

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

CANOVA

L'ULTIMO PRINCIPE

guida breve alla mostra



Accademia Nazionale di San Luca

CANOVA

L'ULTIMO PRINCIPE

Mostra promossa e organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca
sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica nel quadro delle celebrazioni
per il bicentenario della morte di Antonio Canova (1757-1822)

17 dicembre 2022 > 28 giugno 2023

Con il contributo di

**PRESIDENZA DEL CONSIGLIO
DEI MINISTRI**

*Struttura di missione per la valorizzazione
degli anniversari nazionali
e della dimensione partecipativa
delle nuove generazioni*



Questa mostra racconta la storia di Canova all'Accademia di San Luca. Viene ripercorsa, così, la sua fulgida parabola — eletto accademico di merito nel 1800, principe nel 1810 e, dal 1814, principe perpetuo — con materiali d'archivio anche inediti e opere d'arte insigni appartenenti al patrimonio dell'Accademia a lungo rimaste pressoché ignote al pubblico e talvolta agli studiosi stessi, per gran parte ora sottoposte ad una vasta campagna di restauro che ne ha restituito tutta la bellezza e la rilevanza storico-critica.

Intento della mostra è quello di mettere bene in luce quanto Canova sia stato importante per l'Accademia e quanto il ruolo da lui svolto in questo alto consesso degli artisti sia stato rilevantissimo per la città di Roma, per l'Italia tutta e per la storia delle Belle Arti nel mondo intero consacrando al massimo livello l'autorevolezza e la conseguente autorità dell'Accademia stessa.

Rifulge il prodigioso lavoro del Canova promotore appassionato delle Belle Arti e insieme conservatore del patrimonio artistico antico e moderno, culminante nell'eroica impresa del recupero dei beni trafugati dalle armate napoleoniche. Vediamo la vicenda dei Concorsi indetti dal Canova rinnovando mirabilmente una felice tradizione. Comprendiamo il ruolo di Bertel Thorvaldsen verso comuni strategie creative. Focalizziamo meglio alcune opere cruciali del Canova medesimo.

Emerge dalla mostra la peculiarità precipua del Canova accademico di San Luca, quella di imprescindibile punto di riferimento per la politica culturale, dalla creazione del nuovo alla tutela dell'antico senza una vera cesura o discontinuità tra l'uno e l'altro ambito di azione.

Un ideale ed una prassi che hanno ancora molto da insegnare anche alle attuali generazioni.

Claudio Strinati

Segretario Generale

Accademia Nazionale di San Luca

CANOVA

L'Accademia Nazionale di San Luca, in occasione delle celebrazioni per i duecento anni dalla morte di Antonio Canova, dedica una mostra allo scultore e al legame indissolubile che ebbe con l'Istituzione romana, nella quale fu accolto come accademico di merito, per poi essere eletto principe e, infine, principe perpetuo.

Canova, nato a Possagno nel 1757, era giunto a Roma nel novembre 1779, dopo una prima formazione a Venezia, dove aveva studiato i grandi esempi della tradizione veneta e le riproduzioni in gesso dei maggiori capolavori dell'antichità, conservate nella raccolta del conte Filippo Farsetti. A Roma, in breve lo scultore ebbe modo di affermarsi attraverso importanti commissioni quali il gruppo in marmo, *Teseo vincente sul Minotauro* per l'ambasciatore veneto Girolamo Zulian (1781) e i monumenti sepolcrali pontifici di *Clemente XIV* (1788), per la chiesa dei Santi Apostoli, e di *Clemente XIII* (1792) per la basilica di San Pietro.

Dopo un primo periodo di lavoro nella residenza di Zulian a Palazzo Venezia, Canova trasferì il suo studio in via delle Colonnate, presso l'ospedale di San Giacomo degli Incurabili, dove realizzò tutti i suoi capolavori. L'atelier divenne presto anche un ricercato luogo di incontro, frequentato da sovrani, principi, aristocratici, collezionisti, antiquari e intellettuali di tutta Europa.

Nel gennaio 1800 Canova fu eletto all'unanimità all'Accademia di San Luca, per la quale spese il resto della sua vita cercando di restituire quella centralità e quel primato che l'avevano sempre contraddistinto, in una visione ormai riformata dai nuovi valori derivanti dalla Rivoluzione francese.

La ferita inferta dalle requisizioni napoleoniche portò Canova a un impegno istituzionale sempre più ampio; nel 1802 fu tra gli ispiratori del chirografo Doria-Pamphilij redatto dall'abate Carlo Fea, con cui si vietava l'esportazione non autorizzata dei beni artistici. Nello stesso anno divenne Ispettore generale

L'ULTIMO PRINCIPE

della antichità dello Stato Pontificio, Sovrintendente dei musei del Vaticano e del Campidoglio, coniugando in una sola figura, come era avvenuto secoli prima con Raffaello, l'attività artistica, di tutela del patrimonio e di salvaguardia dei monumenti antichi.

Nel 1810 lo scultore fu insignito della carica di principe, poco prima di partire per Parigi per eseguire il ritratto dell'imperatrice Maria Luigia di Parma. In quest'occasione Canova ottenne da Napoleone numerose concessioni per il rilancio dell'Accademia, a cominciare dallo stanziamento di ben 100.000 franchi, destinati, oltre che all'insegnamento, ai restauri e alla tutela dei monumenti antichi.

La sua azione da subito si rivolse alla formazione dei giovani, per i quali riorganizzò il sistema didattico, aggiornandone i modelli e gli strumenti di studio. A ciò si aggiunse la creazione di nuovi concorsi che finanziò personalmente: il Concorso dell'Anonimo e il Concorso Canova.

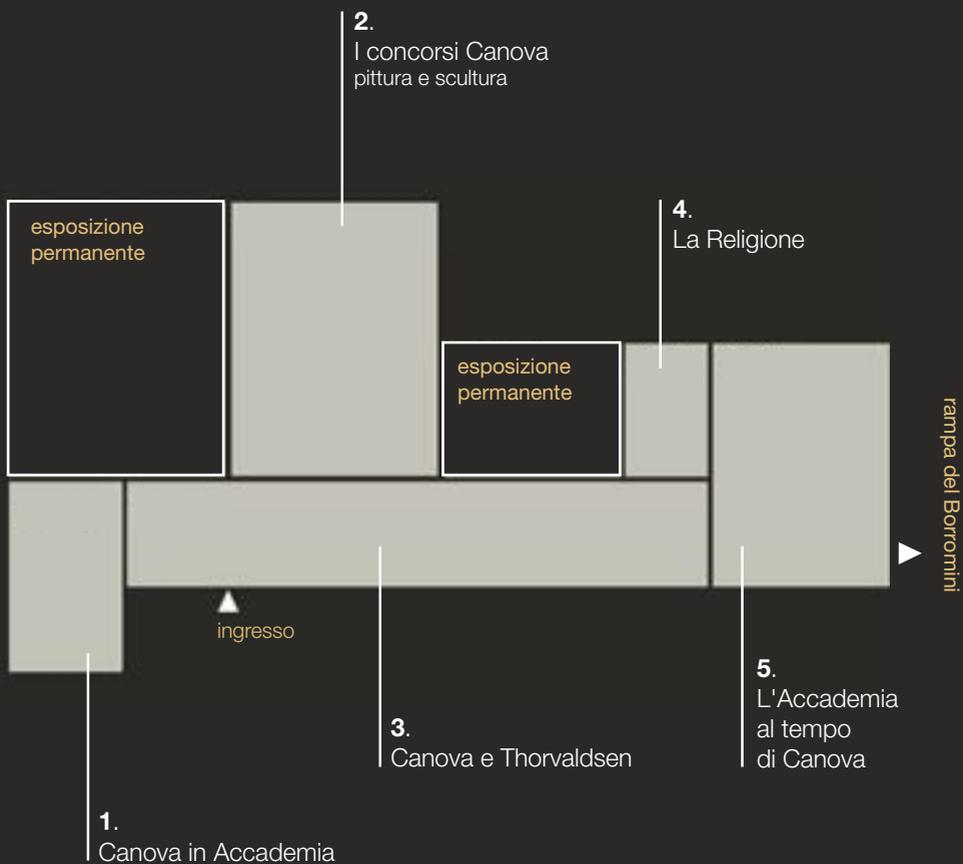
Nel 1814, spodestati i francesi dalle truppe di Murat, Canova fu acclamato principe perpetuo dell'Accademia e al rientro del pontefice Pio VII fu incaricato di partire per Parigi allo scopo di recuperare le opere requisite a seguito del Trattato di Tolentino del 1797.

Il successo della missione e il rientro dei capolavori più significativi, proiettarono l'immagine di Canova nel Pantheon degli uomini illustri d'Italia, protagonisti di una nazione nascente e di un nuovo sentimento identitario, al quale l'Accademia partecipò educando le giovani generazioni alla rilettura della tradizione classica in chiave moderna.

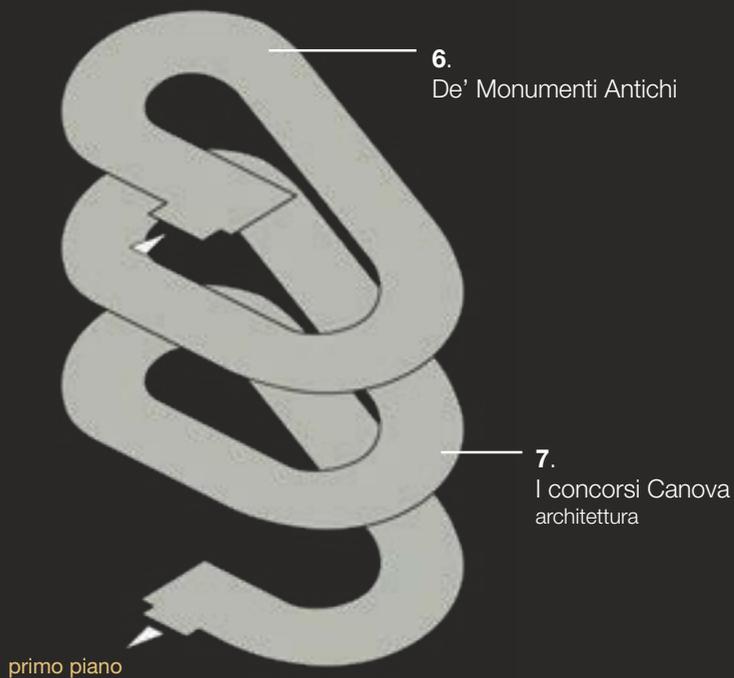
Canova è morto a Venezia il 13 ottobre 1822 e l'Accademia ha omaggiato il suo ultimo principe perpetuo con una solenne celebrazione nella chiesa dei Santi Apostoli il 31 gennaio 1823. [CB, EC]

percorso espositivo

terzo piano Galleria accademica



percorso espositivo
rampa del Borromini



percorso espositivo
primo piano



Canova in Accademia

Su proposta degli scultori Agostino Penna, Giovanni Pierantoni e Camillo Pacetti, Canova divenne accademico di merito il 5 gennaio 1800. Il suo lavoro era ormai ampiamente riconosciuto nell'ambiente romano quando venne votato all'unanimità dagli accademici seduta stante, senza dover attendere il consueto mese dalla proposta, come riportato nel Verbale della Congregazione presentato in questa sala.

In seguito, lo scultore consegnò 30 scudi al Camerlengo e come dono di ingresso, richiesto dalle prescrizioni statutarie, inviò il bassorilievo in gesso *Socrate che difende Alcibiade alla Battaglia di Potidea*, soggetto già trattato più volte seguendo i testi di Platone del *Symposio* e del *Fedone*, che qui viene proposto nell'accezione morale del maestro che combatte in favore dell'allievo. Allo studio dell'antico Canova si era dedicato fin dalla sua prima formazione, evidenziando nell'armonia delle forme la dimensione etica della cultura classica.

Nel 1810 Canova, mentre si trovava a Firenze per la sistemazione del monumento funerario di Vittorio Alfieri nella basilica di Santa Croce, fu insignito del titolo di principe dell'Accademia di San Luca. Di nuovo nel 1814 l'Accademia, riconoscendogli "gli insuperabili talenti nell'arte... e gli innumerevoli servigi", lo nominò principe perpetuo. Entrambi i momenti sono documentati in mostra.

Con l'amico e compagno di studi Antonio D'Este, Canova condivise gli anni dell'Accademia di Venezia, dando luogo a un rapporto di collaborazione che sarebbe durato tutta la vita. Il ritratto del principe qui presentato, volutamente non idealizzato, rivela lo stretto legame che ha unito i due scultori. [CB, EC]





Antonio Canova

Possagno 1757 – Venezia 1822

Socrate salva Alcibiade nella battaglia di Potidea
1797, gesso

*dono di ingresso di Antonio Canova
per l'elezione ad accademico*



Antonio D'Este (attr.)

Roma 1787 – 1826

Ritratto di Antonio Canova
1810 c., marmo

17

Al Segretario dell'Accademia di S. Luca
Firenze

La Straordinaria Seduta Accademica del 2 corrente, l'unione spontanea de' sentimenti e de' voti, l'atto solenne, una deputazione espressa da tre valorosi Consocj, che mel favorirono, dovevano trionfare del cuore più fermo. Eppure, sia detto a onore del vero, io durai lunga fatica a vincer me stesso, e stancai quasi la sofferenza di questi Eloquentissimi Professori che testimonj furono della mia viva confusione, e de' sensi gratissimi, ond'è penetrato il mio animo ad un attestato sì splendido del loro compatimento. E tal mia resistenza era figlia non tanto della costante massima di fuggire ogni pubblico uffizio, quanto della cognizione del poco mio merito, e della insufficienza mia a tanto peso. Questo è così vero, che io domandai persino tempo a risolvere. Ma poche ore bastaronmi a vedere, che la generosità straordinaria, con cui si aveva voluto onorarmi, chiudeva a me ogni mezzo di resistenza...

Firenze il Settembre 1810

Antonio Canova

Lettera inviata al Segretario dell'Accademia di San Luca con cui Canova accetta la nomina a principe avvenuta "a pieni voti" il 2 settembre 1810

Firenze, 10 settembre 1810

"La Straordinaria Seduta Accademica del 2 corrente, l'unione spontanea de' sentimenti e de' voti, l'atto solenne, una deputazione espressa da tre valorosi Consocj, che mel favorirono, dovevano trionfare del cuore più fermo. Eppure, sia detto a onore del vero, io durai lunga fatica a vincer me stesso, e stancai quasi la sofferenza di questi Eloquentissimi Professori che testimonj furono della mia viva confusione, e de' sensi gratissimi, ond'è penetrato il mio animo ad un attestato sì splendido del loro compatimento. E tal mia resistenza era figlia non tanto della costante massima di fuggire ogni pubblico uffizio, quanto della cognizione del poco mio merito, e della insufficienza mia a tanto peso. Questo è così vero, che io domandai persino tempo a risolvere. Ma poche ore bastaronmi a vedere, che la generosità straordinaria, con cui si aveva voluto onorarmi, chiudeva a me ogni mezzo di resistenza..."

