

CANOVA

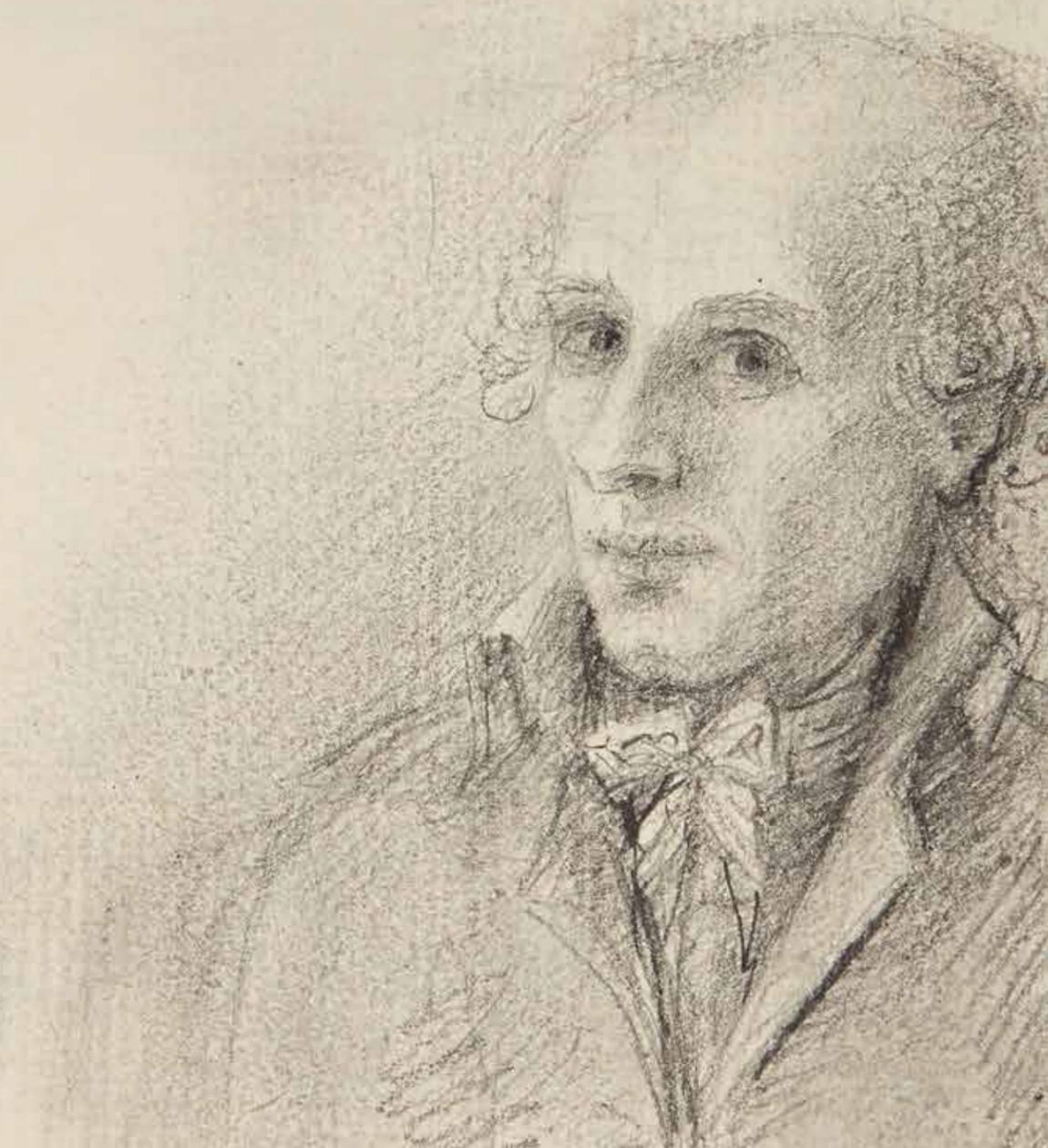
*La Bellezza*  
**E LA VIRTÙ**

Catalogo

Testi critici  
*Giuliana Ericani*  
*Francesco Leone*

SEZIONE I

CANOVA ARTISTA IMMORTALE



## Canova artista immortale

### 1.

Felice Giani (San Sebastiano Curone, 1758 - Roma, 1823)

*Studio per un tempio sacro all'immortalità di Canova*, 1812 circa

Penna, inchiostro bruno acquerellato, 251 x 354 mm

Firmato in basso a sinistra: "Giani"

Iscritto in alto da sinistra: "FIDIA PRASITELE CANOVA / IMORTALITA / CANOVA"; in basso, al centro: "Progetto di Monumento a Canova"; in basso, a destra: "230 / 355 / 50"

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Dubini, inv. FI 1954

### Bibliografia:

Longhi 1952, p. 62; Ottani Cavina 1979, cat. 155, p. 70, fig. 129; Ottani Cavina 1999, II, p. 933, cat. A1.37, fig. 1326.

Il disegno ritrae Canova vestito all'antica, incoronato dal Genio delle Belle Arti, condotto da Minerva verso l'ara dell'immortalità. La composizione è legata al foglio più finito, acquerellato e di maggiori dimensioni oggi al Getty Museum di Los Angeles (Ottani Cavina 1999, II, p. 933, fig. 1327) ed è relativo ad un particolare accadimento che ha riguardato la celebrazione figurativa di Canova intorno al 1812 in seno alla cosiddetta Accademia d'Italia del palazzo di Venezia a Roma; il primo istituto italiano di formazione artistica nazionale voluto soprattutto da Canova, operante durante l'intero arco del dominio napoleonico su Roma ma definitivamente istituzionalizzato soltanto agli inizi del 1812, con la fantastica utopia di creare un aggregante linguaggio artistico nazionale, e che vide crescere tra le sue aule figure del calibro di Francesco Hayez, Pelagio Palagi, Giovanni De Min, Giuseppe Diotti, Bartolomeo Pinelli, Tommaso Minardi e la presenza dello stesso Giani. Sugli artisti che circolavano intorno all'Accademia d'Italia vigilava l'occhio attento ed affettuoso di Canova, in quegli anni ormai l'artista più celebre ed osannato dell'intero mondo occidentale, dalla Russia agli Stati Uniti d'America. Per ringraziarlo dell'amorevole protezione, anche molto concreta e di sostegno economico, con la quale Canova vigilava su di loro, i giovani artisti del Regno Italico di stanza a Roma per l'apprendistato artistico organizzarono il 29 maggio del 1812 una festa a sorpresa in onore dello scultore in casa di Clotilde Tambroni (moglie del console del Regno d'Italia Giuseppe che insieme a Canova, di cui era molto amico, aveva fortemente voluto l'istituzione dell'Accademia d'Italia), durante la quale – è Sartori a scriverlo a Pietro Giordani a Bologna il 30 maggio di quell'anno – "stavano adunati aspettando lui solo più di venti Giovani studenti e Pensionati del Regno Italico, compresi il vo-

stro Palagi: e tutti a lui fecero applauso, ed ognuno mostrò un proprio disegno d'invenzione, che alludeva a Canova, e alle arti che lo incoronavano. Spettacolo veramente degno di tenerezza e di pianto. E mio Fratello pur pianse" (Giordani, Canova, Sartori 2004, pp. 91-92: p. 92). Dobbiamo immaginare che in quella circostanza Giani, personalmente o per tramite di uno degli artisti presenti alla cerimonia (non è certo che in quei giorni egli si trovasse a Roma), donò a Canova il foglio oggi a Los Angeles, di cui il disegno che esponiamo rappresenta una prima idea velocemente abbozzata e poi variata nella redazione definitiva. Che i disegni donati a Canova fossero dei grandi fogli acquerellati, molto finiti e di caratura magistrale, come quello di Giani oggi al Getty, è confermato dall'esistenza di due notissimi e straordinari acquerelli di Tommaso Minardi evidentemente realizzati per quella stessa occasione (entrambe in collezione privata; cfr. da ultimo Grandesso 2009, cat. VIII.10-11, pp. 321-322).

Giani avrebbe tributo un ulteriore omaggio alla gloria di Canova nel 1814 quando, insieme all'architetto Giovanni Antonio Antolini, avrebbe ideato un *Tempio sacro all'immortalità di Canova* noto da tre progetti, eseguiti congiuntamente dai due artisti (l'uno artefice delle figure, l'altro delle architetture) conservati presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (Ottani Cavina 1979, cat. 156-158, p. 70, figg. 130-132).

Il foglio che esponiamo in mostra è dunque un importante tassello della vicenda della celebrazione figurativa di Canova e si lega ad una serie iconografica che già agli inizi dell'Ottocento aveva reso lo scultore oggetto – oltre che di una proliferazione senza precedenti di monumenti e tributi letterari, poi ulteriormente moltiplicatisi dopo la morte dell'artista avvenuta nel 1822 – di un culto mai tributato

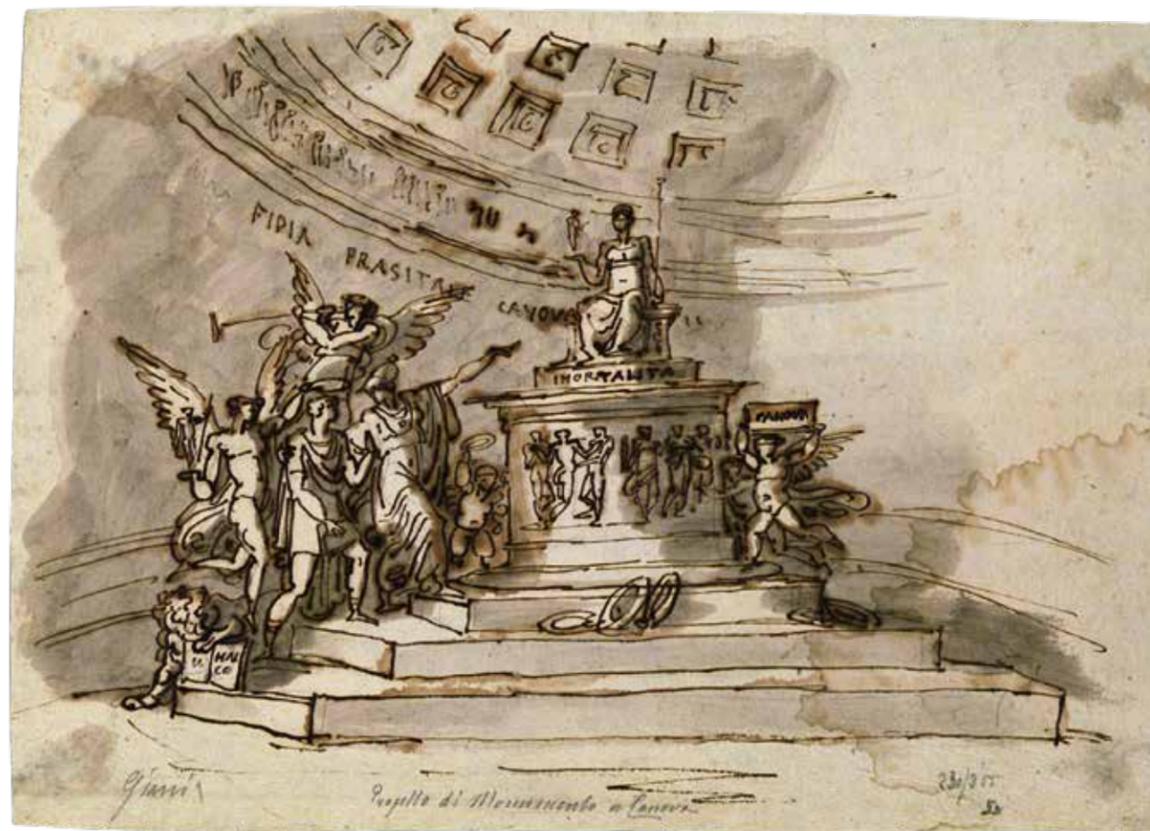
sino ad allora ad artista vivente, comparabile soltanto alla fortuna di Raffaello. Serie che va dall'effigie eseguita a Vienna nel 1806 da Giovanni Battista Lampi sul commissione del principe Andrej Kyrillovic Razumovskij (Vaduz, Castello, collezione Liechtenstein; Honour 1998, pp. 160-161) al celebre *Ritratto della famiglia Cicognara* dipinto da Francesco Hayez nel 1816-1817 e che con lo stesso Hayez sarebbe trasmigrata sul versante della celebrazione allegorica in una delle lunette della nuova decorazione ad affresco del corridoio Chiaramonti in Vaticano: quella raffigurante il *Ritorno a Roma delle opere sottratte allo Stato Pontificio con il trattato di Tolentino*.

Un vero e proprio monumento celebrativo in onore dell'artista ancora vivente fu commissionato nel 1819 dal conte Leandro Marconi di Frascati allo scultore Giovanni Caccarini, già operante nello studio di Canova. Ultimata nel 1820, la statua colossale sedente, oggi collocata nel Palazzo Comunale di Frascati, raffigura lo scultore nella posa del George Washington in atto di cingere l'erma del Giove di Otricoli dei Musei Vaticani. Il monumento dei Frari a Venezia e quello eseguito da Giuseppe De Fabris per la Protomoteca Capitolina di Roma sancirono la definitiva

celebrazione *post mortem* dello scultore.

Nei presidi del traslato celebrativo anche il bellunese Giovanni De Min, condiscipolo di Hayez, Minardi e Palagi a Roma durante gli anni magici dell'Accademia d'Italia, avrebbe offerto il suo tributo postumo all'apoteosi dello scultore nell'affresco, oggi distrutto, con *La Gloria di Canova* eseguito intorno al 1826-1827 per palazzo Crescini a Padova (Paludetti 1959, p. 289). Anche l'abate Missirini, segretario devoto e biografo del grande artista, avrebbe tributato al suo amato Canova un piccolo monumento figurativo commissionando a Firenze, dove intanto si era definitivamente stabilito, al giovane Giuseppe Sabatelli un disegno celebrativo della gloria di Canova (in cui lo scultore assiso è attorniato dagli emblemi della professione e dai suoi capolavori appaiati agli equivalenti antichi) poi sistemato in antiporta al taccuino di disegni canoviani di cui era stato omaggiato nel 1833 dall'abate Sartori Canova, fratellastro dello scultore (Leone 2006b, p. 88; Leone 2009b, cat. VIII.12, pp. 322-323).

Francesco Leone



1.

## 2.

*Autoritratto*, 1800 circa

Penna, inchiostro bruno su carta avorio, 115 x 75 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Eb. 1.1012 (frontespizio dell'album)

*Bibliografia:*

Bassi 1957b, tav. 1, p. 14; Ragghianti 1957, p. 5, fig. 2; Bassi 1959, p. 120; Pavanello 1976, p. 83; Bassi, Urban Padoan 1989, p. 8; Barbieri 1990, p. 18; Stefani 1992, pp. 75, 167; *La mano e il volto* 2008, pp. 108, 224, cat. 5; Leone 2012c, cat. I. 1, p. 84.

## 3.

*Autoritratto, due teste di Apostoli, un testa di guerriero*, 1792-1798 circa

Penna a inchiostro bruno, carboncino e matita su carta avorio, 200 x 140 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F6 3.1652

*Bibliografia:*

Bassi 1957b, tav. 6, p. 14; Ragghianti 1957, p. 5, fig. 3; Bassi 1959, pp. 246, 248; *Antonio Canova* 1969, cat. 103, p. 49; Pavanello 1976, p. 83; Stefani 1992, pp. 75, 167; *La mano e il volto* 2008, pp. 108, 224; Leone 2012c, cat. I. 1, p. 84; Ericani 2013, p. 17, fig. 1.

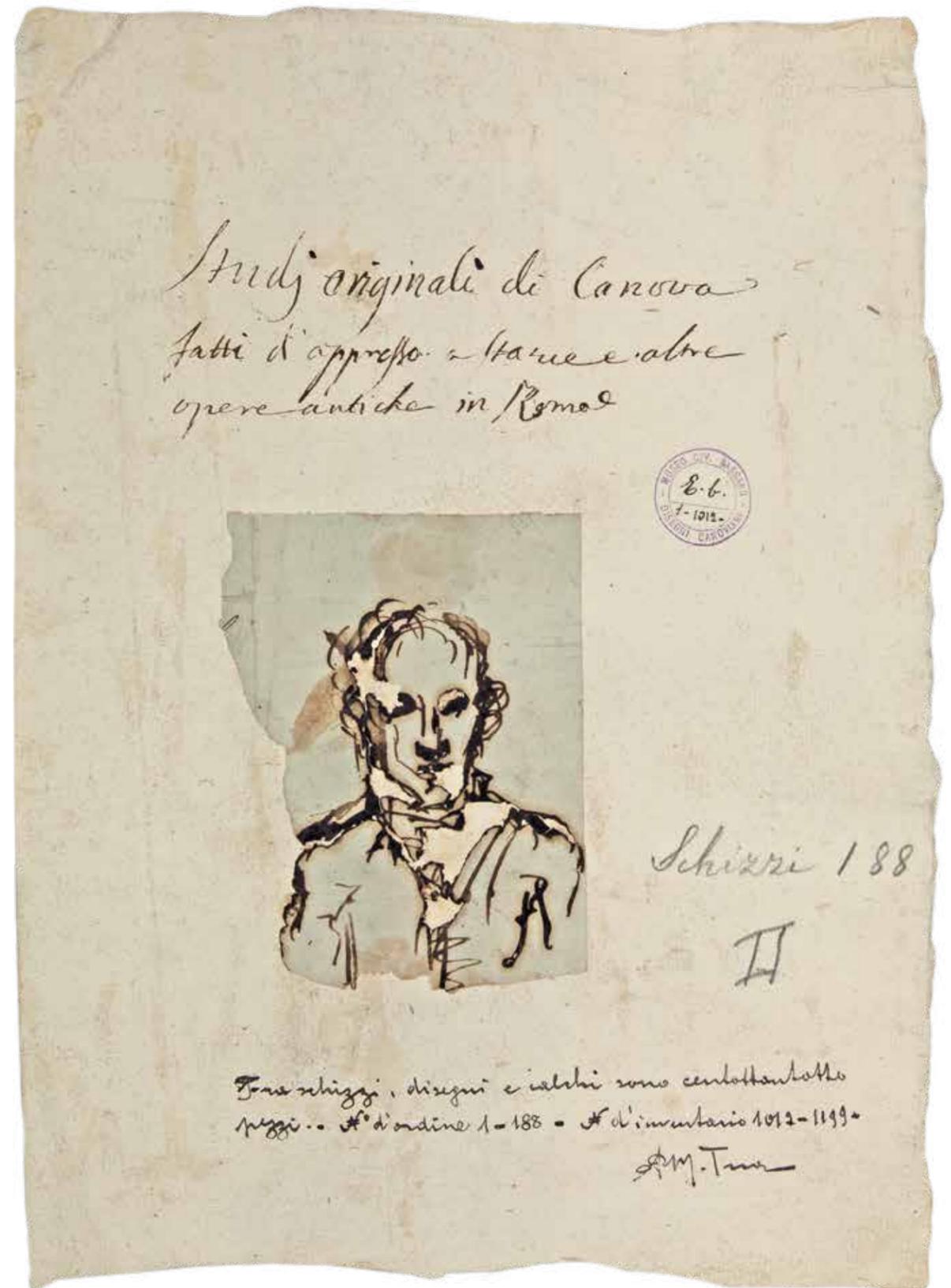
Il disegno Eb. 1.1012, la cui carta risulta corrosa dal processo di alterazione dell'inchiostro a penna, decora il frontespizio dell'album Eb. Un volume di 121 fogli di 350 x 233 mm contenente 188 disegni di tematiche ed epoche diverse. L'autoritratto a penna è incollato al di sotto del titolo della raccolta, con ogni probabilità vergato da Giovanni Battista Sartori Canova, che recita: "Studj originali di Canova fatti d'appresso a Statue e altre opere antiche in Roma".

I disegni dal 1013 al 1039 – un *corpus* unitario – sono copie a matita di statue antiche presenti nei musei romani eseguite da Canova tra il 1779 e il 1780, durante i mesi iniziali della sua prima permanenza a Roma. Mentre il cospicuo resto dei disegni presenti nell'album, che vanno dal numero 1040 al 1199, dovette essere incollato successivamente, senza troppi criteri, sui singoli fogli del fascicolo dagli eredi di Canova con l'intento di fermare, conservare e assicurare, come ha supposto Elena Bassi (1959, p. 117), parte dei disegni sciolti presenti nell'enorme lascito canoviano.

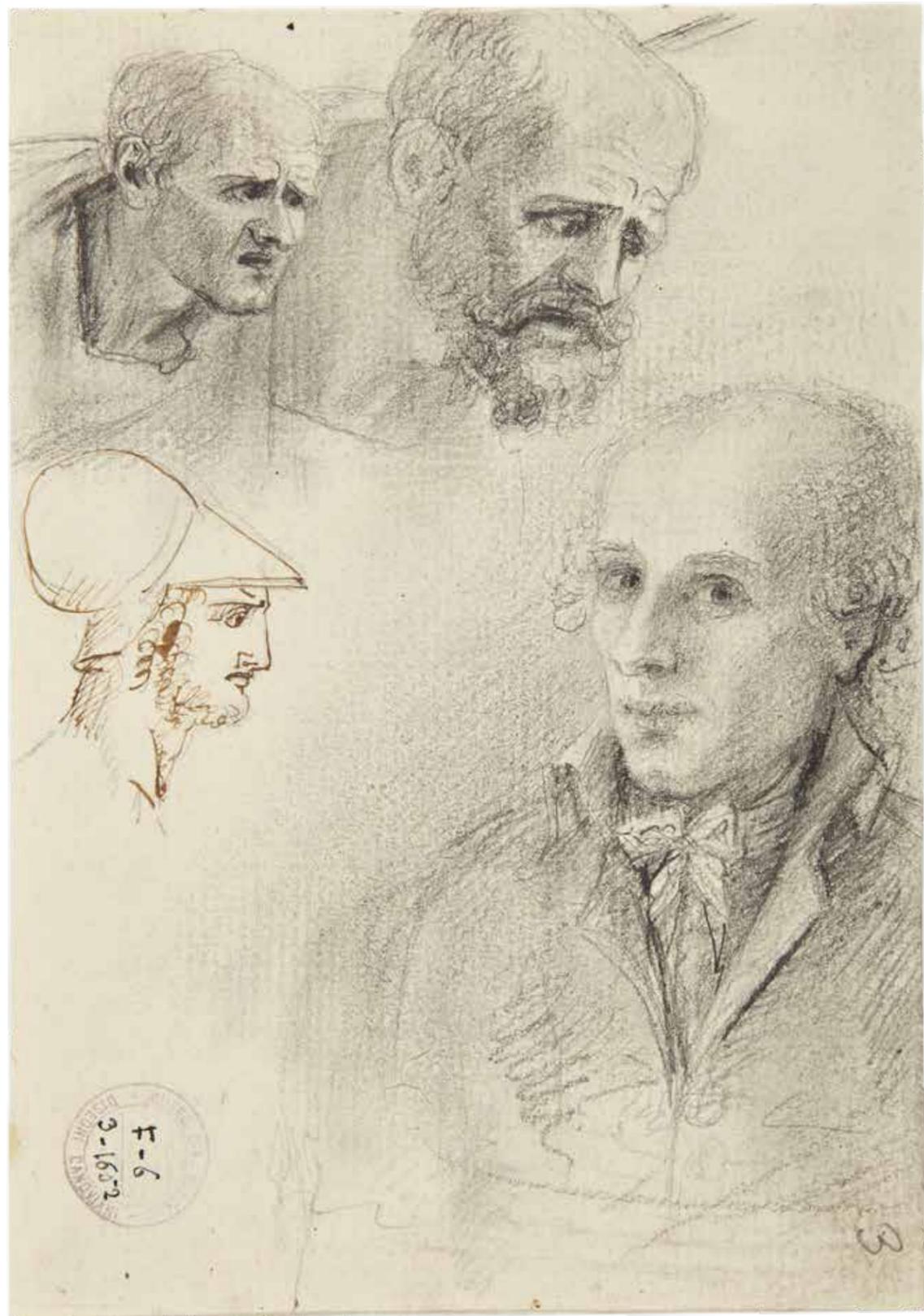
Delineato con pochi tratti, il disegno è uno dei primi tra i numerosi autoritratti grafici che Canova ha disseminato

qui e là tra gli album e i taccuini conservati a Bassano nell'arco di una lunga carriera. Per assonanza con i disegni di storie mitologiche e di Veneri presenti nell'album Ea, la Bassi propose per l'autoritratto una datazione tra il 1805 e il 1810. In realtà, se si raffronta il disegno con l'iconografia canoviana sul crinale del secolo XVIII, è più verosimile una datazione agli ultimissimi anni del settecento. A tale riguardo è decisivo il confronto sia con l'autoritratto dipinto nel 1799 (Museo – Gipsoteca di Possagno) che con l'autoritratto grafico, anch'esso esposto in mostra, disegnato da Canova su uno dei fogli del taccuino F6 (3.1652), utilizzato dallo scultore tra il 1793 e il 1799. Come nell'*Autoritratto* in veste di pittore degli Uffizi (1792) e in quello come scultore della Casa Canova di Possagno (1799), anche nell'autoritratto del taccuino F6 l'artista, guardando "in macchina", affida la forza introspettiva della sua effigie ai grandi globi oculari incastonati su un ovale semplificato, accentuato nelle linee degli zigomi e delle mascelle secondo i canoni della ritrattistica neoclassica che va da Anton Raphael Mengs a Francesco Hayez.

Francesco Leone



2.



3.



Fig 1:  
*Autoritratto, seduto davanti a uno specchio e in atto di disegnare con la sinistra; sulla destra danzatrice di profilo in corsa verso sinistra (recto), 1804-1806 circa; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F3 19.1527.*

SEZIONE II  
LE GRAZIE E VENERE



## Le Grazie e Venere

### 4.

Studio per una giovane donna o una Venere, 1799

Matita su carta avorio, 137 x 95 mm

Torino, Biblioteca Reale, inv. 15982 (III)

#### Bibliografia:

Bertini 1950, cat. 126; Bertini 1958, n. 268, p. 75; Sciolla 1985, pp. 83, 384; Bettagno 1990, cat. 126a.

Incollato su un cartone insieme allo *Studio per il dipinto de Le Grazie* (cat. 11), ed ora diviso, il foglio costituisce il primo dei quattro disegni qui presentati di Antonio Canova, pervenuti alla Biblioteca Reale di Torino nel 1845 per l'acquisto da parte di Alberto di Savoia del fondo di Giovanni Volpato, precocissima apparizione sul mercato di lacerti dei taccuini dell'artista (per l'analisi collezionistica cfr. il saggio di chi scrive in questo catalogo). Il soggetto, una figura femminile ripresa di fianco e nell'atto di coprirsi con un drappo, individua il disegno come preparatorio del dipinto ad olio su tela inv. 48 di Possagno, firmato da Canova come scultore e datato 1799, ed eseguito durante il soggiorno dell'artista nella casa natale dopo l'abbandono dello studio romano all'arrivo dei francesi. Il titolo del dipinto, *La sorpresa*, si riferisce al filone erotico settecentesco del dipinto, fatto proprio dal collezionismo ottocentesco, segnalato da Pavanello (2001, p. 236, n. 82), mentre l'artista nell'*Abbozzo di biografia* lo descrive come "una giovine che sortita dalle piume copresi de' suoi panni" (Honour 1994, p. 310), accentuando l'aspetto naturale e domestico della raffigurazione, peraltro illustrata dal letto sul fondo. Altre due redazioni su tela, di minore qualità, sono a Possagno (D22) e nei Musei Civici Veneziani (Pavanello 1978, cat. 125, p. 93). In verità si tratta di uno studio, che, unitamente al disegno 34 del taccuino di Cagli con la stessa figura femminile in controparte (Ost 1970, pp. 48-49), conferma l'ipotesi (Pavanello 2001, p. 236; Leone 2012c, cat. I.2, p. 86) che i disegni con i *Nudi femminili*, supremi capolavori grafici dell'Album A di Bassano possano costituire esercitazioni accademiche del nono decennio del Settecento, sugli studi di Pompeo Batoni (Pavanello 2001, p. 137) ma anche schizzi preparatori per la modellazione in marmo di opere del primo decennio del XIX secolo, in particolare della *Venere Italica*, la cui ideazione iniziava nel 1804. La *pruderie* infantile e la carnalità sensuale del foglio rimarcano i debiti dell'ideazione canoviana nei confronti della morbidezza delle carni di Correggio, ammirato dall'artista nel viaggio a Parma del 1792. Conferma l'ipotesi il timido e, contemporaneamente, birichino piegarsi della testa che ritro-

viamo anche nei fogli A 1.1 e A 9.9 e lo studio del drappo, leggermente variato tra il disegno e il dipinto; sappiamo infatti che al panneggio Canova riservò sempre particolare attenzione, la medesima riservata alle diverse redazioni della *Venere* (Honour 1972c, pp. 668-670). Come si deduce dallo studio dei monocromi (Ericani 2013), era la trasposizione a grandezza naturale – o di scultura – dei disegni che confermava a Canova la correttezza e la novità "neoclassica" della sua resa del panneggio, come pare essere avvenuto tra il disegno ora torinese e il dipinto di Possagno.

Giuliana Ericani



Fig. 1:  
*La Sorpresa*, 1798-1799, Olio su tela, 100 x 75,5 cm;  
Possagno, Fondazione Canova Onlus.



## La figura femminile e Venere

### 5.

*Nudo femminile stante di prospetto, con il capo di profilo leggermente reclinato, e le braccia incrociate sul petto; Nudo femminile bocconi di schiena con il capo leggermente sollevato, 1800-1805 circa*

Matita su carta avorio, 440 x 303 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, A 8.8

#### Bibliografia:

Bassi 1959, pp. 26, 29; Rigon 1982, cat. 1, p. 31; Rigon 1983, cat. 1, p. 33; Mellini 1984, p. 10, n. XII; Alberton Vinco da Sesso 1985, cat. 19; Romanelli 1985, p. 33; Mellini 1986, fig. 5, p. 17; Barbieri 1990, pp. 18-19; Marini 1992, cat. 24, p. 116; Guderzo 1999, cat. 31, pp. 79, 108; Pavanello 2001, cat. 19, pp. 140-141; Pavanello 2003, II.35, p. 197; Ericani 2007a, p. 199; Leone 2012c, cat. I. 2, pp. 86-87.

Come il seguente (cat. 7), il foglio fa parte dell'Album A: una raccolta di 27 fogli su carta avorio di vario formato con accademie di nudi femminili atteggiati in modi diversi, disegnati in chiave "magistrale" con grande accuratezza, con un chiaroscuro e una morbidezza luministica che ricordano lo sfumato di Correggio (ammirato da Canova nel viaggio a Parma del 1792), la grande tradizione tonale veneziana e, su un piano di più stretta contiguità storica, la grafica di Pierre-Paul Prud'hon, conosciuto da Canova a Roma tra il 1784 e il 1788. In realtà, come ha notato Pavanello, un riferimento più diretto per questi fogli estremamente compiuti e chiaroscurati risultano essere le celebri accademie disegnate a Roma da Pompeo Batoni e presentate ai suoi allievi durante le sedute della sua scuola di nudo, le cui lezioni Canova ebbe modo di seguire durante i suoi primi mesi a Roma, come attesta una eloquente notazione inserita nei *Quaderni di viaggio*: "Mi piacque molto il suo disegnare, tenero, grandioso, di belle forme" (Canova 1994, p. 58). Su un piano più schiettamente formale, la critica da Magagnato (1956) a Raghianti (1957), fino a Mellini (1984), ha evidenziato il richiamo alle anatomiche pronunciate di Pontormo, alle forzature volumetriche della Maniera o della scuola di Fontainebleau. Mentre uno degli aspetti di maggiore interesse e novità, sia nelle figure stanti sia in quelle sedute, è l'attenzione che Canova dedica, in queste indagini dal vero sul nudo femminile atteggiato in pose ed espressioni di carattere grazioso, all'incidenza della luce sui corpi in rotazione, facendone tesoro per la complessa elaborazione delle sue sculture e per la loro collocazione ideale nello spazio.

Come argomentò la Bassi riferendosi alle tecniche dei disegni e ai loro soggetti, seguita da Pavanello (2001), il taccuino va riferito al primo lustro del XIX secolo, come

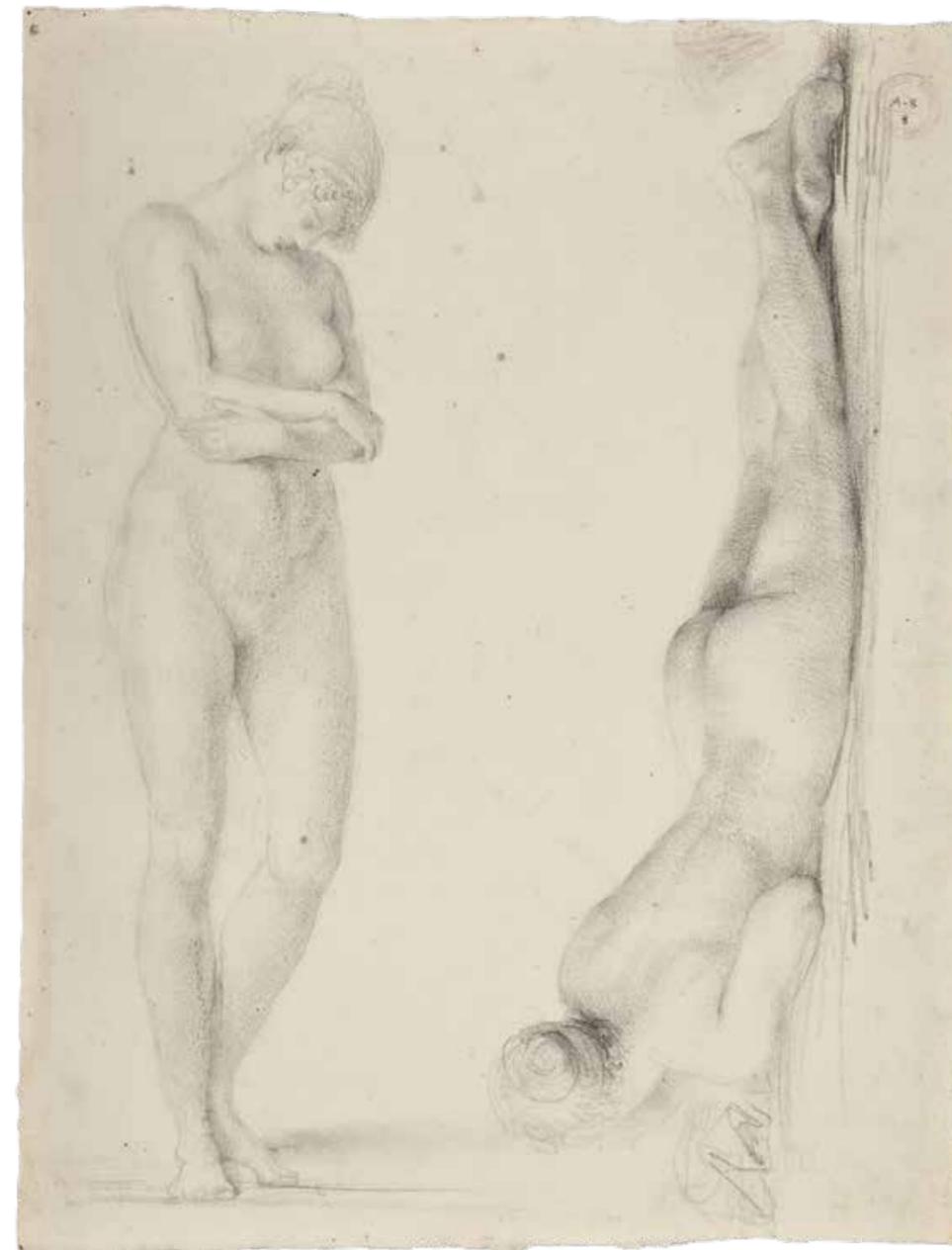
documentano la relazione di alcuni dei fogli che lo compongono con opere ideate in quegli anni: la *Stele di Giovanni Volpato* (1803-1804), il bassorilievo in gesso di *Ercole che saetta i figli* (1803-1804) e, soprattutto, la *Paolina Borghese come Venere vincitrice* (Roma, Galleria Borghese) e la *Venere Italica* (Firenze, Uffizi), le cui ideazioni risalgono entrambe al 1804. Opere – le due ultime – in cui Canova elabora in modo più compiuto e definitivo la sua concezione del nudo femminile, ancorato sì all'ideale classico ma anche fortemente pregno di quella carnale sensualità cui in questi disegni ambisce la ricercata raffinatezza del segno, del chiaroscuro e del suggestivo sfumato della grafite, equivalenti grafici della ineffabile "ultima mano" dei marmi canoviani. È dunque più che probabile che Canova abbia inteso esercitarsi nello studio del nudo femminile proprio in vista dell'esecuzione in marmo, protrattasi per alcuni anni, di queste due celebri sculture.

