

L'opera completa del

Canova

Presentazione di
MARIO PRAZ

Apparati critici e filologici di
GIUSEPPE PAVANELLO

Rizzoli Editore • Milano

Canova e la bellezza

È un pregiudizio romantico vedere unica fonte della poesia nel sentimento popolare immaginato come genuino, immediato, quasi riflettente la paradisiaca condizione del fanciullo. In base a questo pregiudizio, è accademia quella che s'ispira ai modelli classici, ma non quella che s'ispira a quei modelli che, anziché ai Musei Vaticani, son conservati nel Museo dell'Uomo a Parigi; si fa dell'accademia copiando l'Apollo del Belvedere e il Laocoonte, ma si farebbe dell'arte pura, primigenia, derivando motivi e tecnica da quelle pitture preistoriche sui ciottoli che, con nome curioso, son conosciute come "arte mobiliare". Lionello Venturi fa il cipiglio a David e a Canova, sorride a Mirò e a Klee: perché gli pare che colui che copia dai Musei Vaticani uccida lo "slancio meraviglioso verso l'ignoto della fantasia", mentre colui che copia dalle grotte di Altamira "realizzi appieno l'autorità dell'arte". L'arte ellenistica è per lui una fonte impura, l'arte mesolitica, l'arte schematica, son fonti purissime.

Codesto punto di vista, in sostanza romantico, ribadito dalla tradizione crociana, il Venturi l'aveva fatto suo fin dal *Gusto dei primitivi* del 1926, in cui sotto il nome di gusto distingueva due tipi fondamentalmente diversi d'ispirazione, uno immediato nei primitivi, l'altro mediato nei greci e nei classici: questi ultimi non farebbero che raffinar la natura, mentre i primitivi manifesterebbero nelle loro opere la presenza di Dio; troverebbero Dio non nella natura ma nella fede, e rivelerebbero direttamente, con linee, forme, colori, non attraverso la mediazione della natura, ogni sentimento umano. Nel che può vedersi una variante della dottrina ruskiniana secondo cui l'opera d'arte era giudicata in ragione della presenza o dell'assenza di "spirito religioso". L'immediatezza, feticcio romantico di cui sono sottospecie l'impressionismo e la scrittura automatica, una volta assunta a supremo criterio di giudizio, ha fatto sì che non solo vengano condannate intere epoche artistiche come il neoclassicismo, ma che dei grandi artisti neoclassici si salvino solo gli schizzi,

gli abbozzi, gli spunti, come quelli che conservano qualche scintilla di quel fuoco divino che poi la rielaborazione smorzerebbe. È la teoria platonica del fanciullino, già messa in versi nella famosa *Ode in Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* del Wordsworth: l'anima fanciulla si trae ancora dietro riflessi di luce celeste, ma a poco a poco le ombre della prigione terrena cominciano a chiudersi sul ragazzo, egli può tuttavia ancora distinguere la fonte della luce e trovar gioia in essa; il giovinetto, sebbene si sia ancor più allontanato dall'oriente, è tuttavia accompagnato dal ricordo di quegli splendori; ma alla fine l'uomo li vede svanire per sempre, perdersi nella banale luce quotidiana. Perciò il fanciullo è il migliore dei filosofi: "Thou best Philosopher", egli è l'occhio tra i ciechi, "thou Eye among the blind".

La critica artistica tuttora imperante in Italia respira ancora nel clima di questa tradizione romantica. Segni che le cose stiano cambiando (neanche il Croce avrebbe sostenuto che la sua *Estetica* era l'ultima parola) si notano non tanto tra noi, quanto all'estero. È di ieri in Inghilterra la reazione contro la critica romantica che in nome d'una pretesa arte "tutta cuore" non riconosceva ad Alexander Pope rango di poeta, ed è forse vicina l'ora che anche tra noi non si vorrà più di David e di Ingres approvare solo gli schizzi, e di Canova salvare soltanto i bozzetti: che si cesserà insomma di guardare la stoffa dal suo rovescio, dal suo *seamy side*.

Tornato in onore il mobilio neoclassico, rivalorizzata l'architettura del neoclassicismo nella sua parte vitale, d'avanguardia, riapprezzati al giusto valore David e Ingres, su cui si sono moltiplicati i libri in questi ultimi anni, resta ancor da render giustizia a Canova, non tanto all'estero, dove Rudolf Zeitler ha parlato adeguatamente di lui in *Klassizismus und Utopia* (Stoccolma 1954), quanto proprio da noi.

Ci sono dei luoghi comuni sull'arte del Canova: che egli sia un artista del grazioso, appartatosi dai travolgenti avvenimenti politici dell'epoca per sognare delle Grazie e delle Muse; e che egli sia un temperamento di artista settecentesco incapsulato e raggelato in uno stile superimposto, il neoclassico, creatore dunque d'opere non libere, e perciò stesso qualificabili di non-arte. Entrambi questi luoghi comuni trovano appiglio nella biografia dell'artista, amante del quieto vivere, e d'altronde restio dapprima a recarsi a Roma ("la natura si trova dovunque senza andare a Roma") e poi renitente, nei primi tempi, ai consigli di coloro che volevano spingerlo all'imitazione dell'an-

tico. Eccoci dunque proprio al caso del fanciullino di Wordsworth su cui "shades of the prison-house begin to close". Caso parallelo, si direbbe, a quello di Ingres come lo vede Lionello Venturi in *Pittori moderni*: "Egli è il caso tipico d'una forma volutamente classica sovrapposta a un contenuto tendenzialmente romantico, senza che forma e contenuto si siano mai completamente fusi. Né si sa se attribuire la colpa di quella mancanza di fusione, di sintesi, all'assurdo dei suoi principi estetici o alla fiacchezza del suo temperamento morale". In forma temperata, il secondo di quei luoghi comuni così si trova espresso in *Arte e 'mestiere' nel Canova* di Aldo De Rinaldis ("Arti figurative", I, n. 3, 1945):

Venuto all'arte nel tardo Settecento di Venezia, quando il gusto dell'arte classica s'era affermato come non mai, con precedenza nell'architettura, il Canova si sentì sospinto a superare il settecentismo declinante, a risolverlo o consumarlo in una romantica nostalgia della bellezza antica, ch'era per lui come una bellezza esotica appena intraveduta. Per felicità d'istinto egli era un agile costruttore di settecentesche eleganze lineari; ma le affinò mitigandole, le addusse a modulazioni più lente e più severe. Era un sensuale affinato e senza foga; ma tentò di spegnere gli apporti romantici del sensualismo nella sostenutezza d'un linguaggio classicamente misurato.

Il De Rinaldis non vede tuttavia dissidio tra i due elementi formativi dell'arte canoviana nel campo di opere che esprimono i momenti più felici (*Amore e Psichè in piedi, le Danzatrici, l'Endimione*):

Sentiamo in esse, come in poche altre sculture dello stesso tipo, che tra i due elementi formativi dell'arte canoviana — il senso casuale della vita e la passione intellettualistica dell'arte classica — vi fu pacifica agevolezza di coesistenza, e non dissidio. Ciascuno dei due trovò nell'altro la sua disciplina e il suo temperamento; e convennero ad una placida approssimazione di gelido equilibrio [...]. Ci sentiamo di fronte alla vasta opera sua come dinanzi ai cospicui volumi di un abilissimo verseggiatore di epopee vacue e sonore, nei quali ci sia possibile salvare da negazioni critiche un gruppo di sonetti, qualche ode di leggero accento, qualche ballata alla maniera antica.

In altre parole, il Canova troverebbe riscontro, in letteratura, nella figura di Vincenzo Monti, il cui originario gusto barocchetto s'era calato nelle forme classiche.

Lo stesso tono conciliante troviamo nell'*Arte moderna* di Emilio Lavagnino, che dopo aver constatato che la lingua parlata dal Canova nei bozzetti appare diversa da quella da lui usata poi nella traduzione dell'opera nel linguaggio 'sublime', conclude:

Due linguaggi diversi, questo è il punto, e tuttavia necessari perché le immagini nate nella sognante fantasia del Canova potessero assumere, nei suoi momenti più felici, quella suprema eleganza e quella grazia che ce le fanno apparire fra i supremi raggiungimenti artistici della loro età.

Abile, diplomatica formula in cui il Lavagnino combina quei due luoghi comuni con la famosa frase del Suasy a proposito dell'artista: "Scultore veneziano tradotto in greco".

Carlo L. Ragghianti nei suoi *Studi sul Canova* (in "Critica d'arte", n. 22, 1957) fa gran conto dei disegni del Canova, pur riconoscendone l'ineguaglianza: da una parte ci troviamo di fronte "ad una raffinatezza coltivatissima ed estenuata squisitezza tale da ricordare Prud'hon", dall'altra a "una spontaneità naturale e 'senza stile', che può aver qualche riscontro negli schizzi realistici della Rivoluzione di David". A giudizio del Ragghianti questa convivenza di modalità disegnative illumina singolarmente l'originalità artistica del Canova. "Senza questa specifica convivenza di un contadino, di un incolto, di un naturale, di uno spontaneo 'senza lettere' con un'anima ricca, anzi piena di cultura e di forme" potremmo esser tratti ad assomigliare l'artista ad un Monti:

Ben diversamente dai Monti, letterario e atteggiato sin nelle minime e più dozzinali occorrenze e realizzazioni della vita, studiato e paludato anche nella vicenda quotidiana, i 'disegni dal vero' sono la spia di una profonda, radicale, organica ingenuità e verginità di sensi umani, di una naturalità spontanea, di una semplicità essenziale di vita interiore, di un'affettività pronta, di un'emotività sorgiva. Canova è e si è conservato un uomo comune, non si è esoterizzato, non si è identificato totalmente con un'immagine sublimata e magnanima di se stesso [...] non si è trasportato tutto ed esaurito, sino a diventare quasi artificiale, nel mondo mitologico dove pure trova soltanto le condizioni vitali per l'espansione completa della sua fantasia.

Pel Ragghianti la parte vitale dell'opera canoviana risiederebbe in quel che essa serba dei sentimenti spontanei di quest' "uomo comune", senza pur voler

negare "tutta la parte artistica educata — e in generale tanto più caduca quanto più maestosamente monumentale e 'sublime'". E in nota dà una lista di opere vitali, aggiungendovi numerosi bozzetti in terra e cera, e concludendo:

Una monografia sul Canova fatta con intento estetico si troverà, in molti casi, sia a dare rilievo maggiore a piccoli schizzi e disegni che ad opere imponenti, sia e soprattutto a tracciare percorsi delle opere, che bene spesso avranno l'acme sempre in un disegno o in un bozzetto o in una stesura non definitiva, anziché nella scultura finita (detto dal punto di vista convenzionale).

E ancora:

La statuaria, si badi bene, non è sempre il punto conclusivo e rappresentativo della sua arte, anzi frequentemente ne è una propaggine ed anche una stanchezza, o una diversione operatasi per l'intervento di una serie di partecipazioni storiche, sociali ed anche di psiche personale (l'immortale in vita, senza contrasto).

Il punto di vista del Ragghianti, come si vede, non è diverso da quello del Venturi; del Canova si salva quel che è espressione di umanità primigenia, spontanea: "Le forze di sentimento e di cuore, di umanità commossa o turbata o esultante od epicamente contemplante, di entusiasmo e di sensualità, egli le conserva sempre attive, semplici e sanguigne come sono nella spontanea natura di ogni uomo intero...".

