



Antonio Canova. L'uomo, le opere

Giuliana Ericani

Quando nell'ottobre del 1804, il principe Camillo Borghese richiedeva a Canova una statua della moglie Paolina Bonaparte, sorella dell'imperatore, lo scultore veneto aveva raggiunto in Europa una fama ineguagliabile tra gli artisti del suo tempo e tra quelli che lo avevano preceduto, da Donatello in poi.

Nel 1802, stabilitosi definitivamente a Roma e rifiutato il vitalizio offertogli da Francesco II d'Austria in cambio della residenza veneziana, era stato nominato da Pio VII cavaliere dello Speron d'Oro e il 10 agosto insignito della carica, ricoperta ai primi del Cinquecento da Raffaello Sanzio, di Ispettore generale delle Antichità e Belle Arti dello Stato della Chiesa, dell'Accademia di San Luca, dei Musei Vaticani e del Campidoglio. Invitato a Parigi per eseguire una statua del Primo Console Napoleone, è accolto a nella città francese dai principali artisti del momento, David, Girodet, Gerard, Houdon, Percier e Fontaine, e gli viene offerta la carica di Direttore Generale del nuovo Museo Napoleonico.

Di fronte a tali unanimi consensi il ritratto che Canova impone di sé all'esterno, nelle immagini e con le parole, è sostanzialmente diversa. Gli autoritratti a matita e a penna dei suoi taccuini (fig. 90) trasmettono un Canova privato, in una serie di figure della medesima impostazione e del medesimo taglio, diversi solo nel segno della penna o della matita, quasi un'autoanalisi, data l'accezione personale che egli riservava a quei fogli. Non più la scapestrata compagnia di amici di Accademia, un po' hogarthiana, del ritratto con Martino De Boni, ma una figura borghese nei tratti e nell'abbigliamento, quel che si direbbe un gentiluomo d'altri tempi nell'accezione tardo-ottocentesca, una figura composta e seria nell'inquadratura a mezzo busto, che diviene ironica rappresentazione di un disegnatore costretto in una sedia a braccioli, che disegna con la sinistra – davanti ad uno specchio! – su un taccuino in bilico sulle gambe accavallate! Nel 1806-1808 Andrea Appiani lo raffigurava nel medesimo modo in un ritratto quasi dimesso, ora nella Galleria d'Arte Moderna di Milano, nel quale il Canova presentato era l'onesto lavoratore che emerge dalla replica a Fernow in una lettera del 26 novembre 1806 a Quatremère de Quincy: " Quando non si faccia meglio di quello che attualmente si fa, la mia reputazione non à apparenza di volersi oscurare per ora. Vi vuol altro che rubare qua e là de' pezzi antichi e raccozzarli assieme senza giudizio per darsi valore di grande artista! Convieni sudare di e notte su' Greci esemplari, investirsi del loro stile, mandarselo in sangue, farsene uno proprio coll'aver sempre sott'occhio la bella natura, col leggervi le stesse massime". Fernow tra il 1803 e il 1806 con



90. Antonio Canova, *Autoritratto*, disegno.

91. François-Xavier-Pascal Fabre, *Antonio Canova*, 1812. Montpellier, Musée Fabre.



l'Über den Bildhauer Canova und dessen Werke, disponibile ora (2006) nella traduzione in italiano di Auf der Heyde, aveva appena rotto un unanime consenso della critica sulle realizzazioni eroiche e graziose dell'artista, limitando la grande qualità dello scultore veneto a "la sua prepotente tendenza per il vezzoso, il dolce e il leggiadro", riservando con il termine "prepotente" una qualche forza e determinazione a quelle che "si terrebbero per produzioni di un pennello tratteggiato da una donna". L'immagine eroica di Fabre del 1812 (fig. 91) e quelle ancora successive di Lawrence aggiungeranno a questo ritratto l'aura del successo e della figura mitica fuori del tempo che rappresentava il pensiero dei contemporanei ma che probabilmente non era la sua. È questa la descrizione che l'amico Giordani, avendo negli occhi il "bello e vasto tempio capace di contenere i simulacri in naturale grandezza di tutte quante le opere di Canova", ne dà nel 1810: "uomo singolare e verisimilmente divino lo diresti da una provvidenza pietosa di natura collocata sul doppio confine della memoria e della immaginazione umana a congiungere due spazi infiniti: richiamando a noi i passati secoli; e de' nostri tempi facendo ritratto all'avvenire".

