

Pietro Edwards e il *Creugante* di Antonio Canova

Tra le sculture di Canova che suscitarono maggiori critiche e un ampio dibattito internazionale c'è senza dubbio il *Creugante* oggi conservato ai Musei Vaticani (fig. 1), quel «lavoro di carattere robusto», che insieme al suo avversario *Damosse-no* (fig. 2), aveva rappresentato per lo scultore l'occasione di misurarsi con un genere diverso dalla sua acclamata grazia¹. Progettate almeno a partire del 1795, le due statue ebbero una gestazione complessa, che andò incrociandosi con le vicende politiche dello scadere del Settecento e probabilmente anche per questo motivo sollevarono più di una perplessità². L'acquisto nel 1802 da parte di Pio VII per supplire alle spoliazioni francesi in conseguenza del trattato di Tolentino e la collocazione nel Cortile Ottagono in sostituzione dell'*Apollo del Belvedere* trasportato a Parigi (fig. 3), complicarono la loro ricezione critica soprattutto in Francia³.

Seguendo la consueta abile strategia autopromozionale, Canova non appena terminato il modello del *Creugante*, subito dopo averlo esposto nello studio romano nel dicembre 1801, ne propose una serie di repliche in gesso per le maggiori Accademie d'Europa, con l'obiettivo – come ebbe modo di spiegare lui stesso all'amico Quatremère de Quincy – di far conoscere a «cotesti valenti artisti e amatori intelligenti, qualche mia opera di più forte carattere, giacché non ne videro finora che di uno stile dolce e delicato»⁴. Fra le prime

istituzioni a ricevere una copia della scultura fu l'Accademia di Belle Arti di Venezia, a cui Canova inviò il gesso del *Creugante* «in contrasegno della sincera stima, o filiale riconoscenza» per avergli «somministrato li primi elementi dell'Arte, e con atto di sua predilezione creato membro dagl'anni miei più giovanili»⁵.

Aver rintracciato tra le carte di Pietro Edwards una lunga trattazione su questa scultura, rimasta fino ad oggi completamente inosservata, consente ora di arricchire il dibattito critico intorno alle opere canoviane e allo stesso tempo di gettare nuova luce sulla figura di Edwards non solo come uno dei più attenti conservatori del patrimonio veneziano, conoscitore di dipinti e funzionario zelante per diversi governi, ma anche come critico d'arte nel senso più ampio⁶.

Per comprendere a pieno il contenuto e la prospettiva di questo testo credo sia utile ripercorrere brevemente la vicenda dell'invio del gesso a Venezia. Già nell'ottobre del 1801 Giannantonio Selva ne aveva chiesta una copia da esporre in Accademia, sollecitandone la spedizione nella primavera successiva; da parte sua Giovanni Battista Sartori aveva provato a domandare «un opportuno soccorso pubblico onde supplire alla spesa di questo trasporto»⁷. Il 1° maggio 1802 Canova comunicava a Selva che la cassa con il *Creugante* era stata spedita «per via d'Ancona»; al suo interno era stato aggiunto un rotolo di tela incerata



1. Antonio Canova, *Creugante*, 1801, marmo, cm 225 x 120 x 62, Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 968.



2. Antonio Canova, *Damoseno*, 1802, marmo, cm 215 x 130 x 68, Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 970.

contenente «poche vedute vecchie del Piranesi» per la sua casa privata, «uno spaccato di un tempio inciso all'acquerello per collocarvi entro il Gruppo dell'Ercole» e una lettera indirizzata al presidente dell'Accademia veneziana, il pittore Vincenzo Guarana, nella quale Canova illustrava il *Creugante* e forniva informazioni sul soggetto rappresentato. Su iniziativa di Selva entrambi questi documenti vennero immediatamente pubblicati presso la Stamperia della Veneta Società Letteraria e Tipografica di Venezia⁸. In questo testo Canova ribadiva come l'opera fosse un'occasione per «eseguire a mio genio qualche lavoro di carattere robusto», con l'intenzione di sottoporla al giudizio degli accademici veneziani «giacché costà non si era per anco veduta alcuna mia Opera di simile carattere»⁹. Aggiungeva una breve de-