Il foglio raffigura due figure femminili nude disposte parallelamente, una stante di prospetto con braccia conserte e capo di profilo lievemente reclinato; l'altra distesa a pancia in sotto, gambe incrociate con il capo e parte del busto sollevati. Nella donna stante s'individua una figura dolente, la cui traduzione in marmo Mellini credette di poter riconoscere nell'incedere di una delle figure del corteo funebre del monumento a Maria Cristina d'Austria. Più propriamente, come ha sottolineato Pavanello (2001), l'accademia va avvicinata a una delle dolenti che compare a sinistra nel primo progetto dell'incompiuto *Monumento de Haro* (marmo; Possagno, Gipsoteca) documentato da un disegno appartenuto a Leopoldo Cicognara (Venezia, Museo Correr) e da un monocromo del Museo Civico di Bassano del Grappa (inv. M. 21; Pavanello 2001, cat. 100, pp. 268-269). Più in generale, però, la figura, come mol-

tissime altre presenti sia in questo che negli altri album e taccuini di Possagno, sviluppa il tema – centrale in tutta la parabola artistica canoviana e nell'ambito della temperie neoclassica – della rappresentazione degli affetti secondo una chiave di profondità sentimentale e di compostezza che incontra l'estetica della grazia di cui lo scultore, insieme a Foscolo, fu uno dei più intimi interpreti e rinnovatori. Nella figura distesa, che rielabora la giacitura dell'*Ermafrodito Borghese* trasferito a Parigi nel 1808, è già presente l'idea sia della *Naiade giacente*, da Canova successiva-

mente sviluppata in marmo tra il 1815 e il 1817 (Londra, Buckingham Palace), che della *Ninfa dormiente*, il cui modello risale al 1820. Mentre nella figura stante con le braccia incrociate sul petto è già elaborata – ed è forse un indizio per una più precisa datazione di queste accademie femminili – quella che sarà la postura della *Venere Italica*, cui Canova inizierà definitivamente a lavorare dal 1804.

Francesco Leone



5.

## 6.

*Nudo femminile seduto su un podio, di schiena, con il capo verso destra;*

*Nudo femminile stante di profilo, con le braccia incrociate sul petto e il capo girato verso l'osservatore, 1800-1805 circa*

Matita su carta avorio, 460 x 338 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, A 9.9

### Bibliografia:

*Disegni del Museo Civico* 1956, cat. 110, p. 96; Bassi 1957b, tav. 53, p. 15; *Mostra dei disegni* 1957, cat. 90, p. 24; Ragghianti 1957, p. 7; Bassi 1959, pp. 26-27; *Antonio Canova* 1969, cat. 4, p. 24; Campbell 1993, cat. 88; Pavanello 2001, cat. 20, pp. 142-143; Pavanello 2003, cat. II. 36, p. 198.

Nel foglio la modella studiata da Canova è effigiata in due pose molte diverse, che in entrambe i casi lasciano trapelare l'articolata e ricca cultura figurativa dello scultore – Magagnato parlava per questo disegno di richiami al Rinascimento e a Pontormo – e il suo solerte aggiornamento artistico, come rivelano le sinuosità alla Ingres (a Roma dal 1806) o alla Minardi (a Roma dal 1803), le forme allungate delle due figure ma anche talune pienezze anatomiche neo-michelangiolesche allora molto in voga in ambito disegnativo tra molti degli artisti, soprattutto italiani, presenti a Roma (tra questi lo stesso Minardi).

Qui il nudo si articola secondo coordinate visive di aderenza naturalistica e di profilature già puriste che nei marmi canoviani troveranno soltanto nel secondo decennio dell'Ottocento una più compiuta configurazione nella definitiva elaborazione di un nuovo canone di bellezza femminile che Leopoldo Cicognara, nel 1819, arriverà a definire efficacemente “bellezza italiana”, riferendosi alla testa ideale della *Beatrice* inviatagli in dono da Canova. Sulla scultura scriverà Cicognara l'8 ottobre di quell'anno: “Se dovrò discendere dai concetti dell'esecuzione mi sarà caro il riconoscere quanto sia grazioso l'effetto di quel velo che, riflettendo sul collo, porta al necessario effetto di quegli sbattimenti di luce che ottengono una mollezza

e una rotondità e una trasparenza che altrimenti non può mai acquistare né marmo, né carne; troverò una soavità e una maestà di lineamenti nuovi e gentili, per cui non v'è bisogno di dirla una *bellezza greca*, ma può ben chiamarsi una *bellezza italiana*, in cui la finitezza dei lineamenti non prende da estranee forme contorni di convenzione, ma nelle delicate labbra, non tumescenti di troppo, lascia persino accorgersi dell'increspar della pelle nelle loro concavità per lo sporgere delle parti più convesse (spie dell'effetto il più naturale, che se non son tracciate da mano maestra, quanto la vostra, lascerebbero veder più la fralezza che la natura)” (lettere pubblicata per la prima volta in Cicognara 1839, pp. 40-44; cito da *Scritti d'arte* 1998, pp. 86-89: p. 89).

Anche qui, come nel foglio precedente, la figura stante, questa volta non di prospetto ma di profilo, sembra testimoniare quella profonda riflessione e quelle verifiche naturalistiche che stavano conducendo Canova alla definitiva elaborazione della cosiddetta “Venere d'invenzione”, il cui modello risale al 1804. Questo accostamento potrebbe suggerire un'ulteriore specificazione della data d'esecuzione di questi saggi magistrali di nudo femminile.

Francesco Leone



6.

## 7.

Schizzo di nudo femminile stante, di fronte, con il volto di profilo, 1804-1806 circa

Matita su carta avorio, 237 x 160 mm

Numerato a matita in basso a destra: "17"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F3. 17.1525

### Bibliografia:

Bassi 1959, p. 226; Pavanello 2003, cat. II.176, p. 312; Ericani 2007a, p. 202.

## 8.

Domenico Marchetti (attivo a Roma, fine XVIII - inizi XIX secolo)

Su disegno di Giovanni Tognoli (Bieno di Valsugana, 1786 - Roma, 1862)

*Venere Italica* (veduta di fronte), prima della censura con l'aggiunta del velo, 1812-1813

Acquafornte e bulino, 543 x 408 mm (foglio: 845 x 645 mm)

Iscritto sotto l'inciso, da sinistra: "Ant. Canova inv. e scolpi"; "G. Tognoli dis."; "Domenico Marchetti inc."; sotto: "VENERE"; nell'angolo in basso a sinistra: "Statua in marmo di grandezza al naturale esistente nell'Imperiale Galleria di Firenze"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, vol. 323 A.2 f.22

### Bibliografia:

Pezzini Bernini 1993, cat. XLIII, pp. 163-165; Honour 2003, cat. V.19, p. 444; Leone 2012c, III. 13. B, pp. 256-259.

## 9.

Studio della *Venere de' Medici* di profilo, 1779-1780 o 1803-1804

Sanguigna su carta vergata cilestrina, 504 x 364 mm

Iscritto a sinistra, perpendicolarmente al foglio per l'intera altezza, per mano di Canova: "Tutta la figura forma faccie dieci nasi uno e un quarto / prendone però la misura perpendicolare altrimenti secondando le parti sarebbero F.e 11".

Filigrana: "Bracciano"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, B. 31.58-32.59

### Bibliografia:

Bassi 1959, pp. 34, 37; Antonio Canova 1969, cat. 10, pp. 24-25; Marini 1992, cat. 12, p. 104; Pavanello 2001, cat. 3, pp. 104-105; Pavanello 2003, II.7, p. 169; Ericani 2007a, p. 196; Leone 2012c, III. 13.A, pp. 256-259.

Lo schizzo di nudo femminile in atto di schermirsi tracciato di getto con poche linee su uno dei fogli del taccuino F3, che ricorda nella postura *La sorpresa* di Casa Canova a Posignano (1799), insieme all'acquafornte con la veduta di fronte incisa da Domenico Marchetti su disegno di Giovanni Tognoli tra 1812 e 1813, evoca uno dei massimi capolavori di Canova nel genere "tenue" legato alla categoria estetica della grazia, dopo i risultati assoluti raggiunti dall'artista a cavallo tra anni ottanta e anni novanta del Settecento con *Amore e Psiche che si abbracciano* e *Amore e Psiche stanti* (cfr. Honour 1972c; Mazzocca 2009, VIII.17, pp. 329-330; Leone 2012c, III.13, pp. 256-259, Mariuz 2014b).

Nel febbraio del 1803 Canova accettò la proposta di Lodovico I re d'Etruria – anticipatagli da Giovanni degli Alessandri nel dicembre del 1802 durante la sosta a Firen-

ze sulla via del ritorno da Parigi – di scolpire una copia della *Venere Medicea* trasferita dai francesi a Parigi nel settembre del 1802, dopo che nel settembre del 1800 era stata trasportata a Palermo per essere appunto sottratta alle spoliazioni napoleoniche. Pur avendone approntato la sbozzatura tra novembre e dicembre 1803, Canova – che mai accettò di copiare in marmo l'antico o di risarcirne gli esemplari con restauri integrativi – abbandonò progressivamente l'idea della copia della *Venere Medicea* a partire dall'estate del 1804, quando iniziò a lavorare al modello di una *Venere* d'invenzione, anche se ancora fino al 1807 si continuò a parlare di due *Veneri*, una copia dell'antica e l'altra d'invenzione, entrambe da destinarsi a Firenze. Sappiamo però che l'idea di scolpire una *Venere* moderna fu caldeggiata da Pio VII – che poi accettò di rinunciare



7.

al marmo oggi a palazzo Pitti – con l'intento di sostituire, così com'era accaduto con il *Perseo trionfante*, con un'opera canoviana la *Venere Capitolina*, altro capolavoro antico emigrato a Parigi.

La definitiva commissione dell'esecuzione in marmo della *Venere* moderna da sistemare agli Uffizi giunse da parte della regina reggente d'Etruria Maria Luisa di Borbone durante un altro passaggio di Canova a Firenze nel novembre del 1805, di ritorno da Vienna. Ultimata nel 1811 con il nome di *Venere Italica* e collocata nel 1812 al posto della *Venere* antica nella Tribuna degli Uffizi (il cui piedistallo le fu messo emblematicamente accanto), la scultura moderna – il cui modello esposto nello studio canoviano nel 1804 aveva già suscitato grande entusiasmo e una pioggia di richieste, e dal quale alla fine furono tratti in totale tre esemplari in marmo: per la reggente d'Etruria, per Ludwig di Baviera e per il diplomatico russo Razumovsky; quest'ultima però fu poi ceduta da Canova a Luciano Bonaparte e da questi venduta nel 1816 al marchese di Lansdowne – divenne una delle opere più celebrate di Canova, tra le

più decisive nel formarne e nel consolidarne la fortuna in piena temperie romantica, tra Foscolo (è famosa la lettera a Sigismondo Trecchi del 15 ottobre 1812) e Quatremère de Quincy (in *Canova et ses ouvrages* del 1834 [2012]). L'umana naturalezza della donna nel tentativo di coprire le proprie nudità mentre esce dal bagno solcò in Italia i nuovi sentieri figurativi della Restaurazione, allineandosi alle ricerche di Ingres, e creò un nuovo canone estetico, avendo ella vinto la sfida con la *Venere* antica. Mentre l'artefice era ormai salutato, a quelle date, come gloria nazionale per aver restituito all'Italia, in un momento così difficile e cruciale, il primato artistico con opere destinate a pubblici musei, con una chiara valenza risarcitoria al cospetto delle razzie francesi, come i *Pugilatori* e il *Perseo trionfante* dei Musei Vaticani e, appunto, la *Venere Italica* della Galleria Palatina di palazzo Pitti (cfr. Mazzocca 2009, VIII.17, pp. 329-330).

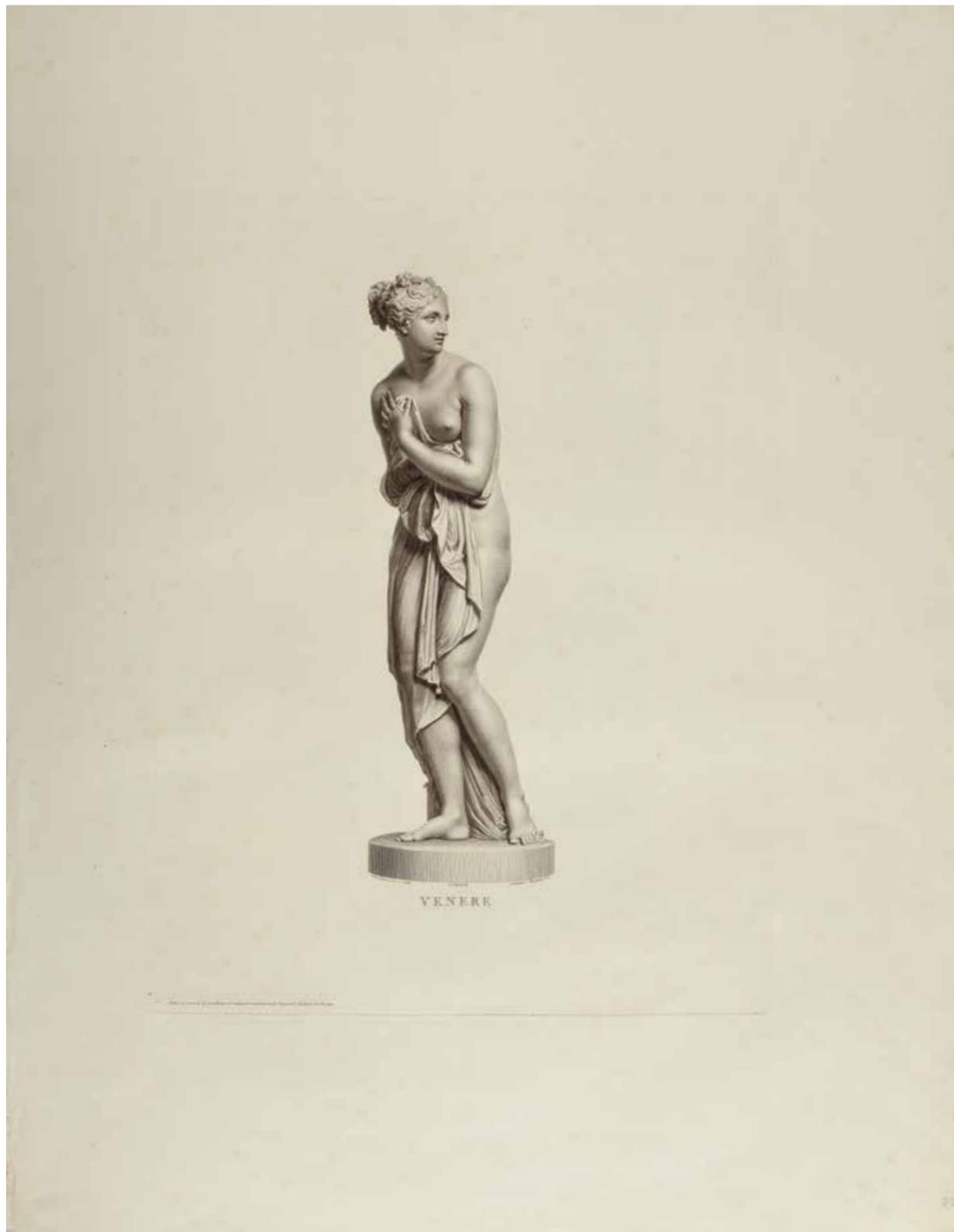
Il foglio 13 del taccuino F3 appartiene al grosso nucleo, eterogeneo e multiforme per tecniche e istanze creative, dei disegni d'invenzione di Canova. Questi costituiscono la seconda anima del corpus grafico canoviano dopo gli studi dall'antico e sul modello vivente.

Oltre a questo qui esposto, sono legati all'ideazione della *Venere Italica* molti disegni conservati a Bassano (Ea 34.947; Eb 163.1174; Ec 155.1354; F3 14.1522; Ericani 2007a, p. 203; Leone 2012c, III.13, pp. 256-259) e uno del taccuino di Cagliari (n. 34: Ost 1970, pp. 48-49; Pappetti 1998, cat. 54, p. 116).

Nel disegno F3 17.1525, come nel 14.1522, Canova sembra riflettere, prospettando una soluzione compositiva, sull'originaria posizione delle braccia della *Venere Medicea* degli Uffizi, perdute e reintegrate da Ercole Ferrata dopo il 1680.

Alla complicata vicenda della creazione della *Venere* è in qualche modo legata anche la sanguigna con lo *Studio della Venere de' Medici* di profilo contenuto nell'album B (31.58), la cui datazione è però ancora oggi dibattuta. Canova raffigura, insolitamente a sanguigna, il marmo antico senza le braccia dovute al restauro tardo secentesco che nel corso del Settecento aveva suscitato critiche e un folto dibattito (Haskell, Penny 1984, p. 489), per l'incongruità degli arti rispetto alla scultura. Non è dunque da escludere che Canova abbia compiuto le rilevazioni proporzionali e numeriche sulla *Venere de' Medici* – testimoniati da questo foglio e dal 30.57 dello stesso album in cui la figura compare di prospetto (cfr. Bassi 1959, p. 34; Pavanello 2001, cat. 3, p. 104) – servendosi di uno dei tanti calchi che dovevano allora circolare a Roma, già emendati dell'inappropriata aggiunta secentesca degli arti superiori.

L'album B contiene 43 disegni, dispiegati su 36 carte, ese-



8.

guiti per la maggior parte a matita e un'incisione di Raffaello Morghen e Giovanni Volpato raffigurante l'Apollo del Belvedere (tav. 35 dei *Principi del Disegno* del 1786) con annotazioni e rilievi numerici autografi di Canova. Il nucleo fu raccolto e ordinato, con ogni probabilità, dallo stesso scultore. Sul dorso è scritto: "CANOVA /STUDJ / DA STATUE / ANTICHE".

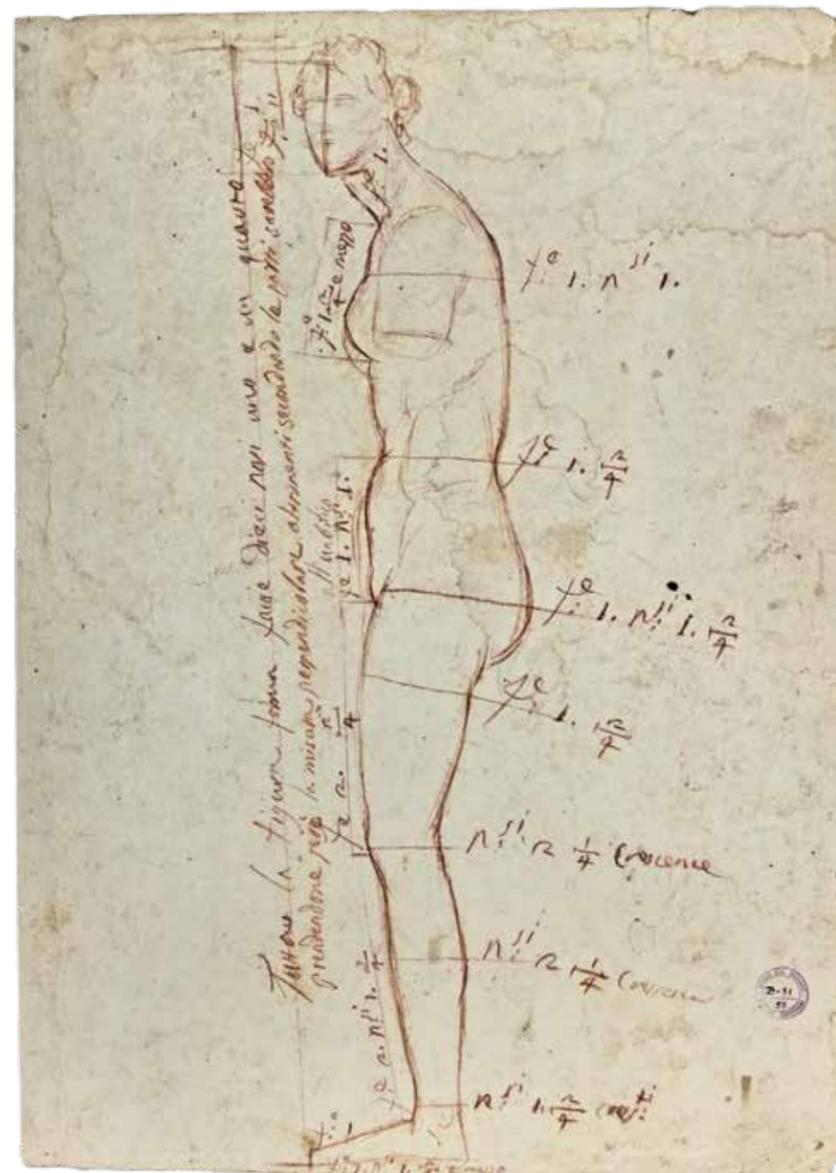
Nelle intenzioni di Canova l'album doveva avere un valore esemplificativo, in grado di testimoniare visivamente, anche per la posterità, attraverso una distillata campionatura, la varietà dell'universo antico che egli aveva studiato in giovane età e la complessità delle sue scelte per giungere all'eccellenza artistica. Insieme ai *Dioscuri* di Montecaval-

lo, cui nell'album sono dedicati ben 25 disegni su un totale di 43, ai *Centauri Furietti* dei Musei Capitolini, all'*Osiride-Antinoo* del Museo Gregoriano-Egizio in Vaticano, all'*Antinoo-Hermes* del Museo Pio-Clementino, al *Torso del Belvedere* e ad altre celebri sculture antiche, compare anche la *Venere de' Medici* della tribuna degli Uffizi.

Come sostenuto da Marini, Pavanello e Ericani, lo studio 31.58, come il 30.57, potrebbe essere stato compiuto da Canova proprio nel 1803-1804, quando egli accettò la proposta di scolpire la copia della *Venere Medicea*. Secondo questa teoria la sanguigna, come il disegno 30.57, dovette essere disegnata in vista di questo lavoro. Ma non è da escludere che i due disegni risalgano invece al primo

soggiorno romano di Canova del 1779-1780 e rientrano nel progetto di studio del giovane artista sull'antico. Dovrebbe avvalorare questa ipotesi, che mi sembra la più verosimile, la presenza, al verso del presente foglio, di uno studio dell'*Antinoo-Hermes* del Pio-Clementino; opera antica molto studiata da Canova durante il suo giovanile apprendistato romano.

Francesco Leone



9.



Fig. 1:  
*Venere Italica*,  
 1803/1804-1811,  
 marmo; Firenze,  
 Palazzo Pitti,  
 Galleria Palatina.

## Le Grazie

### 10.

*Studio per il dipinto de Le Grazie*, 1798-1799

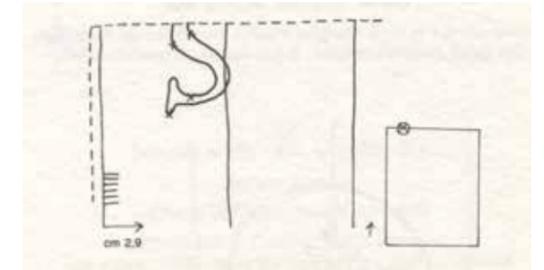
Matita su carta avorio, 137 x 107 mm

Filigrana: lettera S (parziale)

Torino, Biblioteca Reale, inv. 15983 (I)

#### Bibliografia:

Bertini 1950, cat. 126; Bertini 1958, cat. 628, p. 75; Sciolla 1985, p. 83; Bettagno 1990, cat. 126.



Incollato su cartone insieme allo *Studio per una Venere* (cfr. cat. 4) – ed ora diviso –, il foglio presenta un soggetto identico al foglio Ec. 45. 1244 di Bassano (cfr. cat. 12), più finito nei particolari e presumibilmente successivo al nostro. Nel foglio torinese, la figura centrale e quella di sinistra appaiono abbozzate e con le acconciature meno rifinite nei riccioli. L'ideazione dei due disegni può considerarsi contigua cronologicamente e preparatoria per il dipinto ad olio su tela inv. 132 di Possagno, eseguito nel soggiorno veneto dell'artista del 1798-1799, lontano da Roma, occupata dai francesi. Presenta l'importante *variatio* della testa della figura di destra rivolta verso le compagne e non verso l'esterno, con un esito di maggiore intimità tra le figure (Pavanello 2001, p. 234). Si può altresì supporre che i due fogli, con carta analoga e così contigui figurativamente, appartenessero al medesimo taccuino. In verità l'*accrochage* dei fogli dell'Album Ec, assemblato a Bassano da taccuini differenti su fogli di carta Remondini, con filigrana GR, non consente di confermare l'ipotesi. Costituiscono entrambi, con il bassorilievo in gesso n. 99 ancora di Possagno aggiungere,

la prima formulazione dell'idea per *Le Grazie*, iniziata all'inizio dell'ultimo decennio del Settecento e portata avanti fino al completamento de *Le Grazie* Bedford del 1817, in due momenti esecutivi differenti, il primo riferito alla rielaborazione moderna dei soggetti dell'antichità e dei pittori a lui precedenti, il secondo riferito alla commissione per Joséphine de Beauharnais (per le vicende progettuali si veda da ultimo Leone 2012c, cat. III.4, pp. 188-196, con bibliografia anteriore ed il saggio di chi scrive in questo catalogo). Ad un momento esecutivo intermedio, riferito ora al 1806 (Pavanello 2001), appartiene il monocromo M13 di Bassano nel quale *Le Grazie* sono accompagnate da un amorino. Appaiono a figura intera in atto di danzare, rivelando in questo particolare come l'invenzione faccia riferimento al tema della danza e della Venere, secondo quelle commistioni poetiche che porterà a realizzazioni differenti, tra la *Danzatrice* e la *Venere Italica*.

Giuliana Ericani



10.

### 11.

*Tre fanciulle che si abbracciano: Studio per il dipinto de Le Grazie*, 1799 circa

Matita su carta avorio, 142 x 118 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Ec. 45.1244

#### Bibliografia:

Foratti 1922, p. 163; Bassi 1943, tav. 39A; Ragghianti 1957, p. 97; Bertini 1958, cat. 628; Bassi 1959, pp. 167-175; *Antonio Canova* 1969, cat. 65, p. 40; Pavanello 1976, cat. D26, p. 138; Mellini 1984, p. 14, tav. LI; Marini 1992, cat. 71, p. 153; Stefani 1992, p. 42; Honour 1995, p. 26; Weston-Lewis 1995, cat. 3, p. 83; Reiter 1998, cat. 115; Honour 1999, p. 16; Rigon 1999, p. 129; Pavanello 2001, cat. 74, pp. 216-217; Pavanello 2003, cat. II.155, p. 294; Picot-Bocquillon 2009, p. 227; Leone 2012c, cat. III. 4.D, pp. 188-196; Stefani 2013, p. 51; Millozzi 2013, cat. 2, p. 111.

### 12.

*Due schizzi per Le Grazie*, 1806 circa

Matita su carta avorio, 158 x 232 mm

Numerato in alto a destra: "65"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F3. 65.1574

#### Bibliografia:

Ragghianti 1957, p. 97, fig. 45; Bassi 1959, pp. 221, 231; *Antonio Canova* 1969, cat. 98, p. 48; Pavanello 1976, cat. 270, p. 124; Kosareva 1991, p. 128; Marini 1992, cat. 70; p. 152; Honour 1995, p. 28; Weston-Lewis 1995, cat. 5, p. 84; Varese 1997, p. 9; Stefani 1999, p. 206; Honour 1999, p. 17; Rigon 1999, p. 136; Pavanello 2001, cat. 75, p. 218; Pavanello 2003, cat. II.178, p. 314; Leone 2012c, cat. III. 4.B, pp. 188-196; Millozzi 2013, cat. 32, p. 154.

### 13.

*Due schizzi per Le Grazie (verso)*, 1812 circa

Matita su carta bianca, 120 x 191 mm

*Studio di Vestale panneggiata (Tusnelda) dalla Loggia dei Lanzi a Firenze (recto)*, 1812 circa

Matita su carta bianca, 120 x 191 mm

Iscritto in basso a sinistra, per mano di Canova: "Dall'antico sotto la Loggia / de Lance a Firenze"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F5. 24.1647-25.1648

#### Bibliografia:

Bassi 1957b, tav. 59, p. 15; Ragghianti 1957, p. 97, fig. 45; Bassi 1959, pp. 241, 244; Hubert 1964, p. 137; *Antonio Canova* 1969, cat. 98, p. 48; Pavanello 1976, cat. 270, p. 124; Barbieri 1982, p. 10; Ponente 1982, cat. 15; Rigon 1982, cat. 200, p. 140; Rigon 1983, cat. 200, p. 144; Sciolla 1983, cat. 53; Barbieri 1990, p. 65; Kosareva 1991, p. 128; Marini 1992, cat. 72, p. 154; Honour 1995, p. 28; Weston-Lewis 1995, cat. 7; Varese 1997, p. 12; Honour 1999, p. 17; Rigon 1999, p. 136; Pavanello 2001, cat. 76, p. 220; Pavanello 2003, cat. II.182, p. 318; Leone 2012c, cat. III. 4.C, pp. 188-196; Stefani 2013, p. 52.

### 14.

*Le Grazie danzano dinanzi al simulacro di Venere alla musica di due Amorini*, 1805-1806

Tecnica mista su tela, 515 x 660 mm

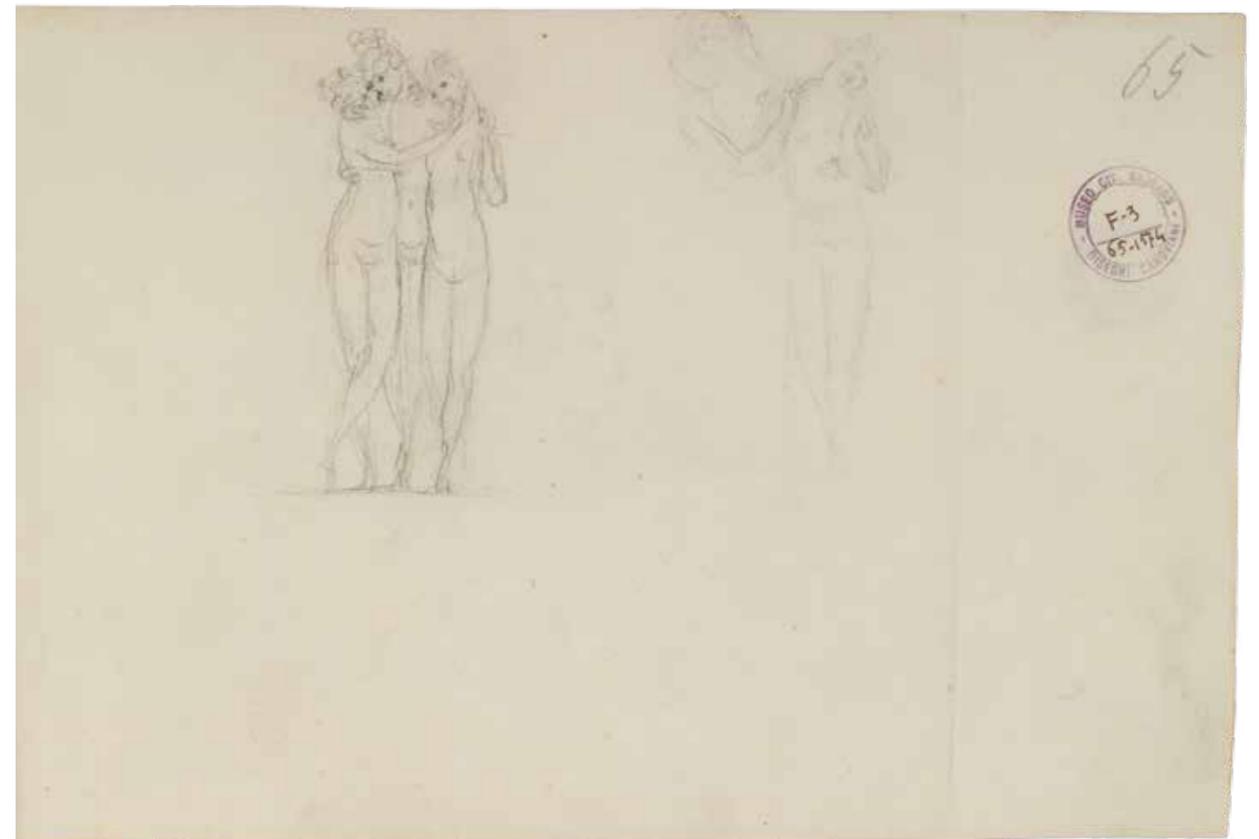
Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, M7

#### Bibliografia:

*Antonio Canova* 1951, p. 16; Bassi 1959, p. 279; Pavanello 1976, cat. D.75, pp. 141-142; Rigon 1982, cat. 214, p. 150; *Il primo '800 italiano* 1992; pp. 117, 291; Stefani 1992, p. 125, fig. 170; Guderzo 1997, cat. 5; Stefani 1999, p. 212; Pavanello 2001, cat. 94, p. 258; Pavanello 2003, cat. III.2, p. 332; Ericani 2007a, p. 185; Ericani 2009, VI.19, p. 286; Leone 2013b, cat. 8b, pp. 97-99; Leone 2013c, cat. 16, pp. 133-134.



11.



12.



13.



14.

### 15.

Domenico Marchetti (attivo a Roma, fine XVIII - inizi XIX secolo)

Su disegno di Giovanni Tognoli (Bieno di Valsugana, 1786-Roma, 1862)

*Le Grazie* (veduta di schiena versione Beauharnais), 1814

Acquaforte e bulino, I stato, 490 x 335 mm (foglio: 865 x 645 mm)

Iscritto sotto l'inciso, da sinistra: "A. Canova inv. e scolpi in marmo"; "G. Tognoli dis."; "D. Marchetti incise"; sotto: "EUFROSINE"; "AGLAIA"; "TALIA"; sotto: "ALLA MAESTA' DI ELISABETTA ALEXIEWNA / IMPERATRICE DI TVTTE LE RVSSIE"; nell'angolo in basso a sinistra: "Palmi Romani"; nell'angolo in basso a destra: "Ant. Canova D.D.D. / Primo Gruppo eseguito per commissione dell'Imperatrice Giuseppina"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, 323 A.2 tav. 51

#### *Bibliografia:*

Fiorani, Pezzini Bernini 1993, cat. LXX, pp. 220-224; Honour 1995, p. 44; Varese 1997, pp. 13, 15; Honour 2003, cat. V.35, p. 460; Antonio Canova 2013, p. 131; Longo 2013, cat. 47, pp. 186-187.

### 16.

Domenico Marchetti (attivo a Roma, fine XVIII - inizi XIX secolo)

Su disegno di Giovanni Tognoli (Bieno di Valsugana, 1786 - Roma, 1862)

*Le Grazie* (veduta di schiena versione Beauharnais), 1814

Acquaforte e bulino, I stato, 490 x 335 mm (foglio 865 x 645 mm)

Iscritto sotto l'inciso, da sinistra: "Ant. Canova inv. E scolpi in marmo"; "G. Tognoli dis."; "D. Marchetti incise"; sotto: "TALIA"; "AGLAIA"; "EVFROSINE"; sotto: "ALLA MAESTA' DI ELISABETTA ALEXIEWNA / IMPERATRICE DI TVTTE LE RVS-SIE"; nell'angolo in basso a sinistra: "Palmi Romani"; "nell'angolo in basso a destra: "Ant. Canova D.D.D."

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, 323 A.2 tav. 51

#### *Bibliografia:*

Fiorani, Pezzini Bernini 1993, cat. LXX, pp. 220-224; Honour 1995, p. 44; Varese 1997, pp. 13, 15; Honour 2003, cat. V.35, p. 460; Antonio Canova 2013, p. 131; Longo 2013, cat. 47, pp. 186-187.



EUTERPE    AGLAIA    THALIA

ALLA MAESTÀ DI ELISABETTA ALEXIEWNA  
IMPERATRICE DI TUTTE LE RUSSE



15.



THALIA    AGLAIA    EUTERPE

ALLA MAESTÀ DI ELISABETTA ALEXIEWNA  
IMPERATRICE DI TUTTE LE RUSSE



16.

I materiali grafici qui esposti, insieme al monocromo M7 e alle lettere conservate nel fondo canoviano di Bassano del Grappa relative a *Le Grazie* Beauharnais, anch'esse esposte in mostra e integralmente trascritte in calce a questa scheda, documentano la vicenda di una delle più articolate elaborazioni estetiche di Canova: quella incentrata sul tema delle Grazie derivato dalla cultura classica, cui lo scultore tra la metà degli anni '90 del Settecento e il 1817 dedicò un bassorilievo in gesso, pensato, probabilmente, già nel 1794 ma ultimato nel 1797 (Possagno, Gipsoteca: inv. n. 99), un dipinto su tela nel 1799 (Possagno, Casa Canova; di cui è preparatorio il disegno Ec. 45.1244 qui esposto), l'ideazione di tre tempere tra 1806 e 1808 (due a Possagno, Gipsoteca: inv. nn. 98 e 131; una perduta ma nota da un'incisione di Giovanni Martino De Boni del 1813: Fiorani, Pezzini Bernini 1993, cat. LXXXVII-5, p. 280. Dal *Libro di conti 1807-1808* recentemente pubblicato si evince che l'esecuzione delle tempere dai disegni di Canova, almeno negli anni relativi al libro, era affidata a pittori "minori" gravitanti nello studio canoviano: Mariuz 2014a, pp. XXVII-XXX), due monocromi nel 1805-1806 (Bassano, Museo Civico: inv. M7 e M13; il primo dei due è qui esposto), vari disegni, un modellino in terracotta del 1809-1810 che le ritrae alle spalle di Elisa Baciocchi come la Concordia (Possagno, Gipsoteca, inv. n. 203) e due celeberrimi gruppi in marmo, con i loro relativi modelli in creta e in gesso; uno compiuto tra il 1812 e il 1816 per l'imperatrice Joséphine de Beauharnais (oggi all'Ermitage: vedi, con bibliografia precedente, Androsov 2007, pp. 237-238; Androsov 2008, cat. 21, pp. 134-138; Androsov 2013); l'altro tra il 1815 e il 1817 per John Russell VI duca di Bedford (oggi patrimonio comune del Victoria and Albert Museum di Londra e della National Gallery of Scotland di Edimburgo: vedi *Three Graces Antonio Canova* 1995; Kenworthy-Browne 2013; Wetson-Lewis 2013).

