

Fernando Mazzocca

**Antonio Canova**

*L' Autoritratto di Giorgione*

Un dipinto ritrovato

*The Self-portrait of Giorgione*

A painting rediscovered



ANTONACCI LAPICCIRELLA  
ROMA

La sensazionale riscoperta del cosiddetto *Autoritratto di Giorgione* arricchisce di un'opera importante il catalogo delle pitture del grande scultore. Si tratta di un dipinto ad olio su tavola (cm. 72,5 x 64), ancora racchiuso entro la sua magnifica cornice originale intagliata e dorata di fattura romana che sappiamo fatta eseguire dal senatore di Roma il principe Abbondio Rezzonico, il grande protettore e mecenate del giovane scultore, che ne fu il primo proprietario. Proprio il Rezzonico fu complice nella singolare vicenda dell'inganno ordito dallo scultore ai danni dei maggiori artisti allora presenti a Roma, personaggi come Angelica Kauffman, Gavin Hamilton, Antonio Cavallucci, Giuseppe Cades, Giovanni Volpato, ed altri ancora, cui in occasione di un banchetto a casa del principe venne presentato questo dipinto spacciandolo appunto per un *Autoritratto di Giorgione*. Anche per l'abilità con cui era stato eseguito il dipinto piacque a tutti che furono unanimi nel considerarlo autentico.

L'opera era stata realizzata abilmente da Canova su di una antica tavola cinquecentesca dove era già dipinta una *Sacra famiglia*, la cui immagine è adesso affiorata grazie ad una riflettografia ai raggi infrarossi, prendendo come modello un'incisione con il ritratto di Giorgione inserita ne *Le meraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi pubblicate a Venezia nel 1648. Siamo nel 1792 e lo scultore aveva già realizzato dei dipinti ispirandosi alla pittura del Rinascimento veneziano, come una *Venere con specchio*, già anch'essa scambiata per antica.

I vari passaggi di questa vicenda sono narrati nelle più autorevoli fonti su Canova ed in particolare nella prima monografia a lui dedicata da Faustino Tadini e nelle due biografie di Melchiorre Missirini, che era stato segretario dell'arista, e dello scultore Antonio D'Este, che era stato responsabile del suo studio romano. L'accurato esame di queste attendibili testimonianze ha consentito allo studioso di Canova Fernando Mazzocca di confermare questa importante scoperta e di ricostruire tutti i suoi risvolti di una storia appassionante e comunque esemplare per confermare l'amore di Canova per l'antica e gloriosa pittura veneziana, da cui trasse ispirazione anche per la sua scultura.

The sensational rediscovery of the so-called *Self-portrait of Giorgione* marks a significant addition to our knowledge of the great sculptor Canova's work as a painter. The oil painting on wood (72.5 x 64 cm) is still housed in its magnificent original carved and gilded frame made in Rome, which we know to have been commissioned by Roman Senator Prince Abbondio Rezzonico, the young sculptor's great protector and patron who was the picture's first owner. Rezzonico was also an accomplice in the bizarre story of the trick that Canova played on the greatest artists then present in Rome – people of the calibre of Angelica Kauffman, Gavin Hamilton, Antonio Cavallucci, Giuseppe Cades, Giovanni Volpato and others, who were invited to dine at the Senator's home and shown this painting, which was palmed off as an original *Self-portrait of Giorgione*. They all adored it, thanks also to the mastery with which it had been painted, and acclaimed it to a man as an authentic work by the Venetian 16th century painter.

The truth of the matter was that Canova himself had skilfully painted the portrait on a 16th century panel painting of the *Holy Family* (the image of which has been traced through reflectography and infrared inspection), taking as his model a portrait of Giorgione from Carlo Ridolfi's *Le meraviglie dell'arte* published in Venice in 1648. By 1792, when the famous dinner was held, Canova had already tried his hand at painting in the Venetian Renaissance style, producing, for example, a *Venus with a Mirror* which had also been mistaken for an authentic 16th century work.

The event is narrated by all the most authoritative sources for Canova's life, in particular in the first monograph devoted to him by Fausto Tadini and in the two biographies penned by his *secretarius* Melchiorre Missirini and by the sculptor Antonio D'Este, who ran his workshop in Rome. Meticulous examination of these reliable sources has allowed Canova authority Fernando Mazzocca to confirm this major discovery and to reconstruct all the phases of this fascinating and exemplary story pointing up Canova's love of the glorious tradition of Venetian painting, in which he also sought inspiration for his sculpture.

© Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art

Via Margutta 54  
00187 ROMA  
Tel. +39 06 45433036  
info@alfineart.com - www.alfineart.com

Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella ringraziano coloro che con entusiasmo e passione hanno collaborato alla realizzazione di questo catalogo:

Fernando Mazzocca per l'approfondito e accurato studio del ritrovato dipinto di Antonio Canova,  
Federica Pecci Ruggeri per l'aiuto nella ricerca delle armi nobiliari delle cere lacche al verso del dipinto,  
Domenico Savini per la risolutiva individuazione delle armi delle tre famiglie Rezzonico, Widman e de Rossi della cera lacca al verso del dipinto,  
Paola Ingenito per la preziosa e paziente assistenza.

*Francesca Antonacci and Damiano Lapicciarella would like to express their sincere gratitude to all those who have worked with passion and enthusiasm on the production of this catalogue:*

*Fernando Mazzocca for his meticulous in-depth study of Antonio Canova's rediscovered painting,*

*Federica Pecci Ruggeri for her help in researching the coats-of-arms on the wax seals on the back of the painting,*

*Domenico Savini for his crucial identification of the arms of the Rezzonico, Widman and de Rossi families on the wax seals on the back of the painting,*

*Paola Ingenito for her patience and her invaluable assistance.*

Fotografie del dipinto di Antonio Canova, Autoritratto di Giorgione, e particolari | *Photographs of the painting by Antonio Canova, Self-portrait of Giorgione, and details*

Mauro Coen

Impaginato | *Design*  
paradisostefania.it

Stampa | *Press*  
Arti Grafiche La Moderna

Traduzione | *Translation*  
Stephen Tobin

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti.

*All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form by any electronic or mechanical means (including photocopying, recording, information storage and retrieval) without the explicit consent of the copyright owners.*

L'editore e Antonacci Lapicciarella Fine Art sono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non è stato possibile rintracciare.  
*The Publishers and the Galleria Antonacci Lapicciarella would be happy to hear from any copyright holders whom it has not been possible for them to contact.*

Fernando Mazzocca

**Antonio Canova**

*L' Autoritratto di Giorgione*

Un dipinto ritrovato

*The Self-portrait of Giorgione*

A painting rediscovered

Catalogo a cura di Francesca Antonacci



ANTONACCI LAPICCIRELLA  
ROMA



**ANTONIO CANOVA**  
(Possagno 1757 - Venezia 1822)

**AUTORITRATTO DI GIORGIONE**  
*SELF-PORTRAIT OF GIORGIONE*

1792

Olio su tavola | *Oil on wood* cm 72,5 x 64

Cornice in legno intagliato e dorato, Roma XVIII secolo  
*Carved and gilded wooden frame, Rome, 18<sup>th</sup> century*

Provenienza | *Provenance*

Principe Abbondio Rezzonico; Cavalier Giovanni Gherardo de Rossi;  
Roma, Famiglia Pozzi; Roma, collezione privata.





Il ritrovamento di questo importante dipinto di Antonio Canova, ampiamente citato dalle fonti più autorevoli anche per la singolarità della sua creazione e delle sue vicende, ha costituito l'occasione per riconsiderare l'attività pittorica solitamente ritenuta come marginale rispetto alla produzione plastica di uno dei maggiori artisti di tutti i tempi. Eppure Canova la prima volta che ha raffigurato se stesso lo ha fatto in un quadro, il bellissimo *Autoritratto* conservato agli Uffizi del 1792, dove si è presentato come pittore nell'atto proprio di accostare il pennello alla tela. Siamo in una fase della sua vita in cui i due grandi monumenti pontifici, prima quello dedicato a Clemente XIV ai Santi Apostoli e poi quello al suo predecessore Clemente XIII in San Pietro, gli hanno assicurato una fama internazionale come scultore.

Allora può sembrare curioso che non si sia ritratto con gli strumenti della sua arte. Così come è altrettanto singolare che proprio negli anni novanta, quelli della sua definitiva consacrazione, abbia concentrato la sua attività pittorica destinata a sfociare in un capolavoro assoluto, un'opera che con la sua intensa drammaticità sembra chiudere un'epoca, la grande pala con il *Compianto di Cristo* poi collocata nel Tempio di Possagno consacrato a custodire le sue spoglie e la sua gloria.

Giuseppe Falier, il figlio del suo primo protettore, l'amico e il corrispondente di una vita, nelle *Memorie* che gli ha dedicato nel 1823 a un anno dalla morte, circoscrive la pittura di Canova ad un fatto eminentemente privato, spesso esercitata nella solitudine del paese natale dove si era rifugiato nei momenti più difficili "a piangere le universali desolazioni". Ricordava infatti come a Possagno

"la pittura, da esso maestramente tratta anche in addietro, fu sua compagna. Ne aveva dimostrato sin da' primordj la sua inclinazione, allorchè si esercitava in Venezia con il Mingardi. L'amicizia strettissima ch'ebbe di poi in Roma con l'Hamilton

The rediscovery of this important painting by Antonio Canova, to which the most authoritative sources devote considerable attention also on account of the singular circumstances attending its creation, has provided us with a welcome opportunity to take a fresh look at Canova's career as a painter, a role generally held to be marginal by comparison with the sculptural output of one of the greatest sculptors, and indeed artists, of all time. It is interesting to note that the first time Canova portrayed himself, he did so in a painting, the superb Uffizi *Self-portrait* painted in 1792, in which he depicts himself as painter caught in the very act of applying brush to canvas. Yet this was a phase in his life in which he was making his name as a sculptor of international renown with two large papal tombs: the tomb of Clement XIV in Santi Apostoli, and the tomb of the latter's successor Clement XIII in St. Peter's Basilica.

So it may seem odd that he did not portray himself with the tools of his art, and it is equally odd that it was precisely in the 1790s – the decade of his definitive apotheosis as a sculptor – that he concentrated his activity as a painter, which was to lead to the production of an outright masterpiece, a work whose dramatic intensity may be said to put the seal on an age: the large altarpiece depicting the *Lamentation over the Dead Christ* which was subsequently placed on the high altar in the Temple erected in Possagno to his glory and to house his mortal remains.

Giuseppe Falier, his first mentor's son, his friend and a lifelong correspondent, writing in the *Memorie* he devoted to Canova in 1823, a year after his death, confines the artist's painting to the strictly personal realm, claiming that he often practised this art in the solitude of his native village, whither he repaired in times of difficulty "to weep over universal desolation." Falier tells us how, when in Possagno,

"painting, which art he had also practised in a masterly manner in the past, was his companion. He had shown his inclination for it from the outset, when practising with Mingardi in Venice. The very

gliene accrebbe il genio al trasporto, e finalmente nel 1792 abbiamo la bella Venere che con la sua modestia si arrestò di nascondersi. Però nella ferma sua permanenza in Possagno di oltre un anno molte furono le sue produzioni, e bellissime. La Maddalena, la Carità, l'Ercole furioso, le sue Veneri, e diverse altre contendono a buon diritto gli allori ai Paoli, ed ai Tiziani”

In una nota a questa pagina Falier precisava, dopo aver ricordato come la citata *Maddalena* si conservasse “in Bassano, presso il Roberti”, un intimo amico dell'artista, che “per quanto io ne sappia, egli non si lasciò sortir dalle mani altri quadri, quantunque più volte sollecitato da generose profferte”. Infatti la maggior parte dei suoi dipinti sono rimasti al loro autore e si trovano ancora nella sua casa di Possagno.

Al di là degli elogi forse eccessivi di Falier che considerava il Canova pittore addirittura all'altezza degli eccelsi maestri del passato come Tiziano e Veronese, egli ha saputo, come dimostra l'abilità con cui è stato eseguito questo supposto *Autoritratto di Giorgione*, usare davvero bene il pennello. Ma soprattutto ha fatto della pittura lo strumento con cui affinare, rendere così unica la propria arte, la scultura, arrivando a risultati tali da annullare i confini tra la dimensione plastica e quella pittorica. Due dimensioni spesso in conflitto tra di loro.

In un paese infatti come il nostro, dove come ricordava uno dei suoi maggiori interlocutori e interpreti Quatremère de Quincy in uno scritto del 1804, “si è disputato a lungo sulla preminenza della pittura o della scultura”, l'affermazione di Canova aveva segnato l'auspicata rinascita delle arti affidando lo scettro proprio alla scultura. Si tratta di una scultura che però, come sostengono tutti i primi esegeti canoviani e come confermeranno i critici successivi, sembra voler raggiungere anche gli effetti della pittura, conferendo al marmo con la luce e il colore anche il senso di quella che lo stesso Canova chiamava la “vera carne”. In quegli anni novanta noi la ritroviamo soprattutto in figure come quelle

close friendship which he subsequently forged with Hamilton in Rome allowed him to develop his talent yet further, and finally in 1792 we have the superb Venus which in his modesty he endeavoured to conceal from us. But when staying in Possagno for over a year, he produced many fine works. The Magdalen, Charity, the Wrath of Hercules, his *Venuses*, and divers others rightly compete for the laurel wreath with Paolo, Titian and their ilk”.