scrizione del *Fatto storico accaduto a Giochi Nemei di due Pugili Creugante da Durazzo e Damoseno Siracusano* dove, per fare chiarezza sull'iconografia della statua, riportava la vicenda dei due pugili così come era stata descritta da Pausania¹⁰. Quasi prefigurando le critiche che avrebbe suscitato, Canova aggiungeva un capitolo intitolato *Intenzione dell'Artefice sopra la mossa del Pugilatore Creugante*, dove spiegava di aver rappresentato il momento in cui l'atleta aveva deposto le meliche da combattimento e si preparava alla mossa dell'avversario, prediligendo una posa inconsueta poiché «favorevole per le linee generali del nudo»¹¹.

A Venezia il gesso (fig. 4) fu esposto al pubblico il 22 maggio 1802 in «un Camerone nel Palazzo a San Beneto sopra la Stamperia Albrizzi», riservando la visita in anteprima agli Accademici. A

3. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cortile Ottagono con le tre statue di Antonio Canova: il *Perseo trionfante* tra *Creugante* e *Damoseno*.



quest'epoca era Selva stesso ad aggiornare Canova sulle reazioni dei visitatori veneziani: «Sappiate che jeri ed oggi l'ho fatta vedere a chi ho voluto, ed a chi sa un po' vedere, e quantunque non siamo a Roma pure posso assicurarvi non sareste restato scontento delle osservazioni fatte»¹².

Lo scultore doveva nutrire qualche timore se, nonostante le parole di Selva, nello stesso giorno dell'esposizione in laguna scrisse a Pietro Edwards per chiedergli di pronunciarsi «da vero amico» sulla sua opera¹³. Edwards come accademico era stato uno dei primi a vedere il gesso in compagnia di Selva. Questi ne aveva curato l'allestimento, scegliendo un ambiente adeguato «per la grandezza, pel lume, e per la tinta che hanno i muri che perfettamente lo isolano; ed essendo in faccia alla porta d'ingresso impone sin dal primo momento che uno vi si presenta»¹⁴. All'inizio di giugno il *Creugante* veniva spostato all'interno dell'Accademia e «collocato su di un piedistallo col bilico» in una stanza più piccola, l'unica allora disponibile. Selva in quest'occasione tornava a rassicurare Canova sulle positive reazioni dei veneziani: «Non potete credere quanto numeroso sia stato il concorso e quanti sinceri elogi abbiate avuti; io esulto ogni qual volta li sento poiché non v'è maggior piacere per me che il provare che vi sia riconosciuto il vero merito e particolarmente dagli Amici. Gli intelligenti e le persone di genio vi ritornano replicatamente e sempre con la maggior ammirazione, prova esatta del bello»¹⁵. L'insistenza dell'amico veneziano sulle caratteristiche positive della statua lascia intendere che a queste date lo scultore fosse in cerca di conferme. Selva scriveva a Canova come

si dovessero rimarcare l'espressione inarrivabile della testa e la perfezione delle sue parti poiché «quella bocca, quelle narici, quegli occhi dicono

4. Antonio Canova, *Creugante*, 1796-1801, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 191.



tutto. Potevano rimarcarsi la bellezza delle linee da qualunque sito si riguardi, la freschezza della gioventù con un'esercitata robustezza, una scelta bellezza ch'è umana rappresentando un mortale non una Divinità»¹⁶. Se Selva era stato uno dei primi ad apprezzare senza riserve il *Creugante*, la dettagliata dissertazione di Edwards arrivò invece con notevole ritardo, fatto significativo del quale per altro il mittente tentò di scusarsi più volte con lo scultore¹⁷.

