

Roma 1810. Giuseppe Binda in visita allo studio di Antonio Canova

Nel 1966 Arnold Blumberg pubblicava un articolo dal titolo emblematico *The Strange Career of Joseph Binda*, facendo luce sulla vita del conte Giuseppe Agamennone Binda, lucchese di origine ma naturalizzato cittadino degli Stati Uniti, già esiliato dal Gran Duca di Toscana in quanto persona non gradita e sospettato di essere un agente segreto al soldo dei francesi¹. Nonostante tali ambiguità, Blumberg ha evidenziato come Binda fosse stato un protagonista della scena politica internazionale. Forte della protezione del Partito Democratico della Carolina del Sud – garantitagli dal matrimonio celebrato nel 1824 con Fanny Sumter, nipote del tenente colonnello Thomas, soprannominato *Carolina Gamecock* per la ferocia dimostrata sui campi di battaglia della Guerra d'Indipendenza – fu console statunitense a Livorno dal 1840 al 1855.

Giuseppe Binda visse tante vite, a cavallo fra la fine del XVIII secolo e i decenni centrali del XIX: conobbe i napoleonidi e servì Elisa Baciocchi, studiò Legge nello Studio pisano e nel 1810 fu nominato Sostituto procuratore imperiale presso il tribunale di prima istanza di Roma, città dove visse stabilmente dal 1809 al 1814. Verso l'estate del 1815 fu sospettato di aiutare le istanze pre-risorgimentali, che tanta importanza ebbero per definire, qualche decennio più tardi, le lotte per l'indipendenza dell'Italia, e, trovato in possesso delle lettere di Gioacchino Murat dirette

agli inglesi Lord William Bentick e Lord Henry Holland, fu costretto alla fuga². Una storia che riecheggia, in parte, quanto era accaduto con grande risonanza nel 1799 al barone e archeologo prussiano Friedman von Schellersheim che, diversamente da Binda, optò per gettarsi ai piedi del granduca Ferdinando III al fine di ottenere la grazia³. Se Schellersheim fu liberato dalla prigione nella Fortezza da Basso, Binda qualche anno più tardi, con un quadro politico in mutamento, preferì varcare i confini degli Stati italiani e giungere a Londra, dove divenne assiduo frequentatore di Lord Bentick a Holland House⁴, per poi approdare stabilmente negli States.

Il ritrovamento del diario, del carteggio e degli scritti personali di Giuseppe Binda, databili tra il 1808-1809 circa e il 1814, permette oggi di ricostruire un periodo nodale della vita del lucchese, che segnò profondamente gli anni a venire, nonché di definire meglio i suoi interessi e la sua profonda cultura⁵. Appassionato bibliofilo, fu in contatto con moltissime personalità dell'epoca, in quanto assiduo frequentatore dei salotti e delle conversazioni femminili che si tenevano abitualmente in quel tempo, inserendosi così rapidamente nella società delle città in cui si trovava in quel momento; inoltre amava coltivare un rapporto privilegiato con le donne letterate, di genio e con le nobildonne. Era un attento osservatore e, oltre ad annotare brevemente i suoi ricordi, scriveva bre-

vi profili delle persone che incontrava, che hanno tutto il sapore di *identikit* utili per comprendere di chi si potesse fidare. Molti i professori dell'Ateneo pisano, gli aristocratici e gli intellettuali, tra i quali figurano Leopoldo Cicognara, Vincenzo Carmignani, Lorenzo Pignotti, Ranieri Venerosi Pesciolini, Andrea Vaccà Berlinghieri, Giovanni Antonio Frediano Vidau, solo per citarne alcuni. Ed è questo costruire una memoria personale attraverso gli appunti che rende Binda interessante ai nostri occhi: di Pignotti annota ad esempio che era «caldo bonapartista, non amico dei preti»⁶, mentre di Giovanni Salvatore de Coureil, dal quale aveva ricevuto lezioni di lingua inglese nel 1806 a Pisa, scrive senza mezzi termini «nemico atroce, infame, calunniatore»⁷, aggiungendo in poche righe un ritratto poco lusinghiero: «francese stabilito a Pisa, nato Conte, miserabile, non onesto, detrattore, critico insolente, poeta per fame, di non amabil società, bleso di lingua, losco, di molte cognizioni in letteratura»⁸, salvandone *in extremis* solo gli interessi culturali.

Le annotazioni del diario, compilato tra gennaio e dicembre 1807, giugno e luglio 1809, gennaio e novembre 1810, seppur brevi e a carattere giornaliero, offrono l'occasione di approfondire un lato particolare delle frequentazioni di Binda, quelle con gli artisti, che ebbero luogo a Roma, in quanto le carte non ricordano incontri con pittori e scultori durante i periodi passati tra Lucca, Pisa, Livorno (dal gennaio 1807 al giugno 1809) e a Napoli, dove soggiornò per un paio di settimane tra il 29 giugno e il 17 luglio 1809.