Canova prese "formale possesso" della carica di principe dell'Accademia il 27 gennaio 1811.

I concorsi Canova

pittura e scultura

Fin dal XVII secolo l'Accademia di San Luca aveva organizzato dei concorsi nelle tre discipline della pittura, scultura e architettura, mediante i quali venivano valutati e riconosciuti i traguardi raggiunti dagli allievi delle scuole accademiche e verificati gli orientamenti trasmessi dai professori.

Nel Settecento erano state istituite due importanti competizioni, il Concorso Clementino (1702) e il Concorso Balestra (1768) che, seppur irregolarmente, presentarono al mondo delle arti schiere di giovani artisti provenienti da tutta Europa, le cui opere premiate ancora oggi costituiscono gran parte del patrimonio dell'Accademia.

Canova, durante il soggiorno in Francia presso la corte imperiale nel 1810, ottenne da Napoleone una riforma generale dell'Accademia e un incisivo sostegno per gli artisti. Nell'idea dello scultore, l'istituzione romana doveva diventare il centro di riferimento per tutte le attività culturali, dalla produzione e promozione dell'arte contemporanea, agli scavi, al restauro dei monumenti antichi, al riassetto urbano.

Ma fu con la creazione di due importanti concorsi, finanziati dallo stesso scultore, il Concorso dell'Anonimo e il Concorso Canova, che l'Accademia poté offrire al pubblico e alla critica alcuni dei risultati più evidenti del processo di riforma in atto, come si può cogliere nella serie di grandi nudi dipinti, realizzati come un insieme di pose codificate da combinare nelle complesse impaginazioni del quadro di storia.

La didattica venne riorganizzata sul modello francese, dove lo studio anatomico dipinto veniva inserito in uno spazio narrativo. L'osservazione dal vivo del modello si accompagnava ora a una rinnovata conoscenza della statuaria antica. [CB, EC]



Concorso dell'Anonimo

“Una persona che non vuol essere nominata ha posto a libera disposizione del Signor Canova una somma di tre in quattro mila franchi; autorizzandolo ad impiegarla, secondo il suo genio e parere in aiuto e incoraggiamento di qualche giovane studente di pittura e di scultura, il quale meriti espressamente d'essere incoraggiato e protetto”. Così denominato da Canova per non influenzare con il proprio mecenatismo la creatività dei concorrenti, il Concorso dell'Anonimo fu istituito nel 1812 per pittori e scultori. Era rivolto ai giovani italiani e stranieri dimoranti a Roma e i premiati per ognuna delle due discipline ricevevano la pensione per un quinquennio.

Il Concorso dell'Anonimo fu bandito annualmente dal 1812 al 1822, e qui in mostra sono presentate quasi tutte le opere premiate di pittura, tranne quelle del 1812, poiché si trattò di una segnalazione da parte dei professori e non di un vero concorso e pertanto i due premiati non dovettero presentare opere. Purtroppo la maggior parte delle prove di scultura è andata perduta.

Il primo Concorso dell'Anonimo, documentato in mostra, è del 1813, quando il pittore Francesco Hayez si aggiudicò la “pensione per un quinquennio” con il grande dipinto *Atleta trionfante*.

Proveniente da Venezia, Hayez era giunto a Roma nel 1809, vincitore di una borsa di studio di perfezionamento. Le lettere dell'architetto Giannantonio Selva e del presidente dell'Accademia lagunare Leopoldo Cicognara impegnarono Canova a vigilare atten-



Rinaldo Rinaldi

Padova 1793 – Roma 1873

Atleta trionfante, 1813, gesso

tamente sul loro pupillo. Il debito del giovane Hayez nei confronti del maestro si coglie da subito nella struttura anatomica dell'*Atleta* che richiama al contempo il *Perseo trionfante* canoviano e il comune prototipo antico dell'*Apollo del Belvedere*. Analoga impostazione si ritrova nell'opera, di medesimo soggetto, presentata nella classe di scultura, dal conterraneo veneto Rinaldo Rinaldi, che a Roma avrebbe costruito una carriera fortunata.



Francesco Hayez

Venezia 1791 – Milano 1882

Atleta trionfante, 1813, olio su tela

L'edizione del 1814, sul tema dell'*Aiace suicida*, fu vinta dal romano Luigi Durantini, che in seguito si distinse in molteplici commissioni, fra cui il Corridoio Chiaramonti in Vaticano e la decorazione della Cappella Paolina al Quirinale. La vigorosa resa anatomica, tratta dalle sedute di copia del nudo dal vero, si accompagna a un panneggio reso secondo la formula accademica dello "studio delle pieghe".

Il premio del concorso del 1815 è stato vinto invece dal giovane Giuseppe Della Valle, che volle assegnare al suo *Milone in lotta contro il leone* la medesima posa del lottatore *Creugante* di Canova. L'ultimo restauro per la mostra ha restituito delle preziose lumeggiature e la ricercatezza nella raffigurazione del leone intento a mordere *Milone*.



Luigi Durantini

Roma 1791 – 1857

Aiace, 1814, olio su tela

Giuseppe Della Valle

Milone, 1815, olio su tela



Luigi Campanili

Narciso alla fonte, 1816, olio su tela





Jean-Victor Schnetz

Versailles 1787 – Parigi 1870

Il rimorso di Caino, 1817, olio su tela

Per il concorso del 1816 si è aggiudicato il premio di pittura Luigi Campanili con *Narciso alla fonte*, opera che sorprende per la scelta di un cromatismo acceso nella resa del manto, piuttosto insolita nelle prove dei giovani.

Nel 1817 la palma toccò ad un francese, Victor Schnetz con *Il rimorso di Caino* che, sebbene secondo la commissione “a prima vista riputarsi piuttosto il favoloso *Prometeo*”, ottenne l’unanime approvazione. Il buon ri-



Giorgio Berti

Firenze 1789 – 1868

Daniele nella fossa dei leoni, 1818, olio su tela



Domenico Pellegrini

Roma 1794 – ?

Sansone, 1819, olio su tela

sultato ricevuto aprì le porte del successo al pittore, favorito inoltre dalla volontà di Canova di sostenere anche i giovani stranieri.

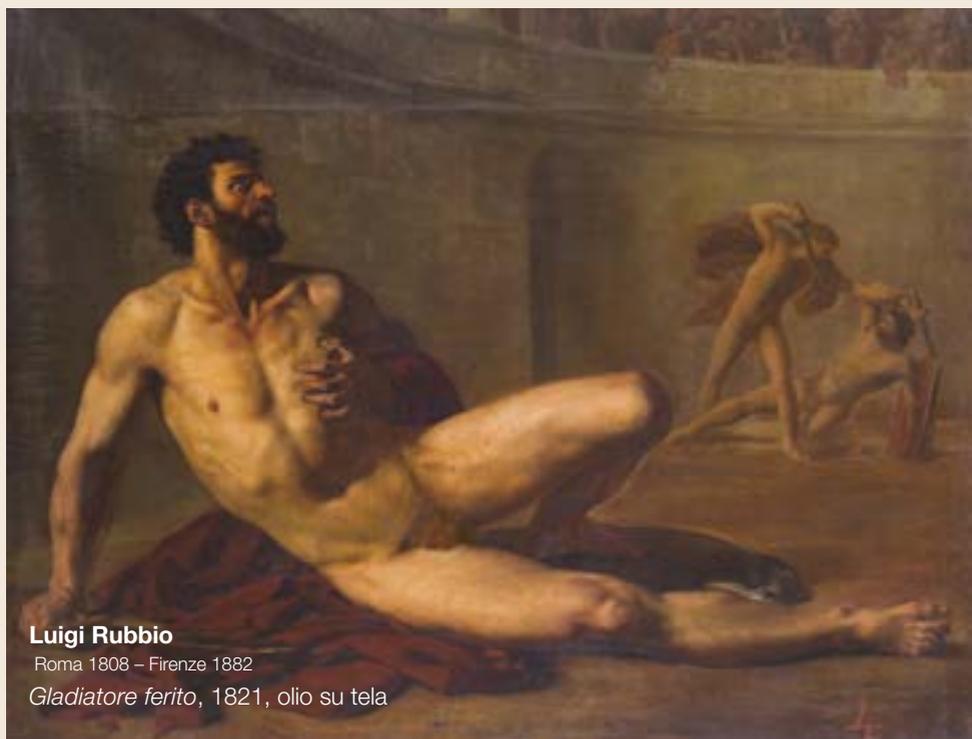
Le ricerche condotte per la mostra hanno permesso altresì di individuare per la prima volta il vincitore del concorso del 1818, il fiorentino Giorgio Berti, e la sua prova d'esame, *Daniele nella fossa dei leoni*, scena finora non identificata, che così si è potuta ricondurre al Concorso dell'Anonimo di quell'anno.

Nel 1819 fu la volta di un altro artista romano, Domenico Pellegrini, che inserì il suo *Sansone* in una composizione storica più articolata.

Infine il concorso dell'Anonimo del 1821, vinto ex-aequo dai pittori Francesco Podesti e Luigi Rubbio, sul tema del *Gladiatore ferito*, dimostra come la riflessione sull'antico, sul celebre *Galata morente* dei Capitolini, fosse motivo di grande attualità fra le giovani leve.

Programma del Concorso dell'Anonimo del 1821





Concorso Canova

“Inteso il Signor Marchese Antonio Canova, Principe perpetuo della Pontificia Accademia di S. Luca, a proseguire la benefica largizione da esso istituita ad incoraggiamento de' Giovani studiosi le Arti del Disegno; ha autorizzato la predetta Accademia a far noto al Pubblico aprirsi nuovo Concorso per que' Giovani, che amassero venire ad esperimento della loro perizia nelle buone arti. Secondo le intelligenze prese con il sullodato illustre Mecenate, sono stabilite le seguenti discipline... Pittura, Scultura, e Architettura”.

Il Concorso Canova fu istituito nel 1816 e, al contrario dell'Anonimo, comprendeva anche prove per giovani architetti.

Ai vincitori del primo premio veniva assegnata una pensione triennale di 20 scudi al mese, mentre ai secondi classificati un premio di 60 zecchini d'oro.

Del concorso furono bandite due edizioni, nel 1817 e nel 1820.

In questa sala sono esposte due opere di pittura mentre le sculture, che prevedevano un gruppo a tutto tondo, sono purtroppo andate perdute. Alcuni disegni dei progetti di architettura sono esposti in mostra lungo la rampa del Borromini.

A differenza di quanto accadeva per il Concorso Clementino e per il Concorso Balestra, che venivano celebrati in Campidoglio alla presenza dei più alti dignitari ecclesiastici e dell'aristocrazia europea, le premiazioni dei Concorsi Canova avvenivano in maniera più sommessamente.

Le due opere in mostra, di Giovanni Silvagni (1817) e Carlo de Paris (1821), documentano la rinnovata tendenza a misurarsi con scene sempre più complesse, nelle quali numerose figure concorrono alla narrazione della *historia*. Nel dipinto di Silvagni, *La partenza di Coriolano*, è già evidente la ricerca di una caratterizzazione dei personaggi attraverso l'espressione dei volti, che diverrà in seguito un tratto distintivo dello stile dell'artista. Mentre nell'opera presentata da de Paris, *La continenza di Scipione*, lodata e apprezzata da Canova, è assente ogni carattere drammatico ma è forte il richiamo alla tradizione classica nella posa dei suoi personaggi. [CB, EC]

Programma del Concorso Canova del 1820





Giovanni Silvagni

Roma 1790 – 1853

La partenza di Coriolano, 1817, olio su tela

Carlo de Paris

Barcellona 1800 – Roma 1861

La continenza di Scipione, 1821, olio su tela



I concorsi di Anatomia

Appare evidente, osservando le opere dei concorsi di questi anni, come fosse indispensabile per gli studenti di pittura e scultura avere ottime conoscenze dell'anatomia dei corpi. Fin dal Seicento questa disciplina rientrò fra gli insegnamenti impartiti ai giovani in Accademia di domenica, come la geometria e la prospettiva, assieme alla copia dei modelli nudi o panneggiati.

Quando, sotto il governo francese, si venne a progettare il regolare insegnamento pubblico nell'Accademia di San Luca, si scelse di assegnare la cattedra a Giuseppe Del Medico (1772 -1825), professore di chirurgia. Egli nel 1811 aveva pubblicato il testo con 38 tavole *Anatomia per uso dei pittori e scultori*, con il dichiarato intento di renderne "facile e breve" l'apprendimento. L'opera, che poneva gli antichi come esplicito modello (anche con due tavole dedicate al Gladiatore Borghese), fu molto apprezzata, e l'Accademia ne accettò la dedica. Nell'introduzione è bene espressa l'utilità dello studio dell'anatomia: come potrebbero gli artisti "rappresentare al vivo la nostra forma umana senza intendere il numero, la forma, la proporzione ed il meraviglioso meccanismo delle parti di cui questa è composta e, per cui vive, si muove, ed esprime anche senza voce le sue passioni?". L'opera fu distribuita fra gli accademici e negli anni seguenti acquistata come premio d'incoraggiamento nei concorsi. Del Medico, eletto accademico d'onore nel 1812, anno in cui si impostò il programma didattico nella sede dell'Apollinare, teneva due ore di lezione alla settimana, durante le quali si spiegava la teoria, si copiavano le preparazioni anatomiche dai cadaveri, predisposte da lui stesso, e infine si osservava il modello vivente, impiegando



Anonimo

do quello della Scuola del Nudo. Quando, più tardi, si utilizzarono istituzionalmente per lo studio dell'anatomia anche i gessi, i modelli furono sculture antiche e opere proprio di Canova, quali esempi di forme perfette.

Per i concorsi annuali gli allievi svolgevano una prova che univa alla riproduzione grafica la descrizione teorica del tema assegnato: i nomi, gli "attacchi" e gli usi; entrambe le parti venivano esaminate per il giudizio, quale prova di conoscenza profonda della materia, da applicare nelle proprie creazioni. [GDM]

Giuseppe Pantanetti

concorso 1818
secondo premio



Salvatore Bonvicini

concorso 1818
lodato nella parte teorica



Scipione Scapigliati

concorso 1818
lodato nella parte di esecuzione



Canova e Thorvaldsen

Lo scultore danese Bertel Thorvaldsen (1770-1844) giunse a Roma nel marzo del 1797 e fu accolto come membro dell'Accademia di San Luca nel gennaio 1808 su proposta di Canova e degli scultori Francesco Massimiliano Laboureur e Carlo Marin. In breve s'impose come l'altro grande protagonista della ricerca scultorea, diventando con Canova uno dei due epigoni dell'arte contemporanea, nel solco dei quali si sarebbero suddivise le schiere di allievi e seguaci delle generazioni successive.

Canova e Thorvaldsen trasformarono la Città eterna nella capitale della scultura moderna, dando luogo a una sorta di competizione ideale sui medesimi temi tratti dall'antico. Le differenze linguistiche si concretizzarono in una rilettura della tradizione classica come possibile paradigma storico del presente in Canova, definito al tempo "novello Fidia", e in una ripresa delle forme più pure dell'arte greca in Thorvaldsen, come rivendicazione nordica della comune discendenza dal mondo antico.

