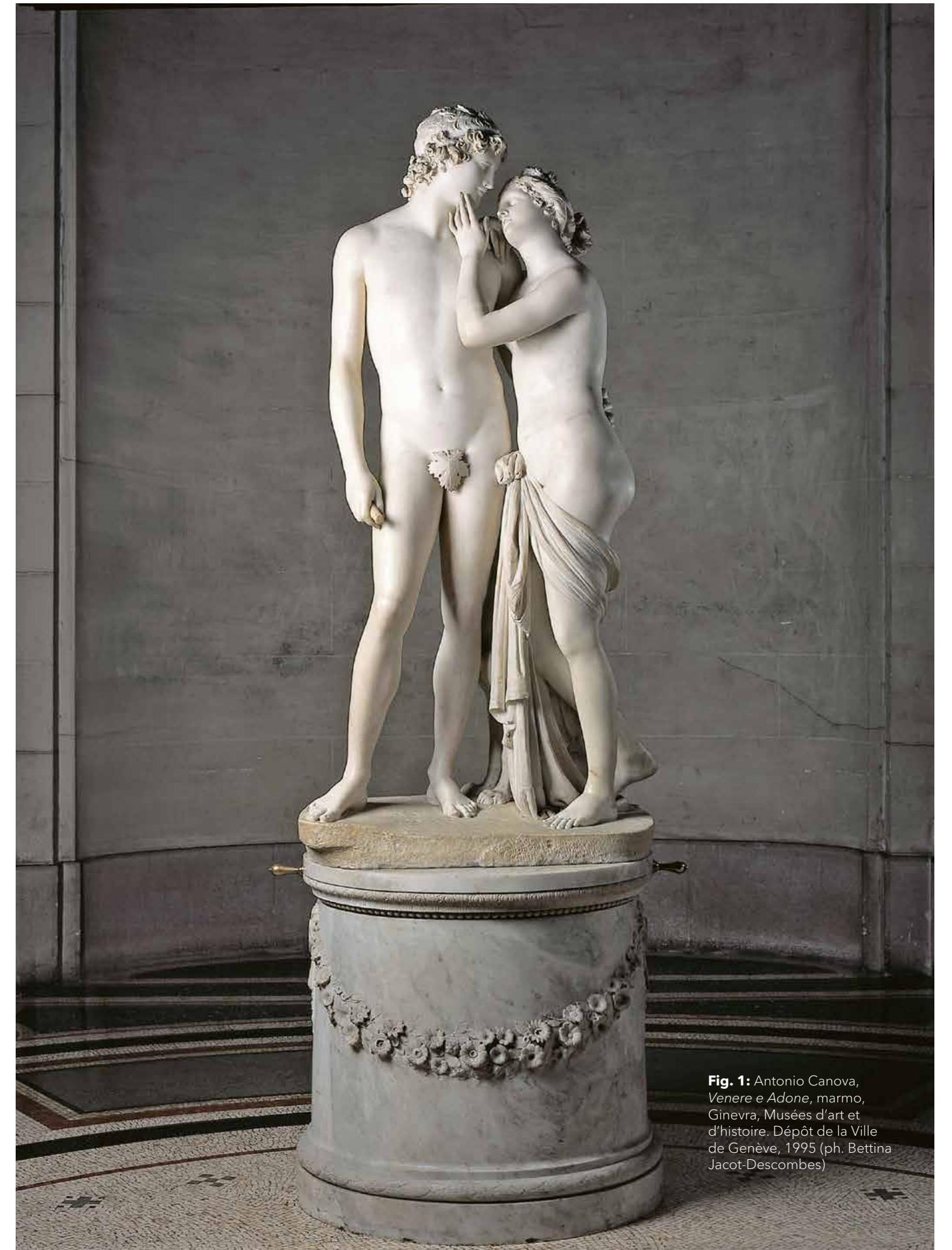


Fig. 1: Antonio Canova, *Venere e Adone*, marmo, Ginevra, Museés d'art et d'histoire. Dépôt de la Ville de Genève, 1995 (ph. Bettina Jacot-Descombes)





di Clemente XIV»³, ma anche opere più impegnative. È questo il caso documentato da un'altra lettera del 22 novembre 1794, in cui lo informava: «Quando l'Amorino sarà asciutto, glie lo spedirò subito»⁴. A questa data, più che del *Principe Henrik Lubomirski come Eros*, eseguito nel 1786-88 per commissione della principessa polacca Isabella Lubomirska, il cui marmo si trova ancora oggi al castello di Łańcut in Polonia, dovrebbe trattarsi del gesso dell'*Amorino alato*, iniziato nel 1793 per il famoso collezionista russo, principe Jussupov, e oggi conservato all'Ermitage di San Pietroburgo.

Quindi il generoso lascito testamentario andava a completare, accanto alle due sculture giovanili di *Orfeo* e *Euridice*, eseguite tra il 1773 e il 1776 su commissione di Giovanni Falier per la villeggiatura di famiglia ai Pradazzi di Asolo (opere passate nel 1955 al Museo Correr di Venezia), una significativa raccolta di testimonianze canoviane.

Il gesso qui presentato, proveniente appunto dalla famiglia Falier, dovrebbe identificarsi con quello lasciato da Canova nel suo testamento. Che Giuseppe Falier abbia scelto proprio *Adone e Venere*, al di là dell'importanza dell'opera, dovrebbe essere collegato ad un desiderio insoddisfatto, attestato sempre dalla già citata lettera del 22 novembre 1794. Canova, infatti, vi aggiungeva: «Ora che il Gruppo di Adone e Venere, che deve passare a Napoli, è finito e veduto ancora dagli Intendenti, posso partecipare a V.E. ch'è stato giudicato molto superiore agli altri Gruppi che sinora ho fatti; e per verità tale lo giudico anch'io. Quello che temo si è, che il proprietario non voglia lasciarmelo sin a tanto che ne sia fatta la forma».

Del resto nella Gipsoteca di Possagno dove sono confluiti tutti i materiali esistenti nello studio romano di Canova alla morte dell'artista, manca proprio il modello del celeberrimo gruppo, rappresentato solo da un calco, già pubblicato nel catalogo di quella raccolta edito nel 1957 da Elena Bassi. Mentre vi è lo studio per uno degli elementi, cioè il cane, ripreso dall'artista dal vero.

Si tratta di un delicato disegno a matita, carboncino e pastello, conservato, come buona parte del corpus grafico canoviano, al Museo Civico di Bassano del Grappa (inv. E.1.870). Sul foglio ripiegato è raffigurato due volte, una volta a pastello con tratto più sintetico e spigoloso, una volta a matita e carboncino con segno più fluido, la parte inferiore del gruppo vista da tergo, con le gambe di Venere

³ In L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia 1823, p. 84; ora anche in G. Pavanello (a cura di), A. Canova. *Epistolario (1779-1794)*, vol. 3, Bassano del Grappa 2020, p. 143.

⁴ In L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia 1823, p. 91; ora anche in G. Pavanello (a cura di), A. Canova. *Epistolario (1779-1794)*, vol. 3, Bassano del Grappa 2020, p. 607.



panneggiate e il cane, che leva il muso verso i due protagonisti, indagato con trepido naturalismo. Sul retro del foglio è presente uno studio dell'*Antinoo del Belvedere*.

Per tornare alla riconoscenza di Canova nei riguardi dei Falier, doveva essere davvero infinita, se ricordiamo la continuità d'un rapporto d'eccezione. Il suo primo patrono, il Senatore Giovanni (1710-1808), apparteneva a una delle dodici più antiche famiglie di Venezia, che venivano ricordate come i 12 Apostoli. Era venuto in contatto con lo scultore ad Asolo – non lontano dal luogo natale di Canova Possagno – dove possedeva una villa. Avendone compreso, forse per primo, il talento, lo fece entrare nello studio di uno scultore affermato, Giuseppe Bernardi, detto Torretti, a Pagnano di Asolo. Nello stesso 1768 Canova seguiva, sempre per interessamento del suo scopritore, il maestro a Venezia. Intanto saldava un primo debito di riconoscenza, donando al figlio Giuseppe Falier (1758-1853), due disegni con *Bacco e Venere*, e due statuette di alabastro. Con questi, che era quasi suo coetaneo (lo scultore era nato un anno prima), ebbe un legame di amicizia, destinato a durare tutta la vita. Nel 1788 lo accompagnò per una settimana in giro per Roma. Ma i loro rapporti sono attestati soprattutto da un lungo epistolario, che è una delle testimonianze fondamentali per la conoscenza dello scultore. Molto di più che non la biografia che Giuseppe gli dedicò, ad un anno dalla scomparsa, intitolata *Memorie per servire alla vita di Antonio Canova*. Pubblicate a Venezia nel 1823, sono in realtà dei ricordi di carattere personale, non sempre attendibili.

Furono buone pure le relazioni con il primogenito Giovanni Battista, chiamato, con un misto di rispettosità e affetto, «eccellenza Tita». Sappiamo che addirittura Canova gli prestò del denaro. Quella famiglia, infatti, non godeva di ricchezze pari alla nobiltà delle proprie origini, per cui le commissioni all'artista furono tutto sommato non troppo impegnative e riguardo a opere di decorazione. Come nel caso dei due *Canestri di fiori e frutta* del 1772, ora nelle civiche raccolte veneziane, poi acquistati dall'abate Filippo Farsetti per lo scalone del suo palazzo a San Luca. Successivamente *Orfeo e Euridice* sono due statue da giardino, in pietra tenera.

Nonostante questo, il ruolo del Senatore Giovanni rimane fondamentale per la carriera di Canova, proprio per la decisione, col favore anche del suo lignaggio e delle sue buone relazioni, con cui riesce a







promuovere il suo protetto. Gli procurò infatti nel 1777 l'importante commissione del *Dedalo e Icaro* da parte del potente Procuratore di San Marco, Pietro Pisani. Si tratta del gruppo marmoreo, con il quale Canova rivelerà al mondo il suo genio. Del resto tali meriti vengono riconosciuti nell'*Abbozzo di Biografia*, steso nel 1804-1805 dietro i suggerimenti dello scultore. Vi si precisava come «il nobile Falier, benché mancante di ricchezze corrispondenti alla sua nobiltà e al suo merito, sempre però disposto a favorire quest'ottimo giovane, lo raccomandò al cavalier Girolamo Zulian esso pure senatore veneto quando fu questi destinato ad ambasciatore della sua Repubblica presso la Santa Sede»⁵. E sappiamo quanto quest'ultimo personaggio fu decisivo per l'affermazione di Canova a Roma. In una differenziazione di ruoli, Giuseppe Falier fu invece l'interlocutore fedele, cui l'artista confidava i propri problemi e confessava le proprie soddisfazioni. Come avvenne nel caso di quest'opera da lui ritenuta fondamentale. In una lettera del 3 aprile 1795 gli comunicava che «il mio gruppo di Adone e Venere fa strepito grande a Napoli, di modo che in questi giorni hanno dovuto chiudere il tempietto nella quale sta perché vi andava troppa gente. Sono state fatte dissertazioni, poesie ed altro»⁶.

Infatti la scultura, eseguita tra 1789 e 1794, era stata acquistata per 2.000 zecchini da Francesco Berio marchese di Salza, un nobile di origine genovese ma residente a Napoli. Qui era stata sistemata in un tempietto fatto costruire appositamente nel giardino del palazzo. L'accoglienza riservata dalla città all'opera rimase leggendaria, tanto da venire ancora ricordata da Quatremère de Quincy nella sua celebre monografia dedicata all'amico scultore nel 1834, *Canova et ses ouvrages*. Vi segnalava come «son inauguration donna lieu à une fête splendide, dans laquelle la musique et la poésie (comme cela eut lieu à la réception de presque tous les ouvrages de Canova en Italie) mêlèrent leurs suffrages à ceux des connoisseurs»⁷.