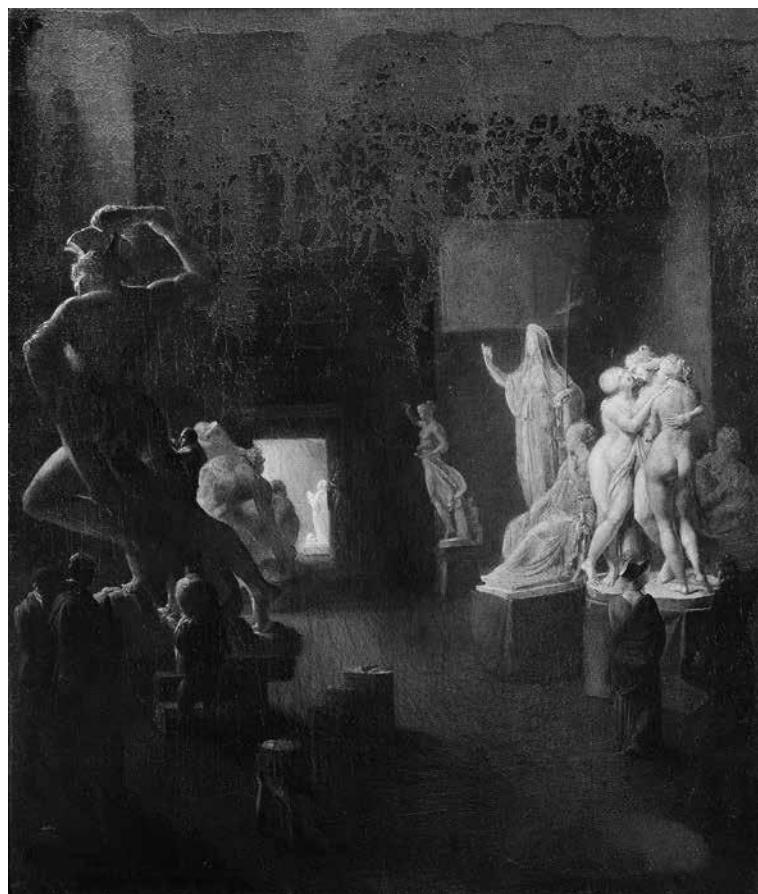
Meta privilegiata del Grand Tour, l'Urbe offriva un panorama culturale vivace e ricco di eventi mondani. Binda vi si era trasferito per qualche giorno prima di recarsi a Napoli nel giugno 1809, alloggiando presso la Locanda Damon, e una volta rientrato dalla città partenopea, vi si stabilì fino al 1814. Grazie alle lettere di raccomandazione scritte dal Segretario di Stato e di Gabinetto del Principato di Lucca, colonnello Jean-Baptiste Froussard, al corno Antonio Cristofano Saliceti, membro della Consulta, e ad Antonio Mariani, segretario di Girolamo Bonaparte re di Westfalia, e dell'epistola di un altro corno, Giovanni Antonio Frediano Vidau (Commissario generale del Principe Felice Baciocchi presso il Tribunale di Revisione e Cassazione di Lucca) per il barone Laurent-Marie Janet, membro della Consulta¹⁰, Binda fu presto inserito nei ranghi della giustizia romana, venendo immediatamente impiegato come Giudice uditore della II Camera della Corte di Appello. Il 22 luglio 1809 l'imperatore Napoleone Bonaparte lo nominò addirittura Sostituto procuratore imperia-

le presso il tribunale di prima istanza di Roma (il cui emolumento però percepì solo dal primo novembre 1810¹¹).

Il ruolo di prestigio portò Binda ad abbandonare presto la Locanda Damon e a prendere una casa in affitto nel settecentesco palazzo romano di via dei Lucchesi 21, all'epoca di proprietà della famiglia Ciogni. Binda risiedeva dunque vicino al palazzo dei Maccarani in via dell'Umiltà, famiglia alla quale si legò con un rapporto straordinariamente fecondo, in particolar modo con la marchesa Orsola Priuli Stazio Maccarani e con le figlie Elisabetta e Maddalena, avute dal matrimonio con Silvio Maccarani. Agli incontri e alle passeggiate, Binda e la marchesa Maccarani inframezzavano visite presso gli artisti, tra i quali spicca lo scultore Antonio Canova, conosciuto da Binda al Teatro Valle il 17 gennaio 1810¹². Probabilmente quella sera Canova era stato ospite nel palchetto della famiglia Maccarani, con la quale Binda era andato a vedere lo spettacolo *L'avvertimento ai gelosi*, una farsa in un atto che non trovò il favore del pubblico¹³. Canova aveva già stretto un rapporto amichevole da almeno un triennio con i marchesi: il 12 agosto 1807 aveva preso in affitto dalla nobildonna un «rimessone» ai nn. 52 e 53 di via Margutta, all'epoca indicata nel contratto come Strada degli Orti di Napoli, che fu trasformato in un grande studio (fig. 1)¹⁴. Nel diario Binda definisce Canova «celeberrimo scultore» e nelle successive annotazioni continuerà a definirlo «celebre», aggettivo da lui adoperato solamente per il gesuita valenzano Juan Andrés Morell¹⁵, all'epoca prefetto della Biblioteca Reale di Napoli, conosciuto durante il breve soggiorno partenopeo, e per Teresa Bandettini, più nota con il nome arcadico di Amarilli Etrusca, poetessa e ballerina nota per le sue improvvisazioni¹⁶, incontrata la prima volta a Lucca il 14 giugno 1807 e poi frequentata successivamente a Roma¹⁷. L'essere universalmente noto è una condizione che Binda registra con una certa parsimonia nel diario, benché avesse spesso a che fare con personalità illustri.

