

Antonio Canova

Marsilio

Nel 1812 Leopoldo Cicognara, durante la stesura del primo volume della *Storia della Scultura*, osservava in una lettera a Canova: «è impossibile che non abbiate dettato o scritto qualche cosa in proposito della divina arte vostra»¹. Canova rispondeva:

Voi stupirete nel sentire che io non ho detto fin qui una sola parola sull'arte mia. N'ebbi sempre il pensiero, e mai non trovai fin ora il momento di effettuarlo. Ma in seguito non sarà così. Ho volontà decisa e risoluta di stendere il mio parere sopra le proprie mie opere, e parlare quindi, per occasione, della Scultura e de' suoi pochi elementi. Non per fare un'opera; oh io non avrò mai questa pazzia per la mente. Solamente io m'intenderei di spiegare altrui le ragioni del mio operare, e nulla altro².

La sua concezione sembrava avere fondamenti tecnici più che teorici, ammesso che sia possibile separare le sue idee dal modo di esprimerle nel marmo.

Canova non si reputava un teorico, né aveva molto tempo da dedicare alle dottrine estetiche e si dice abbia affermato: «tanti hanno scritto sull'arte, dettando precetti, e dopo usciti tanti precetti, manchiamo di artisti». Secondo Antonio d'Este il suo unico precetto era «di studiare la natura, consultare l'antico ed i sommi maestri, e con giudiziosi confronti formare uno stile proprio originale»³. Gli doveva essere difficile esprimere le proprie idee sull'arte e quando gli suggerirono di rispondere alle severe critiche mossegli da Carl Ludwig Fernow in *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke* replicò «che toccava a lui rispondere, ma soltanto collo scarpello, e procurando di meglio operare»⁴. I suoi pochi scritti sulle arti visive, contenuti in lettere e taccuini, sono commenti sulla scultura antica e su dipinti rinascimentali o di epoca successiva⁵, mentre più estese sono le descrizioni delle tecniche impiegate nei dipinti da Rubens e da Rembrandt⁶. Parlando di scultura antica, di solito Canova si limitava a individuare i soggetti delle statue e a valutarne la qualità; e il famoso elogio delle sculture del Partenone portate a Londra da Lord Elgin è molto succinto:

Ammiro in esse la verità della natura congiunta alla scelta delle forme belle. Tutto qui spira vita con una evidenza, con un artificio squisito senza la minima affettazione e pompa dell'arte velata con un magistero ammirabile. I nudi sono vera e bellissima carne⁷.

Descrivendo le stesse opere a Quatremère de Quincy disse che erano «vera carne, cioè la bella natura», e così pure erano alcune statue oggetto, da tempo, di ammirazione: «Carne è il Mercurio senza braccia del Belvedere, carne è il Torso, carne il Gladiatore combattente...»⁸. Non bisogna supporre che Canova fosse indifferente alle qualità, tanto apprezzate da Winckelmann, di «nobile semplicità e quieta grandezza»: tuttavia, ciò che riuscì ad esprimere verbalmente era la sua ammirazione per la «carnosità» della scultura antica, «perché sempre gli uomini sono stati composti di carne flessibile e non di bronzo». Ciò che sembra gli interessasse soprattutto era la padronanza della tecnica scultorea che dava forma al «bello ideale», ed è significativo che abbia scritto che le sculture del Partenone «siano opere di Fidia, o dirette da lui, o che egli vi abbia posto la mano per ultimarle», facendo probabilmente riferimento al suo stesso modo di operare.

Canova cominciò l'apprendistato presso suo nonno Pasino, proprietario di una cava di marmo a Possagno e definito da un contemporaneo «un valoroso tagliapietra, per non dire anche Scultore»⁹. In seguito prestò servizio come garzone nella bottega di Giuseppe Bernardi, membro di una di quelle numerose famiglie di scultori che costituivano una sorta di casta all'interno della comunità artistica veneziana, che si tramandava la conoscenza delle tecniche da una generazione all'altra. Imparò dunque il mestiere di scultore prima di ricevere una qualsiasi educazione di «disegno» all'Accademia, dove tra l'altro ebbe come maestro non uno scultore ma un pittore, Giambattista Mengardi, che seguiva la consolidata tradizione veneziana. Nell'arte – distinta dal mestiere – di scultore sembra che Canova si sia formato alla Galleria Farsetti, dove era possibile vedere i calchi in gesso delle più fa-

mose statue antiche, delle opere di Michelangelo, di Giambologna, di Bernini, di Algardi, di Duquesnoy e – più recenti – di Pietro Bracci, oltre a una collezione davvero notevole di bozzetti in terracotta realizzati tra l'inizio del XVI e la metà del XVIII secolo¹⁰. Vide senza dubbio le antichità esposte nello Statuario pubblico della Repubblica (nell'anticamera della Biblioteca Marciana) e le sculture rinascimentali e successive presenti negli edifici pubblici veneziani. Tuttavia fino a quando non uscì dal Veneto per la prima volta, nel 1779, la sua conoscenza delle opere canoniche su cui si fondava il gusto nel campo della scultura gli derivava, principalmente, dai calchi. Si sa molto poco sulla tecnica degli scultori a Venezia negli anni settanta del Settecento, ma si può ipotizzare che si seguissero ancora i procedimenti elaborati due secoli prima e descritti, tra gli altri, da Vasari e Cellini¹¹. Uno di questi consisteva nel creare un modello in qualche materia plasmabile (cera, argilla o stucco), che veniva poi segnata alle estremità con punti in modo da costituire una guida per la realizzazione della statua, normalmente di maggiori dimensioni: le distanze tra i punti potevano essere misurate e le stesse, o un semplice multiplo di queste, potevano essere riportate sul blocco di pietra o di marmo. Naturalmente uno scultore esperto era capace di ingrandire anche a occhio la forma di un modello, senza bisogno di calcoli, soprattutto quando lavorava con gli assistenti invece di limitarsi a dirigerne l'attività. È probabile che fosse questo il procedimento generalmente adottato a Venezia, soprattutto per scolpire statue da giardino in pietra tenera. Anche il gruppo di *Dedalo e Icaro* di Canova fu, secondo un appunto quasi certamente autografo,

lavorato... da lui come le altre opere anteriori con assai pochi punti nell'abbozzo, non essendo a Venezia conosciuta l'arte de' cavar de' punti quale usavasi a Roma¹².

Però non v'è dubbio che egli abbia utilizzato un solo modello per l'*Orfeo* in pietra e per la versione semplificata in marmo, più piccola.