Le sculture in gesso, presenti nella galleria accademica, testimoniano le diverse declinazioni del linguaggio classico proposte dai due maestri. Visioni che, entrambe, hanno avuto notevoli ricadute sulla cultura accademica ottocentesca.

I gessi di Antonio Canova presenti in mostra sono stati donati all'Accademia di San Luca in epoche successive alla presenza dello scultore. [CB, EC]





L'*Autoritratto*, unica effigie di sé in scultura, fu un omaggio del Segretario Melchiorre Missirini nel 1829.

Il *Ritratto di Napoleone come Primo Console*, che deriva dal modello in gesso realizzato da Canova nel 1802 a Parigi, venne donato dalle figlie dello scultore allievo Rinaldo Rinaldi nel 1886.

Infine, la colossale testa di Clemente XIII Rezzonico, eseguita per il monumento del papa in Vaticano, entrò in Accademia, come gli ultimi studi per la mostra hanno documentato, nel 1836, regalata da Giuseppe D'Este, vice direttore dei Musei Vaticani. [CB, EC]



Antonio Canova

Possagno 1757 – Venezia 1822

Autoritratto

1812, gesso



Antonio Canova

Possagno 1757 – Venezia 1822

*Ritratto di Napoleone Bonaparte
come Primo Console*

1802, gesso

Sullo sfondo, la copia in bronzo
eseguita nel 1911 (fonditore ignoto)





Pietro Tenerani

Torano, Carrara 1789 – Roma 1869

Flora, 1835, gesso



Bertel Thorvaldsen

Copenaghen 1770 – 1844

Ebe, 1819-1823 c., gesso



Antonio Canova

Possagno 1757 – Venezia 1822

Ritratto di Clemente XIII

1784-1786, gesso

Bertel Thorvaldsen

Copenaghen 1770 – 1844

Ganimede e l'aquila, 1817, gesso



Bertel Thorvaldsen

Copenaghen 1770 – 1844

Alessandro sul carro, 1812, gesso



Bertel Thorvaldsen

Copenaghen 1770 – 1844

Le tre Grazie, 1842, gesso



Bertel Thorvaldsen

Copenaghen 1770 – 1844

Priamo supplica Achille per la restituzione del corpo di Ettore, 1815, gesso





Bertel Thorvaldsen

Copenhagen 1770 – 1844

Cristo, 1821, gesso



Bertel Thorvaldsen

Copenaghen 1770 – 1844

Venere, gesso

opera donata nel 1894



La Religione

Canova, l'artista capace di interpretare l'antico con sensibilità moderna, l'uomo superiore a vincoli politici e di pensiero, dedicò la sua arte all'allegoria della Religione in due momenti della sua vita.

La prima statua della *Religione* all'inizio della sua carriera fa parte del monumento funebre di Clemente XIII Rezzonico in Vaticano: una matrona romana con la croce, che divenne emblema citato e ripetuto per decenni in altri progetti monumentali, come archi di trionfo o colonne celebrative.

La seconda creazione, la più nota, del cui gesso faceva parte questo busto dell'Accademia, era il grandioso progetto degli anni 1814-1815 di una statua colossale, alta più di trenta palmi, circa il doppio del gesso, da porre in Vaticano, quale dono dello stesso Canova a Pio VII dopo il suo ritorno a Roma. La scultura in marmo, che l'artista aveva immaginato come memoria di sé ai posteri, non fu mai realizzata; le enormi dimensioni ne impedirono l'accettazione in Vaticano e in altre chiese. Il modello in gesso fu donato all'Accademia nel 1830 da Giovanni Battista Sartori, fratellastro di Canova, e sistemato prima nella Galleria, poi nella chiesa dei Santi Luca e Martina, dove nel 1926 un incidente occorso durante dei lavori di restauro lo ridusse in pezzi.

Una versione molto più piccola di questa statua, con qualche modifica negli accessori, perché rappresentante la *Religione protestante*, fu eseguita in marmo per la tomba di Lady Sophia Brownlow nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Belton (Lincolnshire). [GDM]



Antonio Canova

Possagno 1757 - Venezia 1822

La Religione cattolica

1814-1815, gesso



La *Religione cattolica* nella chiesa dei Santi Luca e Martina, ante 1926

Bologna, Fondazione Federico Zeri

Tracciamento dei frammenti superstiti della *Religione cattolica* dopo il crollo del 1926



L'idea classica e semplice della prima *Religione* per il monumento Rezzonico riscosse notevole successo fra i contemporanei. Venne utilizzata per esempio sugli archi trionfali realizzati per il rientro di Pio VII nel 1814, come quello progettato da Valadier o l'altro di Clemente Folchi e dello scultore Giovanni Ceccarini, eretto a piazza Venezia e immortalato da una stampa di Bartolomeo Pinelli. Ancora nel 1832 per il concorso di Architettura teoretica in Accademia, avente come tema "La colonna, che giace nella Curia Innocenziana, da collocarsi sopra grandioso monumento nella piazza Rusticucci contigua al Vaticano, per letizia del glorioso ritorno della San. Mem. di Pio VII negli Stati della Chiesa", uno dei concorrenti presentò proprio questa statua in cima alla colonna e fu premiato.

Anonimo

Progetto per un monumento a Pio VII in piazza Rusticucci a Roma, 1832





Domenico Marchetti

Venezia (?) 1780 – Roma 1844 c.

La Religione, 1815-1816

acquaforte e bulino

Giuseppe Valadier, incaricato dell'allestimento della basilica dei Santi XII Apostoli per le esequie di Canova, portò dallo studio dell'artista tutti i gessi di carattere religioso e creò un catafalco sormontato proprio da questo gesso della *Religione*. I giudizi contemporanei furono concordi nell'apprezzare "la sua maestosa leggiadria", dimostrando "come il Canova in lavorandola, avesse tenuto mente all'effetto e alla ragione della distanza".

Giovanni Acquaroni, Augusto Mochetti

Solenne Pompa Funebre eseguita in Roma nella Chiesa di SS. XII Apostoli per l'Esequie del defonto Marchese Antonio Canova..., 1823 ?

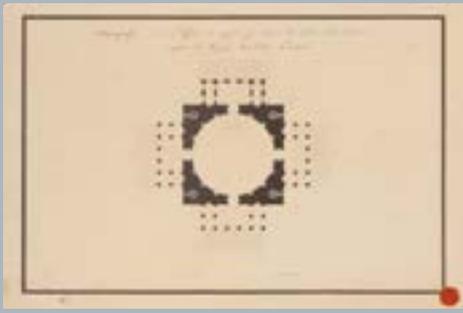
acquaforte e bulino

Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura

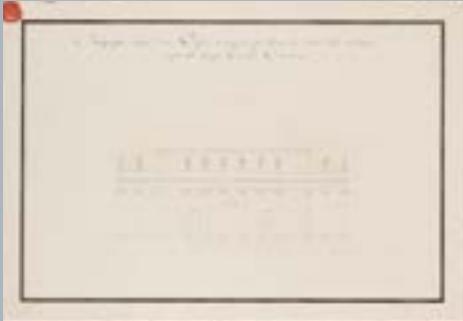
Più dibattuta la grande statua della *Religione* che Canova immaginò ieratica, statica e stante, a differenza delle altre sue sculture da godere da ogni lato. Una immensa matrona dominante, ma accogliente.

Il panneggio, di grande importanza espressiva, era molto ricco e rifinito, come possiamo vedere nella stampa fatta eseguire dallo stesso Canova fra il 1815 e il 1816 da Domenico Marchetti e nelle fotografie del gesso quando si trovava nella chiesa accademica. La stampa mostra il tondo celebrativo con i santi Pietro e Paolo, versione scelta dal pontefice fra tre diverse ipotesi (il papa orante, i due santi e l'agnello mistico); il gesso dell'Accademia presentava invece l'agnello mistico.





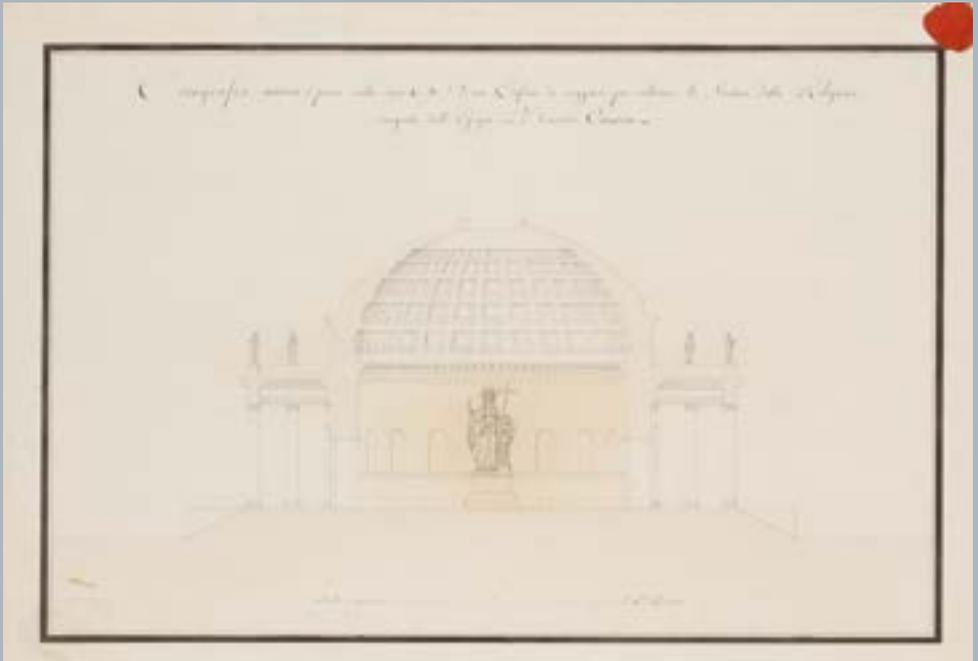
Una degna collocazione della *Religione* fu argomento ampiamente dibattuto: anche un saggio scolastico dell'Accademia premiato nel 1815 presenta il progetto di Nicola Laverneda di Genova, "Edificio da riggersi per collocare la Statua della Religione eseguita dall'Egregio Cavalier Canova", immaginando la tipica struttura circolare per le costruzioni celebrative, ispirate al Pantheon.

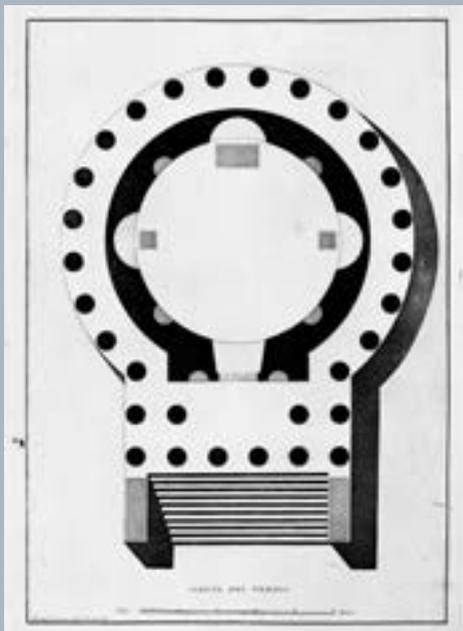


Nicolò Laverneda

Genova ? – 1830

Edificio da riggersi per collocare la Statua della Religione eseguita dall'Egregio Cavalier Canova
Saggio scolastico 1815





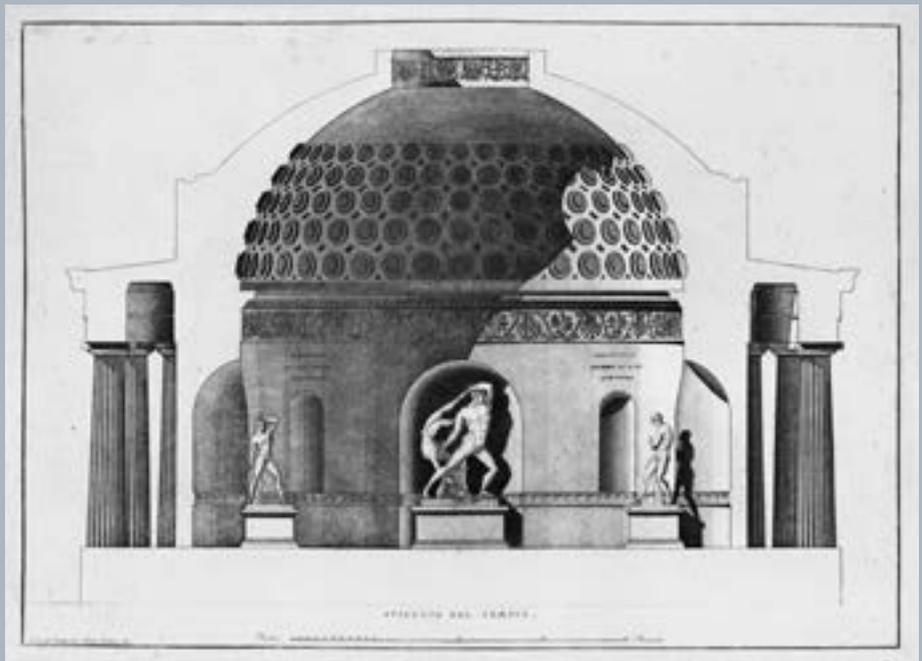
Giuseppe Camporese

Roma 1761 – 1822

A Canova Questa idea di un Tempio destinato alla collocazione delle sublimi sue opere..., 1802

Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura

All'inizio del 1802 Giuseppe Camporese aveva già eseguito le stampe dedicate a Canova, con l'idea di un "Tempio destinato alla collocazione delle sublimi sue opere..."; quell'anno furono esposte a Venezia da Giannantonio Selva assieme al gesso del *Creugante*. È innegabile il rapporto fra questo progetto, caratterizzato da riferimenti al Pantheon nell'ambiente centrale e al Partenone nel pronao, e il Tempio di Possagno ideato da Canova come suo mausoleo. Un'identificazione dell'artista con le sue opere. [GDM]



L'Accademia al tempo di Canova

Il “tempo di Canova” in Accademia è costituito da una parabola lunga e densa di avvenimenti, che va dalla sua elezione (1800) — qui ricordata nella parete dei ritratti dalle effigi di alcuni dei protagonisti che lo hanno eletto — sino alla sua morte (1822). Nei tre registri di dipinti si susseguono i volti di coloro che costituivano negli anni canoviani la compagine accademica, all'interno della quale lo scultore di Possagno divenne presto un punto di riferimento imprescindibile, come testimonia la spinosa vicenda del Concorso Balestra del 1801 in cui ha dovuto assumere il ruolo di giudice e paciere.