A meno di un mese di distanza dalla prima occasione, Binda incontra di nuovo Canova il 6 febbraio al Teatro Valle, dov'era stato due giorni prima in compagnia della marchesa Maccarani, con la quale lo ritroviamo nuovamente il 15 febbraio, questa volta con la famiglia Maccarani al completo. In quel periodo al Teatro si teneva la farsa in un atto *Il bello piace a tutti*, musicata da Valentino Fioravanti¹⁸. Se di questi incontri Binda offre annotazioni sintetiche, il 22 marzo 1810, dopo una lunga seduta alla Corte d'Appello dove aveva svolto le funzioni di Pubblico Ministero, scrive significativamente:

1. Letterio Subba, *Interno dello studio di Canova nel 1819*, Messina, Museo regionale interdisciplinare.



Il giorno sono stato con la marchesa Maccarani e le sue figlie a trovare il celebre Canova al suo studio agli orti di Napoli ove ho veduto il modello in creta di un bellissimo cavallo che deve servire per la statua equestre dell'imperatore Napoleone destinata a Napoli; dopo averci mostrato il suo lavoro Canova si è posto a far del chiasso e a saltare con noi con una semplicità rara per un uomo così grande¹⁹.

Lo studio romano di Canova era una meta privilegiata per i *grand-touristes*, per la nobiltà, per i regnanti in visita alla città e persino per i pontefici, che in più occasioni onorarono lo scultore con la loro presenza. I «rimessoni» della marchesa Maccarani erano adeguati e funzionali per eseguire i lavori commissionati a Canova, che richiedevano diverse fasi di lavoro, dal piccolo bozzetto in creta al modello a grandezza naturale in gesso, fino alla traduzione in marmo. Ampi spazi erano riservati al deposito dei materiali, come i pesanti blocchi di marmo provenienti dalle cave di Carrara, e agli strumenti di lavoro; altri erano dedicati all'esposizione dei modelli delle opere terminate o di quelle in fase di realizzazione. Al contempo

lo studio di Canova era un'officina dove si osservava il febbrile lavoro degli assistenti e si toccava con mano il genio dell'artista in quello che era una sorta di museo della sua creatività²⁰. Binda, in compagnia della marchesa Maccarani e delle figlie Elisabetta e Maddalena, aveva avuto il privilegio di vedere il modello definitivo del cavallo per il monumento equestre di Napoleone Bonaparte da erigersi a Napoli, che era stato il motivo per il quale l'artista aveva affittato dalla nobildonna i locali di via Margutta nell'agosto del 1807²¹, ma anche di trattenersi amichevolmente con Canova, che addirittura si mise a saltellare e divertirsi con i suoi ospiti: un comportamento ammirato e apprezzato dal nostro osservatore lucchese. Qual era il motivo di questa condotta? E perché Binda ammirò il modello in creta del cavallo napoleonico anziché altre sculture?

Per rispondere a queste domande è utile prendere in considerazione la data della visita di Giuseppe Binda con le Maccarani allo studio di Canova: il 22 marzo 1810 è il giorno che coincide con la firma dell'accordo con Vincenzo Malpieri



2. Pietro Fontana, incisore, Ernst Ludwig Riepenhausen, disegnatore, *Monumento equestre di Napoleone Bonaparte*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (foto: Ministero della Cultura).

per eseguire «la forma persa e getto del Cavallo colossale»²² e dunque con il termine dell’impresa artistica che tanta fatica era costata a Canova. Questo fu dunque il motivo per cui lo scultore si mise «a far del chiasso e a saltare» con i suoi ospiti, in segno di felicità per quella che doveva essere l’opera più famosa del nuovo Fidia, destinata ad eternare l’imperatore. La *Statua equestre di Napoleone* era stata commissionata nel dicembre 1806 da Giuseppe Bonaparte, re di Napoli, e nel gennaio 1807 Canova aveva già eseguito un primo modelletto in creta del cavallo, poi formato in gesso da Vincenzo Malpieri entro il 21 febbraio. A questa primissima fase dell’invenzione canoviana, come ha ricostruito su basi documentarie Paolo Mariuz²³, ne seguirono altre per definire la posa del cavallo e il suo aspetto e a tal fine ad aprile lo scultore fece arrivare da Parigi i calchi delle teste di due dei cavalli della quadriga bronzea sottratta dai Francesi dalla Basilica di San Marco a Venezia. Successivamente Canova chiese a Malpieri un calco in gesso del cavallo del *Marco Aurelio* in Campidoglio, che fu eseguito tra il settembre

e l’ottobre 1807, cui aggiunse le riproduzioni di alcune parti di un animale vero. Proprio le necessità di spazio di un’impresa colossale e in continua metamorfosi – la statua equestre doveva essere la più grande mai realizzata fino ad allora – portarono Canova a utilizzare gli spazi di via Margutta, che gli consentirono di lavorare attorno all’opera di cui dovette definire le dimensioni solo dopo il breve soggiorno a Napoli nel settembre 1807, a seguito delle pressioni del re che voleva il monumento o il modello pronto per l’arrivo di Napoleone in città, circostanza fermamente rigettata dallo scultore veneto, consapevole delle lunghe fasi di esecuzione e, soprattutto, dei tempi di asciugatura dei prototipi. Rientrato a Roma l’artista lavorò al modello in creta con l’aiuto di Giuseppe Salvietti, terminandolo nel dicembre di quell’anno. Con l’inizio dell’anno successivo Canova si concentrò sulla figura di Napoleone, rappresentato nel momento in cui volge lo sguardo all’indietro per invitare le truppe a seguirlo. Terminato alle soglie dell'estate anche questo lavoro e realizzato il calco in gesso del cavallo, non restava