Nonostante questa trionfale accoglienza, il capolavoro non era destinato ad avere lunga fortuna a Napoli. Dopo la morte del marchese, nel 1820, i suoi eredi cedettero, su consiglio dello stesso Canova, *Adone e Venere*, per 2.000 luigi, al colonnello Guillaume Fabre. Il gruppo, prima di essere inviato alla sua destinazione finale, la biblioteca della villa di Eaux-Vives sul lago di Ginevra, sostava a Roma presso lo studio dell'artista, che volendo apportare delle leggere mo-

⁵ *Abbozzo di biografia 1805-1806*, in H. Honour e P. Mariuz (a cura di), *Antonio Canova. Scritti*, vol. I, Roma 2007, p. 336.

⁶ In A. Muñoz, *Le prime opere di Antonio Canova in Roma. II*, in *Capitolium*, 1931, p. 202.

⁷ A.C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, Parigi 1834, p. 65.



difiche al panneggio, colse l'occasione per sottoporre tutta la superficie ad un'operazione di ulteriore rifinitura. Vi lavorò per quasi un mese, senza compenso. L'opera, oggetto dunque di una seconda «ultima mano», presenta quella pelle quasi traslucida, molto vicina alla sfinita morbidezza delle sculture di quegli anni, come l'*Endimione dormiente* o la *Dirce* eseguiti tra 1819 e 1822.

Canova era stato sempre consapevole dell'importanza di una creazione che, dopo averla conclusa, aveva dichiarato, in una lettera del 1795, all'abate Foschi, come gli dispiacesse «d'averla finita, tanto era il piacere, con cui mi vi occupava. E l'opera, e il committente non potevano essere di mio maggior genio: l'opera, perché ho potuto sfogarmi sul nudo»⁸.

Adone e Venere rappresenta dunque con il gruppo, pressoché contemporaneo, di *Amore e Psiche giacenti*, la vera affermazione di Canova come il massimo interprete della categoria della «grazia». Si spiega dunque come il capolavoro abbia avuto un immediato riconoscimento critico, nell'ambito di un'esegetica collegata agli ambienti arcadici, da parte di un osservatore di assoluta competenza e prestigio come Carlo Castone Rezzonico della Torre, Segretario perpetuo dell'Accademia di Belle Arti di Parma e molto legato all'ambiente napoletano. La sua *lettera* sull'opera canoviana, dedicata nel 1795 ad un altro illustre arcade Saverio Bettinelli, è un capolavoro di comprensione della scultura. Egli vi vedeva realizzata come una trasmutazione dell'anima, e del talento, dal greco Prassitele al contemporaneo Canova, in un risultato dove appariva mirabile l'accordo tra naturalezza e idealità, espressività legata alla resa della psicologia e la tecnica «ammirabile», fondata sull'uso incrociato di vari strumenti. Questa straordinaria decifrazione critica, il cui modello aggiornato è Winckelmann, trova il suo punto centrale nel risalto che viene dato al «riso delle forme», derivate da una scienza anatomica e da una capacità strutturale così identificate: «Ma proseguendo le osservazioni mie vi dirò, che il punto d'appoggio di Venere sulla spalla d'Adone si è felicissimo ritrovato, poiché lascia in tal guisa libero il campo all'artefice di dare una linea serpentina a tutto il corpo della Dea, e così vien tolta ogni angolosità, ed ogni rigidità nelle mosse, e nelle soavi piegature delle ben difilate gambe, de' ritondetti piedi, delle carnose ginocchia. L'onda magistrale di queste dolcissime linee va serpeggiando con somma grazia pel dorso pieghevole dell'incli-

⁸ C.C. Della Torre di Rezzonico, *Del gruppo di Venere e Adone scolpito dall'illustre veneto scultore sig. Canova per il signor Marchese Salsa Berio; lettera di Dorillo Dafneio a Diodoro Delfico*, in «Memorie per servire alla Storia Letteraria e Civile», agosto 1795, p. 58; più volte ripubblicata già nell'Ottocento, ora anche in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Milano 1997, pp. 51-56.





nata Venere, e la sua maggior obliquità si oppone, e dà risalto alla minore, e in altra guisa girata delle vertebre d'Adone, che stassi ritto su piedi, e solo inclinasi alquanto per corrispondere a vezzi dell'amata. Nulla può rinvenirsi di più assoluto, e perfetto di queste due operosissime cadute di reni, e di spalle, in cui si legge sotto le carni la miologia indicata con quelle mezze tinte, e con quelle degradazioni, che tanto difficilmente si possono dai pittori emulare. Eppure il Canova mischiando artatamente il taglio de' ferri ha saputo impastare quasi le tinte, e colorire e sfumare con tale destrezza»⁹.

⁹ C.C. Della Torre di Rezzonico, cit., pp. 53-59.

FM



2.

Antonio Canova

(Possagno 1757 - Venezia 1822)

Doppio studio per il gruppo di Venere e Adone

1789-1790

matita, carboncino e pastello su carta,
580 x 438 mm
Bassano del Grappa, Museo Civico,
inv. E.1.870

Provenienza:

dono Giambattista Sartori Canova, 1849-1858

Esposizioni:

Firenze, Palazzo Strozzi, 1951-1952, *Antonio Canova. Monocromi e disegni*, cat. n. 32;
 Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1956, *Disegni del Museo Civico di Bassano da Carpaccio a Canova*, cat. n. 109;
 Copenaghen, Thorvaldsens Museum, ottobre-novembre 1969, *Antonio Canova. Tegninger fra Museet i Bassano*, cat. n. 36;
 Roma, Palazzo Braschi - Museo di Roma, dicembre 2012-aprile 2013, *Canova. Il segno della gloria. Disegni, dipinti, sculture*, cat. n. II.5-A (esposto il verso).

Bibliografia:

E. Bassi (a cura di), *Antonio Canova. Monocromi e disegni*, catalogo della mostra (Firenze, 1951-1952), Pisa [1951], cat. n. 32, p. 14;

L. Magagnato (a cura di), *Disegni del Museo Civico di Bassano da Carpaccio a Canova*, catalogo della mostra (Venezia, 1956), Venezia, 1956, cat. n. 109, p. 96;
 E. Bassi, *Antonio Canova*, Milano 1957, tav. 21, p. 14;
 E. Bassi (a cura di), *Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venezia 1959, p. 96;
 B. Passamani, E. Salling, (a cura di), *Antonio Canova. Tegninger fra Museet i Bassano*, catalogo della mostra (Copenaghen, 1969), Copenaghen 1969, cat. n. 36, p. 29;
 G.L. Mellini, *Canova. Disegni*, Firenze 1984, tav. XX, p. 10;
 G.L. Mellini, *Il lapis di Antonio Canova*, in «Labyrinthos», VI, 10, 1986, tav. 6, p. 18;
 G. Ericani, F. Leone (a cura di), *Canova. Il segno della gloria. Disegni, dipinti e sculture*, catalogo della mostra (Roma, 2012-2013), Roma [2012], pp. 154-157 (non riprodotto).



L foglio fa parte dell'album E, che raccoglie disegni eterogenei, dagli studi di statue antiche a quelli degli affreschi di Michelangelo alla Sistina, a schizzi per opere d'invenzione, realizzati da Canova nei primi anni della sua attività romana.

L'album, così come gli altri diciassette che si conservano nel Museo Civico di Bassano del Grappa, giunse nella sede attuale grazie all'importante donazione disposta tra il 1849 e il 1858 da Giambattista Sartori Canova, fratellastro dello scultore, con la quale l'istituzione bassanese si arricchiva di un eccezionale *corpus* di documenti, opere pittoriche e scultoree di Canova, e dello straordinario nucleo della

sua residenza di Napoli, dove fu collocata nel 1794. L'opera fu in seguito trasferita a Ginevra nella villa del colonnello Guillaume Fabre ed è attualmente esposta al Musée d'Art et d'Histoire della città. Nel 1821, prima di essere spedito in Svizzera, il gruppo tornò nell'atelier romano di Canova, che volle apportare delle modifiche al panneggio e applicarvi un'ulteriore patinatura.

La scultura, che immortala Adone nell'atto di congedarsi da Venere per andare a caccia, dove troverà fatalmente la morte, destò un immediato successo di pubblico e critica. Anche lo stesso Canova, solitamente sempre insoddisfatto delle sue creazioni, se ne compiacque, dichiarando in una celebre lettera che il soggetto gli era stato congeniale per potersi sfogare sul nudo¹; i disegni del foglio E.1.870, di sensuale raffinatezza, sembrano proprio testimoniare le sue profonde riflessioni sul tema.

Generalmente ritenuti studi preparatori per la scultura, i due disegni sono stati invece considerati da Mellini (1984) dei *d'après* dalla prima versione realizzata per il marchese di Salza, studi che testimoniavano dunque le modifiche apportate in seguito da Canova al panneggio.

Sul verso del foglio è presente un disegno raffigurante il cosiddetto *Antinoo del Belvedere*.

I Musei Civici di Bassano del Grappa conservano altre due testimonianze grafiche di Canova da riferire al gruppo di *Venere e Adone*: un foglio raffigurante entrambi i personaggi con il cane e un'idea per Adone da solo con l'animale (fig. 1); l'altro uno studio dal vero del cane².

¹ Si veda la scheda di F. Mazzocca nel presente volume, cat. 1, p. 40.

² Cfr. E. Bassi (a cura di), *Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venezia 1959, p. 137, n. E.b.91.1102, e pp. 248-249, n. F.6.7.1656.

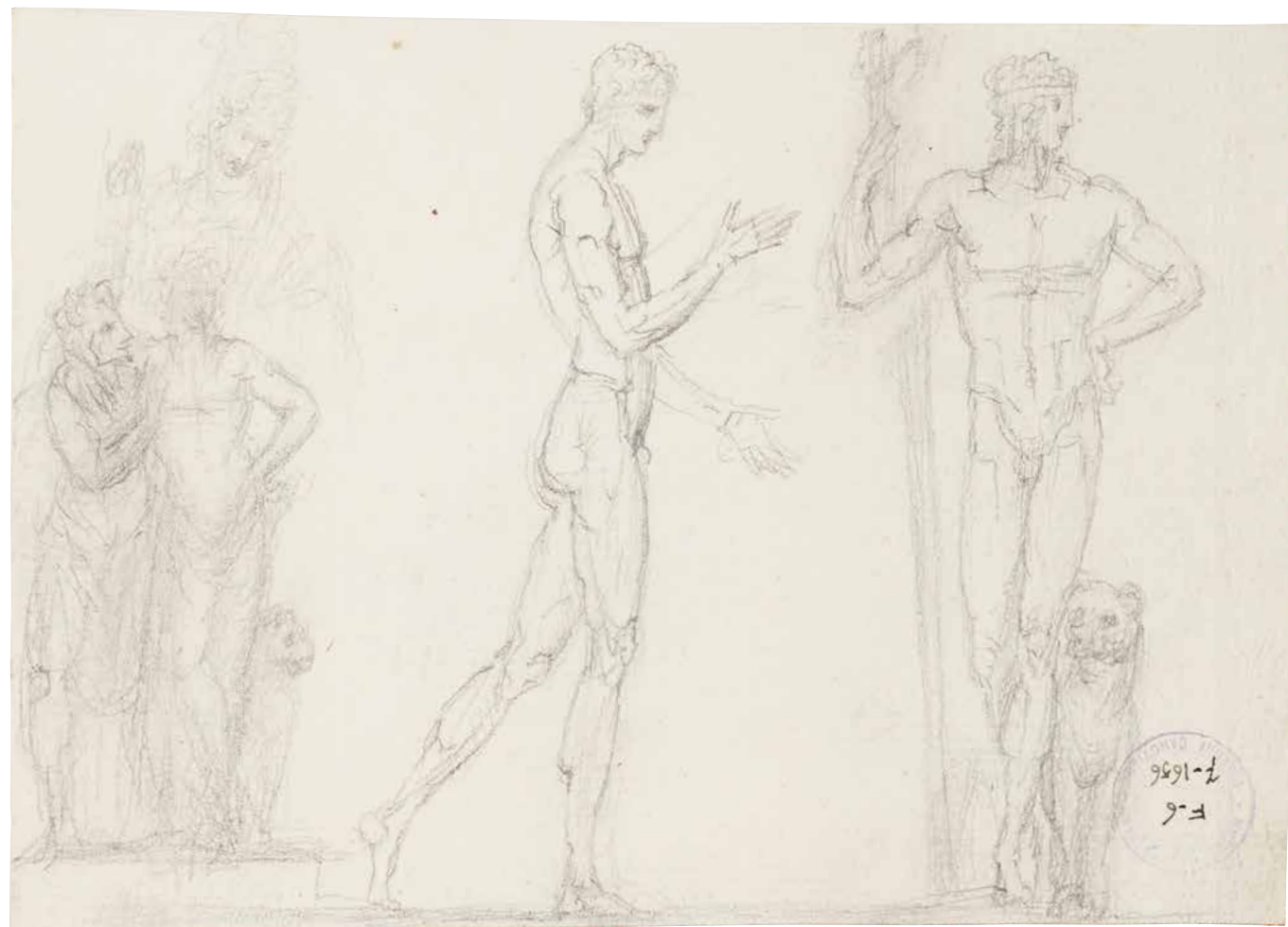


Fig. 1: Antonio Canova, *Studio per il gruppo di Venere e Adone; figura virile di profilo; studio per il solo Adone*, matita su carta, 143 x 201 mm, Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. F.6.7.1656

sua produzione grafica, testimonianza dell'inesauribile creatività dell'artista di Possagno.