In a note to this page, after pointing out that the Magdalen he mentions is “in Bassano, in the home of Roberti”, a close friend of the artist, Falier specifies that “as far as I know, he never allowed any other paintings out of his hands, despite receiving generous offers on more than one occasion”. Indeed most of Canova's paintings remained with him and are still to be found in his home in Possagno.

But while Falier is undoubtedly exaggerating with the praise he lavishes on him when he places him on a par with such great masters of the past as Titian and Veronese, Canova was extremely talented with the paintbrush, as we can see from the skill with which he painted the alleged *Self-portrait of Giorgione*. But above all, he turned painting into a tool with which to perfect his sculpture, to make it so unique, achieving results capable of removing the boundary between sculpture and painting – two dimensions frequently at odds with one another. In a country like ours where, as one of his most important interlocutors and exegetes, Quatremère de Quincy, wrote in 1804, “there has been a lengthy debate over the pre-eminence of painting or sculpture”, Canova's success marked the hoped-for rebirth of the arts and it entrusted the sceptre precisely to sculpture. Yet to a kind of sculpture, as Canova's early exegetes pointed out and as all subsequent scholars and critics have confirmed, which seems to be bent on achieving the effects of painting by using light and colour to confer on marble the sense of what Canova himself called “true flesh”. We find this in the 1790s, chiefly in such figures as the *Penitent Magdalen* or *Hebe* where he tackles subjects that up until that time had tended to be the prerogative

della *Maddalena penitente* o della *Ebe* dove si è confrontato con soggetti trattati per lo più dai pittori, in una sorta quindi di sfida della scultura alla pittura. Per la prima si era confrontato con Tiziano, ma anche con i moderni Mengs e Batoni; per la coppia degli dei con una folta schiera di rinomati pittori contemporanei, da Reynolds a Gavin Hamilton, alla Vigée-Lebrun.

Dunque il segreto, la magia di Canova è nel modo in cui ha saputo usare i suoi strumenti, come quelle “raspe ingegnosissime nell’obbedire all’ardente animo; le quali mai non furono sapute da altri scultori, e ch’egli adoperava come pittore i pennelli”. Con questa impegnativa considerazione, espressa da Pietro Giordani nel suo *Panegirico* del 1810 – uno dei vertici della fortuna critica canoviana – concorderà Melchiorre Missirini che nella sua popolare *Vita di Antonio Canova* sottolineava come lo scultore avesse osato sino ad

“ottenere il chiaro oscuro de’ dipintori, anzi l’effetto de’ colori della tavolozza. Così lo scalpello procedea coi metodi del pennello, e compiuto il lavoro eravi poi tra la creta e il marmo quella differenza, che nella pittura passa tra il cartone e la tavola”.

Se questo suggestivo confronto tra la pratica del cartone preparatorio usata in pittura e quella del modello in creta poi tradotto in gesso utilizzata in scultura poteva rimandare a Raffaello, Canova era in realtà considerato, come si era già espresso Luigi Lanzi nella sua *Storia Pittorica della Italia* (1795-1796), come l’ultimo epigono della scuola pittorica veneta. Sarà questa anche la conclusione di Missirini per cui

“questa sapienza, che lo guidava nelle invenzioni e nelle disposizioni delle opere, dirigealo eziandio nella scienza dell’esecuzione, cercando ottenere ne’ marmi quella onnipossente facilità dei dipintori della scuola Veneziana, le opere de’ quali, partite da ogni fatica, le diresti soffiate e create di getto in un giorno”.

of painters, thus in some way reviving the contest between sculpture and painting. For the *Magadalen* he turned to Titian, but also to his near contemporaries Mengs and Batoni, while for the gods’ cupbearer *Hebe* he looked to a large number of well-known contemporary painters such as Reynolds, Gavin Hamilton and Vigée-Lebrun.

Thus Canova’s secret, his magic, lies in the manner in which he proved capable of using his tools, for instance the “rasps so prompt to obey his burning spirit, the like of which no other sculptor ever showed himself capable of doing but which he used the way a painter uses his brushes”. This challenging consideration, voiced by Pietro Giordani in his *Panegirico* published in 1810 – and marking a peak in Canova’s critical fortunes –, was echoed by Melchiorre Missirini in his popular *Vita di Antonio Canova*, in which he highlights the fact that the sculptor had even dared to go as far as to emulate

“the *chiaroscuro* of painters, the effect of the colours on a palette. Thus he handled the chisel in the manner of a paintbrush, and when the work was complete, you could detect the same difference between marble and clay as you would in painting between cardboard and the wooden panel”.

Though this evocative comparison between the preparatory cardboard method used in painting and that of the clay model subsequently translated into plaster used in sculpture might direct one’s thoughts to Raphael, Canova was actually seen, as even such early commentators as Luigi Lanza points out in his *Storia Pittorica della Italia* (1795–6), as the last disciple of the Venetian school of painting. This was to be the conclusion also reached by Missirini, according to whom

“this wisdom which guided him in the design and arrangement of his works also steered him in the science of their execution, he seeking to obtain in the marble that all-powerful ease typical of the painters of the Venetian school, whose work, while

Che la percezione di Canova come lo scultore-pittore fosse ormai diffusa lo conferma sempre Missirini, riportando il fulminante giudizio di Giuseppe Bossi, il pittore lombardo che era stato un grande amico e interlocutore privilegiato del genio di Possagno. A proposito della straordinaria figura inginocchiata in preghiera del vecchio e pingue pontefice Clemente XIII Rezzonico nel celebre monumento funerario in San Pietro, aveva notato come in quel

“volto era sparita l’idea del marmo sotto lo scarpello e la raspa, che in mano del Canova tennero luogo di colori e di pennelli: che pare vedervi la varietà delle tinte, e le loro gradazioni, e l’ultima pelle, e la grassezza, e la vita”.

Ma anche per un’opera successiva e di tutt’altro genere, quel magnifico gruppo di *Adone e Venere* eseguito tra il 1789 e il 1794 per il marchese Berio di Napoli, un altro interprete raffinato, Carlo Castone della Torre di Rezzonico, aveva notato come l’artista, da lui sorpreso nel lavoro,

“mischiando artamente il taglio de’ ferri ha saputo impastare quasi la tinta, e colorire e sfumare con tale destrezza, e con sì accurato magistero, che più invidiabile che imitabile si è reso, come di se stesso non temè di predicare l’ingenuo Apelle per la tavola di Alessandro”.

Canova ormai destinato a entrare nella leggenda come il moderno Fidia, può essere anche paragonato al mitico Apelle, per dimostrare come per lui la scultura e la pittura sono due dimensioni complementari. Ma aveva fatto anche rivivere nel marmo la sensualità – se pensiamo alla *Paolina come Venere Vincitrice* – delle Veneri di Tiziano o nella sua infinita grazia poteva infine ricordare Correggio, come aveva sostenuto David quando, come ci riferisce Giordani, “interrogato dall’Imperatore come sentisse del Canova, le cui statue in quella grande scena d’ingegni transalpini sfolgoravano, rispose, «Non potersi negare al Canova di essere il Correggio della scultura»”.

the product of much thought and much labour, appears on the contrary to have flowed naturally from their hands, created in one fell swoop, in a day”.

The fact that Canova was widely perceived as both sculptor and painter in his day is confirmed again by Missirini, who reports the admiring judgment of Giuseppe Bossi, a Lombard painter who had been a great friend and close companion of Canova. Referring to the superb figure of the stout old Pope Clement XIII Rezzonico kneeling at prayer in the famous tomb in St. Peter’s, Bossi describes how

“the face has lost all notion of the marble under the chisel and rasp, which in Canova’s hands took the place of colours and paintbrushes, for one can almost perceive the varying shades, and the hues, and the old skin, and the fat, and life.”

But here too, referring to a later and very different work – the magnificent group of *Adonis and Venus* carved for Marchese Berio of Naples between 1789 and 1794 – another sophisticated exegete of the calibre of Carlo Castone della Torre di Rezzonico points out that when he once chanced upon the sculptor at work,

“he almost managed, in skilfully mixing the cut of the tools, to render shade and to colour and nuance with such dexterity and with such meticulous mastery that the result was more enviable than imitable, just as the genius Apelles showed no fear in displaying his manner in the portrait of Alexander”.

Thus Canova, while now fated to become a legend in the guise of a latter-day Phidias, may also be compared with the mythical Apelles to demonstrate that for him, sculpture and painting were two complementary art forms. Yet he also succeeded in infusing his sculptural work with the sensuality of Titian’s Venuses – we have but to consider *Paolina Borghese as Venus Victrix* – and his infinite grace conjurs up the art of Correggio, as indeed David claimed when, according to

Nel caso esaminato in questo scritto, un fantomatico *Autoritratto di Giorgione* eseguito per trarre in inganno con una burla davvero ben riuscita alcuni tra i maggiori pittori e esperti del tempo, si è confrontato con un altro mito quello del controverso e misterioso genio di Castelfranco, uno dei grandi iniziatori della “maniera moderna”. Ha saputo misurarsi così abilmente con la sua pittura proprio quando si stava confermando come il genio destinato a rivoluzionare la scultura. Un’arte che dopo di lui non sarebbe stata più la stessa.

Giordani, “the Emperor asked him what he thought of Canova, whose statues shone on that great stage of transalpine genius, and he replied: «One cannot deny that Canova is the Correggio of sculpture»”.

In the case of the painting under discussion in this essay, an elusive *Self-portrait of Giorgione* deliberately painted with intent to deceive several of the greatest painters and connoisseurs of the time in the course of an extremely successful practical joke, Canova chose to measure his skill against that of another legend, the controversial and mysterious genius of Castelfranco, one of the great initiators of the “modern manner”, thus shrewdly displaying his talent as a painter at the very moment in which he was achieving renown as the genius tapped by fate to revolutionise sculpture – an art which, after Canova, was never to be the same again.



ANTONIO CANOVA, *Monumento funerario di Clemente XIII*, 1783-1792. Roma, Basilica di San Pietro. Per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano | ANTONIO CANOVA, *Clement XIII's Tomb*, 1783-1792. Rome, St. Peter's Basilica



ANTONIO CANOVA, *Autoritratto di Giorgione*, particolare | ANTONIO CANOVA, *Self-portrait of Giorgione*, detail

## L'Autoritratto di Giorgione. Un dipinto ritrovato di Antonio Canova

A partire dalla *Venere con lo specchio* (fig. 1) del 1787 e da *Venere con Amore in fasce*, firmato e datato 1789, sino alle *Grazie* e alla *Carità*, entrambi firmati e datati 1799, tutti dipinti conservati nella Casa dell'artista a Possagno, la singolare ed affascinante attività pittorica di Canova sembra concentrarsi tra la seconda metà degli anni ottanta e la fine del secolo. A questa risale infatti il suo capolavoro come pittore, lo straordinario *Compianto di Cristo* che, realizzato appunto nel 1799 ma ripreso in due momenti successivi nel 1810 e nel 1821, verrà destinato all'altar maggiore del Tempio eretto a Possagno alla sua gloria e per conservare i resti mortali del grande scultore.

Rispetto a questo versante meno noto e un po' eccentrico della produzione canoviana, il maggiore interprete di Canova Leopoldo Cicognara prevedeva che sarebbe stato oggetto dell'interesse degli studiosi come in effetti è avvenuto, anche se poi sono rimaste molte incertezze sulla paternità di opere a lui tradizionalmente attribuite<sup>1</sup>. Nel libro settimo della sua *Storia della scultura*, uscita in due successive edizioni nel 1813-1818 e nel 1824, quasi



1. ANTONIO CANOVA, *Venere con lo specchio*, 1787 circa. Possagno, Gipsoteca e Casa Canova. Per gentile concessione di Fondazione Canova onlus - Gypsotheca e Museo Antonio Canova di Possagno | ANTONIO CANOVA, *Venus with a mirror*, c. 1787, Possagno, Gipsoteca and Casa Canova

## *The Self-portrait of Giorgione. A painting by Antonio Canova rediscovered*

From *Venus with a Mirror* (fig. 1) dated 1787 and *Venus with Cupid in Swaddling Clothes* signed and dated 1789 down to the *Graces* and *Charity*, both signed and dated 1799, all of them paintings hanging in the artist's home in Possagno, Canova's singularly fascinating career as a painter seems to fall between the second half of the 1780s and the turn of the century. This was when he painted his masterpiece in this field, the superb *Lamentation Over the Dead Christ*, which he completed in 1799 but to which he was to return on two occasions, in 1810 and then in 1821, and which was intended to grace the high altar in the Temple erected in Possagno to his glory and to house his mortal remains.