Per avere un quadro completo del personaggio, è tuttavia utile ripercorrere alcune sue affermazioni che si accompagnano agli autoritratti ed ai ritratti. La sua indefessa e continua dedizione al lavoro è dichiarata al Falier il 2 giugno 1781: "quello cioè di potermi consacrare interamente all'arte senza che il pensiero della propria sussistenza mi avesse a distrarre. Ora crederei un furto sacrilego, se defraudassi l'arte di una sola ora del giorno". La difesa ad oltranza della propria libertà è nella nota nella quale racconta a Giuseppe Falier, nel 1794, il suo rifiuto a trasferirsi alla corte di Caterina II: "Per farmi poi uno stato migliore non saprei che cosa farmene, mentre io non voglio vivere con più lusso che quello che ho né lavorare meno: bensì libero e lontano dalle infinite brighe che potrebbe l'essere ad una corte [...] per cosa mai per chi vuol vivere a sé, e fare quello che gli piace e ascoltare la verità? Io son pover uomo, ma siccome ho bisogno di poco, così non temo di potermi trovare dappertutto quando può occorrermi. Moglie spero di non prenderla più o almeno, se lo dovessi fare, la prenderei avanzata per poter vivere sempre quieto ad attendere alla mia arte che tanto amo e che esige tutto l'uomo, senza perdita di un momento". Ed ancora la sua partecipazione alle vicende storiche e politiche di quegli anni avviene dall'osservatorio personale: "Ed anche ho lavorato in marmo in altre cose, perché se non avessi avuto o se non tenessi la testa sempre occupata in tali cose non so se avrei potuto reggere alle lacrimevoli circostanze che devorano il mondo

intero. Sono così sensibile che quando ci penso di sera non posso più trovare il sonno...”, scriveva a Giovanni Falier nel gennaio 1797 e il 29 marzo aggiungeva: “Veggio l'Italia tutta anzi l'Europa tutta talmente ruinoso che se non fossi trattenuto da tante cose che mi incatenano qui, sarei tentato di andare in America perché mi sento morire per il povero nostro stato che tanto amo”. Ed il 20 aprile, il suo coinvolgimento aumenta: “sarei ben contento di perder volentieri qualunque cosa, anzi la vita istessa, purchè potessi in sì fatto modo giovare alla mia adorabile patria che tale la chiamerò sino a che mi resterà ombra di respiro”. La sua posizione moderata, attenta, si direbbe oggi, alla qualità della vita, è ribadita ancora al Falier il 27 gennaio dell'anno successivo: “la pace, la tranquillità, la sicurezza sono beni reali da non potersi paragonare con i chimerici da teste calde”. Al maresciallo Duroc, che nel 1810 gli aveva ricordato la statua per l'imperatrice Maria Luisa, egli cerca di sottrarsi, ritornando agli argomenti personali più volte richiamati: “Come io fui fino dai miei primi tempi dedito allo studio ed alla solitudine di una vita interamente privata e romita, con una salute poco robusta quando non sia ben regolata e difesa, con un carattere di sensibilità e timidezza eccessiva, io mi conosco omnimamente incapace di reggere a' pensieri che non siano intimamente legati coll'esercizio pratico della professione. Qualora io dovessi cangiar tale sistema di vivere che il mio elemento, morrei subito a me stesso e all'arte mia, per la quale io vivo”. Il suo rifiuto delle lodi e degli omaggi è da lui commentato, dopo aver abbandonato la sala, in occasione dello scoprimento, nel 1807, di un suo busto coronato d'alloro eseguito da Antonio d'Este: “Non vedete in che impegno mi mettono di faticare, e realizzare i tanti elogi che mi fanno? Opere ci vogliono non ciarle né feste”. In tutto ciò non manca la certezza di ben operare, come ribadisce quasi programmaticamente a Quatremère nel 1806: “si vuole vedere delle opere: strapazzate, no certamente, ma fatte bene; e per farle bene, bisogna saperle fare, e allora si fanno anche presto. Anzi, queste costantemente riescono le migliori, perché la mano obbedisce perfettamente alle idee chiare e sicure dell'artista. Effetto che si riscontra nei più celebri autori antichi e moderni”, nei quali evidentemente si annovera.

La sua bonaria ma pungente ironia è tutta in quel “...Nemmeno la dea del Riso la troveranno ridente ma se avesse il colore la vedrebbero che incanta”, commento del 1800 in relazione alla *Ebe* del 1796 che “ha la sua giusta espressione anche senza colore”.

La sua generosità nei confronti degli artisti e del patrimonio artistico, al di là del vittorioso recupero dei beni sottratti da Napoleone ai musei ed alle chiese italiane, si nutre di numerosi episodi, tra i quali: nel 1809 interviene per liberare gli artisti spagnoli detenuti in Castel Sant'Angelo perché si erano rifiutati di prestare giuramento al nuovo re di Spagna Giuseppe Bonaparte; tra il 1808 e il 1809 aveva destinato 140.000 franchi per artisti poveri; nel 1810 ottiene dall'imperatore 100.000 franchi per scavi a Roma e 100.000 franchi per l'Accademia di San Luca e per restauri di opere antiche.