Il foglio reca due disegni, l'uno a pastello e l'altro, ruotato di novanta gradi, a carboncino, che raffigurano i glutei e le gambe di Venere, parte del panneggio e il retro di un cane, studi per il gruppo di *Venere e Adone*.

La scultura era stata modellata da Canova nel 1789 di sua libera iniziativa ed acquistata dal marchese Francesco Berio di Salza per la

IDC

3.

Antonio Canova

(Possagno 1757 - Venezia 1822)

Due figure femminili nude, di cui l'una seduta, di schiena e l'altra stante, di profilo, con le braccia incrociate sul petto

1800-1805 ca.
matita su carta, 460 x 333 mm
Bassano del Grappa, Museo Civico,
inv. A.9.9

Provenienza:

dono Giambattista Sartori Canova, 1849-1858

Esposizioni:

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1956, *Disegni del Museo Civico di Bassano da Carpaccio a Canova*, cat. n. 110;
Bassano del Grappa, Museo Civico, 1957, *Mostra dei disegni di Antonio Canova nel secondo centenario della nascita*, cat. n. 90;
Copenaghen, Thorvaldsens Museum, ottobre-novembre 1969, *Antonio Canova. Tegninger fra Museet i Bassano*, cat. n. 4;
Los Angeles, County Museum of Art, luglio-settembre 1993, *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*, cat. n. 88;
San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage, ottobre 2001-gennaio 2002, *Antonio Canova. Dipinti e disegni del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, cat. n. 20;
Bassano del Grappa, Museo Civico e Possagno, Gipsoteca, novembre 2003-aprile 2004, *Canova*, cat. n. II.36;
Roma, Palazzo Braschi - Museo di Roma, dicembre 2012-aprile 2013, *Canova. Il segno della gloria. Disegni, dipinti e sculture*, cat. n. I.3;
Torino, Biblioteca Reale, maggio-agosto 2015, *Canova. Canova. La Bellezza e la Virtù. Disegni, dipinti e sculture dalle collezioni di Torino e Bassano del Grappa*, cat. n. 6.

Bibliografia:

L. Magagnato (a cura di), *Disegni del Museo Civico di Bassano da Carpaccio a Canova*, Venezia 1956, cat. n. 110, p. 96;

E. Bassi, *Antonio Canova*, Milano 1957, tav. 53, p. 15;
G. Barioli (a cura di), *Mostra dei disegni di Antonio Canova nel secondo centenario della nascita*, Bassano del Grappa 1957, cat. n.90;
C.L. Ragghianti, *Studi sul Canova*, in «Critica d'Arte», 22, 1957, p. 7;
E. Bassi (a cura di), *Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venezia 1959, pp. 26-27;
B. Passamani, E. Salling, (a cura di), *Antonio Canova. Tegninger fra Museet i Bassano*, catalogo della mostra (Copenaghen, 1969), Copenaghen 1969, cat. n. 4, p. 24;
R.J. Campbell, V. Carlson (a cura di), *Vision of Antiquity: Neoclassical Figure Drawings*, catalogo della mostra (Los Angeles, 1993), Los Angeles 1993, cat. n. 88;
G. Pavanello (a cura di), *Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Hermitage*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, 2001-2002), Milano 2001, cat. n. 20;
S. Androssov, M. Guderzo, G. Pavanello (a cura di), *Canova*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa e Possagno, 2003-2004), Milano, 2003, p. 198;
G. Ericani, F. Leone (a cura di), *Canova. Il segno della gloria. Disegni, dipinti e sculture*, catalogo della mostra (Roma, 2012-2013), Roma [2012], pp. 88-89;
G. Ericani (a cura di), *Canova. La Bellezza e la Virtù. Disegni, dipinti e sculture dalle collezioni di Torino e Bassano del Grappa*, catalogo della mostra (Torino, 2015), Torino [2015], pp. 76-77.



Il disegno è raccolto nell'album A, che contiene in totale 27 fogli di vario formato, su cui sono raffigurati vari studi di nudo femminile realizzati da Antonio Canova.

L'album, così come quello nel quale è custodito il *Doppio studio per il gruppo di Venere e Adone*, pervenne al Museo Civico di Bassano del Grappa grazie all'importante donazione disposta da Giambattista Sartori Canova.

Il foglio raffigura due studi accademici dal vero che costituiscono, insieme agli altri disegni del medesimo album, un *unicum* nella produzione grafica di Canova, per la straordinaria morbidezza ed eleganza con cui si esalta la grazia del corpo femminile, attraverso una resa sfumata e un delicato uso della matita, che si contrappongono al segno nitido e deciso della penna con cui l'artista realizza invece gli studi di nudi maschili.

Il riferimento più diretto per i disegni dal vero realizzati da Canova è da rilevare negli studi accademici di Pompeo Batoni, ampiamente apprezzati dallo scultore fin dal suo viaggio di studio a Roma del 1779-80, quando aveva frequentato la scuola di nudo del pittore lucchese, di cui ammirava «il suo disegnare, tenero, grandioso, di belle forme»¹.

Per l'eccezionale dolcezza e raffinatezza gli studi di nudi femminili di Canova sono stati accostati ai grandi maestri del rinascimento e del manierismo emiliano, quali Correggio e Parmigianino, e a contemporanei dello scultore come il francese Pierre-Paul Prud'hon, che soggiornò a Roma dal 1784 al 1788 e fu in contatto con lo stesso Canova. Le sinuosità delle forme si avvicinano inoltre alle nuove ricerche puriste condotte da Jean-Auguste-Dominique Ingres, a Roma dal 1806, e dimostrano il continuo aggiornamento artistico dello scultore.

Nel foglio A.9.9 la posa della modella di profilo, con le braccia incrociate al petto, testimonia la lunga riflessione e gli studi dal vero compiuti da Canova per la realizzazione della *Venere Italica*, modellata nel 1804, con la quale prende forma compiutamente l'ideale canoviano di nudo femminile, tanto seducente e «vero» da destare l'ammirazione di Ugo Foscolo. Canova aveva ricevuto nel 1803 la commissione di realizzare una copia della *Venere de' Medici*, in sostituzione dell'originale, sottratto dai francesi alla Tribuna degli

Uffizi e portato a Parigi. L'artista, confrontandosi con uno dei più celebri nudi femminili dell'arte classica, realizzerà infine una *Venere* di propria invenzione, nell'atto di uscire dal bagno (ora collocata alla Galleria Palatina di Firenze), divenuta una delle opere più iconiche e celebrate dello scultore di Possagno.

IDC

¹ H. Honour e P. Mariuz (a cura di), *Antonio Canova. Scritti*, vol. I, Roma 2007, p. 61

4.

Antonio Canova

(Possagno 1757 - Venezia 1822)

Maddalena penitente

1789-1799

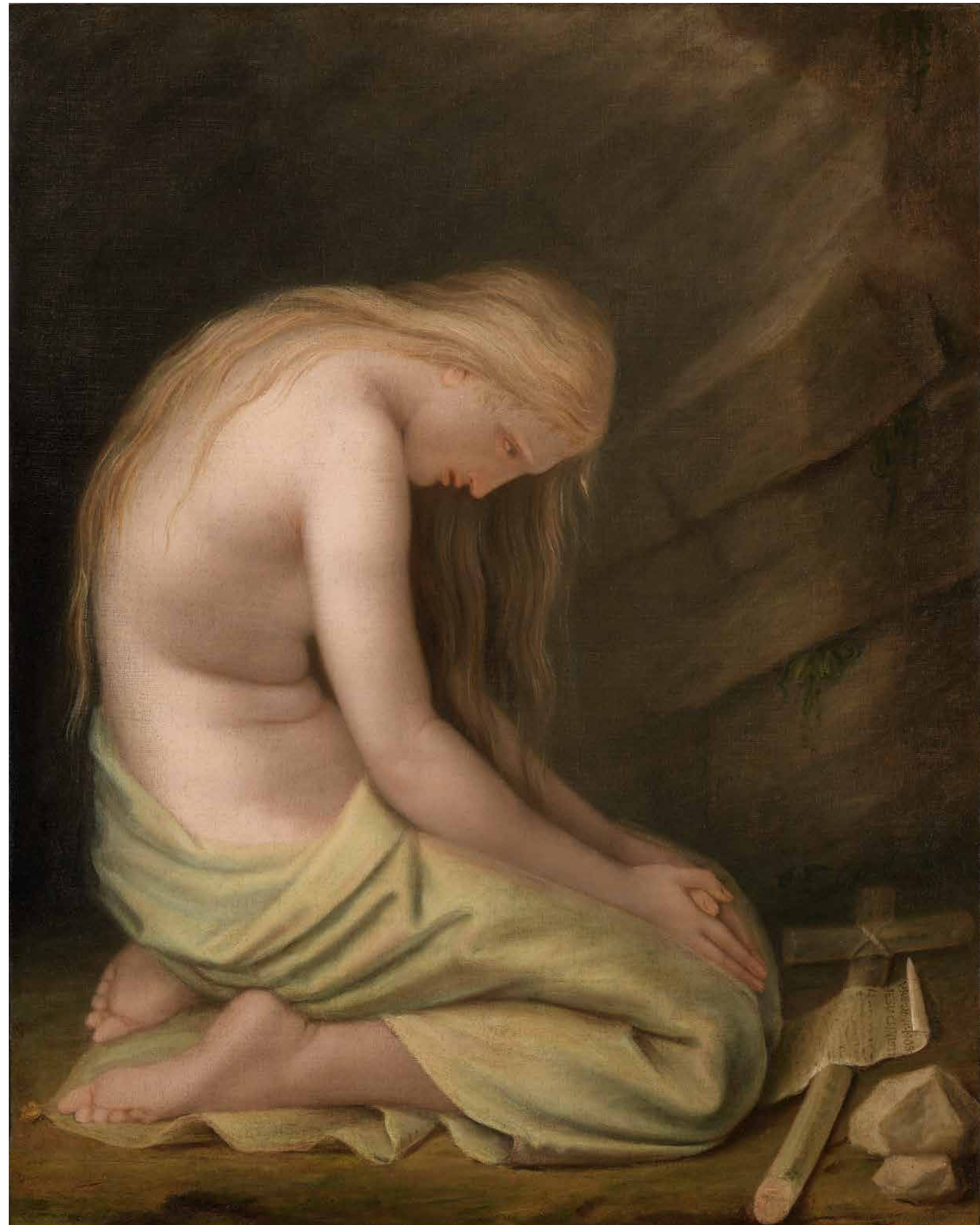
olio su tela, 105 x 81 cm
collezione privata

Provenienza:

Bassano, Conte Tiberio Roberti

Bibliografia:

Abbozzo di biografia 1805-1806, in H. Honour e P. Mariuz (a cura di), *Antonio Canova. Scritti*, vol. I, Roma 2007, p. 361;
G. Falier, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia 1823, p. 28;
M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Prato 1824, p. 516;
G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, p. 138, n. D3;
M. Mascotto, *Canova e la pittura. La Maddalena penitente, un dipinto ritrovato*, Potenza 2022.