Quando, nel 1779, visitò Firenze e Roma, poté ammirare per la prima volta le statue che fino ad allora aveva conosciuto solo grazie a calchi in gesso e apprezzare subito la grande superiorità degli originali di marmo. Giannantonio Selva ebbe poi a ricordare

la fortuna che ho avuto di accompagnare Canova a Belvedere il primo giorno che arrivò a Roma; giunto colà fu tanto rapito da quegli eccellenti originali che sembrava quasi pazzo a chi non lo conosceva: si fermava all'*Apollo*, correva al *Laocoonte* e così di mano in mano alle altre statue: pareva che in un momento succhiare volesse quelle bellezze che il suo fine occhio scopriva in que' vari originali più che nelle copie in gesso che a suo piacere avea sempre presenti in Venezia¹³.

Il marmo rimase sempre la materia preferita da Canova, l'unica che ritenesse adatta alla scultura¹⁴.

A Roma ebbe anche modo di vedere all'opera scultori cui venivano commissionate prevalentemente copie di opere autentiche e che utilizzavano metodi diversi da quelli in uso a Venezia. Anche se non erano di suo gusto, Canova riteneva, per esempio, che le copie nella bottega di Bartolomeo Cavaceppi fossero tanto «bene condote che sembrava impossibile poter lavorare il marmo così bene e tirate in aria certe cose al miglior grado»¹⁵. Nella bottega di Carlo Albacini gli capitò di parlare con un assistente intento a copiare un busto di *Lucio Vero* (opera molto ammirata a quel tempo per la delicatezza con cui ne erano stati scolpiti i capelli ricci e la barba) «e mi dice che gli aveva lavorato quattordici mesi nella sopradetta testa, anche manchevano ancora cinque mesi di lavoro per terminarla»¹⁶. Poiché egli aveva compiuto in poco più di un anno con l'aiuto di un solo assistente *Dedalo e Icaro*, seppur ammirato dalla qualità del busto, rimase comprensibilmente stupito di fronte a tempi così lunghi d'esecuzione. Tuttavia, per raggiungere gli alti livelli di fedeltà richiesti dai committenti (in particolare inglesi e tedeschi), gli scultori di copie dall'antico dovevano segnare i loro calchi in gesso con un grande numero di punti, molti di più di quanti fossero necessari a uno scultore per trasferire sul mar-

mo un suo modello. Questo procedimento era stato probabilmente elaborato per facilitare il restauro di statue antiche, attività assai proficua che consisteva nel munire di teste, arti e panneggi i frammenti mutili trovati negli scavi. Tali integrazioni venivano prima plasmate in stucco e poi scolpite in marmo nello stile del pezzo a cui dovevano essere attaccate¹⁷.

Canova certamente aveva intuito come tale procedimento potesse essere adottato da uno scultore di opere originali che impiegasse «scarpellini» altamente qualificati, a Roma più numerosi che altrove, per sbizzare i blocchi di marmo come i modelli in gesso. Egli, tuttavia, non fu in grado di utilizzare questo metodo per le prime due statue scolpite a Roma: il piccolo *Apollo che s'incorona*, commissionato da Abbondio Rezzonico, sembra realizzato pressoché allo stesso modo della versione in marmo dell'*Orfeo* (ed è significativo che in seguito Canova si sia dichiarato insoddisfatto di entrambe queste figure in scala ridotta) e il *Teseo sul Minotauro* di poco posteriore fu scolpito con l'aiuto di un solo assistente impiegato per abbozzare il blocco di marmo¹⁸. In questo caso non seguì con precisione il modello che aveva sotto gli occhi, ma apportò via via una serie di cambiamenti: quando il gruppo si trovava già «sotto lo scarpello» egli non aveva deciso se Teseo dovesse impugnare «la clava in luogo di spada»¹⁹. Stilisticamente l'opera segna un notevole cambiamento, ma da un punto di vista tecnico essa rappresenta una fase di transizione tra la pratica di lavoro veneziana e quella romana. Fu a partire dal *Monumento di Clemente XIV Ganganelli* che Canova adottò i procedimenti che avrebbe poi usato per il resto della sua attività e che avrebbero rivoluzionato la tecnica scultorea in tutta Europa.

In una lettera a Quatremère de Quincy, ricordò più tardi di aver avuto

la temerità di intraprendere i modelli delle statue del *Monumento Ganganelli*, della stessa grandezza: cosa non più accostumata in Roma, prima di quell'epoca, mentre tutti lavoravasi con lo stucco, quando dovevano fare un modello

poco più grande della metà del vero. Ho penato alquanto anch'io, ma con l'operare ho trovata la via che conviene sia buona, subito che tutti hanno abbandonato il modellare in piccolo e in grande con lo stucco, e tutti si sono attaccati alla creta in grande²⁰.

In realtà, a Roma per grandi opere talvolta erano stati utilizzati dei modelli a grandezza naturale, sia per ottenere il parere positivo dei committenti e sia per verificare se il risultato finale si sarebbe adattato al luogo ad esso destinato, prima di cominciare i lunghi e costosi lavori sul marmo. Nel dicembre del 1783, solo pochi mesi dopo che il *Monumento Ganganelli* era stato commissionato a Canova, il modello in stucco della mediocre statua di Pio VI di Agostino Penna fu collocato nella nuova sagrestia di San Pietro, nella nicchia destinata all'opera compiuta, «per osservare se realmente riesca adatto al luogo»²¹. Che Canova prediligesse la creta allo stucco era invece un fatto piuttosto insolito: nella già citata lettera a Quatremère de Quincy egli parlava della sua «aversione [...] al modo di lavorare in gesso o sia stucco, conoscendo dimostrativamente ch'il lavoro in questa materia riesce sempre duro o stentato». Lo stucco infatti si solidifica molto più velocemente della creta, la quale, se mantenuta umida, rimane plasmabile anche per alcuni mesi, consentendo all'autore di considerare e ripensare varie volte ad ogni aspetto della forma. Il lavoro con la creta però, soprattutto in opere di grandi dimensioni, poneva alcuni problemi: per far aderire l'argilla anche a estremità come le dita di una mano aperta, per esempio, Canova escogitò un nuovo tipo di armatura che aveva, come scrisse,

certe crocettine di legno attaccate ad un filo di ferro da una parte, e dall'altra il filo di ferro lo attacco al ferro che forma centro nelle parti della figura; queste crocette dunque sostentano bene la terra e la trattengono da cadere²².