Leopoldo Cicognara, Canova's greatest exegete, predicted that this less well-known and somewhat eccentric side of his output would be a source of interest for scholars, as indeed it has been, even though a great deal of uncertainty still surrounds the autograph nature of works traditionally attributed to him<sup>1</sup>. In the seventh volume of his *History of Sculpture*, published in two successive editions in 1813–18 and in 1824 and devoted almost entirely to Canova, Cicognara predicted that:

“Those who undertake to write Canova's history and the singular nature of all his studies, of all his practices, and to speak of the circumstances of his private life, will have a vast amount of material over which to pick, especially if they wish to dwell at length on all the works he painted with the style and palette of Giorgione, on whom he seems to have concentrated. And it will be very pleasing to all those classes of connoisseurs and of men of intelligence in these matters to recognise the fertility of his poetic imagination, now published in prints in the public domain, with which he composed infinite groups and ideas of dancers, of nymphs playing with cupids; and subjects of muses, and philosophers drawn solely for study and

interamente dedicato a Canova prevedeva che

“Coloro che assumeranno di scrivere la storia di Canova, e le particolarità di tutti i suoi studj, delle sue pratiche tutte, e parleranno delle circostanze della sua vita privata, avranno un campo assai vasto di materia su cui spaziare, specialmente se di tutte le sue opere di pennello eseguite col sapore delle tinte di Giorgione, che parve aver preso di mira, vorrà trattare con diffusione. E sarà molto gradito a tutte le classi di amatori ed intelligenti in tali facoltà il riconoscere la fertilità della sua poetica immaginazione, già resa mediante le stampe di pubblico diritto, colla quale compose infiniti gruppi e pensieri di danze, e scherzi di ninfe con amori; e soggetti di muse, e filosofi disegnati per solo studio e diletto suo, ma che divennero repertorio agli artisti, e diedero motivo a una quantità delle stesse sue opere”<sup>2</sup>.

Cicognara faceva riferimento alla produzione pittorica successiva, che rispondeva sempre ad una estrosità tutta personale, quella delle tempere e dei monocromi, le une conservate a Possagno, gli altri al Museo Civico di Bassano, dedicati a temi e motivi più vicini a quelli affrontati in scultura. Opere che, come sottolinea bene lo storico, avranno una grande influenza, entrando appunto in “repertorio”, sulle stesse arti decorative in età neoclassica.

Anche in un altro suo fondamentale contributo sullo scultore, la *Biografia di Antonio Canova* pubblicata nel 1823 ad un anno dalla morte dell'amico, Cicognara ritornava in termini più circostanziati sul Canova pittore, ribadendo il carattere tutto personale di questa esperienza:

“Fu altresì dal 1792 al 1799 che Canova trovò pascolo delizioso nell'eseguire 22 pitture, tra grandi e piccole; nè più ripigliò il pennello se non nell'agosto 1821 per ritoccare con grande ardimento il gran quadro che nel 1797 aveva dipinto per la chiesa di Possagno, alto 28 palmi, rappresentante l'Apparizione dell'Eterno Padre alla Vergine, alle Marie e ai Discepoli sopra Gesù Cristo morto. È falso ciò che da alcuni si credette, ch'egli

amusement, but which were to become a repertoire for artists, and which supplied motifs for so many of his own works”<sup>2</sup>.

Cicognara was referring to Canova's subsequent painterly output which always reflected a very personal creativity, the creativity of temperas and monochromes, the former now in Possagno, the latter in the Museo Civico di Bassano, devoted to themes and motifs closer to those he addressed in sculpture. As Cicognara so rightly highlights, these are works that were to have a huge influence on the decorative arts in the Neoclassical era, becoming part of a fully-fledged “repertoire”.

In another crucial work on the sculptor entitled the *Biografia di Antonio Canova* published in 1823, the year after his friend's death, Cicognara dwelt once again in more substantiated terms on Canova the painter, reiterating the thoroughly personal nature of his work in that field:

“By the same token, from 1792 to 1799 Canova took immense delight in painting 22 pictures, large and small; but he did not pick up the paintbrush again until August 1821, to retouch with great courage the large painting that he had painted in 1797 for the church of Possagno, 28 spans high, depicting the Eternal Father's Appearance to the Virgin, the Maries and the Disciples above the Dead Jesus Christ. What several people believed, namely that he set excessive store by his paintings and that they had distracted him from his more serious occupations, is untrue. One has but to know how short a part of his life he devoted to them, the consummate ease with which he executed them, his constant reluctance to part with them, however alluring the request, and the modesty with which he showed them as though they were mere pastimes rather than serious work, to realise what little store he truly set by them.

What was for him a pleasing digression of the brush was justified in his eyes because it took him back to those happy and pleasing habits which he had acquired in Venice as a young lad, learning the secrets of the palette thanks to the bond of

mettesse eccessiva importanza nelle sue pitture, e che queste lo avessero tolto alle sue più gravi occupazioni. Basti il conoscere il breve periodo di vita che a queste consecrò, la somma facilità con cui sono eseguite, la costante renitenza che ebbe ad accordarle a qualunque, benchè seducente richiesta, e la modestia con cui le mostrava a guisa di ozii piuttostochè di serie occupazioni, per riconoscere il poco caso che egli effettivamente ne faceva.

Diede motivo a questo per lui piacevole divagamento del pennello il ritornare con grato animo a quelle abitudini, che contrasse fin da fanciullo in Venezia, addimesticandosi colla tavolozza per l'amicizia, che allora contratto aveva col pittore Mingardi<sup>3</sup>, il migliore di que' tempi, oltre in vedere che in Roma si andava per una via tutta opposta a quella de' succosi coloritori veneziani, i quali riteneva per i veri maestri del pennello, non troppo pago delle linde e smaltate pitture, sebben preziose, dei Mengs, dei Battoni, dei Maron<sup>4</sup>: e non fu poca soddisfazione per lui che qualche testa colorita colla semplice rimembranza del pennello giorgionesco, fosse da' più intelligenti creduta di antico veneziano maestro<sup>5</sup>.

Questo ribadire che le pitture di Canova fossero state eseguite esclusivamente per svago e diletto non significava sminuirle, ma precisare il loro carattere rispetto alle considerazioni eccessive dell'estensore francese della diffusa *Biographie nouvelle des contemporaines* il quale aveva invece sostenuto come secondo lui l'artista andasse fiero dei suoi dipinti ancora più che delle sue sculture<sup>6</sup>. Restava il piacere con cui erano state eseguite e l'attaccamento di Canova, anche se poi sembrava prenderne le distanze, a opere da cui non volle staccarsi, custodendole gelosamente nella sua casa e non separandosene se non, come vedremo, per farne omaggio a persone cui era unito da un vincolo speciale di riconoscenza e amicizia.

Ma la cosa più interessante che traspare dalle considerazioni di Cicognara è il fatto che Canova ribadisse, attraverso questo esercizio pittorico, il suo legame con la tradizione veneta del colore, come sottolineò uno dei suoi maggiori

friendship that he had forged at the time with the painter Mingardi<sup>3</sup>, the best of his day, as well as to the realisation that painters in Rome were moving in the opposite direction from that espoused by their Venetian counterparts all texture and colour, whom he considered to be the true masters of the brush, for he was none too fond of the pretty, jewel-like work, however precious, of the Mengs, the Battonis and the Marons<sup>4</sup>: and it was of some satisfaction for him that some coloured head displaying the mere ghost of Giorgione's brushwork should have been thought by the most intelligent to be truly the work of that Venetian old master<sup>5</sup>.

This insistence on the fact that Canova's paintings were intended purely for the painter's own amusement in no way sought to diminish their quality, merely to make their nature quite clear compared to the excessive consideration afforded them by the French drafter of the popular *Biographie nouvelle des contemporaines*, who argued that, in his view, the artist was prouder of his paintings than he was of his sculptures<sup>6</sup>. There remained the pleasure with which they were produced and Canova's fondness for them, even if he did then appear to mark his distance from them, yet without wishing to part with them, jealously guarding them in his home and, as we shall see, only parting with them when offering them as gifts to people with whom he had a special bond of gratitude and affection.

The most interesting thing that we can glean from Cicognara's considerations, however, is that Canova used this exercise in painting to reiterate his fondness of the Venetian tradition of colour, a fact stressed also by Melchiorre Missirini, one of his greatest biographers and his former secretarius, who argued that in Canova's hands "the chisel moved in the manner of a paintbrush", allowing him to achieve "that all-powerful ease typical of the painters of the Venetian school, whose work, while the product of much thought and much labour, appears on the contrary to have flowed naturally from their hands, created in one fell swoop, in a day"<sup>7</sup>. And besides, the painterly quality that is such a feature of his marble statues and makes them so unique thanks to



2. ANTONIO CANOVA, *Ritratto di guerriero (Ezzelino da Romano)*, 1793. Città del Vaticano, Palazzo di Propaganda Fide, Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli, copyright © Archivio Storico di Propaganda Fide | ANTONIO CANOVA, *Portrait of a warrior (Ezzelino da Romano)*, 1793. Vatican City, Palazzo di Propaganda Fide, Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli

biografi Melchiorre Missirini, che era stato suo segretario, sostenendo che nelle sue mani “lo scarpello procedeva coi metodi del pennello” per raggiungere “quella onnipossente facilità dei dipintori della scuola Veneziana, le opere de’ quali, partite da ogni fatica, le diresti soffiare e create di getto in un giorno”<sup>7</sup>. Del resto la qualità pittorica che caratterizza e rende così unici i suoi marmi, grazie proprio al procedimento dell’ultima mano che in certo grado si può assimilare alle velature dei pittori, costituisce una fondamentale chiave di comprensione della poetica di un artista innovatore spinto spesso dalla volontà di confrontarsi e addirittura di sfidare la pittura<sup>8</sup>. Proprio alla luce di queste considerazioni allora la sua produzione pittorica assume un valore affatto marginale.

Dopo il ritrovamento nel 2002 del *Ritratto di guerriero* del 1793, intitolato dall’autore *Ezzelino da Romano*<sup>9</sup> (fig. 2), e della *Mezza figura di fanciullo in atto di guardare un uccello* del 1786, riconosciuto come un *Ritratto del principe Henryk Lubomirsky come san Giovannino*<sup>10</sup>, opere entrambe citate dalle fonti, il recupero di questo *Autoritratto di Giorgione* rappresenta, anche per la singolarità delle sue vicende e soprattutto per il suo significato emblematico, un contributo decisivo per la conoscenza del Canova pittore.

Si tratta dell’opera presente nel catalogo più attendibile della produzione canoviana, quello inserito da Cicognara in appendice all’ultimo libro della *Storia della scultura* e alla *Biografia di Antonio Canova*, con la seguente dicitura:

“Mezza figura ideale maggiore del vero, intitolata *Giorgione*, regalata al senatore Rezzonico. La possiede ora il sig. cav. Giovanni Gherardo de Rossi”.

Ci troviamo infatti proprio di fronte ad un ritratto idealizzato a mezza figura, precisamente di cm. 72,5 x 64, dipinto a olio su tavola e racchiuso in una magnifica cornice intagliata e dorata originale di fattura romana<sup>11</sup>, probabilmente fatta eseguire dal senatore di Roma Abbondio Rezzonico (fig. 3), grande protettore e mecenate di Canova, cui l’opera era stata appunto donata dall’autore<sup>12</sup>.

the “final pass” procedure, which in some ways may be likened to the *velatura* technique in painting, offers a crucial key for interpreting the style of an innovative artist often driven by a determination to take his measure of painting, or even to challenge it<sup>8</sup>. It is precisely in the light of these considerations that his painted output acquires far from secondary importance.

Following the rediscovery in 2002 of the *Portrait of a Warrior* painted in 1793 and which Canova entitled *Ezzelino da Romano*<sup>9</sup> (fig. 2), and of the *Half-figure of a boy looking at bird* dated 1786, also identified as a *Portrait of Prince Henryk Lubomirsky in the guise of the Young St. John the Baptist*<sup>10</sup>, both of them works mentioned in the sources, the rediscovery of this *Self-portrait of Giorgione* marks a decisive contribution to our knowledge of Canova



3. POMPEO BATONI, *Il principe Abbondio Rezzonico, senatore di Roma*, 1766. Roma, Museo di Roma | POMPEO BATONI, *Prince Abbondio Rezzonico, senator of Rome*, 1766. Rome, Museo di Roma

Cicognara nel citato passaggio della *Biografia*, alludendo a “qualche testa colorita colla semplice rimembranza del pennello giorgionesco [...] dai più creduta di antico veneziano maestro” si poteva riferire ai dipinti che recano questa impronta e uniti dal destino comune di essere stati dati in dono dallo stesso Canova a personaggi eminenti, come appunto l’*Ezzelino* del 1793, regalato al cardinale Ercole Consalvi, uomo colto, amante delle arti ed influente Segretario di Stato del Pontefice Pio VII, la *Testa di Crociato* (Nantes, Musée des Beaux-Arts) (fig. 4), sempre del 1793, donata a François Cacault, ambasciatore francese a Roma e appunto il nostro *Autoritratto di Giorgione*. Tra queste tre opere circola come un’aria comune, nell’intento di confrontarsi con Giorgione ed in particolare con un dipinto celebre, ricordato dal Vasari in casa del patriarca Grimani, cioè l’*Autoritratto* oggi conservato presso lo Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (fig. 5). Opera dall’affascinante storia collezionistica e ben conosciuta attraverso



4. ANTONIO CANOVA, *Testa di Crociato*, 1793. Nantes, Musée des Beaux-Arts | ANTONIO CANOVA, *Head of a Crusader*, 1793. Nantes, Musée des Beaux-Arts

as painter, not least on account of the bizarre circumstances attendant upon its creation and, above all, of its emblematic significance.