Elena Bassi, in quella che è a tutt'oggi la migliore monografia italiana sul Canova (1943), accetta la formula dell'artista che per mettersi all'unisono con lo spirito del suo tempo "dovette soffocare le aspirazioni giovanili e quasi sempre rinnegare se stesso":

Vedremo nello scultore un artista raffinato, che sa mantenersi veneto nel raggiungere effetti di sottile cromatismo; ma non sa valutare le proprie possibilità quando vuol fare composizioni colossali, a cui era spinto dalla volontà d'interpretare il gusto dell'epoca, dal tentativo di staccarsi da quella tenue vena arcadica che costituiva il suo maggior fascino.

A cui sembra contrastare, poche righe sotto, la chiusa:

A noi rimane il rammarico di dover concludere che il Canova, dotato da natura in modo tale da poter assurgere ad altezze supreme, rimane quasi pri-

gioniero nelle pastoie delle teorie artistiche e soffocato dall'enfasi petulante dei contemporanei.

Quali sarebbero le altezze supreme a cui poteva assurgere il Canova per dono di natura? — ci domandiamo. Forse "quella tenue vena arcadica che costituiva il suo maggior fascino"? Comunque, la Bassi s'allinea all'opinione corrente: "A noi il Canova piace là dove esula dal suo tempo, come nei ritratti che continuano la tradizione settecentesca più schietta". Medesima soluzione che per David e per Ingres. Anche Giuseppe Delogu, in una recente antologia della scultura italiana, salva Canova per le opere per le quali "osserva il vero e si ispira all'umano modello, agli umani affetti", constatando d'altronde che "frigidità, accademismo e maniera sono il passivo evidente dell'arte canoviana". Dovremmo dunque dire che è nel vero un giudizio su cui non solo concorda la comune dei critici, ma concordano perfino i critici più estrosi, insofferenti di luoghi comuni, e, per di più, insofferenti l'uno dell'altro? La cui voce si leva sul bordone degli altri con suon di cennamella non diverso, talora, da quello udito da Dante in Malebolge. Ecco Cesare Brandi intonare un tale concerto al Canova, nel suo *Periplo della scultura moderna* (in "L'Immagine", gennaio-febbraio 1949):

Egli fu il primo e coscienzioso burocrate dell'arte [...]. La sua scultura resta il più nobile, il più coscienzioso, il più genuino e illusivo dei surrogati [...]. Chi incappi nel suo Perseo è colto da raccapriccio nel constatare come si possa osservare la lettera e frodare lo spirito [...]. Il Perseo inguainato nella sua levigatezza alla pomice come in una maglia di seta da acrobata, è d'una nudità trita e inverecconda; un nudo in un quadro vivente. E non che sia vivo o vero: non c'è nulla di più congelato e decaduto dai sensi [...]. Se la Gorgone che brandisce l'avesse fatto diventare di sasso, mai sasso sarebbe più sasso di questo [...]. Come statua non è né sasso né carne. È una fabulazione a freddo, una ambizione sbagliata e uno sbaglio ambizioso [...] una collezione di formalismi distribuiti come una parure di gioielli [...]. Sta in piedi in ossequio alla legge di gravità, ma è un crollo plastico. Questo, di esser freddo e stentoreo, è il segreto del Canova [...]. L'Ercole e Lica è una mostruosità inarrivabile: come il mammoth ritrovato nel blocco di ghiaccio, è la scultura barocca, il torso del Belvedere, il Toro Farnese, messi in ghiacciaia, anchilosati dai reumi, fossilizzati come l'antracite. La forma, in Canova, diventa rituale. Così il gesto che nel rito ha perso la coscienza di sé,

di quel che significa, dell'azione che abbreviò o simboleggia [...]. Se poi minaccia di diventare espressivo, allora è quasi peggio. La sua mimica è atroce: non ricrea, imita [...]. Il sorriso dell'Ebe, quel sorriso che ti cerca ma gela quanto il contatto con un morto, è imposto al marmo come una contrazione della materia e trattenuto come l'insetto affogato nell'ambra [...]. La scultura del Canova traduce il marmo in cemento; è opaca, non va oltre la superficie.

Giudizio sommario, la cui avventatezza è palese a chi oggi consideri davvicino proprio quell'Ercole e Lica "di una mostruosità inarrivabile", che il recente restauro di Pico Cellini ha restituito al primitivo splendore. L'artista, con suprema abilità, ha tratto partito dai "peli" del blocco di marmo, riservandone la parte maculata al corpo di Lica che ne risulta come sparso di lividi. Si potrà tutt'al più dire che qui il Canova traduce il marmo in *biscuit* e che la statua è un cammeo di dimensioni eroiche.

In forma più sobria, è della stessa opinione del Brandi Kenneth Clark, che nel suo volume su *The Nude* (1956) parla del "classicismo manierato di Canova, da cui una esecuzione meccanica aveva allontanato gli ultimi tremori dell'eccitazione", e dà questo giudizio: "Canova, brillante ritrattista e maestro di *chic* contemporaneo, poteva produrre figure ideali ridicole come il Perseo del Vaticano, in cui una versione da figurino di mode dell'Apollo del Belvedere tiene quanto più discosto può da sé col braccio teso una caricatura della Medusa Rondanini. Apollo, con tutto ciò che gli uomini avevano associato al suo nome, aveva perduto il suo posto nella umana fantasia, e rimaneva solo la spoglia di Apollo a provvedere una disciplina senza senso nelle accademie artistiche".

Ed ecco infine l'epitaffio dettato da Roberto Longhi nell'aprile del 1946, in occasione della mostra "Cinque secoli di pittura veneziana" a proposito delle opere di Canova da lui chiamate "svarioni cimiteriali":

Antonio Canova, lo scultore nato morto, il cui cuore è ai Frari, la cui mano è all'Accademia e il resto non so dove.

Se le sculture di Canova fossero di burro, come quel primo leone che, secondo una leggenda apocrifa, egli avrebbe fatto da ragazzo per la mensa del senatore Falier, non v'è dubbio che fonderebbero di colpo al calore di accoglienze come quelle fatte loro dal Longhi, dal Brandi, dal Clark.

Tra i critici d'arte moderni, mi pare che la più saggia parola sia stata detta da Matteo Marangoni in *Saper vedere*:

Il Bronzino ha dissanguato e raggelato la carnalità cinquecentesca, come il Canova la scultura antica. È anche questo, un fine, un modo – sia pure pericoloso – di giungere per altre vie all'arte, come in alcuni ritratti, appunto, vi giunge lo stesso Bronzino.

"Un modo pericoloso di giungere per altre vie all'arte": ecco una definizione ampia abbastanza da permettere l'accesso al Paradiso anche a un Bronzino, nonostante le "sue figure di biscuit, di gelidità smaltata" (come dice il Marangoni), anche a un Canova, nonostante i suoi "svarioni cimiteriali". Non vi è una sola via per giungere all'arte; la poetica di un Pope è diversa da quella di uno Shakespeare da un lato e da quella di uno Shelley dall'altro. Non può essere che pel Canova si sia ripetuto l'errore dei romantici, che paragonavano a un cavallo a dondolo, a un campano di pecore, al canto del cuculo, al monotono su e giù dell'altalena, quel *heroic couplet*, quel distico eroico del Pope, di cui il loro orecchio era incapace di apprezzare le infinite sfumature, essendosi avvezzato a una prosodia che, cercando seguire l'onda emotiva, non poteva evitare sovente di riuscir negletta?

Vedete per esempio, nel caso della *Paolina Borghese*, come si esprime Antonio Baldini nel delizioso capriccio che s'intitola *Paolina fatti in là*, che Marziano Bernardi ha opportunamente citato in un articolo commemorativo del Canova ("Lo Smeraldo", 30 luglio 1957). Laddove il Brandi riusciva a stento a sentire una linfa benigna sotto il levigato *pack* di quel marmo, Baldini sente il marmo rispondere come carne vera, sente essere altro il gelo della spalla e altro dove la vita piega, altro il freddo della fronte, altro delle guance, e quando senza risposta le ha chiesto un bacio sente anche il freddo particolarissimo di quel superbo nasino. Fantasia di letterato, di cui gli storici dell'arte posson sorridere. Ma badate, Baldini si trova in buona compagnia. Gustave Flaubert, viaggiando in Italia, vede il gruppo d'*Amore e Psiche* alla Villa Carlotta, quel gruppo che faceva pensare un critico contemporaneo, il Fernow, alle pale d'un mulino, e che a me ricorda le eleganze acrobatiche del Fasolato. Flaubert rimase incantato:

Je n'ai rien regardé du reste de la galerie; j'y suis revenu à plusieurs reprises et à la dernière j'ai embrasé sous l'aisselle la femme pâmée qui tend vers l'A-

mour ses deux longs bras de marbre. Et le pied! Et la tête! Le profil! Qu'on me le pardonne, ç'a été depuis longtemps mon seul baiser sensuel; il était quelque chose de plus encore, j'embrassais la beauté elle-même. C'était au génie que je vouais mon ardent enthousiasme¹.

Queste reazioni posson produrre in un letterato quelle sculture che il Brandi chiama "fossili e repulsive", il cui contatto egli paragona a quello d'un morto. E dal momento che Kenneth Clark, nel libro citato, refuta l'opinione del filosofo scozzese Alexander, che "se il nudo è trattato in modo da risvegliare nello spettatore idee o desideri appropriati al soggetto materiale, è falsa arte e cattiva morale", e sostiene anzi che "nessun nudo, per quanto astratto, dovrebbe mancare di risvegliare nello spettatore qualche vestigio di sentimento erotico, sia pure la più debole ombra, e che se così non fa è cattiva arte e falsa morale", eccoci dinanzi al curioso caso di reazioni in qualche modo erotiche provocate da nudi ritenuti gelidi e repulsivi dai critici, e, almeno nell'intenzione, ritenuti casti dallo stesso Canova le cui parole son così riportate dal Missirini: "La nudità, quando sia pura e di squisita bellezza adorna, ci tolga alle perturbazioni mortali e ci trasporti a que' primi tempi della beata innocenza: e di più che ella ci venga come una cosa spirituale ed intelletta, e ci innalzi l'animo alle contemplazioni delle cose divine, le quali non potendo ai sensi esser manifeste per la loro spiritualità, solo per una eccellenza di forme ci possono essere indicate ed incenderci della loro eterna bellezza e distaccarci dalle imperfette caduche cose terrestri..."