Ma il principale difetto della creta è dato dal fatto che, una volta secca, finisce per sgretolarsi, a meno che non la si cuocia trasformandola in terracotta, con l'inevitabi-

le conseguenze di rimpicciolirla rischiando di frantumarla. Per questo motivo, non appena Canova si riteneva soddisfatto delle forme create in creta, ne faceva fare un calco in gesso, che veniva segnato con alcuni punti e sistemato vicino al blocco di marmo da cui sarebbe stata ricavata la statua. Calco di gesso e blocco di marmo venivano poi posti sotto un «tellaio» o una «squadra» a cui venivano appesi dei fili a piombo. La distanza tra i fili e i punti poteva essere calcolata grazie a un enorme compasso che consentiva agli assistenti di abbozzare i blocchi sulla base delle misure del modello: le varie fasi del procedimento sono illustrate nell'*Istruzione elementare per gli studiosi della scultura* di Francesco Carradori (Firenze, 1802)²³. Gli assistenti di Canova, però, non scolpivano una replica esatta del calco. Essi lasciavano sull'intera superficie una sorta di pellicola o di velo su cui il maestro poteva lavorare. Giudicando ad occhio piuttosto che con le misure, lo scultore rifiniva l'opera, quando necessario, iniziando dalle curve del corpo, dalle ciocche dei capelli e dalle pieghe dei panneggi del modello, prestando attenzione non solo alle caratteristiche generali del marmo, ma anche alle specifiche qualità del pezzo. Canova pertanto organizzò il proprio studio in modo razionale, e ciò gli permetteva di concentrarsi sui due aspetti essenzialmente artistici della scultura – la creazione di forme tridimensionali e la lavorazione delle loro superfici – lasciando agli artigiani che lavoravano sotto la sua direzione tutti i compiti meno creativi. Un taccuino in cui Canova annotò i pagamenti ai suoi assistenti tra il 1783 e il 1788 ci permette di seguire settimana per settimana il procedere del *Monumento Ganganelli* e di altre opere eseguite secondo questo sistema²⁴. Il monumento gli fu commissionato nel maggio del 1783 e nel giro di due mesi egli aveva già modellato due bozzetti: uno per il coro della chiesa dei Santi Apostoli, destinazione originaria dell'opera; l'altro per la collocazione definitiva, sopra l'ingresso della sagrestia. Di questo secondo bozzetto faceva probabilmente

parte una piccola terracotta raffigurante il papa, molto ben rifinita, ora conservata nella Gipsoteca di Possagno. Poco tempo dopo Canova si recò a Carrara per scegliere il marmo per le statue; in settembre fece ritorno a Roma e il 1° ottobre si trasferì nello studio di via San Giacomo, dove sarebbe rimasto per il resto della sua vita.

L'11 gennaio cominciò a lavorare al modello a grandezza naturale per la statua del papa, dopo aver acquistato dieci «cattate di terra bagnata» oltre a «ferri» e «fili di ferro» per l'armatura; ma dopo undici giorni la creta «non reggieva» ed egli fu costretto a ricominciare da capo. Il modello fu terminato all'inizio di marzo e il «formatore» cominciò allora a ricavarne il calco, finito per il 26 del mese quando le varie parti furono assemblate (dato che per un modello di tali dimensioni erano necessari diversi calchi). Canova che sino ad allora aveva lavorato da solo, da questo momento in poi impiegò due assistenti. Tra il 3 aprile e il 3 luglio fu plasmata la figura della *Temperanza* che doveva essere posta alla sinistra del monumento; fra il 22 luglio e il 13 settembre venne invece modellata la figura dell'*Umiltà*, destinata al lato destro. Nel frattempo un falegname aveva costruito una struttura in legno, secondo il disegno realizzato da Canova per la parte architettonica del monumento. Tuttavia, quando i tre modelli vi furono sistemati, il maestro si dichiarò scontento della *Temperanza* (criticata dall'amico Quatremère de Quincy) e ne modellò un'altra in una posa completamente diversa che sarà portata a termine l'11 febbraio 1785. Il marmo era arrivato da Carrara nell'agosto del 1784 e in novembre i blocchi destinati alle statue del papa e dell'*Umiltà* furono sistemati «sotto il tellaio», ognuno vicino al proprio modello. Mentre ne procedeva l'«abbozzatura», Canova ebbe modo non solo di lavorare al secondo modello per la *Temperanza*, ma di fare anche un bozzetto per la sua successiva importante opera – il *Monumento di Clemente XIII Rezzonico* – e di modellare un bassorilievo di soggetto classico (da lui poi distrut-

Cominciò a lavorare alle statue di marmo nell'aprile del 1785. In maggio si ammalò gravemente e per circa tre mesi rimase inattivo: non per questo furono interrotti i lavori al monumento, che continuarono a progredire sotto i ceselli e i trapani dei suoi assistenti. Tra l'agosto del 1785 e il marzo del 1787 – quando il complesso venne installato nella chiesa dei Santi Apostoli – Canova lavorò alternativamente alle tre figure del monumento; solo nel giugno del 1786 si concesse una pausa di un mese per eseguire il modello di un *Amorino* a lui commissionato dalla principessa polacca Isabella Lubomirska.

Allo studio di Canova a quest'epoca, quando il monumento stava per essere completato, è raffigurato in un disegno di Francesco Chiaruttini (Udine, Museo Civico)²⁵. Al di sopra delle statue del papa e della *Temperanza* e dei relativi modelli in gesso, sono visibili una mensola di legno da cui pendono i fili a piombo; a sinistra, appoggiato al modello dell'*Umiltà*, si trovano gli enormi compassi usati per misurare la distanza tra i punti; a destra, uno scalpello è all'opera sull'*Umiltà* di marmo già completamente abbozzata; di fronte ad essa, infine, un ragazzo in piedi tiene i due capi di una corda con cui fa ruotare il *violino o asta da petto* usato da una figura china all'opera sulla statua del papa.

Una volta terminato il *Monumento Ganganelli*, Canova calcolò il numero dei giorni di lavoro suoi e di ciascuno degli assistenti: gli erano stati necessari 198 giorni per plasmare i modelli e 405 giorni per scolpire le tre statue (193 per l'*Umiltà*, 112 per la *Temperanza* e 100 per il papa). I quattro assistenti, invece, avevano lavorato solo sul marmo: Leopoldo Ragazzoni per 178 giorni, «Marilano» – di cui non è indicato il cognome – per 159, Francesco Barberi (o Barbieri) per 441 e Gaetano Cerotti per 681; due giovani inesperti, infine, erano stati impiegati «per tirare il violino o per altro lavoro».