La nomina ricevuta da Pio VII di Ispettore Generale di tutte le Belle Arti per Roma e lo Stato Pontificio (1802) pose Canova al centro di tutte le attività culturali dell'Urbe, posizione che negli anni del dominio napoleonico venne confermata, permettendogli di accentrare sull'Accademia la direzione dei principali progetti relativi alla città. Fra i diversi nuclei di ritratti qui proposti, sono presentati i busti marmorei di Canova e del cardinal Pacca, cui si è voluto affiancare le effigi di Pio VII e di Giuseppe Valadier, quest'ultimo architetto protagonista, insieme a Giuseppe Camporese e Raffaele Stern, dei grandi cantieri romani del tempo. Canova ha rappresentato per l'Accademia anche l'espressione di una nuova libertà artistica, qui testimoniata dall'eterogeneità stilistica dei manufatti donati dai pittori durante gli “anni canoviani”. Lo scultore veneto si è altresì speso per l'ingresso e il riconoscimento degli incisori all'interno della compagine accademica. Per questo una piccola sezione ricorda gli artisti che hanno avuto un ruolo fondamentale per la trasmissione del mito dello scultore veneto dopo la sua morte. Chiudono questa sala due “casi studio”: uno vede esposta la *Maddalena penitente* ad olio su tela, unica testimonianza pittorica attribuita a Canova all'interno della collezione Accademica; l'altro riguarda l'inedito modello ligneo di arco trionfale dedicato a Francesco II d'Asburgo Lorena, del quale per l'occasione è stato ricostruito il contesto di appartenenza. [FC]



Nel primo registro di questa sezione sono esposti per la prima volta assieme i volti di coloro che nominarono accademico Antonio Canova nel gennaio del 1800. Alcuni di questi, Vincenzo Pacetti, Anton Von Maron, Giuseppe Palazzi e Giuseppe Camporese, hanno avuto un ruolo d'indirizzo per l'Accademia, diventando dei veri protagonisti della politica culturale del tempo. Il decennio che segue l'ingresso e la nomina a principe di Antonio Canova, è anche uno dei più rivoluzionari per quanto riguarda il tradizionale meccanismo di nomina degli artisti. In questo periodo si registra un inedito incremento all'interno dell'istituzione delle pittrici, talvolta autentiche interpreti contemporanee come Élisabeth Vigée-Le Brun e Mariana Waldenstein, oppure resesi valenti collaboratrici nell'orbita di grandi artisti, come nel caso di Faustina Bracci e Matilde Malenchini. I soggetti di alcuni di questi ritratti furono interlocutori costanti di Canova, come il pittore Vincenzo Camuccini e l'architetto Andrea Vici, coi quali Canova sottopose nel 1807 a papa Pio VII un *Piano di pubblici studj accademici*. Lo stesso Andrea Vici, l'anno prima si era reso protagonista della richiesta al pontefice per l'istituzione del 'cavalierato dell'Ordine del Moro', il cui simbolo è reso spesso protagonista nei ritratti dell'Accademia. In un periodo in cui il rinnovamento della didattica diventa uno degli obiettivi primari, anche l'incremento della celebre serie dei ritratti è stato rivolto in tal senso, come dimostra la decisione presa nel 1812 di far copiare ai giovani studenti delle scuole che da anni lamentavano penuria di nuovi modelli figurativi i due ritratti di *Onofrio Boni* e di *Élisabeth Vigée-Le Brun*. Oltre alla qualità dei singoli manufatti, questa sezione testimonia alcune figure fondamentali con le quali Canova condivise le scelte d'indirizzo determinanti per la storia dell'Accademia. È il caso di Giuseppe Antonio Guattani – il cui ritratto è stato in questa occasione attribuito da Giulia De Marchi – che, nella veste di Segretario dell'istituzione, a partire dal 1812 è stato un riferimento fondamentale per l'ingresso di artisti come Giuseppe Cerbara e Wilhelm Friedrich Gmelin, che rivendicavano in questa fase l'istituzione della cattedra d'incisione all'interno dell'Accademia. Un altro gruppo significativo è quello degli architetti, come Raffaele Stern, Clemente Folchi e Pietro Camporese, che hanno avuto un ruolo fondamentale nella trasformazione del volto della città nel primo Ottocento. Chiudono questa terza sezione gli scultori Francesco Massimiliano Laboureur e Antonio ed Alessandro D'Este, rispettivamente allievo e biografo di Antonio Canova. [FC]



Pietro Labruzzi
Ritratto di Vincenzo Pacetti



Anonimo
Ritratto di Agostino Penna



Anton von Maron
Ritratto di Antonio Asprucci



Domenico De Angelis
Autoritratto



Jean-Baptiste Wicar
Ritratto di Giuseppe Camporese



Anonimo
Ritratto di Antonio Concioli



Anton von Maron
Ritratto di Teresa Mengs



Giovanni Domenico Cherubini
Ritratto di Sofia Clerk



Andrea Appiani
Ritratto di Mariana Waldenstein



Faustina Bracci
Autoritratto



Francesco Manno
Ritratto di Maria Maini



Vincenzo Camuccini
Ritratto di Matilde Malenchini



Anonimo
Ritratto di Raffaele Stern



Luigi Durantini
Ritratto di Pietro Camporese



Giuseppe Collignon
Ritratto di Gaspere Salvi



Jean-Baptiste Wicar
Ritratto di Clemente Folchi



Fernando Cavalleri
Ritratto di Pietro Aigner



Giovanni Battista Biscarra
Ritratto di Giuseppe Cerbara



Anonimo
Ritratto di Giuseppe Palazzi



Agostino Tofanelli
Ritratto di Stefano Tofanelli



Mariano Rossi
Autoritratto



Anton von Maron
Autoritratto



Anton von Maron
Ritratto di Virginio Bracci



Anton von Maron
Ritratto di Andrea Vici



Élisabeth Vigée-Le Brun
Autoritratto



Gaspare Landi
Ritratto di Onofrio Boni



Josef Grassi
Ritratto di Vincenzo Camuccini



Giovanni Silvagni
Ritratto di Antonio Guattani



Franco Podesti
Ritratto di Gaspare Landi



Gaspare Landi
Ritratto di Tommaso Minardi



Luigi Basiletti
Ritratto di Wilhelm F. Gmelin



Agostino Tofanelli
Autoritratto



Fernando Cavalleri
Ritratto di Giovanni Silvagni



Jean-Baptiste Wicar
Ritratto di Francesco M. Labourer



Gaspare Landi
Ritratto di Alessandro D'Este



Andrea Pozzi (attr.)
Ritratto di Antonio D'Este

Una delle più piccole, ma eclatanti, manifestazioni di sodale vicinanza tra l'Accademia di San Luca e il pontificato di Pio VII è rappresentata dall'onorificenza esposta in questa occasione per la prima volta. Su proposta dell'architetto Andrea Vici, al tempo principe dell'istituzione, il 23 settembre 1806 Pio VII istituì l'"ordine dei principi dell'Accademia del Disegno in San Luca" (detto anche "del Moretto", dal caratteristico elemento araldico dello stemma Chiaramonti) con facoltà di conservare il titolo anche al termine del mandato. Come ricordato da Melchiorre Missirini: "Fu stabilito che la Croce passasse da un Principe all'altro, ma che però spirato il tempo del Principato, ove alcuno uscito da quella dignità volesse di tal fregio insignirsi, dovesse a proprie spese acquistarne il segno". [FC]



Jean-Baptiste Wicar

Lille 1762 – Roma 1834

Ritratto di Giuseppe Valadier
1827, olio su tela



Virginia Mariani

Roma 1824 – 1898

Ritratto di Pio VII

1882, olio su tela



Filippo Albacini

Roma 1777 – 1858

Ritratto di Antonio Canova
1815, marmo



Onoreficenza del cavalierato
dell'Ordine del Moro



Concessione di Pio VII dell'Ordine dei
Principi dell'Accademia detto del Moretto



Francesco Massimiliano Laboureur

Roma 1767 – 1831

Ritratto del cardinal Bartolomeo Pacca
1815-1822, marmo



Pietro Saja

Sessano del Molise 1779 – Napoli 1833

Castigo di una vestale impura, olio su tela

Nonostante gli incarichi avuti durante il pontificato Pio VII Chiaramonti, Canova è spesso determinante nelle nomine degli artisti ad accademici. I dipinti in questa sezione, oltre ad essere straordinarie testimonianze dell'ingresso dei loro autori tra i consociati, attestano l'evoluzione del gusto e della pluralità artistica presente all'interno dell'istituzione. In questi stessi anni, accanto ad artisti come Pietro Benvenuti, Andrea Pozzi e Pietro Saja, già pienamente aggiornati sulle soluzioni neoclassiche, si registra la presenza di altri protagonisti del tempo, come Francesco Manno e Antonio Vighi, ancora legati a linguaggi tardobarocchi. [FC]



Francesco Hayez

Venezia 1791 – Milano 1882

Ulisse alla corte di Alcino, olio su tela



Antonio Vighi

Roma 1764 – San Pietroburgo 1844

Tronfo della Virtù, olio su tela



Francesco Manno

Palermo 1752 – Roma 1831

Carro di Anftrite, olio su tela



Agostino Tofanelli

Nave (Lu) 1768 – Roma 1834

Apollo e Marzia, olio su tela



Ludwig Guttenbrunn

Vienna 1750 – 1819

Il Genio della Gloria, olio su tavola



Andrea Pozzi

Roma 1750 – 1833

Santa Cecilia spirante, olio su tela



Pietro Benvenuti

Arezzo 1769 – Firenze 1844

Sibilla, olio su tela



Vincenzo Camuccini

Roma 1771 – 1844

Paride con i pastori, olio su tela



Luigia Giuli e Antonio Canova (attr.)
Maddalena penitente, 1799 (?), olio su tela

Canova nel 1799 a Possagno, lontano dai tumulti romani, “si diede a riprendere in mano i pennelli”. In tale occasione dipinse il *Compianto su Cristo morto*, per la parrocchiale di Possagno e una *Maddalena penitente*, recentemente rimerisa dopo anni di oblio. Secondo lo studio pubblicato da Antonello Cesareo nel 2012, di quest’ultimo dipinto sarebbe copia la versione accademica, ad opera di Luigia Giuli “sotto la guida dello scultore veneto ed infine completata dallo stesso”. Un intervento diretto da parte dello scultore stesso che sarebbe confermato, oltre che dalle considerazioni stilistiche, anche dall’iscrizione ‘A.C.Sc.1799’ emersa a seguito del restauro nel 2003. Ad avallare la tesi si pone quanto presente sul retro della tela, in cui è ricordata quale “Repplica della Maddalena dipinta da Canova e posseduta la prima dal Conte Roberti di Bassano, abbozzata da Luigia Giuli, corretta e ritoccata da Canova medesimo [...] l’anno 1797. Antonio D’Este”. Il quadro, già di proprietà del pittore Salvatore Originali, fu da questi donato all’Accademia nel 1888. [FC]

Durante il principato di Canova fu una novità l’ammissione degli incisori come classe autonoma. Questo avvenimento si collega al gusto del tempo che vide l’apprezzamento crescente per le arti così dette ‘minori’ (lo stesso Canova formò una propria calcoteca). Fra il 1812 e il 1816 fu ammesso in Accademia un numero considerevole di noti incisori; con le regole della restaurazione le arti incisorie, pur se relegate al ruolo di arti secondarie a numero chiuso, mantennero una presenza continua e importante. Nelle collezioni accademiche si conservano diverse memorie di questi incisori: ritratti, opere e documenti. I ritratti sono per lo più in pittura; l’autoritratto in gesso di Benedetto Pistrucci fu donato dai figli nel 1880. Le opere



Giuseppe Girometti

Conii e medaglia commemorativa per la morte di Antonio Canova, 1822



Salvatore Passamonti



Giuseppe Cerbara
 medaglia per Pio VII

Giuseppe Cerbara
 medaglia per Pio VII

Anonimo
 medaglia per la Scuola del Nudo



Pietro Fontana

Bassano del Grappa 1762 – Roma 1837

La morte di Giulio Cesare
(da V. Camuccini), stampa

sono lavori di traduzione o commemorativi dei principali eventi. La stampa di Pietro Fontana traduce un noto dipinto di Camuccini. Gli eredi di Giuseppe Cerbara donarono un ricco fondo di ricordi, medaglie, punzoni e conii. I soggetti di alcune medaglie esposte si collegano direttamente a Canova: come l'*Ercole e Lica* e il suo *Ritratto* nella bellissima opera di Salvatore Passamonti; le medaglie della Scuola del Nudo erano ancora coniate negli anni in cui Canova si dedicò personalmente a questo insegnamento, per essere date ai maestri come compenso e agli allievi come premio; della medaglia commissionata dall'Accademia a Giuseppe Girometti per la morte di Canova si conservano anche i conii. [GDM]



Diploma di Giuseppe Cerbara, membro della Classe degli Incisori di pietre dure, firmato da Antonio Canova 19 agosto 1812



Benedetto Pistrucci

Roma 1783 – Windsor 1855

Autoritratto, gesso

Arco trionfale per Francesco II d'Asburgo Lorena: un caso di studio

Il modello ligneo dell'arco trionfale dedicato all'imperatore Francesco II d'Asburgo Lorena — presente in un inventario stilato dall'Accademia di San Luca nel 1830 — riprende quasi integralmente l'innovativo schema architettonico a fornice unico con attico e architrave continua elaborato e realizzato in forma provvisoria da Giacomo Quarenghi sulla via di Peterhof a San Pietroburgo nel 1814 per celebrare la vittoria dello zar Alessandro I su Napoleone (vedi disegno; l'arco fu ricostruito quasi fedelmente in mattoni, con decorazioni in bronzo e rame da Vasilij P. Stasov tra il 1827 e il 1834, sulla strada di Narva da cui deriva il nome attuale).

A fronte delle lievi variazioni del modello rispetto al progetto quarenghiano nei partico-

lari architettonici e nei pochi elementi residui dell'apparato scultoreo, risulta completamente inedito il ciclo figurativo costituito da sette degli originari otto disegni su carta incorniciati sulle superfici dell'arco alludenti alle vittoriose battaglie della coalizione antinapoleonica e al successivo congresso di Vienna (1 novembre 1814 - 9 giugno 1815).

Le iscrizioni del dedicatario e del dedicante, poste al centro dei due fronti dell'attico, richiamano, da una parte, Francesco II "pacificatore del mondo", dall'altra, il "Senatus PopulusQue Veronensis" (S.P.Q.V.), ovvero il Senato Lombardo Veneto della città di Verona investita dall'imperatore di un ruolo strategico nei suoi domini italiani a partire dal 1815. La scritta "Luigi Pichler architetto", apposta a matita sul modello, rimanda all'intagliatore di pietre dure romano (1773-1854), accademico di San Luca dal 1812, attivo dal 1818

Giacomo Quarenghi

Rota d'Imagna 1744 – San Pietroburgo 1817

Progetto dell'arco trionfale eretto a Pietroburgo per il vittorioso ingresso dell'Imperatore Alessandro, seconda variante

Venezia, Gallerie dell'Accademia, Archivio fotografico, per gentile concessione del Ministero della Cultura



al 1850 alla corte viennese di Francesco II, dove era stato introdotto tramite Antonio Canova già nel 1808.