Di chi è qui l'illusione, di Canova, dei critici, o dei letterati come il Flaubert e il Baldini? Il caso è quasi pirandelliano, ma forse trova la sua soluzione in una idiosincrasia del temperamento di Canova, nel suo atteggiamento verso la donna e l'esperienza amorosa. È molto probabile che Aldo De Rinaldis fosse nel vero quando definiva Canova "un sensuale affinato e senza foga". Lo Zeitler, nel suo capitolo *Notizien über Canovas Verhältnis zu Frauen*, accenna alla castità dell'artista e alla sua mancanza di foga che secondo alcuni (ma, aggiunge, non può trattarsi che d'impressioni soggettive) trapelerebbe dalle sue figure femminili. Certo quel che il Cicognara scrisse dell'amico, che "il cuore si serbò immacolato da bassi affetti, né v'ebbero ricetto che i sentimenti più nobili e più elevati", se le cose stessero veramente così, renderebbe conto della gelidità che i più trovano in quelle scultu-

re. *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu.* Elena Bassi ha giustamente osservato che la psicologia di Canova era "complessa sotto un'apparenza di grande semplicità", e quanto a vita erotica è noto che non ne furono esenti neanche quei "canori elefanti" di cui parlava il Parini. Il Canova ardeva per Juliette Récamier, colei sui cui rapporti con l'anziano Chateaubriand fu scritto quel maligno epigramma che si conclude:

*Il n'avait pas voulu que l'une pût donner
Ce que l'autre ne pouvait prendre².*

Parrebbe come se la sensualità casta di Juliette fosse l'esatto riscontro della casta sensualità di Antonio Canova. Osserva lo Zeitler: "Canova ha spesse volte rappresentato gruppi d'innamorati. Questi giovani e giovinette, uomini e donne non afferrano mai con foga l'uno il corpo dell'altro. Questi amanti conversano tra loro di qualcosa, scherzano con una ghirlanda o con una farfalla, sentono all'unisono, ma non si desiderano reciprocamente. Ben diverso è l'aspetto degli amori degli dei nel barocco, e nel corso dell'Ottocento i rapporti dei sessi nell'arte saranno rappresentati in modo diverso da quello di Canova. Ma non perciò deve considerarsi anormale o artisticamente meno efficace la concezione di Canova". In altre parole, l'erotismo canoviano è preliminare e contemplativo, un erotismo adolescente. Esasperato, darà i nudi di Ingres, che talora fan pensare a quelli di Canova. (così la *Bagnante vista di schiena* del Museo Bonnat presenta la stessa immagine della *Venere italica* di Canova, di poco posteriore), e sul *libertinage sérieux et plein de conviction* di Ingres si vedano le parole di quel fine intenditore di tali stati d'animo che fu Baudelaire: "M. Ingres n'est jamais si heureux ni si puissant que lorsque son génie se trouve aux prises avec les appas d'une jeune beauté. Les muscles, les plis de la chair, les ombres des fossettes, les ondulations montueuses de la peau, rien n'y manque"³. Parole che potrebbero ripetersi per la *Paolina* di Canova. Infine dello stesso Ingres scrisse il Blanche: "Il fut un émotif voluptueux" (Fu un emotivo voluttuoso). La nostra divagazione letteraria ci porterebbe a considerare sotto questo rapporto anche il tipo femminile amato da Poe, della cui moglie adolescente Virginia Clemm scrisse un testimone contemporaneo: "Her face could defy the genius of a Canova to imitate" (Il suo volto sfiderebbe il genio di un Canova ad imitarlo). E ricordiamo i ben noti versi *To Helen*:

*Thy hyacinth hair, thy classic face,
Thy Naiad airs brought me home
To the glory that was Greece
And the grandeur that was Rome*⁴.

Ingres, Poe, Baudelaire, non tanto il primo, ma gli altri due nomi parranno una strana compagnia per Canova. Ma il punto che vorrei fare è questo: che per quel genere di sensualità affinata e senza foga, di emotività voluttuosa, e di erotismo represso, tratto che tutti quegli artisti sembrano avere in comune, la disciplina neoclassica poteva offrirsi non come una coartazione, ma anzi come un veicolo d'espressione quanto mai appropriato e felice. E che un Canova o un Ingres vi si assoggettassero contraggenio, e vi perdesero la loro ispirazione genuina, soltanto la superficialità del luogo comune corrente potrebbe sostenere. A me par codesto un giudizio non meno avventato di chi volesse persuaderci che Petrarca distrusse la sua originalità adottando il sonetto, la canzone e la sestina come sue forme espressive.

Se si vuol cogliere il clima poetico espresso dalle Veneri, dalle Grazie, dalle Psichi e dagli Amori di Canova (e quando dico clima poetico, va da sé che lo considero pienamente realizzato in forma plastica), si rileggano certi versi dell'*Ode su un'urna greca* e dell'*Ode a Psiche* del Keats, un altro poeta dalla sensualità affinata e inesperta. Sui fianchi dell'urna greca è rappresentato un innamorato fisso per sempre nell'atto di approssimarsi al bacio:

*Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal - yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!*

[...]
*More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue*⁵.

Nell'*Ode a Psiche* il poeta immagina di sorprendere Amore e Psiche adagiati accanto in un bosco:
*They lay calm-breathing on the bedded grass;
Their arms embraced, and their pinions too;
Their lips touch'd not, but had not bade adieu,
As if disjoined by soft-handed slumber*⁶.

Dove mai la sensualità contemplativa è stata meglio espressa che in questi versi del Keats, nelle odali-

sche di Ingres, nelle Veneri di Canova? Che poi il Baudelaire a proposito di Ingres adoperi il termine "libertinaggio", e che Wordsworth, alla vista del gruppo di Amore e Psiche di Canova, esclamasse ritraendosi scandalizzato: "Demoni!" - sono omaggi che la divinazione poetica e etica rispettivamente rendono alla complessità di quegli artisti.

Scrivendo di Parma in *Winters of Content* nel 1932 Osbert Sitwell dice il Canova "at present the most underrated of all sculptors" (oggi il più sottovalutato di tutti gli scultori). "Anche oggi, tuttavia", prosegue, "quand'egli è così ingiustamente trascurato, il suo nome cade nell'aria con quell'autorevole 'suono genuino' di moneta buona, di cui il nostro subconscio investe i nomi di tutti i grandi artisti. Ma fortunatamente non è difficile trovare per lui nel campo della pittura un'analogia che serve a provare il suo genio: Ingres". E dopo aver fatto un paragone tra i due, osserva come Ingres ebbe la fortuna d'integrarsi in una tradizione francese che da Manet a Picasso l'ha sempre ammirato, mentre Canova non lasciò dietro di sé in Italia discendenti tali da celebrarlo e difenderlo adeguatamente, poiché dopo di lui, come osservava anche il Longhi con un'affermazione un po' troppo categorica, ma sostanzialmente vera, "per più d'un secolo l'arte italiana è finita". E conclude il Sitwell:

In verità l'albero di cui egli è l'ultimo fiore perfetto non potrà fiorire di nuovo finché non abbia riposato per molti secoli. Sicché, in un certo senso, ciascuna delle magnifiche tombe da lui scolpite fu un mausoleo delle sue proprie speranze e degli ideali che egli rappresentò con tanta bellezza. Ciò nonostante verrà giorno in cui il mondo udrà d'una Società Canoviana, di onoranze solenni, di discorsi e di monumenti.

MARIO PRAZ

¹ Non ho guardato nulla del resto della galleria; ci sono ritornato in diverse riprese, e l'ultima ho baciato sotto l'ascella la donna in deliquito che tende verso l'Amore le lunghe braccia di marmo. E il piede! E la testa! Il profilo! Mi si perdoni, è stato, da molto tempo, il mio solo bacio sensuale; era qualche cosa di più ancora, baciavo la bellezza stessa. Era al genio che dedicavo il mio ardente entusiasmo.

² Non aveva voluto che l'una potesse dare / ciò che l'altro non poteva prendere.

³ Ingres non è mai così felice e potente come quando il suo genio si trova alle prese con le attrattive di una giovane bellezza. I muscoli, le pieghe della carne, le ombreggiature delle fossette, i rilievi ondulati della pelle: non manca nulla.

⁴ La tua chioma di giacinto, il tuo classico volto / le tue arie di Naiade mi hanno ricondotto / alla luce che fu la Grecia / alla grandezza che fu Roma.

⁵ Né mai le labbra unir potrai con ella, / Ben che presso alla meta, audace Drudo - / Ma non ti dolga; ché, se pur non godi, / Tu per sempre amerai la sempre bella, / [...] E più felice, più felice amore! / Sempre ardente ed ancor da esser colto, / Sempre bramoso e sempre giovinetto, / Lungi da passion d'umano petto / Che lascia addolorato e sazio il cuore, / Arsa la lingua ed affocato il volto.

⁶ Giacevano essi con calmo respiro sul giaciglio d'erba; / si abbracciavano le loro braccia e le loro ali; / non si toccavano le labbra, ma non s'eran dette addio, / quasi che fossero state staccate dalla lene mano del sonno.

Documentazione sull'uomo e l'artista

1757, 1° NOVEMBRE. Antonio Canova nasce a Possagno (Treviso) da Pietro, scapellino, e da Angela Zardo.

1761, 2 AGOSTO. Muore il padre, di ventisei anni.

1762. Il 26 ottobre la madre passa a seconde nozze con Francesco Sartori e si trasferisce a Crespiano, affidando il piccolo Antonio al nonno Pasino Canova, il quale "aveva una testa molto stravagante, da far impazzire chi si impicciasse con lui" (così scriveva il Canova nel 1785).

1768 c. Per interessamento del senatore Giovanni Falier entra nello studio dello scultore Giuseppe Bernardi (detto Torretti) a Pagnano di Asolo: lo segue poi a Venezia nella bottega di Santa Marina dove lavora come aiutante in cambio del vitto e di cinquanta soldi al giorno. Alla morte del Torretti rimane come aiutante a mezza giornata, e per breve tempo, col nipote di quest'ultimo, Giovanni Ferrari, pure scultore. Per sovvenzionarlo negli studi il nonno Pasino vende un campo di terra. Nelle ore di libertà disegna i calchi in gesso della galleria di Filippo Farsetti, aperta agli studenti nel palazzo di San Luca (sarebbero stati eseguiti qui i disegni con statue antiche del Museo Correr di Venezia, attribuiti dal Maracher, 1964). Inizia a frequentare la scuola di nudo all'Accademia veneziana dove rimane iscritto sino al 1776 circa, entrando in relazione soprattutto col pittore Giambattista Mengardi (Falier, 1823). Suo compagno di studi è Antonio d'Este, scultore, che diventerà uno degli amici più intimi dell'artista e direttore dello studio di Roma. In questo periodo dona a Giuseppe Falier, suo coetaneo, figlio del senatore Giovanni, due disegni con *Bacco e Venere* e due statuette di alabastro.

1772. Su commissione di G. Falier scolpisce due canestri di frutta, che vengono acquistati da F. Farsetti (*Catalogo*, n. 3).

1773. Riceve dal Falier l'incarico di scolpire *Euridice* e *Orfeo* (*Catalogo*, n. 5-6) per la sua villa ai Pradazzi di Asolo. In ottobre si reca a Possagno dove incontra difficoltà per trovare

una modella che si presti a posare per l'*Euridice*.

1775. Esegue una copia dei *Lottatori* (*Catalogo*, n. 4) dal calco della galleria Farsetti per il concorso di copia all'Accademia, conseguendo, su quattro concorrenti, il secondo posto. Apre lo studio a Venezia nel chiostro di Santo Stefano. Il 18 agosto nasce il fratello Giambattista Sartori.

1776. Termina l'*Orfeo* (*Catalogo*, n. 6) e lo espone alla fiera della Sensa in piazza San Marco. Modella il ritratto del senatore Paolo Renier (n. 9) per Angelo Querini, nella cui villa ad Altichiero (Padova) restaura in questo periodo un sarcofago antico (Wynne-Rosenberg, *Altichiero*, 1787) con il mito di *Teseo e il Minotauro*.



Autoritratti del Canova in fogli conservati nel Museo Civico di Bassano: 1) n. E.b. 1. 1012; 2) n. F. 3. 19. 1527.