Attraverso il ricorso alle Grazie mitologiche, nei due marmi Canova creò gli assoluti capolavori di un'epoca e le più rilevanti esemplificazioni visive di un concetto cardine per tutta l'estetica neoclassica, in particolare per quella di matrice italiana: quello della categoria della grazia. Un sentimento di piacere sostenuto dalla ragione, secondo la definizione kantiana, che in una rinnovata accezione plasmata da Canova e dal Foscolo de *Le Grazie* si fa apportatrice di bellezza e civiltà e consente di stemperare nelle più carnali dolcezze naturalistiche le astrattezze sideree del bello ideale (Venturi 1992). Leopoldo Cicognara, nella *Storia della scultura* alle prese con la corretta decodifica dell'arte dello scultore, estetica e storiografica, giudicherà determinante nell'economia della scultura di Canova il tema della grazia, capace di togliere, scriverà, "al mar-

mo tutta la rigidità rendendolo molle e quasi flessuoso", "la più pastosa carne che da scarpelli fosse trattata", ma anche come più tipicamente italiana nei rigenerati e ora meno rigidi confini classicisti del bello ideale. Una diversa definizione figurativa della grazia – in cui Canova armonizzava magicamente, quasi inspiegabilmente, ideale e reale attraverso l'esecuzione sublime – tanto derivata dallo studio della natura e dell'antico quanto distante dalla "graziosa" *rocaille* settecentesca o dalla connotazione sensualistica, addirittura barocca, attribuita alle opere di Canova da Fernow, poi ininterrottamente cavalcata, fra tante mistificazioni e miopie, fino a giungere alla critica novecentesca. Una diversa definizione, che, insieme al culto in chiave nazionalista dello scultore e più d'ogni altro tema, consentiva quella ridefinizione dello scultore sostenuta in seguito da una parte dello schieramento romantico, non a caso inaugurata dallo stesso Cicognara, che nel magistero esecutivo dell'artista vedeva finalmente e magistralmente risolta la necessità, ormai sempre più pressante, di corrispondere visivamente a impellenze espressive dettate dai moventi sentimentali. Tutto questo al grande critico e conoscitore d'arte avevano raccontato le due versioni marmoree delle *Grazie*.

La prima creazione canoviana sul tema della grazia e delle Grazie, in cui lo scultore rielabora rinnovandole molte e note suggestioni classiche (il gruppo, danneggiato, nella Biblioteca Piccolomini della cattedrale di Siena, che Canova vide nel 1779; un gruppo del II secolo dei Musei Vaticani) e rinascimentali (il *verso* di una medaglia con il ritratto al *recto* di Giovanna Albizzi Tornabuoni compiuta da Nicolò Fiorentino, un dipinto giovanile di Raffaello oggi a Chantilly), fino a Rubens, si ha, come accennato, nel rilievo con *Le Grazie e Venere davanti a Marte*, ideato probabilmente già nel 1794, compiuto nel 1797 e replicato nella tempera di Possagno con soggetto analogo (inv. n. 98: Fig. 2). Al 1799, durante la cattività di Possagno, risale il dipinto a mezze figure raffigurante le Grazie strette in un abbraccio (Fig. 3). Del dipinto, come detto, si espone qui lo studio preparatorio dell'album Ec. (45.1244). Per ragioni intrinseche alla raccolta che lo contiene si data, invece, all'incirca al 1806 il foglio 65.1574 del taccuino F3, qui esposto, contenente due studi con varianti.

Alla stessa data, all'incirca 1806, come tutti i monocromi di Bassano, si riferisce il monocromo M7, in cui *Le Grazie*, accompagnate dal suono dei flauti suonati da due amorini, danzano al cospetto del simulacro di Venere. Il dipinto fu trasposto in una tempera su "campo nero" andata perduta ma nota dall'incisione all'acquaforte trattata nel 1813 da Giovanni Martino De Boni. Il 20 maggio di quell'anno De Boni ricevette il pagamento a saldo "per il compimento del

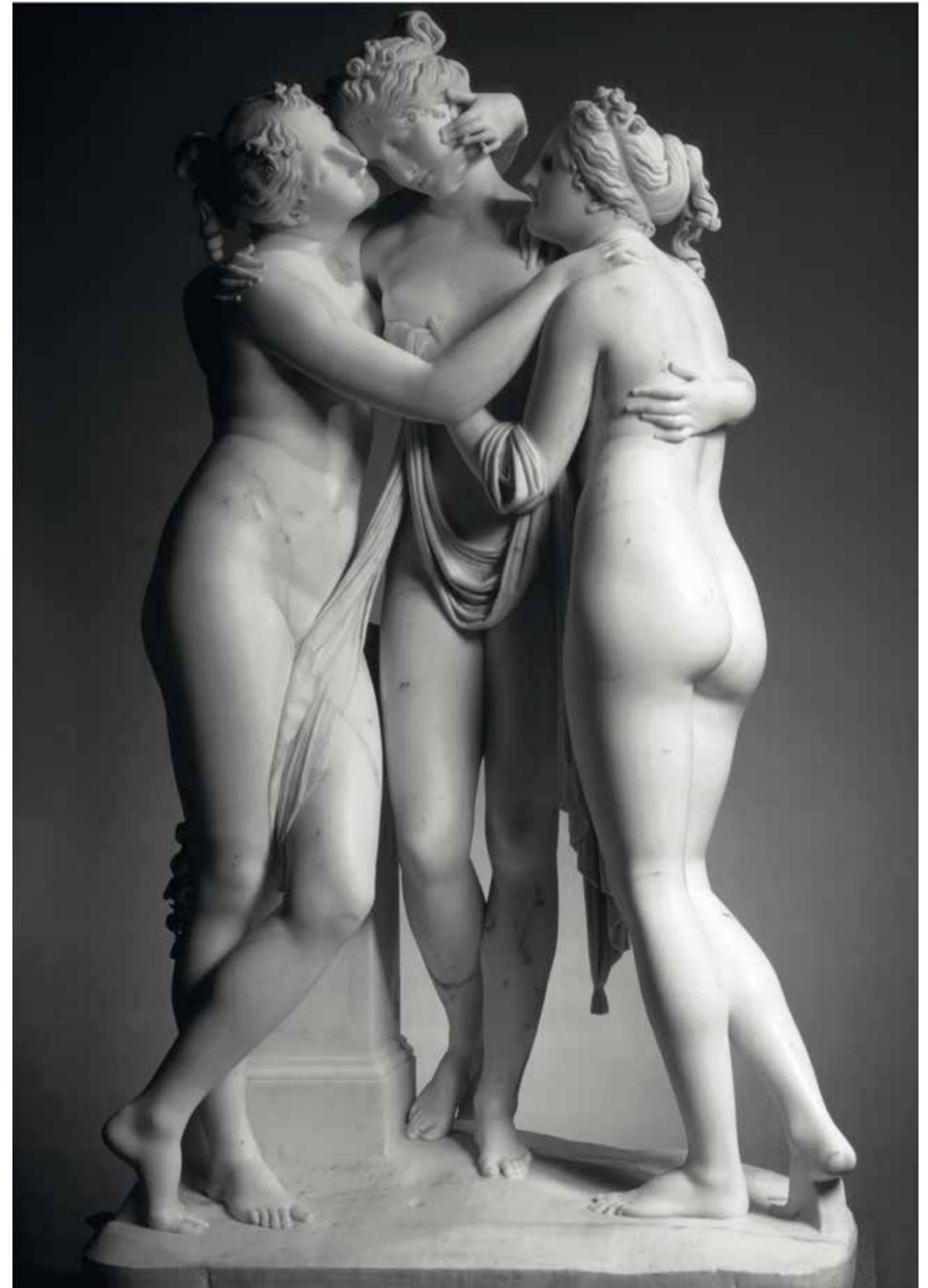


Fig. 1:  
*Le Grazie*, 1812-1816, marmo; San Pietroburgo, Ermitage.



Fig. 2:  
*Le Grazie e Venere danzano davanti a Marte*, 1797, gesso; Possagno, Museo e Gipsoteca Antonio Canova.

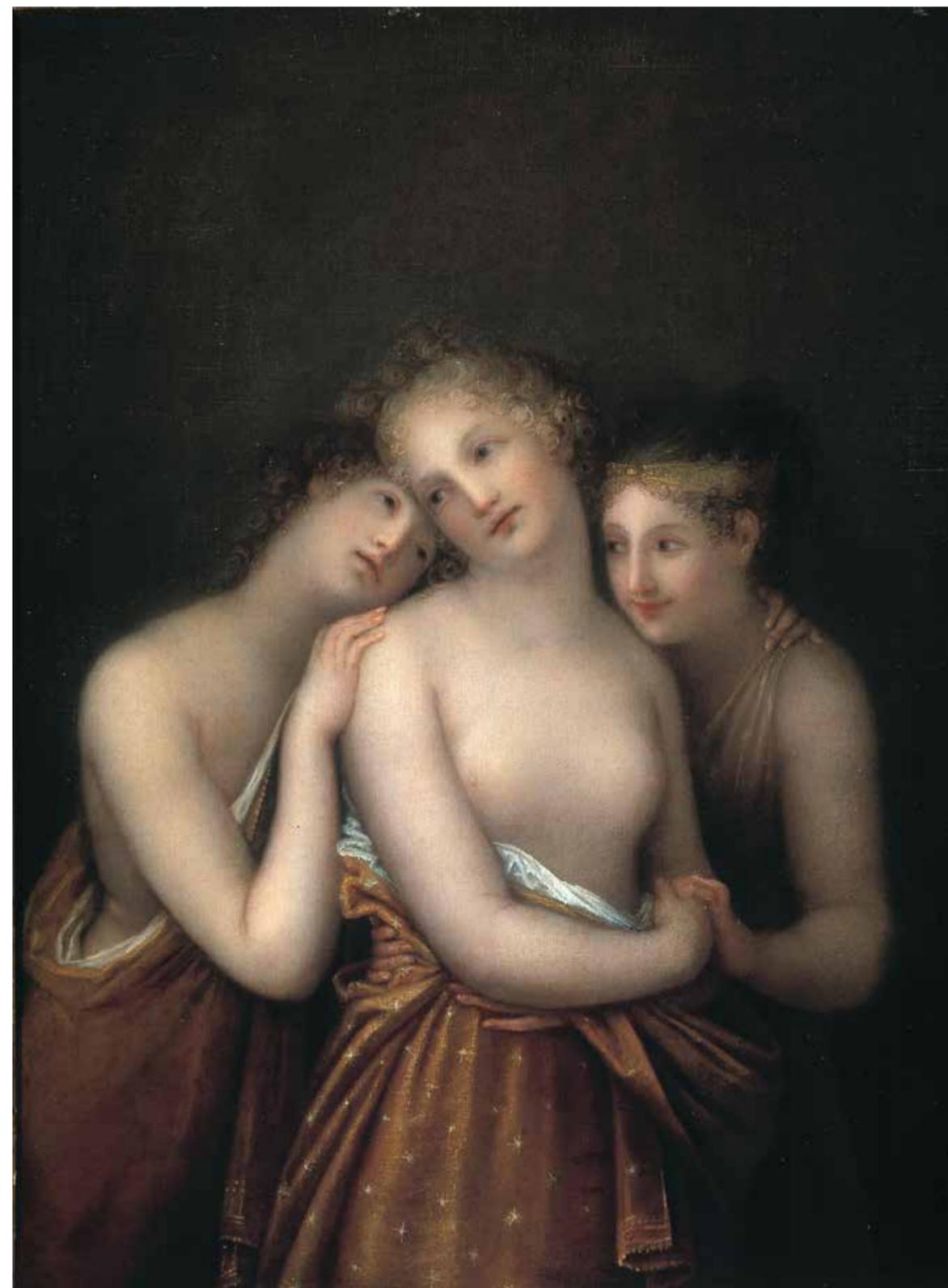


Fig. 3:  
*Le Grazie*, 1799, olio su tela; Possagno, Museo e Gipsoteca Antonio Canova.

prezzo accordato del rame delle Tre Grazie che danzano dinanzi alla statua di Venere, con due Amorini che graziosamente l'accompagnano ballando e suonando il flauto" (in Fiorani, Pezzini Bernini 1993, cat. LXXXVII-5, p. 280). Disegni preparatori, o comunque fortemente irrelati al monocromo, si trovano sul foglio 63 dell'album Eb qui presentato nella sezione *Le ninfe e Amore* – in cui le Grazie, di cui quella centrale tiene una corona di fiori sopra il proprio capo, danzano prive di ghirlande tenendosi per mano – e sul foglio 37 del taccuino F8 (Pavanello 2001, cat. 94, p. 258). Mentre per gli amorini suonatori di flauto Canova può essersi ispirato al foglio 147 dell'album Ec, in cui sono raffigurate *Cinque coppie di amorini che suonano e danzano*. In una posizione molto simile a quella del monocromo M7 le Grazie erano già state raffigurate da Canova nel 1797 nel rilievo in gesso con *Le Grazie e Venere che danzano dinanzi a Marte* (Possagno, Gipsoteca); e compaiono nella tempera di analogo soggetto di Possagno (inv. n. 98). In un'attitudine non distante da questa delle *Grazie*, inoltre, furono raffigurate Elena e le sue compagne nel "campo nero" raffigurante il *Ratto di Elena* (Possagno, Casa Canova, inv. n. 97). Più simile, invece, al gruppo marmoreo ideato per Joséphine de Beauharnais risulta la giacitura delle Grazie dipinte nella tempera n. 131 di Possagno, puntualmente derivata dal monocromo M13 di Bassano (Leone 2012c, III.4, pp. 188 – 196). Infine, come ha sottolineato Pavanello (2001, cat. 94, p. 258), Canova riprenderà la postura del simulacro di Venere nella statua scolpita per Thomas Hope tra il 1819 e il 1820.

Nell'*entourage* di Canova, dunque, si doveva parlare molto di questo tema e del suo profondo valore in seno alla temperie neoclassica. Ma fu soltanto nell'estate del 1812 che allo scultore giunse una richiesta per un marmo con questo soggetto da parte di una delle sue più affezionate, colte e antiche protettrici. Joséphine de Beauharnais, prima moglie di Napoleone e imperatrice di Francia, era stata sempre avida di opere in marmo di Canova, sin da quando, giovane sposa del generale Napoleone, aveva visto a Venezia nel 1797 i marmi del *Dedalo e Icaro* in palazzo Pisani Moretta e la *Psiche* in casa Mangilli (Honour 1995, p. 19). Nel 1802 aveva finalmente ottenuto la promessa di due marmi: *Amore e Psiche stanti*, seconda versione della scultura venduta a Gioacchino Murat nel 1801, e la *Ebe*, già iniziata nel 1800 e compiuta verosimilmente entro il 1805, seconda versione di quella scolpita per Giuseppe Vivante Albrizzi; entrambe i marmi, giunti a Parigi per il Salon del 1808, furono poi sistemati alla Malmaison. Nello stesso anno Joséphine ottenne la promessa di due nuovi marmi, ai cui modelli Canova aveva già lavorato, pur non avendo ancora un committente: la *Danzatrice con le mani*

*sui fianchi* e il *Paride*. I quattro marmi canoviani saranno poi acquistati e prelevati dalla Malmaison, con un atto che sancirà il termine di un'epoca gloriosa, dallo zar Alessandro I di Russia subito dopo la morte di Joséphine, avvenuta nel 1814. Intanto durante il suo secondo soggiorno a Parigi nel 1810, Canova, pur essendovisi recato per effigiare la nuova consorte dell'imperatore, Maria Luisa d'Asburgo, non aveva mancato di fare visita a Joséphine, la maliziosa creola che un tempo aveva fatto letteralmente impazzire il giovane Bonaparte liberatore e che ora viveva ritirata nell'esilio dorato della Malmaison.

Il 1812, lo stesso anno in cui Canova inviava a Parigi *La Danzatrice* e il *Paride*, sempre destinati a Malmaison, giunse finalmente allo scultore la commissione del gruppo delle *Grazie*. Come documenta la lettera di richiesta inviata il 13 giugno per la penna di Deschamps, Secrétaire des Bâtiments Royales, di seguito integralmente trascritta, il soggetto della scultura fu proposto dalla stessa committente, in piena autonomia. La lettera fa riferimento all'interesse del soggetto, non trattato – vi si scrive sbagliando – se non in bassorilievo in antico, con le tre figure frontali; mentre in età moderna risultava eseguito tridimensionalmente soltanto nell'opera marmorea, a struttura centrale intorno ad una colonna, di Germain Pilon, compiuta nel 1559 come plinto per l'urna in pietre dure contenente il cuore di re Francesco I (oggi al Louvre).

La genesi e l'esecuzione del marmo per Joséphine si protrasse fino al 1816, ben documentata dalle missive, da una serie di disegni divisi tra Bassano (tra i quali quello qui esposto: F5. 25.1648), il Museo Correr (due appartenuti a Bartolomeo Gamba) e il Musée des Beaux-Arts di Lyon (uno delineato in casa Tambroni a Frascati nell'estate del 1812), e da due modellini in terracotta: uno presso il Musée des Beaux-Arts di Lyon, compiuto anch'esso in casa Tambroni nell'estate del 1812 (e non del 1810, come pure alcuni studiosi continuano a ritenere, errando senza ombra di dubbio nell'interpretazione dell'ultima cifra della data incisa da Canova stesso sulla base: da ultimo cfr. Picot-Bocquillon 2013, cat. 40, pp. 167-169; ma si veda qui il saggio di Giuliana Ericani) e donato a Juliette Récamier nel 1813; l'altro, sempre modellato nel 1812 ma antecedentemente a quello di Lyon, come rivela la posizione di spalle di una delle Grazie presente anche nel disegno bassanese qui esposto (F5. 25.1648), appartenuto all'abate Missirini insieme ad un modellino della *Polimnia* (presentato in mostra), donato in testamento nel 1849 al conte Guglielmo di Cambray Digny (Leone 2004, p. 54, n. 126; Leone 2009b, p. 128), poi in proprietà degli scultori Fantacchiotti a Firenze e, infine, nel 2003 acquistato dal Museo Civico di Bassano (Ericani 2003). Il modello in

gesso di Possagno, come recita l'iscrizione appostavi da Canova stesso, fu compiuto tra giugno e agosto 1813.

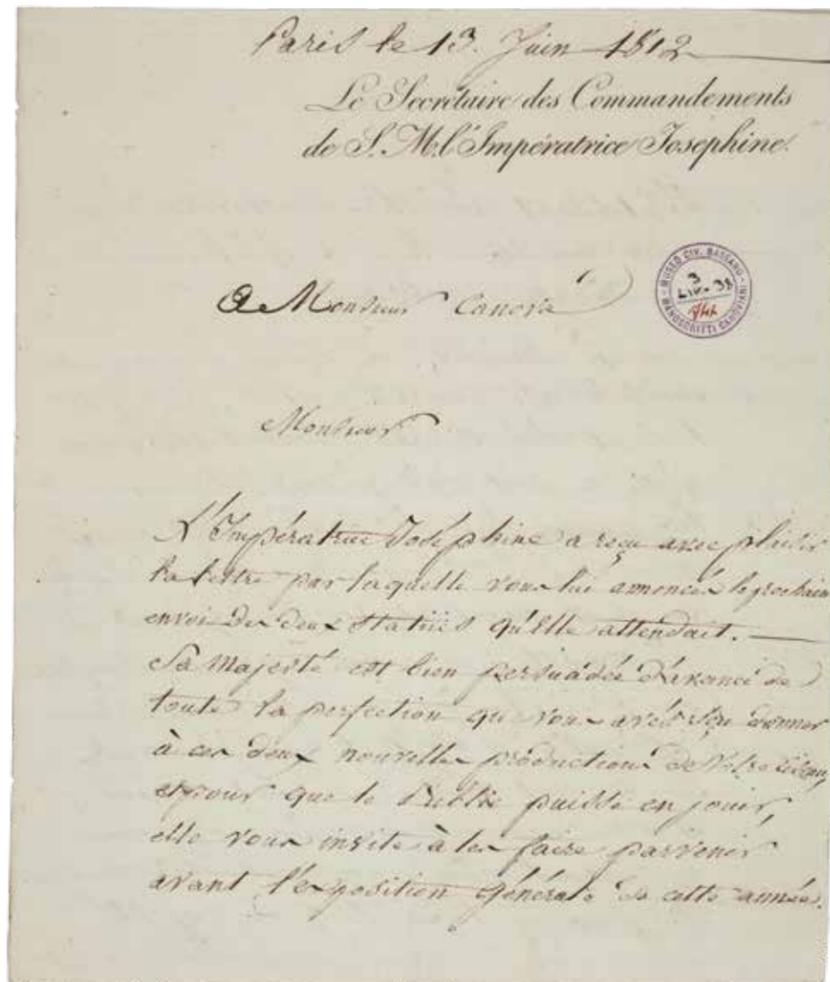
L'anno seguente Joséphine morì, ma la committenza fu confermata dal figlio Eugène de Beauharnais. Il marmo, intanto inciso in due rami, frontalmente e di schiena, nel 1814-1815 da Domenico Marchetti su disegni di Giovanni Tognoli, sebbene già molto avanzato nel 1814 (cfr. lettera di Canova a Soulange Bodin segretario del principe Eugène in risposta ad una missiva del segretario del 19 giugno 1814; trascritta in calce) ebbe le ultime finiture nel 1816 e fu saldato soltanto nel 1817. Inviata a Monaco, dove Eugène, duca del Leuchtenberg, risiedeva per aver sposato Augusta Maria di Baviera, *Le Grazie* vi rimasero fino alla metà degli anni cinquanta dell'Ottocento. Quindi passarono a Pietroburgo, in palazzo Mariinskij, avendo il duca Massimiliano, figlio di Eugène, sposato Maria di Russia, figlia dello zar Nicola I. Nel 1901, infine, le *Grazie* furono acquistate per le collezioni dell'Ermitage (Androsov 2007, pp. 237-238; Androsov 2008, cat. 21, pp. 134-138).

Intanto però, avendolo ammirato a Roma nel dicembre del 1814 nello studio dell'artista, il duca di Bedford chiese a Canova, in una lettera del gennaio 1815, di poter acquistare il gruppo de *Le Grazie* che l'artista stava lavorando. Canova gliene propose una seconda versione, tratta dallo stesso modello in gesso. L'opera, ultimata nel 1817 con alcune varianti (la più vistosa è la sostituzione del cippo con il rocchio), fu inviata in Inghilterra nella primavera del

1818 e collocata in un tempietto apposito (*the Temple of the Graces*) nella residenza di Woburn Abbey nel 1819. Nel 1994 il marmo è stato acquistato, in un'operazione congiunta, dal Victoria and Albert Museum di Londra e dalla National Gallery of Scotland di Edimburgo.

Nell'ideazione de *Le Grazie* Canova, che dimostra una grande conoscenza del ballo e della coreografia teatrale (cfr. Capitani 2002, *Le danzatrici di Canova* 2007 e ora *Canova e la danza* 2012; in particolare, nel volume, Capitani 2012) e che definisce l'apice figurativo dell'idea neoclassica della grazia come bellezza in euritmico movimento (Lessing), rielabora straordinariamente i modelli classici e le suggestioni rinascimentali, creando un'attitudine roteante, dovuta al viluppo delle braccia adolescenziali di Aglaia, Talia e Eufrosine, ben diversa dalla ieratica frontalità delle fonti antiche ripresa in chiave astratta da Thorvaldsen (nel gruppo di Copenaghen compiuto nel 1817-1819), in un abbraccio mai concluso e incipiente, articolato sulla caleidoscopica pluralità dei punti di vista delle tre fanciulle dee della bellezza, ricco delle mille "sfumature formali e sentimentali con cui la bellezza di svela all'uomo" (Mazzocca 1992, p. 182) e davvero emblematica della grazia, apportatrice di bellezza e civiltà, elaborata dalla triade Canova-Foscolo-Cicognara.

Francesco Leone



17.

Monsieur

L'Impératrice Joséphine a reçu avec plaisir la lettre par la quelle vous lui annonce le prochain envoi de deux statues qu'Elle attendait.

Sa Majesté est bien persuadée d'avance de toute la perfection que vous avez su donner à ces deux nouvelles productions de Votre ciseau, et pour que le d'ublie puisse en jouir, elle vous invite à le faire parvenir avant l'exposition générale de cette année.

L'Intendant Général de la Maison vous en fera remettre le prix qu'il a ordre de tenir à votre disposition.

Sa Majesté me charge de vous soumettre une idée qui pourrait, peut être, vous offrir le sujet d'un ouvrage d'autant plus précieux qu'Elle ne croit pas qu'il ait été traité par les anciens, si ce n'est en bas relief, ni par aucun autre Moderne que Germain Pilon. Ce sujet serait celui de trois Graces.

Sa Majesté pense que ce groupe susceptible de presenter à la fois trois expressions différentes, et surtout traité par vous, ne pourrait qu'être infiniment agréable et avoir beaucoup de succès. Si vous en portez le même jugement, et si vous vous chargez de l'exécuter, Sa Majesté vous demande cet ouvrage pour Elle, et dans ce cas vous voudriez bien, avant de commencer, lui envoyer un aperçu des frais.

Je m'empresse, Monsieur, de saisir cette circonstance pour vous offrir les assurances de toute ma consideration

Le M. Deschamp

17.

Lettera di Mr. Deschamps, Segretario degli ordini dell'Imperatrice Joséphine, ad Antonio Canova, 13 giugno 1812.

Bassano del Grappa, Museo- Biblioteca-Archivio, *Manoscritti canoviani*,

3. LIV-38/ 744

Il segretario dell'imperatrice risponde alla lettera di Canova nella quale è annunciato l'arrivo de *La danzatrice* e del *Paride*, ne raccomanda l'arrivo prima della prossima esposizione e rimanda all'Intendente generale di casa per il pagamento. Trasmette l'incarico per un gruppo con *Le Grazie*, mai trattato dagli antichi e, dai moderni, solo da Pilon e che interpretato da Canova potrebbe risultare piacevole e di successo. L'imperatrice richiede, prima di cominciare, che Canova le invii un preventivo di spesa.

Paris, le 13 Juin 1812

Le Secretaire de Commandements de S.M. L'Impératrice Joséphine  
A Monsieur Canova

18.

Lettera di Antonio Canova a M. Duschamps, 24 giugno 1812.

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, *Manoscritti canoviani*,  
3. LIV-39/ 745

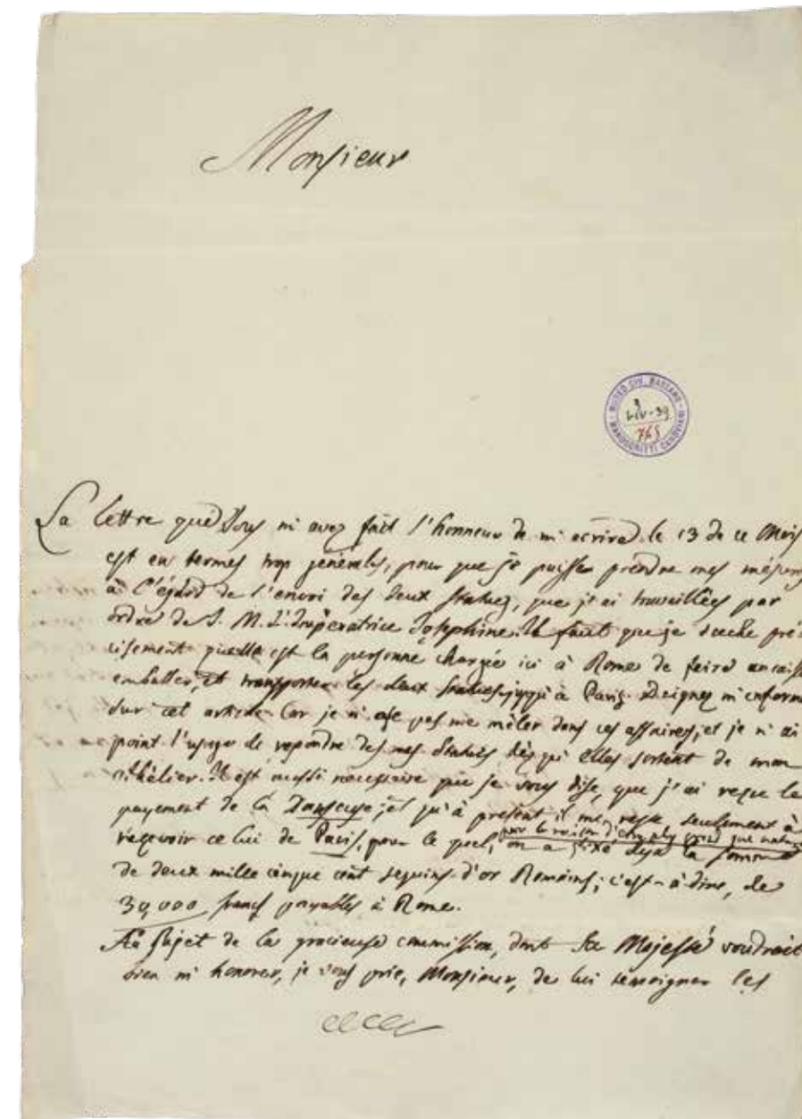
Canova risponde all'invito di Joséphine richiedendo precisazioni per l'invio de *La danzatrice* ed il *Paride* all'Imperatrice e specifiche sul completamento del pagamento. Circa la commissione de *Le Grazie*, riconosce l'interesse e la novità del soggetto, assicura che se ne sarebbe occupato e, qualora fosse giunto ad una ideazione una composizione appropriata, avrebbe sottoposto il progetto a Sua Maestà.

Monsieur

La lettre que Vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 13 de ce Mai est en termes trop générales, pour que je puisse prendre mes mesures à l'égard de l'envoi des deux Statues, que j'ai travaillées par ordre de S.M. Imperatrice Joséphine. Il faut que je sache précisément quelle est la personne chargée ici à Rome de faire encaisser emballer, et transporter les deux Statues jusqu'à Paris. Deignez m'informer sur cet article. Car je n'ose pas

me mêler dans ces affaires ; et je n'ai point l'usage de repondre de mes Statues, des qu'elles sortent de mon athelier. Il est aussi necessaire que je vous dise, que j'ai reçu le paiement de la *Danseuse* ; et qu'à present il me reste seulement à recevoir celui de Paris, pour le quel, pour la raison d'être plus grand que nature, on a fixé dejá la somme de deux mille cinq cent sequins d'or Romains ; c'est à dire, de 30.000 Francs payables à Rome.

Au sujet de la gracieuse commission, que Sa Majesté voudrait bien m'honorer, je vous prie, Monsieur, de lui temoigner les sentiments de ma profonde reconaissance; de Lui marquer combien je suis fier de cette [nouvelle] (\*\*\*) epreuve de bonté que elle veut bien me donner, que ne ferai-je, pour mériter la protection d'une si vertueuse, et admirable Majesté, trouve Sa idée interessante et nouvelle. Mais elle est dans le meme temps extrêmement délicate, et épineuse, il me faut des réflexions, et des méditations avant de m'y livrer. Je m'en occuperai cependant et si jamais il m'en resultera quelque composition favorable, et qui parvienne à me satisfaire, je m'empresserai de la soumettre au jugement exquis et éclair de sa Majesté, à la quelle je vous conjure d'offrir l'hommage de mon haute admiration et devouement. Après l'assurance de ma parfaite consideration/ Antonio Canova  
Roma 24 Juin 1812



18.

Monsieur le Chevalier Canova, votre lettre du 31  
octobre m'est parvenue. j'en ai avec plaisir que  
vous vous occupiez du Groupe des Graces. C'est un  
sujet charmant que je me félicite d'avoir indiqué  
à un aussi grand talent que le votre. j'en ai  
donné des ordres pour faire mettre à votre disposition  
au mois d'avril prochain, la somme de vingt mille  
francs, pour premier paiement du prix de ce  
groupe. — Les estampes de l'Amour, de Psyché  
et du Paris ont été remises, ainsi que celle  
du Groupe d'Hercule et de Lycar que vous  
m'avez envoyée par Madame la Duchesse de  
Bracciano. recevez l'assurance de l'intérêt  
que vous me connaissez pour vous. — à Malmaison  
le 10 Décembre 1813. Josephine

19.

19.

Lettera scritta da Duschamp e firmata da Joséphine de Beauharnais, con il nome minuscolo, in data 10 dicembre 1813.

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Manoscritti canoviani, 3. LIV-50/756

L'imperatrice si rallegra che Canova abbia accettato di occuparsi del gruppo de Le Grazie e dispone un primo pagamento di 20.000 franchi. Ricorda alcune stampe canoviane che le sono pervenute per il tramite della Duchessa di Bracciano.

“Monsieur le Chevalier Canova, votre lettre du 31 Octobre m'est parvenue. Je vois avec plaisir que vous vous occupiez du groupe des graces. C'est un sujet charmant que je me félicite d'avoir indiqué à un aussi grand talent que le votre. Je vais donner des ordres pour faire mettre à votre disposition, au mois d'avril prochain, la somme de vingt mille francs, pour premier paiement du prix de ce Groupe. Les estampes de l'Amour, de Psyché et du Paris ont été remises, ainsi de celle du groupe d'Hercule et de Lycar que vous m'avez envoyée par Madame la Duchesse de Bracciano. Recevez l'assurance des sentiments que vous me connaissez pour vous.

A Malmaison

le 10 Décembre 1813

Josephine”

20.

Lettera di Soulange Bodin segretario del principe Eugène, a Canova a Roma, nella quale si annuncia la morte di Joséphine e si chiedono informazioni sul gruppo delle Grazie.

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Manoscritti canoviani, 3. LIV-51, 757

“19 giugno 1814

Monsieur le Chevalier,

Vous avez appris la mort prématurée de l'Impératrice Joséphine. C'est une perte que les Beaux Arts doivent pleurer. Chargé par S. A. le Prince Eugène de la liquidation des affaires de la succession, Je trouve, Monsieur le Chevalier, qu'il avait dû faire entre vous et la Princesse un arrangement au moyen duquel vous devriez ajouter à celles de production de votre ciseau qui ornent la Galerie de Malmaison, un Groupe représentant les Graces, pour l'execution duquel il devrait vous être payé 60,000 Francs en trois années.

Mais la mort interrompt tous les projects.

Toutefois, Monsieur le Chevalier, Je desirerais savoir si vous avez commencé le Groupe dont il s'agit et quelles seraient vos intentions à la suite j'ignore encore quelles peuvent être précisément celles du Prince ; mais je ne doute point qu'il ne soit flatté de pouvoir recevoir de vous le nouvele ouvrage, et il s'y regarderait sans doute comme engagé, si vous y aviez mis la main.

Daigniez, monsieur le Chevalier, l'assurance de la haute consideration qui vous est due

Le Chevalier Soulange Bodin

Secrétaire (\*\*\*) Du Prince Eugène

Paris, le 19 June 1814”

Monsieur le Chevalier,

Vous avez appris la mort prématurée de l'Impératrice Joséphine. C'est une perte que les Beaux Arts doivent pleurer.

Chargé par S. A. le Prince Eugène de la liquidation des affaires de la succession, Je trouve, Monsieur le Chevalier, qu'il avait dû faire entre vous et la Princesse un arrangement au moyen duquel vous devriez ajouter à celles de production de votre ciseau qui ornent la Galerie de Malmaison, un Groupe représentant les Graces, pour l'execution duquel il devrait vous être payé 60,000 Francs en trois années.

Mais la mort interrompt tous les projects.

Toutefois, Monsieur le Chevalier, Je desirerais savoir si vous avez commencé le Groupe dont il s'agit et quelles seraient vos intentions à la suite j'ignore encore quelles peuvent être précisément celles du Prince ; mais je ne doute point qu'il ne soit flatté de pouvoir recevoir de vous le nouvele ouvrage, et il s'y regarderait sans doute comme engagé, si vous y aviez mis la main.

Daigniez, monsieur le Chevalier, l'assurance de la haute consideration qui vous est due

Le Chevalier Soulange Bodin  
Secrétaire (\*\*\*) Du Prince Eugène  
Paris, le 19 June 1814

20.

Al Cavaliere

MUSEO CIV. BASSANO  
LIV-52  
458  
MANOSCRITTI CANOVIANI

Ho ricevuto la lettera che Ella ha avve-  
stata di Sant'anni in data del 19 passato,  
confermandomi le notizie in data per esse mi-  
nistrato a mani scritte, e in specie l'avermi detto  
provato dall'amicizia da me per la immatura  
morte dell'adorabile Imperatrice Giuseppina, la  
quale viene e verrà (\*\*\*) e pianta da' tutti le  
persone buone, e dai amatori delle arti bel-  
le. Ella di noi era la principessa si generosa  
protettrice e amante. Per quello che riguar-  
da il Gruppo delle Grazie, che ho intrapreso  
per ordine della Imperatrice, vi dirò che io  
ne ho già fatto il modello fino da un anno, e  
che l'opera trovasi ormai pronta, arrangiata  
anche in [marmo]; e che la Maestà dell'Im-  
peratrice mi avea scritto (?) che in aprile di  
quell'anno mi avrebbe fatto consegnare la  
somma di 20 mila pauli, come primo terzo  
dato del compenso fra noi convenuto. (\*\*\*)  
ciò professo (\*\*\*)

21.

21.

Minuta della lettera di Canova al Cavaliere Soulange Bodin in risposta alla lettera precedente; in essa Canova esprime il suo rammarico per la morte di Joséphine e segnala che il modello per il gruppo de *Le Grazie* è stato eseguito da un anno e che anche l'opera in marmo è terminata.

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, *Manoscritti canoviani*, 3. LIV-52/ 758

Al Cavaliere

Ho ricevuto la lettera che voi avete la bontà di scrivermi in data del 19 passato; e trovo-  
mi esser autorizzato a manifestarvi l'estremo dolore provato da me per l'immatura morte dell'adorabile Imperatrice Giuseppina, la quale viene e verrà (\*\*\*) e pianta da' tutti le persone buone, e dai amatori delle arti belle. Ella di noi era la principessa si generosa protettrice e amante. Per quello che riguarda il Gruppo delle Grazie, che ho intrapreso per ordine della Imperatrice, vi dirò che io ne ho già fatto il modello fino da un anno, e che l'opera trovasi ormai pronta, arrangiata anche in [marmo]; e che la Maestà dell'Imperatrice mi avea scritto (?) che in aprile di quell'anno mi avrebbe fatto consegnare la somma di 20 mila pauli, come primo terzo dato del compenso fra noi convenuto. (\*\*\*) cioè professo (\*\*\*)

Giuliana Ericani

## Le ninfe e Amore

22.