Era nato a Possagno il 1° novembre 1757. Perso il padre all'età di neanche quattro anni, venne affidato, nel 1762, dalla madre Angela Zardo, passata a nuove nozze con Francesco Sartori e trasferitasi a Crespano, al nonno Pasino Canova, scalpellino come il padre. Per interessamento del senatore Giovanni Falier, sei anni dopo, viene collocato nello studio dello scultore Giuseppe Bernardi detto Torretti a Pagnano d'Asolo e poi a Venezia e frequenta la scuola di nudo all'Accademia alle Belle Arti di Venezia dove rimane iscritto fino al 1776. Il suo riferimento in Accademia è il pittore Giambattista Mengardi, titolare della cattedra di pittura. È in questi anni che conosce Antonio d'Este al quale rimane legato tutta la vita. Le prime opere di un certo interesse della sua giovinezza risalgono alla prima metà degli anni settanta e furono eseguite per il suo mecenate Giovanni Falier per la villa ai Predazzi d'Asolo, *Orfeo* ed *Euridice*. Iniziata, quest'ultima, nel 1773, la seconda venne presentata, invece, alla Fiera della Sensa in Campo San Rocco nel 1776. In un'attenta lettura iconografica, Canova ripropone in grande formato due opere per la statuaria da giardino, secondo modelli consueti della scultura settecentesca veneta e del suo maestro, il Torretti. Già qui egli sublima la drammaticità dei gesti di matrice ancora barocca in pose bloccate in

segni che assumono valenza di assoluto ed emerge qui uno dei *topoi* della poetica canoviana, la violenza della morte, fissata nell'immortalità del mito classico.

Dal punto di vista stilistico appare in nuce una prassi che troverà il suo esito nel *Dedalo ed Icaro*, un'accurata operazione di filtro della cultura barocca, ridotta all'essenziale fino a metterne in evidenza le strutture (Argan 1969). Nel gruppo eseguito nel 1777-1779 su commissione di Pietro Vettor Pisani per una nicchia nel palazzo di San Polo sul Canal Grande, egli supera lo spazio aperto, elemento stilistico portante della cultura barocca, in un esemplare bilanciamento del rapporto tra le figure marginali e il vuoto centrale, impostando gli elementi secondo poche direttrici strutturali nei modi della poetica cinquecentesca. La matrice barocca dell'operazione è confermata dai due disegni preparatori che mantengono i caratteri piazzetteschi della sua formazione accademica.

Dei 300 zecchini guadagnati in premio per la scultura ne impegna 100 per il desiderato viaggio a Roma, tra l'ottobre del 1779 e il 28 giugno 1780, dettagliatamente descritto nei *Quaderni di viaggio*, pubblicati nel 1959 da Elena Bassi e nuovamente da Hugh Honour nel 1994 ed ora ripubblicati, ancora a cura di Honour e Paolo Mariuz (2007), nell'ambito del lavoro del Comitato per L'Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova. Con due fermate a Bologna ed a Firenze e una puntata a Siena, Canova raggiunge Roma il 4 novembre e viene ospitato a Palazzo Venezia dall'ambasciatore veneto Girolamo Zulian. All'ambasciata veneta e al contiguo giardino di San Marco faceva riferimento un folto nucleo di artisti di origine e formazione veneta, il pittore Pier Antonio Novelli, gli architetti Giannantonio Selva e Giacomo Quarenghi, gli incisori Francesco Piranesi, Raffaele Morghen, Giovanni Volpato. La sua attività romana si divide tra la frequenza dell'Accademia di Francia e il Campidoglio, la visita con i conseguenti rilievi grafici delle sculture antiche e moderne e la frequentazione di alcuni artisti contemporanei, Gavin Hamilton (“pittore eccellente che mi piacque all'estremo”), Pompeo Batoni, del quale apprezza il disegnare “tenero, grandioso, di belle forme” e del quale frequenta la scuola-accademia, Giuseppe Angelini, Bartolomeo Cavaceppi, Agostino Penna, Christopher Hewetson, Carlo Albacini, ai quali riserva apprezzamenti sinceri e una particolare attenzione nell'individuare in ciascuno di loro elementi di novità e modernità. Nel gennaio 1780 continua il suo viaggio di studio verso Napoli, Salerno, Paestum, Pompei, Caserta. Rientra poi a Roma dove riserva un'attenzione critica al soffitto della sala dei Papiri di Mengs, del quale aveva già prospettato alcune riserve a Caserta davanti ad un dipinto su tela. In quegli stessi giorni, l'esposizione in Palazzo Venezia del gesso del *Dedalo ed Icaro* suscita un certo interesse nell'ambiente romano. Dopo un semestre passato a Venezia, dove esegue la statua del marchese Poleni per il Pantheon di Prato della Valle, nella quale emergono i tratti del *Piranesi* di Angelini per Santa Maria del Priorato, si trasferisce definitivamente a Roma. Un'attenzione alla razionalità classicista, letta attraverso il vibrante persistente uso della linea sinuosa di matrice berniniana, rivela l'*Apollo che si incorona*, ora nelle collezioni del Getty Museum, eseguito con ogni probabilità per la villa Rezzonico di Bassano, su commissione di Abbondio Rezzonico, che sarà uno dei suoi *patrons* nella Roma di fine Settecento ed al quale era affidato il controllo degli esiti artistici raggiunti di una borsa di studio triennale di 300 ducati assegnatagli dalla Repubblica Veneta. Del 1781 è il *Teseo sul Minotauro* per l'ambasciatore veneto Girolamo Zulian, debitore al *Mercurio Farnese* per la tipologia del giovinetto (Honour 1959), ad un particolare di una pittura pompeiana per il Minotauro e forse suggerito, compositivamente, dalla tela di Hamilton con *Achille che trascina il cadavere di Ettore* (Pavanello 1976), che ricevette unanimi riconoscimenti di modernità e rappresenta la prima opera di soggetto mitologico dell'artista interpretato alla luce dell'insegnamento winkelmanniano, un soggetto di lotta e contrasto di forze bloccato nelle pose secondo gli insegnamenti della statuaria greca. La lunga ricerca lo aveva portato ad una progressiva depurazione di quanto di distante dal vero esisteva nella scultura barocca ed in particolare in quella del suo maggior interprete, Gian Lorenzo Bernini. La necessità, infatti, di non perdere quanto il linguaggio barocco aveva acquisito nella lettura del vero, per la parte dei sentimenti, amore, passione, dolore, spavento, stilisticamente per i movi-