La riscoperta di questo quadro restituisce un tassello importante al catalogo – assai esiguo – dei dipinti di Antonio Canova. Benché si sia autoritratto per la prima volta in un dipinto (Firenze, Galleria degli Uffizi), è noto, infatti, che il grande scultore considerava la pittura un'attività laterale e privata, rispetto alla scultura che gli ha dato la gloria. Tanto che non voleva mai vendere i propri dipinti, nemmeno a fronte di cifre altissime che gli venivano offerte, perché preferiva, come nel caso dei calchi in gesso, in particolare quelli dei bassorilievi, donarli agli amici più cari, come l'ambasciatore Zulian o il principe Abbondio Rezzonico, la cui baldanza giovanile è resa in maniera mirabile dal celebre dipinto di Pompeo Batoni (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini)¹.

¹ Questo quadro di provenienza Rezzonico è stato recentemente, dopo una lunga sosta nel Museo di Bassano, acquistato per diritto di prelazione dallo Stato italiano che l'ha destinato alla Galleria romana, dove già si trova uno dei più bei ritratti del Grand Tour dell'esimio pittore lucchese.

² A. Canova. *I quaderni di viaggio 1779-1780*, a cura di E. Bassi, Firenze 1959, pp. 56-57; ora in H. Honour e P. Mariuz (a cura di), *Antonio Canova. Scritti*, vol. I, Roma 2007, pp. 28-194 passim.

Non a caso, è probabile che Canova abbia incominciato a praticare la pittura proprio nello studio romano di Batoni, che quindi è stato uno dei suoi maestri. Il grande pittore è ricordato nei *Quaderni di viaggio* e non senza ironia: gli allievi prendevano in giro il vecchio maestro, ormai fuori controllo, e scherzavano sulla sua bigotteria². Batoni aveva fatto un'enorme fortuna a Roma come pittore del Grand Tour e Canova gli è sempre stato molto devoto.

Il dipinto ritrovato, tra i più belli realizzati da Canova, è dedicato al controverso tema, sospeso tra sacro e profano, della *Maddalena*. A questo soggetto il grande scultore dedicò una prima versione in marmo tra il 1793 e il 1796, la celebre statua presentata a Parigi al Salon del 1808 di proprietà del conte Giovanni Battista Sommariva, che la espose in un allestimento bizzarro e misterioso nel suo palazzo di Parigi: la scultura era allestita in un *cabinet* foderato di seta scura e ornato di uno specchio (oggi a Genova, Musei di Strada Nuova-Palazzo Tursi). La figura accosciata fu replicata una seconda volta nel 1809 per il viceré Eugenio di Beauharnais, e quindi per alcuni anni esposta alla Villa Reale di Milano, che era la sua residenza (oggi San Pietroburgo, Ermitage). Del tutto diversa nella posa dalla precedente, invece, è la statua della *Maddalena giacente*, un'opera creduta scomparsa e solo da poco fortunatamente ritrovata, eseguita dall'artista per il primo ministro britannico Robert Jenkinson, II conte di Liverpool.

L'interesse dell'artista verso questo soggetto, che gli aveva garantito una straordinaria fortuna, trova un'ulteriore conferma in questo di-



Fig. 1: Antonio Canova, *Maddalena penitente*, marmo, San Pietroburgo, Ermitage

pinto recentemente ritrovato, che rappresenta una versione pittorica della *Maddalena* Sommariva. Canova realizzò il dipinto tra il 1798 e il 1799, quando si era rifugiato nella natia Possagno, per fuggire da Roma, invasa dai francesi. In questo breve periodo, non potendo scolpire, si dedicò alla pittura, che però continuò a rimanere per lui un'attività assolutamente privata. Lo testimonia anche il fatto che il quadro fu regalato dall'autore al conte di Bassano Tiberio Roberti, suo grande amico, quasi a titolo di risarcimento: la prima *Maddalena* in marmo, infatti, era stata promessa proprio a lui, ma poi Canova aveva ceduto alle lusinghe del generale francese Jean-François Julliot, dal quale infine giunse alla collezione di Sommariva.

L'opera è ricordata per la prima volta in un documento del 1799 di Francesco Zardo, detto «Fantolin», fratello di Angela Zardo, la madre di Canova, che rimasta vedova e risposatasi subito aveva abbandonato il figlio nelle mani del nonno paterno Pasino. Vi si legge che il «Fantolin» fece fare «una soaza [cornice] grande per la Madalena», che ancora oggi è racchiusa nella sua cornice originale³. È poi segnalata nell'*Abbozzo di biografia* del 1805-1806⁴, e nella biografia canoviana pubblicata nel 1823 da Falier, che ricordava: «nella sua ferma permanenza in Possagno di oltre un anno molte furono le sue produzioni, e bellissime. *La Maddalena, la Carità, L'Ercole Furioso*, le sue *Veneri*, e diverse altre contendono a buon diritto gli allori ai Paoli, ed ai Tiziani». In nota Falier precisa che «la *Maddalena* si conserva in Bassano, presso il co. Roberti» e conclude che «per quanto io ne sappia, egli non si lasciò sortir dalle mani altri quadri, quantunque più volte sollecitato da generose offerte»⁵. Una terza fonte è la celebre monografia di Missirini del 1824⁶.

Ricordata nell'*Opera completa di Canova*, pubblicata da Giuseppe Pavanello nel 1976, per quanto all'epoca irreperibile, l'opera era nota dalla copia dipinta da Luigia Giuli, governante della casa dell'artista a Roma, che fu una pittrice dilettante (oggi Roma, Accademia di San Luca)⁷, e da una bella incisione eseguita da Antonio Zecchin su disegno di Carlo Panoli⁸.

È interessante il confronto tra le due *Maddalene*, quella scolpita e quella dipinta. Si tratta in questo caso di una trascrizione pittorica molto fedele del profilo della famosa scultura. La posizione è un po' diversa, ma conserva i motivi della figura genuflessa col capo reclinato. Anche le braccia sono diversamente atteggiate, come le mani,

ma i piedi sono praticamente identici. Si tratta, quindi, di un procedimento che parte dalla scultura per approdare alla pittura, contrariamente a quanto era solito fare Canova. Lo scultore, infatti, usava la pittura come prova preliminare di quanto poi avrebbe realizzato in scultura: è il caso della *Paolina come Venere Vincitrice*, la cui posizione ha continuamente sperimentato – si direbbe per una vita – proprio su una serie di *Veneri* d'impronta tizianesca e giorgionesca, tutti dipinti conservati nella casa natale del grande artista a Possagno.

L'opera è stata restaurata nello studio milanese di Carlotta Beccaria.

FM

³ Archivio Fondazione Canova, Opera Dotazione del Tempio, faldone «Amministrazione Roberti Bassano». Ringrazio Marcello Cavarzan per la segnalazione, ora anche in M. Mascotto, *Canova e la pittura. La Maddalena penitente, un dipinto ritrovato*, Potenza 2022, p. 45.

⁴ In H. Honour e P. Mariuz (a cura di), *Antonio Canova. Scritti*, vol. I, Roma 2007, p. 361.

⁵ G. Falier, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia 1823, pp. 27-28.

⁶ M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Prato 1824, p. 516.

⁷ D. Trevisan, in G. Pavanello (a cura di), *Canova eterna bellezza*, catalogo della mostra (Roma, 2019-2020), Cinisello Balsamo 2019, p. 330, n. 117.

⁸ G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, p. 138, n. D32.

5.

Antonio Canova

(Possagno 1757 - Venezia 1822)

Erma di Domenico Cimarosa

1816

marmo, 66 x 36 x 31 cm

firmata sul lato destro: «A. CANOVA. SCOLPI»

iscritta sul fronte «A DOM:CO CIMAROSA/

NAPOLETANO/ ESIMIO MAESTRO DI MUSICA/ NATO

M.DCC.XLVIII MORTO M.DCCC.I/ ERCOLE CARD:

CONSALVI/ M.DCCCXVI».

collezione privata

Provenienza:

cardinale Ercole Consalvi;

cardinale Pietro Vidoni;

collezione privata.

Esposizioni:

Forlì, Musei di San Domenico, gennaio -

giugno 2009, *Canova: l'ideale classico tra*

scultura e pittura, cat. n. VI.9;

Milano, Gallerie d'Italia, ottobre 2019 -

marzo 2020, *Canova e Thorvaldsen. La*

nascita della scultura moderna.

Bibliografia:

L. Cicognara, *Catalogo cronologico delle*

opere di Antonio Canova, in *Storia della*

scultura dal suo Risorgimento in Italia fino

al secolo di Canova del conte Leopoldo

Cicognara per servire di continuazione

all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt,

1824 [ed. 2004], p. 268;

A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova: con*

note e documenti scritte da Antonio D'Este

e pubblicate per cura di Alessandro D'Este,

Firenze 1864, p. 345;

F. Mazzocca, in S. Androsov, F. Mazzocca, A.

Paolucci (a cura di), *Canova: l'ideale classico*

tra scultura e pittura, catalogo della mostra

(Forlì, 2009), Cinisello Balsamo 2009, pp.

275-276;

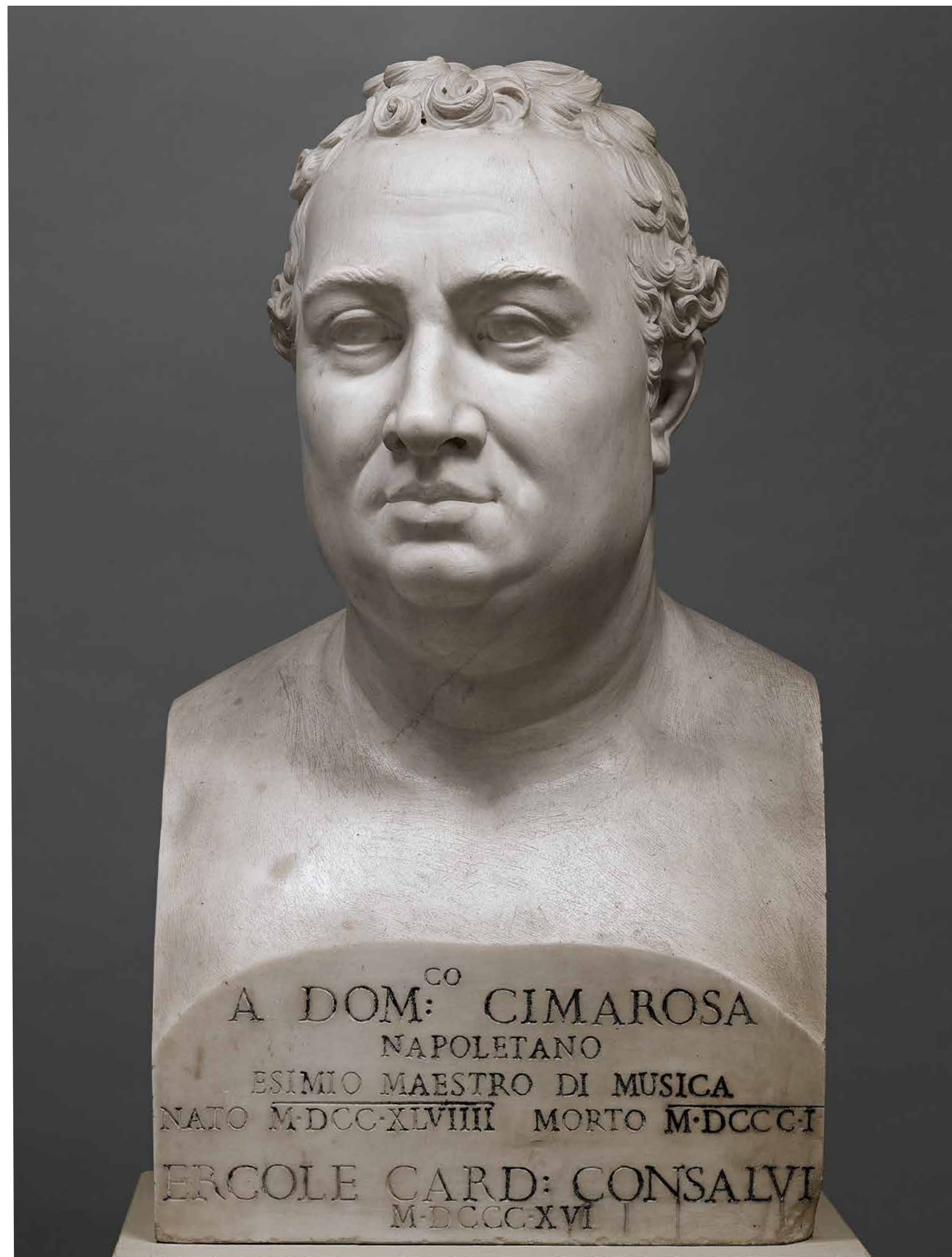
F. Mazzocca, in S. Grandesso, F. Mazzocca