*Ninfe con Amore*, 1795-1800 circa  
Matita su carta avorio, 140 x 197 mm  
Filigrana: parziale non leggibile  
Torino, Biblioteca Reale, inv. 15983 (II)

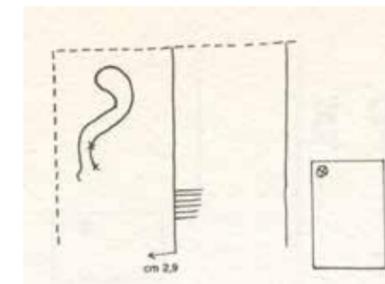
Bibliografia:

Bertini 1950, cat. 127; Bertini 1958, n. 629; p. 75; Bettagno 1990, cat. 127.

Il soggetto del foglio è stato identificato da Bertini come le Grazie con un amorino che reca loro un cofanetto chiuso. Bettagno suggerisce che si possa trattare di un disegno preparatorio per le tempere o i monocromi con ninfe, amorini, muse e danzatrici. Stilisticamente le tre figure accovacciate hanno una strettissima consonanza con le figure femminili panneggiate dell'Album bassanese C2, molte delle quali sono sedute o accovacciate e accompagnate da amorini. È stata rilevata (Marini 1992, cat. 40, p. 126) "la prassi costante in Canova di successiva rielaborazione delle tipologia compositive, studiandone il percorso delle

possibili varianti", come il riutilizzo di questo disegno per il *Mercato degli Amorini* o *La toletta di Venere*, i monocromi bassanesi M1, M5 ed M6 (in mostra), ed M8, datati intorno al 1805-1806 (Pavanello 2001, p. 175). Non lontano dalla tematica trattata nel disegno torinese è il foglio Eb 100.1111, ancora con la *Toletta di Venere* del fondo bassanese, su carta trasparente e quindi su un *medium* differente ma appartenente alla medesima serie ideativa.

Giuliana Ericani



22.

### 23a.

*Figura femminile panneggiata, seduta di fianco, 1793-1794 circa*

Matita su carta avorio, 155 x 235 mm

Numerato a matita in basso a destra, per mano di Canova: "118"; in alto a destra a sanguigna: "32"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, C2. 4.300

#### Bibliografia:

*Mostra Canoviana* 1957, s.p; Bassi 1959, p. 54; *Antonio Canova* 1969, cat. 20, p. 26; Rigon 1982, cat. 52, p. 58; Rigon 1983, cat. 52, p. 60; Sciolla 1983, p. 33; Mellini 1984, p. 11, tav. XXIII; Barbieri 1990, p. 21; Pavanello 2001, cat. 35, p. 168; Pavanello 2003, cat. II.88, p. 244; Leone 2012c, cat. I. 14.A, pp. 120-123.

### 23b.

*Figura femminile panneggiata accosciata e puntellata sulla mano destra, con due soluzioni per il volto ottenute con un piccolo pezzo di carta sovrapposta e mobile incollata per un lembo al disegno sottostante; in basso a sinistra abbozzo di cesta che sborda sulla carta di supporto, 1793-1794*

Matita su carta avorio, 153 x 234 mm

Numerato a matita in basso verso il centro, per mano di Canova: "123"; in alto a destra a sanguigna: "31"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, C2. 5.301

#### Bibliografia:

*Mostra Canoviana* 1957, s.p; Bassi 1959, p. 54; *Antonio Canova* 1969, cat. 21, p. 26; Rigon 1982, cat. 53, p. 58; Rigon 1983, cat. 53, p. 60; Sciolla 1983, p. 33; Mellini 1984, p. 11, tav. XXIII; Barbieri 1990, p. 21; Pavanello 2001, cat. 36, p. 169; Pavanello 2003, cat. II.89, p. 245; Leone 2012c, cat. I. 14.B, pp. 120-123.

### 23c.

*Figura femminile panneggiata seduta al suolo e puntellata sul braccio destro, con la mano sinistra in due versioni; verso destra schizzo di faretra, 1793-1794*

Matita su carta avorio, 153 x 234 mm

Numerato a matita in basso verso il centro, per mano di Canova: "122"; in alto a destra a sanguigna: "31"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, C2. 6.302

#### Bibliografia:

*Mostra Canoviana* 1957, s.p; Bassi 1959, p. 54; *Antonio Canova* 1969, cat. 22, p. 26; Rigon 1982, cat. 54, p. 58; Rigon 1983, cat. 54, p. 60; Sciolla 1983, p. 33; Pavanello 2001, cat. 37, p. 170; Pavanello 2003, cat. II.90, p. 245; Leone 2012c, cat. I. 14.C, pp. 120-123.



23. a-c

Tra i disegni di studio, quelli di figure drappeggiate, sia virili (album C1: 225 disegni a matita incollati a gruppi di 4 – eccezionalmente 5 sulla settima carta – su 56 fogli, compiuti tra 1791 e 1800) che femminili (album C2: 272 disegni a matita a gruppi di 4, 3 o 2 su 69 carte, compiuti tra 1792 e 1801), giocano un ruolo di grande rilievo nella quotidiana attività di esercizio grafico dello scultore. Il panneggio, in tutte le sue possibili declinazioni (mantelli, pepli, vesti), è stato uno dei caratteri fondamentali della scultura di Canova, insieme alla resa del nudo e all'ineffabile trattamento delle carni.

Nel caso delle figure drappeggiate poi, e soprattutto nel caso di quelle femminili, non si tratta neanche troppo di disegni accademici in senso stretto, perché quello che maggiormente interessa a Canova – insieme alla ricerca della sistemazione plastica di masse e volumi che è alla base delle indagini grafiche degli scultori – è il coefficiente espressivo che può essere riversato nel panneggio attraverso l'uso della linea e la definizione del chiaroscuro. La questione del panneggio fu di grande rilevanza per tutta l'arte neoclassica, proprio in virtù dell'importanza che gli era stata attribuita presso gli antichi e che allora, dopo quella che i critici neoclassici avevano definito decadenza barocca, era necessario recuperare. Dopo Winckelmann (*Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura*, 1755; ed. 1973, p. 28; cfr. Pavanello 2001, p. 149), nel 1797 fu l'acuta penna di Francesco Milizia, alle voci *Panneggiamento* del *Dizionario* del 1797, a riprendere in mano la questione enucleandone l'importanza, descrivendone con magistrale contezza le peculiarità formali presso gli antichi e individuando in Canova il restauratore dei classici anche nella definizione del panneggio: “chi ha poi lavorato di svolazzi e di cartocci, come il Bernini, ha preteso dare maggior leggerezza all'opera, e ha fatto scogli. Lo scultore che più di qualunque altro si è avvicinato in tutto alle bellezze antiche, è Canova; è forse l'unico: veggansi i suoi due Mausolei di Papa Ganganelli e di Papa Rezzonico” (Milizia 1797, voce *Panneggiamento*, II, p. 98).

Guardando agli antichi, alla voce *Pieghe* del *Dizionario* Milizia chiarisce anche la valenza narrativa ed espressiva delle pieghe, nelle quali, scrive, “si conosce l'ingegno dell'Artista, che le sceglie e le dispone secondo richiede il carattere e il moto della figura, e le fa contribuire all'espressione generale per la scelta e per gli effetti del chiaroscuro” (Milizia 1797, voce *Pieghe*, II, p. 112). Sempre alla voce *Panneggiamento* Milizia spiega bene come il panneggio fosse inteso, formalmente, presso gli antichi e come, di conseguenza, Canova avesse voluto restaurarlo: “Presso gli antichi i panni si supponevano generalmente

come bagnati, specialmente nelle Statue. Vanno a meraviglia, se sono senza magrezza; lasciano meglio ravvisar le forme del corpo, sono meno imbarazzate e più espressive; ma talvolta sono sì secche nelle pieghe longitudinali e così fredde che pajon corde o scanalature di colonne. Lo spazio delle pieghe, e la loro qualità non deve perciò esser uguale; i loro oggetti, e le loro profondità producenti ombra han da variare armoniosamente; i piani di ciascuna piega non hanno mai da far angolo acuto di ombra o di luce: si distruggerebbe così ogni riposo” (Milizia 1797, voce *Panneggiamento*, II, p. 98).

Canova, dunque, studiava con grande ostinazione il panneggio, sia dal vero sia sulla statuaria antica, disponendo le pieghe sul modello, secondo una rigorosa prassi che ci è descritta da D'Este (1864 [1999], p. 46), alla ricerca sia di una corrispondenza con i panneggiamenti delle statue antiche sia di una sintesi tra l'andamento delle pieghe e il particolare sentimento espresso dalla figura: cordoglio, grazia, dolcezza, stupore, gioia etc. Il fine ultimo era quello, come nel caso delle attitudini delle accademie di nudo, di creare un vasto repertorio cui poter attingere per le sue creazioni in marmo, in cui panneggio e attitudine sentimentale potessero avere una perfetta e naturale consonanza.

Come il C1, dedicato alle figure drappeggiate maschili, l'album C2, dedicato alle figure drappeggiate femminili, fu riunito dallo stesso Canova, come lasciano supporre i ripensamenti e le numerose aggiunte, talora a sbordare sul foglio di supporto, altre volte letteralmente incollate sul foglio sottostante, che contraddistinguono molti dei disegni. Canova – che talvolta appone sui disegni delle notazioni di carattere personale – compie tale operazione smembrando i taccuini (probabilmente 5 in tutto: cfr. Mellini 1984) dai quali i singoli disegni provengono e montandone quasi sempre 4 per ogni foglio (nel caso del C2, raramente, anche a gruppi di 2 o 3), dividendo in due album distinti le figure maschili (confluite nel C1) da quelle femminili (C2) e accostandole per tipologia di panneggio e/o per attitudine della figura. L'album C2 è, dunque, uno straordinario zibaldone di figure femminili drappeggiate che va sotto il titolo di “CANOVA / STUDJ / DI PIEGHE / DI DONNE / 2”. I disegni dell'album datano tra il 12 maggio del 1792 e il 29 settembre 1801. I disegni datati risalgono agli anni 1792 (2); 1793 (54); 1794 (22); 1799 (1), 1800 (2); 1801 (1). Ma su 272 ben 190 non recano alcuna data. I fogli hanno una numerazione risalente, molto probabilmente, al momento dello smembramento dei taccuini di provenienza dei singoli fogli e apposta in vista della composizione degli album da parte di Canova stesso, visto che ognuno dei 4 (3 o 2) fogli incollati su ogni singola carta reca, quasi sempre,

lo stesso numero che poi progredisce da carta a carta.

Come notò la Bassi (1959, p. 53), talvolta Canova, nel montaggio dei disegni sulle singole carte, affiancò in chiave tematica due fogli di singole figure aggiungendo degli elementi di raccordo per formare una composizione. Molte di queste combinazioni furono usate per le tempere di Possagno (da scalarsi in un arco temporale che va dagli ultimissimi anni del '700 al primo decennio dell'800), sia per la serie dei *Giochi di ninfe e amorini* (riconducibile al registro grazioso, come alla grazia sono riconducibili i quattro fogli qui pubblicati) sia per quella con *Muse, filosofi e poeti*, in cui confluiscono anche studi di figure drappeggiate maschili presenti nel C1. Alcuni fogli costituiscono le prime elaborazioni *in nuce* delle future danzatrici di marmo. Altri disegni con figure dolenti o ploranti sono strettamente collegati all'ideazione della figura dell'Italia piangente nel monumento a Vittorio Alfieri nelle sue diverse fasi (stele e monumento), al *Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*, all'incompiuto *Monumento a Francesco Berio* o alle stele funerarie che di lì a poco, dal 1804, Canova inizierà a scolpire. Alcuni dei disegni, infine, recano degli studi multipli delle teste e delle loro espressioni, talvolta indicate incollando dei lacerti di carta irregolare recanti le varianti sul disegno di fondo (cfr. il 5.301 qui esposto). I tre disegni qui esposti sono incollati, dall'alto verso il basso partendo dal 4.300, sulla carta di supporto dell'album contrassegnata con il numero 2. I numeri segnati in basso a matita sui tre fogli dovrebbero essere stati apposti dallo stesso Canova e riferirsi alla successione dei fogli negli originari taccuini di provenienza.

Il foglio 4.300, incollato nella parte superiore della carta di supporto, con la figura stesa di fianco, fa parte di una serie che comprende ulteriori tre disegni di figure panneggiate distese (numeri 1.297-1.299) segnati, come in questo caso, a sanguigna con il numero 32 e incollati insieme su una carta che corrisponde alla prima dell'album.

I fogli 5.301 e 6.302, insieme ad altri presenti nell'album, rappresentano un registro opposto, di indole graziosa, rispetto alle figure dolenti, a quelle di carattere sublime o completamente ammantate che costituiscono la maggio-

ranza della raccolta C2. Molte di queste figure aggraziate, in pose riposate e calme, saranno usate – comprese quelle dei fogli 5.301 e 6.302, per le tempere di Possagno dipinte tra 1798/1799 e 1810 circa; in particolare per la serie dei *Giochi di ninfe e amorini* (Dal *Libro di conti 1807-1808* recentemente pubblicato si evince che l'esecuzione delle tempere dai disegni di Canova, almeno negli anni relativi al libro, era affidata a pittori “minori” gravitanti nello studio canoviano: Mariuz 2014b, pp. XXVII-XX). Mentre altri fogli dello stesso registro grazioso costituiscono le prime elaborazioni *in nuce* delle future danzatrici in marmo. Nello specifico, il disegno 6.302, nella variante della mano portata al mento, tornerà in una delle due figure sedute a sinistra nella tempera di Possagno raffigurante *Due danzatrici, quattro ninfe e un amorino* (inv. n. 130). Mentre il disegno del foglio 5.301 tornerà, con una variante nella posizione delle braccia e delle mani, in una delle figurine accovacciate immediatamente a sinistra di Eros nella lunga tempera del *Mercato degli amorini* (inv. n. 109), la cui esecuzione materiale da modelli grafici di Canova, come emerge dal *Libro di conti 1807-1808*, sembra doversi imputare al pittore romano Giuseppe Todran (o Todrani), e non più a Canova stesso, e doversi datare tra dicembre 1807 e febbraio 1808. Questo disegno reca uno studio doppio della testa con diversa espressione del volto su un lacerto di carta irregolare incollato da Canova sul disegno sottostante in un momento successivo all'esecuzione del disegno stesso, probabilmente al momento dell'assemblaggio dell'album o dell'ideazione delle tempere (quando le due fasi non coincidessero), così come doveva essere anche per il disegno 21.317 dello stesso album, il cui frammento di carta giustapposto è oggi disperso (cfr. Bassi 1959, p. 55, dove ancora si nota il foglietto). Talvolta, invece, le diverse visioni delle espressioni dei volti sono tracciate sul medesimo foglio del disegno originario. Il secondo intervento sul disegno 5.301 è testimoniato, infine, dalla sommaria traccia di una cesta i cui tratti sbordano sul sottostante foglio di supporto.

Francesco Leone

**24a.**

*Figura femminile panneggiata, accovacciata, con la mano destra al mento, 1793-1794 circa*

Matita su carta avorio, 230 x 152 mm

Numerato a matita in basso a sinistra, per mano di Canova: "116"; in alto a destra a sanguigna: "27"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, C2. 21.317

**Bibliografia:**

*Antonio Canova* 1951, cat. 28, p. 14; Bassi 1957a, tav. 28, p. 14; *Mostra dei disegni* 1957, cat. 65, p. 23; Bassi 1959, p. 54; *Antonio Canova* 1969, cat. 24, p. 26; Marini 1992, cat. 40, p. 126; Pavanello 2001, cat. 42, p. 175; Pavanello 2003, cat. II.95, p. 249; Leone 2012c, cat. I. 15.A, pp. 124-125.

**24b.**

*Figura femminile panneggiata, accosciata, con le mani in grembo e due visioni simultanee del volto, 1793-1794 circa*

Matita su carta avorio, 228 x 153 mm

Numerato a matita in basso a sinistra, per mano di Canova: "112"; in alto a destra a sanguigna: "27"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, C2. 22.318

**Bibliografia:**

*Antonio Canova* 1951, cat. 28, p. 14; Bassi 1957b, tav. 29, p. 15; *Mostra dei disegni* 1957, cat. 66, p. 23; Bassi 1959, pp. 53-54; *Antonio Canova* 1969, cat. 25, p. 26; Marini 1992, cat. 41, p. 126; Pavanello 2001, cat. 45, p. 178; Pavanello 2003, cat. II.96, p. 249; Leone 2012c, cat. I. 15.B, pp. 124-125.

**24c.**

*Figura femminile panneggiata, seduta al suolo, con il volto di profilo, 1793-1794 circa*

Matita su carta avorio, 231 x 152 mm

Numerato a matita in basso a sinistra, per mano di Canova: "121"; in alto a destra a sanguigna: "27"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, C2. 23.319

**Bibliografia:**

*Antonio Canova* 1951, cat. 28, p. 14; Bassi 1957b, tav. 30, p. 15; *Mostra dei disegni* 1957, cat. 67, p. 23, tav. 8; Bassi 1959, pp. 53-54; *Antonio Canova* 1969, cat. 26-27, pp. 26-27; Marini 1992, cat. 42, p. 126; Pavanello 2001, cat. 43, p. 176; Pavanello 2003, cat. II.97, p. 250; Leone 2012c, cat. I. 15.C, pp. 124-125.

**24d.**

*Figura femminile panneggiata, accosciata e con il capo reclinato su un rialzo roccioso, e amorino in atto di incoronarla con una ghirlanda di fiori, 1793-1794 circa*

Matita su carta avorio, 231 x 151 mm

Numerato a matita in basso a sinistra, per mano di Canova: "114"; in alto a destra a sanguigna: "27"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, C2. 23.320

**Bibliografia:**

*Antonio Canova* 1951, cat. 28, p. 14; Bassi 1957b, tav. 30, p. 15; *Mostra dei disegni* 1957, cat. 68, p. 23, tav. 8; Muñoz 1957, p. 50; Bassi 1959, pp. 53-54; *Antonio Canova* 1969, cat. 26-27, pp. 26-27; Marini 1992, cat. 43, p. 126; Pavanello 2001, cat. 44, p. 177; Pavanello 2003, cat. II.98, p. 250; Leone 2012c, cat. I. 14.D, pp. 124-125.



24. a-d

I 4 disegni – incollati su unico foglio di supporto contrassegnato con il numero 7 e segnati, ognuno, con il numero 27 a sanguigna – esemplificano con estrema chiarezza quella prassi con cui talvolta Canova, al momento dello smembramento dei taccuini di provenienza dei singoli fogli in vista della loro composizione in album in chiave tematica, o al momento dell'ideazione dei “campi neri”, affianca due fogli di singole figure compatibili aggiungendo degli elementi di raccordo, anche minimi, per formare una composizione. Come già detto, molte di queste tipologie compositive furono usate per le tempere di Possagno, soprattutto per la serie dei *Giochi di ninfe e amorini*.

L'utilizzo diretto di singoli disegni e di composizioni binate per alcune delle tempere di Possagno lascia credere che le integrazioni a scopo compositivo siano state eseguite da Canova proprio in vista dell'esecuzione materiale delle tempere, al fine di creare dei modelli grafici ad uso del pittore o dei pittori incaricati di trasportare materialmente e scupolosamente nel colore le ideazioni grafiche dello scultore. Se la paternità materiale delle tempere di Possagno va ora tolta a Canova e attribuita ai pittori gravitanti nello studio canoviano, come suggerisce la lettura del *Libro di conti 1807-1808* recentemente pubblicato da Paolo Mariuz (Mariuz 2014), in cui è indicato il romano Giuseppe Todran (o Todrani) come artefice del *Mercato degli amorini* e di altre tempere di genere grazioso, allora si può affermare che molte delle figure femminili presenti nell'album C2 siano state assunte a modello grafico – assieme a buona

parte dei monocromi su tela di Bassano del Grappa e del Museo Correr – da questi pittori nella trasposizione del disegno in tempera.

Il procedimento integrativo di Canova si nota con chiarezza nei disegni 23.319 e 24.320, incollati nella fascia superiore della carta di supporto, rispettivamente a sinistra e a destra. Dopo la sistemazione dei due fogli sul supporto, con un diverso tratto della mano, più insistito e veloce, Canova ha aggiunto sul 24.320 collocato a destra la figura di un amorino disposto sulla roccia in atto di incoronare la figura femminile che, così facendo, è trasformata in una ninfa. Allo stesso modo lo scultore aggiunge la faretra e la canestra di fiori, che, però, soltanto in minima parte sono tracciati sul 24.320, mentre il resto è disegnato sul 23.319 collocato alla sua sinistra. I due singoli disegni di studio di figure panneggiate sono così trasformati in una composizione che viene tradotta, mutando la posizione delle braccia della figura di sinistra per ottenere una più efficace euritmia compositiva, nella tempera delle *Due ninfe e Amorino che gioca con una ghirlanda di fiori* (inv. n. 102). A questo momento d'intervento sui fogli risalgono anche le integrazioni con le visioni simultanee delle espressioni dei volti, tracciate sia sui medesimi fogli del disegno originario che sui piccoli lembi di carta sovrapposti, documentati con certezza almeno nei fogli 5.301 e 21.317.

Francesco Leone

## 25.

*Schizzo di tre danzatrici di cui quella di mezzo si tiene una corona sul capo*, 1800-1805 circa

Matita su carta avorio, 181 x 241 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Eb. 63.1074

*Bibliografia:*

Bassi 1959, p. 132; Leone 2013b, cat. 8a, pp. 97-98.

## 26.

*Vari schizzi sul tema del mercato degli amorini*, 1805-1806 circa

Matita su carta avorio, 140 x 200 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F6. 17. 1666

*Bibliografia:*

Bassi 1959, pp. 250-251.

## 27.

*Toeletta di Venere*, 1805 circa

Matita su carta trasparente color miele, 215 x 282 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Eb. 100.1111

*Bibliografia:*

Antonio Canova 1951, cat. 35, p. 15; *Disegni del Museo di Bassano* 1956, cat. 115, p. 99; Antonio Canova 1957, cat. 78, p. 23; Bassi 1957b, tav. 39, p. 15; *Mostra dei disegni* 1957, cat. 78, p. 23; Raghianti 1957, p. 35; Bassi 1959, p. 139; Rigon 1982, cat. 134, p. 109; Rigon 1983, cat. 137, p. 113; Stefani 1992, p. 87; Leone 2012c, cat. I. 17, pp. 132-133.

## 28.

*Il mercato degli amorini* (recto), 1806 circa

Tempera su tela, 115 x 315 cm

Fondo quadrettato

*Il mercato degli amorini* (verso), 1806 circa

Tempera su tela, 115 x 315 cm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, M3-M4

*Bibliografia:*

Bassi 1959, pp. 278, 280; Passamani 1975, p. 16; Pavanello 1976, cat. D73, p. 141; Barilli 1992, p. 18; *Il primo '800 italiano* 1992, pp. 118, 291; Stefani 1992, pp. 122-124; Guderzo 1997, cat. 8, pp. 108-109; Mariuz 1998, pp. 71-72; Guderzo 1999, cat. 25, p. 107; Guderzo 2000, cat. 72; Pavanello 2001, cat. 98, pp. 264-265; Pavanello 2003, cat. III.1, p. 330; Ericani 2009, cat. VI.16, pp. 283-285.



25.



26.

In tutta la vicenda artistica canoviana hanno giocato un ruolo centrale, e sono stati oggetto di un'amplissima sperimentazione in ogni tecnica e foggia, al di là dei marmi, i temi gentili riconducibili all'estetica neoclassica, legati alla grazia, alla danza (cui Canova dedicò "immensa copia di disegni leggiadri e d'invenzioni": Cicognara 1823-1824 [2007], VII, p. 123), all'euritmia del movimento o, appunto, al tema dell'amore, declinato in molte composizioni grafiche e pittoriche dedicate alle ninfe, a figure muliebri, ad Amore (adulto o fanciullo), al soggetto classico del mercato degli amorini ispirato da una pittura pompeiana riscoperta nel 1759 o alla figura della Venere.

Il tema delle ninfe con gli amorini, assieme a quello delle danzatrici e ad un variegato universo femminile plasmato nei presidi della Grazia, canoviana e fosciana, sarà ampiamente sviluppato nelle tempere neo-pompeiane di Possagno, la cui autografia, come si darà meglio più avanti, è ora messa in discussione dalla pubblicazione del *Libro di conti 1807-1808* (Mariuz 2014) e la cui datazione, sulla base di questi nuovi documenti, va ora fissata agli anni 1807-1808.

Tracciate con un andamento gestuale che rivela una cultura visiva estremamente complessa e aggiornata, le figure larvali che compaiono nel disegno 17.1666 del taccuino F6 – ninfe e figure femminili che agguantano con leggiadra cupidigia i loro piccoli eroti – serviranno da modello grafico per alcuni dei gruppi che compaiono sulle tre composizioni tracciate su due grandi monocromi bassanesi (sul recto del monocromo M5 e sul recto e sul verso dell'altro, qui esposto, le cui scene sono inventariate con i numeri M4, per il recto, e M3, per il verso) relative a questo stesso tema.

Il disegno 17.1666, come molti altri che compongono il taccuino F6, è uno di quei fulminei abbozzi grafici che Canova scarabocchia di sera, nel segreto delle sue stanze, attivando una sorta di scrittura automatica. Scrive Cicognara nel 1823: "Soleva egli gittare in carta il suo pensiero con pochi e semplicissimi tratti, che più volte ritoccava e modificava" (Cicognara 1823, p. 21). È un procedimento creativo impressionante, che compare in moltissimi dei suoi pensieri d'invenzione, ma che qui, nel tratto lungo e sinuoso della matita e nelle estensioni anatomiche, assume un'evidenza veemente.

Alla stessa natura risponde la *Toiletta di Venere* dell'album Eb. Tracciato su una carta trasparente molto oleata, il disegno è esemplificativo della prassi creativa dello scultore. Canova pensa disegnando, oggettivando idee e pensieri che risultano tanto più intensi e ricchi di potenzialità quanto più sono resi indistinti ed embrionali sul piano della forma e quanto più rispondono a questa esigenza prima-

ria di registrare costantemente – come in un elettroencefalogramma – la propria attività mentale, il proprio pensiero. Da disegni come questo si colgono le disparate suggestioni visive cui Canova attinge, che vanno dai Primitivi a Flaxman, ispirato dal sublime e dalle poetiche primitiviste allora sperimentate dai più grandi artisti europei, da Goya a Blake. Magagnato, nel 1956, fece riferimento per questo foglio alla pittura di Rosso Fiorentino e di Primaticcio, molto probabilmente per la vicinanza dell'appena accennata acconciatura della Venere e delle anatomie allungate con quelle di molte sculture di Primaticcio. Anche se, in realtà, tali stilizzazioni neo-manieristiche si devono, più che a specifici rimandi, alla deformazione espressionistica dei pochi segni, profondi e dal carattere davvero gestuale, che compongono l'immagine.

Il disegno può essere datato all'incirca al 1805-1806 per la consonanza tematica e compositiva con la serie di monocromi dedicati alle *Danzatrici, ninfe e amorini* del Museo Civico di Bassano – cui lo scultore si dedicò intorno al 1806 – e, stilisticamente, con i disegni preparatori ad essi relativi. Sul versante compositivo, è puntuale il confronto con il monocromo della *Due ninfe che hanno rubato il turcasso ad Amore* (Fig. 1).

In questo mondo di leggiadria e di soavità è invece una sorta di congiunzione tra il tema delle Grazie e quello delle danzatrici e delle ninfe lievi e giocose, raffigurate anche nelle due composizioni al recto e al verso del monocromo che esponiamo, il disegno Eb. 63.1074 con le tre danzatrici riferibile al primo lustro del XIX secolo e legato al gruppo scultoreo de *Le Grazie*.

Un discorso più articolato spetta invece alle due pitture (M4 e M3) dipinte rispettivamente al recto e al verso del monocromo qui esposto, cui si è già accennato. La tela fa parte della serie dei monocromi del Museo Civico di Bassano del Grappa, molti dipinti (come in questo caso) sia al recto che al verso. L'intero insieme dei 15 dipinti bassanesi, ai quali si sommano i tre del Museo Correr e uno appartenuto a Tony Clark e la cui datazione è stata fissata da Pavanello intorno al 1806, si divide in due gruppi tematici. Il primo, riconducibile al genere "grazioso", cui appartiene il dipinto esposto, raffigura danzatrici, figure femminili di carattere lieve e giocoso, ninfe e amorini e doveva essere, come ha supposto Pavanello, preparatorio all'esecuzione di due serie di bassorilievi decorativi, mai realizzati, raffiguranti, in un caso, delle danzatrici e, nell'altro, il tema pompeiano del mercato degli amorini. Prova della loro esecuzione in vista della mai avvenuta trasposizione plastica a bassorilievo è la quadrettatura che la maggior parte di essi reca. Il secondo insieme è invece di carattere elegiaco. Esso comprende gli studi dei temi fune-



27.

rari che lo scultore stava in quel momento sperimentando nelle stele di matrice attica, alle quali egli si dedicò con accanimento a partire dal 1804-1805.

Il primo gruppo con le danzatrici, le ninfe e gli amorini ha delle strette consonanze con alcuni fogli databili con certezza al 1806, contenuti nel taccuino di Possagno (Mariuz, Pavanello 1999). Al secondo insieme Canova dovette lavorare a partire dall'ottobre del 1805, appena rientrato da Vienna, dove aveva atteso alla definitiva sistemazione del *Monumento funerario all'arciduchessa Maria Cristina d'Austria*. Fa eccezione in questa bipartizione un unico monocromo di carattere mitologico, raffigurante al recto *Athena e Apollo* e al verso il ritratto di una *Giovane leggente*. I monocromi di Bassano vanno considerati delle opere sperimentali, come fossero dei grandi bozzetti, compiuti con una tecnica mista che, con una mirabolante avanguardia materica, assomma l'impiego di olio, biacca, carboncino, tempera su tela grezza o, in altri casi, preparata a stucco color grigio. Con la pittura che assume, talvolta, uno spessore quasi inverosimile. Queste opere, soprattutto quelle di carattere funerario, valevano per Canova, come ha scritto Pavanello, esclusivamente come "modelli, quasi cartoni preparatori" (Pavanello 2003, p. 255), in cui l'utilizzo

della biacca e del carboncino e la preparazione di stucco servivano a simulare i passaggi luce/ombra e la consistenza materica del bassorilievo in marmo. Ma, svincolati da questo aspetto contingente, i monocromi assurgono, per innovazione e sperimentalismo, ai ranghi più alti della pittura europea degli inizi del XIX secolo.

I monocromi di carattere grazioso furono tradotti pressoché integralmente nelle tempere su campo nero oggi a Possagno. Tra queste *Il mercato degli amorini*, una striscia di quasi tre metri, è la più grande dell'intera serie. I mandati di pagamento contenuti nel *Libro dei conti 1807-1808* ora pubblicato da Paolo Mariuz ci dicono esplicitamente che l'esecuzione della tempera, sempre riferita alla mano di Canova, si deve invece al poco noto pittore romano Giuseppe Todran (o Tordrani), al quale evidentemente Canova commissionò la traduzione in tempera e l'unione in un'unica composizione delle tre relative a questo stesso tema tracciate sui due grandi monocromi di cui si è detto (le due dipinte al recto e al verso della tela qui esposta, inventariate rispettivamente con i numeri M4 e M3; e quella dipinta al recto del monocromo M5, in cui compare Hermes che estrae i piccoli eroti dalla gabbia: fig. 2). Le due composizioni dipinte al recto e al verso della tela esposta



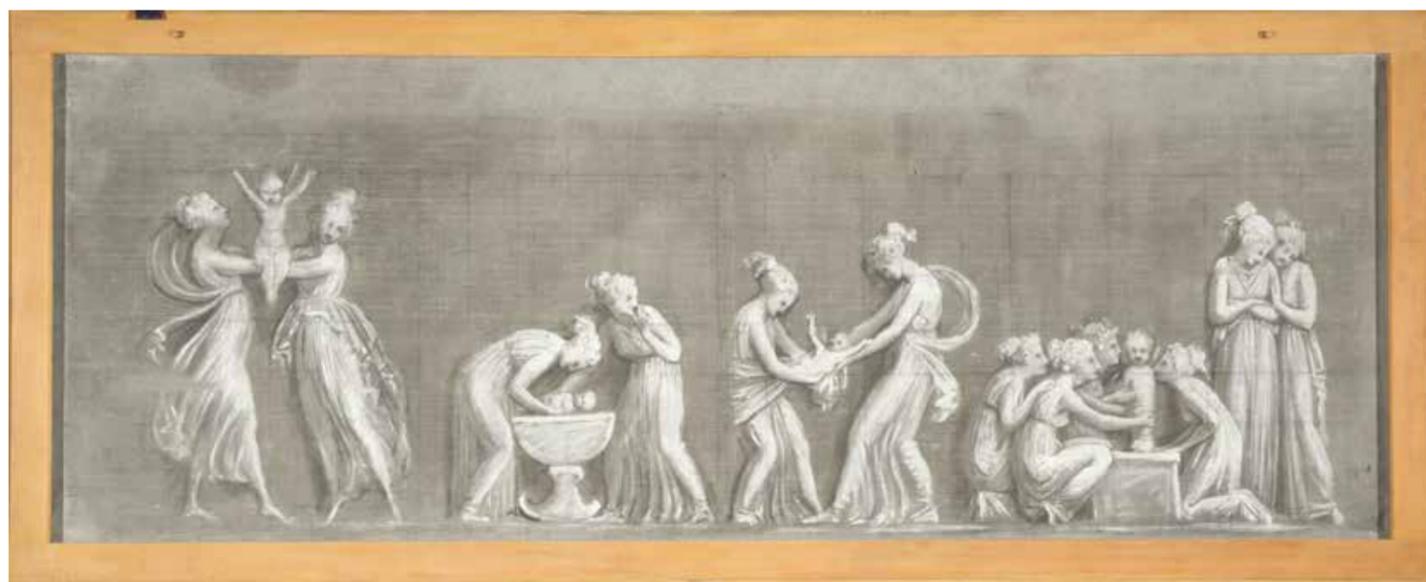
Fig. 1:  
*Due Ninfe hanno rubato il turcasso ad Amore*, 1806 circa, tempera, olio, biacca e carboncino su tela grezza, 112 x 151 cm; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, MI.

andranno ad occupare nella tempera le due parti laterali della composizione (M3 quella di sinistra; M4 quella di destra). Mentre il monocromo M5 in cui è raffigurato Hermes ne rappresenterà il modello per la porzione centrale in questa scansione tripartita derivata, appunto, dalle tre pitture dei due monocromi. Ai tre dipinti Todran si attenne scrupolosamente per la sua trasposizione in tempera. I pagamenti al pittore per *Il mercato degli amorini* si scalano tra il 28 novembre 1807 e il 24 febbraio 1808.

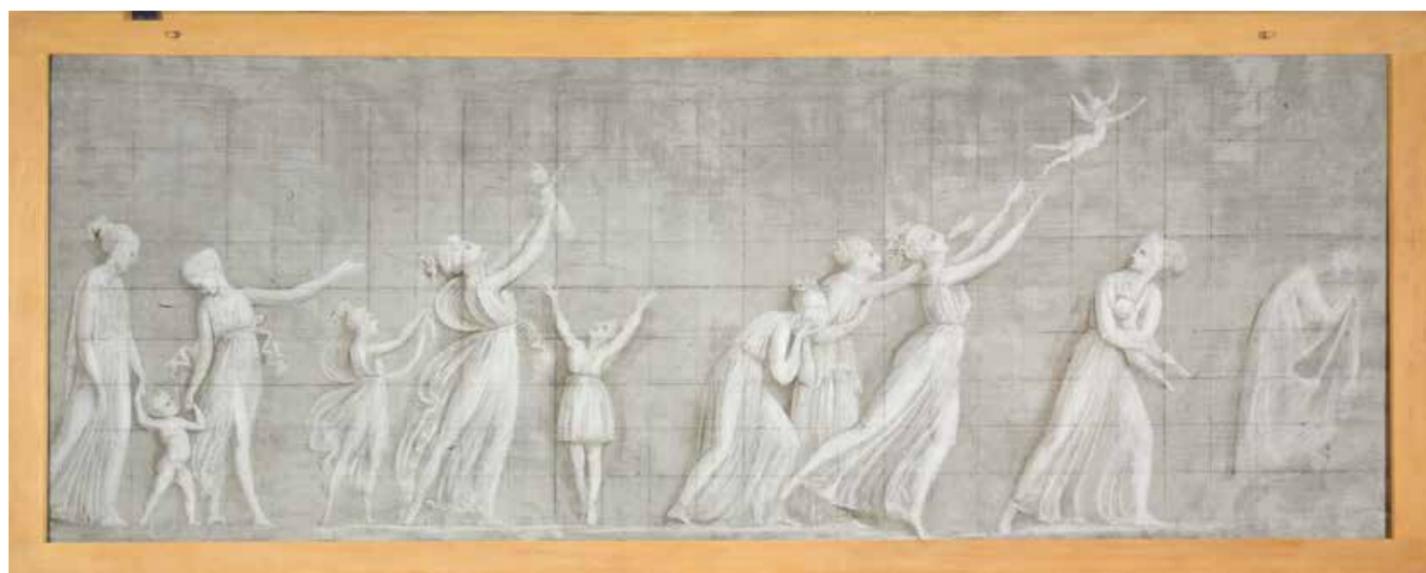
Allo stesso Todran dovrebbe inoltre spettare – come ha supposto Paolo Mariuz affidandosi ad un confronto stilistico – la serie di tempere relative al tema delle *Danzatrici*; derivate anch'esse da analoghe composizioni dipinte a monocromo da Canova. I pagamenti del *Libro di conti 1807-1808*, infine, citano l'esecuzione da parte di Todran di altre tempere meno facilmente individuabili per la genericità dei titoli con i quali vengono citate nei mandati di pagamento: "Danza delle fanciulle", "Ninfe", "Danzatrici", "Danzatrici e Amore", "Ninfe" (Mariuz 2014a, pp. 116-117, nota 310).