che attendere il giudizio degli intenditori prima di portare a compimento l'opera. Per far conoscere il suo progetto e avere suggerimenti per un'impresa tanto ambiziosa, che univa l'invenzione, l'antico e la natura, nella prima metà del 1809 Canova fece realizzare ben quattro incisioni a Pietro Fontana su disegno di Ernst Ludwig Riepenhausen²⁴ (fig. 2), con dedica all'amico Quatremère de Quincy. La statua non ebbe la fortuna sperata. Il giudizio di Quatremère de Quincy fu una dura sentenza per Canova, costretto a rielaborare l'opera apportando alcuni cambiamenti a seguito dei rilievi riguardanti la posizione della testa del condottiero, che sembrava guardare indietro durante una fuga anziché invitare le truppe all'assalto²⁵.

Arriviamo così agli inizi del 1810, quando il prototipo definitivo in creta del solo cavallo, nelle misure e varianti definitive, era alle battute finali. Giuseppe Binda tornò nello studio di Canova il 25 marzo per «vedere di nuovo il cavallo colossale ultimamente fatto» con l'amico Evasio Gozzani di San Giorgio, ministro di Casa Borghese, grazie al quale il lucchese frequentava abitualmente la *Bibliotheca Burgesiana*, che all'epoca era tra le raccolte librarie più importanti di Roma²⁶. Binda e Gozzani andarono ad ingrossare le fila di curiosi e di intendenti attratti dall'importanza della nuo-

va opera, così numerosi che qualche giorno più tardi lo stesso scultore, come scrive a Quatremère de Quincy l'11 aprile 1810, dovette «chiudere lo studio»²⁷ perché le continue interruzioni pregiudicavano il lavoro della «forma» portato avanti dal fidato Malpieri. Binda avrebbe rivisto il cavallo in gesso solamente il 29 maggio quando, dopo aver pranzato con l'amico Leopoldo Cicognara, si sarebbe recato nello studio di Canova per ammirare finalmente il calco definitivo pronto per la fusione (fig. 3)²⁸.

La sequenza degli incontri canoviani di Binda, restituitaci dalle carte del lucchese, fu serrata: due giorni dopo la visita del 25 marzo 1810 allo studio dell'artista, Binda annotò nel diario che, dopo aver pranzato in casa Maccarani, era stato «con la marchesa alla forneria del Vaticano ove ho veduto la statua in bronzo dell'imperatore modellata da Canova e fusa da Righetti»²⁹: si tratta del monumentale *Napoleone come Marte pacificatore* (fig. 4), copia della prima versione marmorea eseguita entro il 1806 e giunta a Parigi nel 1811³⁰.

Quest'opera, che ebbe una gestazione molto complessa, costituì anch'essa un'attrattiva imperdibile per Binda, che tornò a vederla il 12 aprile e il 14 settembre 1810 presso la Fonderia Camerale, situata nel Prato di Belvedere, prospiciente i

3. Antonio Canova, modello in gesso del cavallo per il *Monumento equestre di Napoleone Bonaparte*, Possagno, Gypsotheca e Museo Antonio Canova (foto: Gypsooteca e Museo Antonio Canova).



Palazzi Vaticani tra il Bastione di Belvedere e via di San Pellegrino, oggi via del Pellegrino, alle spalle di Porta Sant'Anna. Più precisamente, il getto della statua fu eseguito nei locali dati per uso di studio personale nel fabbricato stesso della fonderia, e precisamente al n. 8³¹, luogo non facilmente accessibile ai visitatori, com'era invece lo studio dello scultore veneto in via Margutta.

Nel giugno 1807 era stato siglato da Canova il contratto per l'esemplare in metallo, chiesto per Milano, all'epoca capitale del Regno d'Italia, dal viceré Eugène de Beauharnais, figlio di primo letto di Josephine de Beauharnais, che nel 1796 aveva sposato Napoleone. Il marmo, a quell'epoca già terminato ma non consegnato, non aveva ancora scatenato la *pruderie* dei Francesi, incapaci di accettare l'immagine dell'imperatore divinizzato e raffigurato in nudità eroica, come lo aveva immaginato Canova durante le cinque sedute di posa, svoltesi a Parigi nell'ottobre 1802. Lo scultore era rimasto impressionato dal volto di Napoleone, che gli sembrava poter gareggiare con quello dei «grand'uomini dell'antichità». Nella traduzione in bronzo del *Napoleone come Marte pacificatore* Canova incontrò grandi difficoltà nella scelta del fonditore, da prima individuato in Angelo De Rossi, poi nei berlinesi attivi a Roma Wilhelm Hopfgarten e Ludwig Jollage e ancora nell'austriaco Franz Anton Zauner, che gli propose però di avvalersi del suo allievo Giuseppe Riedlinger. I ritardi accumulati da parte di De Rossi, Hopfgarten e Jollage nell'esecuzione dei saggi di prova – ovvero la testa colossale di Napoleone – nonché le rimostranze di Francesco Righetti, che non era stato preso in considerazione pur essendo il fonditore camerale, determinarono l'affidamento dell'incarico a quest'ultimo e, di conseguenza, la rottura dei rapporti con gli altri bronzisti³².