A Pichler sono attribuibili i disegni dell'arco destinati, probabilmente, a essere trasposti in bassorilievo nella versione finale del modello in materiali pregiati, simile a quelli in marmo e bronzo dorato degli archi di Tito, Settimio Severo e Costantino realizzati nel 1815 in scala 1:40 e 1:45 dagli "scultori in metallo" Gioacchino e Pietro Belli, con la consulenza dell'architetto Giuseppe Cam-

posere proprio sotto gli auspici e l'accredito dell'Accademia di San Luca e del suo principe perpetuo Canova.

In questo contesto anche il progetto dell'arco trionfale destinato in dono a Francesco II è da ascrivere a una prestigiosa committenza a distanza rivolta nel 1815-1816 alla cerchia amicale di Antonio Canova di cui facevano parte Luigi Pichler e lo stesso Giacomo Quarenghi, chiamato dallo scultore a rielaborare e tramandare, seppure in piccolo, il suo caduco monumento pietroburghese. [TM]

Arco trionfale in onore dell'imperatore Francesco II d'Asburgo Lorena

Modello ligneo, con accessori in bronzo, gesso e carta.

Iscrizioni:

IMP. CAES. FRANCISCO. / LEOPOLDI. AUGUSTI. FILIO / PACIFICATORI. ORBIS.
INVICTO. ET. OPTIMO. PRINCIPI. / S.P.Q.V. / VICEM. REDDIDIT.



Concorso Balestra 1801

A causa dei “vortici che involsero gli Stati dell’Italia”, l’edizione del concorso Balestra del 1798 fu posticipata al 1801. Unici partecipanti furono i due scultori Pietro Finelli, nipote del più celebre Carlo, in gara con Giuseppe Pacetti, figlio dell’allora principe Vincenzo e nipote di Camillo. La Congregazione accademica giudicò però inopportuno che “padri e stretti congiunti giudicassero le opere dei figli o parenti”, con grande disappunto di Vincenzo Pacetti. Il 15 novembre 1801 a giudicare le due prove rimasero quindi Antonio Canova e l’anziano Carlo Albacini. Il primo reputò degni di egual premio le due prove, il secondo giudicò in favore del giovane Giuseppe Pacetti. A quest’ultimo giudizio si uniformò anche il pittore Domenico De Angelis, chiamato in causa dal principe Pacetti.



Pietro Finelli

Carrara 1770 – Roma 1812

Ercole e Dejanira, 1801, terracotta



Nell’incertezza, per poter giungere ad un giudizio definitivo si rese necessario istituire una nuova commissione di cui fece parte, oltre a Canova e Albacini, anche lo scultore Giovanni Pierantoni. Questa commissione decise infine di assegnare ad entrambi i partecipanti il primo premio *ex aequo*. [FC]

Giuseppe Pacetti

Roma 1782 – 1839

Ercole e Dejanira
1801, terracotta

In questo ritratto, realizzato postumo, il pittore Jean-Baptiste Wicar è rappresentato secondo la moda del suo tempo, con mantello, marsina, cravatta allacciata; caratteristica la capigliatura a ciocche sparse, detta *à coup de vent*. Con la mano destra tiene un album su cui spicca la scritta "Musée de Florence", in riferimento alla raccolta di disegni eseguita durante il soggiorno fiorentino ed edita in quattro volumi tra il 1789 e il 1807. Le iscrizioni sul cippo rimandano invece alla *Société des Sciences et des Arts* di Lille a cui Wicar nel 1834 donò una parte della sua collezione di disegni e dipinti e, sul fronte, all'Accademia di San Luca, di cui Wicar divenne membro nel 1805. L'anno seguente, Canova segnalò Wicar come direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Napoli. [FC]



Jules Déchin

Lille 1869 – Parigi 1947

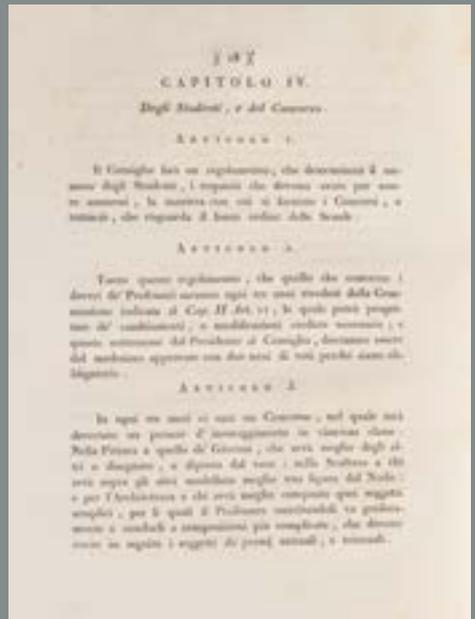
Ritratto di Jean-Baptiste Wicar

1900, gesso

Statuto accademico del 1812

Firmato da Antonio Canova (presidente), Andrea Vici, Vincenzo Camuccini e dal segretario Giuseppe Antonio Guattani, il testo esplicita la propria innovatività e durevolezza fin dall'epigrafe, tratta da Orazio: *Quo semel est imbuta recens servabit odorem testa diu* (Il vaso nuovo conserverà a lungo l'odore di cui per la prima volta è stato imbevuto). È infatti un "vaso nuovo", che, se pure non cancella, modifica stabilmente gli equilibri consolidati: amplia, per esempio, il campo tradizionale ad altri rami delle arti: "... Prospettiva, Paesaggio [...], Incisione in Rame, e in Acciario [...] Intaglio di pietre dure ..." ed estende il numero degli Accademici che "... non sarà limitato, ed i Forestieri ugualmente che le Donne vi saranno ricevuti"; si ispira, quasi ad ogni passo, ai principi illuministici. Ma soprattutto dà, fin dall'articolo iniziale, uno straordinario risalto alla didattica: "L'Accademia è stabilita per insegnare ..." e, aggiunge, "ma altresì per vegliare alla conservazione dei pubblici Monumenti esistenti a Roma".

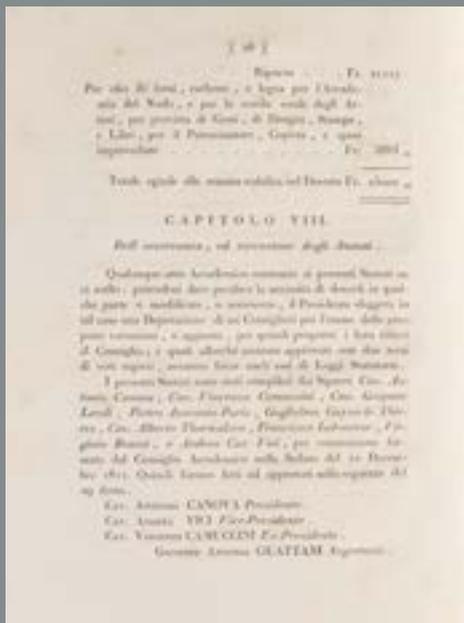
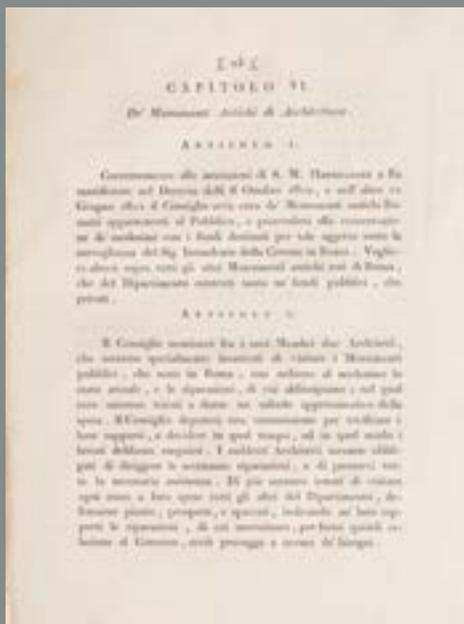
E sono proprio questi due punti, insegnamento e restauro, ad essere nello stesso tempo i cardini del progetto canoviano e la ragione politica del ruolo dell'Accademia nella Roma napoleonica. Non per caso sono l'oggetto di un rilevantissimo finanziamento annuale: un *revenu* da dividersi in 25.000 franchi per la gestione didattica e in 65.000 per le riparazioni dei monumenti di architettura antica (vedi i *Décrets* del 6 ottobre 1810, del 12 giugno e del 13 novembre 1811). Questo stanziamento del governo francese può apparire sorprendente, tanto è munifico per la prima quota ed inusuale per la seconda, visto che consegna all'Accademia, per la prima ed unica volta della sua storia, la



responsabilità diretta di un'attività imprenditoriale urbana. Ma in verità è perfettamente coerente con la strategia urbana del prefetto de Tournon, che percepisce lo sviluppo delle attività artistiche (quelle canoniche e pure quelle che oggi definiremmo applicate, da poco ammesse nello Statuto) come una delle poche risorse produttive disponibili in città e sa che il recupero dell'architettura antica coincide con l'*embellissement* napoleonico di Roma. Poi c'è, e conta molto, la garanzia offerta dallo straordinario prestigio culturale e gestionale acquisito da Canova.

Con tali mezzi, l'Accademia procede all'istituzione di una nuova sede nel Collegio Germanico dell'Apollinare, per ospitare le attività di scuola in una sede adeguata, e per la prima volta si dota ufficialmente di un'organica struttura didattica, ben articolata in insegnamenti teorici e pratici per la pittura, la scultura e l'architettura, istituendo anche corsi di ornato, anatomia, disegno dal nudo, geometria, ottica, storia, mitologia e costume. Del pari viene riorganizzata la struttura dei concorsi, suddivisi in trimestrali (di incoraggiamento per ciascuna classe), annuali e infine solenni (da bandirsi ogni tre anni).

Negli stessi anni, gli Accademici architetti, ed in particolare quelli a cui il Consiglio affiderà il ruolo di *direttori della restaurazione degli antichi monumenti* (come, fra i primi, Giuseppe Valadier e Giuseppe Camporese) si trovano coinvolti in un'inedita, frenetica e complessa attività di carattere professionale, che seppure limitata al breve periodo del regime napoleonico, avrà anche importanti echi nelle diverse traiettorie individuali dei decenni successivi. [MMSL]



De' Monumenti Antichi

«Coerentemente alle intenzioni di S.M. l'Imperatore e Re [...] il Consiglio [dell'Accademia] avrà cura de' Monumenti antichi [...] e provvederà alla conservazione de' medesimi con i fondi destinati [...]. Nominerà fra i suoi Membri due Architetti, che saranno specialmente incaricati di [valutarne] lo stato attuale, e le riparazioni, [...] darne un calcolo approssimativo della spesa. I suddetti architetti saranno obbligati di dirigere le accennate riparazioni, e prestarvi tutta la necessaria assistenza».

Con queste parole l'Accademia si assume una diretta responsabilità operativa e Canova ne è garante, in piena coerenza col proprio impegno contro la dispersione dei beni artistici, assunto fin dal 1802 come *Ispettore generale di tutte le Belle Arti*. Sarà poi il delicatissimo ruolo svolto nel 1815 per il rientro in Italia delle opere prelevate dai francesi a confermarlo come una figura fondamentale nella formazione di una coscienza relativa alla tutela e alla conservazione del patrimonio culturale.

Ma questi restauri si inquadrano anche nel crescente fervore archeologico che si verifica a Roma fra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento (vedi, al Colosseo, gli scavi di Carlo Fea e i restauri di Raffaele Stern); e questo, che era inizialmente animato dallo spirito e dal gusto illuminista e/o giacobino, ora, col Governo francese, lo è dalla ragion di stato. [MMSL]



Restauri nella Roma napoleonica

Il tempio di Giove Tonante

La liberazione ed il restauro dei resti del tempio di Giove Tonante, allora così chiamato, ma in realtà dedicato al Divo Vespasiano, costituisce sicuramente uno dei momenti più rilevanti dell'attività dell'Accademia nel periodo napoleonico. Tanto è che le fasi della rimessa a piombo delle tre magnifiche colonne e la ricomposizione dei frammenti, vengono puntigliosamente documentate da Bartolomeo Pinelli. Scorrendo la relevantissima quantità di documenti in archivio, si può percepire il cli-

ma di trepidazione ed impegno degli architetti accademici, preoccupati dalle inedite difficoltà dei lavori e dalla loro urgenza, sollecitati da continue richieste e insistenze del governo francese e contemporaneamente impegnati in quasi settimanali rendiconti a Canova. Ne sia esempio questo rapporto del luglio 1811: "Campoprese Giuseppe Architetto dei Scavi Pubblici, Al Signor [Martial] Daru, Intendente della Corona - L'operazione di riappiombare [sic] le tre Colonne interrate del tempio di Giove Tonante ha presentato un aspetto difficoltosissimo in Italia, primieramente per esser frammentati i sassi dell'architrave, fregio e cornice, che dovevano sgravarsi prima



Giovanni Battista Piranesi

Mogliano Veneto 1720 – Roma 1778
Veduta del Tempio di Giove Tonante

Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura



Bartolomeo Pinelli

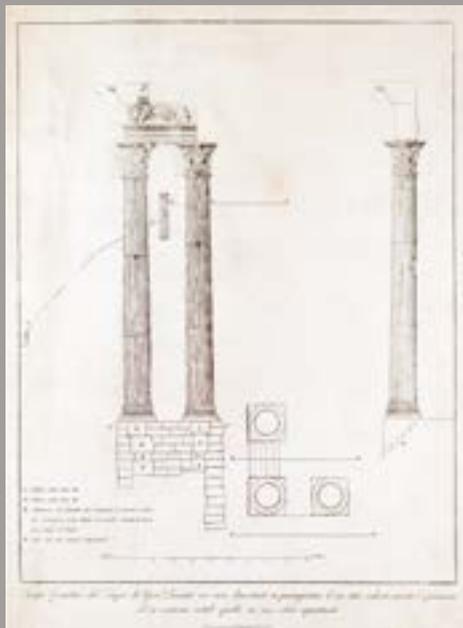
Roma 1781 – 1835
Disegno Prospetico del castello per levare d'opera li grandi Massi che formano l'Architrave, Fregio e Cornice del Tempio di Giove Tonante e riappiombare le tre Colonne fuori di equilibrio, eseguito nel preciso momento dell'operazione del primo blocco

Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura

di intraprendere lo sterro; secondariamente di non offenderli in veruna parte essendo preziosamente decorati con ornamenti intagliati; ed in terzo luogo finalmente, che questa operazione azzardosa doveva eseguirsi sopra un terreno fragile [sic] di semplice scarico; oggetti tutti che rendevano vieppiù difficoltosa, e seria questa interessantissima impresa”.