Il tema del mercato degli amorini, portato alla ribalta da una pittura scoperta ad Ercolano nel 1759 diffusa a stampa in tutta Europa, ripreso in un famoso dipinto di Vien e divenuto un topos iconografico dell'universo visivo neoclassico, interessò Canova con una certa insistenza. Ve ne è traccia infatti in alcuni disegni bassanesi: Ec 148-1347-149.1348 (quadrettati), F2 61.1476, F6 17.1666. Le tre composizioni dei due grandi monocromi (un insieme di oltre nove metri) furono idealmente immaginate da Canova quali decorazioni del "picciolo tempio" indicato nel frontespizio delle 10 incisioni che riproducono l'analoga tempera di Possagno in campo nero, realizzate tra 1811 e 1813 da Giovanni Battista Leonetti, Giovanni Pettrini, Luigi Cunego, Domenico Marchetti, Giovanni Martino De' Boni, Angelo Testa: *Mercato di Amore ideato da Antonio Canova per fregio di un picciolo tempio* (Fiorani, Pezzini Bernini 1993, cat. LXXXVIII, pp. 287-298).

Francesco Leone



28. recto



28. verso

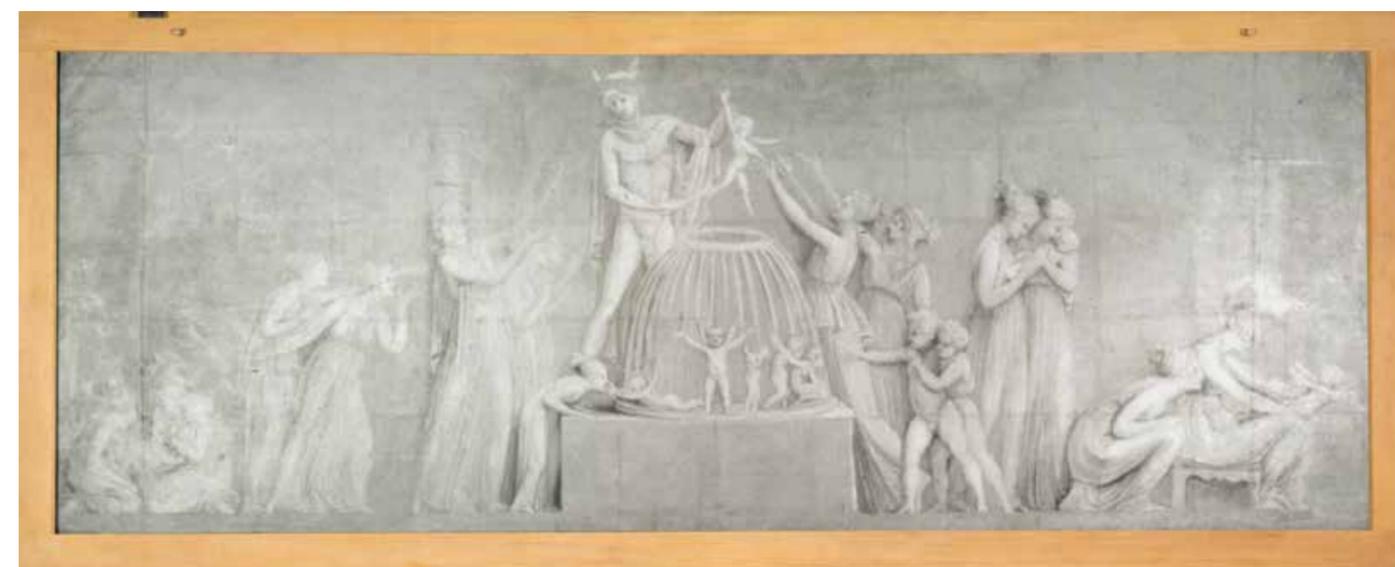


Fig. 2:  
*Il mercato degli amorini*, 1806 circa, tempera, olio, biacca, carboncino su tela preparata a stucco grigio e quadrettata, 113 x 310;  
Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, M5.



SEZIONE III  
IL NUDO EROICO MASCHILE



1811  
11-18

17 luglio 1811

## Il nudo eroico maschile

### 29.

*Due nudi: uno stante di prospetto, studio per la scultura del Palamede, l'altro di profilo con braccio destro proteso e piede sinistro poggiato a un podio, 1796-1804*

Penna, inchiostro su carta, 258 x 146 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Ea 35.948

#### Bibliografia:

Bassi 1959, p. 109; Leone 2012c, pp. 181-184.

### 30.

*Nudo stante di schiena con un braccio proteso e schizzi di nudo a matita, datato "19 luglio 807"*

Inchiostro seppia e matita su carta, 505 x 340 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, D2 48.766

#### Bibliografia:

Bassi 1959, p. 89; Rigon 1982, p. 83; Rigon 1983, p. 87.

### 31.

*Due figure virili stanti*

Matita su carta, 202 x 142 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F6.35.1684

#### Bibliografia:

Bassi 1959, p. 254; Rigon 1982, p. 142, n. 203; Rigon 1983, p. 146, n. 203.

### 32.

Antonio Ricciani (Roma 1775 - Napoli 1847)

Su disegno di Giovanni Tognoli (Bieno di Valsugana 1786 - Roma 1862)

*Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore*

Acquaforte e bulino, Il stato, mm 860 x 640 (lastra 645 x 460).

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, 323 A2 tav.16

#### Bibliografia:

Pezzini-Bernini, Fiorani, 1992, p. 155.

Lo studio della figura maschile stante, che è ripercorso nei disegni presentati in mostra prende le mosse ancora negli ultimi decenni del Settecento, quando Canova copia le statue antiche di Roma, soffermandosi tra gli altri sull'*Antino* del Belvedere, modello per la figura prassitelica con la gamba sinistra leggermente sollevata e sui *Colossi di Montecavallo*, dai quali trae il volto ritagliato di profilo. La prima formulazione moderna da lui progettata è nel *Palamede*, eseguito tra il 1796 ed il 1804 per la villa Carlotta di Giambattista Sommariva a Tremezzo, di cui è esposto il disegno 35.948 del taccuino Ea del fondo bassanese (30), unitamente al foglio 48.766 dell'Album D2 (31), esemplificativo degli studi a



29.



30.

penna sulla figura maschile. Gli Album D1 e D2 costituiscono, infatti, nel vasto corpus bassanese dei disegni, il raggiungimento di una tecnica altissima, là dove “come il bisturi, la penna enuclea i singoli muscoli e perviene a mettere in luce, quasi con una visione radiografica anche le ossa, soprattutto quelle degli arti” (Pavanello 2001, p. 109). Ci troviamo di fronte, com'è stato magistralmente affermato (Zeitler 1954, ed. 2008, p.108), a “l'espressione di uno studio severamente disciplinato di problemi plastici ben determinati”. La libera sperimentazione riservata da Canova a queste opere – che lo accostava a Füssli ed a Blake – era indirizzata verso la programmatica ricerca di un linguaggio efficace nel rendere la tensione ideale dell'epica antica che viene narrata (Leone 2012c, pp. 60-61). Uno studio che è premessa per sculture fondamentali del catalogo canoviano, i *Pugilatori*, il *Paride*, il *Perseo*, e *Napoleone come Marte Pacificatore* ed introduce alle differenti figure maschili nei gruppi a soggetto mitologico come il *Marte e Venere*.

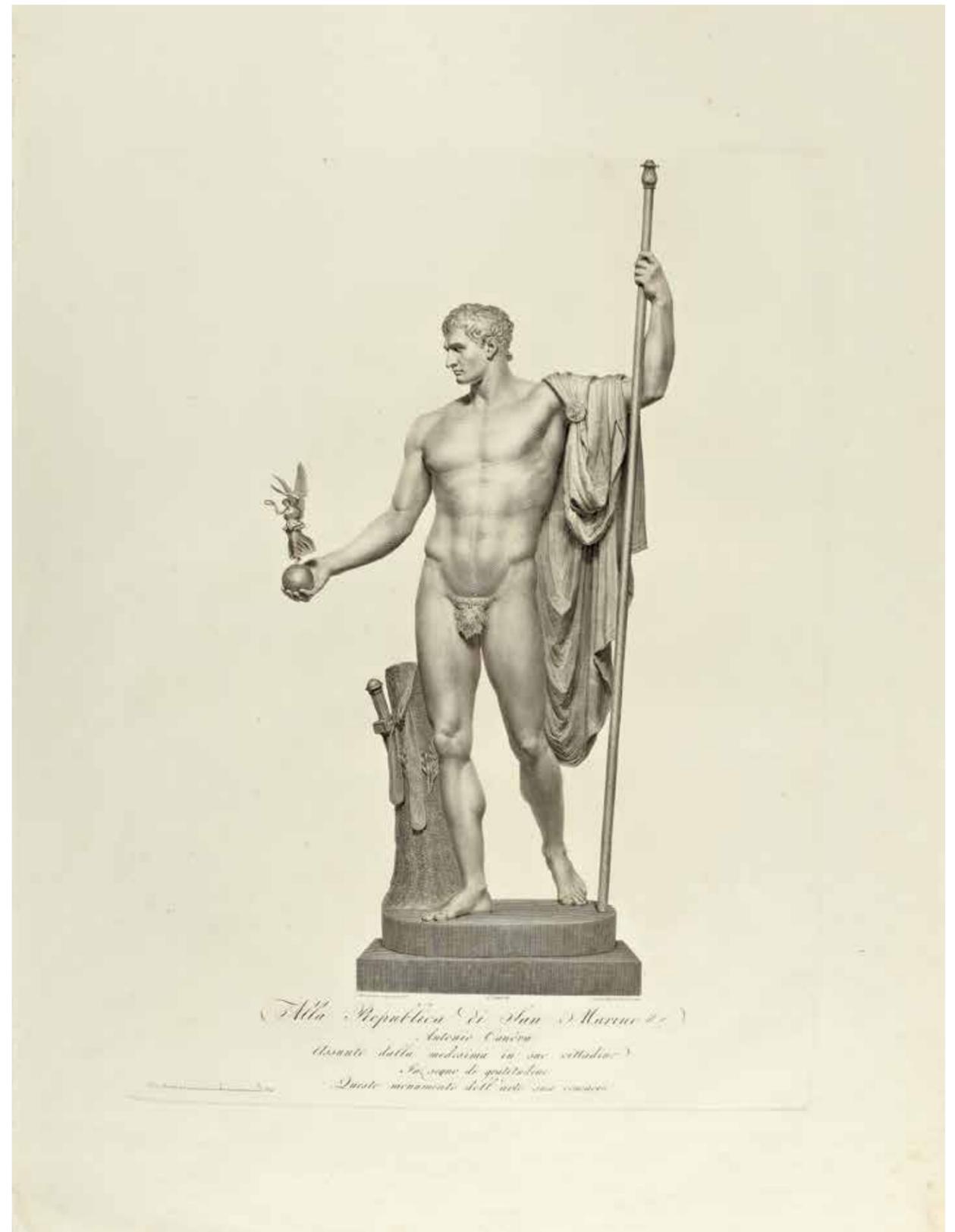
La figura maschile frontale nuda, quale appare anche nel taccuino di Cagli, nel foglio 16 (Ost 1970, p. 45), ancora degli anni del *Palamede*, si connota più precisamente con l'aggiunta degli attributi, dell'asta e della Vittoria alata, nei fogli 81.1280 e 82. 1281 ed 85. 1284 dell'Album Ec e nei fogli 37. 1452 e 72. 1487 dell'album F2 del fondo bassanese, in una ripetizione del medesimo soggetto senza alcuna modifica che ha dell'ossessivo. Una figura stante con la lancia nella destra appare anche nel taccuino di Forlì (Ruggeri 1974, pp. 68-69, 73, 74; Leone 2009b, pp. 197-205). Tutti ripropongono la figura maschile di modello policleteo, modellata sull'*Antinoo*, che Canova esegue a partire dal 1 gennaio 1803 alla presenza del plenipotenziario François Cacault. La richiesta del settembre dell'anno precedente avanzata da Napoleone a Canova di realizzare «una statua» (Honour 1994, p. 314) dovette rappresentare il reale inizio di questo percorso ideativo destinato a recuperare l'idea del presidente della Repubblica Cisalpina, Giovanni Battista Sommariva, di una statua colossale destinata al Foro Bonaparte a Milano, celebrativa della vittoria dell'imperatore, percorso che vede la realizzazione del modello in creta entro il 1 giugno 1803, il gesso entro la fine dello stesso mese, e entro l'agosto del 1806 il marmo, accolto dal plauso generale alla sua esposizione nello studio dell'artista. L'opera, acquistata da Napoleone per 120.000 franchi, giunta a Parigi solo nel 1811 ed esposta al Louvre il 16 marzo, non fu accolta con soddisfazione dall'imperatore e giudicata sconveniente per l'esibita nudità. Evidentemente gli abiti da parata dei ritratti di Gérard erano quelli che più soddisfacevano le esigenze simboliche di Napoleone! Acquistata dal governo inglese

per 66.000 franchi, fu donata al vincitore di Waterloo e collocata nella sua dimora di Apsley House dove si trova tuttora. Una fusione in bronzo fu collocata nel 1809, dopo alterne vicende, in Senato e poi nel 1813 a Brera, da dove venne rimossa dopo la caduta di Napoleone per ritornare nel cortile di Brera solo nel 1859 (da ultimo Leone 2012c, p. 183). L'incisione di Ricciani su disegno di Tognoli (30) è documentata dalle parole dell'incisore al 3 agosto del 1809, che ricorda l'intenzione di dedicarla all'Imperatore, forse per i buoni auspici di Quatremère de Quincy, che ne vide la prova di stampa nelle mani di Canova. È dedicata alla Repubblica di San Marino, perché non ebbe evidentemente il beneplacito dell'Imperatore.

Giuliana Ericani



31.



32.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

Fig. 1.  
*Schizzo per il Monumento a Napoleone stante.*  
Bassano del Grappa,  
Museo-Biblioteca-Archivio,  
Ec 81.1280

Fig. 2.  
*Schizzo per il Monumento a Napoleone stante.*  
Bassano del Grappa,  
Museo-Biblioteca-Archivio,  
Ec 81.1281

Fig. 3.  
*Schizzo per il Monumento a Napoleone stante.*  
Bassano del Grappa,  
Museo-Biblioteca-Archivio,  
Ec 82.1284

Fig. 4.  
*Schizzo per il Monumento a Napoleone stante (particolare).*  
Bassano del Grappa,  
Museo-Biblioteca-Archivio,  
F2 37.1452

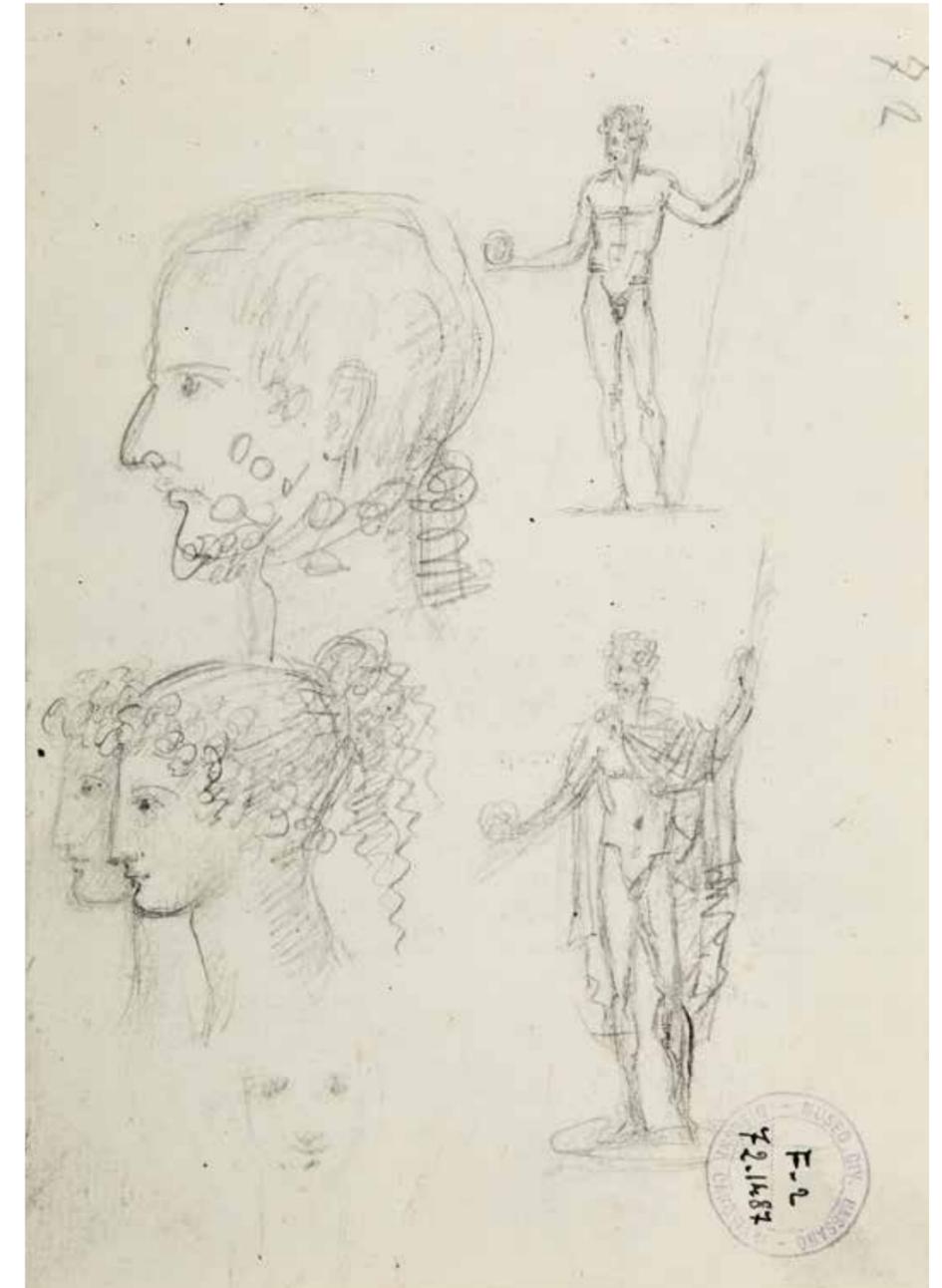


Fig. 5.

Fig. 5.  
*Due figure virili; una testa virile e due teste femminili di profilo; studio per la statua di Napoleone.*  
Bassano del Grappa,  
Museo-Biblioteca-Archivio,  
F2 72.1487



SEZIONE IV  
MARTE E VENERE

## Marte e Venere

### 33.

*Studio per Marte e Venere. Studio per Napoleone come Marte Pacificatore* (1803; 1816)

Matita su carta avorio, 155 x 198 mm

Torino, Biblioteca Reale, inv. 15982/3

Filigrana: riportata in disegno in Sciolla 1985

#### Bibliografia:

Bertini 1958, n. 631; Bettagno 1990, p. 310, n. 125a.

### 34.

*Studi per Marte e Venere*, 1816

Matita su carta, 155 x 198 mm

Filigrana: monti in un cerchio su lettere F I

Torino, Biblioteca Reale, inv. 15982/1

#### Bibliografia:

Bertini 1958, n. 630; Bettagno 1990, p. 310, n. 125.

### 35.

*Nudo virile di prospetto; danzatrice ignuda; schizzo per Venere e Marte*

Matita, 156 x 207 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Ec 94.1293

#### Bibliografia:

Bassi 1959, pp. 183-184; Antonio Canova 1969, p. 40, cat. 68; Pavanello 1976, p. 128, cat. 307; Rigon 1982, p. 125, cat. 166;

Rigon 1983, p. 129; Leone 2012c, pp. 216-217.

### 36.

*Episodi della storia di Venere e Marte*

Matita e carboncino su carta, 151 x 273 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Eb 114. 1125

#### Bibliografia:

*Mostra dei disegni* 1957, p. 23, cat. 73; Bassi 1959, p. 147; Pavanello 2003, p. 295, cat. II.156; Ericani 2007, p. 218; Leone

2012c, pp. 114-115.

### 37.

*Venere e Marte* (?)

Matita su carta, 135 x 170 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Eb 60.1071

*Bibliografia:* Bassi 1959, p. 132; Leone 2012c, pp. 116-117.

### 38.

Domenico Marchetti (attivo a Roma, fine XVIII - inizi XIX secolo) (1817- 1818)

Su disegno di Giovanni Tognoli (Bieno di Valsugana, 1786 - Roma, 1862)

*Venere e Marte*

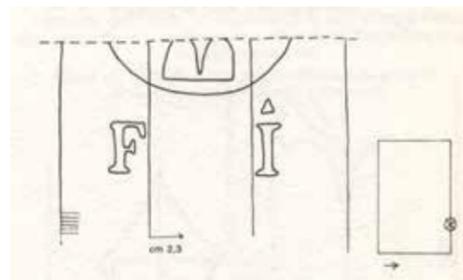
1817-1818

Acquaforte e bulino, Il stato, 865 x 645 mm (foglio 615 x 475 mm)

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, 323 A2 tav. 62

#### Bibliografia:

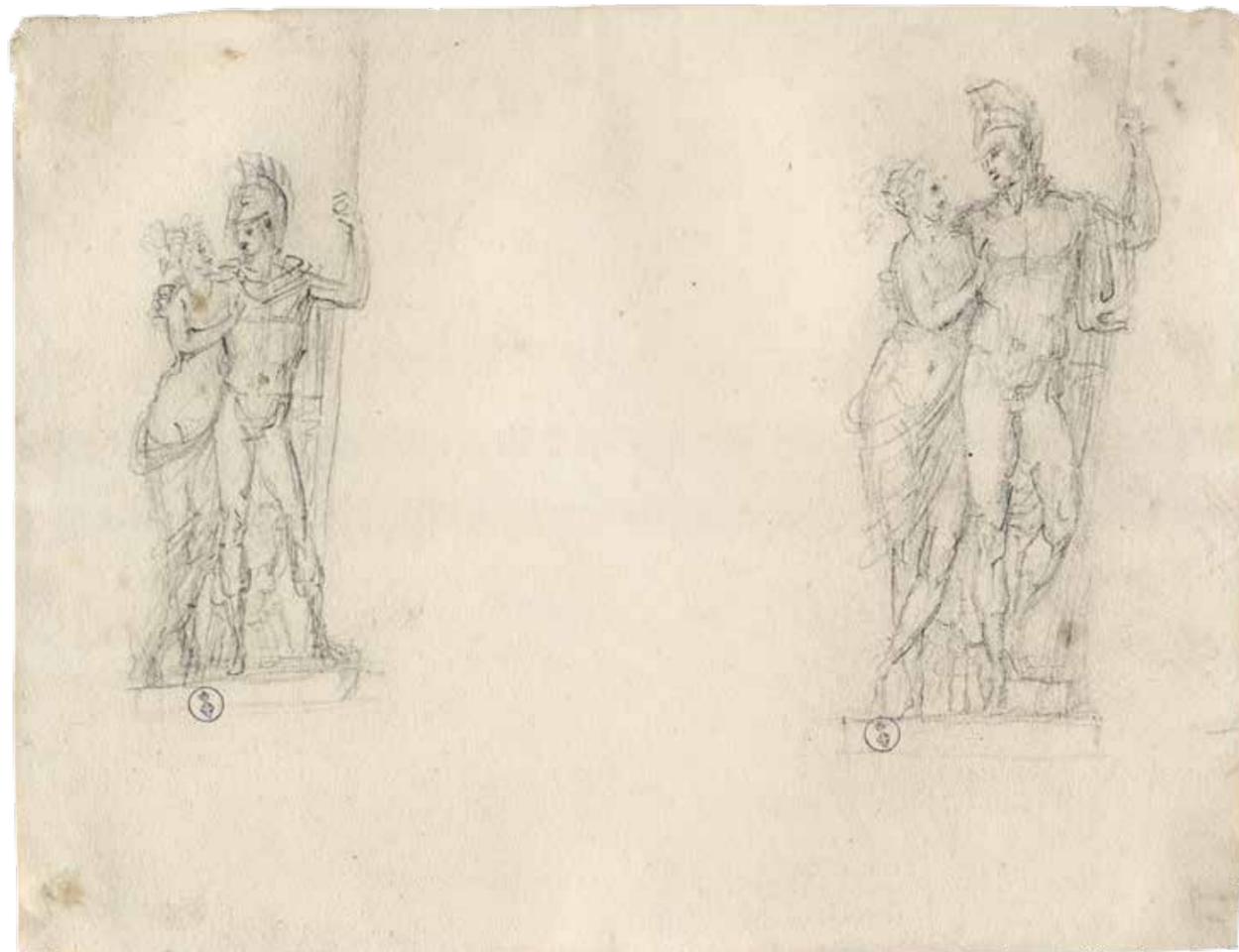
Pezzini Bernini 1994, pp. 232-234, cat. LXXV; Canova 2003, p. 462, cat. V. 37.



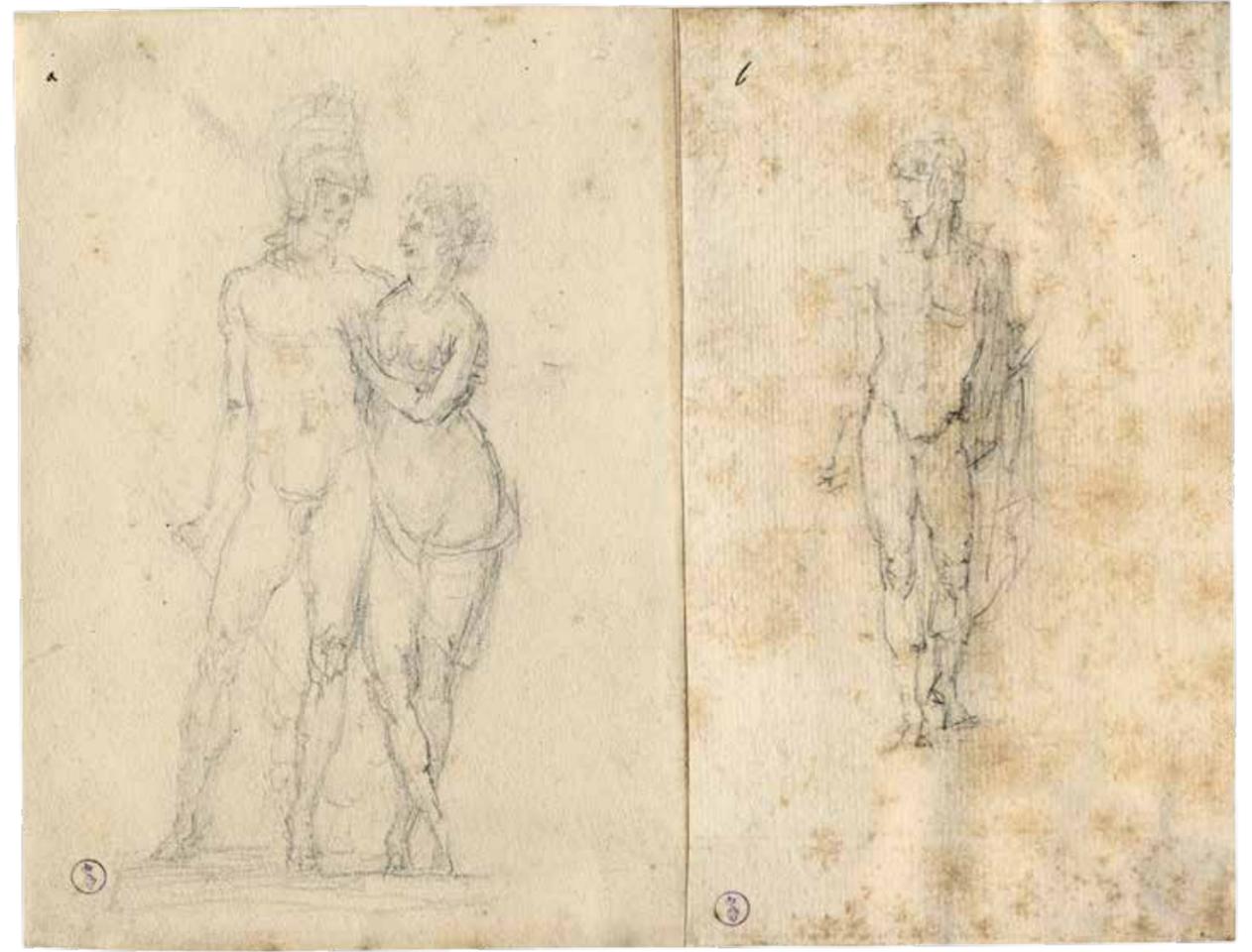
I due disegni torinesi sintetizzano due momenti ideativi canoviani di grande rilevanza nei quali giunge a compimento l'analisi dell'artista sulla figura maschile stante. Il primo dei fogli torinesi presentati (31) raffigura una figura maschile nuda stante con la clamide appoggiata alla spalla sinistra ed il volto rivolto a destra e uno studio per *Marte e Venere* in una visione ancora frontale della dea che nella realizzazione in marmo apparirà di fianco. Anche il secondo disegno (32) rappresenta un momento della rielaborazione progettuale per il *Venere e Marte*, dove il gruppo appare in controparte. Canova realizzava il gruppo con *Venere e Marte* su desiderio e commissione diretta di Giorgio IV, con un'allusione al ritorno della pace in Europa dopo la definitiva sconfitta di Napoleone, in occasione del loro incontro a Londra nel 1815 per ringraziarlo dell'aiuto diplomatico, organizzativo ed operativo degli inglesi per il trasporto delle opere d'arte italiane recuperate in Francia. Il modello della scultura fu ultimato nel 1816, termine *ante quem* per i disegni preparatori (31, 32, 33). Appartiene a questo medesimo anche il disegno sul *verso* del foglio Ec 89. 1288 (Bassi 1959, p. 182), con il gruppo sempre in controparte (Fig. 1). La scultura fu completata solo nel febbraio 1822, quando fu esposta nello studio romano dell'artista, ed è ora conservata a Buckingham Palace. L'incisione di Marchetti su disegno di Tognoli (36) fu pagata tra il gennaio del 1817 ed il maggio dell'anno successivo (Pezzini - Bernini 1994). Lo studio per *Napoleone come Marte pacificatore* è riconosciuto su suggerimento di Pavanello da Bettagno come un disegno per *l'Ettore*, che, accompagnato all'*Aiace*, Canova esegue tra il 1808 ed il 1816 e che sarà acquistato dal barone Treves de' Bonfilii per la stanza progettata da Borsato sul Canal Grande a Venezia, dove tuttora si trova. Lo stesso Bettagno non esclude possa trattarsi invece di un progetto per la scultura eseguita per l'imperatore dei Francesi, ora a Londra in Apsley House nel palazzo appartenuto a Lord

Wellington. In entrambi Canova esegue una figura maschile nuda in posizione frontale con clamide sulla spalla sinistra, nell'*Ettore* con l'elmo e la testa voltata a sinistra, nel *Napoleone* a capo scoperto e con la testa girata a destra, com'è nel disegno torinese. Un primo abbozzo del gruppo si trova nel fotogramma centrale di un modernissimo foglio – uno Schifano *ante-litteram* – con quattro fotogrammi, due dei quali solo parziali raffiguranti *Episodi della storia di Venere e Marte* (34), con tre episodi ripetuti in differente formato con Venere distesa nel talamo che sta per essere raggiunta da Marte, quello stesso talamo nel quale rimarranno imprigionati nella sottile rete tessuta da Vulcano per dimostrare agli dei l'adulterio della sua sposa, probabilmente parte delle fasi di progettazione di *Paolina Borghese come Venere vincitrice*, realizzata tra il 1804 ed il 1808 (Bassi 1959, p. 147; Leone 2012c, p. 114). I fotogrammi sono con ogni probabilità ispirati ai fogli incisi da pittori del Manierismo europeo (Rosso e Goltius *in primis*) cui rimanda l'idea della Venere distesa e la raffinata linearità delle figure. Linearità che rimanda agli studi per la figura maschile stante ed alle sculture realizzate su quei modelli, prima tra tutte il *Napoleone come Marte Pacificatore* (vedi sezione III). L'episodio centrale con Marte e Venere che procedono abbracciati costituisce il precedente ineludibile per il marmo, realizzato molti anni dopo (Leone 2012c, p. 114). Maggiormente allo stato di abbozzo è anche il foglio del taccuino Eb (35), dove con pochi tratti Canova rende l'espressività concitata dell'approccio amoroso di Marte al letto di Venere, fungendo quasi da parafrasi delle parole di Cicognara: «Soleva egli gittare in carta il suo pensiero con pochi e semplicissimi tratti, che più volte ritoccava e modificava» (Cicognara 1823, p. 21).

Giuliana Ericani



33.



34.



35.



37.



36.



38.



Fig. 1.  
*Marte e Venere*, verso del foglio Ec 89. 1288.  
 Bassano del Grappa,  
 Museo-Biblioteca-Archivio



Fig. 2.  
*Marte e Venere*; Londra,  
 Buckingham Palace



SEZIONE V  
IL RITRATTO E LE TESTE IDEALI

## Il Ritratto e le teste ideali

### 39.

*Studi di teste*, 1795-1798 circa

Matita su carta bianca, 201 x 142 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F6 5.1654

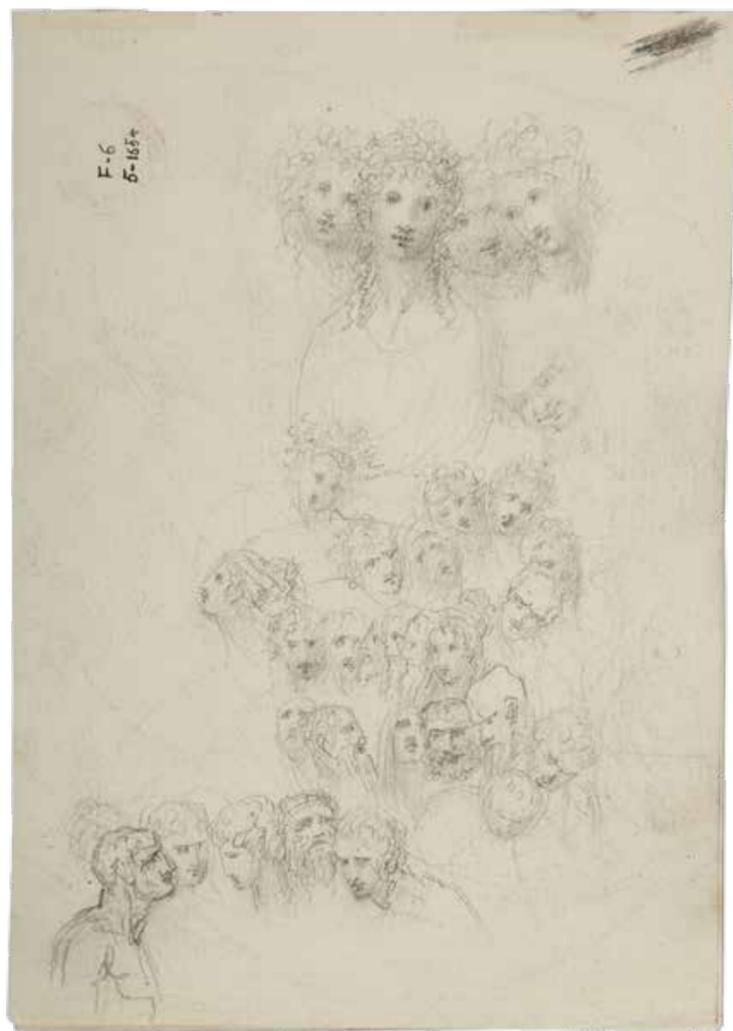
#### Bibliografia:

Bassi 1959, p. 248; *Antonio Canova* 1969, cat. 104, p. 49; Ruggeri 1974, I, p. 78; Kosareva 1991, p. 128; Marini 1992, cat. 57, p. 140; Varese 1997, p. 9; Pavanello 2001, cat. 66, pp. 206-207; Leone 2013b, cat. 10, pp. 106-108.

Tra i disegni canoviani ci sono varie testimonianze di studi di carattere di questa natura: fogli disseminati di piccole teste che, insieme, formano un microcosmo di fisionomie. Si tratta di veri e propri repertori di espressioni, dei quali Canova si giova quando si tratta di attribuire delle fisionomie al suo popolo di statue o ai personaggi dei suoi dipinti. Se ne rintracciano tra i fogli di alcuni taccuini bassanesi, tra i disegni del taccuino di Cagli (Ost 1970, Papetti 1998, catt. 21-77, pp. 94-133) – alcuni fogli con studi di teste che originariamente ne facevano parte, successivamente divisi dal resto del libretto che è conservato presso la Biblioteca comunale di Cagli, sono andati dispersi nel collezionismo privato (Pavanello 2001, cat. 66, p. 206) – e in uno dei disegni del taccuino smembrato della Biblioteca comunale di Forlì (Ruggeri 1974; Leone 2009b, cat. III.23, pp. 197-205).