Benché fonditore di notevole talento, Righetti ebbe problemi con la prima fusione a cera persa del *Napoleone come Marte pacificatore*, avvenuta nel novembre 1808: nei quaranta giorni dell'operazione, la base di mattoni vetrificò e cedette sotto la pressione del bronzo fuso che si faceva strada nel vuoto lasciato dalla cera³³. In quei giorni tutti piombarono nell'amarezza dell'insuccesso, ma Canova era determinato ad evitare un fallimento di tale portata, perché vi era in ballo la sua reputazione in un momento in cui, oltretutto, stava lavorando al colossale bronzo di *Napoleone a cavallo* destinato alla città di Napoli. Poiché Vincenzo Malpieri aveva preparato più forme in gesso del *Napoleone come Marte pacificatore*, fu possibile, una volta compreso l'errore, ripetere la fusione, anche grazie all'intervento di

Canova che si addossò la responsabilità dell'incidente, sollevando Arrighi dal dover provvedere a sue spese al secondo getto, che fu effettuato quasi un anno dopo, tra settembre e ottobre 1809³⁴. La fama della statua dilagò rapidamente in città, tanto che il re di Napoli, Gioacchino Murat, visitò lo studio di Righetti il 17 novembre, trovandosi davanti agli occhi il colosso canoviano nelle prime fasi di rinettatura e pulitura delle superfici, che richiesero diversi mesi di lavoro³⁵. Come testimonia Giuseppe Antonio Guattani, la statua era ingabbiata dal reticolo dei canali di colata, tanto che «chi osservò nella sua fonderia la ramificazione dei getti, degli sfinti e degli scoli, potrà dire di aver veduto un corpo umano preparato da un anatomico, per osservare le vene, le arterie, i tendini»³⁶. Il lento progredire delle rifiniture sembra la ragione per la quale Giuseppe Binda tornò nello studio di Righetti al Prato di Belvedere in Vaticano, per osservare da vicino i progressi della lavorazione della statua che, forse troppo retoricamente, era celebrata dai contemporanei come la più bella di Canova. Di certo fu la più impegnativa dal punto di vista esecutivo.

In virtù del carattere curioso di Binda, le pagine del diario restituiscono anche qualche altra notizia storico-artistica interessante. Il 19 aprile 1810, sette giorni dopo essere stato per la seconda volta nello studio di Righetti, Binda scrive di aver fatto visita, dopo una mattinata di impegni mondani, «all'Abate Canova e al celebre scultore suo fratello che ho trovato lavorando intorno a una statua rappresentante Venere»³⁷. L'impressione fu indelebile e benché riassunta in poche parole, questa notizia appare di un certo interesse, considerato che in quel periodo sappiamo quanto il maestro fosse impegnato nelle sculture colossali. Binda fu un privilegiato testimone dell'inimitabile ultima mano che Antonio Canova dava ai marmi dopo le fasi lasciate ai collaboratori, portando le statue al massimo grado di perfezione nella resa delle diverse tessiture della pelle, dei capelli, degli abiti³⁸.

Croce e delizia di Canova, come emerge dalle complesse vicende esecutive e cronologiche attentamente ricostruite da Hugh Honour³⁹, la figura della dea dell'Amore e della Bellezza lo aveva impegnato a più riprese a partire dal 1802, quando gli fu chiesto in via informale da Giovanni degli Alessandri a nome di Ludovico di Borbone, re d'Etruria, di copiare la *Venere Medicea*, che era stata ceduta ai Francesi. Tale impegno – accettato senza un formale contratto – portò lo scultore a confrontarsi anche con il restauro seicentesco a cui era stato sottoposto il reperto e fece maturare in lui, determinato a sfruttare a suo vantaggio



4. Antonio Canova, *Napoleone come Marte pacificatore*, Milano, Brera (foto: © Milano, Pinacoteca di Brera).

l'insito paragone che veniva a crearsi con il modello antico, la volontà di lavorare su di una *Venere* di propria invenzione, la cui esecuzione iniziò nel 1804. Il sopraggiungere nell'autunno di quell'anno della commissione di quattro statue da parte di Carlo IV di Borbone per il Casino delle Delizie di Aranjuez vide lo scultore, agli inizi del 1805, proporre al re di Spagna la sua *Venere*, il cui modello esposto nell'atelier aveva suscitato ammirazione e molto interesse, tant'è che Canova ricevette altre quattro richieste per la statua: da papa Pio VII, per risarcire la raccolta Capitolina della *Venere pudica*, razzidata nel 1798, da Ludwig di Baviera, dal principe russo Andreas Kirillovich Razumovsky e da Maria Luisa di Borbone, regina d'Etruria, determinata ad avere un *pendant* alla copia della *Venere Medicea* commissionata dal marito. Ed è quest'ultima richiesta, come emerge dal

carteggio con Giovanni degli Alessandri tra 1805 e 1806, a sollecitare maggiormente l'attenzione dello scultore, in quanto avrebbe permesso di assistere nella Tribuna degli Uffizi, dove dall'epoca di Cosimo III erano radunate le sculture antiche più belle, all'evento miracoloso del paragone con l'antico – primo fondamento della stagione neoclassica – compiuto per mezzo delle statue di Canova. L'artista, tanto lusingato dall'idea, decise di trovare un diverso accordo con la Reverenda Camera Apostolica, alla quale era riservato il primo esemplare della *Venere*, per destinarlo a Firenze e neppure l'annessione del Regno d'Etruria a quello d'Italia nel dicembre 1807, con la conseguente perdita del trono da parte di Maria Luisa di Borbone, scoraggiò Canova dal portare a termine il programma⁴⁰.