► Bartolomeo Pinelli

Disegno Geometrico del Tempio di Giove Tonante ove viene dimostrato in punteggiature il suo stato cadente avanti l'operazione, ed in contorno nitido quello in cui è stato ripristinato



Bartolomeo Pinelli

Disegno Prospetico del Tempio di Giove Tonante avanti la sua operazione



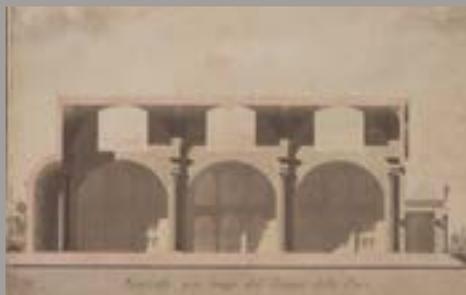
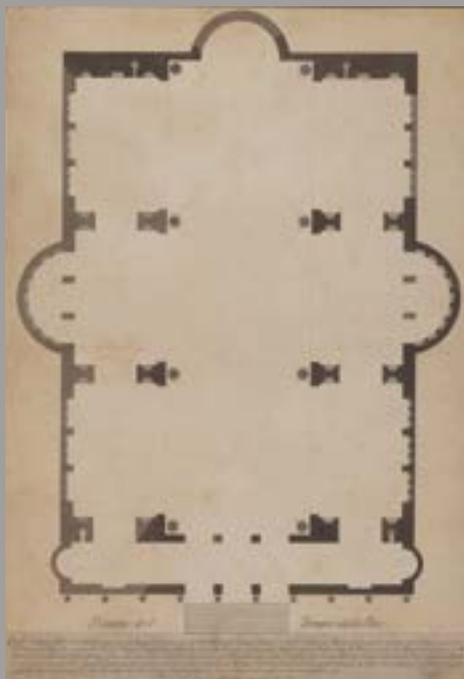
Bartolomeo Pinelli

Disegno Prospetico del Tempio di Giove Tonante ripristinato nella sua antica giacitura e sgombrato dall'immense terre che lo coprivano



Progetti di restauro e reintegrazione dei "Monumenti Antichi"

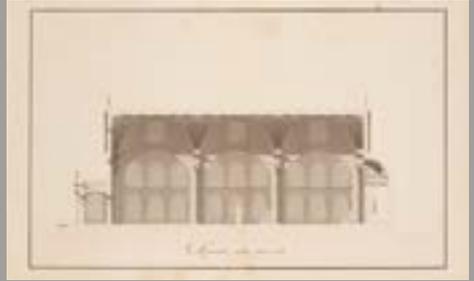
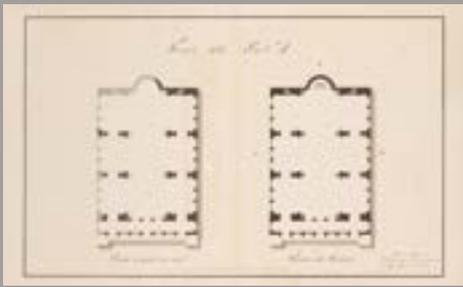
Gli interventi sul patrimonio archeologico inclusi e in parte realizzati nel progetto napoleonico per Roma, sono in genere sistemazioni e restauri puntuali (per esempio: quelli dei così detti templi di Giove Tonante, di Vesta e dell'area della colonna Traiana) ovvero grandi giardini e spazi pubblici, ricavati attorno ai principali complessi archeologici, come il *Jardin du Capitol*, immaginato nel 1813 da Louis-Martin Berthault nell'area centrale della città antica e in parte realizzato (almeno nelle sue demolizioni). Indubbiamente l'urgenza e l'economia consigliarono di rimandare lavori troppo impegnativi. È tuttavia evidente che, in quel periodo e anche negli anni immediatamente successivi, l'attenzione degli architetti dell'Accademia si estese al completamento di alcuni dei più grandiosi ruderi romani e, innanzitutto, all'allora detto Tempio della Pace, cioè alla Basilica di Massenzio (e Costantino), la cui ricostruzione peraltro risulta già indicata nel progetto di Berthault. Essa è infatti l'oggetto di una serie di disegni molto dettagliati di Giuseppe Valadier, probabilmente finalizzati alla sua esecuzione. Ma si conserva anche una serie di progetti di carattere sperimentale e didattico, ancora relativi al Tempio della Pace o al Foro di Traiano, prodotti nell'ambito della radicale riforma dell'insegnamento accademico, nella quale venne inserito il restauro dell'antico (fra i temi da svolgere per i saggi dei pensionati vincitori dei concorsi Canova 1817 e 1820).



Giuseppe Valadier

Roma 1762 – 1839

Progetto di restituzione del Tempio della Pace (Basilica di Massenzio)



Giuseppe Andreoli

Scheggia 1798 – ? post 1882

Restauro del Tempio della Pace

Concorso Canova 1820

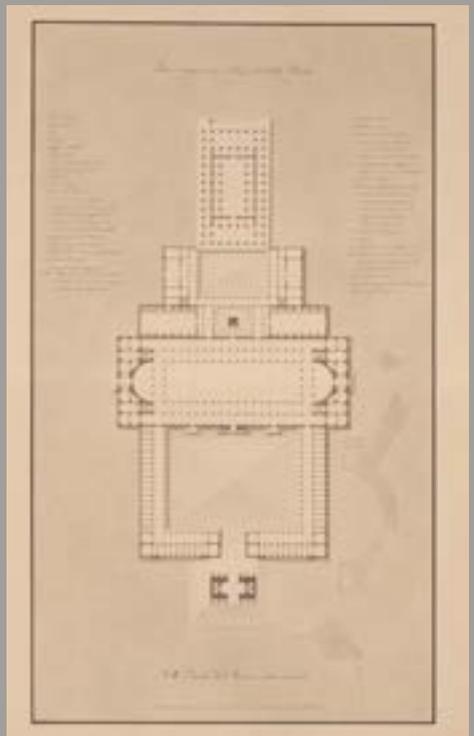
progetto primo anno di pensionato

Nicola Muccioli

Progetto di restauro del Foro di Traiano

Concorso Canova 1817

progetto del primo anno di pensionato



Analisi e rappresentazione dell'antico

Nel periodo di presidenza di Antonio Canova e negli anni immediatamente precedenti, in analogia col carattere illuminista e razionalista dell'insegnamento, tutte le attività attinenti alla archeologia (prove didattiche, rilievi, lavori sul campo) assumono modalità scientifiche precorritrici. Ne sono esempio i rilievi raccolti in questa sezione della mostra, che riguardano il tempio dei Dioscuri (allora detto di Giove Statore) e il piccolo ed accuratissimo rilievo del fregio del tempio di Giove Tonante (di Vespasiano). A prima vista, essi rientrano in uno schema del tutto tradizionale: per esempio quello del confronto

raccorciato, alla stessa scala, degli elementi dell'ordine, modo che appartiene ad una tipologia grafica consolidata fin dai trattati del Vignola. Tuttavia, se vengono osservati con attenzione, essi rivelano un'acribia nella definizione precisa delle misure – anche di quelle più minute – e dei dettagli, che sono del tutto moderni (e anche del tutto consonanti col gusto neoclassico per la nitidezza nella definizione della forma e per la glittica).

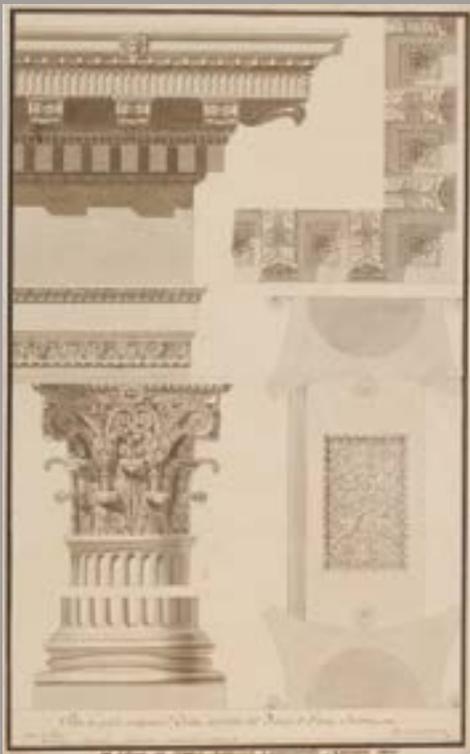
Accanto ad essi e con gli stessi caratteri generali, ma con un'esplicita finalità professionale, sono esposti anche due altri disegni: uno di Giuseppe Valadier, relativo al rilievo dei resti di un portico romano emerso nel 1812, durante gli scavi effettuati per l'edifi-

Francesco Cianciarelli

Rilievo del Tempio di Giove Statore

Concorso Clementino 1805

terza Classe, terzo premio



cazione di una “casetta” a piazza Rondanini e l’altro, anonimo, forse propedeutico al restauro del tempio rotondo di Ercole, anche detto di Vesta. In questi, stupisce un ulteriore aspetto di modernità: sono in effetti prototipi del disegno analitico ed espressivo che accompagna da allora il lavoro e la ricerca archeologica. [MMSL]

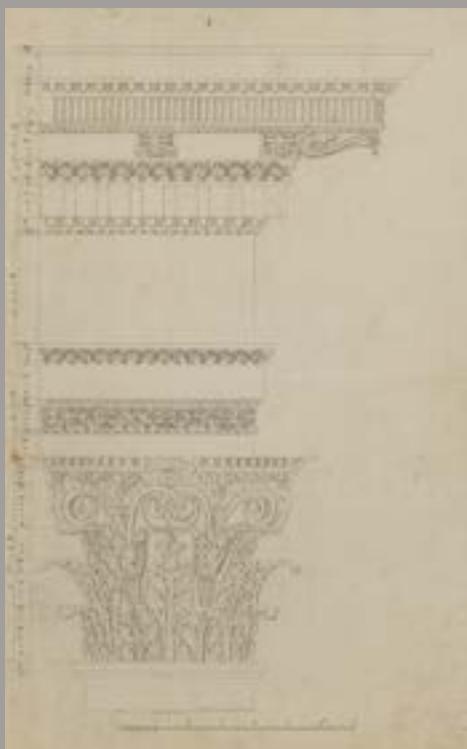
Giuseppe Valadier

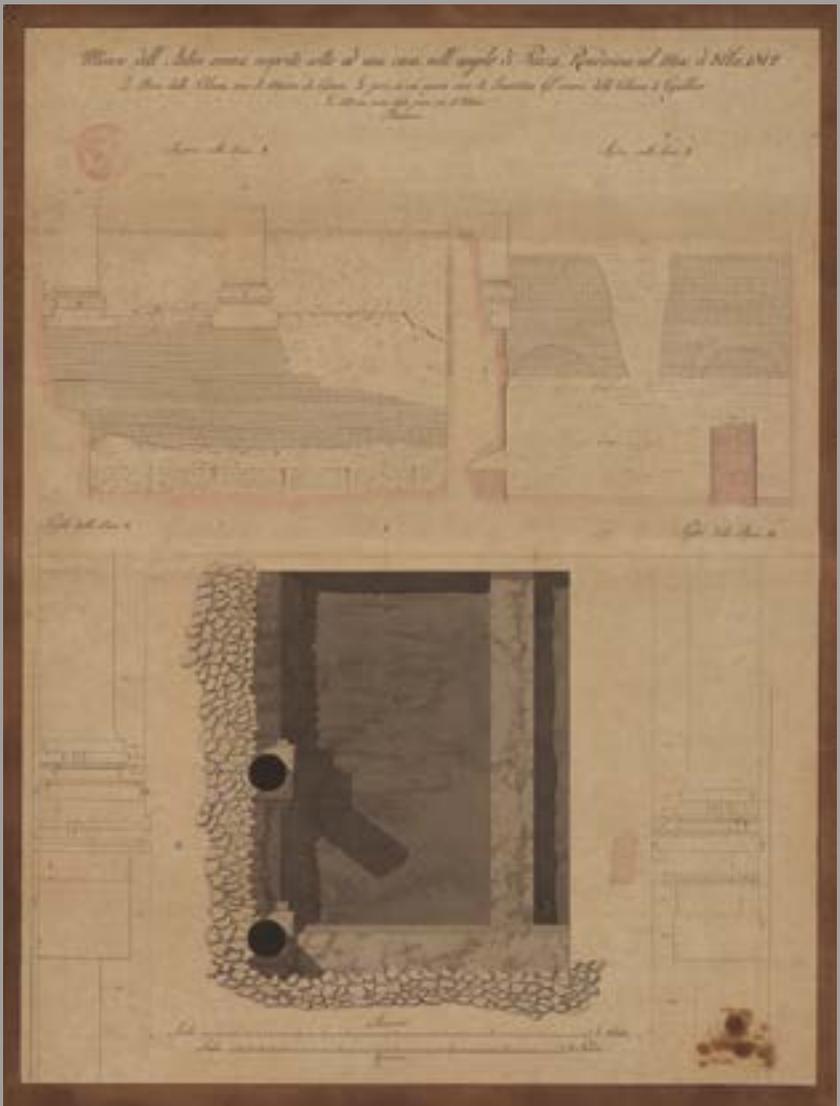
Roma 1762 – 1839

dall’alto

Rilievo del fregio del Tempio di Giove Tonante

Rilievo dell’ordine del Tempio di Giove Statore



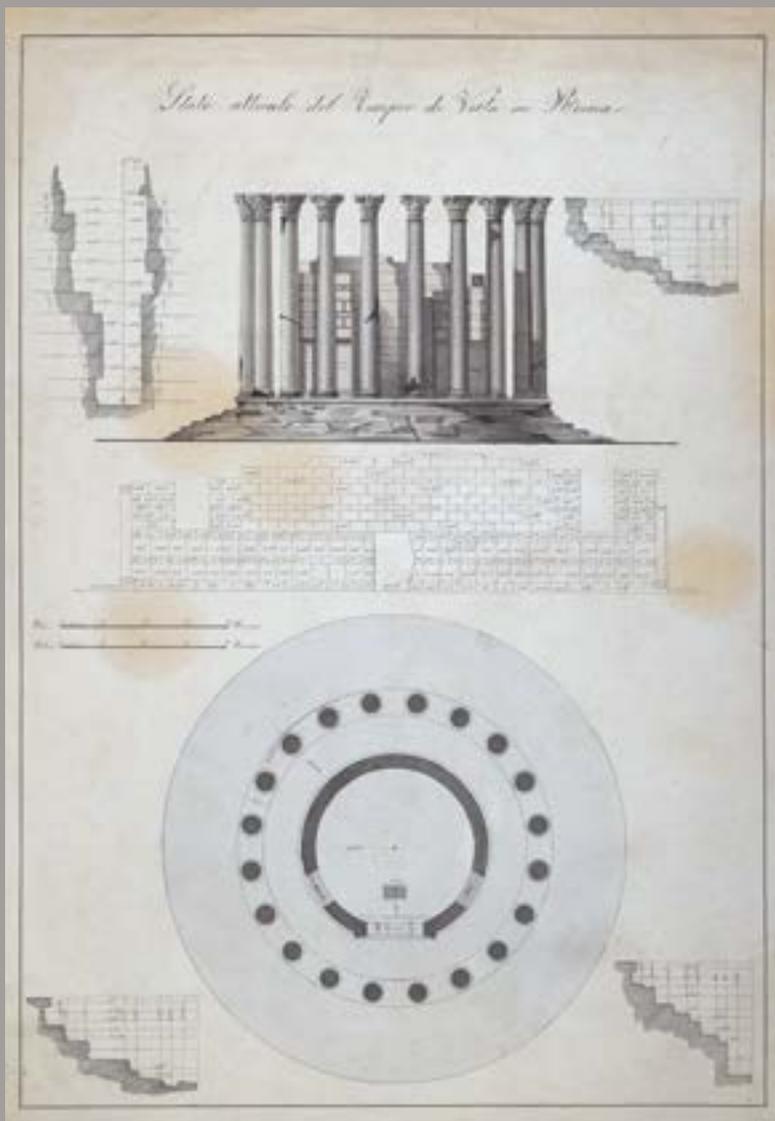


Giuseppe Valadier

Roma 1762 – 1839

Rilievo di ruderi in piazza Rondanini

ottobre 1812



Anonimo

Stato attuale del Tempio di Vesta in Roma

I concorsi Canova

architettura

Nel 1817 viene bandita la prima edizione del Concorso Canova. A differenza del precedente Concorso dell'Anonimo, questa nuova competizione, aperta ora anche ai giovani architetti, prevedeva un pensionato della durata di tre anni durante il quale il vincitore avrebbe ricevuto la somma di 20 scudi al mese. Allo scadere di ogni anno il vincitore avrebbe dovuto dar conto dei progressi della sua formazione attraverso l'elaborazione di altri temi assegnati di volta in volta dai docenti della classe.