1777. Esegue un *Orfeo* in marmo per Marino Grimani (*Catalogo*, n. 7).

1778. Apre lo studio in calle del traghetto a San Maurizio: scolpisce l'*Alvise Valaresso come Esculapio* per la marchesa Spinola (*Catalogo*, n. 13) e il *Dedalo e Icaro* per Pietro Pisani di San Polo (n. 14). Riceve dal senatore Ludovico Rezzonico la commissione di sei statue in pietra tenera per il giardino della villa di Bassano (n. 11): ne sbozza soltanto due *Apollo e Dafne*.

1779. In aprile, ammesso come membro del collegio accademico, offre all'istituto la statuetta di *Apollo* (*Catalogo*, n. 12). Espone alla fiera della Sensa il *Dedalo e Icaro* (n. 14): col guadagno di cento zecchini, sui trecento ricevuti, può compiere il desiderato viaggio a Roma. Parte il 9 ottobre in compagnia del pittore Pierre Fontaine. Inizia a registrare i fatti della giornata in un diario: dal 9 ottobre 1779 al 28 giugno 1780 (edito nel 1959 da E. Bassi: *I quaderni di viaggio*). Dopo una sosta a Bologna e a Firenze, che visita con attenzione, giunge a Roma il 4 novembre. Si reca dall'ambasciatore veneto Girolamo Zulian che gli offre ospitalità nel palazzo di Venezia. Qui si lega d'amicizia con gli artisti veneti Pier Antonio Novelli (pittore), gli architetti Giannantonio Selva e Giacomo Quarenghi, gli incisori Francesco Piranesi, Raffaele Morghen, Giovanni Volpato. Si rifiuta di eseguire copie dalle statue antiche giudicandola pratica non "sufficiente a comunicare quel grado di originalità all'artista, che solo si ottiene coll'inventare e creare alcuna cosa per se stesso" (Missirini, 1824). Vi-

sita sistematicamente chiese, musei, palazzi, e frequenta con assiduità la scuola di nudo all'Accademia di Francia e a quella del Campidoglio: ma più ancora si applica a disegnare le statue antiche del Vaticano e del Campidoglio, e i *Dioscuri* di Monte Cavallo. Non trascura anche di studiare opere moderne (Michelangelo, Lorenzetto, ecc.).

L'8 novembre col procuratore veneziano Ludovico Rezzonico visita lo studio di Pompeo Batoni ("Omo grande"; "mi piacquero moltissimo il suo disegnare, tenero grandioso di belle Forme") e si iscrive alla sua Accademia. Il 10 si reca nello studio dello scultore Giuseppe Angelini dove, fra vari pezzi antichi, nota la statua abbozzata di Giambattista Piranesi (che "non mi dispiacque"). Il 12, dopo una visita a Bartolomeo Cavaceppi, celebre restauratore e copista di marmi antichi, si reca all'Accademia di Francia dove gli "piacque" il *Belisario* che riceve l'*Hospitalità di un contadino* di J. F. P. Peyron (ora a Tolosa, Musée des Augustins). Il 21 ammira a San Carlo al Corso due *Angeli* di Agostino Penna che giudica "scultore il migliore di Roma".

1780. Il 5 gennaio visita con l'Angelini lo studio di Gavin Hamilton ("pittore eccellente, che mi piacque all'estremo"). Il 22 dello stesso mese parte col Selva per Napoli dove arriva il 27. Visita le chiese (ammira la cappella dei Sansevero; due volte si reca dallo scultore Giuseppe Sammartini), i musei e gli scavi. Alla sera disegna all'Accademia. Il 15 febbraio va a Salerno e a Paestum, il 16 è a Pompei, il 24 a Caserta dove vede la *Presentazione al tempio* di Mengs ("non è delle sue co-

se belle"), il 26 è di ritorno a Roma. Il 14 marzo in Vaticano visita la sala dei Papiri col soffitto di Mengs ("mi piacque la tenerezza, l'impatto ma vi credeva vedere qualche cosa di più"); del Mengs ammira piuttosto il soffitto della chiesa di Sant'Eusebio e il ritratto di Clemente XIII. Il 4 giugno espone nel palazzo di Venezia il gesso del *Dedalo e Icaro* (*Catalogo*, n. 14). Il 12 si reca in visita dallo scultore irlandese Christopher Hewetson e il 15 da Carlo Albacini restauratore e copista di marmi antichi. Il 25 giugno lascia Roma per Venezia dove termina la statua del marchese Poleni per il Prato della Valle di Padova (n. 17). Alla fine di dicembre ritorna a Roma.

1781. Si stabilisce a Roma: con la guida dell'abate Foschi si educa alla letteratura e apprende il francese e l'inglese; inizia l'uso di farsi leggere, mentre scolpisce, i classici greci e latini. L'ambasciatore veneto Zulian gli commissiona un'opera con soggetto a sua scelta: nasce così il *Teseo sul Minotauro* (*Catalogo*, n. 21). Scrive al Falier il 2 giugno: "Pare che la Divina Clemenza abbia voluto per mezzo di questo Signore accordarmi quel bene che io tanto desiderava; quello cioè di potermi consacrare interamente all'arte, senza che il pensiero della propria sussistenza mi avesse a distrarre. Ora crederei un furto sacrilego, se defraudassi l'arte di una sola ora del giorno". Il principe Abbondio Rezzonico, senatore di Roma, gli commissiona (in gara con una *Minerva pacifica* dell'Angelini) un *Apollo che s'incorona* (n. 19). Riceve nel frattempo proposte di trasferirsi a Pietroburgo, ma rifiuta. In dicembre la Repubblica Veneta assegna al Canova una pensione triennale per 300 ducati annui "a condizione che ad ogni riscossione di trimestre dovesse per mezzo dell'ambasciatore d'allora rendersi consapevole dei progressi di lui, resi certi dalla fede de' migliori artefici che fiorissero in Roma" (Tadini, 1796).

1782. Si lega d'amicizia per breve tempo con Domenico Volpato, figlia dell'incisore Giovanni, la quale andrà in moglie all'incisore Raffaele Morghen.

1783. Per interessamento del Volpato e di Hamilton riceve la commissione per un monumento sepolcrale al papa Clemente XIV (*Catalogo*, n. 24). Chiede il permesso di scolorirlo al senato veneto, non essendo ancor scaduti i termini della pensione. Ottenutolo, si reca a Venezia dove chiude lo studio a San Maurizio (Cicognara, 1823): d'ora in avanti solo Roma sarà il centro della sua attività. Lascia palazzo Venezia e si trasferisce nel vicolo degli Orti di Napoli. Conosce Quatremère de Quincy dell'Accademia di Francia con cui si lega d'amicizia per tutta la vita, intrattenendo un importantissimo rapporto epistolare. In questo periodo tenta i primi esperimenti nella pittura, per incitamento dell'amico pittore Martino de Bonis.

1784. Conclude nei primi mesi dell'anno il contratto col Rez-



4



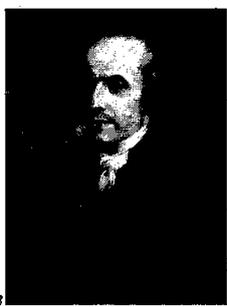
5



6



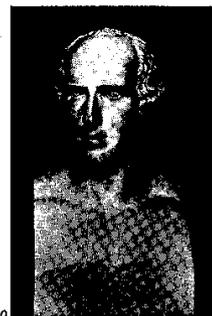
7



8



9



10



11



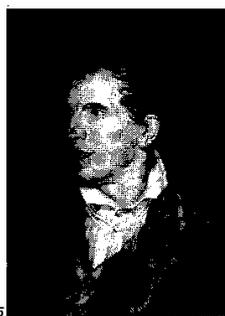
12



13



14



15

Il Canova ritratto da vari artisti contemporanei: 4) V. Giacomini e M. de Bonis, incisione raffigurante Canova giovane con M. de Bonis; 5) A. F. Moeglich, medaglione in gesso, 1793 (Besançon, Bibliothèque); 6) O. Politi, olio, 1810 (Udine, Museo Civico); 7) R. Morghen, medaglione, 1805; 8) A. Appiani, olio su carta, 1808-08 (Milano, Galleria d'Arte Moderna); 9) A. Girodet, disegno (Parigi, Louvre); 10) G. Monti, marmo, 1810 (Bologna, Accademia di Belle Arti); 11) F. X. Fabre, olio, 1812 (Montpellier, Musée Fabre); 12) caricatura dell'artista nell'atto di scolpire il busto di Elena; 13) R. Morghen, incisione dal dipinto di D. Pellegrini, 1813; 14) F. Rosaspina, incisione dal dipinto di B. Suhlrandt, 1817; 15) Th. Lawrence, olio, 1818 (Possagno, Casa del Canova).

zonico per la tomba dello zio, papa Clemente XIII (Catalogo, n. 39). Affida la direzione della sua casa a Luigia Giuli (che vi si stabilisce col marito), pittrice dilettante cui l'artista si affeziona moltissimo. Trasferisce lo studio in via San Giacomo per lavorare al monumento di Clemente XIV (n. 24). Verso la fine dell'anno si reca a Carrara per la scelta dei marmi e a Genova: torna a Roma per Natale. Soffre di "gravi dolori di stomaco" (Cicognara, 1823): è forse un primo sintomo della

malattia che gli causerà la morte.

1785. Conosce il pittore Pierre-Paul Prud'hon. Rifiuta in questo periodo una commissione del cardinal De Bernis, ambasciatore di Francia a Roma, per un monumento a Bajard.

1786. Ritrae il principe Lubomirski (Catalogo, n. 30).

1787. In primavera ha un primo incontro con il colonnello inglese Henry Campbell (tuturo

lord Cawdor), accompagnato dal pittore Henry Tresham; in tale occasione gli viene commissionato l'Amore e Psiche giacenti (Catalogo, n. 65). In aprile è inaugurato il monumento di Clemente XIV (n. 24) con grande successo. In settembre-ottobre coi proventi dell'opera toglie le ipoteche del nonno Pasirino a Possagno. Abbozza in marmo una statua di Marte pacificatore (l'offerta nel dicembre 1802 al duca Melzi d'Eril a Milano, poi la distruggerà). Ri-

ceve dal re di Polonia Stanislaw Poniatowski la commissione di un gruppo con Adone compianto da Venere (la rifiuta l'anno seguente: si veda Catalogo, n. 35).

1788. Termina la statua del Principe Lubomirski come Eros (n. 31) e inizia un Amore con testa ideale per il colonnello Campbell (n. 33), che termina l'anno seguente.

1789. Firma e data il dipinto Venere con Amore in fasce (Catalogo, n. D4).

1790. Firma e data l'Autoritratto degli Uffizi (Catalogo, n. D5). In ottobre è a Venezia: scrive a Giacomo Giustinian Recanatani per ringraziarlo dell'offerta di un'area alle Zattere per uno studio di scultura (Alcune lettere, 1823). In novembre riparte per Roma. In autunno il cavalier Zulian lo incarica di studiare un progetto per un monumento a Tiziano (n. 72-75).

1790-91. Quatremère gli invia da Parigi due manichini di nuova invenzione per lo studio del panneggio.