menti e la mimica del corpo aveva portato Canova a costruire un nuovo linguaggio personale, controllato sempre dall'intelletto, che traduceva i gesti in una mimica oratoria non lontana da quella del teatro tardoromano – di pantomima classica parla Maltese (1980) –, i racconti mitologici in cadenzate e misurate dimostrazioni dei percorsi personali dei personaggi. Il tutto con un'attenzione particolare al valore morale delle azioni rappresentate, aspetto che farà di Canova un antesignano cantore dell'epopea risorgimentale.

La fama dell'artista si dichiara definitivamente con il *Monumento funerario per papa Clemente XIV*, il bolognese Giovanni Vincenzo Antonio Ganganelli, francescano, autore della soppressione della Compagnia di Gesù nel 1773 e della fondazione del Museo di Antichità in Vaticano, eseguito tra il 1783 e il 1787. Canova sfrutta, forse memore del sarcofago giorgionesco della Madonna di Castelfranco (Pavanello 1992), la porta della sagrestia della basilica dei Santi Apostoli per creare uno spazio oltre la scultura, l'urna, il defunto e le figure accompagnatorie, collocate sul *limen* tra la vita e la morte. Anche qui le soluzioni progettate e realizzate si distanziano dalla tradizione sepolcrale barocca romana ed attingono in una continua ricerca a soluzioni della scultura ed architettura antica romana e rinascimentale, ridotte a sintesi moderna e personale. La scelta delle figure de *La Pietà* – divenuta poi *La Temperanza* – e de *La Mansuetudine* inaugurano tre modelli scultorei femminili molto amati da Canova. La prima troverà la realizzazione in periodi diversi e diverrà *La Religione* nel successivo *Monumento a Clemente XIII* e ben più tardi *La Religione Cattolica* del 1814-1815 e la madre ne *La Pietà* terminata nel 1821 (Pavanello 1992). La seconda sarà replicata con varianti nelle figure femminili per il fondamentale, non realizzato, *Monumento a Tiziano*, per il monumento a Francesco Pesaro e poi per l'Italia nel *Monumento ad Alfieri* in Santa Croce a Firenze (1804), la terza diverrà il prototipo della plorante di profilo delle sue steli funerarie dell'inizio dell'Ottocento (Ludovica Callemberg, Giovanni Volpato, Giovanni Falier, Alessandro De Souza Holstein). La scelta di due figure teologali in sostituzione dei santi tutelari tipici della statuaria controriformata e barocca costituisce la novità legata all'invenzione canoviana ed alla ricerca dei significati morali dell'azione umana, una ricerca plutarchesca reinterpretata dal messaggio cristiano. L'autorità della figura papale è resa in modi non dissimili dalla scultura barocca; quel che cambia è la valenza del segno, autorevole nel braccio alzato in atto non benedicente ma di imperio, come ebbe a notare Cicognara nella prima monografia sull'artista del 1824.