Del Concorso Canova verranno bandite due edizioni, nel 1817 e nel 1820: è significativo che in entrambe le prime prove di ammissione al pensionato il tema scelto per la classe di architettura riguardasse la progettazione di un edificio per "una accademia di Belle Arti a vantaggio della pubblica istruzione" (1817) e di una "Fabbrica da potersi adattare in locale opportuno all'Accademia di San Luca" (1820).

La riforma statutaria del 1812, confermata dal nuovo Statuto emanato proprio nel 1817, prevedeva infatti il moltiplicarsi degli insegnamenti e non è improprio immaginare che per l'Accademia fosse sempre più impellente la necessità di reperire e organizzare spazi per la didattica, al punto da ritenere che potesse divenire tema di riflessione anche attraverso il contributo e la sensibilità dei più giovani. [LB]



Concorso Canova 1817

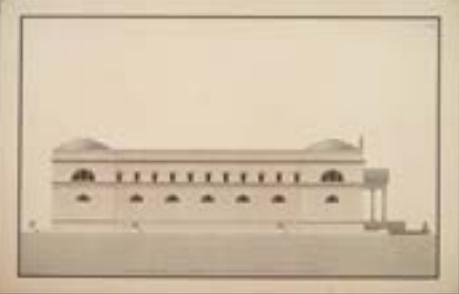
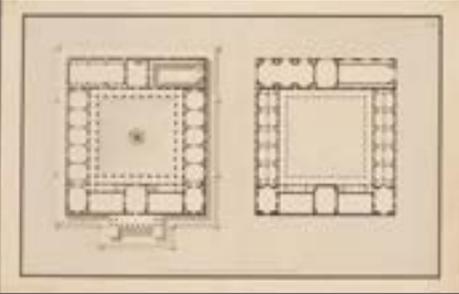
“Si richiede l’idea di un edificio che contenga tutti li comodi necessari per uso di una accademia di Belle Arti a vantaggio della pubblica istruzione. Avrà un magnifico ingresso, sala di trattenimento, con piccola galleria di quadri, due locali laterali, uno per disegnare il nudo con piccola camera annessa ed altro per disegnare le pieghe, grandioso cortile con n. 10 scuole laterali di pittura, scultura, architettura pratica e architettura teorica, mitologia e costumi, anatomia, architettura elementare, ornato, pittura elementare, prospettiva, ottica

e elementi di geometria. Ciascuna di queste scuole avrà una piccola scala di comunicazione a due o tre camerini ad uso dei rispettivi cattedratici, sala per giudicare le opere degli alunni, altra per congressi e discussioni di belle arti, galleria dei gessi, gran sala per celebrare la distribuzione dei premi, altra per l’esposizione, cappella, biblioteca ed archivio, piccola abitazione per un custode e due bidelli. Tanto l’interno quanto l’esterno di questo edificio sentirà quella dignitosa semplicità che compete al suo interessante e utile scopo. L’area di questo edificio non eccederà in longitudine palmi D, in latitudine palmi CDL”.

Nicola Muccioli

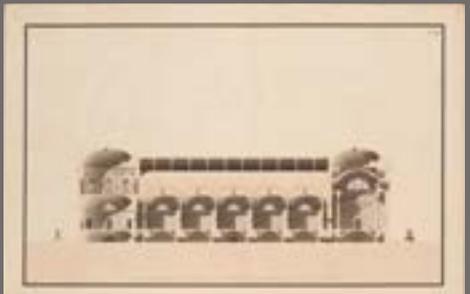
*Progetto di una Accademia di Belle Arti
Programma e descrizione delle tavole, 1817
progetto vincitore della pensione*

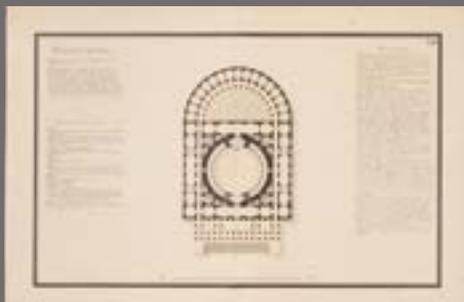




Nicola Muccioli

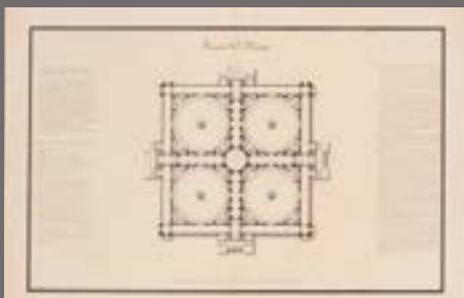
*Progetto di una Accademia di Belle Arti
Pianta, prospetti, sezioni, 1817*





Nicola Muccioli

Oratorio. Pianta e prospetto
progetto del secondo anno di pensionato



Nicola Muccioli

Museo. Pianta, prospetto, sezione
progetto del terzo anno di pensionato

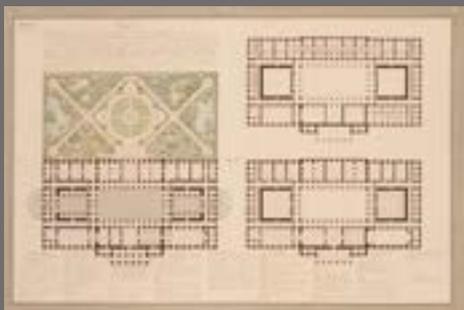


Concorso Canova 1820

“Fabbrica da potersi adattare in locale opportuno all’Accademia di San Luca. Rettangolo lungo palmi trecento a cui sia annesso un altro rettangolo uguale per un giardino. [...] Sia al pianterreno una grande cappella con gusto serio ma elegante. Abbia il locale l’ingresso e l’egresso per le carrozze ed uno separato per i pedoni e siavi un ricovero per i legni in tempo di pioggia. Vi si vegga pure

un sufficiente cortile ed abitazioni per i professori ed i locali convenienti nelle occasioni dei pubblici concorsi. Si vogliono nel primo piano principale almeno dieci stanze per le scuole del disegno, una sala per le pubbliche adunanze, un salone per le premiazioni, una sala di esposizioni, una libreria, una segreteria e almeno dodici camerini separati per gli sperimenti nei concorsi. Al secondo piano, nella parte non occupata dalle volte, siano le abitazioni per almeno dieci professori con luminoso studio per ciascheduno, profittando dei sottotetti per cavarne altre utili opportunità.

Si concede all’immaginazione dei giovani l’ideare quelle maggiori bellezze e comodi che crederanno opportuni”.



Enrico Marconi

Roma 1792 – Varsavia 1863

Edificio per l'Accademia di San Luca

Piante, prospetti, sezioni, 1820

secondo premio



Il concorso per il Moncenisio, 1813: un caso di studio

Il 22 maggio 1813 Napoleone dal campo di battaglia di Wurtchen decretava la costruzione di una colossale opera monumentale sul Moncenisio quale segno di riconoscenza verso i popoli di Francia e d'Italia dopo la vittoria contro russi e prussiani. Il 10 giugno seguente, un decreto dell'imperatrice Maria Luisa sanciva che tale opera dovesse considerarsi di utilità pubblica, stanziando l'ingente somma di 25 milioni di franchi per la sua costruzione e fissando come data di arrivo dei progetti a Parigi il 1 novembre 1813. Si stabilivano allora i termini di una consultazione internazionale, straordinaria occasione di confronto sul tema del monumento declinato nel presupposto della magnificenza pubblica, che avrebbe coinvolto, almeno nelle intenzioni iniziali, i protagonisti del dibattito architettonico del tempo attraverso le principali istituzioni di riferimento, ossia l'Institut Impérial de France a Parigi, l'Istituto del Regno d'Italia a Milano e le Accademie di Roma, Firenze, Torino e Amsterdam.

Nei fatti l'impegno romano tardò però a concretizzarsi. Malgrado il principe Canova avesse chiesto a tutti gli architetti dell'Accademia di San Luca di partecipare, la maggior parte

di essi non accolse l'invito. Inoltre, la definizione stessa dell'area di progetto sarebbe stata meglio precisata dallo stesso Napoleone a concorso già avviato, ragione per cui Roma più volte chiese delle proroghe. Infine, poichè non giungevano i denari previsti, il sopralluogo sul Moncenisio, di cui furono incaricati Giulio e Giuseppe Camporese — che avrebbe però subito declinato, sostituito da Basilio Mazzoli —, veniva ripetutamente rimandato e fu effettuato probabilmente ad ottobre inoltrato. Nel frattempo però da Torino erano giunte in Accademia alcune vedute prospettiche eseguite da tale Reviglio (forse Luigi Reviglio della Veneria, pittore di paesaggi) e un dettagliato rilievo della strada.

Il disegno in mostra, riconosciuto come rappresentazione del Moncenisio da Giulia De Marchi, potrebbe essere allora proprio una di quelle prospettive spedite il 21 agosto 1813 da Giuseppe Vernazza di Freney per conto dell'Accademia imperiale di Torino. I disegni "ricevuti dal Moncenisio" il 12 settembre 1813 furono consegnati a Raffaele Stern per "affiggerli nella Scuola d'Architettura", forse per un possibile coinvolgimento nella progettazione anche dei giovani studenti.

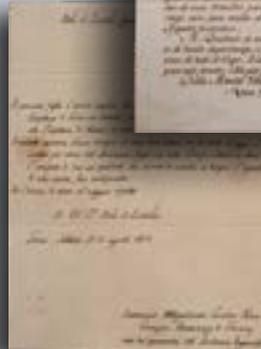
Oppure questo disegno potrebbe essere uno dei due *tableaux* allegati ad una *Memoria* concernente "lavori del Monte Cenisio" che



l'Accademia fece tradurre e copiare nell'ottobre del 1813.

Dei progetti "romani" — elaborati da Basilio Mazzoli, Pasquale Belli, Virginio Bracci e Gaspare Salvi, romano ma membro dell'Accademia di Firenze — è oggi nota soltanto la proposta di Belli per un albergo, uno tra i pochi interventi, tra molti monumenti magniloquenti, che rispettasse il requisito di *utilité publique*.

Il concorso non avrebbe comunque avuto alcun esito: dopo la sconfitta di Lipsia del 18 ottobre 1813 la fortuna di Napoleone sarebbe rapidamente declinata e con essa anche l'interesse a celebrare grandiosamente le gesta dell'imperatore. [LB]



La Scuola del Nudo

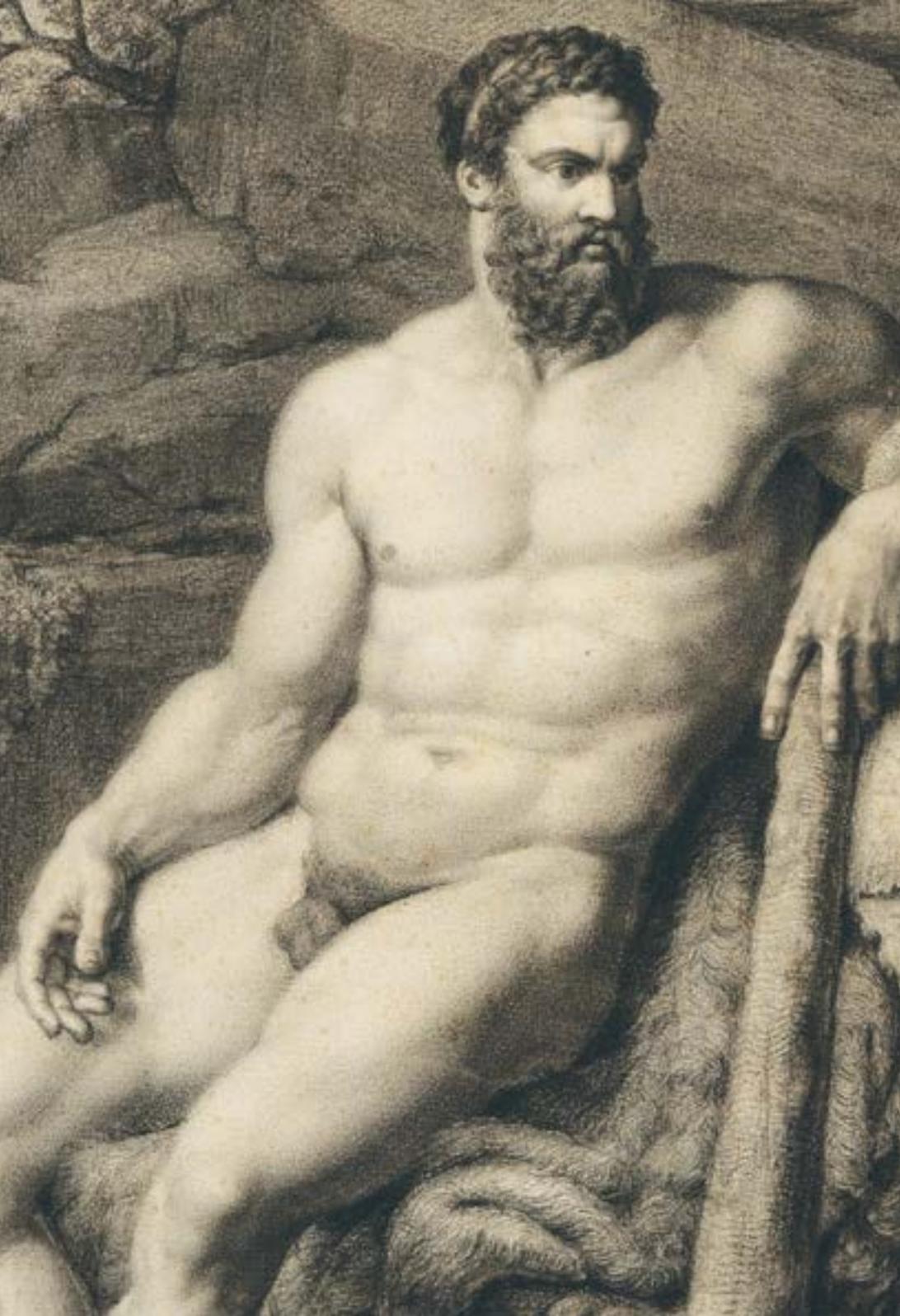
1801-1812

La Scuola del Nudo capitolina, gestita dall'Accademia, fu fondata da Benedetto XIV nel 1754.