1792. Il 6 aprile è inaugurato il monumento di Clemente XIII in San Pietro (Catalogo, n. 39). In maggio è a Venezia (accompagnato dal D'Este) e alloggia presso il cavalier Zulian. Si reca a Possagno dove viene scortato da 40 giovani coronati di fiori, montati su cavalli adorni di lauro e di rose (Missionsirini, 1824). Torna quindi a Venezia, passa per Padova, Vicenza e Mantova, vuol raggiungere Milano, ma rinuncia a causa dell'avanzata delle truppe francesi. Si ferma a Parma ospite del tipografo Bodoni e ammira gli affreschi del Correggio. In giugno il senato veneto gli commissiona un monumento alla memoria dell'ammiraglio Emo (n. 81).

1793. Inizia la Psiche per Girolamo Zulian (Catalogo, n. 83), l'Amorino alato per il principe Yussupov (n. 86), gli studi per una Maddalena penitente (n. 87). Termina l'Amore e Psiche giacenti (n. 65), firma e data il dipinto con Testa di crociato (n. D19).

1794. Scrive l'8 febbraio al Cesarotti: "È vero che io lavoro tutto il giorno come una bestia, ma è vero altresì che quasi tutto il giorno ascolto a leggere, e perciò ora ho ascoltato per la terza volta tutti gli otto tomi sopra Omero"; si fa leggere anche le opere di Polibio e di Tacito (Cicognara, 1823). Il 26 giugno muore il nonno Pasirino a Possagno. Alla fine dell'anno rifiuta di recarsi a Pietroburgo per eseguire il ritratto di Caterina II. Il 20 dicembre scrive a Giuseppe Falier: "Ella certamente mi credeva ammogliato, e con figli, quando pensava che io avessi fatto male a rinunciare all'invito fattomi alla Corte di Russia. Secondo me, quando vi sono stato invitato, credo di aver avuto l'onore come se vi fossi stato. Per farmi poi uno stato migliore non saprei che cosa farmene, mentre io non voglio vivere con più lusso di quello che fo, né lavorar meno; bensì libero e lontano dalle infinite brighe che porterebbe l'essere

ad una Corte. Oh Dio! Ignora forse V.E. che cosa è Corte? Che cosa mai per oh! vuol vivere a sé, e fare quel che gli piace e ascoltare la verità? Io sono povero uomo, ma siccome ho bisogno di poco, così non temo di potermi trovare dappertutto quando può occorrermi. Moglie spero di non prenderla più, o almeno, se lo dovessi fare, la prenderei avanzata per poter vivere sempre quieto ad attendere alla mia arte, che tanto amo, e che esige tutto l'uomo senza perdita di un momento". Spedisce al cavalier Zulian a Padova, bassorilievi in gesso con episodi dell'Iliade, dell'Odissea, e della vita di Socrate modellati fra il 1787-92 (Catalogo, n. 55-64). Riceve la commissione da Frank Newton di Filadelfia per un monumento funebre a un amico (n. 80). Rifiuta di eseguire per un collezionista americano copie della Venere dei Medici e dell'Apollo del Belvedere.

1795. Il 9 febbraio muore la nonna Caterina Ceccato. In marzo il suo gruppo di Adone e Venere (Catalogo, n. 69), esposto a Napoli in un tempio del palazzo Berio, ottiene grande successo. In giugno è a Venezia per l'inaugurazione della stele Emo (n. 81); il 7 luglio parte per Possagno, alla fine del mese è a Padova, in agosto e settembre a Venezia. Il 19 settembre il senato veneto gli assegna per la stele Emo una pensione vitalizia di cento ducati d'argento mensili. Torna a Roma in ottobre. Modella due bassorilievi in gesso con Insegnare agli ignoranti e Dar da mangiare agli affamati (n. 92-93). Antonio d'Este esegue un suo busto che verrà posto nel 1800 nella sacrestia della parrocchiale di Possagno. Una statua di Giovanni Ferrari con "Canova in atto di scolpire il busto di A. Cappello" viene eretta per iniziativa del procuratore Antonio Cappello nel Prato della Valle di Padova.

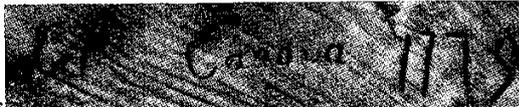
1796. Il 2 aprile termina il modello dell'Ercole e Lica per Onorato Gaetani di Napoli (Catalogo, n. 131). Scolpisce l'Ebe per Giuseppe Albrizzi (n. 98), modella una stele a Nicolò de Azara (n. 97), riceve la commissione dalle autorità padovane di una stele al vice-podestà Giustiniani (n. 96). Viene pubblicato a Venezia il saggio di F. Tadini *Le sculture e le pitture di A. Canova*: primo volume dedicato all'artista.

1797. Scrive all'inizio dell'anno a G. Falier: "Ho lavorato in questi tempi come un disperato, e per più ragioni perché dovevo fare parecchi modelli, cioè uno di un gruppetto di Amore e Psiche platonico, un modello di un discobolo e due pancrazisti grandi più del naturale. Ed anche ho lavorato in marmo in altre cose, perché se non avessi avuto o se non tenessi la testa sempre occupata in tali cose non so se avrei potuto reggere alle lacrimevoli circostanze che divorano il mondo intero. Sono così sensibile che quando ci penso di sera non posso più trovare il sonno". Scrive al Falier il 28 marzo: "Veggio l'Italia tutta, anzi l'Europa tutta talmente ruinosa che se non fossi trattenuto da tante cose che mi incatenano qui, sarei tentato di

andare in America perché mi sento morire per il povero nostro stato che tanto amo"; e al Selva il 20 aprile: "Vi lascio immaginare quanto io sia afflitto per le orribili disgrazie che di giorno in giorno sempre più vanno crescendo alla desolata nostra nazione; il dovere poi restare otto continui giorni sempre in un'incertezza totale, questa è un'altra pena anche che si aggiunge al mio cuore tanto più che (come potete ben credere) vengono fatti prognostici di ogni sorte. In queste occasioni, caro amico, non possono esser filosofi fuorché i pazzi senza ragione alcuna. Sarà quello che la Provvidenza crederà che convergano. Sarei ben contento di perder volentieri qualunque cosa, anzi la vita istessa, purché potessi in si fatto modo giovare alla mia adorabile patria, che tale la chiamerò sino a che mi resterà ombra di respiro" (Munoz, 1957). Esulta alla notizia dell'insurrezione della città di Verona contro i francesi. Il generale Napoleone Bonaparte, dopo la caduta della Repubblica Veneta aristocratica (12 maggio), scrive da Milano assicurando al Canova di voler continuare i pagamenti della pensione vitalizia, garantendogli la protezione dell'Armée d'Italie. Lavora all'*Amore e Psiche stanti* (Catalogo, n. 101) per il colonnello Campbell; esegue i bassorilievi con *La morte di Adone*, la *Nascita di Bacco*, *Le Grazie e Venere danzanti davanti a Marte*, *Socrate difende Alcibiade a Potidea* (n. 103-106).

1798. Scrive al Falier il 27 gennaio esultando per l'arrivo a Venezia "delle Truppe Austriache; la pace, la tranquillità, la sicurezza sono beni reali da non potersi a paragonare con i chimerici da teste calde" (Munoz, 1957). Il 15 febbraio Pio VI è costretto all'esilio: viene proclamata la Repubblica Romana. Canova è nominato membro dell'Institut National. In maggio decide di lasciare Roma e si porta a Possagno. In agosto si reca a Vienna col principe Rezzonico per sollecitare i pagamenti della pensione vitalizia sospesi dall'Austria, nuova dominatrice di Venezia. Gli viene commissionato dal duca Alberto di Sassonia un monumento funebre per onorare la moglie Maria Cristina d'Austria (Catalogo, n. 134). Il 17 agosto parte per Praga, passa quindi in Germania eseguendo molti disegni dal vero: sosta a Dresda, Berlino, Monaco. In settembre è di ritorno a Possagno, trascorre l'inverno a Venezia. Si dedica alla pittura e alla modellazione di piccoli bozzetti.

1799. Il 2 gennaio l'imperatore Francesco II d'Austria conferma la pensione a Canova a patto che si stabilisca almeno per sei mesi all'anno a Venezia, territorio dell'impero; Canova rifiuta. In primavera torna a Possagno e dipinge la grande pala col *Compianto di Cristo* per la parrocchiale (Catalogo, n. D95). Firma e data le *Grazie*, la *Carità* e l'*Autoritratto come scultore* (n. D26, D27, D33). Riceve la commissione di una tomba di Francesco Pesaro (n. 118). In novembre torna a Roma dove il suo studio è custodito dalle truppe francesi.

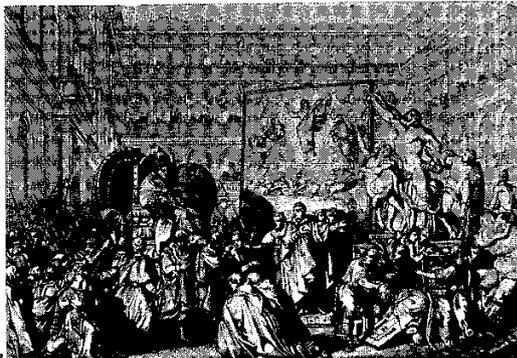


16) La firma dell'artista scolpita nel rilievo qui catalogato al n. 16.

1800. Il 5 gennaio è nominato membro dell'Accademia di San Luca. In maggio viene a vivere con lui il fratellastro abate Giambattista Sartori con funzioni di segretario: trasferisce l'abitazione dai Greci a piazza di Spagna. Esegue un gesso col *Compianto di Cristo* (Catalogo, n. 115).

1801. In febbraio termina il modello del *Ferdinando di Borbone come Minerva* (Catalogo, n. 137). Il 19 novembre offre all'Accademia di San Luca il bassorilievo con *Socrate difende Alcibiade* (n. 106). Termina il *Perseo trionfante* (n. 121) e il *Creugante* (n. 126).

1802. All'inizio dell'anno è nominato da Pio VII cavaliere dello Speron d'oro. Il 10 agosto riceve la carica di ispettore generale delle Antichità e Belle Arti dello Stato della Chiesa, dell'Accademia di San Luca, dei Musei Vaticani e del Campidoglio, con estesissimi poteri (carica già ricoperta da Raffaello). Convince il papa a destinare 2.000 scudi annui per l'acquisto di opere d'arte; una legge, sollecitata dal Canova, proibisce l'esportazione dallo Stato di opere d'arte e di scavo senza preventiva autorizzazione. Invitato a eseguire il ritratto del Primo Console Napoleone, dopo un primo rifiuto, il 19 settembre parte per Parigi. Il 16 ottobre il ritratto (Catalogo, n.



17) Il Canova in atto di mostrare a Pio VII le opere d'arte recuperate a Parigi (si veda Documentazione, 1815).

140) è terminato in creta; il 21 novembre Canova lo mostra al pittore David, di cui è più volte ospite; conosce gli scultori Houdon, Molite e Giraud, gli architetti Percier e Fontaine, i pittori Girodet e Gérard i quali gli fanno il ritratto. Si reca a Villiers per ritoccare il pannello dell'*Amore e Psiche giacenti* (n. 65); rifiuta la carica di direttore generale del Museo napoleonico offertagli dal Primo Console. Scrive al D'Este: "veggo troppo chiaro che vale più la mia libertà, la mia quiete, il mio studio, i miei amici, che tutti questi onori". A Firenze, in dicembre, fa distruggere un gesso dell'*Amorino* Campbell (n. 33) giudicandolo inadatto a illustrare la sua arte (invi-

ta in sostituzione un gesso del *Creugante*, n. 126). Di ritorno a Roma il 30 dicembre, gli viene offerta una stampa con "Roma sedente presso il Tevere, che incorona Canova accompagnato dalle tre Arti". Nel frattempo vengono pubblicate le sue "Congetture sopra l'aggruppamento dei colossi di Monte Cavallo".