(a cura di), *Canova e Thorvaldsen. La nascita*

della scultura moderna, catalogo della

mostra (Milano, 2019-2020), Milano 2019,

p. 361, n. IX.4, riprodotto p. 222.



¹ Vedi F. Mazzocca, in G. Pavanello, G. Romanelli (a cura di), *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia e Possagno, 1992), Venezia 1992, pp. 308-310; P. Coen, in F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno (a cura di), *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, 2002), Milano 2002, pp. 472-473.

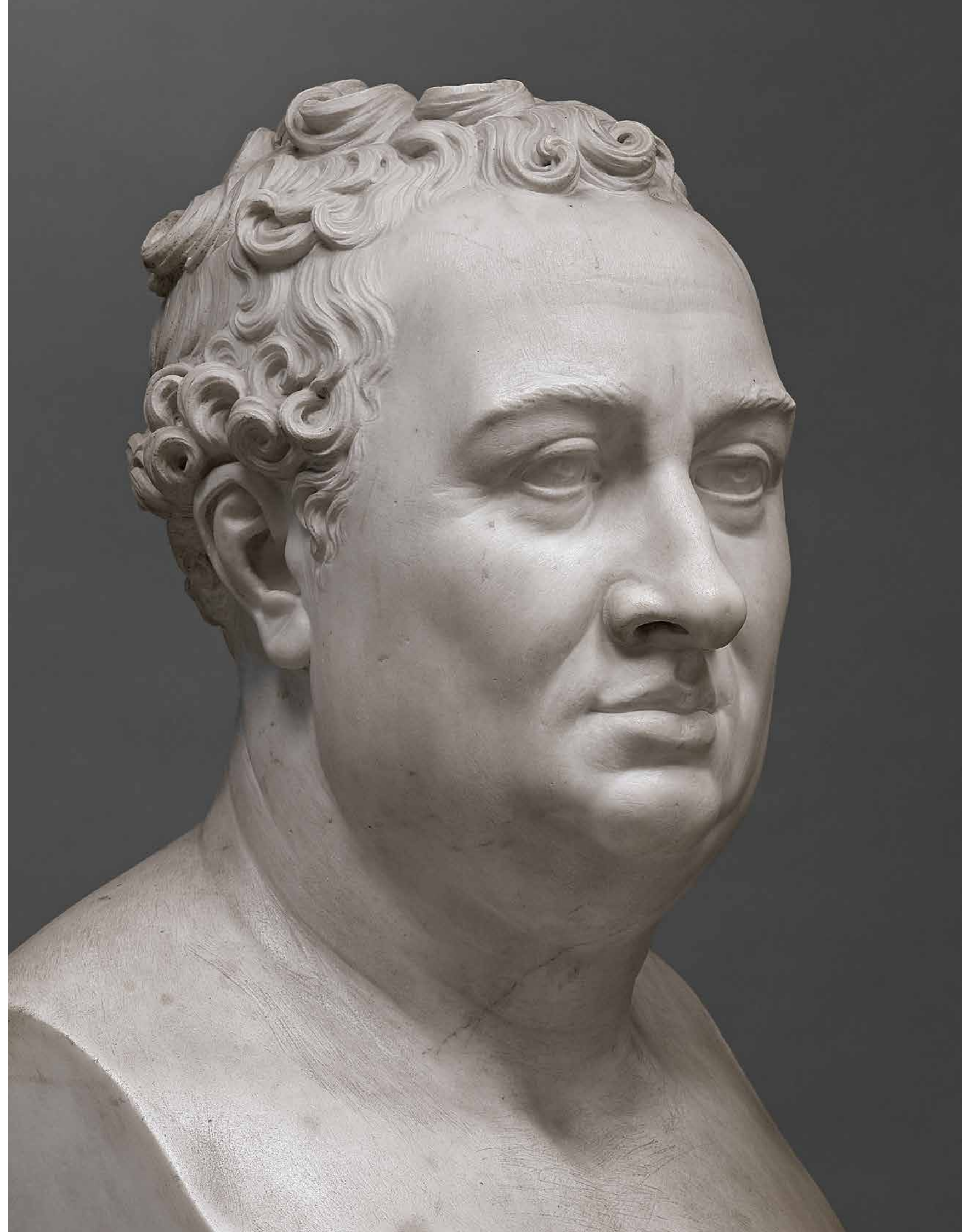


Fig. 1: Antonio Canova, *Busto di Domenico Cimarosa*, marmo, Roma, Protomoteca Capitolina

Il marmo è la seconda versione, in forma di erma, del celebre busto di Domenico Cimarosa¹ conservato alla Protomoteca Capitolina. Veniva ricordata nel *Catalogo cronologico delle opere di Antonio Canova* pubblicato da Cicognara nella *Storia della Scultura*², dove era indicata come un busto eseguito nel 1822 quale regalo dello scultore al cardinale Ercole Consalvi. Questo trova conferma nella bella scritta epigrafica apposta nel fronte dell'erma. Nelle fondamentali

Memorie di Antonio Canova dell'allievo Antonio D'Este troviamo invece la notizia dell'avvenuto passaggio di proprietà e una maggiore precisione sulla tipologia: «*Busto o Erma di Cimarosa*, regalato dall'erede al cardinal Consalvi, poscia passato in proprietà della famiglia Vidoni»³. Il marmo fu infatti donato da Consalvi a un prelado di altissimo rango, il cardinal Pietro Vidoni (1759-1830). Già due suoi antenati erano stati elevati alla porpora, Girolamo nel 1627 da Urbano VIII e Pietro nel 1660 da Alessandro VII. Dopo la formazione nel collegio San Carlo a Modena, in quello Nazareno a Roma e nella Pontificia Accademia dei Nobili, aveva percorso tra Roma e le legazioni una carriera davvero strepitosa, iniziata come camerlengo privato di Pio VI e referendario del Tribunale Apostolico, proseguita come vicelegato a Ferrara dal 1785 al 1796, protonotario apostolico, relatore della Sacra Consulta,

delegato apostolico ad Ancona e poi ancora a Urbino e Pesaro. Durante il periodo dell'occupazione francese si ritirò a Cremona, tornando a Roma nel 1814 per poi divenire cardinale nel 1816. Come tale partecipò ai due conclavi del 1823 e 1829. Nel frattempo il fratello Giuseppe si vedeva confermato dall'imperatore Francesco I d'Austria il titolo di marchese ed elevato al rango di principe austriaco.



² L. Cicognara, *Catalogo cronologico delle opere di Antonio Canova*, in *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, 1824, p. 268.

³ A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova: con note e documenti scritte da Antonio D'Este e pubblicate per cura di Alessandro D'Este*, Firenze 1864, p. 345.

⁴ V. Martinelli, P. Pietrangeli, *La Protomoteca Capitolina*, Roma 1955, pp. 8 sgg.

⁵ D. Selva (a cura di), *Lettere familiari inedite di Antonio Canova e di Giannantonio Selva*, Venezia 1835, p. 65.

⁶ Ivi, p. 75.

L'omaggio dell'erma da parte di Consalvi potrebbe trovare una sua giustificazione dalla comune ammirazione per il grande musicista, ancora universalmente apprezzato, e dal fatto più specifico che proprio a Pietro Vidoni, quando era vicelegato a Ferrara, era stato dedicato *L'amante ridicolo*, un dramma giocoso musicato da Cimarosa e rappresentato nel teatro ferrarese della Scrofa nel 1789.

Il busto di Cimarosa, da cui l'erma è derivata, firmato e datato 1808, venne collocato nella serie delle effigi degli uomini illustri del Pantheon. Tra le iniziative promozionali più interessanti della politica culturale di Canova come ispettore per le Belle Arti a Roma fu certamente quella di riaffermare con vigore la tradizione ripresa nel Settecento, con il monumento voluto dal cardinale Pietro Ottoboni nel 1713 per il compositore Arcangelo Corelli, di collocare nel Pantheon i busti dei grandi italiani. La prestigiosa presenza della tomba di Raffaello aveva fatto del tempio nel Cinquecento il luogo di sepoltura di altri artisti. L'uso veniva interrotto nel XVII secolo, quando si inserirono busti onorari (come quello di Annibale Carracci) fuori della cappella, per poi essere ripreso appunto nel Settecento, incrementando decisamente ormai verso la fine degli anni Trenta la pratica delle erme. Significativo divenne il collocamento contemporaneo, nel 1782, dei busti dei due protagonisti della riforma neoclassica, Winckelmann e Mengs⁴. L'interessamento di Canova in qualità di Presidente Perpetuo dei Virtuosi, deve risalire almeno al 1807, quando il 13 dicembre comunicava all'amico Giannantonio Selva che «i busti della Rotonda sono ora diradati secondo il vostro parere e vanno meglio»⁵. Evidentemente l'incremento della raccolta, determinato dal nuovo clima favorevole al culto degli uomini illustri espresso anche da Foscolo nei *Sepolcri*, imponeva una disposizione più razionale. L'autorizzazione ottenuta nel 1809 da Pio VII di aggiungere un cospicuo numero di effigi, che cominciarono a entrare dal 1813, forniva l'occasione di potervi impegnare, come in una sorta di Accademia, i giovani dello studio: Alessandro e Antonio D'Este, Domenico Manera, Carlo Finelli, Rinaldo Rinaldi, Raimondo Trentanove, Massimiliano Laboureur, Adamo Tadolini. L'iniziativa, apprezzata per esempio da Visconti, ma anche criticata per un eccessivo campanilismo veneto (come riporta una lettera di Selva del giugno 1814)⁶, rendeva quel sacro luogo ancora più suggestivo per i viaggiatori. Stendhal annotava nel 1817: «Il fait mettre les bustes

des grands artistes au Panthéon, lieu si cher aux âmes tendres, par la tombe de Raphael. Tôt ou tard on lui ôtera le nom d'église, qui jadis la protégea contre le génie du christianisme: ce sera un musée sublime. La plupart des bustes commandés à Canova sont bien médiocres: un seul est de lui; on lit sur la base: A DOMENICO CIMAROSA/ERCOLE CARDINALE CONSALVI, 1816»⁷.