Lo studio della fisiognomica, e il suo particolare riverbero nelle arti figurative e specificatamente nel genere del ritratto, era un tema di gran moda nel contesto culturale europeo di fine Settecento. E, nello specifico, anche in quello romano. Nel 1785 Giovanni Gherardo De Rossi, esponente di primo piano di quel circolo illuminato che si raccoglieva intorno ad Abbondio Rezzonico e all'astro nascente di Canova, del quale fu tra i primi e più significativi sostenitori (Leone 2008a), dando notizia dalle pagine del suo coltivato periodico, le romane *Memorie per le Belle Arti*, della pubblicazione dell'edizione francese (uscita all'Aja nel 1783) del popolarissimo saggio di Johann Kaspar Lavater dedicato allo studio delle fisionomie (*Physiognomische Fragmente*, Winterthur 1776), aveva scritto che il merito eccezionale di quel trattato risiedeva nell'aver codificato “nei lineamenti del volto altrettanti caratteri, per mezzo dei

quali si possa leggere nel cuore dell'uomo. Lo studio della fisionomia umana – continuava – condurrà certamente l'artista ad acquistare uno de' più bei pregi della pittura, e della scultura, ch'è l'espressione. L'espressione può dirsi la parte più nobile,



39.

che si contenga nella composizione, essa dà alle arti del disegno il dritto di parlare al cuore, essa le rende veramente sorelle della poesia” (De Rossi 1785, pp. XXI-XXII). Lo stesso Lavater, in uno dei passi centrali del suo libro, aveva delineato con chiarezza l'oggetto della sua indagine, e cioè l'individuo nelle pieghe “particolari” della sua coscienza: “Ogni ritratto perfetto è un quadro importante”, aveva notato lo studioso, “in quanto mostra lo spirito umano con le peculiarità di carattere personale. In esso contempliamo un essere la cui capacità di comprensione, le cui inclinazioni, sensazioni, passioni, buone e cattive qualità di mente e di cuore sono mescolate in un modo ad esso particolare” (in Honour 1968 [1997], pp. 76-78).

Gli studi canoviani di questa tipologia, incentrati sullo studio dei volti, si collocano esattamente in queste coordinate culturali. Marini, seguito da Pavanello, ha notato come nel gruppo delle quattro teste femminili disegnate in alto nel foglio – in realtà un unico volto roteato in chiave dinamica attorno ad un asse centrale a generare quattro diversi punti di vista – vada rintracciata una prima sistemazione formale per il gruppo delle *Grazie*. Un rapporto più stringente, a tale riguardo, si ha con

il dipinto raffigurante le *Grazie* a mezza figura cinte in un abbraccio eseguito nel 1799 durante il soggiorno a Possagno (Possagno, Casa Canova).

Una datazione antecedente al 1799, da circoscrivere all'ultimo lustro del Settecento, sembra essere confermata dal disegno che gli è a fianco nel taccuino, sullo stesso foglio, in cui compare una *Scena di sacrificio pagano con i fedeli prostrati a terra e il sacerdote sull'ara* (fig. 1). Nella composizione – che sembra rielaborare quella del rilievo in gesso con *Ecuba che presenta il peplo a Pallade* modellato tra 1787 e 1790 – compaiono, in prossimità dell'ara, quelle figure di ploranti inginocchiate che si rintracciano molto spesso nei disegni canoviani dell'ultimo lustro del secolo. La Bassi, comunque, riferiva i 40 disegni contenuti in questo taccuino ad un arco cronologico compreso tra 1793 – per gli studi embrionali sul gruppo di *Venere e Adone* – e 1799, per la presenza dell'*Autoritratto* avvicicabile a quello dipinto a Possagno nel 1799.

Francesco Leone



Fig. 1:

*Scena di sacrificio pagano con i fedeli prostrati a terra e il sacerdote sull'ara*, 1795-1798 circa, matita su carta bianca, 201 x 142 mm; Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F6 6.1655 (sullo stesso foglio del disegno F6.5.1654).

40.

Ritratto dal vero di Anastasia Pacciotti fianese, 1804-1805 circa

Matita su carta bianca, 180 x 126 mm

Iscritto a matita in alto a sinistra, per mano di Canova: "Annastasia Pacciotti fianese"

Numerato a matita in alto a destra: "81"; in basso a destra: "69"

Filigrana: Colomba sui monti iscritta in cerchio sormontato da due lettere "C" affrontate (Roma, XVIII secolo)

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. F2 81.1496

Bibliografia:

Ragghianti 1957, p. 85; Bassi 1959, pp. 216-217; Marini 1992, cat. 57, p. 140; Pavanello 2001, cat. 67, pp. 208-209; Leone 2013b, cat. 11, pp. 109-111.

Canova, com'è noto, non amava particolarmente il genere del ritratto, perché troppo vincolato allo scandaglio realistico e non particolarmente adattato a essere proiettato nella sfera dell'ideale. Ciononostante, quando non poté esimersi (vedi i casi "obbligati" di Napoleone e dei napoleonidi, di papa Pio VII o dell'imperatore Francesco I d'Austria, o quelli, meno obbligati, di amici carissimi come Leopoldo Cicognara o Domenico Cimarosa), egli riuscì anche in questo genere a concepire dei capi d'opera assoluti, grazie all'ineffabile commistione tra indagine realistica e trasfigurazione idealizzante. Un processo elettivo del reale, proprio della cultura figurativa neoclassica anche nel genere ritrattistico (Leone 2010), in virtù del quale Canova fu in grado di restituire con uno straordinario occhio indagatore il rilievo psicologico, intellettuale e morale degli effigiati – in sostanza la loro realtà interiore – su fattezze "semplificate", emendate, cioè, da inutili o non funzionali accidenti fisiognomici.

Fu in virtù di questo processo estetico – che parte dallo studio attento, profondo e analitico del vero per incamminarsi, poi, verso la sintesi dell'ideale – che Canova si trovò costantemente a studiare le fattezze reali e i caratteri delle fisionomie umane di persone comuni, soprattutto di genere femminile, come modelle o popolane, o i caratteri corrispondenti ai "tipi" codificati dalla fisiognomica settecentesca. Di questo lavoro si ha traccia, più che sporadica, all'interno del corpus grafico canoviano.

Il ritratto estemporaneo della popolana Anastasia Pacciotti, di Fiano romano, a nord di Roma, esponente di un popolo



40.

– quello di Roma e dei suoi dintorni – ritenuto da una folta tradizione letteraria dotato di una bellezza non comune e di una congenita nobiltà, derivata dalla commistione tra una natura benigna e una storia gloriosa, è uno di questi disegni nei quali Canova indaga la realtà umana, analizzando della donna non soltanto la leggiadria ma anche le forme statuarie, le linee del volto nobili e fiere, che rispondevano, appunto, al secolare canone di bellezza del popolo romano. Molto verosimilmente il disegno fu compiuto intorno al 1804-1805, considerata nel taccuino – uno dei più ricchi ed eterogenei tra quelli bassanesi, contenente 93 disegni divisibili in due nuclei, uno risalente al 1798-1799, l'altro al 1804-1805 (Pavanello 2001, cat. 65, pp. 204-205) – la vicinanza ad alcuni studi per la *Stele funeraria di Vittorio Alfieri*, la cui commissione risale al 1804, e per il ritratto di Leopoldina Esterházy, che Canova accettò di scolpire nel 1805 durante la sua permanenza a Vienna.



Fig. 1:  
Ritratto femminile di prospetto, fino alle ginocchia, con fiocco in testa sulla destra, braccia conserte e ventaglio chiuso nella mano destra, 1804-1805 circa, Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. F2 84.1499.

Della donna, ritratta di profilo, Canova risalta i lineamenti – come l'andamento del naso, le prominenze delle labbra e del mento – disponendoli su un fondo scuro, secondo un procedimento di esaltazione che equivale, per contrapposto, a quello della ritrattistica settecentesca su tela (basti pensare, a titolo di esempio, a Pompeo Batoni o Angelica Kauffmann), in cui i contorni dei volti degli effigiati erano spesso esaltati da un'incorniciatura più chiara, una sorta di aureola, che attribuiva loro risalto rispetto al resto del fondo, più scuro, tendente al bruno, e solitamente indistinto.

Il disegno della Pacciotti – come quello che gli è a fianco nel taccuino, sullo stesso foglio, in cui compare di nuovo la scritta "Fiano", raffigurante una donna di prospetto, più o meno fino alle ginocchia, a braccia conserte, con fiocco in testa sulla destra e un ventaglio chiuso nella mano destra (F2 84.1499: fig. 1) – dovette essere compiuto durante un soggiorno di Canova a Fiano, possedimento dato in feudo da papa Alessandro VIII, veneziano, al nipote Marco Ottoboni. Nel 1780, durante la sua prima permanenza romana, Canova, peraltro, aveva già avuto modo di incontrare la "signora duchessa di Fiano", Lucrezia Zulian, moglie di Alessandro Boncompagni-Ottoboni (Honour 1994, p. 142).

Francesco Leone

## Le teste ideali

### 41.

*Erma di Saffo*, 1819-1820

Marmo, 47 x 25 x 28 cm

Iscritto sulla base anteriore dell'erma: "ΣΑΠΦΩ"

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna (GAM)

#### Bibliografia:

Malamani 1911, pp. 254-255; Soldati 1927, p. 106; *Ausstellung* 1937, cat. 13, p. 24; Bassi 1943, p. 48, tav. 139; Bassi 1957a, p. 240, n. 270; Hubert 1964, p. 474, n. 14; Mallé 1965, p. 246; Pavanello 1976, cat. 334, p. 132; Pescarmona 1980, cat. 585, p. 560; Mazzocca 1992, cat. 149, pp. 330-331.

Compiuta tra 1819 e 1820, l'erma di *Saffo*, appartenente alla serie delle teste ideali che Canova aveva inaugurato con la *Testa di Elena* nel 1811, fu acquistata nel 1820 (mandato di pagamento di 440 scudi romani datato 22 marzo pubblicato da Mallé 1965, p. 246) dal marchese piemontese Tancredi di Barolo, collezionista e committente di grande rilievo per la cultura figurativa torinese durante gli anni dell'impero e in età di Restaurazione. Giunta a Torino, l'opera fu esposta nell'estate, accolta da un generale entusiasmo (Gazzera 1821), alla mostra di pittura e scultura all'interno del palazzo della Regia Università. Nel 1825 il proprietario ne fece dono alla città.

L'erma, di cui esiste un calco in gesso al Correr inviato in dono da Canova nel 1821 a Giustina Renier Michiel insieme a quello dell'erma della *Vestale Tuccia* (Pavanello 1978, cat. 142, p. 104) deriva dalla testa di Laura, oggi in collezione privata, scolpita da Canova nel 1817 per William John Bethell, che il 2 aprile del 1819 scriveva allo scultore di poter riscuotere presso i suoi banchieri a Roma il pagamento pattuito di 100 luigi (equivalenti a 440 scudi romani); la stessa somma successivamente pagata da Tancredi di Barolo per l'*Erma di Saffo*; Canova 1994, p. 419). Dell'erma di Torino Canova, secondo Quatremère de Quincy, avrebbe modellato una replica per il conte Rasponi di Ravenna (Mazzocca 1992, cat. 149, pp. 330-331). Ma di questo ipotetico secondo esemplare non si hanno ulteriori notizie.

Se nell'acconciatura l'erma della Saffo rimanda alla *Testa di Elena*, le consonanze più stingingenti si hanno invece con l'*Erma della Corinna* (della anche la *Vestale Tuccia*) scolpita nel 1819 per il conte Sanseverino di Crema. In entrambe le erme, come in molte altre opere di questi stessi anni, Canova elabora una rimodulazione in chiave purista che è ben ravvisabile negli allungamenti degli ovali del volti, delle linee del collo e nei nasi più affilati.

Con la prima versione della *Elena* di Troia, di cui sono documentate sei versioni in marmo, alcune delle quali realizzate probabilmente con aiuti di bottega (Mazzocca 1992, cat. 142, pp. 316-317; Mazzocca 2007, p. 241), scolpita da Canova nel 1811 e donata l'anno seguente a Isabella Teotochi Albrizzi in segno di riconoscenza per aver ella pubblicato nel 1809 presso Molini e Landi di Firenze la prima edizione delle *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi*, Canova inaugurò, insieme alla *Clio* (o *Calliope*) del Musée Fabre di Montpellier, il nuovo e fortunato filone tematico delle teste ideali, con le quali lo scultore, nella sua incessante ricerca intorno ai temi della "bella natura" e del bello ideale, riuscì a fissare un ineffabile connubio tra analisi naturalistica, però assolutamente svincolata dalle istanze eccessivamente realistiche dovute al ritratto, e bellezza ideale. Le eroine effigiate in queste teste, recuperate nel mito o nel mondo delle lettere antiche e moderne, divennero così il distillato figurativo di un concetto cardine per tutta l'estetica neoclassica, quello della grazia, che, secondo le accezioni elaborate dallo stesso Canova, da Cicognara e dal Foscolo delle *Grazie*, non soltanto si fa apportatrice di bellezza e civiltà ma ancor più strumento per stemperare nelle più carnali dolcezze di natura le astrattezze sideree del bello ideale.

In questi termini di commistione tra natura e bello ideale, il cui compimento in ambito neoclassico equivale al perseguimento della grazia, Cicognara, con la sua immanicabile profondità esegetica, decifrò la *Elena* Albrizzi in una lettera a Canova del 10 giugno 1812, in cui si esprimeva sulla "Elena veramente greca" scrivendo di avervi rintracciato "quella maestà e dignità grave mista di voluttà e di bellezza egregia che a tal donna conveniva". All'occhio dell'amico critico non era sfuggito neanche, attraverso l'analisi delle labbra, rivelatrici di "un certo moto nei loro



41.

angoli estremi”, “quella malignità esclusa dal riso innocente de’ primi anni, e un poco di compiacenza d’orgoglio, e di conoscenza della sua bellezza”. E se la sfera ideale della “beltà classica, e severa” era ben ravvisabile nelle “forme grandiose, e belle del collo e del viso”, le cure canoviane per rendere vero e sensuale quel semblante erano evidenti nella “voluttà del collo” e, al disotto del mezzo guscio d’uovo modellato per evocare la nascita di Elena e il mito di Leda, la cui “tanta grazia” era il segno della maestria dello scultore, nell’“acconciatura dei capelli”, i quali “sono realmente quali esser denno le anella d’una chioma reale coltivata a disegno di piacere”(Cicognara 1973, pp. 16-17).

La vicenda delle teste ideali, comunque, offrì a Canova un nuovo elemento di riflessione intorno alla sua arte e alla sua poetica, a proposito di quella svolta purista che in ambito figurativo maturò a Roma a cavallo del 1810 e di cui nello studio canoviano, accogliente luogo d’incontro di giovani artisti provenienti da tutto il mondo, si cominciò a parlare prestissimo. Che nell’ambito dell’atelier dell’artista si dibattesse, in quegli anni, intorno alle nuove tendenze culturali e che egli stesso se ne facesse in qualche modo promotore attraverso il sapiente rovello del marmo (soprattutto dopo la sconvolgente visione della “vera carne” e della “bella natura” dei marmi fidiaci alla fine del 1815) e l’appoggio alle giovani leve, è testimoniato ad esempio, tra le molte circostanze che potremmo citare, dalla vicenda della commissione delle lunette della Galleria Chiaramonti (che aveva coinvolto anche due pittori del gruppo dei Nazareni: Philipp Veit e Carl Eggers; Hiesinger 1978; Susinno 1983) e, appunto, dall’esecuzione delle teste ideali ispirate non più alle muse o alle bellezze greche ma alle donne gentili dei grandi poeti moderni italiani: Laura, Beatrice ed Eleonora.

Commentando l’innovativa testa ideale della *Beatrice*, che Canova gli aveva inviato in dono nel giugno del ’19, Cicognara, in una missiva dell’8 di ottobre, trovava a tale riguardo il giusto affondo critico per una lucida lettura di quella svolta purista riguardante tutta la tarda produzione di Canova, ivi compresa l’*Erma di Saffo* che esponiamo.

Attraverso un lessico meditato, e significativo, che faceva ricorso alla componente naturalistica e al “verismo” della *Beatrice*, Cicognara poteva scrivere: “Se dovrò discendere dai concetti dell’esecuzione mi sarà caro il riconoscere quanto sia grazioso l’effetto di quel velo che, riflettendo sul collo, porta al necessario effetto di quegli sbattimenti di luce che ottengono una mollezza e una rotondità e una trasparenza che altrimenti non può mai acquistare né marmo, né carne; troverò una soavità e una maestà di lineamenti nuovi e gentili, per cui non v’è bisogno di dirle una *bellezza greca*, ma può ben chiamarsi una *bellezza italiana*, in cui la finitezza dei lineamenti non prende da estranee [sic!] forme contorni di convenzione, ma nelle delicate labbra, non tumescenti di troppo, lascia persino accorgersi dell’increspar della pelle nelle loro concavità per lo sporgere delle parti più convesse (spie dell’effetto il più naturale, che se non son tracciate da mano maestra, quanto la vostra, lascerebbero veder più la fralezza che la natura)” (Cicognara 1839, pp. 40-44; in *Scritti d’arte del Primo Ottocento* 1998, pp. 86-89: p. 89). Fatte le debite differenze, il commento sulla novità estetica della *Beatrice* potrebbe benissimo riguardare l’*Erma di Saffo*, a riprova del rovello sperimentale che stava interessando l’arte dell’ultimo Canova.

Della svolta della *Beatrice* era stato lo scultore stesso a parlarne a Cicognara in una lettera del 18 aprile 1818 in cui annunciava il compimento del marmo che poi gli avrebbe inviato in dono l’anno seguente a suggello di una profonda amicizia e di un comune sentire intorno a queste necessità di ricerca su nuovi e più moderni canoni estetici ancorati alla sensibilità contemporanea. Scriveva Canova: “dicovi d’aver terminata in marmo la testa di Beatrice la quale fu lavorata con amore caldissimo, e che è riuscita, se lecito m’è dirlo, più nuova d’alcuna altra testa ideale, non simile a punto alle teste antiche, e neanche alle mie proprie” (*Un’amicizia di Antonio Canova* 1890, p. 153).

Francesco Leone

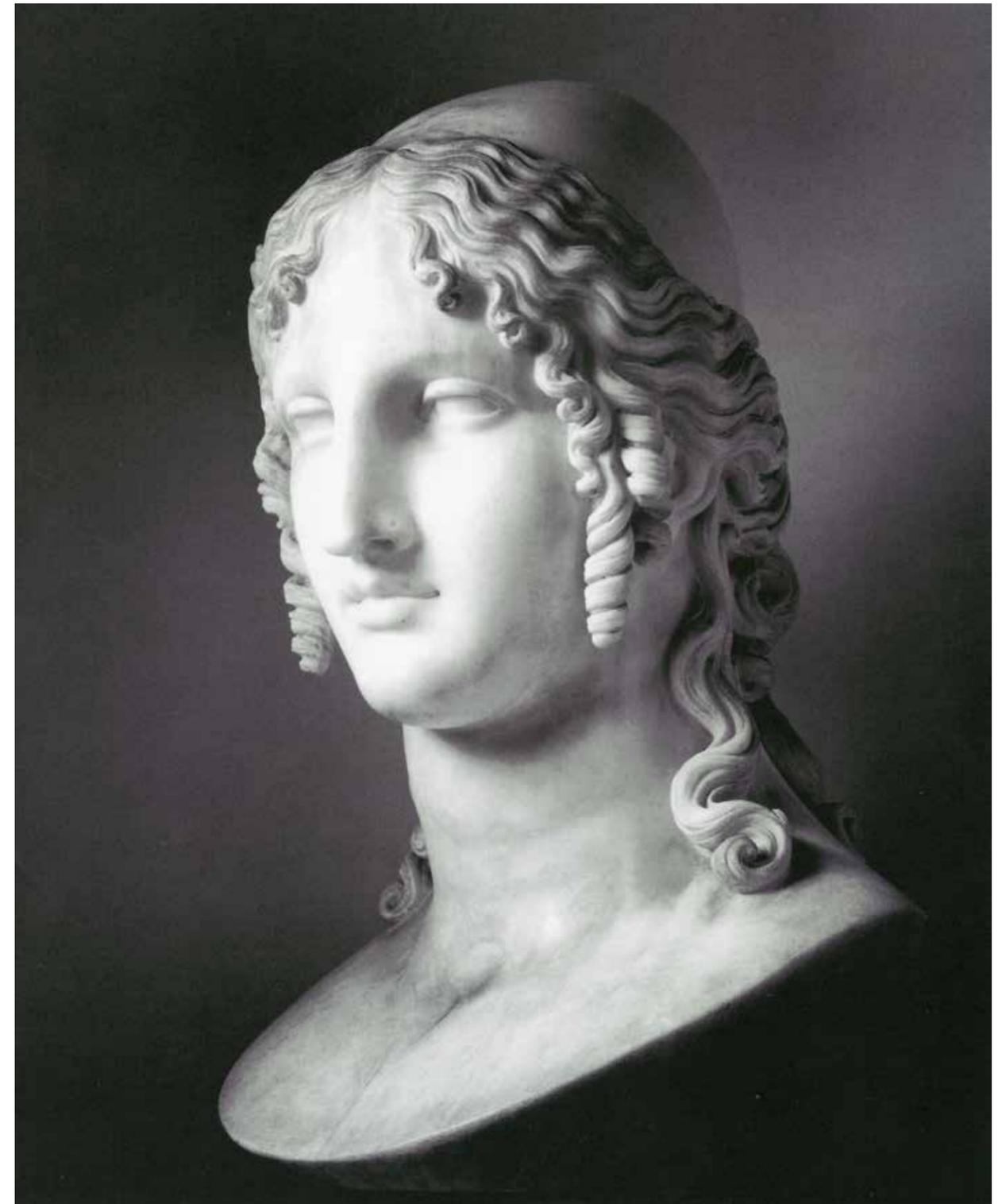


Fig. 1: *Testa di Elena*, 1811, marmo; collezione privata (già Venezia, barone Alessandro Rubini de Cervin Albrizzi).



SEZIONE VI

LA FIGURA FEMMINILE RITRATTA SEDUTA

## La figura femminile ritratta seduta

### 42.

*Due scorci di figure distese al suolo e viste da piedi; una figura femminile ignuda seduta a terra e che si puntella ad un braccio; tre profili femminili*, 1795-1799 circa

Matita su carta bianca, 179 x 126 mm

Numerato a matita in altro a destra: "43"

Filigrana: Colomba sui monti iscritta in un cerchio (Roma, XVIII secolo)

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F2 43.1458

#### Bibliografia:

Bassi 1957, p. 15, tav. 45; Raggianti 1957, p. 32; Bassi 1959, pp. 201, 210; Hubert 1964, p. 140; *Antonio Canova* 1969, cat. 85, p. 45; Pavanello 1976, cat. 199, p. 117, fig. 1991; Marini 1992, cat. 56, pp. 136, 139; Stefani 1999, p. 163; Mariuz, Pavanello 1999, p. 1; Pavanello 2001, cat. 65, pp. 204-205; Ericani 2007, pp. 246-247; Leone 2013c, cat. 21, pp. 112-117.

### 43.

Angelo Bertini (attivo a Roma, prima metà del XIX secolo)

Su disegno di Giovanni Tognoli (Bieno di Valsugana, 1786 - Roma, 1862)

*Principessa Leopoldina Esterházy Lichtenstein* (veduta di fianco), 1817

Acquaforte e bulino, 465 x 330 mm (foglio: 845 x 645 mm)

Iscritto sotto l'inciso, da sinistra: "Ant. Canova inv. e scolpì in marmo di grandezza naturale"; "G. Tognoli dis."; "Ang. Bertini inc."; sotto per esteso: "Leopoldina Esterhazy Lichtenstein"; sotto: "ANCH'IO TENTO IMITAR L'ARTI DEL BELLO"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, vol. 323 A.2 f. 28

#### Bibliografia:

Fiorani, Pezzini Bernini 1993, cat. XLVII, pp. 174-176.

### 44.

*Due figure femminili sedute*, 1804-1805 circa

Matita su carta avorio, 140 x 200 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F4 26.1603

#### Bibliografia:

Bassi 1959, p. 236.

### 45.

*Due figure femminili sedute*, 1804-1805 circa

Matita su carta avorio, 140 x 200 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F4 27.1604

#### Bibliografia:

Bassi 1959, pp. 235-236.

### 46.

Angelo Bertini (attivo a Roma, prima metà del XIX secolo)

Su disegno di Luigi Durantini (Roma, 1792 - Roma, 1875)

*Letizia Ramolino Bonaparte* (veduta di fronte), 1816

Acquaforte e bulino, 454 x 325 mm (foglio: 845 x 645 mm)

Iscritto sotto l'inciso, da sinistra: "Ant. Canova inv. e scolpì in marmo di grandezza natu."; "Luigi Durantini disegnò"; "Ang. Bertini incise"; sotto per esteso: "NAPOLEONIS MATER"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, vol. 323 A.2 f. 19

#### Bibliografia:

Fiorani, Pezzini Bernini 1993, cat. XL, pp. 156-157.

### 47.

*Bozzetto per Elisa Baciocchi Bonaparte nelle vesti della musa Polimnia*, 1812

Terracotta, 27 x 11 x 20,5 cm

Collezione privata

#### Bibliografia:

Del Bravo 1987; Honour 1999, pp. 30-31; Leone 2004, p. 54, n. 126; Grandesso 2007, p. 255; Leone 2009c, p. 128.

### 48.

Giovanni Battista Balestra (Bassano, 1774 - Roma, 1842)

Su disegno di Giovanni Tognoli (Bieno di Valsugana, 1786 - Roma, 1862)

*Musa Polimnia* (veduta di fronte), 1817

Acquaforte e bulino, 459 x 327 mm (foglio: 845 x 645 mm)

Iscritto sotto l'inciso, da sinistra: "Ant. Canova inv. e scolpì in marmo di grandezza naturale"; "G. Tognoli dis."; "G. Balestra Veneto inc."; sotto al centro: "POLINNIA / A Son Altesse / Madame la Princesse di Kaunitz-Rietberg / née Comtesse de Weisenwolf. / Ant. Canova D.D."; nell'angolo inferiore sinistro: "La Statua è nel Palazzo I.R. di Vienna".

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, vol. 323 A.2 f. 49

#### Bibliografia:

Fiorani, Pezzini Bernini 1993, cat. LXIV, pp. 213-214.



42.

Escludendo da questo discorso i busti-ritratto, non moltissimi, ai quali lo scultore attese nel corso della sua lunga carriera e in cui rielaborò le formule settecentesche del cosiddetto ritratto “parlante”, volto alla sottolineatura morale e psicologica degli effigiati, va notato che in rapporto alla figura intera, stante, sedente o semisdraiata come la *Paolina Borghese*, nel compiersi di quell’imprescindibile processo di riscatto dall’eccessivo grado di realismo che necessariamente è di pertinenza del ritratto, cui egli ambì in tutte le sue elaborazioni relative al genere, Canova, guardando all’antico, ideò o rielaborò in chiave moderna e profondamente innovativa diverse tipologie di ritratto ufficiale o celebrativo. Tra le quali, se lasciamo fuori la formula del ritratto cosiddetto divinizzato, rispolverata dalla Roma dei cesari ad appannaggio di Napoleone e dei napoleonidi, e se restringiamo il campo alle figure muliebri sedenti, spiccano la tipologia del ritratto allegorico (l’imperatrice Maria Luisa effigiata come la Concordia; Elisa Baciocchi Bonaparte come la musa Polimnia), quella, più grave, del ritratto eroicizzato (Letizia Ramolino Bonaparte come Agrippina maggiore) e quella del ritratto cosiddetto emblematico, riguardante Leopoldina Esterházy (1805-1815; Eisenstadt, Castello Esterházy).

Tra il 1804 e il 1805 – in coincidenza delle commissioni della statua sedente di madama Letizia, che Canova ricevette tra il 31 marzo e il 14 novembre del 1804 durante la permanenza a Roma della madre dell’imperatore (Pavanello 1976, cat. 147, p. 110), e del ritratto di Leopoldina nel 1805 – lo scultore iniziò ad elaborare su questa tipologia varie soluzioni formali ispirate ai prototipi antichi, come attestano vari disegni del corpus canoviano, tra i quali i due del taccuino F4 qui esposti, databili al 1804-1805, poi in parte ripresi negli anni seguenti nell’attitudine della statua dell’imperatrice Maria Luisa nelle vesti della Concordia.

Nella statua sedente di Leopoldina, grande al vero, la principessa era effigiata secondo un’attitudine i cui modelli antichi Canova aveva individuato nelle Muse del museo Pio-Clementino in Vaticano, soprattutto nella figura di *Clio* intenta a scrivere sedente su di un masso. *L’Agrippina seduta* dei Musei Capitolini, invece, fu ripresa molto puntualmente, come i detrattori non mancarono subito di sottolineare (cfr. lettera del 26 novembre 1806 di Canova a Quatremère: *Il carteggio Canova-Quatremère* 2005, p. 90), nel ritratto di Letizia Ramolino Bonaparte (1804-1807, Chatsworth, Devonshire Collection; evocata in mostra dall’incisione del 1816 di Angelo Bertini), proprio contemporaneamente all’ideazione della statua-ritratto della Leopoldina.

Ancora nelle muse dell’omonima sala del museo Pio-Cle-

mentino in Vaticano, ma anche nell’*Agrippina seduta*, in altre raffigurazioni di matrone romane assise sul *klismos* e nelle personificazioni femminili sedenti delle stele attiche – in quel momento studiate dall’artista con grande attenzione in relazione al genere funerario – Canova rintracciò i modelli formali per effigiare l’imperatrice Maria Luisa come la Concordia (1809-1814; Parma, Galleria Nazionale), alla cui attitudine già lavorava nel 1809, dovendola originariamente elaborare per la statua sedente di Elisa Baciocchi commissionatagli quell’anno.

Il prototipo antico della *Roma triumphans* sarebbe servito per la statua di Elisa Baciocchi Bonaparte come musa Polimnia; opera nella cui definitiva redazione in marmo, al termine di una lunga vicenda, sarebbe rimasta, come più avanti si dirà in relazione all’originario modellino in terracotta steccato nel 1812 che esponiamo, soltanto la caratura ideale della musa, svincolata da tutti gli intenti ritrattistici (1812-1817, Vienna, Kunsthistorisches Museum).

Nei tre casi relativi a madama Letizia, Elisa Baciocchi e Maria Luisa, diversamente da quello concernente Leopoldina, che costituisce la quarta e ultima figura muliebre sedente compiuta in marmo dallo scultore, Canova aveva cercato di conferire dignità alla figura dissociandone il ritratto, le cui sembianze erano risultate profondamente idealizzate e in un caso addirittura scomparse, dall’aspetto più propriamente naturalistico, trasfigurandolo nella sfera ideale dell’allegoria.

Riprendendo una formula elaborata, soprattutto in pittura, dalla ritrattistica neoclassica, Leopoldina invece, in una chiave meno idealizzante, non soltanto aveva mantenuto i suoi caratteri fisiognomici reali, sebbene emendati secondo i principi di correzione e convenienza dell’estetica neoclassica, ma era stata ritratta – come scrisse Canova a Quatremère il 21 gennaio del 1809, quando il modello risultava già ultimato – “in attitudine di disegnannte: pregio distinto della giovane dama” (*Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy* 2005, p. 109), mostrando, dunque, l’elemento più proprio e caratterizzante della sua indole, attinente allo spirito e all’intelletto e dunque di per sé idealizzante, della sua indole.

Avendo riunito in un’unica tavola le incisioni al tratto riproducenti le quattro sculture canoviane di figure femminili assise perché appartenenti al “genere misto di grazia e dignità” e per meglio illustrare il concetto secondo cui “L’amabilità del sesso non esclude indubitatamente la energia delle espressioni profonde, e sublimi”, nella *Storia della scultura* Cicognara si soffermò proprio sulla maggiore carica realistica del ritratto di Leopoldina, sebbene, come negli altri tre casi, di carattere ufficiale e a figura intera sedente. Secondo lo storico, la principessa, “in atto



43.

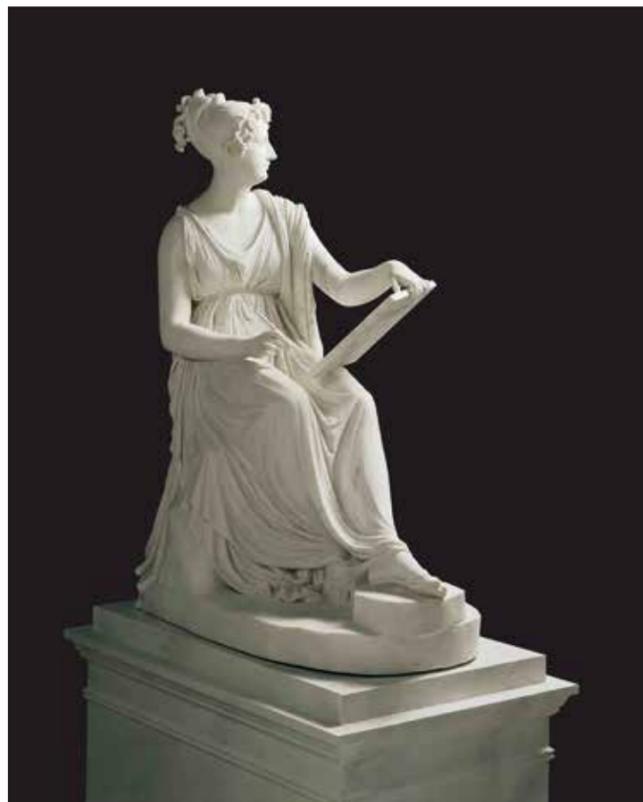


Fig. 1:  
Leopoldina Esterházy  
Liechtenstein, 1805-1815,  
marmo. Eisenstadt, Castello  
Esterházy.



45.

di disegnare una veduta di paese”, “non può indurre allo equivoco d’essere creduta una musa”, perché si ravvisano “realmente nel marmo visibili le traccie [sic!] dell’imitazione del naturale, piuttosto che il solo ideale dell’artista” (Cicognara 1823-1824 [2007]; VII [1824], pp. 142-143). Canova, dunque, non potendo servirsi degli artifici dell’allegoria o della trasfigurazione eroica come negli altri tre casi, né del travestimento divino, aveva messo semplicemente in gioco degli attributi, ridotti all’osso, come la cartella da disegno e lo stilo, per restituire gli interessi culturali della principessa, il cui sguardo fuori asse, con il collo voltato in contrappunto rispetto al corpo, contribuiva a conferire sublimità e gravità alla figura.

La scultura della Esterházy gli era stata commissionata nel 1805 a Vienna, dove si trovava per l’installazione del *Monumento funerario all’arciduchessa Maria Cristina d’Austria* all’interno della Augustinerkirche. Qui lo scultore ebbe modo di conoscere il magnate ungherese Nicola II Esterházy, collezionista di scultura contemporanea ben conosciuto a Roma, dove si recava spesso in visita dalla sorella che vi intratteneva un salotto letterario, la figlia Leopoldina e il principe Maurizio del Liechtenstein, suo

futuro sposo. Contemporaneamente, nello stesso 1805, a Parigi, Pierre-Paul Prud’hon, una vecchia e ammirata conoscenza di Canova, utilizzava nel ritratto di Joséphine Beauharnais oggi al Louvre la stessa tipologia di ritratto femminile a figura intera sedente.

Il marmo canoviano ebbe una lunga elaborazione. Lo scultore eseguì dei disegni di studio dal vero sulle sembianze della principessa già nel corso del suo soggiorno in Austria nel 1805, quando da Vienna dovette spostarsi per un breve soggiorno ad Eisenstadt. Tra questi, gli unici due superstiti, o comunque inequivocabilmente riconducibili alla figura della Esterházy, sono contenuti nel taccuino F2: 86.1501 verso e 87.1502 verso. Il primo dei due reca un’iscrizione autografa inconfondibile con il nome e la statura della principessa: “La Prin.pssa Sterazi è grande palmi 7 ½” (Pavanello 2003, cat. II.173, p. 310). La critica ha spesso riferito all’elaborazione del ritratto di Leopoldina anche i tre studi di teste di profilo disegnati sul foglio 43.1458 dello stesso taccuino F2, qui esposto (Ericani 2007, pp. 246-247). Si tratta in realtà, come ha suggerito Pavanello (2001, cat. 65, pp. 204-205), con la cui ipotesi credo si debba concordare, di più generici studi di carattere, ricor-



44.