This is the picture listed in what is in effect the most reliable catalogue of Canova’s work – the catalogue that Cicognara added as an appendix to the last book of his *Storia della scultura* and to his *Biografia di Antonio Canova* – with the following description:

“Ideal half-figure larger than life, entitled *Giorgione*, a gift to Senator Rezzonico. Now owned by Sig. Cav. Giovanni Gherardo de Rossi”.

The painting under discussion in this paper is just that: an idealised, half-figure portrait exactly 72.5 by 64.0 cm, painted in oil on wood and enclosed in a magnificent original carved and gilded frame made in Rome<sup>11</sup> and likely to have been commissioned by Roman Senator Abbondio Rezzonico (fig. 3), Canova’s great protector and patron, and the recipient of the painting as a personal gift from Canova himself<sup>12</sup>.

In alluding in the above passage in the *Biografia* to “some coloured head displaying the mere ghost of Giorgione’s brushwork [...] thought by the most intelligent to be truly the work of that Venetian old master”, Cicognara may well have been referring to the paintings bearing that mark and sharing the common fate of having been given as gifts to eminent figures by Canova himself, for example the *Ezzelino* painted in 1793 which he offered as a gift to Cardinal Ercole Consalvi, a man of culture, connoisseur of the arts and influential Secretary of State to Pope Pius VII, the *Head of a Crusader* (Nantes, Musée des Beaux-Arts) (fig. 4), also painted in 1793 and offered as a gift to François Cacault, the French Ambassador in Rome, or to our own *Self-portrait of Giorgione*. These three works share a common air, betraying the artist’s intent to pit his skill against Giorgione’s, and in particular against a celebrated painting mentioned by Vasari as being in the home of the Patriarch Grimani, namely the *Self-portrait* which now hangs in the Herzog Anton Ulrich Museum in Brunswick (fig. 5). The painting



5. GIORGIONE *Autoritratto*, 1508 circa. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum | GIORGIONE, *Self-portrait*, c. 1508. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum

copie, derivazioni ed incisioni come quella di Wenceslaus Hollar del 1650 (fig. 6) dove il quadro è riprodotto integro così come l'aveva visto Vasari, che lo aveva identificato come una mezza figura "fatta per David (e per quel che si dice è il suo autoritratto) con una zazzera come si costumava in quei tempi, infino alle spalle, e vivace e colorita che par di carne; ha un braccio e il petto armato col quale tiene la testa mozza di Golia".

Questo ritrovato *Autoritratto di Giorgione* è un'opera importante e singolare anche perché per la prima volta è menzionato, già con un grande rilievo, in quella che è considerata la prima monografia canoviana *Le sculture e le pitture di Canova pubblicate fino a quest'anno 1795* compilata da un appassionato ammiratore di Canova il giovanissimo conte Faustino Tadini<sup>13</sup> ed edita a Venezia nel 1796.



6. WENCESLAUS HOLLAR *Vero ritratto di Giorgione de Castel Franco da lui fatto come lo celebra il libro del Vasari*, 1650 | WENCESLAUS HOLLAR *True portrait of Giorgione de Castel Franco made by himself as celebrated in the book*, 1650

has a fascinating collecting history and is well-known from copies, derivatives and engravings, for instance the engraving by Wenceslaus Hollar dated 1650 (fig. 6) which shows the picture in its entirety as Vasari would have seen it when he identified it as a half-figure representing "David, and it is reported to be his own portrait with long locks reaching to the shoulders, as was the custom of those times; it is so vivacious and so fresh in colouring that it seems to be living flesh, and there is armour on the breast, as there is on the arm with which he is holding the severed head of Goliath".

This rediscovered *Self-portrait of Giorgione* is an important and unique work because, among other reasons, it was mentioned for the first time, with great importance already being assigned to it, in what is held to be the first monograph on Canova, entitled *Le sculture e le pitture di Canova pubblicate fino a quest'anno 1795*, compiled by a fervent admirer of Canova, the very young Count Faustino Tadini<sup>13</sup> and published in Venice in 1796. The text, significant also on account of the importance it assigns not only to his sculptures but also to his paintings, even devotes a sonnet to the panel entitled *Portrait of Giorgione*:

“È desso, al pieno viso, ed al loquace  
Guardo, alle gote che di rose infiora:  
Di tele in lui l’animator verace  
Scorger ben dei cui Castelfranco onora,

E a quelle tinte, e a quel color vivace  
Cui valse un sol ad emular fin’ora,  
Chi non dirà che col pennel sagace  
Se stesso ei pinse, onde par vivo ancora?

Osserva: or or, dopo tanti anni e tanti,  
Sembra l’opra compiuta, e pur non fia  
Che di nuovo ornamento alcun si vanti.

Così con suon concorde industrie coro  
De’ nostri Apelli argomentar s’udia;  
Canova intanto si ridea di loro”<sup>14</sup>.

Above and beyond the appreciation voiced

In questo testo, significativo anche per il rilievo dato anche ai dipinti oltre che naturalmente alle sculture, alla tavola viene dedicato un sonetto intitolato *Ritratto del Giorgione*:

“È desso, al pieno viso, ed al loquace  
Guardo, alle gote che di rose infiora:  
Di tele in lui l’animator verace  
Scorger ben dei cui Castelfranco onora,

E a quelle tinte, e a quel color vivace  
Cui valse un sol ad emular fin’ora,  
Chi non dirà che col pennel sagace  
Se stesso ei pinse, onde par vivo ancora?

Osserva: or or, dopo tanti anni e tanti,  
Sembra l’opra compiuta, e pur non fia  
Che di nuovo ornamento alcun si vanti.

Così con suon concorde industrie coro  
De’ nostri Apelli argomentar s’udia;  
Canova intanto si ridea di loro”<sup>14</sup>.

Al di là dell’apprezzamento espresso nei riguardi dei valori cromatici del dipinto, comincia ad emergere la sua singolare vicenda che appare più chiaramente, rispetto ad una certa oscurità di questi versi, nella pagina in prosa che gli viene dedicata. Tadini vi illustra l’opera di seguito ad un altro quadro canoviano pressoché contemporaneo *Venere con fauno* che seguiva a qualche anno di distanza la *Venere con lo specchio* che, eseguita verso il 1787, dovrebbe essere la sua prima opera di pittura di un certo impegno. Lo sappiamo dal Missirini che ne ha riportato la vicenda in questi termini:

“[...] e sentendosi nell’animo la forza e capacità de’ colori, dicea potersi ben dipingere più agevolmente, che scolpire, e volle porsi alla prova. Laonde cominciò da prima a dipingere dal nudo un’accademia al chiaro della lucerna; indi ne incominciò altra, che poi condusse a compimento di giorno, in un atto che l’accademia rappresentasse un Endimione dormente, e lo ritrasse in tela di tre palmi<sup>15</sup>.

Questo primo tentativo piacque specialmente

for the painting’s palette, its singular story begins to emerge more clearly (compared to a certain obscurity in those verses) in the pages devoted to it in prose. Tadini turns to the painting after another almost contemporary picture by Canova entitled *Venus with a Faun* that came a few years after his *Venus with a Mirror* which was painted in c. 1787 and which is likely to be his first serious painting. Missirini tells us:

“[...] and feeling in his soul the strength and the capability for colour, he said that he could more easily paint than sculpt, and he wished to put himself to the test. Whence he began initially to paint a model from the nude by lamplight; then he began another, which he completed by day, in a picture with the model representing Endymion sleeping, and he painted him on a canvas of three spans<sup>15</sup>.

This first attempt was considered very pleasing, particularly since it was so simple to execute, and Canova, who felt that the process adopted in that painting was too easy, suspected that he may have mistaken the manner of it, and so he devised a more difficult way, which (as he himself admitted in his last years) he subsequently had to abandon in order to return to the simpler method.

So having taken up his brushes once more, he painted a life-size Venus resting, and holding in her hand a sphere in which she is mirrored; and on finishing it, he left it and forgot about it for years in a corner of his workshop, until on account both of the paint which was in high colour and the patina of the dust and the years, it had begun to take on the semblance of an old painting. So Canova showed it to Stefano Tofanelli, a good painter, and to Rezzonico, and to others, and they took it for an old painting; apart from the correct nature of the drawing, the panel seemed to be of the Venetian school, to which it had been attributed. This painting was then superbly engraved by Pietro Vitali under the title of *Venus of Trastevere*<sup>16</sup>.

But let us return to Tadini’s text where, before describing in prose what he had earlier called “The

per la molta facilità d'esecuzione e il Canova, a cui parve essere troppo agevole il processo tenuto in quel dipinto sospettò, non forse avesse errato nel modo, e andò pensando una via più difficile, dalla quale poi (come egli stesso confessava negli ultimi anni) dovette dipartirsi, per darsi al metodo più semplice.

Ripresi adunque i pennelli dipinse una Venere grande al vero in atto che riposa, e tenendo in mano una sfera, ove si specchia; e compiutola, lasciolla obliata per più anni in un angolo dello studio, finché e per la dipintura, che era alta di tinta, e per la patina della polvere e degli anni prese aspetto d'un quadro vecchio: allora il Canova mostrolla a Stefano Tofanelli buon dipintore e al Rezzonico, e

Portrait of Giorgione”, he recalls at the end of the previous text, dedicated to the *Venus with a Faun* (fig. 7) of 1792 (Possagno, Casa Canova), how the sculptor “paints for his amusement; and how he produced this Venus to open the eyes of those who refused to believe that its companion with a mirror in her hand was by him, like the Portrait of Giorgione” which

“was painted in order to hear their impartial judgment. The painter kept silent in connection with that object. *The painting consists of a half-figure, life-size, and as I have described it; coloured on a wooden panel.* Rome’s foremost painters considered it and argued that it was a portrait of Giorgione,



7. ANTONIO CANOVA, *Venere con fauno*, 1792. Possagno, Gipsoteca e Casa Canova. Per gentile concessione di Fondazione Canova onlus - Gypsotheca e Museo Antonio Canova di Possagno | ANTONIO CANOVA, *Venus with a Faun*, 1792. Possagno, Gipsoteca and Casa Canova

ad altri che la cambiarono per opera antica; se non che la correzione del disegno pareva che vincesse la scuola veneziana, a cui era la tavola attribuita. Questo dipinto fu poi bellamente inciso da Pietro Vitali sotto il nome di *Venere transteverina*”<sup>16</sup>.

Ma torniamo al testo del Tadini, dove, prima di descrivere adesso in prosa quello che chiama “Il ritratto di Giorgione”, ricorda, alla fine del testo precedente, dedicato alla *Venere con fauno* del 1792 (Possagno, Casa Canova) (fig. 7) come lo scultore “a gioco dipinge; e come produsse questa Venere per togliere dall’inganno coloro i quali non sapevano darsi a credere, che la sua compagna con ispecchio in mano fosse opera di lui come il Ritratto di Giorgione” che

“Fu eseguito per intendere un imparziale giudizio di loro. Se ne tacque a tale oggetto l’autore. *Consiste il quadro in una mezza figura, di naturale grandezza, e quale da me si descrisse; colorita sopra una tavola.* Considerata questa da’ primi pittori in Roma, sostennero essi sempre essere il ritratto di Giorgione, e da se stesso dipinto: fra’ quali illustre persona dell’arte, ed intelligentissima, aggiunse che sembrava pur allora dalle mani uscito del grande maestro; e che tanto era lungi da credere che fosse da’ moderni restaurato, che ella stessa sarebbe andata superba d’avervi posta la mano, scorse un anno così: ed alla perfine accondiscese Canova a palesarsene esecutore”<sup>17</sup>.

Anche se già da questa precoce e preziosa testimonianza di Tadini i termini dell’episodio sono chiari, per saperne di più sull’inganno ordito da Canova a danno dei più eminenti pittori romani e sui nomi dei beffati, bisogna rifarsi ad altre due fonti autorevoli che riferiscono la vicenda con maggior dovizia di particolari, consentendo di ricollegarla con sicurezza a questo dipinto ritrovato. Lo scultore dovette agire con un senso di sfida, forse ispirandosi alla celebre beffa dell’affresco con *Giove bacia Ganimede*, (fig. 8) un falso realizzato nel 1760 da Mengs ai danni dell’amico Winckelmann il quale, caduto nel tranello, lo scambiò e pubblicò come un’autentica

and painted by the master himself. Their number included an illustrious and highly intelligent artist who added that it seemed even then to have been made by the hand of the great master; and that so little did she believe that it had been restored by a modern painter, that she herself would have been proud to put her hand to it, and a year went by in this way: and in the end Canova agreed to reveal its painter as himself”<sup>17</sup>.