Il principe dell'Accademia sceglieva ogni anno gli accademici pittori e scultori per dirigere lo studio alternandosi mensilmente, con interruzioni nei mesi di ottobre e nel mese del carnevale.

A Roma l'apprendistato degli artisti si svolgeva negli studi privati e la Scuola del Nudo offriva la preziosa possibilità di usufruire degli insegnamenti di diversi maestri e di stabilire nuovi contatti. Era una scuola maschile pubblica e gratuita, aperta quotidianamente a studenti di ogni nazionalità e religione. I concorsi, di disegno e di scultura (su tavolette in creta), venivano indetti a marzo per il nudo e a settembre per il panneggio. Le prove venivano giudicate da una commissione formata anche da direttori degli altri mesi. In Accademia si conservano solo disegni.

Canova fin dal suo ingresso in Accademia si dedicò alla Scuola del Nudo; nel 1802 fu nominato Ispettore generale delle Antichità e delle Accademie di Belle Arti; nel 1804 l'attribuzione di una nuova sede nell'ex convento delle Convertite al Corso e nuovi progetti per la Scuola furono legati al prestigio, a sovvenzioni e a specifiche responsabilità di Canova. [GDM]



1. Opere per lo studio

Esercizi di disegno dal nudo vennero eseguiti in Accademia, di domenica, fin dalla fondazione, assieme ad altre lezioni. Si conserva un album di 27 opere seicentesche dei maestri, nudi e “pieghe”. Nei concorsi settecenteschi il soggetto per le terze classi era frequentemente una prova di disegno del nudo. In Accademia poi si trovano, oltre alle opere dei premiati della Scuola del Nudo, alcuni disegni relativi allo studio del nudo, sia dei maestri sia anonimi: sono esempi per gli studenti e comunque disegni collegati alla ricca attività didattica della Scuola del Nudo, frequentata quotidianamente da decine di allievi e che prevedeva molteplici esercizi.

I direttori di ogni mese proponevano dalle tre alle cinque diverse posizioni, chiamate “atti” o “azioni”.

Gli studenti si esercitarono anche su gruppi di due modelli.

Per questi anni canoviani si conoscono i nomi dei direttori nei mesi dei premi: Domenico Corvi, Vincenzo Pacetti, Pietro Benvenuti, Antonio Canova, Camillo Pacetti, Vincenzo Camuccini, Gaspare Landi, Andrea Pozzi, Luigi Guttenbrunn, Francesco Massimiliano Laboureur, Bertel Thorvaldsen, sono artisti tutti presenti in mostra. Qualche altro direttore ci è noto dai documenti, come Joseph Charles Marin e Pietro Finelli.

Abbiamo diverse testimonianze di doni e di acquisti per la scuola di disegni di nudo, chiamati anch'essi “accademie”, per il legame inscindibile con l'istituto stesso.

2. Canova direttore della Scuola del Nudo

Canova si esercitava quotidianamente nello studio del modello vivente, ritenendo indispensabile questo esercizio per gli artisti.

Non stupisce il suo impegno per la Scuola del Nudo, e fu questa l'unica sua attività didattica praticata per l'Accademia.

Egli, nonostante tutte le sue occupazioni, fu direttore numerose volte: già nel 1803 certamente aveva avuto 4 volte l'incarico dell'insegnamento. Conosciamo gli “atti” proposti da Canova nei concorsi di cui fu direttore nel settembre 1803, nell'aprile 1805, nel settembre 1807 e 1808. Sono tre concorsi di “pieghe”, in cui il panneggio veniva sistemato su un manichino, e uno di nudo. I vincitori dei concorsi della Scuola del Nudo divennero tutti artisti professionisti e diversi furono collaboratori dello stesso Canova.

Egli fece parte di diverse commissioni che attribuivano i premi, come nel settembre 1804.

3. Opere ispirate da Canova

L'arte di Canova è presente in molti disegni di questi anni, improntandone lo stile e il gusto. Inoltre, così come negli “atti” posti da lui personalmente si trovano alcuni riferimenti diretti alle sue opere, nelle “azioni” scelte dagli altri direttori per i concorsi sono ancor più evidenti i richiami alle sue sculture. Camuccini pensò al pugilatore Creugante, e poi alla posizione delle gambe della statua di Napoleone: Bartolomeo Pinelli, vincitore con il bel disegno a sanguigna di perfetto stile neoclassico, due anni dopo vincerà anche il premio per la scultura, poiché non c'erano vincoli per i premiati per concorrere nell'altra categoria. Vincenzo Pacetti si ispirò ai monumenti sepolcrali di Canova. Nel concorso del marzo 1808 il complesso appoggio delle gambe e dei piedi del modello è identico a quello del *Teseo che uccide il Minotauro*.

1. Opere per lo studio



Anonimo



Anonimo



Anonimo



Vincenzo Camuccini



Francesco Hayez (attr.)



Anonimo



Andrea Corvi (attr.)



Nicolò Benvenuti



Andrea Corvi (attr.)

2. Canova direttore della Scuola del Nudo



Pietro Nocchi
settembre 1803



Luigi Pontani
aprile 1805



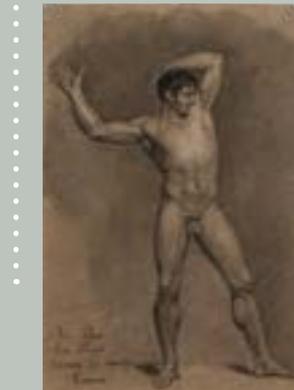
Giovanni Tognoli
settembre 1807



Luigi Poggioli
settembre 1808



Luigi Pontani
settembre 1804



Francesco Giangiacomo
marzo 1806

3. Opere ispirate da Canova



Tommaso Rossi
settembre 1806



Bartolomeo Pinelli
marzo 1807



Silvestro Bossi
marzo 1808

4. Esempi e novità



Geremia Abbiati
marzo 1801



Zaccaria Pulini
settembre 1801



Gaspare Mugnai
marzo 1802



Filippo Pistrucci
settembre 1802



Giuseppe Colignon
marzo 1803



Cornelis Cels
marzo 1804



Alessandro Scarozza
settembre 1805



Giacomo Maria Conca
settembre 1805



Alessandro Scarozza
marzo 1809



Gaspare Coccia
settembre 1809



Giovanni Battista Morote
marzo 1810



Carlo Viganoni
settembre 1810



Carlo Viganoni
marzo 1811



Francesco Benaglia
settembre 1811



Carlo Ruspi
marzo 1812



Ferdinando Cavalleri
agosto 1812



Vincenzo Ferrari
marzo 1807



Luigi Dies
settembre 1809

4. Esempi e novità

I disegni premiati in questi anni testimoniano il gusto del tempo: per i nudi tradizionali di modelli, robusti e mascolini, si richiedeva una perfetta resa muscolare; lo studio dell'anatomia era già prerogativa indispensabile per gli allievi: grande successo ebbe il dono di Jean-Baptiste Wicar nel 1810 di uno scheletro mobile che potesse affiancare il modello nella stessa posizione.

Tradizionalmente nelle prove di pannello sul manichino veniva concessa piena libertà di esecuzione del corpo e dell'ambientazione, con interpretazioni che potevano essere sia maschili sia femminili. Quando invece il soggetto veniva indicato, come sovente in questi anni, si cercò originalità nelle stoffe preziose, negli accessori più numerosi, nei dettagli più verosimili.

I soggetti potevano essere profani, religiosi, storici, mitologici.

La *Deposizione di Cristo* di Alessandro Scarozza è di una modernità sorprendente nei tratti asciutti ed essenziali del segno. Il suo talento era stato scelto per essere sostenuto da Canova come Anonimo benefattore, ma il giovane artista morì nel 1812.

Assieme all'esecuzione magistrale di pannelli classici e ricchi, venivano ammesse creazioni di personaggi dalle fattezze più realistiche ed espressioni esasperate, perfino ironiche: una libertà, anche cromatica, che rispecchiava forse l'esigenza di affiancare l'esercizio della copia con un insegnamento più completo di pittura e scultura, realizzati ben presto con i corsi dell'Accademia all'Apollinare dal 1813.

Gli "atti" proposti agli studenti, all'interno di un gusto comune, rispecchiano la sensibilità del maestro direttore: se le "azioni" di Vin-

cenzo Camuccini sono volitive e agguerrite, il modello di Andrea Pozzi è suadente e aggraziato nella posa.

La suddivisione in classi era decrescente per merito, ma non è per noi sempre comprensibile, così come talvolta non lo è il criterio dei giudizi. L'età era ininfluente: artisti quattordicenni, come Gaspare Mugnai, superarono colleghi ben più grandi e già affermati.

Canova aveva anche immaginato la possibilità di far nascere nella nuova sede una scuola di arti meccaniche, per intagliatori, scalpellini, ferrai ecc. e organizzare una pubblica sala espositiva a disposizione degli artisti che volessero far conoscere le proprie opere, cosa che allora a Roma si poteva fare solo negli studi privati o nelle chiese per le opere religiose.

Ma la novità totalmente realizzata con il trasferimento all'ex convento delle Convertite dalla fine del 1806, fu un'apposita sala per la classe dello studio dei gessi, attività destinata ai meno abili, prima di passare al nudo e al pannello, e poi proseguita nelle scuole accademiche. Numerosi doni importanti arricchirono immediatamente la raccolta accademica di gessi, che già comprendeva alcuni pezzi classici: purtroppo sono tutti dispersi. Sono esposti in mostra due disegni della scuola dei gessi, certamente premiati in questi anni, gli unici che conservano ancora l'indicazione del nome dell'autore. [GDM]

Accademia Nazionale di San Luca

2021-2022

Presidente
Paolo Icaro

Vice Presidente
Marco Tirelli

Ex Presidente
Francesco Cellini

Segretario Generale
Claudio Strinati

Amministratore
Pio Baldi

CONSIGLIO ACCADEMICO
PITTURA

Gianni Dessì

SCULTURA
Tommaso Cascella
Nunzio Di Stefano

ARCHITETTURA
Enrico Bordogna
Angelo Torricelli

CULTORI
Francesco Paolo Fiore

BENEMERITI
Gabriella Belli

SOPRINTENDENTI
GALLERIA

Serenita Papaldo

ARCHIVIO STORICO
Mauro Tosti Croce

ARCHIVIO CONTEMPORANEO
Francesco Cellini

DISEGNI E STAMPE
Serenita Papaldo

BIBLIOTECA
Francesco Paolo Fiore

CANOVA

L'ULTIMO PRINCIPE

Cura e organizzazione

Claudio Strinati
Serenita Papaldo
Francesco Cellini
Laura Bertolaccini
Carolina Brook
Elisa Camboni
Fabrizio Carinci
Giulia De Marchi
Fabio Porzio

Progetto allestimento

Francesco Cellini

Consulente progetto illuminazione

Alessandro Grassia

Astrapto srl

Realizzazione allestimento

Mauro Berdini
PassePartout Persia
Fast Multiservice
Stefano Antonelli

Registrar

Anna Maria De Gregorio

Restauri

direzione lavori

Alessandra Lanzoni

Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma

Carlo Festa

Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma

Fabio Porzio

Accademia Nazionale di San Luca

restauratori

Francesca Serena di Lapigio
Elena Bassi
Francesca Brucculeri
Fabio Porzio

17 dicembre 2022 > 28 giugno 2023

Flavia Serena di Lapigio

Giovanna Antonelli

Restauro e Conservazione di opere d'Arte

Integrazioni modello arco trionfale

Massimiliano Pontani

Federico Pontani

Trasporto e allestimento opere

Spedart srl

Maurizio D'Angelica autonoleggio

Assicurazioni

WTW, Willis Italia spa

MAG spa – broker assicurazioni

Prestatori

Istituto Centrale per la Grafica, Roma

Grafica della guida

Laura Bertolaccini

Ufficio iconografico

Valentina Oodrah

Fotografie

Giordano Bufo

Mauro Coen

Autrici e autori dei testi

Laura Bertolaccini [LB]

Carolina Brook [CB]

Elisa Camboni [EC]

Fabrizio Carinci [FC]

Giulia De Marchi [GDM]

Tommaso Manfredi [TM]

María Margarita Segarra Lagunes [MMSL]

Visite guidate e sorveglianza

Elisa Adami

Fabiola Di Gianfilippo

Clelia Gentili

Sara Germani

Custodia e prenotazioni

Roberto Agostini

Alessio D'Elpidio

Mario D'Elpidio

Segreteria della Presidenza

Magda Romano

Amministrazione

Pio Baldi

Rodolfo Grano

Barbara Tonnina

Comunicazione

Barbara Reggio

Ufficio stampa

Maria Bonmassar

Social media

Sabrina Vedovotto

L'Accademia Nazionale di San Luca desidera ringraziare sentitamente tutti coloro che, a vario titolo, hanno collaborato alla realizzazione di questa mostra.

Dove non diversamente indicato, le opere appartengono alle collezioni dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore.

L'editore rimane a disposizione di eventuali aventi diritto che non è stato possibile contattare.

© 2022 Accademia Nazionale di San Luca

© 2022 Autori dei testi

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022
da Tipografia Tiburtini, Roma
ISBN 978-88-97610-47-2

Nell'ambito delle celebrazioni nazionali per i duecento anni dalla morte di Antonio Canova, la mostra promossa dall'Accademia Nazionale di San Luca intende ripercorrere le fasi dell'intensa attività che lo scultore veneto ha svolto all'interno di una delle istituzioni accademiche più antiche d'Europa.

Eletto accademico di merito nel 1800, acclamato principe nel 1810, nel 1814 ricevette il titolo di principe perpetuo per il suo straordinario ruolo. Vivendo un'epoca travagliata dai rivolgimenti politici, la Rivoluzione prima, l'impero napoleonico e la Restaurazione dopo, Canova seppe coniugare l'impegno istituzionale in difesa del patrimonio monumentale di Roma con la promozione delle arti contemporanee. In questo quadro pose l'Accademia di San Luca al centro delle molteplici attività artistiche, archeologiche e di riassetto urbano, in un intreccio di competenze finora inedito.



9 788897 610472