1803. Dona a Pio VII ottanta marmi antichi della collezione Giustiniani, acquistati a sue spese per evitarne l'esportazione. Allarga lo studio occupando tutto l'isolato da via delle Colonnelle fino a Ripetta, fra via San Giacomo e via della Frezza. Inizia il *Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore* (Catalogo, n. 143), il cui modello viene esposto con successo il 27 luglio, e gli studi per la stele all'amico Giovanni Volpato (n. 179). Riceve varie commissioni tra cui un ritratto dell'imperatore d'Austria (n. 152) e un vaso cinerario per la contessa Collenberg (n. 178). L'impero asburgico riprende i versamenti della pensione vitalizia a patto che il Canova si interessi dei pensati della corte cesarea a Roma.

1804. Il 7 febbraio Pio VII si reca nello studio per vedere la statua di Napoleone (Catalogo, n. 143). In marzo Canova chiede al Selva a Venezia di inviargli i disegni di Giambatti-

mento a Vittorio Alfieri (n. 186), dal re d'Etruria per una copia della *Venere dei Medici* asportata dai francesi (n. 169); dalla Repubblica Cisalpina per un monumento da erigere a Milano (sarà il *Teseo in lotta col Centauro*, n. 174); dal principe Camillo Borghese per la statua della moglie *Paolina come Venere vincitrice* (n. 165); dal conte veneziano Alvise Mocenigo per un *San Luigi* per la città d'utopia Alvispoli che si stava edificando presso Portogruaro (Lettere, 1884).

1805. In febbraio, un'inondazione del Tevere danneggia seriamente lo studio dell'artista: cede il pavimento nella stanza ov'era esposto il *Palamede* (Catalogo, n. 125) e la statua subisce danni notevoli. Nel crollo per poco non rimane ferito lo stesso Canova, il quale scrive al Selva: "La disgrazia è grande certo: cinque mila scudi perduti, anzi pagati e mangiati. La statua era venduta da un anno e più. Pazienza. Basta la salute". Il 15 aprile spedisce a Venezia il busto di Francesco II d'Austria (n. 152). Il 5 giugno Napoleone in visita a Brera ammira gessi da opere del Canova; proporrà che il XVII premio decennale della scultura eroica sia attribuito a lui piuttosto che a Chaudet, essendo il Canova diventato francese dopo l'annessione di Roma. In maggio è finito il modello della statua di *Letizia Ramolino* (n. 147); in giugno si reca a Vienna per l'installazione del monumento di Maria Cristina (n. 134), che verrà inaugurato in ottobre con grande successo. La fabbrica viennese di porcellane realizza un busto del Canova da un modello di Antonio Grassi. Mentre l'artista è a Vienna, Pio VII ordina che a pubbliche spese gli siano costruiti "studio e casa" (D'Este, 1864) a lato di piazza del Popolo e commissiona il lavoro all'architetto Stern. Canova, ritornato a Roma in novembre, non accetta. Riceve varie commissioni: dal conte Alvise Mocenigo per una *Maddalena penitente* (Lettere, 1884); dal principe Esterhazy per una statua della figlia Leopoldina (n. 199); dal conte russo Paolo Romanzow per una *Pace* (n. 254). Inizia la *Maddalena* per Eugenio Beauharnais (n. 198).

1806. Termina in luglio il vaso della contessa de Collenberg (Catalogo, n. 178); in ottobre la statua di *Napoleone* (n. 143), in dicembre il modello della *Danzatrice con le mani sui fianchi* per Giuseppina Beauharnais (n. 172). Inizia le steli di Giovanni Falier (n. 183), di Alessandro De Souza (n. 184) e della contessa de Haro (n. 195). Riceve dall'università di Cambridge la richiesta di un monumento a William Pitt e da Giuseppe Bonaparte, nuovo re di Napoli, di una colossale statua equestre di Napoleone (n. 221).

C. L. Fernow, nel "Römische Studien" (Zurigo), pubblica un saggio sul Canova criticando ferocemente le sue opere in favore di Thorvaldsen. Canova si difende da queste e altre accuse in una lunga lettera a Quatremère del 26 novembre, scrivendo fra l'altro: "quando non si faccia meglio di quello che attualmente si fa, la mia reputazione non è apparenza di volersi oscurare per ora. Vi vuol altro che rubbare qua e

là de' pezzi antichi e raccozzarli assieme senza giudizio per darsi valore di grande artista! Conviene sudare di e notte su' Greci esemplari, investirsi del loro stile, mandarselo in sangue, farsene uno proprio col'aver sempre sott'occhio la bella natura, col leggerli le stesse massime".

1807. In settembre-ottobre è a Napoli per il monumento equestre a Napoleone (Catalogo, n. 221); il re Giuseppe Bonaparte gli chiede un suo ritratto, ma Canova si esime. In un pranzo all'Accademia, viene coronato d'alloro un busto di Canova (opera di A. D'Este): Canova lascia allora rapidamente la sala. Dirà poi al D'Este: "Non vedete in che impegno mi mettono di faticare, e realizzare i tanti elogi che mi fanno? Opere ci vogliono, non ciarle né feste". Il 10 ottobre torna a Roma; termina la statua di *Letizia Ramolino* (n. 147) e il modello del *Paride* per Giuseppina (n. 205); colloca ai Santi Apostoli la stele del Volpato (n. 179). Riottiene la pensione vitalizia dai francesi, nuovi occupanti di Venezia; interviene contro la progettata trasformazione della Libreria del Sansovino a Venezia in palazzo reale.

1808. Il 13 gennaio stipula col fonditori Righetti il contratto relativo al *Napoleone* in bronzo commissionatogli l'anno precedente dal vicere Eugenio (Catalogo, n. 145). In ottobre sono esposte al Salon di Parigi con successo l'*Ebe* e l'*Amore e Psiche stanti* di Giuseppina (n. 100 e 102), la *Maddalena* di G. B. Sommariva (n. 87), la *Letizia Ramolino* (n. 147). Completa le steli De Souza (n. 184), d'Orange (n. 193), il rilievo de Haro (n. 195), i modelli dell'*Ettore* (n. 216), di *Leopoldina Esterhazy* (n. 199), la statua di *Paolina Bonaparte come Venere vincitrice* (n. 165); firma e data il busto di *Domenico Cimarosa* (n. 161); esegue il ritratto di Alexandrine Bonaparte principessa di Canino iniziando una sua statua come *Tersicore* (n. 210); comincia l'*Ebe* per lord Cadwor (n. 213). È nominato direttore del pensionato degli artisti inviati a Roma dalle accademie italiane.

1809. In gennaio chiede a Pio VII, ricevendone autorizzazione, di far eseguire a proprie spese una serie di busti per il Pantheon. In luglio termina il modello della *Danzatrice col dito al mento* (Catalogo, n. 231), su cui griffisce: "lavorata in giorni tristissimi", riferendosi probabilmente all'esilio di Pio VII (10 giugno). Interviene per ottenere la liberazione degli artisti spagnoli imprigionati in Castel Sant'Angelo, perché s'erano rifiutati di prestar giuramento al nuovo re di Spagna Giuseppe Bonaparte; si interessa per far acquistare da Eugenio Beauharnais opere dello scultore José Alvarez; fra quest'anno e il seguente 1809 destina non meno di 140.000 franchi per aiutare artisti poveri. Alla fine di settembre è a Firenze per il monumento Alfieri (n. 186).

1810. L'11 aprile espone il modello del cavallo (Catalogo, n. 224) per il monumento equestre a Napoleone. In luglio è a Ve-

nezia e a Possagno dove ritocca la pala (n. D95) della parrocchiale ("Monitor di Treviso", 25 luglio). Il 14 agosto è invitato a Parigi da Napoleone, tramite il maresciallo Duroc duca del Friuli, per eseguire una statua dell'imperatrice Maria Luisa. Canova cerca dapprima di esimersi rispondendo all'invito: "Come io fui fino da miei primi anni dedito allo studio e alla solitudine di una vita interamente privata e romita, con una salute poco robusta quando non sia ben regolata e difesa, con un carattere di sensibilità e di timidezza eccessiva, io mi conosco omninamente incapace di reggere a' pensieri che non siano intimamente legati coll'esercizio pratico della mia professione. Qualora io dovessi cangiare tal sistema di vivere che è il mio elemento, morrei subito a me stesso e all'arte mia, per la quale io vivo" (*Due lettere*,

costante) e di favorire il mecenatismo imperiale per le accademie romane, gli scavi archeologici, i musei del Regno Italico, il restauro degli edifici antichi. Ottiene 200.000 franchi per gli scavi a Roma, 100.000 per l'Accademia di San Luca e i restauri ai monumenti antichi. Il 3 dicembre, di ritorno da Parigi, dopo una sosta a Milano si dirige verso Bologna dove lo attendono grandiosi festeggiamenti (il *Panegirico* del Giordani, ecc.), ma se ne esime. Alla fine di dicembre rientra a Roma, dove il 16 dello stesso mese era stato inaugurato un suo busto in Campidoglio. A Roma si occupa attivamente delle scuole artistiche, dei pensionati dell'Accademia di Venezia. Nel frattempo aveva terminato la *Venere* per il re di Baviera (n. 170), che gli commissiona un *Paride* (n. 209); un'altra *Venere* gli è richiesta dal principe

il modello dell'*Aiace* (n. 219); lavora alla *Concordia* (n. 226); firma e data la testa di *Clio* di Montpelier (n. 235). Il 20 dicembre muore a Crespano la madre (nata il 3 maggio 1737): Canova pensa di innalzare in San Lorenzo in Lucina a Roma un cenotafio con i profili della madre e di Luigia Giuli (n. 260).

1812. In febbraio scolpisce l'*Autoritratto* (*Catalogo*, n. 241); l'11 del mese scrive a Quatremère che ha terminato la prima *Danzatrice* (n. 172), la *Tersicore* ("mia favorita", n. 210), la seconda *Venere* per Firenze (n. 168), sta per completare il *Paride* (n. 205), e sta per riprendere l'*Ercole* e *Lica* (n. 131) ("Oh che lavoro! Oh che male! Quanto sudore mi costerà e quanta fatica! Non vedo l'ora di esserne fuori; ché veramente mi pare di avere un peso insopportabile"). In aprile si reca a Firenze per l'inaugurazione della *Venere*; ritrae Elisa Baciocchi (n. 267). In giugno, terminata la testa di *Elena* (n. 239), la dona a Isabella Teotochi Albrizzi; il 13 del mese riceve da Giuseppina la commissione per le *Grazie* (n. 270). Il 7 settembre completa il modello (n. 258) della *Pace* e la testa della Gipsoteca di Possagno n. 225 (n. 245). Nel frattempo termina in marmo l'*Aiace* (n. 219), firma e data la testa di *Calliope* per G. Rosini di Pisa (n. 237).