Nel 1811 il progetto per una *Venere* agli Uffizi riprese definitivamente quota, dopo i primi abboccamenti risalenti probabilmente al 1809 tra Canova ed Elisa Baciocchi, divenuta granduchessa di Toscana e convintasi a portare avanti una committenza voluta da chi l'aveva preceduta, con l'accordo che a retribuire Canova sarebbe stato il fratello Napoleone⁴¹. La statua giunse a Firenze nel 1812 per essere collocata dapprima nella Tribuna degli Uffizi e poi in palazzo Pitti, nel Gabinetto rotondo, non senza il disappunto di Canova, espresso in una lettera del 1816 indirizzata ad Alessandri⁴².

Se le fasi esecutive della *Venere Italica* – questo l'appellativo dato alla statua dopo l'arrivo a Firenze – sono cronologicamente successive all'appunto nel diario di Giuseppe Binda, in quanto lo scultore veneto vi lavorò nel 1811, portandola a termine nel dicembre di quell'anno, rimane da comprendere quale dei due esemplari già avviati egli vide nell'aprile 1810, nell'ultima fase di lavorazione. Appare importante a tal fine fare un passo indietro al 1808, quando si seppe, nel maggio di quell'anno, che il Re di Spagna aveva abdicato. Canova, preoccupato per la perdita del destinatario di una delle due *Veneri*, ne propose prontamente l'acquisto al principe Razumovsky, che l'aveva richiesta con tutta probabilità nell'estate del 1805, quando lo scultore era a Vienna. Al contempo, e previdentemente, il 14 giugno 1808 lo scultore scrisse anche a Ludwig di Baviera annunciando di aver quasi terminato la *Venere*. Far sapere ai committenti lo stato di avanzamento delle opere, quasi mai rispondente al vero, rischiava però di ritorcersi contro lo stesso Canova, in quanto all'improvviso comparve tra i richiedenti Luciano Bonaparte, intenzionato ad ampliare la sua collezione. Le trattative sono testimoniate da uno scambio epistolare avvenuto



5. Antonio Canova, *Venere Italica*, San Simeon, Hearst San Simeon State Historical Monument.

il 10 e il 12 giugno 1810, quando al principe di Canino e fratello minore dell'imperatore lo scultore propose la vendita della *Venere* già promessa al Re di Spagna e poi al principe Razumovsky: offerta che fu prontamente accettata⁴³. Le lettere sono, a mio avviso, la dimostrazione delle fasi finali delle trattative, il cui avvio, alla luce dell'annotazione di Giuseppe Binda, dev'essere collocato prima dell'aprile 1810. Binda dunque vide Canova lavorare intorno alla *Venere* che, dopo l'acquisto, fu depositata in custodia al Banco Torlonia e, al rientro di Luciano Bonaparte a Roma nel maggio 1814, fu trasportata a palazzo Núñez in via del Corso, oggi residenza della famiglia Torlonia, dove fu collocata nella galleria

il 18 luglio seguente dallo scultore Vincenzo Pacetti, come egli stesso ricorda nel suo personale diario⁴⁴. La statua però vi rimase poco, in quanto nel 1816 fu venduta a Lord Lansdowne, che sborsò l'elevata somma di 1.500 sterline⁴⁵, e trasferita in Inghilterra per poi approdare nel 1930 nelle mani di Rudolph Hearst e finire nelle raccolte dell'Hearst San Simeon Historical Monument in California (fig. 5)⁴⁶.

L'annotazione nel diario offre un ulteriore spunto di riflessione, in quanto testimonia il rapporto di amicizia stretto da Binda anche con l'abate Giovanbattista Sartori, fratellastro dello scultore, chiamato nelle carte 'abate Canova'⁴⁷. Binda lo incontrò anche il 23 maggio 1810, dopo essere stato alla Biblioteca Borghese e con lui scambiò delle epistole, conservate nell'Archivio Storico Capitolino, incentrate sullo scambio di libri, passione che li accomunava⁴⁸.

Le inattese testimonianze riemerse dalle pagine del diario di Giuseppe Binda offrono la possibilità di rileggere tre episodi fondamentali della biografia canoviana con gli occhi di uno spettatore accorto che, come molti altri in quel periodo, percepiva la possibilità di entrare in contatto con il grande scultore come una vera e propria esperienza cognitiva, un privilegio che gli consentiva di penetrare nello spirito dell'arte del suo tempo. È un'esperienza, quella della visita allo studio dello scultore, condivisa con intellettuali e artisti, di cui spesso resta solo labile traccia in appunti o diari di viaggio. Ognuno aggiunge un tassello significativo, come nel caso di Vincenzo Pacetti che ricorda la gentilezza d'animo di Canova, dimostrata nel corso di una visita nella quale gli comunicava la nomina ad accademico di San Luca⁴⁹. Il buon carattere dello scultore e la sua estrema disponibilità nei confronti dei visitatori, anche stranieri, emergono anche dalle parole di Binda e mostrano di essere parte di una strategia comunicativa messa in atto da Canova, sempre accorto nel cogliere idee e suggerimenti⁵⁰ e nella divulgazione della propria opera, tanto da essere stato il primo ad adottare la prassi di pubblicare stampe delle sculture che, come abbiamo visto, presentava in anteprima al pubblico dei suoi colti referenti⁵¹. L'occasione che ci offre il diario di Binda è però unica perché ci permette di riformulare o confermare cronologie, entrando nel vivo della complessa pratica artistica canoviana.