Ragazzoni era un giovane che nel 1785 lasciò Roma per recarsi a Parigi, dove fu ammesso come studente all'Académie Royale de Peinture et Sculpture; anche Barberi

abbandonò di fare l'assistente per cominciare una attività di scultore in proprio (ma senza molto successo). Cerotti, invece, che rimase con Canova almeno fino al 1815, era più vecchio del maestro di una decina d'anni e aveva iniziato a lavorare con Pietro Pacilli, attivo soprattutto come restauratore di antichità: presumibilmente era un abile artigiano, privo di particolari ambizioni artistiche²⁶. Questo era il genere di collaboratori preferito da Canova, il quale si rifiutò sempre di avere studenti che avevano bisogno di insegnamenti, eccezion fatta per Alessandro, il figlio di Antonio d'Este.

Molto importanti nell'attività di Canova erano anche gli strumenti ai quali apportò alcune modifiche per migliorare la qualità del suo lavoro di scalpello. Lo scultore bolognese Giacomo De Maria, che conobbe Canova a Roma nel 1787-88, descriveva queste innovazioni come segue:

i ferri imaginati dal signor Canova per lavorare il marmo in certe profondità o scuri son di due specie: gli unghietti i primi, i ferri a oliva i secondi. Gli unghietti erano già conosciuti sotto questo nome: ma egli vuole che per certi lavori siano un po' curvi nelle estremità, e taglienti negli angoli laterali: cosicché tanto possano agire in cima come ne' lati. Il ferro a oliva è curvo nell'estremità, ed ha forma di foglia d'olivo; se non che quella è di grossezza eguale per tutto, fuorché nella costa del rovescio, e il ferro dev'essere d'ambe le parti armato da robusta costa longitudinale, che si allarghi gradatamente ai lati, e venga a formare colla opposta faccia in ambedue i lati un taglio acuto. Questi ferri non possono adoperarsi come gli altri a colpi di mazzuola, per esser curvi nelle estremità: ma essendo imaginati per lavorare in certe profondità difficili, dove non possono agire trapani o alegghe o violini, conviene con questi agire a foggia di una leva forzata: la quale si ottiene, adattando sullo stesso lavoro un bastone, lungo quanto il bisogno, fermandolo bene ai due estremi, o mediante qualche combinazione favorevole nel lavoro, o in caso che manchi uno de' due punti d'appoggio facendolo da una parte tener fortemente da un uomo. Posto ciò si appoggia al bastone il ferro, e si dirige al luogo che si desidera pulire o profondare; e conducendolo colle mani

secondo il bisogno, raderà il marmo, e lo scultore ne avrà l'intento, che in verun altro modo non avrebbe potuto. Questi ferri possono essere di varia grandezza all'uopo²⁷.

Tali strumenti venivano usati soprattutto, se non esclusivamente, da Canova nell'ultima e fondamentale fase della lavorazione del marmo che spettava solo a lui. Infatti l'aspetto di un'opera lasciata incompiuta può essere illustrato dalla copia del busto dell'*Umiltà*, abbozzato da Gaetano Cerotti mentre Canova si trovava a Napoli, nell'estate del 1787²⁸.

Non fu solo per risparmiare tempo che Canova organizzò il suo studio in base al sistema sopra descritto: lo stile radicalmente innovativo elaborato per il *Monumento Ganganelli* praticamente imponeva di modificare la tecnica scultorea. Egli si prefiggeva di realizzare nel marmo il «bello ideale» e non poteva quindi concedere nulla al caso: la pratica comune di ingrandire il modello due o tre volte, viceversa, introduceva troppi rischi di distorsione. Canova avanzava a piccoli passi verso il risultato compiuto e definitivo: iniziava con disegni su carta e con piccoli bozzetti in creta, dove i *concetti* potessero prendere forma senza nulla perdere della freschezza dell'ispirazione. A metà strada fra la malleabilità della creta e la durezza del marmo, il calco in gesso dei modelli rappresentava una fase intermedia nel processo creativo; qualora un calco fosse risultato insoddisfacente – come era successo con la prima figura della *Temperanza* – sarebbe stato possibile distruggerlo e sostituirlo senza molto dispendio di tempo e materiale. In seguito, Quatremère de Quincy avrebbe detto che la consuetudine di eseguire dei calchi dai modelli in creta aveva in se stessa un valore artistico, consentendo a Canova di esaminare e criticare, pezzo per pezzo, le statue tolte dagli stampi e poi ricomposte²⁹. Un modello delle stesse dimensioni dell'opera compiuta, tra l'altro, permetteva di valutare con maggior esattezza l'effetto del risultato finale. Facendo riferimento al suo *Monumento di Maria Cristina*, dopo averne finito il bozzetto, Canova scrisse nel 1799, che:

quando poi eseguirò il Modello del tutto insieme e delle parti della stessa grandezza che dovrà essere in marmo, allora si vedrà chiaramente ogni cosa, si esaminerà da ogni punto di vista, si studierà ogni parte come si conviene e si migliorerà sempre di più l'idea ancora avanti di por mano nel marmo³⁰.

Egli acconsentì pure ai termini del contratto che lo obbligavano

a non lasciare dai suoi aglievi, che abbozzare le figure, che entrano in questo monumento, ed una volta abbozzate, a finirle tutte lui medesimo senza che altri vi ponga più mano³¹.

In effetti seguì sempre questa procedura – anche se dopo aver terminato una statua lasciava che fossero dei «lustratori» a togliere la polvere di marmo rimasta negli interstizi e a lucidare le superfici meno impegnative come la base e gli elementi architettonici.

La sistematica divisione del lavoro adottata nello studio di Canova consentiva anche di eseguire contemporaneamente diverse opere. Dopo gli elogi che seguirono l'inaugurazione del *Monumento Ganganelli*, Canova ricevette molte commissioni, quasi tutte rifiutate per potersi concentrare sul *Monumento di Clemente XIII Rezzonico*, completato nel 1792 – trovando pure il tempo di eseguire *Adone e Venere*. Nei sette anni seguenti, Canova lavorò al *Monumento per l'ammiraglio Angelo Emo*, a due gruppi di *Amore e Psiche che si abbracciano*, a tre versioni di *Amorino* e a un analogo *Apollino*, a due statue di *Psiche*, alla prima versione di *Ebe*, e di *Maddalena*, alle stele in onore di Girolamo Giustiniani e José Nicola de Azara e al grande modello per *Ercole e Lica* – tutto questo senza contare una serie di bassorilievi a soggetto classico.