1813. In gennaio-febbraio vengono esposte al Salon a Parigi la *Tersicore* (*Catalogo*, n. 210) e la *Danzatrice con le mani sui fianchi* (n. 172), che ottiene straordinario successo; l'11 febbraio giunge alla Malmaison il *Paride* (n. 205). Nello stesso mese termina il modello della *Polinnia* (n. 268); il giorno 22 parte per Napoli per eseguire i ritratti dei nuovi sovrani Gioacchino e Carolina Murat (n. 247-248). A Napoli il marchese Berio durante una festa fa incoronare Canova dalle sue tre figlie con una corona di rose. Canova protesta perché un gesso del *Napoleone* colossale è mal collocato nel museo, e minaccia di distruggerlo col martello. Torna a Roma in marzo. In estate incontra ad Albano Juliette Récamier e ne fa il ritratto come *Beatrice* (n. 249); in agosto termina il modello (n. 271) delle *Grazie*. Inizia gli studi per la statua colossale della *Religione* (si veda al n. 274)

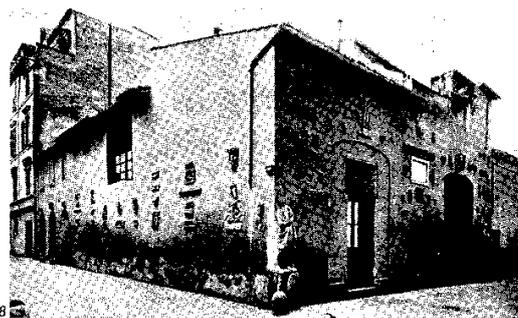
che intende realizzare a proprie spese. Completa le due steli Mellerio (n. 261, 263). Giunge frattanto a Roma l'abate Melchior Missirini che si lega d'amicizia con Canova, diventandone segretario (e poi biografo ufficiale, 1824).

1814. Il 27 febbraio Canova si dimette dalla carica di principe dell'Accademia di San Luca; il 6 marzo è nominato presidente onorario, quindi, sette giorni dopo, principe perpetuo dell'Accademia, titolo istituito per lui. In agosto termina la *Pace* (*Catalogo*, n. 254). Incontra le prime difficoltà per il collocamento della *Religione*, che intende destinare a San Pietro (si veda al n. 274). Soffre di coliche.

1815. In febbraio realizza il modello della *Religione*; a causa delle difficoltà circa il collocamento dell'opera, esegue, dal medesimo modello, una sta-

tua in marmo della *Religione Protestante* per la tomba di Sofia Brownlow a Belton (Inghilterra) (*Catalogo*, n. 275). Riceve da lord Cawdor la commissione di una *Naiade* (n. 276); termina per il banchiere Torlonia l'*Ercole* e *Lica* (n. 131); si inaugura a Vicenza la stele Trento (n. 265). Il 10 agosto Pio VII nomina il Canova, contando sul suo prestigio di artista, delegato dello Stato pontificio a Parigi per il recupero delle opere d'arte sottratte dai francesi. Il 28 del mese egli è già a Parigi dove incontra subito grossissime difficoltà: gli sono ostili la corte di Francia soprattutto e lo zar di Russia; non dispone neppure degli elenchi completi delle opere da richiedere. Medita di tornarsene a Roma invitando il governo pontificio a mandare in sua vece Alessandro D'Este ("perché io non voglio restare qui tanto tempo [...] soffro pe-

zione a prelevare dal Louvre le opere, fra il 30 settembre e i primi di ottobre (con pochissimi giorni disponibili perché la firma del trattato di pace, che avrebbe bloccato le operazioni, era imminente) fa trasportare gli oggetti in una caserma austriaca. Scrive il 5 ottobre al Cicognara: "Io non mi dilungo a descrivervi la storia della mia missione: dicovi solo che riuscì a buon fine. E sarebbe stato veramente uno scandalo, che tutti avessero recuperato i loro oggetti d'arte e Roma fosse esclusa da tal numero. Io sono dunque autorizzato dalle Potenze Alleate di ripigliare la massima e miglior parte dei nostri Capi d'Opera di pittura e scultura. Dico la massima e miglior parte, perché sono costretto a lasciarne qui parecchi, a mia scelta però. Ho la consolazione di dirvi, che i nostri Quadri veneti so-



18



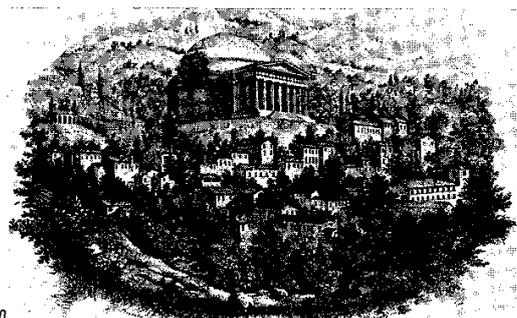
19

18) Lo studio dell'artista a Roma in via San Giacomo (ora via Canova); 19) l'interno dello stesso in un disegno di F. Chiartini del 1786 c. (Udine, Museo Civico).

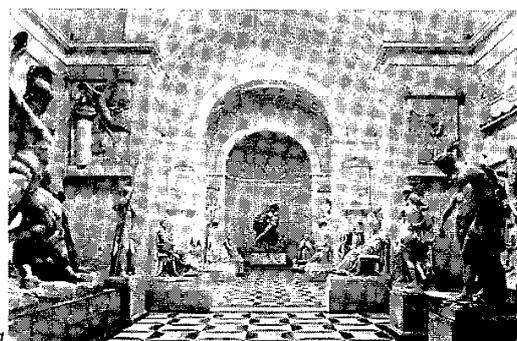
1889); poi accetta. E in quel tempo a Firenze per il monumento Alfieri, inaugurato il 27 settembre (n. 186); viene nel frattempo nominato principe dell'Accademia di San Luca. Parte per Parigi in ottobre; il giorno 11 ottobre è a Fontainebleau per ritrarre Maria Luisa; il 27 il busto (n. 225) è terminato; il 4 novembre viene mostrato all'imperatrice. Il giorno 9 il Canova si reca alla Malmaison ospite di Giuseppina Beauharnais. Napoleone gli offre la carica di sovrintendente delle arti, la Legion d'onore e un seggio di senatore, ma l'artista rifiuta. Tiene un diario (edito nel 1865 a Bassano) dove registra i colloqui con Napoleone durante l'esecuzione del ritratto dell'imperatrice: Canova si preoccupa soprattutto di frenare l'asportazione delle opere d'arte dall'Italia (adducendo che ogni opera è inscindibile dal luogo d'origine e dall'ambiente cir-

di Canino (n. 171). Rifiuta di eseguire una statua equestre di Napoleone per la città di Lione.

1811. In gennaio muore Luigia Giuli, l'affezionata governante. Il 25 febbraio l'artista è nominato da Napoleone direttore dei musei di Roma; ma rifiuta; l'incarico, riconfermatogli il 19 maggio, sarà accettato solo l'anno seguente. Il 12 aprile Napoleone vede a Parigi la sua statua colossale come *Marte pacificatore* (*Catalogo*, n. 143), ordina tuttavia a Denon, direttore del museo, di non esporla al pubblico. In luglio il Canova istituisce a sue spese cinque premi annuali per giovani artisti del Regno Italico che studiano a Roma, due premi semestrali per le accademie di nudo e uno annuale di architettura; in settembre organizza un concorso di pittura e di scultura detto "Concorso dell'Anonimo". Fra ottobre e dicembre termina



20



21

20) Il Tempio di Possagno in un'incisione di Borsato e Bernati; 21) veduta delle sale della Gipsoteca Canoviana a Possagno.

ne di morte [...] almeno potessi ritornare a Roma con l'Apollo e la Trasfigurazione! questi due oggetti soli salverebbero in parte l'onore mio". Intanto la situazione si evolve: Canova, avvedutamente, si lega in amicizia con gli inglesi, specie con il sottosegretario di stato William Hamilton, il ministro plenipotenziario visconte di Castlereagh e con lord Wellington, il vincitore di Waterloo; gode inoltre dell'appoggio dei prussiani e degli austriaci. Dopo la restituzione al Belgio e alla Prussia delle loro opere d'arte, anche la richiesta di Roma viene accolta a patto che le opere restituite "servano a pubblica e generale utilità"; Canova allora s'impegna a far costruire una pinacoteca per ospitare i dipinti. Per attenuare l'opposizione dei francesi lascia in Francia le opere che erano state collocate nel palazzo reale, nelle chiese e nei dipartimenti. Avuta infine l'autorizza-

nosi riavuti. [...] Voi bene immaginate quante brighe mi assediavano. Intanto godetevi la consolazione, per me e per voi, di rivedere i nostri Capi d'Opera in seno alla nostra cara Italia. [...] Se qualche cosa si lascia o si perde, la colpa non è mia; colpa di chi mi ha mandato senza una speranza di frutto, e senza un documento solo di ciò che si doveva reclamare. Eppure il meglio si è tolto; e tutto per forza di bajonette prussiane, austriache e inglesi; perché queste tre Potenze particolarmente ci proteggono, e l'Inghilterra paga le spese del trasporto da Parigi a Roma. Bella cosa". Il 29 ottobre parte per Londra dove gli viene chiesta una perizia sui marmi del Partenone e un parere sul monumento da erigersi alle glorie delle armi inglesi. Riceve una fortissima emozione dalle sculture fidiache come appare dalla lettera a Quatremère del 9 novembre:

"Ho veduto i marmi di Grecia; dei bassirilievi di già volti e anche io ne avevamo un'idea dalle stampe, da qualche gesso e da qualche pezzo di marmo ancora; ma delle figure in grande, nelle quali l'artista può far mostra del vero suo sapere, non ne sapevamo nulla. Se è vero che queste sieno opere di Fidia, o dirette da lui, o che egli vi abbia posto la mano per ultimare, queste insomma mostrano chiaramente che i grandi maestri erano veri imitatori della bella natura. Niente avevano di affettato, niente di esagerato, né di duro, cioè di quelle parti che si chiamerebbero di convenzione o geometriche. Concludo dunque che tante e tante statue che noi abbiamo con quelle parti esagerate di convenzione, devono essere copie fatte da que' tanti scultori, che copiavano le belle opere greche per ispedirle a Roma. Le opere dunque di Fidia sono vera carne, cioè la bella natura. Carne è il Mercurio senza braccia del Belvedere, carne è il Torso, carne il Gladiatore combattente, carne le tante copie del Satiro di Prassitele. [...] Devo confessarvi, caro amico, che l'aver vedute queste belle cose ha solleticato il mio amor proprio; perché sempre io sono stato di sentimento che i grandi maestri avessero dovuto operare in questo modo e non altrimenti". Il principe reggente Giorgio IV gli commissiona un gruppo con *Marte e Venere* (n. 307) allegorico della guerra e della pace, e gli dona una tabacchiera con brillanti contenente un assegno di 500 sterline. Riceve dal duca di Bedford la commissione per le *Grazie* (n. 272).