Adriano Amendola

Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale,
Università degli Studi di Salerno
aamendola@unisa.it

NOTE

1. A. Blumberg, *The Strange Career of Joseph Binda*, in «The South Carolina Historical Magazine», 67, 3, 1966, pp. 155-166.
2. D. Spadoni, *Bologna e Pellegrino Rossi per l'indipendenza d'Italia nel 1815*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», 1-2, III, 1916, pp. 103-146, in part. p. 136; W. Bowers, *The Italian Idea. Anglo-Italiani Radical Literary Culture, 1815-1823*, London, 2020, pp. 59-84, in part. pp. 71-73.
3. A. Zobi, *Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848*, III, Firenze, 1851, pp. 179-181.
4. E.M. Romilly Seymour (Lady Seymour), ed. critica a cura di, *The 'Pope' of Holland house. Selections from the correspondence of John Whishaw and his friends 1813-1840*, London, 1906, pp. 121, 152, 162.
5. Le carte di Giuseppe Binda di cui si offre qui una prima anticipazione, saranno oggetto di una prossima pubblicazione da parte di chi scrive.
6. Roma, Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), Maccarani, Binda, b. 371. 02, fasc. 1, c. 1r.
7. Ivi, c. 3v.
8. *Ibid.*
9. ASC, Maccarani, Binda, b. 371. 02, fasc. 2.
10. ASC, Maccarani, Binda, b. 371, carteggio 1809, lettera datata 14 giugno 1809, da Lucca.
11. *Bollettino delle leggi e decreti imperiali pubblicati dalla Consulta straordinaria negli Stati Romani, volume XII*, Roma, 1810, p. 221.
12. ASC, Maccarani, Binda, b. 371. 02, fasc. 2.
13. B.M. Antolini, *Musica e teatro musicale a Roma negli anni della dominazione francese (1809-1814)*, in «Rivista italiana di Musicologia», 38, 2, 2003, pp. 283-380, in particolare p. 327.
14. A. Canova, *Scritti*, a cura di P. Mariuz, vol. II, Padova, 2014, p. 85, nota 217.
15. Sul personaggio si veda N. Guasti, *Juan Andrés e la cultura del Settecento*, Sesto San Giovanni (MI), 2017.
16. Per un profilo si veda A. Scolari Sellerio, *Bandettini, Teresa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, 1963, pp. 673-675.
17. ASC, Maccarani, b. 371. 02, fasc. 2.
18. Antolini, *Musica e teatro musicale a Roma...*, cit., p. 327
19. ASC, Maccarani, b. 371. 02, fasc. 2.
20. F. Mazzocca, *Gli studi di Canova e di Thorvaldsen a Roma*, in *Canova-Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 25 ottobre 2019-15 marzo 2020), a cura di S. Grandesso, F. Mazzocca, Milano, 2019, p. 139.
21. Canova, *Scritti...*, cit., p. 85, nota 217.
22. Ivi, pp. 417-418, LXVI.
23. Ivi, pp. 306-315; P. Mariuz, *Il monumento equestre di Napoleone Bonaparte poi di Carlo III*, in *Canova e l'Antico*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 28 marzo-30 giugno 2019), a cura di G. Pavanello, Milano, 2019, pp. 76-82.
24. *Canova e l'incisione*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 11 novembre 1993-6 gennaio 1994; Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, 19 gennaio-4 aprile 1994), a cura di G. Pezzini Bernini, F. Fiorani, Bassano del Grappa, 1993, pp. 191-192.
25. *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy 1782-1822 nell'edizione di Francesco Paolo Luiso*, a cura di G. Pavanello, Ponzano, 2005, pp. 126-128.
26. La Biblioteca Borghese fu alienata all'asta nel 1891-1892 per volere del principe di Sulmona Paolo Borghese e il catalogo di vendita è considerato tra i più importanti mai compilati (*Catalogue de la Bibliothèque de S.E.D. Paolo Borghese prince de Sulmona*, I-II, Roma, 1891-1892; F. Cristiano, *Biblioteche private e antiquariato librario*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, a cura di G. Tortorelli, Bologna, 2002, pp. 77-116, in part. pp. 105-106). I manoscritti sono oggi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (L. Pastor, *Le biblioteche private e specialmente quelle delle famiglie principesche di Roma*, in «Atti del Congresso internazionale di scienze storiche», III, parte II, 8, Roma, 1906, pp. 123-130, in part. p. 125).
27. *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy...*, cit., p. 124.
28. ASC, Maccarani, b. 371. 02, fasc. 2: «29 maggio [1810]. La mattina ho avuto seduta alla Corte di Appello. Pranzato al ristorante francese, vi è giunto improvvisamente il mio amico antico Cavalier Cicognara che da molto tempo non avevo veduto. Dopo pranzo sono stato a vedere il cavallo fatto in gesso dal celebre Canova».
29. ASC, Maccarani, b. 371. 02, fasc. 2.
30. H. Honour, *Canova's Napoleon*, in «Apollo», 98, 1973, pp. 180-184; P. Mariuz, *Una 'schedula' per il Napoleone come Marte pacificatore di Antonio Canova*, in *Il ritorno di Napoleone. Il gesso di Canova a Brera restaurato*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 5 maggio-31 dicembre 2009), a cura di M. Ceriana, Milano, 2009, pp. 31-43.
31. R. Righetti, *Fonditori in bronzo romani del Settecento e dell'Ottocento: i Valadier e i Righetti*, in «L'Urbe», 5, 2, 1940, pp. 2-19, in part. p. 19. L'informazione è tratta da Giuseppe Antonio Guattani, *Scultura in bronzo*, in *Memorie encyclopediche romane sulle belle arti, antichità, etc.*, V, Roma, 1806, pp. 153-155, in particolare p. 152.
32. Canova, *Scritti...*, cit., pp. 296-305.
33. A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, 1864, p. 138.
34. Ivi, pp. 302-303.
35. R. Righetti, *Fonditori in bronzo romani...*, cit., p. 12.
36. G.A. Guattani, *Scultura in bronzo*, in *Memorie encyclopediche romane sulle belle arti, antichità*, cit., p. 153.
37. ASC, Maccarani, b. 371. 02, fasc. 2.
38. H. Honour, *Dal bozzetto all'«ultima mano»*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr – Possagno, Gipsoteca Canoviana e Casa del Canova, 22 marzo-30 settembre 1992) a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, 1992, pp. 33-43.
39. H. Honour, *Canova's Statues of Venus*, in «The Burlington Magazine», 114, 835, 1972, pp. 658-671; Id., *Canova e la storia di due Veneri*, in *Palazzo Pitti La Reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004), a cura di G. Capecchi,