Nel gennaio 1797 scriveva a Giuseppe Falier:

ho lavorato in questi tempi come un disperato [...] 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 intero³².

Nel maggio 1798 lasciò la Roma giacobina e fece ritorno a Possagno, affidando lo studio e tutto ciò che esso

conteneva ad Antonio d'Este, suo amico fin dai tempi in cui erano studenti a Venezia.

Appena tornato a Roma, nel novembre del 1799, Canova riprese a lavorare alle statue che aveva lasciato incompiute prima di partire e ora, dopo il ristabilimento della pace in quasi tutta l'Europa, i committenti erano impazienti di riceverle. Di alcuni modelli il marmo doveva ancora essere abbozzato ed egli era ansioso di cominciare il *Monumento di Maria Cristina*, per il quale aveva già fatto un bozzetto. A Roma nessun altro scultore aveva avuto così tante commissioni, e presto ne avrebbe ricevute altre ancora. Per aiutarlo, Antonio d'Este accettò di prendersi cura dell'amministrazione dei suoi affari, dell'acquisto del marmo a Carrara e in altri luoghi e della direzione del lavoro degli «scarpellini» nello studio. D'Este, per esempio, si trovava a Perugia nel settembre del 1805, dove incontrò Filippo Mazzei, che di lui scrisse: «mi sembra una persona competente, ma non geniale». A Roma Mazzei parlò con gli assistenti di Canova, che allora si trovava a Vienna, annotando che i suoi scarpellini non dovevano oltrepassare i punti segnati da lui; in quell'occasione gli fu assicurato che Canova non sarebbe mai riuscito a finire alcun lavoro entro i dieci anni che gli aveva prospettato Antonio d'Este³³.

Sotto la supervisione di quest'ultimo la divisione dei compiti nello studio venne definita ancor più chiaramente. (Da quel momento in poi gli assistenti non furono solo «scarpellini» privi di ambizioni, ma anche alcuni giovani aspiranti scultori che successivamente si sarebbero fregiati del titolo di allievi di Canova, anche se probabilmente riceverono direttive da Antonio d'Este). In tal modo Canova poteva plasmare la creta e rifinire il marmo concentrandosi nell'opera, come il pittore francese François-Marius Granet poté verificare in occasione della sua prima visita allo studio, nel 1809 circa³⁴. Dopo essersi fatto strada tra una quantità di carri e di servitori in attesa nella via, Granet entrò in una stanza «rempli de grandes personnages et de belles

dames de toutes nations». Al centro della sala la statua di una figura femminile veniva fatta ruotare sopra un piedistallo da un assistente in modo da consentire ai visitatori di ammirarla da tutte le angolazioni e nella stanza a fianco erano esposti alcuni modelli. Granet attraversò poi una serie di *officine* dove alcuni assistenti lavoravano con «zelo straordinario» e nell'aria aleggiavano schegge di marmo come fiocchi di neve, ma non vide traccia de «l'homme qui donnait la vie de tout ce mouvement»: gli fu allora riferito che Canova si mostrava raramente alla folla di stranieri che invadevano il suo studio. Nel corso di una seconda visita, tuttavia, Granet penetrò in una stanza interna e vi trovò Canova che scolpiva una grande figura in marmo:

il suspendit son travail, quitta son ciseau et son maillet. Il était habillé comme des ouvriers, le bonnet de papier, la veste à manches, et des espèces de Grenouilliers en peau aux genoux. Tout cela était presque de la couleur de ses marbres.

Anche altri visitatori ebbero occasione di vedere Canova all'opera, ma la sua assenza nella parte dell'edificio dove veniva abbozzato il marmo diede adito all'erronea credenza che egli si limitasse per lo più a plasmare i modelli, senza dare al marmo altro che superficiali tocchi definitivi – quelli che Stendhal definì «quelques coups de lime»³⁵.

Effettivamente, l'insistenza di Canova a voler lavorare il marmo già abbozzato faceva ritardare talvolta di parecchi anni il completamento delle statue: la figura di Leopoldina Esterházy Liechtenstein, ad esempio, il cui modello era stato eseguito nel 1808, non fu terminata che nel 1818³⁶. Tra l'«abbozzatura» del marmo per la seconda versione del *Paride* e il suo completamento, invece, passarono quattro anni; e all'imponente gruppo in marmo di *Ercole e Lica* lavorò saltuariamente dall'inizio del 1812 al 1815.

Con il peggiorare della sua salute constatò di non essere più in grado di lavorare ad opere di grandi dimensioni durante la stagione calda. Nel febbraio del 1817, per

esempio, era incerto se mettersi immediatamente all'opera sul *Teseo in lotta con il Centauro* (da lui modellato nel 1805 e abbozzato prima del febbraio 1812, ma lasciato incompiuto a causa della situazione politica), perché, scriveva,

la stagione invernale che avanza non mi basta a tanto lavoro; e io deggio occuparmi in esso nell'inverno o nell'autunno, quando la traspirazione è meno facile e meno pericolosa³⁷.

Nel febbraio del 1819 disse all'amico Quatremère de Quincy di aver lavorato al gruppo per venti giorni «con grandissima passione e calore, nell'impazienza di levarmi dall'anima questo carico, il quale mi pesa infinitamente»: ciò nonostante, non l'avrebbe finito prima del dicembre successivo³⁸. Negli ultimi anni di vita scolpì la maggior parte delle sue teste ideali, per le quali era ovviamente necessario un minore sforzo fisico; e forse le rifinì persino con una maggior precisione delle opere destinate ad essere guardate più da lontano. Alla sua morte rimasero nel suo studio quattro statue in diverse fasi di completamento tra cui quella di Pio VI e l'imponente busto di Cicognara; tra le «opere in marmo avanzate, alle quali lo scultore non aveva per anche posta l'ultima mano», c'erano sei statue e un piccolo *Amorino*, due bassorilievi, quattro grandi teste e cinque a grandezza naturale³⁹.