La data del 1816, la stessa che compare sulla fronte dell'erma, dovrebbe riferirsi all'ingresso del busto inviato al Pantheon dal suo committente, perché vi fosse collocato in una posizione privilegiata accanto alla tomba del grande urbinato, cui aveva accostato Cimarosa nelle proprie *Memorie*: «Primo, a mio giudizio, fra i compositori di musica, così per l'estro, che per il sapere, come Raffaello fu il primo fra i pittori»⁸. Più l'affollamento, che non la modesta qualità, di quei monumenti e di quelle erme, dalla cui presenza il solenne tempio risultava snaturato, finì con il suggerire il loro trasferimento in otto ambienti del pianterreno nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio, trasformati dalla sapienza museografica dell'architetto Raffaele Stern in Protomoteca. Nel giugno del 1820 il trasloco risultava compiuto e la nuova raccolta capitolina impreziosita dal bellissimo busto canoviano di Pio VI, al quale seguivano nel 1826 la copia di Cincinnato Baruzzi dell'autoritratto del 1812 conservato a Possagno e il grande monumento onorario a Canova eseguito tra il 1820 e il 1832 da Giuseppe de Fabris. Il busto di Cimarosa, già segnalato da Guattani nel 1810⁹, continuerà ad attirare le attenzioni di Rosini («le grandi forme del Virgilio della musica spirano veramente sotto lo scarpello»¹⁰) e di Stendhal, che nelle *Promenades* del 1828 lamentava come fosse stato «placé de façon à ce qu'on ne puisse pas le voir»¹¹. Questo declassamento rispetto alla prestigiosa sistemazione originaria deve spiegarsi anche con la scomodità di un personaggio compromesso in vita per le sue simpatie giacobine e con la scomparsa nel 1824 del cardinale che tanto l'aveva amato. Il segretario di Stato era stato legato al musicista da una profonda amicizia già prima di diventare cardinale, tanto da custodirne gli spartiti durante l'avventuroso viaggio di Cimarosa in Russia nel 1787. Mentre il 25 gennaio 1801 fu lui a celebrare la solenne messa di suffragio in San Carlo ai Catinari, alla presenza di tutti i musicisti di Roma.

Un clima di nuovo favorevole all'arte di Canova consentirà a Valentino Martinelli il recupero di questo capolavoro, segnalato nel 1955

⁷ Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Parigi 1817, p. 47.

⁸ M. Nasalli Rocca di Corneliano, *Memorie del Cardinale Ercole Consalvi*, Roma 1950, p. 68.

⁹ G.A. Guattani, *Sullo stato attuale delle belle arti in Italia e particolarmente in Roma*, in "Atti dell'Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti", t. I, parte 2, 1810 p. 280.

¹⁰ G. Rosini, *Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova*, Pisa 1825, p. 73.

¹¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, Parigi 1829, p. 254.

¹² *Arte neoclassica*, atti del convegno (Venezia, 1957), Venezia 1957.

¹³ V. Martinelli, C. Pietrangeli, *La Protomoteca Capitolina*, Roma 1955, p. 44.

¹⁴ M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova libri quattro*, Prato 1824, p. 223.

¹⁵ P. Giordani, *Panegirico ad Antonio Canova*, edizione critica e commentata a cura di G. Dadati, Piacenza 2008, p. 59.

¹⁶ I. Teotochi Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Pisa 1824, vol. IV, p. 40.

tra i marmi della Protomoteca e presentato nel 1957 al convegno veneziano sul Neoclassicismo¹². Resta ancora attuale il suo invito a osservare «come codesta testa dai finissimi capelli ricciuti, dalla fronte solenne alle guance carnose fino al tremulo soggolo, sia tutta modellata con un morbido digradare dei piani, e quanto s'innesti armoniosamente il collo pingue (dove il marmo si fa carne e pelle) sull'ampio giro delle spalle adipose», e come «tutto il busto sia chiuso in una musicale cadenza di linee sinuose, e sul volto, gli occhi dalle pupille fise e le nari e le labbra arcuate, appena contratte, siano concentrati, vorrei dire sincronicamente, in un ascolto profondo», e «infine come tanto peso di materia si trasfiguri per virtù d'arte e il marmo sembri, rigonfio tutto di segrete sonorità, leggero, trasparente, sospeso, come quello sguardo lontano, sul filo d'una melodia incantevole»¹³.

Tale intensa qualità realistica, accentuata in questa seconda versione, conferma come l'osservazione della natura prenda il sopravvento sulla consueta idealizzazione riferibile alla tradizione del busto nudo all'antica, in questo caso supponendo come modello quello del celebre *Vitellio*. Mentre Missirini poneva l'accento sulla qualità ritrattistica, rivelando che era stato «tratto da una somiglianza in pittura»¹⁴, Giordani, nel *Panegirico* compilato nel 1810, aveva preferito sottolineare l'empatia tra l'artista e «quel supremo padre d'armonia Domenico Cimarosa; che dal Canova riceve una seconda vita, in ristoro della morte ingiusta e immatura»¹⁵. L'allusione è alla dolorosa fine avvenuta a Venezia, l'11 gennaio 1801, a causa di un carcinoma al basso ventre che sembra gli fosse stato fatale a solo otto giorni dal manifestarsi del male. Mentre, ricordava Isabella Teotochi Albrizzi, «le sue soavi melodie destavano le lagrime sull'infortunio della vedova sposa di Mausolo, opera che non poté condurre al suo termine; più amare lagrime, e più veraci, che Artemisia non otteneva, furono sparse sull'intempestiva di lui dipartita». Lo scultore aveva reso dunque un pietoso omaggio a un musicista che apprezzava e a «uno di que' rari ingegni, nati a segnare di punti luminosi gli annali del mondo. La fronte è rivolta verso il Cielo, sicché sembra invocare la celeste armonia delle sfere: e celeste armonia pure ricordano i mesti, e a un tempo giocondi concetti delle sue numerosissime musiche»¹⁶.

FM



6.

Thomas Lawrence
(Bristol 1769 - Londra 1830)

Ritratto di Antonio Canova

1815 ca.
olio su tela, 93 x 73 cm
collezione privata

Provenienza:
Collezione Hugh Honour



¹ Cfr., a proposito, M. Guderzo (a cura di), *Thomas Lawrence. Ritratto di Antonio Canova*, Crocetta del Montello 2012, con bibliografia.

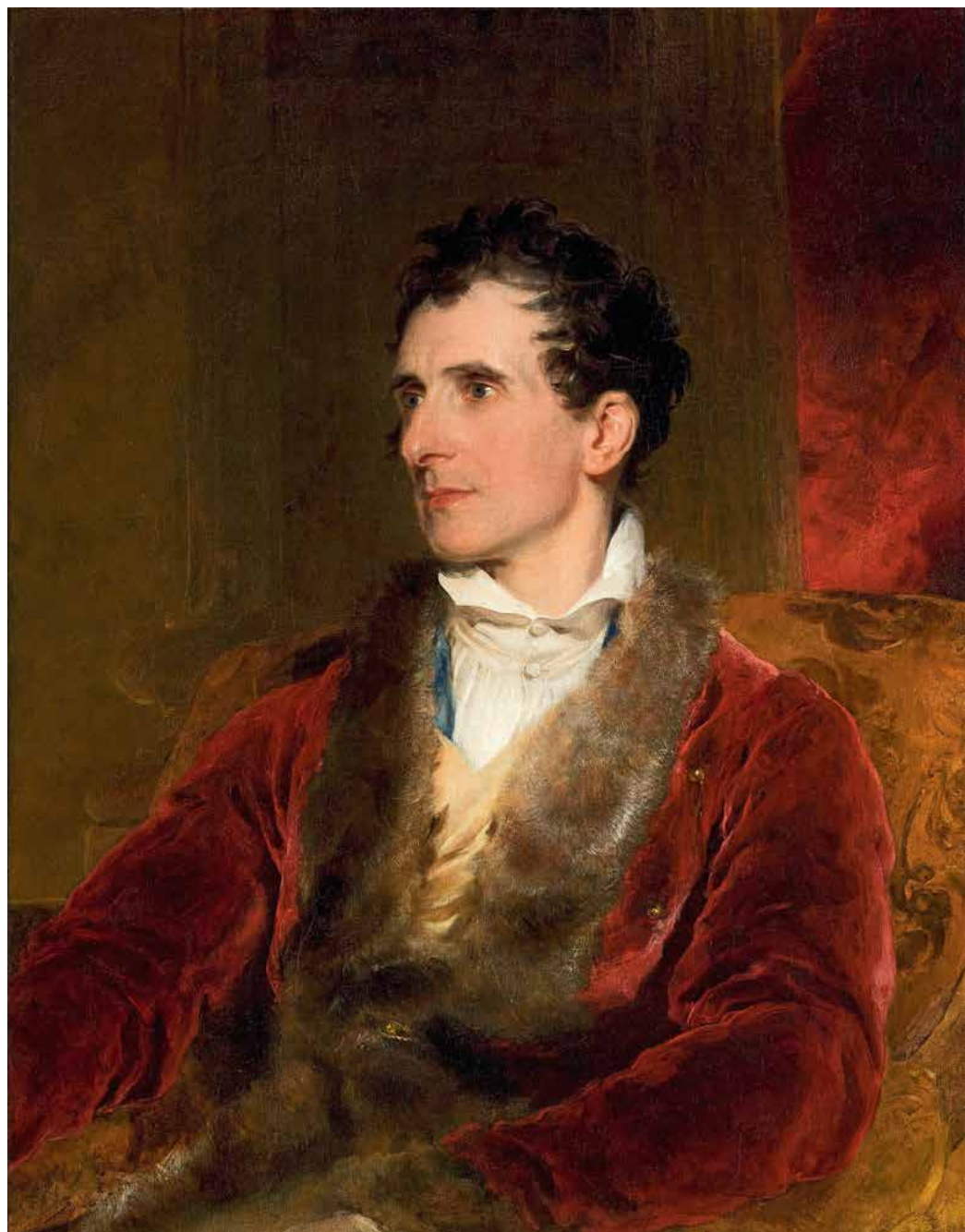


Fig. 1: Thomas Lawrence, *Ritratto di Antonio Canova*, olio su tela, Possagno, Gypsotheca e Museo Canova

LIl dipinto è una replica (pressoché delle stesse dimensioni) del celebre *Ritratto di Antonio Canova* di Thomas Lawrence conservato alla Gypsotheca e Museo Canova di Possagno¹.

Lawrence e Canova si erano conosciuti nel 1815 a Parigi, durante le operazioni di restituzione delle opere d'arte sottratte all'Italia da Napoleone, organizzate dallo scultore. In seguito Canova si recerà

a Londra, per visionare i marmi del Partenone portati nella capitale inglese da Lord Elgin. È qui che Lawrence realizzò il dipinto nel dicembre di quell'anno, poco prima della partenza di Canova, in una sola seduta, preceduta il giorno prima da un disegno. Committente fu William Richard Hamilton, come accuratamente ricostruito da Hugh Honour, che fu tra l'altro proprietario di questa replica². Già il 22 dicembre di quell'anno Hamilton scriveva a Canova la soddisfazione per il dipinto, generalmente apprezzato, tanto che l'anno successivo Lawrence lo espose alla Royal Academy. Da una bozza di lettera non datata, si apprende che fu

lo stesso pittore a informare Canova di aver convinto Hamilton a inviargli il ritratto: «Grazie a gentili accordi con Mr. Hamilton, che con molta riluttanza cedette alla mia richiesta, ho il permesso di spedire, affinché sia a Sua disposizione la Pittura per la quale Lei ha posato davanti a me la mattina della Sua partenza. Come attenuante dei

suoi difetti non manco, in nome della Sua amicizia, di menzionare la scarsità di tempo in cui è stato eseguito e che nonostante io abbia fatto un disegno del Suo volto il giorno prima, è stato dipinto in una sola seduta³».