- A. Fara, D. Heikamp, V. Saladino, Firenze, 2003, pp. 193-209.
40. Canova, *Scritti...*, cit., pp. 259-273.
41. Honour, *Canova e la storia di due Veneri*, in *Palazzo Pitti La Reggia rivelata...*, cit., p. 200.
42. Ivi, p. 207.
43. Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, Epistolario Canoviano, III.67.933-935, in H. Honour, *Luciano Bonaparte e Canova*, in *Luciano Bonaparte: le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, a cura di M. Natoli, Roma, 1995, pp. 249-261, in part. pp. 252-253.
44. *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri et al., Pozzuoli (NA), 2011, p. 312, c. 47v.
45. Romilly Seymour (Lady Seymour), *The 'Pope' of Holland house...*, cit., p. 164.
46. D. Lewis, *The Clark Copy of Antonio Canova's Hope Venus*, in *The William A. Clark Collections: An exhibition marking the 50th anniversary of the installation of the Clark Collection at the Corcoran Gallery of Art*, catalogo della mostra (Washington 26 aprile-16 luglio 1978), Washington, 1978, pp. 105-115, in part. pp. 106, 112. Canova, *Scritti...*, cit., p. 267.
47. Su Sartori si veda il breve profilo in ivi, p. 5, nota 1.
48. ASC, Maccarani, Binda, b. 371, carteggio 1812, lettere datate 20 gennaio e 10 luglio da Roma.
49. *Roma 1771-1819...*, cit., p. 203, c. 197r.
50. Si veda, ad esempio, la lettera di Antonio Canova a Tiberio Roberti circa il significato dell'*Ercole e Lica* suggerito allo scultore da un visitatore francese, ricordato da A. Pinelli, *La guerra di resistenza condotta contro la deportazione napoleonica di opere d'arte dall'Italia e l'avventurosa missione per ottenerne la restituzione*, in *Canova e l'antico...*, cit., pp. 116-126, in part. p. 117.
51. Honour, *Canova e l'incisione*, in *Canova e l'incisione...*, cit., pp. 11-21.

Rome 1810. Giuseppe Binda visiting the studio of Antonio Canova

by Adriano Amendola

Thanks to the *Diary of Memories* and other documents, the author reconstructs an unpublished page in the life of the Lucchese nobleman Giuseppe Binda, who, at the beginning of the 19th century, moved between Lucca, Pisa, Livorno, Naples and Rome, sympathizing with the pre-Risorgimento ideas. Through his friendship with the Marquises Maccarani, in 1810 he was a regular visitor to Antonio Canova's studio in Rome, and the accounts of his visits to the atelier offer new insights into the sculptor's creative process, as he was intent on creating the *Equestrian Statue of Napoleon*, *Napoleon as Mars the Peacekeeper* and *Venus Italica*. In those years Binda became acquainted with the most prominent personalities in the social sphere, such as the Borghese librarian Evasio Gozzani, the abbot Giovanbattista Sartori, Canova's brother, the scholar Leopoldo Cicognara, Juan Andrés Morell, at that time prefect of the Royal Library of Naples, and the dancer and improviser Teresa Bandettini, known as Amarilli Etrusca. Binda in his memoirs draws brief but iconic portraits of all these people.