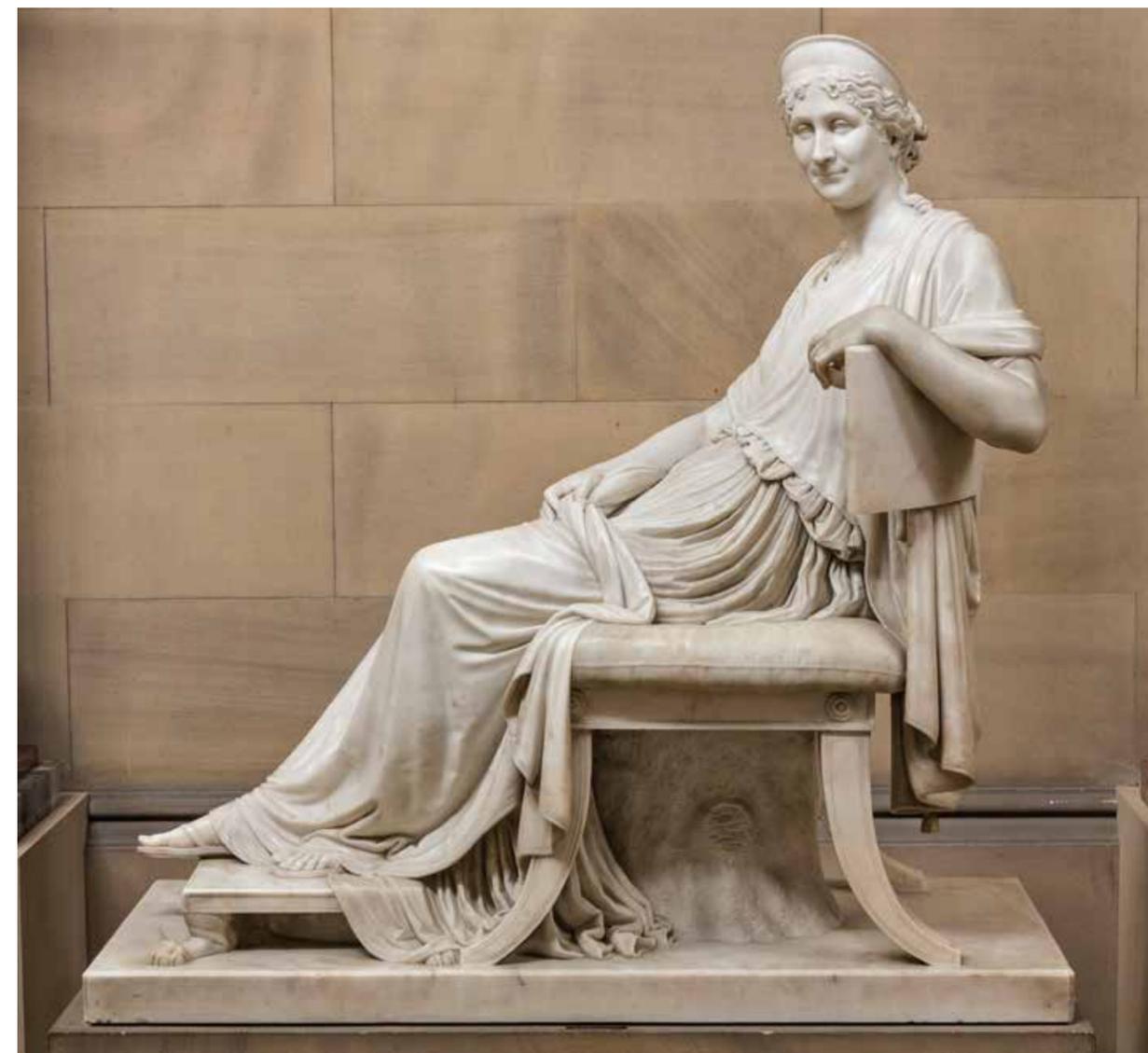


Fig. 2:  
*Letizia Ramolino Bonaparte*, 1804-1807, marmo; Chatsworth, Devonshire Collection.

renti all'interno del *corpus* canoviano, la cui datazione va verosimilmente anticipata all'ultimo lustro del '700 perché il disegno, all'interno del taccuino, s'iscrive in un gruppo, quello più consistente dei due che lo formano, i cui temi si datano proprio a quegli anni. Mentre la figura ignuda adagiata a terra che compare nel disegno si lega, attraverso un ulteriore passaggio di collegamento rappresentato da una figura panneggiata femminile dell'album C2 (9.305), alla tempera di Possagno delle *Due ninfe che guardano in una cassetta di gioie*, la cui datazione è fissata a cavallo tra Sette e Ottocento. La forte assonanza fisiognomica che si registra inequivocabilmente tra queste teste e il volto

di Leopoldina Esterházy si deve, in realtà, alla ricerca da parte di Canova di un "tipo" di volto femminile di carattere grazioso, qui indagato e poi, qualche anno più tardi, alla Leopoldina in parte attribuito nell'ambito di quel processo idealizzante che, comunque, doveva necessariamente interessare il genere del ritratto nella poetica canoviana. Come si evince dal carteggio intercorso tra Canova e il conte Lamberg di Vienna, nell'ottobre del 1806, via Trieste, fu inviato a Roma un calco del volto della principessa realizzato dal ceroplasta Christian Taler (Schemper-Sparholz 2007, p. 251). A questa fase dell'ideazione, tra 1806 e 1807, risalgono i quattro modellini in terracotta



47.

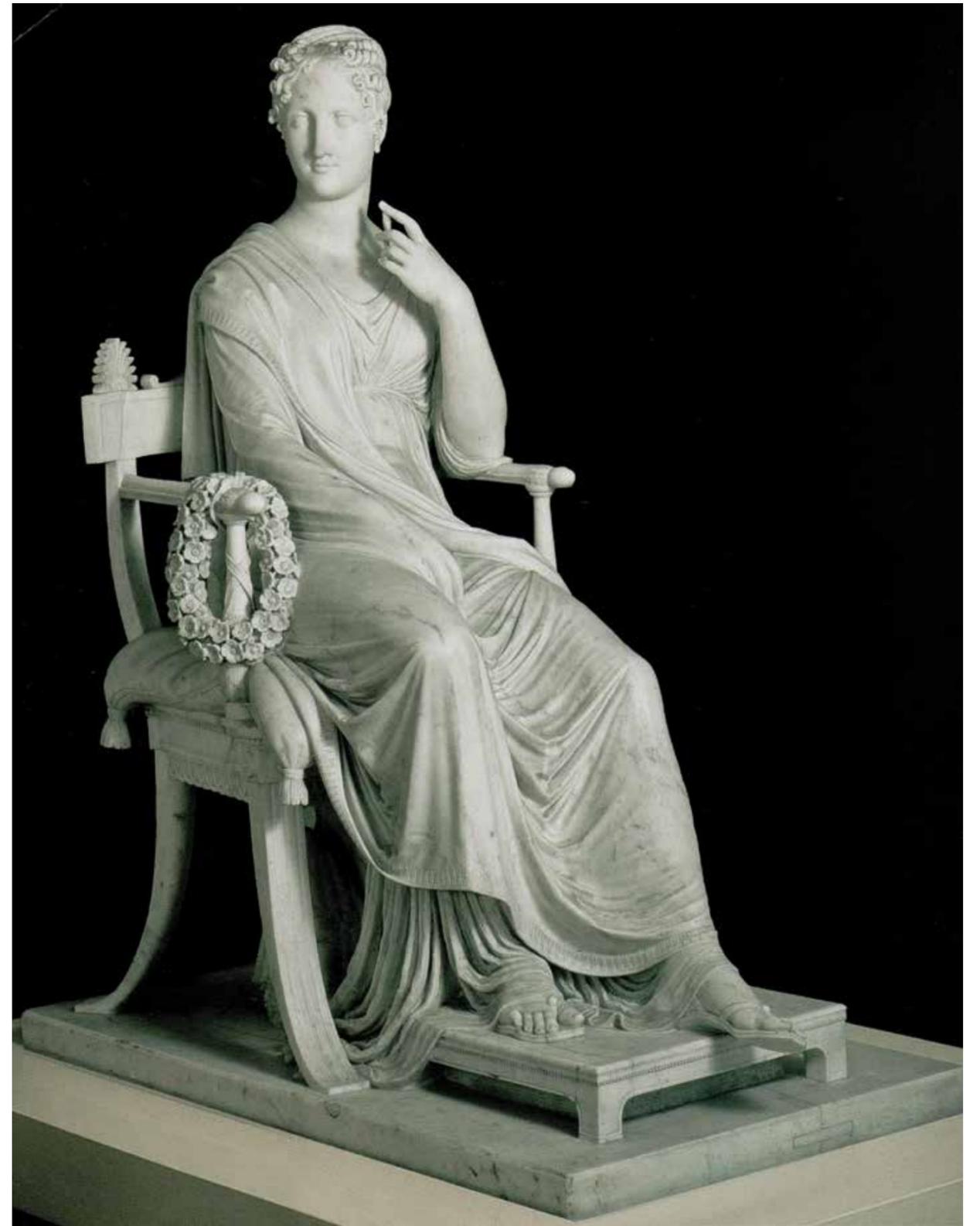


Fig. 3:  
*La musa Polimnia*, 1812-1817, marmo; Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofburg.



POLINNIA  
 s. A. Son Altess.  
 Madame la Princesse de Saxe-Weissenfels  
 au Comte de Weissenfels  
 An. Courte 1812

esistenti della scultura: tre conservati a Possagno (Guderzo 2007, pp. 248-249); un quarto, ancora embrionale, al Museo di Roma (Leone 2012c, cat. III.5D, pp. 197-203). Il definitivo modello in gesso, a Possagno, risultava ultimato entro il 1808, come documenta la citata lettera di Canova a Quatremère del 21 gennaio del 1809, il cui lo scultore lo cita come già compiuto. Il lavoro in marmo, a causa dei molti impegni contratti da Canova con Napoleone e con il suo clan, fu compiuto soltanto entro il 1815. Il principe Esterházy vide l'opera a Roma in prima persona nel 1816 e, nonostante le spiacevoli e inaspettate venature che il marmo aveva rivelato all'altezza delle spalle e della testa, ne dispose il trasferimento a Vienna, dove giunse nel 1818 per essere collocata nel palazzo di Mariahilf. Tra il 1822 e il 1823 la scultura fu trasferita nel parco del castello di Eisenstadt e sistemata su un basamento rettangolare all'interno di un tempio circolare appositamente progettato e costruito (Schemper-Sparholz 1997; Schemper-Sparholz 2007).

Nel 1809, quando il modello in grande della Leopoldina era già ultimato, Canova accettò di ritrarre Elisa Baciocchi Bonaparte a figura intera sedente nelle vesti della Concordia. Sul tema lo scultore elaborò idee e modellini in creta e in gesso (Possagno, Gipsoteca, inv. 202-203, 219), uno dei quali, straordinario per invenzione, con la figura sedente circondata alle spalle dalle figure delle Grazie stanti. Il travestimento allegorico della Concordia – che sul versante compositivo tiene conto non soltanto dell'Agrippina capitolina, ma anche della *Roma Triumphans* dei Capitolini e della *Giunone velata* del Museo Chiaramonti – dal novembre del 1810 fu invece utilizzato per il ritratto allegorico di Maria Luisa, dopo l'incontro di ottobre con l'imperatore e la nuova imperatrice nella reggia di Fontainebleau e la relativa commissione dell'opera (il marmo, compiuto entro il 1814, è a Parma, Galleria Nazionale). Dalla città emiliana, dove giunse nel 1817 dopo che Maria Luisa ne era divenuta granduchessa e dopo le pressanti insistenze di Canova, Pietro Giordani, che la vide nella sua sistemazione di Colorno, ne scriveva così all'abate Sartori il primo di novembre del 1817: “è adorata ed esaltata universalmente come una bellezza discesa dal cielo, che riempie e sopravanza ogni umana ammirazione. Una volta tra le altre se ne

parlava a una mensa, dov'era una amabil giovane recentemente ritornata di là [si suppone da Colorno] [...]. Ma a me venne voglia quasi di baciare quella giovane, che prima non la credevo di tanto buon senso; poich'ella conchiuse: ‘ho veduto la cuna del Re di Roma, la toletta dell'Imperatrice, tante altre sue magnificenze, più di un milione o due di valente: ma io per tutto questo non darei un piccolo dito d'un piede di quella celestiale Concordia’” (Giordani, Canova, Sartori 2004, p. 281; Leone 2012c, cat. III.5, pp. 197-203).

Così, tornando alla commissione scippata dall'imperatore alla sorella Elisa, durante il suo soggiorno del 1812 a Firenze, dove si era recato per collocare la *Venere Italica* nella Tribuna degli Uffizi, Canova prese nuovi e definitivi accordi con la Baciocchi, che accettò di essere effigiata, sempre a figura intera sedente, nei panni della musa Polinnia, esaltata così nel suo ruolo di protettrice delle arti e di collezionista. Durante la permanenza a Firenze lo scultore compì il modello (a Possagno) di un ritratto marmoreo in busto della principessa, oggi disperso, mentre, rientrato a Roma, dovette modellare il bozzetto in terracotta della scultura/ritratto sedente a figura intera qui esposto, poi donato da Canova al suo segretario Melchior Missirini insieme al modellino delle *Grazie* oggi al Museo Civico di Bassano del Grappa (Leone 2004, p. 54, n. 126; Leone 2009c, p. 128; Ericani 2003). All'inizio dell'anno seguente era compiuto il modello grande in gesso di Possagno. I rivolgimenti politici degli anni successivi non permisero però alla Baciocchi di onorare la commissione e la scultura, privata della sua originaria connotazione ritrattistica, su definitivamente trasformata nella figura ideale della musa Polinnia, ultimata nel 1817 e destinata da Canova al cosiddetto “Omaggio delle Provincie Venete” all'imperatore d'Austria Francesco I in occasione delle sue quarte nozze con Carolina Augusta di Baviera; un tributo economico che l'acume di Leopoldo Cicognara, allora presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, riuscì a convertire in un omaggio di opere d'arte di artisti veneti viventi, alimentando così il sistema delle arti della depressa Venezia. La scultura è all'Hofburg di Vienna.

Francesco Leone



SEZIONE VII  
MONUMENTO FUNERARIO A VITTORIO ALFIERI

## Monumento funerario a Vittorio Alfieri

### 49.

Studio per la stele funeraria di Vittorio Alfieri, 1804

Matita nera su carta avorio, 126 x 179 mm

Numerato in basso a destra: "67"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F2 79.1494

#### Bibliografia:

Ragghianti 1957, p. 82, fig. 92; Bassi 1959, p. 215; Pavanello 1976, cat. 188, p. 115; Leone 2012c, cat. III. 10.B, pp. 234-240;

Leone 2013b, cat. 17a, pp. 138-143.

### 50.

Studio per la stele funeraria di Vittorio Alfieri, 1804

Matita su carta avorio, 126 x 179 mm

Numerato in basso a destra: "68"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, F2 80.1495

#### Bibliografia:

Bassi 1959, p. 215; Pavanello 2003, II.172, p. 309; Leone 2012c, cat. III. 10.C, pp. 234-240; Leone 2013b, cat. 17b,

pp. 138-143.

### 51.

Modelletto per la stele funeraria di Vittorio Alfieri, 1804

Gesso, 55,5 x 35 cm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, inv. S76

#### Bibliografia:

Pavanello 1976, cat. 187, p. 115; Leone 2012c, cat. III. 10.D, pp. 234-241.

### 52.

Pietro Fontana (Bassano, 1762 - Roma, 1837)

Su modello di Bernardino Nocchi (Lucca, 1741-1812) (?)

Monumento funerario a Vittorio Alfieri, 1811 circa

Acquaforte e bulino, 440 x 387 mm

Iscritto sopra l'inciso, al centro: "Grandezza della figura palmi 14"; nell'inciso, intorno al ritratto inserito nel medaglione: "Victorius.Alfierius.Astens"; nella targa sullo zoccolo: "VICTORIO.ALFERIO ASTENSI / ALOYSIA.E.STOLBERGIS / ALBANIAE.COMITISSA"; sotto l'inciso, a sinistra: "C. A. Canòva inv."; a destra: "P. Fontana inc."; in basso, al centro: "Al Ch. e dotto Cav. Leopoldo Cicognara /Presidente della R. Accad.a di Belle Arti in Venezia / Canòva"; sotto, al centro: "Sarà così appunto collocato nella Chiesa di S.ta Croce di Firenze"

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, Inc. Bass. 239

#### Bibliografia:

Fiorani, Pezzini Bernini 1993, cat. XLVIII, pp. 177-180; Honour 1993, p. 17; Honour 2003, p. 420; Leone 2013, 17d,

pp. 138-143.

### 53.

Onofrio Boni (Cortona, 1739 - Firenze, 1818) (?)

Rilievo della parete nella chiesa di Santa Croce

Matita su carta, 295 x 221 mm

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, *Manoscritti canoviani*, 2.XLVII - 11/641



49.



50.



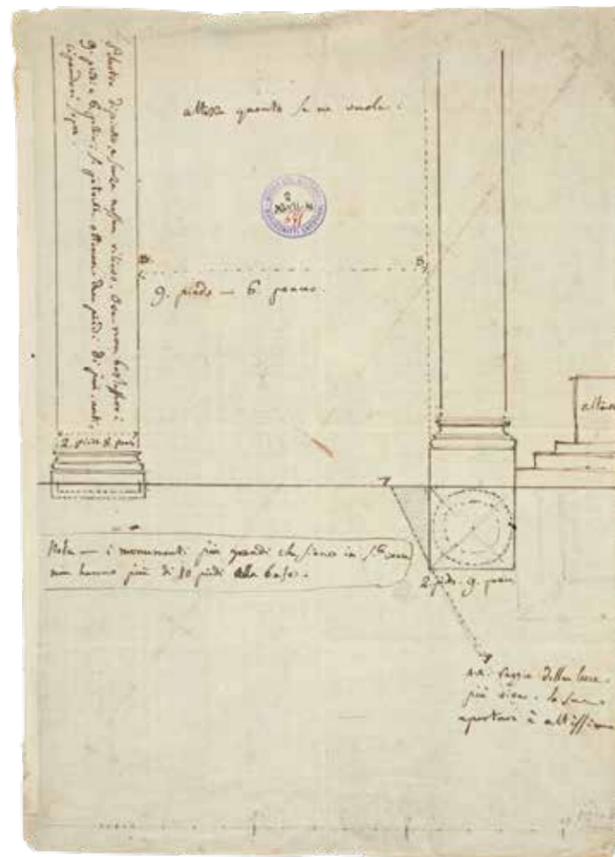
mai compiuta in marmo. La contessa d'Albany non fu soddisfatta del progetto e, a fronte dei 10.000 scudi pattuiti quale compenso, volle chiedere allo scultore un'opera più maestosa, affidata a "une figure ou deux entières", cioè a tutto tondo (Pélissier 1902, p. 153), in cui a essere celebrati, in un magico e irripetibile rimando di affinità favorito dal caso, dovevano essere sia uno dei più grandi poeti che l'Italia aveva avuto che il più grande scultore dell'età presente: "je désirerois – scrive la contessa allo scultore – que votre nom, qui fait honneur à l'Italie, fut uni avec celui d'un homme qui en fait la gloire, le mien se trouvera honoré de se trouver au milieu des deux" (in Pélissier 1902, p. 154). In questo rimpallo la presenza dell'allegoria dell'Italia, culla della civiltà, maestra delle arti e regina dell'*ut pictura poësis*, diveniva uno strumento narrativo fatale e di alta pregnanza concettuale, in grado di incardinare la sfera delle lettere a quelle delle arti figurative con la presenza dei loro due maggiori rappresentanti.

Il definitivo monumento di Santa Croce, cui Canova, pure avendolo già sommariamente ideato e mostrato alla Albany entro l'ottobre del 1804 (cfr. lettere in Pélissier 1902, pp. 156-157, 160), lavorerà dal 1806 al 1810, è, di fatto, non una semplice evoluzione della stele ma un'opera totalmente diversa, per concezione, volumetrie dispiegate, spazi impiegati, impegno profuso. La struttura in legno grande al vero della tomba fu preparata alle fine del 1806, i modelli in creta all'inizio del 1807. La contessa d'Albany, con l'aiuto della granduchessa Elisa Baciocchi, appena insediatasi, fece rimuovere dal sito che avrebbe accolto il monumento in Santa Croce le tombe preesistenti. I lavori di montaggio del deposito iniziarono nel 1809, diretti da Onofrio Boni, del quale si trascrive in calce una missiva a Canova del 16 aprile 1810 sulla sistemazione dell'opera; la lettera, in cui Boni si sofferma dettagliatamente sulla nicchia e sull'arco che avrebbero accolto il monumento, include anche un disegno, di seguito riprodotto, con le indicazioni e i rilievi della nicchia destinata al monumento. Le casse contenenti i marmi furono spediti da Roma a Firenze nel giugno del 1810 (Pavanello 1976, cat. 186, pp. 114-115). Il monumento è qui rievocato dall'incisione eseguita da Domenico Fontana intorno al 1811 affidandosi probabilmente ad un modello dipinto dal lucchese Bernardino Nocchi già sul finire del 1807, come hanno dimostrato le ricognizioni di Honour sulla corrispondenza intercorsa dal 1806 tra Bernardino e il figlio Pietro quell'anno rientrato in patria (Honour 1993, p. 17). L'elemento di raccordo con il precedente modello della stele era appunto rappresentato dall'Italia piangente, la "spectatrice" – come la definirà Simonde de Sismondi al momento della tanto attesa inaugurazione nel 1810 (in Pélissier 1902, p. 243) – al cui pianto Canova, che intanto

dal 1804 aveva riflettuto profondamente sulle tematiche del Bello sepolcrale e letto le opere di Alfieri, volle affidare la rappresentanza della riconoscenza e del dolore della patria al grande poeta, fissando in un'immagine universalmente nota, "d'uno stile grave e maestoso" come egli stesso disse, cui la tridimensionalità conferiva un carattere di grande idealità e solennità (e la Albany in questo aveva avuto certamente ragione), l'esito più alto mai raggiunto dall'arte italiana nella sintesi visiva del bello sepolcrale, grazie ad un'unione perfetta di contenuti e forma che si trova anche a lambire il tema, allora divenuto centrale dopo le elaborazioni illuministe, del culto degli uomini illustri della nazione. *L'Italia piangente*, destinata a entrare nell'immaginario collettivo italiano, sarà incisa da Pietro Fontana su disegno di Luigi Durantini tra 1816 e 1817, alcuni anni dopo lo scoprimento del monumento in Santa Croce.

Oltre ai fogli qui esposti, nella raccolta di Bassano esiste della stele un ulteriore, più sommario disegno preparatorio nell'album Ec: 7.1206 (Bassi 1959, p. 171; Pavanello 1976, cat. 188, p. 115).

Francesco Leone



53.

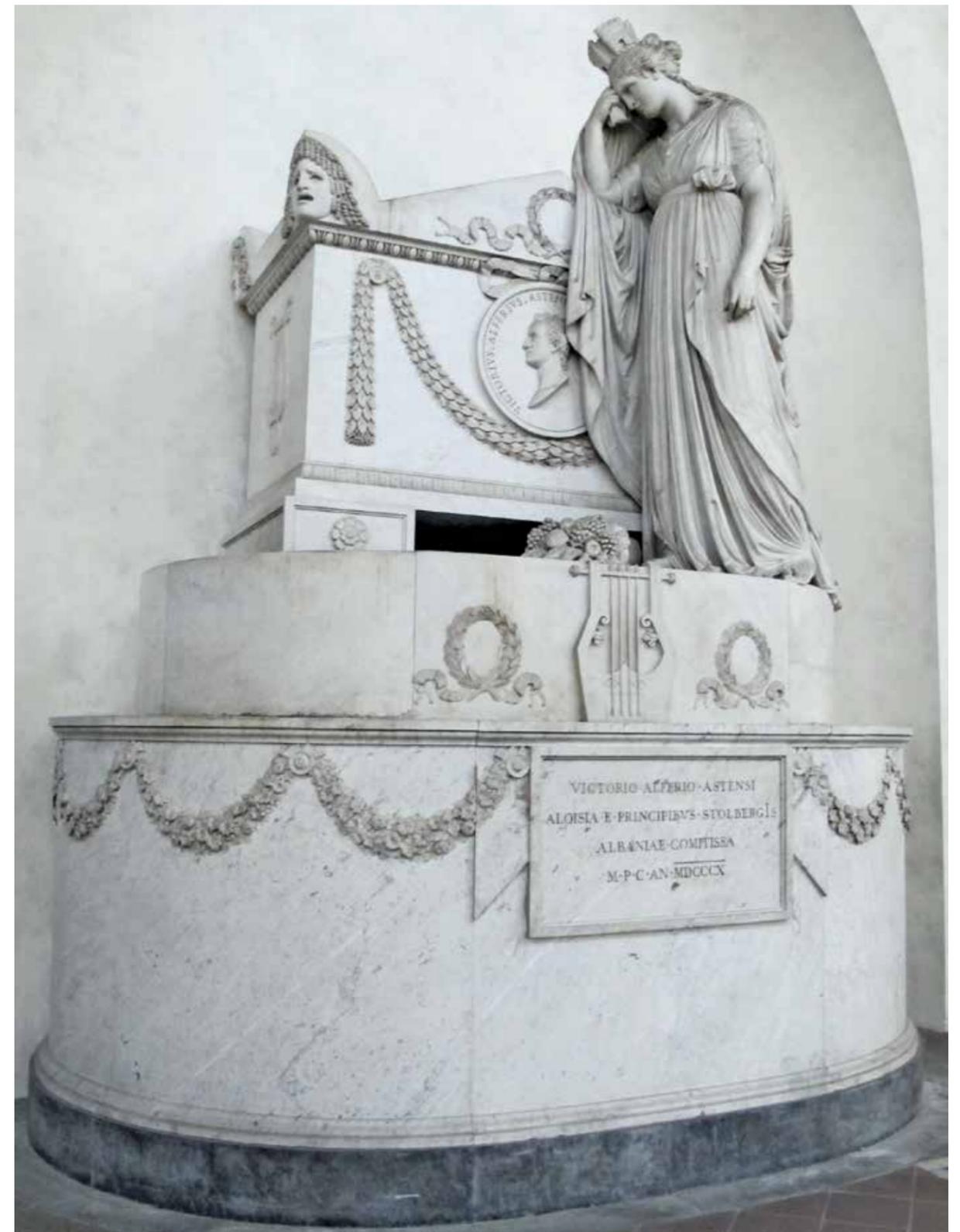
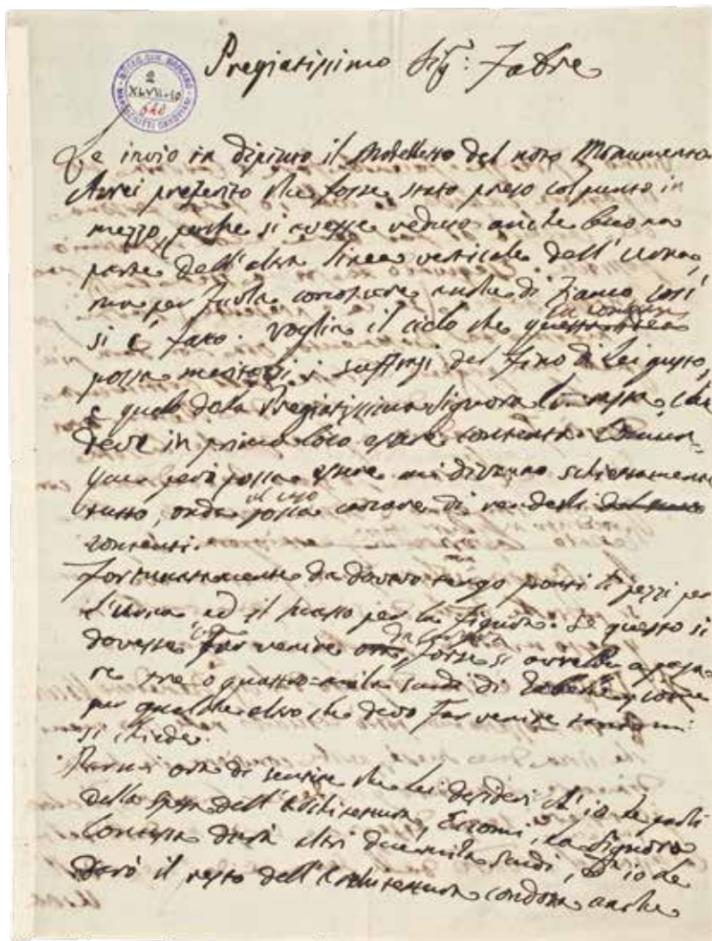


Fig. 1: Monumento funerario a Vittorio Alfieri, 1804-1810, marmo; Firenze, chiesa di Santa Croce.



54.

gnora Contessa dovrà altri duemila scudi, ed io Le darò il resto dell'architettura condotta anche / insino Firenze. Facendola fare a Carrara, non si pagherà gabella, e collà io tengo persona che cercherà di far bene, e col risparmio possibile. Eseguendo la prima idea la signora Contessa dovea (se Le è presente) darmi per il marmo del Basamento; ora non darà più quello, non pagherà le casse dell'architettura, nè la condota; così da Roma non dovrà far andare a Firenze che la sola Statua e l'urna. Io spero che vedranno con quanto impegno e disinteresse io abbia [cercato lavorare in quest'opera] proceduto in questo affare. Se poi la signora non volesse fare questa nuova spesa si potrebbe farla di stucco, ma anche in questo modo vi sarebbe poco risparmio.

Il Bozzetto è stato dipinto dal signor Benedetto Nocchi. Questo bozzetto non potrò lasciarlo nelle loro mani che circa due mesi, perché conviene che faccia dimorare [?] il modello grande per lavorare, ed allora io resterei senza disegno, e senza modello del tutto. L'altezza del Monumento dalla sommità del mezzo dell'urna / sino a terra sono palmi 19: e oncie, così in larghezza. Avvanza fuori dal muro all'incirca quanto tutti i gradini degli altari. / La supplico de' miei più distinti ossequj alla signora Contessa; e mi protesto pieno di vera stima.

P.S. Mio fratello si ritrova ancora alla Patria, e con la terzana, onde vi sarà ancora un mese prima che possa essere di ritorno / Roma 25 settembre 1807 / Divotissimo Affezionatissimo / Servitore ed amico / Antonio Canova ”

54.

Lettera di Canova al pittore Fabre, compagno della contessa d'Albany, accompagnatoria del dipinto del Monumento a Vittorio Alfieri, eseguito da Benedetto Nocchi. Canova si sofferma sulle differenti soluzioni e sui costi di ciascuna parte.

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, *Manoscritti canoviani*, 2-XLVII-10/640

66 Pregiatissimo signor Fabre/ Le invio in dipinto il Modelletto del noto Monumento. Avrei preferito che fosse stato preso col punto in mezzo, perché si avesse veduto anche buona parte dell'altra linea verticale dell'urna, ma per farla conoscere anche di fianco così si è fatto. Voglia il cielo che [questa idea] la composizione possa meritarsi i suffragi del fino di lei gusto, e quello dela pregiatissima signora Contessa, che deve in primo loco essere contenta. Comunque però possa essere mi diranno schiettamente tutto, onde al caso possa cavare di vederli [de tutto] contenti. Fortunatamente da dovero tengo pronti li pezzi per l'urna, ed il masso per la figura. Se questo si dovesse con far venire [uno] da Carrara, forse si avrebbe a pagare tre o quattro mila scudi di gabella, come per qualche altro che devo far venire tanto mi si chiede.

Parmi ora di sentire che Lei desideri ch'io le parli della spesa dell'architettura, eccomi, la signora

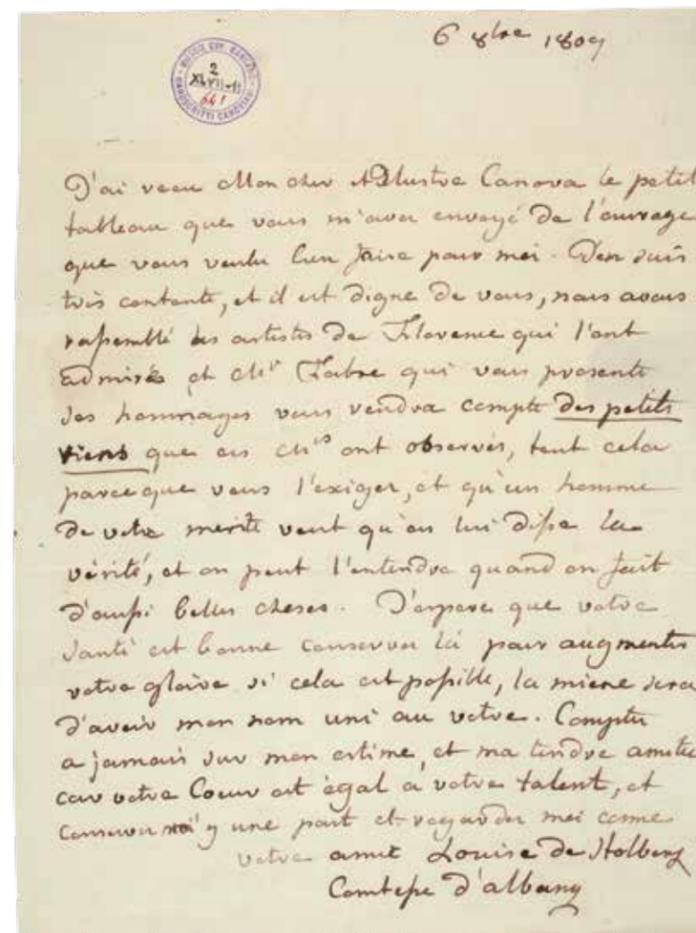
55.

Lettera di Louise de Stolberg contessa d'Albany a Canova del 6 ottobre 1807, nella quale ella ringrazia per il bozzetto del Monumento ad Alfieri. Segnala che è stato ammirato ma che il pittore Fabre avanzerà alcune annotazioni di poco conto.

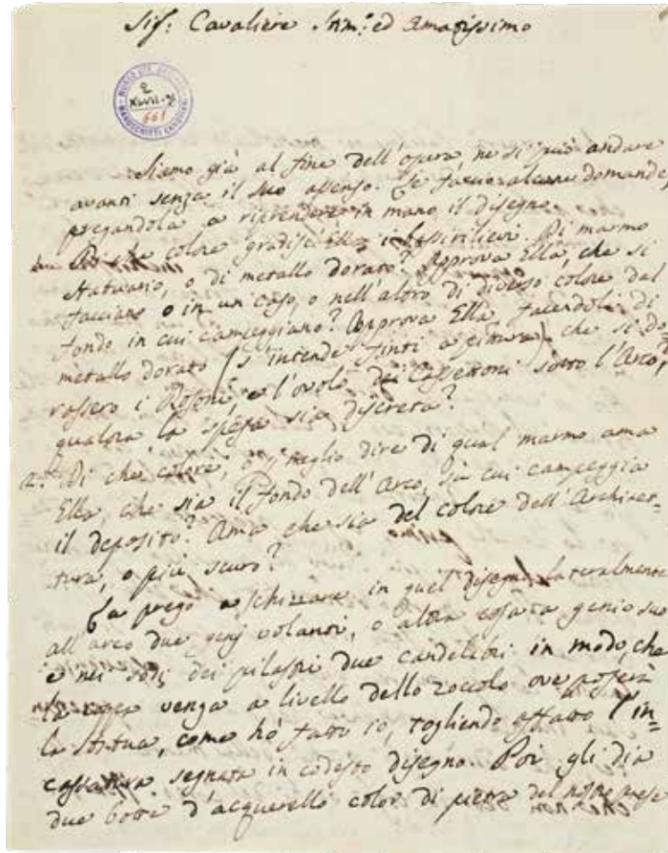
Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, *Manoscritti canoviani*, 2.XLVII-11/641

66 Al Chiarissimo Signor/ Cavalier Antonio Canova/ a Roma

J'ai reçu, mon cher et illustre Canova le petit tableau que vous m'avez envoyé de l'ouvrage que vous voulez bien faire pour moi. J'en suis très contente, et il est digne de vous, nous avons rassemblé des artistes de Florence qui l'ont admiré, et Mr Fabre qui vous présente ses hommages vous rendra compte des petits riens que on Mrs ont observés, tant cela parceque vous l'exigez, et qu'un homme de votre mérite veut qu'on lui dise la vérité, et on peut l'entendre quand on fait d'aussi belles choses. J'espère que votre santé est bonne. Conservez-la pour augmenter votre gloire si cela est possible, la mienne sera d'avoir mon nom uni au votre. Comptez a jamais sur mon estime et ma tendre amitié, car votre Coeur est égal à votre talent, et conservez moi une part et regardez moi come/ votre amie Louise de Stolberg/ Comtesse d'albany ”



55.



56.

nei vodi dei pilastri due candelabri in modo in modo, che la cassa venga a livello dello zoccolo ove poserà la Statua, come hò fatto io, togliendo affatto l'incassatura segnata in codesto disegno. Poi gli dia due botte d'acquerello color di pietra del nostro paese, che otterrà facilmente mescolando con l'inchiostro della Cina un poco di turchino, se vuole pietra serena, che presso a poco corrisponde a quei ciottoli alquanto cerulei, coi quali si selciano costì le strade: oppure mescolando col detto inchiostro un poo di giallo, se vuole pietra forte, o macigno, come qui dicono, che corrisponde a un travertino molto pattinato come quello del Palazzo Farnese. / Poi si compiacca dare ai Candelabri, e alle sole figure del bassorilievo, il colore o di marmo statuario, o di metallo dorato, e mi scriva ciò, che più le piace. Avverta per l'effetto totale di tenere lo Zoccolo primo, o gran piedestallo coi Festoni, alquanto più scuro del resto del Mausoleo superiore, essendo di un marmo venato fitto, che Ella già conoscerà. Se io fossi con gli occhi capaci di certi lavori, le risparmierei questa piccola esperienza. Sarà inutile sicuramente pel suo genio penetrante, che vedesi con gli occhi della mente quello che non vedo io con gli occhi del Corpo. Ma mi preme che Ella sia contenta in tutto. / D'altra parte conviene ormai decidersi ad un partito, onde quand'Ella viene sia tutto fatto, né vi sia bisogno più di ponti, posata la Statua; ed al Pittore, non volendone prendere uno affatto ignobile, conviene accordare un poco di tempo per quei bassirilievi. / Ascriva questa seccaturina, che le do, al genio di servirla meno male che posso. Il fatto sino ad ora è piaciuto nella sua semplicità a chi lo ha veduto, e riesce il Mausoleo più grandioso della Chiesa tutto bianco com'è. Bisogna nel colorirlo aver giudizio per non impiccolirlo, e per non fare ne una cosa tetra, ne allegra, che dia fastidio alla sua opera. E' inutile che Ella mi mandi qui il suo acquarello. Basta che mi dica ciò che risolve, e arderei pregarla dirmelo presto nell'atto che rispettosamente mi dico Suo dedito Obligato Servitore ed Amico Onofrio Boni

Firenze 16 aprile 1810

A' Monsieur/ Monsieur Le Chevalier Canova/ Sculpteur tres-celebre a/ Rome ”

56.

Lettera di Onofrio Boni a Canova del 16 aprile 1810. Boni si sofferma sui colori del Monumento ad Alfieri in Santa Croce, sul fondo dell'arco, sui bassirilievi di Dante e Petrarca originariamente concepiti e sollecita una decisione di Canova.

Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio, *Manoscritti canoviani*,

2 XLVII. 31/ 661

“ Sig. Cavaliere Stimatissimo ed Amatissimo  
Siamo già al fine dell'opera, ne si può andare avanti senza il suo assenso. Le faccio alcune domande pregandola a riprendere in mano il disegno. / 1. Di che colore gradisc'Ella i bassirilievi, di marmo statuario o di metallo dorato? Approva Ella, che si facciano o in un caso, o nell'altro di diverso colore dal fondo in cui campeggiano? Approva Ella, facendoli di metallo dorato (s'intende finti a pittura), che si dorassero i rosoni, e l'orlo dei Cassettoni sotto l'Arco, qualora la spesa sia discreta? / 2. Di che colore; o per meglio dire di qual marmo, ama Ella, che sia il fondo dell'Arco, su cui campeggia il deposito? Ama che sia del colore dell'architettura, o più scuro? / La prego a schizzare in quel disegno lateralmente all'arco due genj volanti, o altra cosa a genio suo o

## Bibliografia delle schede

Alberton Vinco da Sesso 1985  
A. Alberton Vinco da Sesso, schede in *Graphik aus Venetien 1700-1850*, Museo Civico di Bassano, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Esslinghen am Neckar.