La nuova interpretazione del ritratto classico di un fanciullo dà occasione a Canova, con il *Ritratto del principe Lubomirsky*, di riprendere le ricerche sull'attualizzazione del linguaggio greco del mito, l'*Amore* per il principino polacco nel 1786-1788, divenuta subito per il colonnello Campbell la figura ideale di *Amore, Adone coronato da Venere* (fig. 92) e *Venere e Adone* nei due anni successivi. L'idea del recupero dell'antichità della civiltà greca è esaltata nel ritratto ideale del bel principe polacco, oltre che dai canoni del corpo, nell'ambientazione nel tempio foderato di stoffa cinese, che ricorda il grande dibattito leibniziano settecentesco sulle antichità. La successiva fase di ricerca coinvolge lo studio letterario di Apuleio e, contemporaneamente, della figura greca isolata (l'*Ermes* e il *Marte Ludovisi*), e poi di quella in gruppo di due ed è testimoniata dai disegni, nei quali si individua il passaggio dalla forma chiusa singola alla creazione del gruppo per accostamento dello spazio vuoto, per lo più ancora linearmente concluso nel cerchio. Sia nei disegni che in alcuni dipinti tra ottavo e nono decennio del secolo la ricerca formale si accompagna a una definizione delle forme che risente della conoscenza della pittura di Correggio e dello sfumato in accezioni diversamente affrontate, tra Leonardo e Tiziano. In quegli stessi anni (1787-1792) Canova realizzava nove bassorilievi, tratti dall'*Iliade*, dall'*Odissea* e dal *Fedone*, replicati in serie diverse, una delle quali per il senatore Rezzonico per la sua villa di Bassano, ora nelle collezioni della Cariplo di Milano ed altre due, una per il senatore Cappello, ora presso il Museo Correr, ed una più tarda (prima del 1796) per il senatore Falier. Si tratta di narrazioni a più figure in altorilievo, per i quali la critica ha individuato modelli diversi, bassorilievi quattrocenteschi (Ragghianti 1957; Muñoz 1957), pittorici, da vasi attici o dipinti di Gavin Hamilton (Pavanello



92. Antonio Canova, *Adone coronato da Venere*, 1786-1788. Possagno, Gipsoteca.

1976). Ebbero un buon apprezzamento dalla critica per il linguaggio piano, paratattico e privo di scorci e falsi piani, tipici della scultura di quegli anni. È evidente che si tratta di un banco di prova per quegli studi di gesti e panneggiamenti preparati dagli Album di disegni, in particolare quelli segnati C1 ed C2, pervenuti direttamente dal suo studio a Bassano con il legato del fratellastro Giambattista Sartori Canova nel 1852. Ma sono questi gli anni ai quali risalgono i primi monocromi su tela quasi interamente conservati ancora presso il Museo di Bassano, considerati dal 1957 (Ragghianti) grandi capolavori di assoluta modernità, nei quali la figurazione è realizzata talora su una quadrettatura di riferimento, certa indicazione per successive realizzazioni in gesso a bassorilievo. E in questi anni che egli realizza le prime belle "poesie" mitologiche, per le quali la definizione tizianesca ben si adatta al percorso di ricerca messo in atto. Nascono così l'*Amore e Psiche giacenti*, eseguita per il colonnello John Campbell, confluita con il di poco successivo *Amore e Psiche stanti* nelle raccolte del castello di Villiers presso Neuilly di proprietà di Gioacchino Murat. La scultura dei due amanti distesi è ispirata ad un encausto pompeiano, il *Fauno e Baccante*, forse attraverso l'immagine dei magnifici volumi dedicati a *Le Antichità di Ercolano* ma dà occasione a Canova di realizzare un gruppo che attraverso la ricercata posizione dei gesti, delle braccia e delle gambe assume un movimento rotatorio che conchiude la forma aperta. Anche nelle figure stanti realizzate in quegli anni, la *Psiche* per Henry Blundell eseguita tra il 1789 e il 1792 e *Venere e Adone* (fig. 93), realizzata tra il 1789 e il 1792 per Francesco Berio marchese di Salza e per un tempio nella residenza napoletana appositamente costruito e la successiva *Psiche e Amore stanti*, i gesti e la composizione giocano sempre sulla ricerca di una forma circolare conclusa, con risultati di composta complessità. Assolutamente moderna nel campo della scultura isolata è, in quegli anni, la *Ebe* realizzata nel 1796 per Giuseppe Giacomo Albrizzi poi marito di Isabella Teotochi, futura musa delle glorie canoviane, ora a Berlino. La scelta di ambientare la coppia degli dei su una nuvola ma soprattutto l'assoluto equilibrio delle forze affidato alla scelta della posizione e delle braccia che la bilanciano, la qualità ineguagliabile del pannello che asseconda l'andamento avanzante della figura, ne fanno, pur nel ricordo di alcune figure danzanti degli encausti ercolanesi, una delle più alte realizzazioni del grande scultore possagnese. La novità di adornarla – scelta non unanimemente accettata, ma che sarà ripetuta da Canova per la *dormeuse* di Paolina molti anni dopo – con un cinto in metallo al pari della coppa e dell'anfora in bronzo che regge nelle mani