Nel 1819 Lawrence portò con sé il dipinto a Roma, dove si era recato per eseguire i ritratti di papa Pio VII e del Cardinal Consalvi, per poterlo completare con sedute dal vivo e consegnare direttamente allo scultore, come scrisse egli stesso a Canova: «Ho portato il Suo ritratto con me (quello, come può ricordare, fatto in una sola seduta), con la speranza di poterlo rendere un'opera d'arte più perfetta per Suo fratello o per qualche caro amico a cui deciderà di darlo⁴». Consegnato all'effigiato, il dipinto ebbe da subito una grandissima fortuna, come scrisse Canova a Lawrence il 17 agosto 1822: «Voglio pure dire che il mio ritratto, pegno preziosissimo della di Lei amicizia per me non rimane mai un mese intero in mia casa perché mi viene continuamente richiesto per essere copiato⁵». Dell'opera si conoscono, in effetti, una ventina di copie: una, di grande qualità, appartiene ai discendenti di Hamilton⁶; copie del ritratto intero sono a Parigi, Louvre, a Mosca, Museo Puškin; della sola testa a Trento, Castello del Buonconsiglio⁷, a Parma, Museo Glauco Lombardi e a Treviso, Museo Civico; Lawrence conservò nello studio una «testa» e una replica delle stesse misure dell'originale di Possagno, che forse si può identificare con la tela in oggetto⁸.

Questa grande e precoce fortuna si deve chiaramente alla qualità del dipinto, che è tra i migliori ritratti dello scultore di Possagno. Canova vi è rappresentato seduto su una poltrona imbottita davanti a una base di colonna, il volto concentrato e forse un poco ringiovanito (aveva all'epoca cinquantotto anni) voltato verso sinistra, in capo la parrucca a riccioli che caratterizza gli anni della maturità per celare la calvizie, con indosso una vestaglia in velluto rosso bordata di pelliccia. La replica appare fedelissima in ogni dettaglio, nonostante una resa pittorica più liscia e descrittiva, che in qualche modo ferma la vibrazione luministica del prototipo.

² Cfr. H. Honour, *A list of Artists who portrayed Canova*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, ora in *Idem*, «Nome de pittori e scultori che hanno fatto il ritratto del sig. Canova», in *La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità serena grandezza*, catalogo della mostra, Possagno 2008, pp. 36-37 n. 19).

³ *Ivi*, p. 36.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. K. Eustache (a cura di), *Canova. Ideal heads*, catalogo della mostra (Oxford, 1997), Oxford 1997, pp. 95-97.

⁷ Opera di Giuseppe Craffonara.

⁸ Per le repliche cfr. *La mano e il volto...*, cit., pp. 232-233, ill. pp. 155-159.

O C

7.

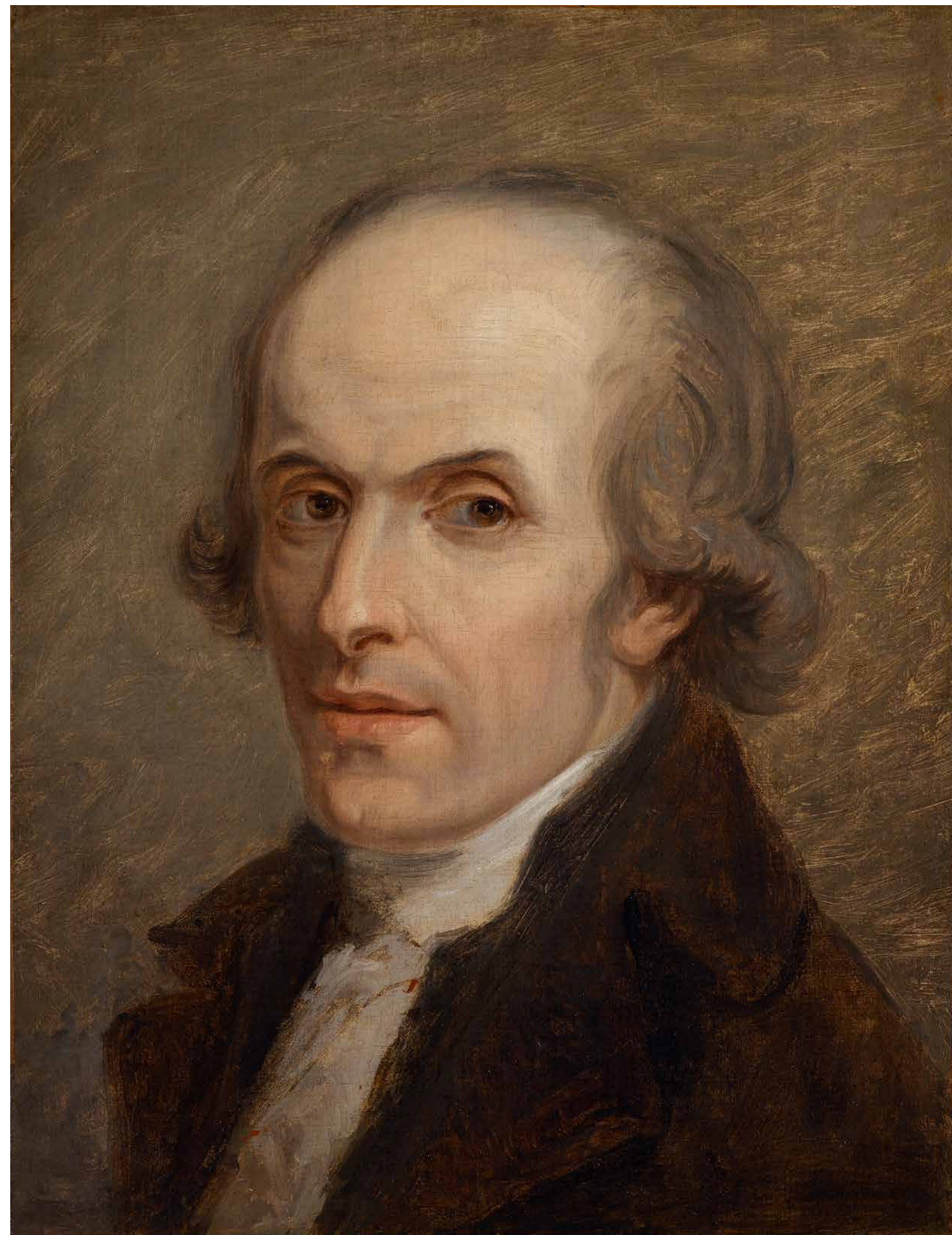
Andrea Appiani
(Milano 1754 - 1817)

Ritratto di Antonio Canova

1803
olio su carta applicata su tela,
41,3 x 31,5 cm
collezione privata

Esposizioni:
Milano, Rotonda di via Besana, *Napoleone
e la Repubblica Italiana (1802 - 1805)*,
novembre 2002 - febbraio 2003, cat. n. 181

Bibliografia:
F. Mazzocca, in C. Capra, F. Della Peruta,
F. Mazzocca (a cura di), *Napoleone e la
Repubblica Italiana (1802 - 1805)*, catalogo
della mostra (Milano, 2002-2003), Milano
2002, p. 197, n. 181, ill. p. 143.



¹Abbozzo di biografia 1805-1806, in H. Honour e P. Mariuz (a cura di), *Antonio Canova. Scritti*, vol. I, Roma 2007, p. 318.

²Cfr. F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti (1754-1817)*, Milano 2015, p. 91.

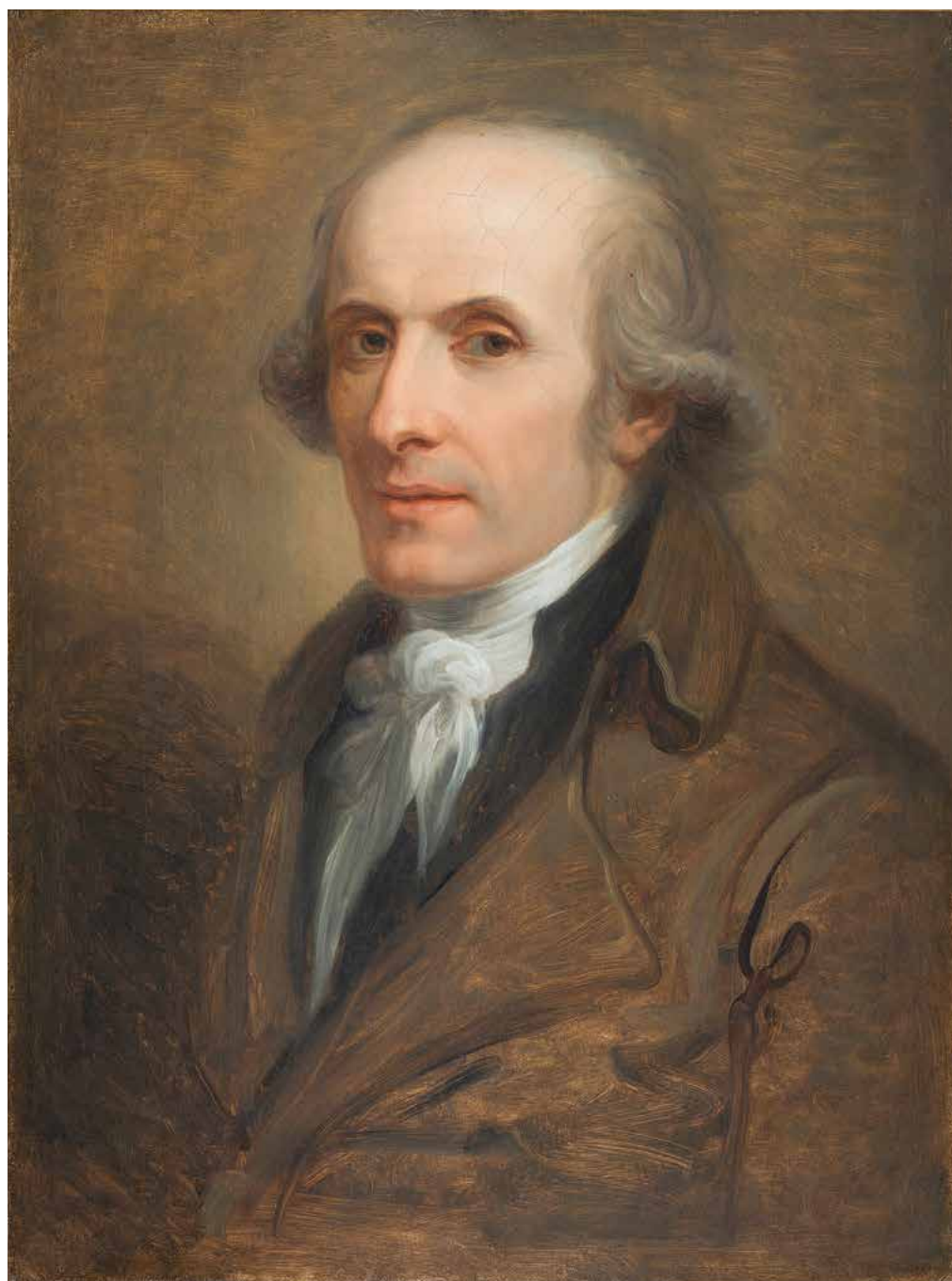


Fig. 1: Andrea Appiani, *Ritratto di Antonio Canova*, olio su carta applicata su tela, Milano, Galleria d'Arte Moderna, © Comune di Milano - tutti i diritti riservati - Milano, Galleria d'Arte Moderna

Come ricorda l'*Abbozzo di biografia* di Canova, Appiani eseguì il ritratto dello scultore durante il suo soggiorno a Milano, di ritorno da Parigi nel dicembre 1802¹. Il dipinto dovette essere terminato all'inizio del 1803, come confermato dalle carte riunite da Francesca Reina in vista di una monografia sul pittore mai pubblicata (oggi conservate a Parigi, Bibliothèque Nationale²) ed è

stato identificato nel ritratto conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Milano realizzato, come in questo caso, a olio su carta applicata su tela³. Appiani realizzò altre due versioni di poco più piccole da questo prototipo, una su tavola in collezione privata⁴ e l'opera in esame.