Even though events are already clear in this early and very valuable report by Tadini, in order to find out more about the deception devised by Canova to the detriment of Rome’s most illustrious painters and the names of those so craftily hoodwinked, we need to turn to two other authoritative sources which give a more detailed account of the story, allowing us to associate it beyond all doubt with



8. ANTON RAPHAEL MENGES, *Giove bacia Ganimede*, 1760 circa. Roma, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Palazzo Barberini | ANTON RAPHAEL MENGES, *Jupiter kissing Ganymede*, c. 1760. Rome, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Palazzo Barberini



ANTONIO CANOVA, *Autoritratto di Giorgione*, particolare | ANTONIO CANOVA, *Self-portrait of Giorgione*, detail

pittura antica<sup>18</sup>.

Anche Missirini nella sua *Vita di Antonio Canova* ricollega la vicenda a quella sopra citata della *Venere con lo specchio*, sottolineando come Canova avesse preso gusto a ingannare gli esperti con questi esercizi pittorici ispirati all'antica pittura veneziana. In questo caso si era addirittura confrontato con la letteratura artistica su Giorgione:

“Piacendo al nostro Autore, che la sua dipintura fosse stata cambiata per opera antica, si volse a più sottile accorgimento, e tolta una tavola dipinta nel cinquecento, quella ricoprì d'una nuova pittura. Avea letto nel Ridolfi che Giorgione erasi per se stesso ritratto, e che quel quadro rimaneva presso la famiglia Widiman in Venezia: s'accinse adunque sulle indicazioni de' biografi, e sopra alcuna stampa a pingere in quella tavola l'effigie del Giorgione, facendo pensiero di far passare quell'opera per l'originale.

Il principe Rezzonico fu messo a parte di questo inganno, onde quello fattasi recar la pittura bene incassata e sigillata, come se gli giugnesse da Venezia da' suoi nepoti Widiman, in un giorno che imbandia banchetto fece trarla fuori alla presenza di Angelica Kauffman, del Cavallucci, del restauratore Burri, del Cades, del cav. Giovanni Gherardo de Rossi, di Martino de Bonis, e d'altri artisti ed amatori, i quali tutti gridarono essere opera bellissima del Giorgione:

our rediscovered painting. The sculptor must have acted out of a sense of defiance, possibly taking his cue from the famous hoax involving a fresco depicting *Jupiter Kissing Ganymede* (fig. 8), a forgery painted by Mengs in 1760 to the detriment of his friend Winckelmann, who fell for it hook, line and sinker, taking it for a genuine Classical work and publishing it as such<sup>18</sup>.

Missirini in his *Vita di Antonio Canova* also links the above story with the *Venus with a Mirror*, highlighting the fact that Canova had begun to enjoy deceiving the so-called experts with these exercises in painting in the style of the Venetian old masters. In this case Canova even delved into the art historical literature on Giorgione:

“Happy that his painting had been taken for an ancient work, our artist turned to a more subtle ploy, and taking a panel painted in the 16th century, he covered it with a new painting. He had read in Ridolfi that Giorgione had painted a portrait of himself, and that that picture was with the Widiman family in Venice: so using the biographers' indications and a few prints, he set to painting on that panel the effigy of Giorgione, planning to pass the work off as the original.

Prince Rezzonico was made party to the deception, and so having caused the painting, properly crated and sealed, to be delivered to him as though it had come from his Widman nephews in Venice, on a day that he was holding a banquet he caused it to be unpacked in the presence of Angelica Kauffman, Cavallucci, the restorer Burri, Cades, Cav. Giovanni Gherardo de Rossi, Martino de Bonis and other artists and connoisseurs, and they all cried out ‘what a superb painting by Giorgione!’ The restorer Burri alone thought that he could detect poor retouching in the right eye; ‘would that I could restore so well,’ said Kauffman, ‘and I tell you, gentlemen, that I see here a fine drawing too, and that this tells us that when Titian and Giorgione cared to do so, they could draw marvellously well, in addition to their fine colour and effect, which in this painting is admirable.’

Several very earnest witnesses to the event still

sol che parve al restauratore Burri riconoscere alcun ritocco infelice all'occhio destro; ben vorrei io restaurare così, soggiunse la Kauffman, e dico, signori, che qui vedo anche un bel disegno, e che da ciò si conosce, che Tiziano e Giorgione, sempre che ne avean'voglia, disegnarono egregiamente, oltre il bel colore e l'effetto che in questo quadro è mirabile.

Di tal fatto ci vivono ancora gravissimi testimoni, che affermano avere il principe Rezzonico presa dalla menzogna innocente grandissima dilettazione.

L'autore poscia avendo scoperto il frodo, presentò del quadro esso Principe, il quale lo legò nel testamento al lodato de Rossi, che tuttavia quel prezioso monumento ritiene<sup>19</sup>.

Sappiamo come Missirini, pur essendo stato segretario di Canova<sup>20</sup> e quindi al corrente di molte notizie di prima mano, abbia utilizzato per la sua biografia i materiali messi a disposizione dallo scultore Antonio D'Este<sup>21</sup> che nato a Venezia nel 1754 era più vecchio di tre anni di Canova che aveva conosciuto ancora dodicenne nello studio veneziano dello scultore Giuseppe Bernardi detto il Torretti. Da questo primo incontro nacque un'amicizia destinata a rinsaldarsi a Roma, dove anche il D'Este si era trasferito, e a durare per tutta la vita. Ma il fatto più importante è che a partire dal 1799 chiuse il proprio studio per dedicarsi alla direzione e all'amministrazione di quello di Canova. Dopo aver "fatto dono" a Missirini che riconosceva il suo debito "di molti monumenti, che mirano alla vita privata di Canova, e ai particolari dell'arte"<sup>22</sup>, non fu affatto contento di come quello che era stato prescelto come biografo ufficiale del grande scultore avesse utilizzato le notizie fornitegli. Aveva tralasciato, secondo lui, molti degli aneddoti familiari che gli aveva fornito, perché li aveva considerati "popolari" e quindi non meritevoli di essere tramandati. Fu per questo che scrisse delle dettagliate e per noi preziose, anche per la loro attendibilità, *Memorie di Antonio Canova* che però non riuscì a pubblicare e che verranno alla luce solo con l'edizione uscita nel 1864 per cura del nipote Alessandro.

La vicenda del nostro dipinto viene riportata con maggiore ampiezza rispetto a Missirini e con

live, and they report that Prince Rezzonico was exceedingly amused by the innocent practical joke.

Revealing the hoax, the artist then presented the picture to the Prince, who left it in his will to the much-lauded de Rossi, who still owns this precious monument today<sup>19</sup>.

We know that despite having been Canova's secretarius<sup>20</sup> and thus having a vast amount of first-hand information, Missirini used for his biography the material placed at his disposal by the sculptor Antonio D'Este<sup>21</sup> who had been born in Venice in 1754 and was thus three years older than Canova, whom he had met in the Venice workshop of the sculptor Giuseppe Bernardi known as Torretti when Canova was no more than twelve. This youthful acquaintance blossomed into a friendship which was to be further strengthened in Rome, whither D'Este had also moved, and to last their whole lives long. But the most important fact is that in 1799 D'Este closed his own workshop in order to devote his energy to running the workshop of Canova. After "making a gift" to Missirini, who acknowledged his debt, "of many monuments regarding Canova's private life and the details of his art"<sup>22</sup>, he was not at all happy with how the man chosen to be the great sculptor's official biographer had used the information supplied to him. In his view, he had overlooked many of the personal anecdotes of which he had apprised him because he considered them to be "humdrum" and thus unworthy to be handed down to posterity. It was for that reason that he wrote the detailed *Memorie di Antonio Canova*, an invaluable mine of information for us also on account of their reliability, but he never managed to publish them and they were not to see the light of day until 1864, when they were published by his nephew Alessandro.

The story of the painting under discussion here is reported at greater length than in Missirini's version – and with the addition of certain details crucial in allowing us to identify the painting – by D'Este, who was perfectly familiar with those details because he himself had taken part in the hoax:

l'aggiunta di dettagli decisivi, ben noti al D'Este che aveva collaborato alla burla, anche per l'identificazione dell'opera:

“Nel passato capitolo ho accennato che il Canova per suo sollievo volle provare a dipingere; perciò non sarà inopportuno che i lettori siano istruiti di un aneddoto accaduto in Roma, dopo l'esperimento fatto a Venezia in casa del cavaliere Zulian; imperocché proseguendo in quel divertimento, volle dipingere il ritratto di Giorgione: e leggendo le vite del Ridolfi, aveva trovato scritto che Giorgione si dipinse se stesso, e che il quadro passò in casa Widman. Desiderò adunque che si comprasse una tavola da testa del cinquecento, sopra la quale volle fare cotal tentativo: trovai di fatto una tavola da un tal Lusvergh negoziante, sulla quale era dipinta una cattiva copia della Sacra Famiglia.

Immediatamente lo scultore con somma segretezza si pose a dipingere dal rame inciso la testa di Giorgione, e lo termina in modo, che sembrava un vecchio dipinto. La maggior difficoltà consisteva di rendere pubblica quella pittura, e dopo varj discorsi si stabilì di pregare il senatore Rezzonico, acciò dicesse ai suoi amici che attendeva da Venezia un quadro che gli spedivano i suoi nipoti Widman, rappresentante il ritratto di Giorgione fatto da se medesimo. Passato qualtempo, si disse essere venuta lettera di avviso che la cassetta con il quadro era alla posta di Venezia: in quel giorno io stava fra i convitati alla mensa del Senatore con altri artisti, ed ebbi la commissione di ritirare la cassa dalla posta. Ciò fu eseguito apparentemente, e nella prossima domenica il principe Rezzonico invitò a pranzo varie persone, fra le quali ricordo la celebre pittrice Angelica Kauffman, l'Hamilton, il Volpato, il Cades, il Cavallucci e il Burri abile restauratore di quadri. Prima di andare a tavola, il Senatore fece aprire la cassa, allora tutti s'appressarono a vedere il quadro, ed unanimemente giudicarono essere originale, esclamando, questo è Giorgione; come è dipinto! come è disegnato! che bell'effetto di colore! il solo Burri diceva che l'occhio destro non era ben restaurato, al che la Kauffman rispose: «Vorrei sapere io restaurare così.» Tutti desideravano che venisse il

“In the previous chapter I mentioned that Canova wished to try his hand at painting for his own amusement; thus it is worthwhile acquainting readers with an anecdote that occurred in Rome, after the experiment in the house of Cavalier Zulian in Venice; for pursuing that line of amusement, he wished to paint the portrait of Giorgione: and reading Ridolfi's *Lives*, he found it written that Giorgione painted himself, and that the picture passed into the Widman household. So he had a wooden panel of the 16th century purchased and thereon he decided to paint his attempt. I found a panel in the shop of a dealer named Lusvergh with a bad copy of the Holy Family painted on it.

The sculptor instantly and in great secret set to painting the head of Giorgione after a copper engraving, and finished it in such a way that it had the look of an old painting. The greatest difficulty consisted in showing the painting in public, and after various conversations he resolved to ask Senator Rezzonico to inform his friends that he was expecting a picture which his Widman nephews were due to send him from Venice, bearing a portrait of Giorgione painted by himself. Some time later, he reported that a letter had arrived informing him that the crate with the painting was with the carrier from Venice. I was one of those invited to the Senator's table that day, along with other artists, and I was charged with retrieving the crate from the carrier. That I did forthwith, and the following Sunday Prince Rezzonico invited various people to luncheon, including, I recall, the celebrated painter Angelica Kauffman, Hamilton, Volpato, Cades, Cavallucci and Burri, a skilled restorer of paintings. Before going to table, the Senator had the crate opened, so they all hastened over to look at the painting and unanimously judged it to be original, exclaiming: 'This is Giorgione! How wonderfully it is painted! How it is drawn! What marvellous colour!' Burri alone said that the right eye was poorly restored, to which Kaufman replied: 'Would that I were able to restore that well.' Everyone wanted Canova to come, especially Madame Angelica, who defended the Venetian school with regard to draughtsmanship, saying that when

Canova, in particolare madama Angelica, la quale difendeva la scuola veneziana sull'articolo disegno, dicendo Tiziano ed altri, quando è loro piaciuto, hanno disegnato bene; frattanto giunse Canova, e tutti s'affrettano di domandargli il suo parere; lo scultore si mette in silenzio, poi risponde: «Io non sono pittor; se fosse marmo parlerei; a me sembra un buon quadro, tocca a loro il giudicarlo.» Dopo andammo in tavola: mentre si serviva il caffè, venne il pittore Cavallucci, altro degli invitati, che per motivo di salute non era intervenuto: ci levammo, e si ritornò ad osservare il quadro, e nel vederlo, il Cavallucci disse: «Quanto mi duole di non essermi portato a Venezia nella mia prima gioventù, che avrei meglio gustato quei celebri coloriti; per quanto mi sovviene, questo quadro mi sembra un bel Giorgione.» Il Cavallucci fu eccellente pittore, ed uno de' più onesti artisti del suo tempo. Il cavaliere de Rossi incantato di quel quadro, domandò il permesso di far copiare quell'opera dai pensionati portoghesi, di cui era il direttore, e la copia fu mandata a Lisbona. Questo quadro adunque restò in potere del senatore Rezzonico, il quale lo ornò di cornice, e lo ritenne appeso nelle sue camere in Campidoglio fino alla sua morte, e nelle tavole testamentarie lo lasciò in legato allo stesso cavaliere de Rossi<sup>23</sup>.