accrescevano la modernità dell'opera, rivelando quanto di pittorico è insito nell'ideazione della scultura canoviana. Per comprendere appieno tale aspetto dell'arte di Canova, giova ricordare che sono gli anni nei quali egli realizza buona parte dei monocromi e delle tempere colorate su carta di Possagno, anni nei quali approfondisce i soggetti femminili, danzatrici, ninfe, amorini e mette a punto per la prima volta, memore del modello classico, visto a Siena nel 1780, la tipologia de *Le Tre Grazie* nel monocromo bassanese M 80, Talia, Aglaia ed Eufrosine allacciate con le braccia sopra le spalle, tutte rivolte allo spettatore. Sono gli anni nei quali il modello femminile viene esaltato negli studi di nudo, debitrice alle pose accademiche ma anche allo studio dello sfumato da Correggio a Tiziano, recuperato nelle rivisitazioni romane del disegno di Mengs e di Batoni. Nel ritiro di Possagno, costretto dagli avvenimenti storici, l'arrivo delle truppe francesi giacobine e l'allontanamento di Pio VI, Canova mette a fuoco anche il tema eroico, il "gagliardo stile", influenzato dalla pittura vascolare ma anche dalla produzione romana di David. Ne sono un esempio il rilievo con *Socrate difende Alcibiade dalla battaglia di Potidea*, una replica del quale Canova offriva all'Accademia di San Luca, in occasione del suo quarantaquattresimo compleanno, il 1° novembre 1801, per la propria nomina a membro dell'Istituto, avvenuta l'anno precedente, il 5 gennaio 1800, e *Ercole saetta i figli*, sia nel preparatorio olio su cartone del Museo di Bassano che nei bozzetti in cera del Museo Correr.

Al suo rientro a Roma alla fine del 1799 egli completava il *Perseo trionfante*, iniziato probabilmente nel 1797, promesso al tribuno francese Onorato Deveyriez e poi acquistato da Pio VII con l'intenzione, poi rifiutata da Canova, di collocarlo sul piedestallo dell'*Apollo del Belvedere*. Canova ricalca il bilanciamento e la posa della scultura greca sottratta da Napoleone nel realizzare la figura dell'eroe mitologico vincitore sulla Medusa contro la quale era stato mandato a combattere da Policlete, re dell'isola di Serifo, certo di mandarlo alla morte e reinterpretare con autorità il modello antico, valendosi degli studi anatomici sui colossi di Montecavallo e delle vibranti accademie a penna del suo Album D1 bassanese di disegni. La selezione dell'idea porta a risultati opposti a quelli di partenza, conferendo alla scultura una valenza eroica, quella stessa che in quegli stessi anni stava sperimentando, con una lunga gestazione, a partire dal 1794-1795 per i due pugili *Damosse* e *Creugante*, anch'essi nei Musei Vaticani, la cui scelta poetica seguiva il testo di Pausania e la cui realizzazione faceva capo ad una quantità enorme di accademie e disegni preparatori. Il tipo maschile in movimento, esemplificato sui modelli antichi, l'*Apollo del Belvedere*, il *Gladiatore Borghese*, il *Mercurio senza braccia* del Belvedere, il *Torso Borghese*, il *Satiro* di Prassitele – come sappiamo dalla nota dell'8 novembre 1815 a Quatremère –, diviene nei disegni delle "Accademie" maschili, trasposizione dell'essenza della forza, dell'agilità e della tensione, in quell'andare all'essenza delle invenzioni che costituisce il momento iniziale della progettazione canoviana. La sintesi di quegli studi ma anche un'attenzione alla magniloquenza della scultura francese portano alla realizzazione di quel grande capolavoro che è *Ercole e Lica*, che coniuga nel soggetto Sofocle, Seneca ed Ovidio: Ercole, impazzito per aver indossato la veste intrisa del sangue di Nesso, scaglia il giovane Lica, colpevole di avergliela portata su incarico di Deianira. Il gruppo, iniziato nel 1798 per don Onorato Gaetani dei principi d'Aragona, ancora in fase di bozzetto divenne durante l'occupazione francese di Roma del 1798-1799 simbolo della Francia che si libera della monarchia. Con un significato simbolico opposto – Lica come emblema di libertà – fu offerto da Canova al Consiglio generale di Verona che nel 1799 voleva celebrare la vittoria degli Austriaci a Magnano. Francesco II si oppose e la commissione passò nel 1801 al banchiere romano Giovanni Torlonia e solo allora iniziò la sbazzatura del marmo. Il grande gruppo, ora a Roma, nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna, fu collocato nel 1815 in un tempietto con luce zenitale decorato dal Coghetti e suscitò lodi unanimi. Lo stesso Canova legherà la realizzazione del gruppo alla resa della "sublime espressione delle [...] sofferenze [dell'uomo]" e la grande sofferenza fisica personale per la realizzazione ad un'idea opposta alle figure "graziose". Ma negli anni di gestazione dell'*Ercole e Lica* egli aveva portato a compimento quel *Monumento funerario a Maria Cristina d'Austria*, che costituisce la sintesi delle sue ricerche sul tema

della morte, della struttura architettonica della tomba, del rapporto tra il morto e i dolenti e della fama dopo la morte. Il lungo studio sul potere simbolico delle immagini, il riuscito trasferimento dei significati sulle singole figure, il rapporto tra spazio e figure, tra pieni e vuoti, tra figure in piedi e figure sedute, di pose e panneggiamenti raggiunge nel monumento dell'Augustinerkirche di Vienna una perfezione ineguagliabile nel suo catalogo.