Capitava talvolta che Canova desiderasse modificare le proprie opere anche dopo che queste erano state completate, vendute e ammirate. Nel 1802 scrisse da Parigi che rivedendo il primo gruppo di *Amore e Psiche* (che era stato acquistato da Gioachino Murat) aveva trovato dei difetti nel panneggio e che per migliorarlo aveva passato parecchi giorni lavorando «con li ferri» dalla mattina alla sera⁴⁰. Nel 1821, quando il gruppo di *Adone e Venere* – anch'esso scolpito negli anni ottanta – passò dal suo studio durante il trasferimento da Napoli a Ginevra dove risiedeva il nuovo proprietario, Canova ne approfittò per apportare alcune modifiche e, secondo Missirini, «lavorò per buoni venti giorni per la sola

mercede del compiacimento di renderlo migliore»⁴¹. Sembra dunque che Canova fosse lieto di ricevere incarichi per nuove versioni delle sue statue, non solo perché queste si potevano abbozzare partendo dal modello originale, ma anche perché era possibile introdurre dei cambiamenti e migliorare così il lavoro in marmo. Per la seconda versione di *Amore e Psiche che si abbracciano*, per esempio, Canova preparò un nuovo modello, che per molti aspetti si differenziava da quello precedente; se per la prima e la seconda versione di *Ebe* usò lo stesso modello, ne impiegò uno diverso per la terza e la quarta – eliminando dalla base le nuvole, poco convincenti. «Dove parlate delle variazioni dell'*Ebe*», disse a Cicognara che gli aveva inviato una stesura dell'ultimo capitolo della *Storia della Scultura*, «basta dire che tenendo la stessa massima e il medesimo tipo, tentai solo di introdurre alcun miglioramento nelle parti»⁴². Canova era generalmente convinto che la prima versione delle sue opere fosse inferiore a quelle successive: a questo proposito la *Venere Italica* costituisce un caso emblematico. Commissionata nel 1804 per la Galleria degli Uffizi, poco dopo il completamento del modello fu richiesta anche da Luigi principe ereditario di Baviera, che desiderava ne venisse scolpita una versione in marmo per Monaco. Canova lavorò contemporaneamente alle due versioni, ma spedì quella terminata per prima a Monaco, mentre riservò la seconda per il posto di maggior prestigio, cioè Firenze, notando in una lettera che «vi sono molte variazioni ed è migliore»⁴³. A Luigi, quasi a titolo di risarcimento, vendette poi la seconda versione di *Paride* dicendo che «nella testa porterà la fisionomia alquanto cambiata»⁴⁴. Solo dopo aver ricavato dal bozzetto un modello a grandezza naturale, Canova riusciva a giudicare l'aspetto complessivo delle forme che creava; e solo dopo aver finito una statua in marmo, riusciva a capire come migliorarne il trattamento della superficie. Come notò Quatremère de Quincy, queste versioni più tarde divennero «de doubles originaux, sous le retouche et le nouveau fini que

«Canova leur donnoit»⁴⁵. Il suo atteggiamento non avrebbe potuto essere più diverso da quello dei romantici, i quali privilegiavano l'immediatezza degli schizzi. Quella di Canova era un'arte misurata e meditata, che esprimeva una sensualità controllata e che richiedeva un approccio insieme disteso e ponderato.

Il modo più semplice per apprezzare la maestria di Canova nel rifinire le sue statue è quello di confrontare versioni diverse di una stessa opera, oppure i marmi coi loro modelli in gesso. Durante il laborioso processo di rifinitura, Canova si sforzava a trasformare una materia spesso sbazzata in un'altra leggermente traslucida e scolpita: a differenza della levigatezza pressoché uniforme del gesso, le sue superfici in marmo appaiono straordinariamente varie e sembrano prendere vita ad ogni minimo cambiamento di luce. Solo con l'«ultima mano» Canova poteva dare pienamente forma al suo *bozzetto* e non c'è dubbio che anche quando modellava un bozzetto in creta egli già aveva idea di come sarebbe risultata la statua di marmo.

Nella *Storia della Scultura*, Cicognara scrisse che

l'ultima mano [...] forma il più interessante dell'arte, e precisamente ciò che spinge l'opera al suo più squisito perfezionamento, segnando l'ultima linea impercettibile che in questa estrema superficie sublimamente nasconde il più alto magistero, e dopo la bontà del concetto forma la vera eccellenza del lavoro⁴⁶.

Il passo citato era stato probabilmente approvato dallo stesso Canova, che aveva letto una stesura preliminare del capitolo di Cicognara sulle sue opere e che in altri casi aveva suggerito molte correzioni⁴⁷. Cicognara ripeteva sostanzialmente quanto aveva già scritto nella breve *Biografia di Antonio Canova* pubblicata nel 1823, aggiungendo qualche osservazione sulle *ultime finenze dell'arte* «alle quali non potrà giunger mai chi non è addimesticato al maneggio dei ferri, e crede raccomandare la sua gloria alle braccia subalterne de' lavoratori»⁴⁸. All'epoca di questo scritto, il metodo canoviano di far

abbozzare le statue sulla base dei calchi dei modelli a grandezza naturale veniva già sfruttato da molti scultori, che finivano quasi per non toccare il marmo. Questa divenne presto la prassi normale, soprattutto a Roma dove era facile trovare artigiani altamente qualificati, capaci di lavorare il marmo per conto degli scultori che provenivano da ogni parte d'Europa e dal Nord America. E non si considerava un difetto il fatto che le superfici delle opere così realizzate fossero uniformi e del tutto prive delle sottili variazioni che l'«ultima mano» di Canova sapeva dare al marmo.

Già nel 1806 Carl Ludwig Fernow notava che

nella tecnica di Canova c'è un evidente sforzo di dare al marmo quel fascino della materia da cui questi sembra trarre un piacere fuori dal comune⁴⁹.

L'osservazione è giusta e fuori dal suo contesto potrebbe facilmente essere fraintesa per un elogio: ma non era questa l'intenzione di Fernow, che paragonava l'*Amore e Psiche che si abbracciano* di Canova all'*Apollo e Dafne* di Bernini – intendendo il confronto in senso profondamente spregiativo. L'opinione di Fernow era condivisa da altri critici tedeschi e anche scandinavi che provavano una certa diffidenza, se non addirittura un'esplicita avversione, per le superfici in marmo squisitamente rifinite, alle quali attribuivano una bellezza esclusivamente sensuale: tali opinioni vanno connesse a quella teoria estetica secondo cui il valore di una scultura non deriverebbe tanto dalla sua forma fisica quanto dal concetto ad essa sottostante. Questo spiega l'ammirazione con cui si celebravano molte statue antiche che non erano solo mutile, restaurate e macchiate, ma anche notoriamente delle copie da originali in bronzo andati perduti. Questa stessa teoria giustificava la produzione di repliche di opere contemporanee, attività che veniva svolta su scala quasi industriale. In tal modo il genio di Canova come scultore finiva per essere biasimato dai teorici d'estetica e ignorato dal grande pubblico, che si accontentava di copie delle sue statue e dei suoi busti.