Ma una nota al testo avverte che ci fu un successivo, non proprio glorioso, passaggio:

“Per economico disguido, consueto retaggio dei letterati, degli uomini di onore e di buona fede, quel dipinto del Canova dal de Rossi posseduto, passò in proprietà di un merciaio in via del Paradiso, N° 56. (Non è molto che chi scrive lo vide appeso nella parete di una camera superiore.)<sup>24</sup> .

Dalle pagine del D'Este, che riferiscono precisamente tutte le fasi di questa burla così ben congegnata, con uno spirito e un ritmo quasi da commedia goldoniana come *La famiglia dell'antiquario* in cui si mettono alla berlina i collezionisti che si fanno raggirare dai falsari, emergono dettagli importanti e decisivi, tralasciati

Titian and others cared to do so, they could draw well. Presently, Canova appeared on the scene and everyone hastened to seek his opinion; the sculptor stood in silence, then he replied: 'I am no painter; if it were marble, I would speak out; it seems to me to be a good picture; it is up to you to judge it.' We then went to table, and when coffee was served, the painter Cavallucci, another of the guests who had not attended on grounds of health, entered the room. We stood up and returned to observe the picture, and on seeing it, Cavallucci said: 'How I regret not having betaken myself to Venice in my early youth, for I would have enjoyed those famous colours the more; as far as I can tell, this picture looks to me to be a fine Giorgione'. Cavallucci was an excellent painter, and one of the most honest artists of his time. Cavaliere de Rossi, falling under the painting's spell, sought permission to have the work copied by his Portuguese students, whose director he was, and the copy was sent to Lisbon. So this painting remained in Senator Rezzonico's possession, and he adorned it with a frame and hung it in his chambers on the Campidoglio where it remained until his death, and in his last will and testament he left it to the same Cavaliere de Rossi<sup>23</sup>.

However, a note to the text warns us that there was a further – and not particularly glorious – passage in the affair:

“Through a financial error, a traditional fault with men of letters, men of honour and good faith, that painting by Canova owned by de Rossi ended up with a mercer in Via del Paradiso, N° 56. (I myself saw it hanging on the wall of an upper chamber there not so long ago.)<sup>24</sup> .

From D'Este's pages, which give an accurate account of every phase in this well-devised hoax with a spirit and a pace worthy of a Goldoni comedy, such as *La famiglia dell'antiquario* which mocks collectors who allow themselves to be hoodwinked by forgers, there emerge important, indeed crucial, details which Missirini overlooked,



9. ANTONIO CANOVA, *Autoritratto di Giorgione*, 1792. Fotografia all'infrarosso | ANTONIO CANOVA, *Self-portrait of Giorgione*, 1792. Infrared photograph



10. *Giorgione da Castel Franco pittore*, incisione in Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Venezia 1648 | *Giorgione da Castel Franco pittore*, engraving in Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Venice 1648

da Missirini, in particolare quello della tavola cinquecentesca riutilizzata dove era dipinta in origine una Sacra Famiglia. Si tratta proprio di quella che appare sottoponendo il nostro quadro ai raggi infrarossi (fig. 9).

Ma si deduce anche che l'incisione da cui Canova ha tratto ispirazione è quella con l'immagine di *Giorgione da Castel Franco pittore* (fig. 10) presente ne *Le meraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi pubblicate a Venezia nel 1648, la fonte da lui consultata. L'impostazione è molto simile, come i tratti fisiognomici, anche se addolciti, e la folta capigliatura. Non appare indossare la corazza come nell'*Autoritratto* di Braunschweig e nella relativa incisione di Hollar, né in camicia, come nella stampa pubblicata da Ridolfi, ma in pelliccia.

in particolare il dettaglio del riutilizzato 16th century panel originalmente bearing a painting of the Holy Family. That painting is precisely what we find if we subject the panel under discussion here to infrared inspection (fig. 9).

But we can also deduce that the engraving from which Canova took his inspiration is the image of *Giorgione da Castel Franco pittore* (fig. 10) in Carlo Ridolfi's *Le meraviglie dell'arte* published in Venice in 1648, the written source that he consulted. The composition is very similar, as are the (albeit somewhat softer) facial features and the abundant hair. The sitter does not appear to be wearing the armour we can see in the Brunswick *Self-portrait* and in Hollar's engraving of it, or the shirt shown in the print published by Ridolfi. Rather, he is clad in fur, and in that connection we may compare it with the coeval *Portrait of Meo Carlucci in Fur*, a painting signed and dated 1792 now in Canova's House in Possagno<sup>25</sup> (fig. 11).

The hoax's victims included another artist of some repute, Gavin Hamilton, whose name Missirini had failed to mention for reasons known only to himself, but we may assign greater importance to the role of a leading scholar and connoisseur, and a sophisticated interpreter of Canova's work, named Giovanni Gherardo de Rossi<sup>26</sup> who, in his enthusiasm over the painting, proposed it as a model to the young students at the Accademia di Portogallo in Rome of which he was the director. That enthusiasm was to stand him in good stead with Prince Rezzonico himself, who later remembered him in his will.

The extent to which the first owner, and Canova's great supporter in masterminding the hoax, was fond of the picture is shown by the extremely fine frame still housing it, a frame which he commissioned specifically for the portrait, as D'Este informs us. An equally precious frame, confirming the esteem in which the fortunate recipients of these paintings held such works, houses the *Portrait of a Warrior*, entitled *Ezzelino da Romano* by Canova who made a gift of it to Cardinal Consalvi.

This painting, signed and dated 1793, is

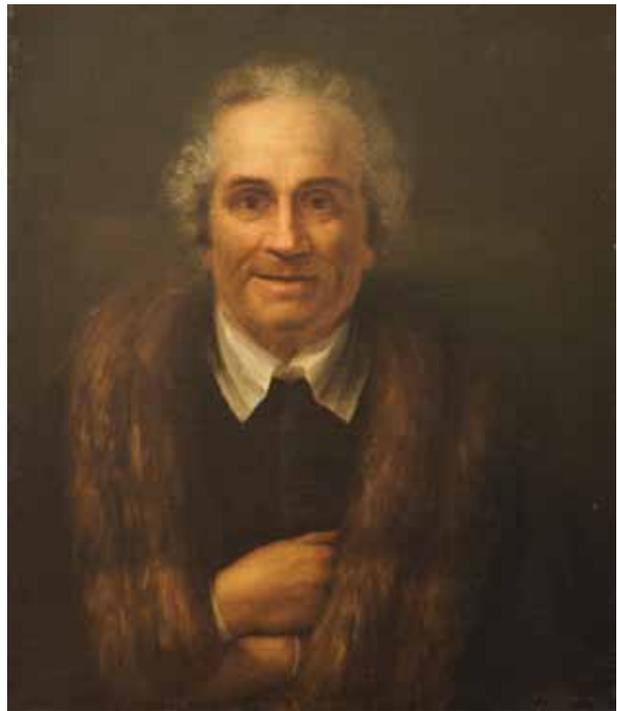
A questo proposito si può allora confrontare con il contemporaneo *Ritratto di Meo Carlucci con pelliccia*, un dipinto firmato e datato 1792 conservato nella Casa di Possagno<sup>25</sup> (fig. 11).

Tra i burlati si trova anche un altro artista di grande reputazione come Gavin Hamilton, il cui nome era stato ommesso non si sa per quale motivo da Missirini. Mentre assume un maggior rilievo il ruolo del grande erudito e conoscitore, nonché raffinato interprete di Canova, Giovanni Gherardo de Rossi<sup>26</sup> che, entusiasta del dipinto lo aveva proposto come modello ai giovani allievi dell'Accademia di Portogallo a Roma da lui diretta. Entusiasmo ripagato dallo stesso principe Rezzonico, quando si ricorderà di lui nel suo testamento.

Quanto il primo proprietario e grande spalla di Canova nell'ordine l'inganno fosse legato a questa tavola lo dimostra la bellissima cornice, che ancora la racchiude, da lui appositamente fatta eseguire, come appunto ci conferma la testimonianza di D'Este. Una cornice altrettanto preziosa, a conferma dell'apprezzamento che i fortunati destinatari riservavano a queste opere, contiene il già ricordato *Ritratto di guerriero*, intitolato dall'autore *Ezzelino da Romano*, donato al cardinal Consalvi.

Questo dipinto, firmato e datato 1793, è ricordato da D'Este come successivo all'*Autoritratto di Giorgione* che dunque deve risalire al 1792 ed essere allora contemporaneo di quello che rimane il quadro più noto dello scultore l'*Autoritratto come pittore* conservato agli Uffizi (fig. 12). L'*Ezzelino*, come ricordato dall'estensore delle *Memorie*, fu portato dallo stesso D'Este a Napoli e sottoposto ai conoscitori locali e all'autorevole Carlo Gastone della Torre Rezzonico, cugino del principe Abbondio, che ne furono entusiasti scambiandolo ancora una volta per un'opera dell'antica scuola veneziana<sup>27</sup>.

Al di là del gioco degli inganni che si ripeteva e a cui rimaneva legata la menzione del nostro dipinto nella letteratura canoviana<sup>28</sup>, resta, comune a queste due opere e alla *Testa di Crociato* sempre del 1793, donata all'ambasciatore Cacault, l'intensità e la forza della loro comune ispirazione giorgionesca. Ritroviamo la stessa nobiltà e come un senso di



11. ANTONIO CANOVA, *Ritratto di Meo Carlucci con pelliccia*, 1792. Possagno, Gipsoteca e Casa Canova. Per gentile concessione di Fondazione Canova onlus - Gypsotheca e Museo Antonio Canova di Possagno | ANTONIO CANOVA, *Portrait of Meo Carlucci in Fur*, 1792. Possagno, Gipsoteca and Casa Canova

mentioned by D'Este as having been painted later than the *Self-portrait of Giorgione*, which must therefore have been painted in 1792 and thus be coeval with what is left of the sculptor's best-known painting, the *Self-portrait as a painter* now in the Uffizi (fig. 12). As the *Memorie's* author informs us, D'Este brought the *Ezzelino* to Naples in person and submitted it to the judgment of local connoisseurs and of the authoritative Carlo Gastone della Torre Rezzonico, Prince Abbondio's cousin. They all enthused and once again mistook it for a painting by a Venetian old master<sup>27</sup>.

Aside from the repetition of the game of deception, a deception with which every mention of our painting in literature on Canova continued to be associated<sup>28</sup>, the two pictures, and the *Head of Crusader* also painted in 1793 and given to Ambasciatore Cacault, share the intensity and the strength of their inspiration by Giorgione. We rediscover the same nobility and sense of pride in



12. ANTONIO CANOVA, *Autoritratto*, 1792. Firenze, Galleria degli Uffizi. Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi | ANTONIO CANOVA, *Self-Portrait*, 1792. Florence, Galleria degli Uffizi

fierazza nei due volti di Giorgione e di Ezzelino, collocati frontalmente in attitudine eroica e pervasi da una sorta di stupore arcaico che appare spesso la cifra e il fascino del Canova pittore.

Il dettaglio più caratterizzante che hanno in comune sono gli occhi dallo sguardo fisso e un po' allucinato, come rapito in nobili pensieri. Quello dell'antico e leggendario pittore per la sua arte, quello del famigerato guerriero per la sua gloria militare. Questa dimensione psicologica se da un lato rimanda ad una delle caratteristiche che più affascinavano nella pittura di Giorgione, dall'altra ha un carattere tutto moderno e riguarda la straordinaria capacità da parte del genio di Canova nell'esplorare i territori espressivi del sublime. C'è qualcosa che ancora ci inquieta in questi occhi indagatori, spalancati sul mistero della vita.