Si tratta di una versione ridotta dove l'eliminazione di parte del busto rispetto al prototipo consente una maggiore concentrazione sul volto dell'artista. A lievi varianti iconografiche, soprattutto nei dettagli dell'abito, corrisponde una stesura pittorica forse più definita.

Appiani ci ha lasciato una delle immagini meno ufficiali dell'artista, quasi un'istantanea solo pacatamente idealizzata, destinata però a grande fortuna, attra-

verso le incisioni ricavate da Antoine-François Sergent-Marceau, James Thomson, e Francesco Rosaspina nel 1806. Quest'ultimo fu un personaggio molto legato anche a Giuseppe Bossi (con il quale aveva partecipato ai Comizi di Lione, e del quale poi incise anco-

ra nel 1817 il magnifico disegno allegorico conservato alla Biblioteca Palatina di Parma con l'*Apoteosi di Giovan Battista Bodoni*) e all'ambiente milanese. Tradusse infatti nel 1802 anche il *Ritratto di Luigi Lamberti* da un disegno ancora di Appiani (Roma, collezione privata). Il rame venne inviato a Milano per essere stampato a cura del Corpo Legislativo. Ma è soprattutto significativo il suo impegno, sotto la direzione di Giuseppe Longhi, nella grande impresa della serie di magnifiche acquaforti ricavate dai celebri *Fasti di Napoleone*, sempre di Appiani⁵.

³ Si veda F. Magani, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia e Possagno, 1992), Venezia 1992, cat. n. 4, pp. 94-95.

⁴ S. Grandesso, in F. Leone, M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi (a cura di), *Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova 2010-2011), Venezia 2010, pp. 228-229, n. 19, riprodotto p. 99.

⁵ A. Bernucci, P.G. Pasini, *Francesco Rosaspina «incisor celebre»*, Milano 1995.

FM

8.

Giuseppe Borsato

(Toppo, Pordenone, 1770 - Venezia 1849)

Museo canoviano

1805-1806
olio su tela, 124,5 x 206,5 cm
collezione privata

Provenienza:

Treviso, Palazzo Martignon

Bibliografia:

F. Mazzocca, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002, p. 119, fig. 5;
G. Pavanello, *La decorazione degli interni*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, vol. II, Milano 2004, pp. 419-421, riprodotto tavv. 319, 321;
R. Varese, *Giuseppe Borsato accademico. L'orazione funebre per Canova*, in «Arte documento», 25, pp. 213, 218 nota 1;
R. De Feo, *Giuseppe Borsato 1770-1849*, Venezia 2016, pp. 88-90, n. 1.2;
G. Pavanello, in *Idem* (a cura di), *Canova eterna bellezza*, catalogo della mostra (Roma, 2019-2020), Cinisello Balsamo 2019, p. 350, n. 169, riprodotto p. 271.



¹ F. Mazzocca, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002, p. 119.

² G. Pavanello, *La decorazione degli interni, in La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, vol. II, Milano 2004, pp. 419-421.

³ R. De Feo, *Giuseppe Borsato 1770-1849*, Venezia 2016, pp. 88-90.

⁴ *ivi*, pp. 597-599.

⁵ *cfr. ivi*, pp. 414-419, n. VII.11

Come il successivo, il dipinto è stato pubblicato come anonimo da Fernando Mazzocca¹ e poi attribuito da Giuseppe Pavanello², mentre Roberto De Feo ne ha recentemente ricostruito provenienza e datazione³. La tela è stata infatti individuata in uno dei «due gran Quadri di Prospettive per il sig. Martignoni di Treviso» indicati nell'*Elenco di tutte le principali Opere di Pittura eseguite dame Giuseppe Borsato*, conservato nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, sotto la data del 1805⁴. L'opera si inseriva nelle decorazioni a fresco eseguite da Borsato insieme a Giambattista Canal per il palazzo trevigiano di Giovan Battista Martignon (o Martignoni), arricchitosi con l'acquisto dei beni del Sovrano ordine di Malta tra il Piave e Venezia. La grande sala da ricevimento conserva ancora intatte le decorazioni a fresco con finte architetture scandite da colonne ioniche in marmo rosa e bassorilievi dipinti⁵: al centro delle pareti lunghe, entro cornici dipinte, erano posizionati i due quadri, scenografiche vedute prospettiche d'invenzione, dedicate l'una alle sculture canoviane e l'altra alle glorie dell'arte veneta.

Il dipinto in oggetto è ambientato all'interno di una profonda galleria immaginata come una basilica romana a tre navate, divise da colonnati corinzi, con un'imponente volta a botte cassettonata e illuminata da lucernari. Nel vasto spazio sono esposte alcune delle sculture più celebri realizzate da Canova entro i primi anni del secolo. Al centro, su un basamento circolare con l'iscrizione «MUSEUM EX OPERIBUS CANOVAE», il gruppo di *Teseo che lotta con il centauro*, oggi a Vienna (Kunsthistorisches Museum), il cui modello fu terminato nel 1805, mentre il marmo nel 1821. Ai due lati i Pugilatori, *Creugante e Damosseno*, dei Musei Vaticani, (modelli del 1796, marmi del 1801 e 1806), mentre al centro dell'abside si erge il modello per il *Napoleone come Marte pacificatore*, che verrà terminato in marmo nel 1806. Alla sinistra di questo è uno dei leoni del *Monumento a Clemente XIII*, da cui derivano anche i bassorilievi quadrati ai lati dell'arco, con la *Carità* e la *Speranza*, mentre nel fregio dell'abside si riconoscono alcuni rilievi, *Briseide consegnata agli araldi*, *Il ritorno di Telemaco a Itaca* e la *Morte di Priamo*. Altri bassorilievi sono riprodotti nella navata destra, dietro le colonne, dove si individuano *Le Grazie e Venere danzano davanti a Marte*, *Socrate si congeda dalla famiglia*, *Critone chiude gli occhi a Socrate* e *Socrate beve la*

cicuta, mai realizzati in marmo. Al di sotto, sulla parete vi sono la *Stele di Giovanni Volpato* (Roma, Santi Apostoli) e quella di Angelo Emo (Venezia, Museo Storico Navale).

La precisione nella rappresentazione delle sculture, alcune non ancora tradotte in marmo all'epoca della realizzazione del dipinto, testimonia l'accurata conoscenza dell'opera canoviana, anche attraverso le incisioni, e gli stretti rapporti intrattenuti da Borsato con l'entourage dello scultore. L'ideale galleria canoviana, che anticipa le vedute che saranno incise da Fanoli, costituisce quindi un esempio precoce e non certo isolato dell'ammirazione di Borsato, che negli anni successivi dipingerà *Canova riceve l'estrema unzione a Venezia*, del 1823, *Cicognara recita l'orazione funebre davanti alla salma di Canova all'Accademia di Venezia*, del 1824, e *Cicognara illustra il monumento a Canova ai Frari*, del 1828.

O C

9.

Giuseppe Borsato

(Toppo, Pordenone, 1770 - Venezia 1849)

Tempio delle arti

1805-1806
olio su tela, 125,5 x 184,5 cm
collezione privata

Provenienza:

Treviso, Palazzo Martignon

Bibliografia:

F. Mazzocca, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002, p. 119 fig. 6;
G. Pavanello, *La decorazione degli interni*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, vol. II, Milano 2004, pp. 419-421, riprodotto tavv. 320-322;
R. Varese, *Giuseppe Borsato accademico. L'orazione funebre per Canova*, in «Arte documento», 25, pp. 213, 218 nota 1;
R. De Feo, *Giuseppe Borsato 1770-1849*, Venezia 2016, pp. 90-91 n. I.3.



¹ F. Mazzocca, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002, p. 119.

² G. Pavanello, *La decorazione degli interni, in La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, vol. II, Milano 2004, pp. 419-421.

³ R. De Feo, *Giuseppe Borsato 1770-1849*, Venezia 2016, pp. 90-91. Cfr. scheda precedente.

Come il precedente, il dipinto è stato inizialmente pubblicato come anonimo da Fernando Mazzocca¹ e poi attribuito da Giuseppe Pavanello², mentre Roberto De Feo ne ha recentemente ricostruito provenienza e datazione³.

Questo secondo dipinto è ambientato in una monumentale rotonda classicheggiante chiaramente ispirata al Pantheon di Roma, inondata dalla luce dell'oculo centrale, che lascia invece in penombra il primo piano. Lo spazio è occupato da sculture: al centro si riconosce *l'Eternità*, in atto di scrivere sul globo poggiato su una colonna su cui si arrampica una serpe, issata su un basamento con l'iscrizione «EVEHIT AD DEOS»; lungo il colonnato si allinea una serie di statue riconoscibili dalle iscrizioni sul basamento: Giovanni Bellini («IO. BELLINUS»), rappresentato dalla figura disperata della pittura; «PALLADIO», «SANMICHELI», Alessandro «VITTORIA», Tullio «LOMBARDO». Al centro si erge la statua del Genio della scultura, che regge un modellino del *Marte Pacificatore*, presente nell'altra tela, su un basamento rotondo con inciso «HONORI CANOVA». Infine, in fondo sulla destra, si erge la piramide del monumento a Tiziano, chiaramente debitore del bozzetto di soggetto analogo di Canova, per un monumento a Tiziano ai Frari, realizzato tra il 1791 e il 1794 (Venezia, Museo Correr).

Il dipinto va messo in relazione con un disegno a penna, inchiostro e acquerello, identificato da Roberto De Feo come modelletto per uno dei quattro grandi dipinti a olio di prospettive realizzati per la residenza di Francesco e Giovan Battista Barisan a Castelfranco Veneto e datati al 1802⁴. Se l'impostazione appare molto simile, rispetto al disegno il dipinto mostra un'enfatizzazione monumentale, con il colonnato – ionico e non più dorico – più serrato e un contrasto di luci più accentuato. Anche la scelta dei monumenti appare simile, benché nel disegno figurino anche Scamozzi e Bartolomeo Bono e il monumento a Tiziano appaia con una piramide tronca e una disposizione diversa delle figure. Entrambi sembrano debitori del bozzetto di Pietro Gonzaga per il secondo sipario del Teatro La Fenice di Venezia, rappresentante il *Vestibolo di un tempio*, del 1792 (San Pietroburgo, Hermitage).

In equilibrio tra la precisione prospettica delle architetture e la freschezza luministica, entrambi i dipinti sono popolati da personaggi abbigliati all'ultima moda che si aggirano, formicolano, curiosano

nello spazio, aggruppati o isolati, resi con quella rapidità di pennellata e brillantezza cromatica che portavano i contemporanei a individuare in Borsato «una maestria somma nel dipingere le macchiette, che in alcuni quadri di grandi dimensioni lo dimostrano pittore figurista⁵».

Per quanto riguarda la datazione di entrambe le tele, se l'elenco manoscritto le data al 1805, Roberto De Feo ha notato come gli insistiti omaggi a Napoleone presenti nelle tele e negli affreschi suggeriscano di spostare la realizzazione almeno a cavallo dell'anno successivo, dato che gli ex stati Veneti passarono al Regno d'Italia con la pace di Presburgo, sancita nel dicembre 1805⁶.

⁵ Appendice n. CLIV di *letteratura, teatri, varietà. Belle Arti. Di alcuni Artisti veneti*, in «Gazzetta privilegiata di Venezia», martedì 16 ottobre 1832.

⁶ De Feo, *op. cit.*, pp. 89-90.

O C

⁴ cfr. *ivi*, pp. 157-158.

Fotolito:
Pixel Studio, Bresso (Milano)

Finito di stampare
nel novembre 2022
presso Galli Thierry Stampa, Milano

© Carlo Orsi Antichità Srl
Milano 2022

ISBN: 978-88-941120-8-5

CARLO ORSI
sculture e dipinti antichi
Via Bagutta, 14 - Milano
tel. +39 0276002214
info@galleriaorsi.com
www.galleriaorsi.com