Le opere di Canova venivano quindi copiate ovunque fossero reperibili i calchi ricavati dagli originali; tale produzione cominciò già prima della sua morte e continua ancora oggi: tra il 1808 e il 1814, per esempio, da Carrara furono spedite in Francia oltre quaranta copie del suo *Busto di Napoleone*⁵⁰. A volte era lo stesso Canova a fornire i calchi ad altri scultori: i fratelli Pisani a Firenze, Luigi Zandomenighi a Venezia. Adamo Tadolini ricevette da lui il modello per la seconda versione di *Amore e Psiche che si abbracciano* da cui scolpì diverse copie, compresa quella della villa Carlotta a Cadenabbia. I cataloghi delle mostre nell'Ottocento fanno riferimento a molte copie successive, fornendo i nomi dei relativi scultori⁵¹; ma molte altre repliche furono realizzate da anonimi artigiani, che talvolta si firmavano sfacciatamente «Canova». Tali copie sono diffuse in tutto il mondo (una *Venere Italica* si trova nel Museo di Bhubaneswar, nell'India orientale) e vengono generalmente attribuite alla «bottega di Canova» se non addirittura a Canova stesso, rovinandone terribilmente la reputazione. Sebbene alcune riproducano scrupolosamente la forma delle sue invenzioni, queste opere riflettono solo lontanamente il suo genio di scultore che non prestava meno attenzione all'«ultima mano» che al primo bozzetto.

Con il suo amore per il marmo come mezzo espressivo e le sue capacità tecniche apprese nell'infanzia e affinate nel corso della lunga attività, Canova fu capace di trasformare in modo straordinario una forma che aveva modellato in una scolpita, accentuando o smorzando le convessità, approfondendo gli incavi, modulando le parti con variazioni finemente sfumate e passando da superfici che assorbono la luce ad altre che la riflettono. Nel suo studio la divisione del lavoro, così spesso fraintesa, non era altro che una fase intermedia nella realizzazione di opere che erano in tutto e per tutto il prodotto di un'unica mente creatrice, di un unico artista che padroneggiava con uguale maestria i due procedimenti su cui si basa la scultura: modellare e scolpire.

¹ Leopoldo Cicognara: *lettere ad Antonio Canova*, a cura di G. Venturi, Urbino 1973, p. 26.

² L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia 1823, p. 105 (ristampato in V. Malamani, *Un'amicizia di Antonio Canova*, Città di Castello 1890, p. 16).

³ A. d'Este, *Memorie della vita di Antonio Canova*, Firenze 1864, p. 296. Queste considerazioni appartengono a una critica dei «pensieri sull'arte» attribuiti a Canova da Melchior Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Prato 1824 (pp. 313-354). D'Este dichiara: «ho dubbio che quei pensieri non siano dettati dal Canova» e «alcuni non sono degni di un artista; altri farebbe torto al mio amico» (p. 21). Numerosi altri scultori che avevano conosciuto Canova erano d'accordo con d'Este. Questi «pensieri», effettivamente, sono tutti stati scritti nello stile letterario di Missirini, sebbene alcuni potrebbero essere stati elaborati sulla base di considerazioni di Canova e altri sulla base di luoghi comuni della teoria artistica che egli probabilmente condivideva. Tuttavia, essi sono stati recentemente ripubblicati senza fare nessun riferimento alle obiezioni di A. d'Este e tralasciando ogni tentativo di rintracciare l'origine delle idee espresse; cfr., per esempio, A. Canova, *Pensieri sulle arti*, con un saggio di M. Brusatin, Montebelluna 1989.

⁴ L. Cicognara, *Biografia di A. Canova*, cit., p. 23.

⁵ La sua unica pubblicazione, a parte il *Catalogo cronologico* delle sue opere (Roma 1817-19), fu la *Conghiettura sopra l'aggruppamento de' Colossi di Monte Cavallo*, Roma 1802 (cfr. G.L. Mellini, *Canoviana*, in «Antichità Viva», xxix, 1990, pp. 28-30).

⁶ BCBC 6088, in via di pubblicazione nel 1° volume dell'Edizione nazionale delle opere di Canova, in corso di stampa (Ed. Naz.).

⁷ Pubblicato una prima volta in E.Q. Visconti, *Lettre de chev. Antonio Canova et deux mémoires... sur les ouvrages de sculpture dans la collection de Mylord Comte d'Elgin*, London 1816, pp. 1-11; cfr. anche M. Pavan, *Antonio Canova e la discussione sugli «Elgin Marbles»*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., xxi-xxii, 1976, pp. 219-344.

⁸ Cfr. la lettera di Canova a Quatremère de Quincy del 9 novembre 1815, in A.C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, Paris, 1834, pp. 288-289. Altre trascrizioni (o versioni) di questa stessa lettera sono state pubblicate in *Lettere scelte dell'inedito epistolario di Antonio Canova*, Vicenza 1854, pp. 105-106; e in G. Palagi, *Tre lettere artistiche inedite* (per nozze Conti Bianchi), Firenze 1875, p. 9. Il documento originale è andato perduto, ma visti i numerosi errori di trascrizione presenti nelle altre lettere pubblicate da Quatremère de Quincy sembra probabile che la versione del Palagi sia quella più accurata.

⁹ In «Giornale enciclopedico», luglio 1777, p. 59.

¹⁰ Sulla Galleria Farsetti, cfr. *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, a cura di M. Zorzi, Biblioteca Marciana, Venezia 1988, p. 128. Per la sua collezione di bozzetti, cfr. S.O. Androsov, in *Alle origini di Canova*, catalogo della mostra, Venezia 1991.

¹¹ Cfr. G. Vasari, *Le vite...* (1550 e 1568), a cura di R. Battarini e P. Barocchi, Firenze 1966, I, pp. 82-110; e B. Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura* (1568), a cura di C. Milanesi, Firenze 1857, pp. 197-198 e 205-208.

¹² In BCBC 6022, in via di pubblicazione in Ed. Naz.

¹³ In BCBC 4930.

¹⁴ Canova mostrò sempre poco interesse per il bronzo come materiale da scolpire: la versione in bronzo della sua statua di Napoleone per Milano, ad esempio, venne fusa senza il suo intervento. Allo stesso modo, egli rimase poco a Napoli durante la fusione della sua statua equestre di Carlo III e del cavallo della statua di Ferdinando I.