La qualità pittorica della tavola rivela l'impegno di Canova nel graduare le tinte nel tentativo di avvicinarsi quanto più possibile all'antico maestro tanto amato o almeno all'idea che si era fatto della sua pittura rivoluzionaria. Si tratta di una ricerca che ritroviamo anche nelle *Veneri* dipinte, derivate dal modello di quella sublime *Venere di Dresda* (fig. 13), il magnifico dipinto dove compariva anche la mano di Tiziano, che costituì per lo scultore una fonte di ispirazione primaria per la concezione di quello che è forse il suo capolavoro più popolare e amato la *Paolina Borghese Bonaparte come Venere Vincitrice* entrata nella collezione privata più bella del mondo a risarcimento dei marmi antichi appena ceduti a Napoleone<sup>29</sup>.

the two faces of Giorgione and Ezzelino, shown full-frontal in a heroic stance pervaded by a kind of archaic sense of wonder which so frequently appears to be the mark and charm of Canova the painter.

The most characterising feature that the pictures share is their unwavering and somewhat mesmerised stare, as though the sitters were enrapt in noble thought – the thought of the ancient, legendary painter for his art; or the thought of the infamous warrior for his military glory. On the one hand, this psychological dimension echoes one of the features which people found most alluring in Giorgione's painting, while on the other it has a totally modern feel to it, revealing the genius Canova's extraordinary ability to explore the expressive territories of the sublime. There is something in those probing eyes, open wide to the mystery of life, that continues to haunt us to this day.

The quality of the painting on this panel reveals Canova's determination to grade his shades of colour in an attempt to draw as close as possible to his beloved old master, or at least to the idea that he had formed of Giorgione's revolutionary painting. We find this feature again in his painted *Venuses* based on the sublime model that is the *Sleeping Venus* in Dresden (fig. 13), a magnificent work in which Titian's hand can also be detected and which served the sculptor as a primary source of inspiration for his most popular and best-loved masterpiece, *Paolina Borghese Bonaparte as Venus Victrix* which entered the most beautiful private collection in the world in compensation for the Classical marble works so recently surrendered to Napoleon<sup>29</sup>.



13. GIORGIONE, *Venere di Dresda*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda, 1507-1512 | GIORGIONE, *Sleeping Venus*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, 1507-1512

## NOTE

<sup>1</sup> Il più completo studio di insieme, pur con i limiti accennati, rimane quello di O. Stefani, *Canova pittore. Tra Eros e Thanatos*, Milano, Electa, 1992. Ma si veda anche il pur discutibile contributo, proprio sul versante attributivo, di G.L. Mellini, *Canova pittore tra l'antico e il moderno*, in Id., *Canova. Saggi di filologia e di ermeneutica*, Milano, Skira, 1999, pp. 71-89.

<sup>2</sup> L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova [...] per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt*. Edizione seconda riveduta ed ampliata dall'autore, Prato, per I Frat. Giachetti, 1824 (ried. anastatica a cura di F. Leone, B. Steindl e G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2007), pp. 245-246.

<sup>3</sup> Il pittore tiepolesco Giovanni Battista Mingardi (Padova 1738 – Venezia 1796) frequentato da Canova in gioventù, durante la formazione a Venezia.

<sup>4</sup> Il riferimento è ad Anton Raphael Mengs, Pompeo Batoni e Anton von Maron, protagonisti del Neoclassicismo a Roma, prima dell'ascesa dell'astro canoviano.

<sup>5</sup> L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova [...] aggiuntivi Il catalogo completo delle opere di Canova*, Venezia, Editore Giambattista Missiaglia, 1823 (ried. anastatica a cura di S. Grandesso, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2007), pp. 16-17.

<sup>6</sup> *Biographie nouvelle des contemporaines ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers*, t. IV, Paris, Librairie Historique, 1822, p. 14.

<sup>7</sup> Cit. in G. Pavanello, «Antonio Canova veneto...», in *Antonio Canova*, catalogo della mostra di Venezia (Museo Correr) e Possagno (Gipsoteca) a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, Venezia, Marsilio, 1992, p. 50.

<sup>8</sup> F. Mazzocca, *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*, in *Canova l'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra di Forlì (Musei San Domenico) a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci con S. Grandesso, F. Leone, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2009, pp. 25-43.

## NOTES

<sup>1</sup> The most complete overall study, despite the shortcomings mentioned, is still that of O. Stefani, *Canova pittore. Tra Eros e Thanatos*, Milan, Electa, 1992. But see also the admittedly questionable essay, precisely on attribution, by G.L. Mellini, *Canova pittore tra l'antico e il moderno*, in Id., *Canova. Saggi di filologia e di ermeneutica*, Milan, Skira, 1999, pp. 71-89.

<sup>2</sup> L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova [...] per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt*. Second edition revised by the author, Prato, per I Frat. Giachetti, 1824 (anastatic reprint ed. F. Leone, B. Steindl and G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2007), pp. 245-246.

<sup>3</sup> Giovanni Battista Mingardi (Padua 1738 – Venice 1796), who painted in the style of Tiepolo, befriended Canova in his youth while the young sculptor was training in Venice.

<sup>4</sup> The reference is to Anton Raphael Mengs, Pompeo Batoni and Anton von Maron, leading figures in Roman Neoclassicism before Canova's star began to rise.

<sup>5</sup> L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova [...] aggiuntivi Il catalogo completo delle opere di Canova*, Venice, Editore Giambattista Missiaglia, 1823 (anastatic reprint ed. S. Grandesso, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2007), pp. 16-17.

<sup>6</sup> *Biographie nouvelle des contemporaines ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers*, t. IV, Paris, Librairie Historique, 1822, p. 14.

<sup>7</sup> Mentioned in G. Pavanello, «Antonio Canova veneto...», in *Antonio Canova*, catalogue of the exhibition held at the Museo Correr in Venice and at the Gipsoteca in Possagno, ed. G. Pavanello and G. Romanelli, Venice, Marsilio, 1992, p. 50.

<sup>8</sup> F. Mazzocca, *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*, in *Canova l'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogue of the exhibition held at the Musei San Domenico in Forlì, ed. S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci with S. Grandesso, F. Leone, Cinisello Balsamo (Milan), Silvana Editoriale, 2009, pp. 25-43.

<sup>9</sup> M. Nocca, *Un dipinto inedito di Antonio Canova ritrovato a Propagande Fide: l'Ezzelino da Romano (1793)*, in "Bollettino di Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", vol. XXII, 2002, pp. 109-136.

<sup>10</sup> Riconosciuto da F. Mazzocca e pubblicato in *Canova l'ideale classico tra scultura e pittura* cit., pp. 240-242.

<sup>11</sup> Sul retro si trovano tre timbri in ceralacca, di cui due irriconoscibili, mentre il terzo porta le insegne di tre famiglie: Rezzonico, Widman e de Rossi.

<sup>12</sup> Sul nipote di papa Clemente XIII che aveva commissionato a Canova nel 1784 il monumento funerario dello zio in San Pietro, terminato nel 1792, opera decisiva per l'affermazione del giovane scultore, si veda il fondamentale contributo di E. Noè, *Rezzonorum cineres: ricerche sulla collezione Rezzonico*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", vol. III, 1980, pp. 173-306.

<sup>13</sup> Figlio del conte cremasco Luigi Tadini, grande collezionista, che alla morte di Faustino a soli 25 anni commissionò nel 1818 a Canova una stele funeraria in suo ricordo ancora collocata nella cappella annessa all'Accademia Tadini di Lovere sul lago di Iseo (*Antonio Canova nelle collezioni dell'Accademia Tadini*, a cura di M. Albertario, Milano, Edizioni Ennerre, 2010).

<sup>14</sup> F. Tadini, *Le sculture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno 1795*, Venezia, Dalla Stamperia Palese, 1796 (ried. anastatica a cura di G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 1998), p. 15.

<sup>15</sup> Già in Casa Canova a Possagno, il dipinto venne distrutto dai bombardamenti subiti durante la Prima Guerra Mondiale.

<sup>16</sup> M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro compilati da Melchior Missirini*, Prato, per I Frat. Giachetti, 1824 (ried. anastatica a cura di F. Loene, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004), pp. 122-123.

<sup>17</sup> F. Tadini, *op.cit.*, pp. 53-54. La notizia viene ripresa da P. A. Paravia, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova giuntovi in Catalogo cronologico di tutte le sue opere*, Venezia, Giuseppe Orlandelli Editore, 1822 (ried. anastatica a cura di R. Varese, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2001), p.38.

<sup>9</sup> M. Nocca, *Un dipinto inedito di Antonio Canova ritrovato a Propagande Fide: l'Ezzelino da Romano (1793)*, in "Bollettino di Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", vol. XXII, 2002, pp. 109-136.

<sup>10</sup> Identified by F. Mazzocca and published in *Canova l'ideale classico tra scultura e pittura* cit., pp. 240-242.

<sup>11</sup> On the back there are three wax seals; two of them are unrecognizable but the third bears the crest of three families: Rezzonico, Widman and de Rossi.

<sup>12</sup> For Pope Clement XIII's nephew who commissioned Canova in 1784 to carve his uncle's tomb in St. Peter's, which was completed in 1792 and proved to be a milestone in forging the young sculptor's renown, see the crucial essay by E. Noè, *Rezzonorum cineres: ricerche sulla collezione Rezzonico*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", vol. III, 1980, pp. 173-306.

<sup>13</sup> The son of Count Luigi Tadini of Crema, a great collector who, on Faustino's death at the age of only 25, commissioned Canova in 1818 to carve a funerary stele in his memory which is still to be found in the chapel adjacent to the Accademia Tadini di Lovere on the Lago di Iseo (*Antonio Canova nelle collezioni dell'Accademia Tadini*, ed. M. Albertario, Milan, Edizioni Ennerre, 2010).

<sup>14</sup> F. Tadini, *Le sculture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno 1795*, Venice, Dalla Stamperia Palese, 1796 (anastatic reprint ed. G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 1998), p. 15.

<sup>15</sup> Formerly in Canova's home in Possagno, the painting was destroyed by shelling in World War I.

<sup>16</sup> M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro compilati da Melchior Missirini*, Prato, per I Frat. Giachetti, 1824 (anastatic reprint ed. F. Leone, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004), pp. 122-123.

<sup>17</sup> F. Tadini, *op.cit.*, pp. 53-54. The event is also mentioned by P. A. Paravia, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova giuntovi in Catalogo cronologico di tutte le sue opere*, Venice, Giuseppe Orlandelli Editore, 1822 (anastatic reprint ed. R. Varese, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2001), p.38.

<sup>18</sup> *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, catalogue of the exhibition held in Palazzo Zabarella in Padua and in the

- <sup>18</sup> Mengs. *La scoperta del Neoclassico*, catalogo della mostra di Padova (Palazzo Zabarella) e di Dresda (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Schloß) a cura di S. Roettgen, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 242-244.
- <sup>19</sup> M. Missirini, *op. cit.*, pp. 123-124.
- <sup>20</sup> G. Fallani, *Melchiorre Missirini. Il segretario di Canova*, Roma, Edizioni di storia e Letteratura, 1949; F. Leone, *Melchior Missirini, segretario e biografo di Canova*, in *Canova l'ideale classico tra scultura e pittura cit.*, pp. 118-133.
- <sup>21</sup> G. Pavanello, *Antonio D'Este, amico di Canova, scultore*, in "Antologia di Belle Arti", nn. 35-38, 1990.
- <sup>22</sup> M. Missirini, *op.cit.*, p. 9.
- <sup>23</sup> A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova* scritte da Antonio D'Este e pubblicate per cura di Alessandro D'Este con note e documenti, Firenze, Felice Le Monnier, 1864 (ried. anastatica a cura di P. Mariuz, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 1999), pp. 78-80.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 80.
- <sup>25</sup> D'Este la menziona come "Testa di Meo Carlucci, uomo del volgo; fisionomia di carattere pittoresco, dipinta con pelliccia" (*Ibidem*, p. 349).
- <sup>26</sup> L. Barroero, *L'occhio critico di Giovanni Gherardo de Rossi sulle belle arti*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani 1. Venezia e Roma*. III Settimana di Studi Canoviani, a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, pp. 281-295.
- <sup>27</sup> A. Deste, *op. cit.*, pp. 83-84.
- <sup>28</sup> Sembrano derivare da Missirini sia G. Rosini, *Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova*, Pisa, presso Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1825 (ried. anastatica a cura di C. Sisi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2002), p. 91 e A.C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris, Adrien le Clere, 1834 (ried. anastatica a cura di F. Mazzocca, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2012), pp. 72-73.
- <sup>29</sup> *Canova e la Venere Vincitrice*, catalogo della mostra di Roma (Galleria Borghese) a cura di A. Coliva e F. Mazzocca, Milano, Electa, 2007.
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Schloß in Dresden, ed. S. Roettgen, Venice, Marsilio, 2001, pp. 242-244.
- <sup>19</sup> M. Missirini, *op. cit.*, pp. 123-124.
- <sup>20</sup> G. Fallani, *Melchiorre Missirini. Il segretario di Canova*, Roma, Edizioni di storia e Letteratura, 1949; F. Leone, *Melchior Missirini, segretario e biografo di Canova*, in *Canova l'ideale classico tra scultura e pittura cit.*, pp. 118-133.
- <sup>21</sup> G. Pavanello, *Antonio D'Este, amico di Canova, scultore*, in "Antologia di Belle Arti", nn. 35-38, 1990.
- <sup>22</sup> M. Missirini, *op.cit.*, p. 9.
- <sup>23</sup> A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova* written by Antonio D'Este and edited and published by Alessandro D'Este with notes and documents, Florence, Felice Le Monnier, 1864 (anastatic reprint ed. P. Mariuz, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 1999), pp. 78-80.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 80.
- <sup>25</sup> D'Este calls it "Head of Meo Carlucci, a man of the people; features of a picturesque figure, painted with a fur coat" (*Ibidem*, p. 349).
- <sup>26</sup> L. Barroero, *L'occhio critico di Giovanni Gherardo de Rossi sulle belle arti*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani 1. Venezia e Roma*. III Settimana di Studi Canoviani, ed. F. Mazzocca and G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, pp. 281-295.
- <sup>27</sup> A. Deste, *op. cit.*, pp. 83-84.
- <sup>28</sup> Missirini appears to be the source for both G. Rosini, *Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova*, Pisa, presso Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1825 (anastatic reprint ed. C. Sisi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2002), p. 91 and A.C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris, Adrien le Clere, 1834 (anastatic reprint ed. F. Mazzocca, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2012), pp. 72-73.
- <sup>29</sup> *Canova e la Venere Vincitrice*, catalogue of the exhibition held at the Galleria Borghese in Rome, ed. A. Coliva and F. Mazzocca, Milan, Electa, 2007.

## BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- F. Tadini, *Le sculture e le pitture di Antonio Canova fino a quest'anno 1795*, Venezia, Dalla Stamperia Palese, 1796 (ried. anastatica a cura di Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 1998);
- C.L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich, Bei Heinrich Gessner, 1806 (ried. anastatica a cura di Alexander Auf der Heyde, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006, 2 vol.);
- L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone [...] per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, Venezia, Picotti, 1813-1818;
- I. Teotochi Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi*, Pisa, presso Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1821-1824 (ried. anastatica a cura di Manlio Pastore Stocchi e Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2003, 2 vol.);
- Biographie nouvelle des contemporains ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs et leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers*, t. IV, Paris, Libraire Historique, 1822;
- P. A. Paravia, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova giuntovi il catalogo cronologico di tutte le sue opere*, Venezia, Presso Giuseppe Orlandelli Editore, 1822 (ried. anastatica a cura di Ranieri Varese, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2001);
- Biblioteca Canoviana ossia Raccolta delle migliori prose, e de' più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, Venezia, Gio. Parolari Tipografo Editore, 1823 (ried. anastatica a cura di Arnaldo Bruni, Manlio Pastore Stocchi e Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, 2 vol.);
- L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova [...] aggiuntavi Il catalogo completo delle opere di Canova*, Venezia, Editore Giambattista Missiaglia, 1823 (ried. anastatica a cura di Stefano Grandesso, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2017);
- G. Falier, *Memorie per servire alla vita del Marchese Antonio Canova*, Venezia, Dalla Tipografia di Alvisopoli Pietro Melesi Editore, 1823 (ried. anastatica a cura di Giuseppe Pavanello con un contributo di Roberto Pancheri, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2000);
- L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Canova [...] per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*. Edizione seconda riveduta ed ampliata dall'autore, Prato, per i Frat. Giachetti, 1824 (ried. anastatica a cura di Francesco Leone, Barbara Steindl e Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2007);
- M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro compilati da Melchior Missirini*, Prato, per i Frat. Giachetti, 1824 (ried. anastatica a cura di Francesco Leone, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004);
- M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro compilati da Melchior Missirini. Terza edizione con correzioni, aggiunte e medaglie*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1825;
- G. Rosini, *Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova*, Pisa, presso Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1825 (ried. anastatica a cura di Carlo Sisi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2002);
- The Works of Antonio Canova in Sculpture and Modelling, engraved by Henry Moses, with descriptions from the Italian Countess Albrizzi, and a Biographical Memoir by Count Cicognara*, London, Printed for Septimus Prowett, 1824 – 1828, 3 vol.;
- Quatremère de Quincy (Antoine Chrysostome), *Canova et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris, Adrien le Clere, 1834 (ried. anastatica a cura di Fernando Mazzocca, Bassano, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2012);
- A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova* scritte da Antonio D'Este e pubblicate per cura di Alessandro D'Este con note e documenti, Firenze, Felice Le Monnier, 1864 (ried. anastatica a cura di Paolo Mariuz, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 1999);

V. Malamani, *Canova*, Milano, U. Hoepli, 1911;

G. Fallani, *Melchiorre Missirini. Il segretario di Canova*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1949;

R. Zeitler, *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm, Almqvist & Wiskell, 1954 (ed. italiana *Neoclassicismo e Utopia. Interpretazioni di opere di David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch* a cura di Giulia Casini, Possagno, Fondazione Canova, 2008);

E. Bassi, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1957;

*L'opera completa del Canova*. Presentazione di Mario Praz. Apparati critici e filologici di Giuseppe Pavanello. Classici dell'Arte, Milano, Rizzoli Editore, 1976;

*Venezia nell'età di Canova 1780 – 1830*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica Museo Correr) a cura di Elena Bassi, Attilia Dorigato, Giovanni Mariacher, Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Venezia, Alfieri, 1978;

E. Noè, *Rezzonorum cineres: ricerche sulla collezione Rezzonico*, in “Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte”, vol. III, 1980, pp. 173-306;

F. Licht, *Canova*. Photographs by David Finn, New York, Abbeville Press Publishers, 1983 (ed. italiana, Milano, Longanesi, 1984);

G. Pavanello, *Antonio D'Este, amico di Canova, scultore*, in “Antologia di Belle Arti”, n. 35-38, 1990;

*Antonio Canova*, catalogo della Mostra (Venezia, Museo Correr e Possagno, Gipsoteca) a cura di Giuseppe Pavanello e Giandomenico Romanelli, Venezia, Marsilio, 1992;

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

G.L. Mellini, *Canova. Saggi di filologia e di ermeneutica*, Milano, Skira, 1999;

*Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage) a cura di Giuseppe Pavanello con Sergej Androssov, Irina Artemieva e Mario Guderzo, Milano, Skira, 2001;

M. Nocca, *Un dipinto inedito di Antonio Canova ritrovato a Propaganda Fide: l'Ezzelino da Romano (1793)*, in “Bollettino di Monumenti Musei e Gallerie Pontifice”, vol. XXII, 2002, pp. 109-136;

*Canova*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico e Possagno, Gipsoteca) a cura di Sergej Androssov, Mario Guderzo e Giuseppe Pavanello, Milano, Skira, 2003;

L. Barroero, *L'occhio critico di Giovanni Gherardo de Rossi sulle belle arti*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani 1. Venezia e Roma*. III Settimana di Studi Canoviani, a cura di Fernando Mazzocca e Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, pp. 281-295;

*Canova e la Venere Vincitrice*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese) a cura di Anna Coliva e Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 2007;

J. Myssok, *Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythe in der Kunst um 1800*, Petersberg, Michael Imohf Verlag, 2007;

*La mano e il volto di Canova. Nobile semplicità Serena grandezza*, catalogo della mostra (Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova) a cura di Mario Guderzo, Treviso, Canova Editore, 2008;

F. Mazzocca, *Canova e il neoclassicismo*, Milano, Il Sole 24 Ore e E-Education.It, 2008;

*Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico) a cura di Sergej Androssov, Fernando Mazzocca, Antonio Paolucci con Stefano Grandesso, Francesco Leone, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2009.

Mostre e cataloghi pubblicati | *Exhibitions and catalogues published*

2003 *Camuccini Finelli Bienaimé Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo

2003 *I Lampadari di Cristallo. Ventinove disegni di una manifattura boema*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Roberto Valeriani

2004 *Thayab e Ram dal Futurismo al Novecento*, a cura di Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella e Carla Cerutti

2005 *Ercole Drei dalla Secessione al Classicismo del Novecento*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo

2006 *Enrica Scalfari. Finestre su Roma*, fotografie, a cura di Francesca Antonacci e Enrica Scalfari, testo di Francesco Scoppola

2006 *Milton Gendel. Fotografie*, testi di Luigi Ficacci e Jonathan Doria Pamphilj

2007 *Galileo Chini (1873-1956). Un pittore italiano alla corte del Re del Siam*, a cura di Fabio Benzi e Francesca Antonacci

2007 *Un dipinto di Ippolito Caffi ed una raccolta di vedute di Roma*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Pier Andrea De Rosa

2008 *Afro, dagli anni della "Galleria della Cometa" al dopoguerra*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Giuseppe Appella

2008 *Attilio Selva. Sculture*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo

2009 *Libero Andreotti Antonio Maraini Romano Dazzi. Gli anni di Dedalo*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo

2010 *Anselmo Bucci. Roma Sentieri Sublimi*, a cura di Daniele Astrologo, Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella

2010 *Johann Wenzel (Venceslao) Peter (Karlsbad, 1745 - Roma, 1829). Sulle orme di Gioacchino Murat*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Francesco Leone

2012 *Collezionando I Master Drawings*, a cura di Damiano Lapicciarella e Francesca Antonacci

2012 *José de Madrazo a Roma: La Felicità Eterna del 1813*, testo di Francesco Leone

2013 *Collezionando II Master Drawings*, a cura di Damiano Lapicciarella e Francesca Antonacci

2014 *Vincenzo Camuccini (Roma 1771 - 1844). 12 Anatomical Drawings from Life*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Caterina Caputo

2016 *Bernini. Un inedito disegno per ponte Sant'Angelo*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Francesco Petrucci

2017 *Johann Jakob Frey 1813 - 1865. Nove inediti dipinti*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Pier Andrea De Rosa

2017 *Tre pannelli ritrovati di Giulio Aristide Sartorio. Dal Fregio per la Sala del Lazio, Esposizione Internazionale del Sempione, Milano, 1906*, a cura di Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella, testo di Giovanna Caterina De Feo

Finito di stampare in Roma  
febbraio 2018

*Printed in Rome  
February 2018*

Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art nasce dalla fusione di due storiche gallerie, con sede rispettivamente a Roma-Londra e a Firenze, che sono state tra i principali punti di riferimento sia del collezionismo italiano che internazionale fin dagli inizi del 1900.

La galleria, nel corso degli anni è diventata un punto di riferimento per gli appassionati di dipinti del 'Grand Tour', disegni e sculture di artisti europei tra la fine del XVIII secolo e la metà del XIX e con uno sguardo attento agli artisti dei primi anni del XX secolo ed anche spazio espositivo per mostre che spesso sono di reale profilo museale.

Partecipa alle più prestigiose Mostre dell'Antiquariato quali TEFAF, Maastricht; Salon du Dessin, Parigi; La Biennale des Antiquaires al Grand Palais a Parigi; Fine Art Paris; Highlights di Monaco; la Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Palazzo Corsini a Firenze e la Mostra Internazionale di Palazzo Venezia a Roma. Nel corso degli anni, molte opere della galleria sono entrate a far parte di importanti collezioni pubbliche tra le quali la National Gallery di Washington, il Getty Museum di Los Angeles, la National Gallery of Canada a Ottawa; la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze, il Polo Museale Fiorentino, il Museo di Capodimonte, il Museo di Praga, il Museo di Villa Mansi a Lucca, il Museo di Fontainebleau, l'Hamburger Kunsthalle, il Musée D'Orsay, le Gallerie degli Uffizi a Firenze così come di numerose collezioni private.

*Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art is the result of a merger between two old-established antique galleries based in Rome–London and Florence respectively, both leading lights in the world of Italian and international collecting since the early 1900s.*

*The Galleria Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art has become a focal point over the years for enthusiasts and collectors of paintings of the “Grand Tour” and of drawings and sculptures by European artists from the late 18th to the mid-19th centuries, while also devoting particular attention to the work of early 20th century artists. It also has an area for hosting exhibitions that are frequently of museum quality.*

*The gallery shows at the most prestigious art and antiques fairs, including the TEFAF in Maastricht; the Salon du Dessin in Paris; the Biennale des Antiquaires at the Grand Palais in Paris; Fine Art Paris; Highlights in Munich; the Biennale Internazionale dell'Antiquariato at Palazzo Corsini in Florence and the Mostra Internazionale di Palazzo Venezia in Rome. Over the years, many of its works have entered important public collections, such as the National Gallery in Washington, the Getty Museum in Los Angeles, the National Gallery of Canada in Ottawa; the Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti in Florence, the Polo Museale Fiorentino, the Museo di Capodimonte, the Prague Museum, the Museo di Villa Mansi in Lucca and the Museum of Fontainebleau, the Hamburger Kunsthalle, the Musée D'Orsay, the Uffizi Gallery and its circuit of museums in Florence as well being snapped up by numerous private collectors.*



ANTONACCI LAPICCIRELLA

ROMA

Via Margutta, 54 | 00187 Roma

Tel. +39 0645433036 | [info@alfineart.com](mailto:info@alfineart.com) | [www.alfineart.com](http://www.alfineart.com)