*Amore e Psiche a Milano* 2012  
*Amore e Psiche a Milano*. “Amore e Psiche stanti: Antonio Canova. “Psyché et L'Amour: François Gérard. Esposizione straordinaria dal Museo del Louvre a Palazzo Marino, catalogo della mostra (Milano, palazzo Marino, 2012 – 2013), a cura di V. Pomarède, V. Merlini, D. Storti, Milano.

Androsov 2006  
S. Androsov, *Le statue di Nicola I: uno zar e l'Europa*, in “FMR”, 13, giugno – luglio 2006, pp. 43 – 62.

Androsov 2007  
S. Androsov, schede in *Canova e la Venere Vincitrice* 2007.

Androsov 2008  
S. Androsov, schede in *Canova alla corte degli zar* 2008.

Androsov 2013  
S. Androsov, *Le Grazie di Antonio Canova all'Ermitage di San Pietroburgo*, in *Le Grazie* 2013, pp. 61 – 67.

Antonio Canova 1951  
Antonio Canova. *Monocromi e disegni*, catalogo della mostra, a cura di E. Bassi, Firenze.

Antonio Canova 1969  
Antonio Canova *Tegninger fra Museet i Bassano*, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani, E. Salling, Kobenhavn.

Antonio Canova 1992  
Antonio Canova, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr), Venezia.

Antonio Canova 2001  
Antonio Canova. *Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa – San Pietroburgo; 2001 – 2002), Milano.

Antonio Canova 2013  
Antonio Canova. *Sculture, dipinti e disegni del Museo e della Gipsoteca di Possagno andati ad Assisi*, catalogo della mostra (Assisi, palazzo Monte Frumentario; 2013 – 2014), a cura di M. Guderzo, Crocetta del Montello (Treviso).

Antonio Canova e l'Accademia 2002  
Antonio Canova e l'Accademia, a cura di G. Delfini Palizzi, Treviso.

Argan 1969  
G.C. Argan, *Antonio Canova*, a cura di E. De Benedetti.

Argan 1982  
G.C. Argan, *Disegni del Canova*, in *Disegni di Canova* 1982, p. 9.

Art in Rome 2000  
*Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art; Houston, Museum of Fine Art, 2000), a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia.

Ausstellung 1937  
*Ausstellung italienischer Kunst vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, catalogo della mostra (Akademie, Berlin), Berlino.

Barbieri 1982  
F. Barbieri, *Dai disegni al marmo tra sensi e ragione*, in *Disegni di Canova* 1982, pp. 10 – 13.

Barbieri 1990  
F. Barbieri, *Canova scultore pittore e architetto a Possagno*, Cittadella (Padova).

Bassi 1943  
E. Bassi, *Canova*, Milano.

Bassi 1957a  
E. Bassi, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia.

Bassi 1957b  
E. Bassi, *Antonio Canova*, Milano.

Bassi 1959  
E. Bassi, *Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venezia.

Bassi, Urban Padoan 1989  
E. Bassi, L. Urban Padoan, *Canova e gli Albrizzi. Tra Ridotti e dimore di campagna del tempo*, Milano.

Bernini 2002  
R. Bernini, *I ritratti di Canova incisi*, in *Antonio Canova e l'Accademia* 2002, pp. 59 – 67.

Bernini 2008  
R. Bernini, *I ritratti di Canova incisi*, in *La mano e il volto* 2008, pp. 45 – 49.

Bertini 1950  
A. Bertini, schede in *Prima mostra* 1950.

Bertini 1958  
A. Bertini (a cura di), *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma.

Bettagno 1971  
A. Bettagno, *Le dessin vénitien au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra di Parigi (1971 – 1972; Galerie Heim), Vicenza.

Bettagno 1990  
A. Bettagno, schede in *Da Leonardo a Rembrandt* 1990.

Black 2000  
B. Black, *Canova's lost model for "Hercules and Lichas" preserved in bronze. The definitive French casts, the copies and the confusions*, in “Apollo”, 152 (2000), 463, pp. 13 – 21.

Bosi 2006  
S. Bosi, *Committenze pubbliche a Canova tra la Repubblica Italiana e il Regno Italico*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, Atti della Quarta Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 4 – 8 novembre 2002), a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa, pp. 57 – 64.

Bratti 1917  
R. Bratti, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata (da un carteggio inedito)*, Venezia.

Briganti 1977  
G. Briganti, *I pittori dell'Immaginario*, Milano.

Campbell 1993  
R. J. Campbell, schede in *Visions of Antiquity* 1993.

Canova 2002 – 2003  
A. Canova, *Epistolario*, a cura di H. Honour, P. Mariuz, 2 voll., Roma.

Canova 2003  
*Canova*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico; Possagno, Gipsoteca Canoviana e Casa del Canova, 2003 – 2004), a cura di S. Androsov, M. Guderzo, G. Pavanello, Milano.

Canova 2014  
A. Canova, *Scritti*, a cura di P. Mariuz, Cittadella (Padova).

Canova alla corte degli zar 2008  
*Canova alla corte degli zar. Capolavori dall'Ermitage di San Pietroburgo*, catalogo della mostra (Milano, palazzo Reale), a cura di F. Mazzocca, S. Androsov, Milano.

*Canova all'Ermitage* 1991
*Canova all'Ermitage. Le sculture del museo di San Pietroburgo*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Ruspoli, 1991 – 1992), Venezia.

*Canova e Appiani* 1999
*Canova e Appiani. Alle origini della contemporaneità*, catalogo della mostra (Monza, Museo Civico), a cura di R. Barilli, Milano.

*Canova e la danza* 2012
*Canova e la danza*, catalogo della mostra, a cura di M. Guderzo, Possagno.

*Canova e la Venere Vincitrice* 2007
*Canova e la Venere Vincitrice*, catalogo della mostra di Roma (Roma, Galleria Borghese) 2007 – 2008), a cura di A. Coliva, F. Mazzocca, Milano.

*Canova e l'incisione* 1993
*Canova e l'incisione*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale; Bassano del Grappa, Museo Civico; 1993 – 1994), a cura di G. Pezzini Bernini, F. Fiorani, Bassano del Grappa.

*Canova Ideal Heads* 1997
*Canova Ideal Heads*, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum), a cura di K. Eustace, Oxford.

*Canova. L'ideale classico* 2009
*Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico), a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci, con la collaborazione di S. Grandesso, F. Leone, Cimisello Balsamo (Milano).

*Canova. Il segno della gloria* 2012
*Canova. Il segno della gloria: disegni, dipinti, sculture*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma di palazzo Braschi, 2012 – 2013), a cura di G. Ericani, F. Leone, Roma.

*Canova. La bellezza e la memoria* 2013
*Canova. La bellezza e la memoria*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti), a cura di G. Ericani, F. Leone, Roma.

Capitani 2002
L. Capitani, *Canova e la danza*, in “Polittico”, II, 2002, pp. 95 – 114.

Capitani 2012
L. Capitani, *Arti dello spazio e arti del tempo: Canova e la danza*, in *Canova e la danza* 2012, pp. 29 – 39.

*Catalogo cronologico* 1817
*Catalogo cronologico delle sculture di Antonio Canova* pubblicato dietro richiesta di S.A.R. il principe di Baviera, Roma.

Cicognara 1823
L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova scritta dal Cav. Leopoldo Cicognara*, Venezia.

Cicognara 1823 – 1824 [2007]
L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'agincourt. Edizione seconda riveduta e ampliata dall'autore*, 8 voll., Prato (I edizione 1813 – 1818); ed. anastatica a cura e con apparati critici di F. Leone, B. Steindl, F. Leone, Bassano del Grappa.

Cicognara 1839
Cicognara, *Lettere inedite ad Antonio Canova*, Padova.

Cicognara 1973
Cicognara Leopoldo, *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di G. Venturi, Urbino.

Cirillo 1992
G. Cirillo, *Maria Luigia e le arti*, in *Maria Luigia. Donna e sovrana* 1992, pp. XI – XLV.

Colucci 1999
I. Colucci, *Antonio Canova, la marchesa Margherita Boccapaduli e Alessandro Verri: lettere e altre testimonianze inedite*, in “Paragone”, 49, 1998 (1999), pp. 64 – 74.

Consolo 1839
G. Consolo, *Ercole e Lica di Antonio Canova che Verona acquistava per eternare la memoria della battaglia dei 5 aprile 1799*, Padova.

*Da Canova a Boccioni* 2011
*Da Canova a Boccioni. Le collezioni della Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo*, a cura di F. Mazzocca, Milano.

*Da Canova a Modigliani: il volto dell'Ottocento* 2010
*Da Canova a Modigliani: il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, palazzo Zabarella, 2010 – 2011), a cura di F. Leone, F. Mazzocca, C. Sisi, M. Marini Clarelli, Venezia.

*Da Leonardo a Rembrandt* 1990
*Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale), a cura di G. C. Sciolla, Torino.

*Da Paolo Veneziano a Canova* 2000
*Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984 – 2000*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), a cura di G. Fossaluzza, Venezia.

*D'après l'antique* 2000
*D'après l'antique*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2000 – 2001), a cura di J.-P. Cuzin, J.-R. Gaborit, A. Pasquier, Parigi.

Debenedetti 1973
E. Debenedetti, *Nota ai disegni giovanili di Canova, in Studi canoviani. 1. Le fonti. 2. Canova e Venezia, Roma*.

De Rossi 1787
G. G. De Rossi, *Scultura* in “Memorie per le Belle Arti”, III, marzo 1787, pp. 49 – 54.

De Rossi 1788
G. G. De Rossi, *Incisione in rame*, in “Memorie per le Belle Arti”, IV, agosto 1788, p. 199.

De Rossi 1792
G. G. De Rossi, *Lettera sul deposito di Clemente XIII nella Basilica Vaticana, all'ottimo amico Ignazio de Giovanni canonico della cattedrale di Casal Monferato*, Bassano.

De Rossi 1795
G. G. De Rossi, *Lettera sopra un monumento scolpito dall'illustre scultore Sig. Antonio Canova*, Bassano.

Del Bravo 1987
C. Del Bravo, “*Idee” del Canova*, in “Intersezioni”, 7, 1987, n. 1, pp. 73 – 83.

*Dessins de Canova* 1983
*Dessins de Canova du Musée de Bassano*, Alençon (ri-edizione francese di *Disegni di Canova* 1982).

D'Este 1864 [1999]
A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova scritte da Antonio D'Este e pubblicate per cura del nipote Alessandro con note e documenti*, Firenze 1864; ed. anastatica a cura di P. Mariuz, Bassano del Grappa.

*Disegni dalle collezioni del Museo Correr* 1985
*Disegni dalle collezioni del Museo Correr XV-XIX secolo*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1985 – 1986), a cura di G. Romanelli e T. Pignatti, Venezia.

*Disegni del Museo di Civico* 1956
*Disegni del Museo Civico di Bassano da Carpaccio a Canova*, a cura di L. Magagnato, Venezia.

*Disegni di Canova* 1982
*Disegni di Canova del Museo di Bassano*, catalogo

della mostra (Roma, Pinacoteca Capitolina; Bassano del Grappa, Museo Civico), comitato organizzativo F. Barbieri, G. Bologna, F. Rigon, C. Terenzi, direttore della mostra F. Rigon, Milano.

Ericani 2003
G. Ericani, *Il primo bozzetto delle* Tre Grazie, in *Canova* 2003, pp. 31 – 35.

Ericani 2007a
G. Ericani, schede in *Canova e la Venere Vincitrice* 2007.

Ericani 2007b
G. Ericani, *Antonio Canova. L'uomo, le opere*, in *Canova e la Venere Vincitrice* 2007, pp. 149 – 160.

Ericani 2009
G. Ericani, schede in *Canova. L'ideale classico* 2009.

Ericani 2012
G. Ericani, *Una nuova mostra per Antonio Canova. Il segno e la gloria*, in *Canova. Il segno della gloria* 2012, pp. 17 – 23.

Ericani 2013
G. Ericani, *Canova. La bellezza e la memoria. I pensieri nascosti*, in *Canova. La bellezza e la memoria* 2013, pp. 17 – 26.

Fabréga-Dubert, Martínez, Minozzi 2011
Fabréga-Dubert, Martínez, Minozzi, schede in *I Borghese e l'antico* 2011.

Falier 1823 [2000]
G. Falier, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia 1823; ed. anastatica a cura di G. Pavanello, Bassano del Grappa.

Fehl 1969
Ph. H. Fehl, *Canova's Hercules and Lichas: Notes Regarding a Small Bronze in the North Carolina Museum of Art*, in “North Carolina Museum of Art”, VIII (1968 – 1969).

Fernow 1806 [2006]
C. L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich 1806; ed anastatica a cura di A. Auf der Heyde, 2 voll., Bassano del Grappa.

Fiorani 1993
F. Fiorani, schede in *Canova e l'incisione* 1993.

Fiorani, Pezzini Bernini 1993
F. Fiorani, G. Pezzini Bernini, schede in *Canova e l'incisione* 1993.

Foratti 1922
A. Foratti, *Antonio Canova (1757-1822)*, Milano.

*Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006
*Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, cura di E. di Majo, M. Lafranconi, Roma.

Gazzera 1821
C. Gazzera, *Lettera al conte Giuseppe Franchi di Pont, introno alle opere di pittura e di scultura esposte nel palazzo della Regia Università l'estate del 1820*, Torino.

Giordani, Canova, Sartori 2004
P. Giordani, A. Canova, G.B. Sartori, *Carteggio*, a cura di M. Ceppi, C. Giambonini, Piacenza.

Grandesso 2007
S. Grandesso, schede in *Canova e la Venere Vincitrice* 2007.

Grandesso 2009
S. Grandesso, schede in *Canova. L'ideale classico* 2009.

Guderzo 1997
M. Guderzo, schede in *El triunfo de Venus. La immagine de la mujer en la pintura veneciana del siglo XVIII*, catalogo della mostra, Madrid.

Guderzo 1999
M. Guderzo, schede in *Canova e Appiani* 1999.

Guderzo 2000
M. Guderzo, scheda in *Da Paolo Veneziano a Canova* 2000.

Guderzo 2007
M. Guderzo, schede in *Canova e la Venere vincitrice* 2007.

Haskell, Penny 1984
F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500 – 1900*, Torino 1984.

Hayez 1983
Hayez, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera; 1983 – 1984), a cura di M. C. Gozzoli, F. Mazzocca, Milano.

Hermann Fiore 1997
K. Hermann Fiore, *Lettere inedite sulla statua della Paolina*, in *Venere vincitrice* 1997, pp. 119 – 140.

Hiesinger 1978
U. Hiesinger, *Canova and the Frescoes of the Galleria Chiaramonti*, in “Burlington Magazine”, 9, 1978, pp. 656 – 659.

Honour 1959a
H. Honour, *Antonio Canova and the Anglo-Romans. Part I: The first visit in Rome*, in “The Connoisseur”, 143, maggio 1959, pp. 241 – 245.

Honour 1959b
H. Honour, *Antonio Canova and the Anglo-Romans. Part 2: The first years in Rome*, in “The Connoisseur”, 144, dicembre 1959, pp. 225 – 231.

Honour 1962
H. Honour, *An Italian Monument to Nelson*, in “Country Life Annual”, pp. 137 – 138.

Honour 1968 [1997]
H. Honour, *Neo-classicism*, Harmondsworth 1968; ed. it. Torino 1997.

Honour 1972a
H. Honour, schede in *The Age of Neoclassicism* 1972.

Honour 1972b
H. Honour, *Antonio Canova and the Anglo-Romans. Part I: The first visit to Rome*, in “The Connoisseur”, vol. 143, maggio, pp. 241 – 245; *Antonio Canova and the Anglo-Romans. Part II: The first years in Rome*, in “The Connoisseur”, vol. 144, dicembre, pp. 225 – 231.

Honour 1972c
H. Honour, *Canova's statues of Venus*, in “The Burlington Magazine”, ottobre 1972, pp. 658 – 670.

Honour 1976
H. Honour, *Eight Letters from Antonio Canova*, in “Apollo”, 104, ottobre 1976, pp. 291 – 297.

Honour 1993
H. Honour, *Canova e l'incisione*, in *Canova e l'incisione* 1993, pp. 11 – 21.

Honour 1994
A. Canova, *Scritti. I*, a cura di H. Honour, Roma.

Honour 1995
H. Honour, *Canova's Three Graces*, in *Three Graces Antonio Canova* 1995, pp. 19 – 45.

Honour 1998
H. Honour, *A list of Artists Who Portrayed Canova*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia, pp. 155 – 172.

Honour 1999
H. Honour, *Un bozzetto del Canova, Le Tre Grazie*, Torino.

Honour 2003
H. Honour, *Canova e i suoi incisori*, in *Canova* 2003, pp. 413 – 425.

Hubert 1964
G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Parigi.

*I Borghese e l'antico* 2011
*I Borghese e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 2011 – 2012), a cura di A. Coliva, M.-L. Fabréga-Dubert, Milano.

*Il carteggio Canova-Quatremère* 2005
*Il carteggio Canova-Quatremère 1785-1822. Nell'edizione di Francesco Paolo Luiso*, a cura di G. Pavanello, Possagno, Fondazione Canova.

*Il Neoclassicismo in Italia* 2002
*Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, palazzo Reale), a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, Milano.

*Il primo '800 italiano* 1992
*Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, catalogo della mostra (Milano, palazzo Reale), a cura di R. Barilli, Milano.

*Il ritorno di Napoleone* 2009
*Il ritorno di Napoleone. Il gesso di Canova a Brera restaurato*, catalogo della mostra (Pinacoteca di Brera), a cura di M. Ceriana, Milano.

Johns 1990
C. M. S. Johns, *Antonio Canova's Drawings for “Hercules and Lichas”*, in “Master Drawings”, XXVII, 4, 1989 (1990) pp. 358 – 367.

Johns 1998
C. M. S. Johns, *Antonio Canova and the politics of patronage in the revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley and Los Angeles.

*Juliette Récamier* 2009
*Juliette Récamier. Muse et mécène*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux Arts), a cura di S. Paccoud, L. Widerkehr, Parigi.

Kenworthy – Browne 2013
J. Kenworthy – Browne, *La Galleria delle Sculture a Woburn Abbey e l'architettura del* Tempio delle Grazie, in *Le Grazie* 2013, pp. 69 – 77.

Kosareva 1991
N.K. Kosareva, schede in *Canova all'Ermitage* 1991.

Krasa-Florian 1967 – 1968
S. Krasa, *Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie Christine*, in “Albertina Studien”, nn. 5/6, 1967 – 1968, pp. 67 – 134.

Krudener 1983
*Voyage en Italie du baron de Krudener en 1786. Notes sur l'Italie, la Savoie, Lyon et la Suisse*, a cura di F. Ley, prefazione di G. Luciani, Parigi.

*La mano e il volto* 2008
*La mano e il volto di Antonio Canova*, catalogo della mostra (Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova, 2008 – 2009), Treviso.

*Le danzatrici di Canova* 2007
*Le danzatrici di Canova*, catalogo della mostra, a cura di G. Ericani, Bucarest.

*Le Grazie* 2013
*Le Grazie di Antonio Canova*, catalogo della mostra (Possagno, Museo e Gipsoteca Antonio Canova, 2013 – 2014), a cura di M. Guderzo, Crocetta del Montello (Treviso).

*Letà neoclassica a Faenza* 1979
*Letà neoclassica a Faenza*, catalogo della mostra (Faenza, palazzo Milzetti), a cura di A. Ottani Cavina, Ravenna.

Leone 1999
F. Leone, *Giuseppe Angelini. Storia, committenze e rapporti con l'Europa nel culto della classicità*, in “Ricerche di Storia dell'Arte”, 68, 1999, pp. 1 – 16.

Leone 2003-2004
F. Leone, *Melchior Missirini (1773 – 1849) storico e critico dell'arte. Il dibattito artistico tra Roma e Firenze nella prima metà del XIX secolo*, 2 voll., Milano 2003 – 2004 (tesi di dottorato di ricerca in “Storia e Critica dei Beni Artistici ed Ambientali”, XVII ciclo, presso l'Università Statale di Milano, dipartimento di “Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo”, anno accademico 2003 – 2004).

Leone 2004
F. Leone, *Canova “Itala Gloria”. Lermeneutica canoviana tra Pietro Giordani e Leopoldo Cicognara: la Vita di Melchior Missirini*, in M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro*, Prato 1824; edizione anastatica a cura e con introduzione critica di F. Leone, Bassano del Grappa, pp. 5 – 76.

Leone 2006a
F. Leone, *Andrea Appiani e il primato dell'affresco, in Ottocento lombardo. Arti e decorazione*, a cura di F. Mazzocca, Milano, pp. 72 – 89.

Leone 2006b
F. Leone, *Disegni inediti dalla raccolta d'arte di Melchior Missirini*, in “Artista”, rivista scientifica dell'Università di Firenze diretta da C. Del Bravo, Firenze, pp. 80 – 99.

Leone 2007a
F. Leone, *La Repubblica delle Arti di Antonio Canova: idea dello Stato, tutela del patrimonio, promozione degli artisti*, in *Canova e la Venere vincitrice* 2007, pp. 130 – 147.

Leone 2007b
F. Leone, *Canova attraverso la Storia della Scultura di Cicognara*, in *Cicognara 1823 – 1824* (2007), I, pp. 63 – 110.

Leone 2007c
F. Leone, *Appiani e la pittura neoclassica*, in *La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano*, a cura di Fernando Mazzocca, Milano, pp. 74 – 87.

Leone 2007d
F. Leone, *Vicenda figurativa e fortuna critica di Dante nella cultura artistica italiana del XIX secolo: 1800 – 1860*, in *Lettere Classensi. Dante e l'Arte*, volumi 35/36, a cura di C. Giuliani, per l'Opera di Dante e la Biblioteca Classense di Ravenna, Ravenna, pp. 83 – 103, 137 – 150.

Leone 2008a
F. Leone, *A Roma sotto Pio VI. Canova, Milizia, De Rossi e la “felice rivoluzione nelle arti”*, in *Committenti, mecenati e collezionisti. I*, Atti della Sesta Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 26 – 29 ottobre 2004), a cura di G. Ericani, F. Mazzocca, Bassano del Grappa, pp. 189 – 202.

Leone 2008b
F. Leone, *La nascita del ritratto moderno nella Milano napoleonica. Dibattito critico, testimonianze visive e primato di Appiani*, in *Istituzioni e vita culturale in età Napoleonica. Repubblica Italiana e Regno d'Italia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Bicentenario della Prima Repubblica Italiana, Milano, 19 – 22 ottobre 2005), Milano, pp. 580 – 597.

Leone 2009a
F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica* 2009, pp. 18 – 53.

Leone 2009b
F. Leone, schede in *Canova. L'ideale classico* 2009.

Leone 2009c
F. Leone, *Melchior Missirini, segretario e biografo di Canova*, in *Canova. L'ideale classico* 2009, pp. 118 – 133.

Leone 2010
F. Leone, *Napoleone a Pitti nei disegni di Luigi Ademollo*, Roma.

Leone 2012a
F. Leone, *Antonio Canova: Tuo rediscovered drawings*, Firenze.

Leone 2012b
F. Leone, *Canova e l'avanguardia neoclassica romana*, in *Canova. Il segno della gloria* 2012, pp. 54 – 67.

Leone 2012c
F. Leone, schede in *Canova. Il segno della gloria* 2012.

Leone 2013a
F. Leone, *John Campbell, I Lord Cawdor, committente di Canova*, in *Committenti, mecenati, collezionisti di Canova*. 3, Atti della Ottava Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, 24 – 27 ottobre 2006), numero monografico di “Studi Neoclassici”, Pisa – Roma, pp. 126 – 146.

Leone 2013b
F. Leone, *Testi critici*, in *Canova. La bellezza e la memoria* 2013.

Leone 2013c
F. Leone, schede in *Le Grazie* 2013.

Leone 2015
F. Leone, *Leopoldo Cicognara dall’epistolario inedito della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in “Studi Neoclassici. Rivista Internazionale”, 2, 2014 (2015), pp. 93 – 100.

*Lettere* 1835
*Lettere familiari inedite di Antonio Canova e di Gianantonio Selva*, a cura di D. Selva, Venezia.

Licht 1983
F. Licht, *Canova*, New York.

Longhi 1952
R. Longhi, *Due disegni del Giani*, in “Paragone”, n. 27, marzo 1952, p. 62.

Longo 2013
I. Longo, *schede* in *Le Grazie* 2013.

*L'officina neoclassica* 2009
*L'officina neoclassica. Dall'Accademia de’ Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, palazzo Milzetti), a cura di F. Leone, F. Mazzocca, Milano.

Malamani 1911
V. Malamani, *Antonio Canova*, Milano.

Mantovani 1985
L. Mantovani, *Diario politico-ecclesiastico*, a cura di P. Zanola, I, *1796-1802*, Roma.

*Maria Luigia. Donna e sovrana* 1992
*Maria Luigia. Donna e sovrana*, catalogo della mostra (Colorno, palazzo Ducale), a cura di G. Godi, Parma.

Marini 1992
G. Marini, schede in *Antonio Canova* 1992.

Mariuz 1998
P. Mariuz, *Antonio Canova*, in *Il Museo Civico di Bassano del Grappa*, a cura di M. Guderzo, Milano.

Mariuz 2002
P. Mariuz, schede in *Il Neoclassicismo in Italia* 2002.

Mariuz 2009
P. Mariuz, *Una “schedula” per il Napoleone come Marte pacificatore di Antonio Canova*, in *Il ritorno di Napoleone* 2009, pp. 31 – 43.

Mariuz 2014a
P. Mariuz, *Introduzione*, in *Canova 2014*, pp. XI – XXXVII.

Mariuz 2014b
P. Mariuz, *Opere*, in *Canova 2014*, pp. 195 – 315.

Mariuz, Pavanello 1999
A. Mariuz, G. Pavanello, *Antonio Canova. I disegni del taccuino di Possagno*, Cittadella (Padova).

Mazzocca 1992
F. Mazzocca, schede in *Antonio Canova* 1992.

Mazzocca 1993
F. Mazzocca, *Canova e i bassorilievi della collezione Rezzonico*, Milano.

Mazzocca 1997
F. Mazzocca, *Paolina Borghese di Antonio Canova*, Milano.

Mazzocca 2002
F. Mazzocca, *Fortuna visiva e interpretazioni di Dante nella cultura artistica tra la Restaurazione e il Risorgimento*, in *Museo Poldi Pezzoli. Restituzioni. Lo studio del collezionista restaurato*, a cura di L. M. Galli Michero, “Quaderni di studi e restauri”, Milano, pp. 57 – 69.

Mazzocca 2007
F. Mazzocca, *Roma 1804 – 1808: Canova e la Venere Vincitrice*, in *Canova e la Venere Vincitrice* 2007, pp. 18 – 44.

Mazzocca 2008
F. Mazzocca, *Giovanni Battista Sommariva collezionista di Canova*, in *Committenti, mecenati e collezionisti. I*, Atti della Sesta Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 26 – 29 ottobre 2004), Bassano del Grappa, pp. 293 – 308.

Mazzocca 2011
F. Mazzocca, *Il genio di Canova nei bassorilievi Rezzonico. Tra epica omerica ed etica socratica, tra virtù cristiane e filantropia illuminata*, in *Da Canova a Boccioni* 2011, pp. 22 – 33.

Mazzocca 2013
F. Mazzocca, *Joséphine de Beauharnais ammiratrice e collezionista di Canova*, in *Committenti, mecenati, collezionisti di Canova*. 3, Atti della Ottava Settimana Internazionale di Studi (Bassano del Grappa, 24 – 27 ottobre 2006), numero monografico di “Studi Neoclassici”, Pisa – Roma, pp. 19 – 25.

Mellini 1984
G. L. Mellini, *Antonio Canova. Disegni scelti e annotati*, Firenze.

Mellini 1986
G. L. Mellini, *Il lapis del Canova*, in “Labyrinthos”, n. 5, pp. 3 – 37.

Mellini 1990
G. L. Mellini, *Canoviana*, in “Antichità Viva”, n. 29, pp. 21 – 30.

Meyer 1898
A. G. Meyer, *Canova: mit 98 Abbildungen nach Skulpturen und Zeichnungen*, Bielefeld – Leipzig.

Milizia 1797
F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia Metodica*, 2 voll., Bassano.

Milizia 1827
F. Milizia, *Lettere di Francesco Milizia al conte Fr. di Sangiovanni ora per la prima volta pubblicate*, Parigi.

Millozzi 2013
F. Millozzi, schede in *Le Grazie* 2013.

Minozzi 2007
M. Minozzi, *Dal palazzo alla villa: la Venere Vincitrice e la stanza di Elena e Paride*, in *Canova e la Venere Vincitrice* 2007, pp. 70 – 89.

Missirini 1824 [2004]
M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro*, Prato 1824; ed. anastatica a cura e con introduzione critica di F. Leone, Bassano del Grappa.

*Mostra Canoviana* 1957
*Mostra Canoviana*, catalogo della mostra (Treviso, palazzo dei Trecento), a cura di L. Coletti, Treviso.

*Mostra dei disegni* 1957
*Mostra dei disegni di Antonio Canova nel secondo centenario*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, a cura di G. Barioli, Bassano.

Muñoz 1931
A. Muñoz, *Le prime opere di Antonio Canova in Roma. I*, in “Capitolium”, VII, 1931, pp. 117 – 128.

Muñoz 1957
A. Muñoz, *Antonio Canova. Le opere*, Roma.

“Notiziario” 2001
“Notiziario degli Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa”, nn. 24 – 25, Cittadella (Padova).

Ost 1970
H. Ost, *Ein Skizzenbuch Antonio Canovas (1796-1799)*, Tübingen.

Ottani Cavina 1979
A. Ottani Cavina, schede in *Letà neoclassica a Faenza* 1979.

Ottani Cavina 1999
A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, con la collaborazione di A. Scarlini, 2 voll., Milano.

Pacetti 2011
V. Pacetti, *Roma 1771-1819. I giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M. G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli, Roma.

Paludetti 1959
G. Paludetti, *Giovanni De Min 1786-1859*, Udine.

Passamani 1975
B. Passamani, *Guida al Museo Civico di Bassano*, Bassano del Grappa.

Pavanello 1976
G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano.

Pavanello 1978
G. Pavanello, schede in *Venezia nell'età di Canova* 1978.

Pavanello 1992
G. Pavanello, schede in *Antonio Canova* 1992.

Pavanello 2001
G. Pavanello, schede e introduzioni alle sezioni in *Antonio Canova* 2001.

Pavanello 2003
G. Pavanello, schede e introduzioni alle sezioni in *Canova* 2003.

Pavanello 2006
G. Pavanello, *Canova e Napoli*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*. 2. *Milano, Firenze, Napoli*, Atti della Quarta Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 4 – 8 novembre 2002), a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa, pp. 279 – 294.

Pavanello 2012
G. Pavanello, *Dentro l'urna confortate di pianto. Antonio Canova e il Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*, Verona.

Pélissier 1902
L.-G. Pélissier, *Canova, la comtesse d'Albany et le tombeau d'Alfieri*, estratto da “Nuovo Archivio Veneto”, n.s., II (1902).

Picot – Bocquillon 2009
S. Picot – Bocquillon, schede in *Juliette Récamier* 2009.

Picot – Bocquillon 2013
S. Picot – Bocquillon, schede in *Le Grazie* 2013.

Pezzini Bernini 1993
G. Pezzini Bernini, schede *Canova e l'incisione* 1993.

Ponente 1982
N. Ponente, *I disegni italiani dell'Ottocento*, Treviso.

*Prima mostra* 1950
*Prima mostra dei disegni della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Reale), a cura di A. Bertini, Torino.

Quatremère de Quincy 1834 [2012]
A.-C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Parigi 1834; ed. anastatica a cura e con introduzione critica di F. Mazzocca, Bassano del Grappa.

*Raccolta* 1825
*Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, VIII, Milano.

Ragghianti 1957
C. L. Ragghianti, *Studi sul Canova*, in “Critica d'Arte”, 1957, n. 22, pp. 3 – 102.

Rigon 1982
F. Rigon, schede in *Disegni di Canova* 1982.

Rigon 1983
F. Rigon, schede in *Dessins de Canova* 1983.

Rigon 1998
F. Rigon, *Le tre Grazie. Iconografia dall'antichità a oggi, dal classicismo al marketing*, Cittadella (Padova).

Romanelli 1985
G. Romanelli, *Il disegno veneziano di età neoclassica*, in *Disegni dalle collezioni del Museo Correr* 1985.

Rosenblum 1967
R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press.

Ruggeri 1974
U. Ruggeri, *Un taccuino di Antonio Canova*, in “Critica d'Arte”, 1974, nn. 1 – 3; 1: pp. 65 – 80; 2: pp. 77 – 88; 3: pp. 47 – 58.

Schemper-Sparholz 1997
I. Schemper-Sparholz, “*Le désir d'avoir la nature en marbre*”: *die Sitzstatue der Prinzessin Leopoldine Esterházy-Liechtenstein von Antonio Canova und das Frauenbild der Frühromant*, in “Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 50, pp. 255 – 295.

Schemper-Sparholz 2007
I. Schemper-Sparholz, schede in *Canova e la Venere Vincitrice* 2007.

Schwartz 2000
E. Schwartz, schede in *D'après l'antique* 2000.

Sciolla 1983
G. C. Sciolla, *Canova, la trilogia dell'amore, della morte, dell'eroismo*, Novara.

Sciolla 1985
G. C. Sciolla, *I disegni: le scuole italiane*, in *Le collezioni d'arte della Biblioteca Reale di Torino: disegni, incisioni, manoscritti figurati*, Torino, pp. 35 – 124.

*Scritti d'arte del Primo Ottocento* 1998
*Scritti d'arte del Primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Milano – Napoli.

Sisi 2006
C. Sisi, *Il monumento funebre di Vittorio Alfieri e il “bello sepolcrale”*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*. 2. *Milano, Firenze, Napoli*, Atti della Quarta Settimana di

Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 4 – 8 novembre 2002), a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa, pp. 212 – 224.

Soldati 1927
M. Soldati, *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, Torino.

Stefani 1990
O. Stefani, *I rilievi del Canova. Una nuova concezione del tempo e dello spazio*, Milano.

Stefani 1992
O. Stefani, *Canova pittore. Tra Eros e Thanatos*, Milano.

Stefani 1999
O. Stefani, *Antonio Canova. La statuaria*, Milano.

Stefani 2013
O. Stefani, *I disegni di Antonio Canova: l'alba del contemporaneo*, Possagno.

Susinno 1983
S. Susinno, *Hayez in Palazzo Torlonia e al Vaticano: il recupero della tecnica dell'affresco. L'intervento al Quirinale*, in *Hayez* 1983, pp. 32 – 37.

Teotochi Albrizzi 1821 – 1824 [2003]
I. Teotochi Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi*, 4 tomi, Pisa, Capurro, 1821 – 1824; ed anastatica a cura e con introduzioni critiche di M. Pastore Stocchi, G. Venturi, Bassano del Grappa.

*The Age of Neoclassicism* 1972
*The Age of Neoclassicism*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts e Victoria and Albert Museum), Londra.

*Three Graces Antonio Canova* 1995
*Three Graces Antonio Canova*, catalogo della mostra (Edimburgo, National Gallery of Scotland), a cura di H. Honour, A. Weston-Lewis, Edimburgo.

Theodoli 1984
O. Theodoli, *Un appunto su Antonio Canova e Giovanni Volpato*, in “Antologia di Belle Arti”, 23/24, 1984, pp. 117 – 118

Ticozzi 1825
S. Ticozzi, *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, VIII, Milano.

*Un'amicizia di Antonio Canova* 1890
*Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara raccolte e pubblicate a cura di Vittorio Malamani*, a cura di V. Malamani, Città di Castello.

Varese 1997
R. Varese, *Canova. Le tre Grazie*, Milano.

*Venere Vincitrice* 1997
*Venere Vincitrice. La Sala di Paolina Borghese alla Galleria Borghese*, a cura di C. Strinati, con testi di A. Costamagna, K. Hermann Fiore, P. Moreno, Roma.

*Venezia nell'età di Canova* 1978
*Venezia nell'età di Canova*, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Ducale), a cura di E. Bassi, A. Dorigato, G. Mariacher, G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia.

Venturi 1992
G. Venturi, *La Grazia* e *Le Grazie*, in *Antonio Canova* 1992, pp. 69 – 75.

Venturi 1998
G. Venturi, *Fausto Tadini tra ecfrasi e illustrazione*, in F. Tadini, *Le sculture e le pittur3 di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno 1795*, Venezia 1796, ed. anastatica a cura di G. Venturi, Bassano del Grappa, pp. VII-XXXVIII.

Visconti 1821
E.Q. Visconti, *Illustrazione de’ monumenti scelti borghesiani già esistenti nella villa sul Pincio*, 2 voll., Roma.

*Visions of Antiquity* 1993
*Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*, catalogo della mostra, a cura di R. J. Campbell e V. Carlson, Los Angeles.

Weston - Lewis
A. Weston – Lewis, *L'acquisizione de Le Tre Grazie*, in *Le Grazie* 2013, pp. 79 – 85.

Zanella 1991
A. Zanella, *Canova e Roma*, Roma.

Zeitler 1954 [2008]
R. Zeiter, *Klassizismus und Utopia*, Stockholm 1954; trad it.: *Neoclassicismo e Utopia*, a cura di G. Casini, Fondazione Canova, Possagno.