Come abbiamo visto, nel 1802, Canova era stato invitato a Parigi da Napoleone perché ne eseguisse un ritratto, la cui realizzazione si protrasse; il busto è forse identificabile con quello ora conservato nella collezione del duca di Devonshire a Chatsworth. Ancora prima, il 25 marzo 1801, Giovan Battista Sommariva, presidente del Governo provvisorio della Repubblica Cisalpina aveva chiesto a Canova una statua di Napoleone, coronato dalla Vittoria da collocare nel Foro Bonaparte a Milano. Il modello greco, forse l'*Atleta* degli Uffizi ma anche l'*Apollo del Belvedere*, per il bilanciamento della posa, è studiato da Canova nel 1802-1803 e la scultura in marmo, vista anche dal pontefice nel corso della sbazzatura, è finita nel 1806. Giunge a Parigi nel 1811, viene lodata da , ma non incontra l'apprezzamento di Napoleone che l'avrebbe voluta vestita nei modi della progettata scultura per Maria Luisa (fig. 94) ma soprattutto nei modi delle immagini di rappresentanza eseguite per lui, in pittura, da François Gérard e in scultura da Claude Ramey. Per ironia della sorte, la scultura, che, in caso di attacco inglese nel suo viaggio verso Parigi, avrebbe dovuto essere affondata insieme alla nave che la ospitava, fu acquistata dal governo inglese nel 1815 dopo Waterloo, donata a Lord Wellington e collocata nella sua residenza di Apsley House a Londra.

Il modello vestito di Maria Luisa era stato preceduto dalla statua seduta di Letizia Ramolino Buonaparte, *Madame Mére*. Commissionata a Roma nel 1804, terminata nel 1807, recuperata dai magazzini reali da Madame Todion e acquistata nel 1818 da Lord Cavendish, è ora anch'essa a Chatsworth. Canova stesso sottolinea la diversità della scultura rispetto al modello antico dell'*Agrippina seduta*, elencando gli elementi stilistici che definivano le caratteristiche di una scultura e che in questo caso costituivano una novità rispetto al gruppo romano: acconciatura, movimento delle gambe, panneggio, proporzioni e dettagli.

Nello stesso 1804 egli riceveva la commissione per la *Paolina Borghese Bonaparte come Venere Vincitrice*, tema che sviluppa gli studi sulla *Venere Italica* dai modelli femminili in disegno e dipinti degli anni novanta del Settecento. Sempre del primo decennio dell'Ottocento, sul tema "grazioso" è *La danzatrice con le mani sui fianchi*, eseguita per Josephine Beauharnais nel 1805 e passata, alla sua morte nel 1815 nelle collezioni di Alessandro I di Russia. Canova rielabora la figura femminile stante con il baricentro del peso sulla gamba avanzante e si aiuta nel bilanciamento con le mani sui fianchi. Il tema, come segnala egli stesso a Quatremère, è una "Danzatrice" o "la musa della danza", la "Ninfa del ballo", o "Erato, musa della danza amorosa", e segue il dibattito erudito diffuso da *Le Antichità di Ercolano*, testo così caro alle ideazioni canoviane. La progettazione è contemporanea alla *Venere italica* ed è completata anch'essa tra il 1811 e il 1812.

Negli stessi anni Canova affronta nuovamente il tema eroico nel *Teseo in lotta con il Centauro*, commissionatogli nel 1804 dalla Commissione della Repubblica Italiana. Il marmo, in lavorazione solo nel 1809, fu terminato nel 1819, in situazioni storiche completamente mutate; sarà, infatti, Francesco I ad ammirarlo nel 1819 ed a volerlo a Vienna nel giardino dell'Hofburg in un tempietto voltato a cassettoni – identico al soffitto di Possagno! – realizzato dall'architetto Pietro Nobile. Il riferimento ai marmi fidiaci del Partenone per la figura del Centauro sposterebbe l'esecuzione di quella parte del gruppo ad anni successivi al 1815, quando, invitato da re Giorgio IV per eseguire una perizia sulle sculture sottratte alla Grecia, Canova fu colpito dalle "figure in grande" e riconosce nel suo autore l'imitatore della "vera natura", ritrovando in lui il vero ispiratore della propria arte. Risale a questo viaggio a Londra anche la commissione del *Marte e Venere*, allegorico della guerra e della pace, che sarà terminato nel febbraio 1822.