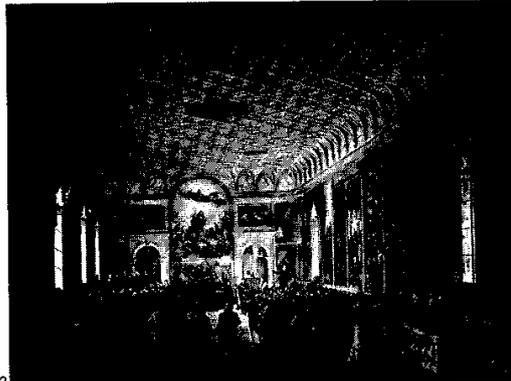
1816. Il 5 gennaio Canova è di ritorno a Roma; il giorno successivo è nominato da Pio VII marchese d'Ischia in riconoscimento dell'opera svolta a Parigi (in ottobre destina interamente agli artisti e alle accademie la pensione annua di 3.000 scudi); S. Passamonti conia una medaglia con l'*Apollo del Belvedere* e il ritratto del Canova con l'iscrizione: "Faventibus Europae regibus monumenta artium restituta". In aprile finisce il *Paride* per Luigi di Baviera (n. 209), in settembre le *Grazie* per Eugenio Beauharnais (n. 270), in ottobre-dicembre il modello del *Marte e Venere* (n. 307); e inoltre la *Tersicore* per Simon Clarke (n. 212), l'*Ebe* per Veronica Guarini di Forlì (n. 215), la statua della *Musa Polinnia* per Elisa Baciocchi (n. 268). Riceve dal governo inglese la commissione per un cenotafio agli ultimi Stuart (n. 294); termina il 31 dicembre di stendere il catalogo delle proprie opere richiestogli dal re di Baviera.

1817. All'inizio dell'anno viene esposto nello studio il modello (*Catalogo*, n. 308) di *Marte e Venere*. In marzo il Canova restituisce a Pio VII la collezione di medaglie già di Pietro M. Vitali ricevute segretamente in custodia nel 1807 per sottrarle ai francesi. In maggio termina il busto del Bossi (n. 280). Il 23 luglio scrive a Giuseppe Fallier di aver adottato nello stemma del marchesato d'Ischia "gli emblemi di Orfeo e di Euridice, in memoria delle prime

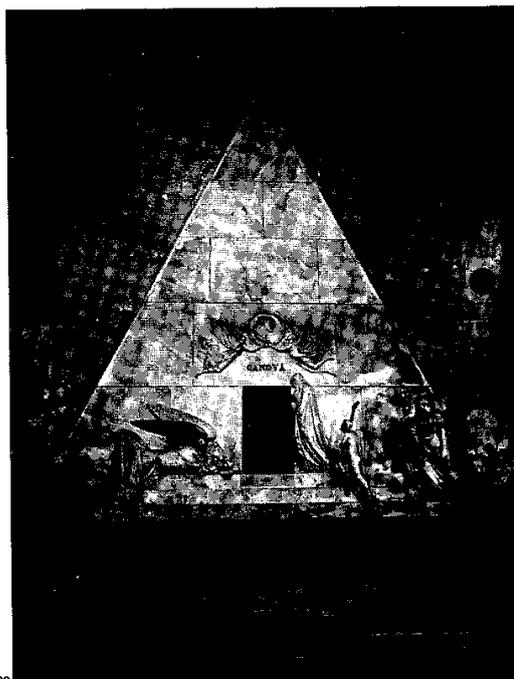
mie Sculture ordinatemi dall'adorabile Padre suo; dalle quali Statue devo riconoscere il principio della mia esistenza civile" (sono la lira e il serpente). Commissiona a proprie spese per 3.000 scudi quindici lunette ad affresco per il nuovo museo Chiaramonti in Vaticano dedicate a Pio VII protettore delle arti. Collabora attivamente all'"omaggio" promosso dal conte Cicognara per le nozze di Francesco I d'Austria, offrendo la *Musa Polinnia* (n. 268). In ottobre si fonda a Napoli il cavallo per il monumento equestre a Carlo III di Borbone (n. 221), inizialmente ideato per Napoleone; alla fine dell'anno termina le *Grazie* per il duca di Bedford (n. 272). Completa pure la *Naiade* per Giorgio IV d'Inghilterra (n. 276) e la stele alla memoria di Domenico Manzoni di Forlì (n. 293). Riceve la commissione dallo stato del North Carolina per una statua di George Washington (n. 301).

1818. In aprile termina il busto di *Beatrice* (*Catalogo*, n. 289), che dona al conte Cicognara, e il modello (n. 306) della statua di Washington (si fa leggere durante il lavoro la *Storia dell'Indipendenza americana* di Carlo Botta). Il 5 agosto scrive al Selva di aver avuto richieste da parte degli abitanti di Possagno di contribuire alla "spesa di alcune riparazioni necessarie alla nostra Parrocchiale [...] ond'io, dopo aver considerato che sarebbe quasi perduto ogni e qualunque restauro fatto sopra una vecchia fabbrica, presi la risoluzione di farne edificare una nuova, a mie spese, purché la Comunità concorra a somministrarmi gratuitamente la calce, i sassi, i maceri"; sottopone quindi i disegni da lui elaborati al giudizio dell'architetto: nasce così il tempio di Possagno (cui Canova dedicherà l'estrema sua attività). Il 29 agosto gli viene commessa la stele per Faustino Tadini (n. 315). Termina il busto di *Laura* acquistato dal duca di Devonshire (n. 291), i quattro busti femminili (n. 285-288) inviati in dono a lord Wellington, a William Hamilton, al visconte di Castlereagh e a Charles Long, i quali l'avevano aiutato a Parigi nel ricupero delle opere d'arte. Inizia altri busti ideali (terminati l'anno successivo) e la *Venere* per Thomas Hope (n. 309).

1819. In marzo il cardinale Mattei, arciprete di San Pietro, accorda il permesso di collocare nella basilica il monumento Stuart (*Catalogo*, n. 294) (in novembre monsignor Frosini, maggiordomo del papa, solleciterà il Canova, che opporrà deciso rifiuto, a coprire la nudità dei Geni). In maggio riceve la commissione dal duca di Devonshire per l'*Endimione* (n. 319). L'11 luglio Canova è a Possagno per la posa della prima pietra del tempio dedicato alla Trinità; scrive a D'Este: "Se foste qui piangereste nel vedere l'entusiasmo religioso di queste donne". Nel corso dell'anno inizia la *Naiade* per lord Darnley (n. 279) e termina i tre modelli dell'*Endimione*, della *Maddalena giacente* (per lord Liverpool, n. 316), della *Dirce* (poi venduta a Giorgio IV d'In-



22) G. Borsato, Onoranze funebri al Canova, con l'orazione di L. Cicognara all'Accademia di Belle Arti di Venezia (*Venezia, Ca' Pesaro*); 23) la tomba del Canova nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia (si veda Documentazione, 1827)



ghilterra, n. 322), i busti di *Vestale* (per il banchiere Uboldi di Milano, n. 328) e di *Eleonora d'Este* (per il conte Paolo Tosio di Brescia, n. 333), il *Teseo in lotta col Centauro* (n. 174) e il monumento equestre a Carlo III (n. 221) e riceve la commissione per un analogo monumento a Ferdinando I di Napoli (n. 347).

1820. In gennaio soffre di coliche. L'8 maggio si reca a Venezia, quindi a Possagno; Giuseppe Comello gli commissiona una *Danzatrice con le mani sui fianchi* per la sua villa di Motinello presso Bassano. Nello stesso mese termina il modello della *Ninta dormiente* (*Catalogo*, n. 324) e la *Venere Hope* (n. 309); in luglio il modello al vero del cavallo per il monumento a Ferdinando I di Napoli (n. 347); in ottobre la stele di Faustino Tadini (n. 315). Completa infine la statua di *Ferdinando I come Minerva* (n. 137) e il busto di Saffo per il conte Falletti di Torino (n. 334).

1821. In gennaio termina la statua di Washington (n. 301); in aprile-maggio, il modello colossale del cavallo per il monumento a Ferdinando I (*Catalogo*, n. 347). Il 26 luglio è a Padova; in agosto, a Possagno, ritocca la pala della parrocchiale (n. D95); la sua salute peggiora. In novembre, a Roma, realizza il modello del *Compianto di Cristo* (n. 349) e lavora alla statua di Pio VI (n. 358).

1822. In febbraio viene esposto nello studio il gruppo di *Marte e Venere* (*Catalogo*, n. 307); si colloca la statua di *Ferdinando I come Minerva* a Napoli, dove si reca in maggio ed esamina le cere per la fusione del cavallo (n. 347) per il monumento al re di Napoli, al ritorno a Roma si ammalia di stomaco. In giugno finisce l'erma di *Maria Luisa* duchessa di Parma (n. 336) e, prima della partenza per Possagno, la *Maddalena giacente* e l'*Endimione* (n. 316 e 319), ma lascia incompiu-

ti vari marmi fra cui la *Naiade* per lord Darnley (n. 279), la *Danzatrice* per il Comello, la *Dirce* per il re d'Inghilterra (n. 322), la *Ninta dormiente* (n. 324), la statua di Pio VI (n. 358), vari busti, fra cui quello di Francesco I d'Austria. Il 17 settembre giunge a Possagno e si ammalia; il 23 è visitato dal medico Francesco Aglietti, suo estimatore e amico. Il 4 novembre è a Venezia, ma vuol ripartire per Roma; la malattia si aggrava con dolori di ventre, vomito e singhiozzo; stende un nuovo testamento nominando il fratello Sartori erede universale. Alle 7,43 del 13 ottobre Canova muore a Venezia. Nell'autopsia il dottor Zannini riscontra: "L'uso immoderato del trapano appoggiato d'incontro alla parete destra del torace, gli abbassò le costole di quel lato, che depresses rimasero per tutta la sua vita. [...] Fino da que' tempi, ne' quali Canova aveva appena oltrepassata l'età di trent'anni, si sentì affievolito il vigore dello stomaco, e men atto questo viscere alla digestione d'ogni materia di sostanze; per lo che dovette nel seguito trascogliere le più facili ad essere mutate dalle forze digestive, ed astenersi dalle altre" (Missirini, 1824). Solenni funerali sono celebrati in San Marco il 16 ottobre; il conte Cicognara, presidente dell'Accademia di Venezia, tiene l'orazione funebre; il cuore del Canova viene depositato all'Accademia, mentre il corpo è portato dagli abitanti di Possagno nella città natale. Cicognara si fa promotore di un'iniziativa internazionale per un monumento al Canova da innalzare ai Frari utilizzando l'invenzione dell'artista per la tomba di Tiziano. Numerose onoranze funebri sono celebrate a Possagno (25 ottobre), Udine, Asolo, Treviso; nelle accademie di Firenze, Milano, Napoli, ecc.

1823. Il 13 gennaio l'Accademia di San Luca onora il suo principe perpetuo con una grandiosa cerimonia ai Santi Apostoli, organizzata fra gli altri dal Valadier, con tutti i modelli delle opere sacre del Canova. Papa Leone XII fa ricoprire con panni di stucco le nudità del Genio funebre nella tomba di Clemente XIII e dei Geni nel monumento Stuart in San Pietro, e fa bruciare le stampe con le sculture del Canova di soggetto mitologico, ritenute "indecenti".

1826. G. B. Sartori vende lo studio di Roma e fa trasportare i gessi e i marmi ivi contenuti a Possagno dove, per ospitarli, costruisce accanto alla casa dell'artista una Gipsoteca, eretta su disegni dell'architetto Segusini fra il 1831-36; edifici e collezioni vengono donati al Comune nel 1853, mentre la cospicua raccolta dei disegni canoviani, pure proveniente dallo studio romano, viene legata da Sartori nel 1851 al Museo Civico di Bassano.

1827. Viene inaugurato il monumento al Canova ai Frari.

1830. Viene consacrato il tempio di Possagno, dove le spoglie del Canova sono deposte in un grande monumento, inizialmente ideato per il marchese Berio (*Catalogo*, n. 369).