¹⁵ In A. Canova, *I quaderni di viaggio 1779-1780*, a cura di E. Bassi, Venezia-Roma 1959, p. 33; cfr. anche Ed. Naz.

¹⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹⁷ Sull'attività dei restauratori romani, cfr. S. Howard, *Antiquity Restored*, Wien 1990.

¹⁸ Sull'*Apollo*, cfr. G. Pavanello, *Una scheda per l'«Apollo che s'incorona» di Antonio Canova*, in «Antologia di Belle Arti», n.s., xxxv-xxxviii, 1990, pp. 4-12. Canova, in una lista di sue opere compilata nel 1787, descrisse l'*Orfeo in marmo* «di una grandezza che la scultura non è suscettibile di buon effetto» senza far riferimento all'*Apollo* forse per la stessa ragione (BCBC 6091, Ed. Naz.).

¹⁹ Canova a Giovanni Falier, 29 dicembre 1781, in L. Cicognara, *Biografia di A. Canova*, cit., p. 82.

²⁰ Cfr. la lettera di Canova a Quatremère de Quincy del 17 gennaio 1810 (Paris, Bibliothèque Nationale, mss. italiens 65, f. 82). Una trascrizione sbagliata è stata pubblicata in Quatremère de Quincy, *Canova...*, cit., p. 372.

²¹ In «Diario ordinario», n.s., cmxxxii, 6 dicembre 1783, p. 2.

²² Cfr. la lettera di Canova a Daniele Francesconi del 10 agosto 1800, in P. Guerrini, *Il carteggio canoviano della Queriniana di Brescia*, in «Archivio Veneto-Tridentino», II, 1922, p. 165.

²³ Il libro è stato ripubblicato con un'eccellente introduzione di Gianni Carlo Sicolla (Treviso 1979).

²⁴ BCBC 6090, in via di pubblicazione in Ed. Naz.

²⁵ Cfr. H. Honour, *Canova's Studio Practice I*, in «Burlington Magazine», cxiv, 1972, p. 152.

²⁶ Mariano può essere identificato con un assistente con lo stesso nome, impiegato da Johann Tobias Sergel mentre era a Roma (1768-78; cfr. U. Cederlöf et al., *Sergel*, catalogo della mostra, Nationalmuseum, Stockholm 1990, p. 55). Per gli altri assistenti di Canova, cfr. H. Honour, *Canova's Studio...*, cit., pp. 219-222; e l'Ed. Naz.

²⁷ In P. Giordani, *Epistolario*, a cura di A. Gussalli, Milano 1854, vol. II, pp. 188-190. La descrizione si trova in una lettera di Giordani a Leopoldo Cicognara del 28 ottobre 1811 e viene preceduta dall'affermazione: «Ti copio esattamente quel che scrisse De Maria che l'ebbe dalla bocca stessa di Canova».

²⁸ L'«abbozzatura» di Cerotti è documentata nel libretto BCBC 6090 (cfr. Ed. Naz.).

²⁹ Cfr. A.C. Quatremère de Quincy, *Canova...*, cit., p. 265.

³⁰ In BCBC 140.

³¹ In BCBC 148.

³² Citato da A. Muñoz, *Antonio Canova, le opere*, Roma 1957, p. 58.

³³ La minuta di una lettera di Filippo Mazzei a Benjamin Latrobe del 12 settembre 1805. Sono grato a Charles E. Brownell, co-curatore dei *Papers of Benjamin Henry Latrobe*, che mi ha segnalato questo documento.

³⁴ Cfr. la trascrizione dell'autobiografia di Granet (Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Fondation Jacques Doucet), p. 99.

³⁵ Stendhal, *Oeuvres intimes*, Paris 1966, p. 1146.

³⁶ Questo ritardo era eccezionale, dovuto al fatto che due blocchi di marmo furono trovati difettosi nel corso dell'abbozzatura; passarono poi altri tre anni fra l'abbozzatura di un terzo blocco (anch'esso con qualche difetto) e il completamento della statua; cfr. H. Honour, *Canova's Studio...*, cit., p. 225.

³⁷ In V. Malamani, *Un'amicizia di A. Canova*, cit., p. 83.

³⁸ Bibliothèque Nationale, Paris, ms. cit., f. 161. Per questo gruppo (come per *Paride ed Ercole e Lica*), cfr. G. Pavanello, *L'opera completa del A. Canova*, Milano 1976.

³⁹ Cfr. L. Cicognara, *Biografia di A. Canova*, cit., pp. 70-71. Antonio d'Este scrisse «avverto che molte cose lasciate abbozzate in marmo, e trovate dopo la morte di Canova nella sua bottega, furono fatte terminare dall'erede da altre mani, per far denaro, facendole credere opere di Canova» (in *Memorie...*, cit., p. 347). I documenti rivelano che alcune delle opere menzionate da A. d'Este in questo contesto erano già state finite qualche tempo prima della morte di Canova.

⁴⁰ A. d'Este, *Memorie...*, cit., p. 129.

⁴¹ In M. Missirini, *Della vita di A. Canova*, cit., p. 103.

⁴² Cfr. A. Brizio, *Un giudizio inedito di A. Canova sulla critica di Leopoldo Cicognara alle sue opere*, in «La Rassegna Italiana», x, 1931, p. 920.

⁴³ Per la storia complicata di quest'opera, cfr. H. Honour, *Canova's Statues of Venus*, in «Burlington Magazine», cxiv, 1972, pp. 658-670.

⁴⁴ Cfr. la lettera di Canova a Luigi di Baviera dell'8 ottobre 1812, in A. Zucconi, *Antonio Canova e Luigi I di Baviera*, in «Nuova Antologia», 1° ottobre 1941, p. 230.

⁴⁵ A.C. Quatremère de Quincy, *Canova...*, cit., p. 320.

⁴⁶ In L. Cicognara, *Storia della Scultura*, III, Venezia 1817, p. 303.

⁴⁷ Cfr. A. Brizio, *Un giudizio inedito...*, cit.

⁴⁸ In L. Cicognara, *Biografia di A. Canova*, cit., p. 15.

⁴⁹ In C.L. Fernow, *Über den Bildbauer Canova und dessen Werke*, Zürich 1806, p. 91.

⁵⁰ Cfr. R. Carozzi, *La Banca Elisiana*, in *Il principato napoleonico dei Baciocchi*, catalogo della mostra, Lucca 1984, p. 568.

⁵¹ Cfr. H. Honour, *Canova's Studio...*, cit., p. 226.