Tra il 1807 e il 1815 Antonio Canova realizzava su richiesta di Giuseppina Beauharnais, prima moglie di



94. Antonio Canova, *Maria Luisa d'Asburgo come la Concordia*. Parma, Galleria Nazionale.

Napoleone, due sculture destinate alla residenza di campagna della Malmaison, il *Paride*, di cui Quatremère, entusiasta, arrivava ad affermare che “questa statua è formata logorando il marmo che la circondava a forza di carezze e baci” e *Le Tre Grazie*, la cui commissione risale al 13 giugno 1812 e la consegna al 1816, dopo la morte della principessa; la scultura era stata preparata da numerose prove grafiche e due bozzetti in terracotta, uno a Bassano del Grappa e l'altro a Lione. Le sculture in marmo pervennero nelle raccolte di Alessandro I a San Pietroburgo. Per il secondo gruppo Josephine richiedeva una composizione circolare con le tre figure femminili rivolte allo spettatore. La soluzione finale adottata da Canova, che sarà replicata per il duca di Bedford, non tiene conto della composizione antica, attestata nel gruppo senese già ricordato, né di quella richiesta che voleva la composizione del francese Pilon ora al Louvre, le tre figure in cerchio con le braccia alzate, né la composizione, attestata nel dipinto di Rubens, che fa richiamare all'artista, nel primo bozzetto, la teorizzazione barocca di Ripa, ma una soluzione intermedia, compresa in un virtuale cilindro, che tuttavia consente la visione frontale delle tre figure, Aglaia, Talia ed Eufrosine, affettuosamente abbracciate, forse come Amicizia.

Un altro esempio di ritratto femminile seduto nei modi delle statue romane è la *Principessa Leopoldina Esterházy Liechtenstein*, ritratta in posa di pittrice dilettante qual era, scultura eseguita tra il 1808 ed il 1818 per la residenza viennese del marito, Maurizio di Liechtenstein, nel quale Canova adatta il modello ai modi leziosi della “Principessa carina, bellina, bonina”, che alla consegna scherzerà con lo scultore, ricordando le parole da lui usate durante le sedute di posa. Alla sequenza delle figure femminili sedute appartiene anche *La musa Polimnia*, commissionata nel 1809 da Elisa Baciocchi Bonaparte, in veste della Concordia, modificata come musa Polimnia nel 1810 e 1812, per consentire che il ritratto di Maria Luisa potesse figurare con la prima titolazione. Costituì una delle opere raccolte da Leopoldo Cicognara per l'omaggio delle provincie venete all'imperatore d'Austria Francesco II. Le diversità rispetto ai gruppi femminili dei napoleonici sono ricordate dallo stesso Canova al ministro napoletano Zurlo e consistono nella diversa impostazione del busto e del peplo che lo copre e che nasconde la mano destra rivelando una palese citazione dei marmi della cappella di Sansevero a Napoli, visti da Canova nel suo viaggio giovanile.

Sempre nel 1815 John Campbell richiedeva a Canova una figura distesa che sostituisse l'*Amore e Psiche giacenti* e l'*Amore e Psiche stanti*, eseguiti alcuni decenni prima per lui ma ceduti ad altri. Il colonnello, barone di Cawdor, era tuttavia destinato a non possedere nessun'opera del grande scultore. La *Naiade* realizzata per lui da Canova fu ceduta anch'essa a Giorgio IV ed è ora parte delle collezioni reali inglesi, a Buckingham Palace. Realizza, nella posa distesa e nella testa rialzata, in maniera più evidente alcuni modelli grafici femminili dell'Album A della raccolta bassanese, privilegiando quella sensuale tenerezza ed infantile aria provocatoriamente birichina, ed esaltando nella finitura del marmo quello sfumato correggesco che caratterizza quei disegni.

La figura giacente femminile – ma anche maschile, l'*Endimione dormiente* eseguito nel 1822 per William Cavendish – costituisce uno dei temi privilegiati della tarda attività dell'artista. A tale modello si ispirano anche due gruppi religiosi di quegli anni, il *Compianto su Cristo morto*, iniziato per la chiesa di Saint Sulpice a Parigi e trasferito, dopo il 1821 in bronzo per il Tempio di Possagno, da Bartolomeo Ferrari, ispirato a *La Pietà* di Fra Bartolomeo, e *La Maddalena giacente*, che risente del capolavoro berniniano della *Beata Ludovica Albertoni*, esistente solo nel modello in gesso del 1819 nella Gipsoteca di Possagno. In quest'ultima Canova sviluppa, in un sentimentalismo languido prepurista, un tema a lui caro già dalla giovinezza – nella spettacolare *Maddalena penitente*, eseguita nel 1796 per Juliot ed esposta da Gian Battista Sommaria nel 1808 al *Salon* parigino (Mazzocca 1981) –, quello della colpa redenta. In questa prova tarda riutilizza con varianti le prove grafiche femminili intrise della luce veneziana che ammorbidisce contorni e superfici.

Antonio Canova moriva a Venezia il 13 ottobre 1822.