Nel frattempo, infatti, la statua andava sollevando un ampio dibattito in Europa¹⁸. Precoci perplessità vennero mosse sui periodici tedeschi fin dal 1802¹⁹. Johann Gottfried Seume sul «Der neue Teutsche Merkur» obiettava come non vi fosse «alcun riferimento all'umanità pura e bella»²⁰, mentre, stando alle parole di Gottfried Schadow, era proprio la scelta di Canova di misurarsi con un soggetto più vigoroso a suscitare la freddezza dei critici berlinesi, assai più propensi alle sue opere di carattere grazioso²¹. Si comprende quindi bene perché, anche prima dell'arrivo del gesso inviato all'Accademia di Parigi, il giorno stesso della prima esposizione veneziana Canova avesse scritto con tono preoccupato ad Ennio Quirino Visconti, allora trasferitosi nella capitale francese, per chiedergli indicazioni sull'iconografia delle meliche, ammettendo di avere «congetturate» quelle presenti sulla base del *Creugante*, ma di volerle rappresentare in modo più aderente all'antico nella figura di *Damosseno* che aveva ancora in lavorazione²². Nella corrispondenza di questi anni emerge più volte l'apprensione di Canova per l'effetto che potevano suscitare i due pugilatori, così atipici nella sua produzione fino a quel momento. Sartori aveva scritto a Quatremère per assicurarsi che il *Creugante* spedito a Parigi venisse esposto nel modo corretto, così da garantirne il miglior punto di vista, considerando che la base del gesso aveva «il difetto di inclinare in avanti per poca diligenza usata dal formatore»²³.

I timori di Canova furono puntualmente confermati all'arrivo del gesso nella capitale francese. La copia del *Creugante* aveva impiegato ben 18 mesi per raggiungere la città, dov'era arrivata solo alla fine del 1803 in pessime condizioni, tanto da necessitare un restauro nel laboratorio del Louvre²⁴. Nel febbraio del 1804 uscì su «Le Publiciste» un lungo articolo anonimo dove, con toni marcatamente politici, si discuteva dello stato della scultura tra Francia e Italia, prendendo spunto dalle opere di Canova²⁵. Nel discorso venivano mosse aspre critiche alla resa dei dettagli anatomici del *Creugante*, in una sequenza di puntigliose obiezioni che vale la pena riportare letteralmente:

L'attitude de cette figure est soutenue, le dessin fort & nourri, le caractère en est bon; le galbe des contours est inspiré de l'antique. Il paraît peut-être du tortillage & de l'exagération dans le mouvement & dans les formes. Le travail des muscles des sourcils a de la maigreur & ne répond pas au reste de l'exécution. Les muscles de la poitrine sont trop gonflés à l'endroit des mamelles, ce qui fait renforcer les côtes. Le corps, vu de profil, est trop étroit à l'endroit des reins. Le galbe des bras est un peu tordu, les muscles y paraissent groupés; de sorte que l'anatomie n'en est pas facile à suivre. Les cuisses & les jambes sont d'une bonne forme, cependant les malléoles internes sont trop grosses & trop saillantes. Les talons ont trop de hauteur; ce qui fait paroître les mollets un peu hauts. Il semble que l'athlète eût eu plus de force & qu'il aurait opposé plus de résistance, si ses jambes n'étaient pas placées sur une même ligne.

Nonostante queste critiche, l'anonimo recensore concludeva che, pur non raggiungendo i livelli di Michelangelo, Baccio Bandinelli e Giambologna, Canova poteva onorare la sua epoca e la sua patria per essersi ispirato all'antico e aver consentito il superamento «de l'exagération ou de la maigreur des successeurs du Bernein [*sic*]]»²⁶. Evidentemente poco soddisfatto di simili osservazioni, Canova aveva immediatamente sollecitato Quatremère affinché si esprimesse sulla statua, segnalandogli con toni piuttosto sprezzanti come le critiche francesi per l'eccessiva sottigliezza della vita della figura fossero insostenibili al confronto con le sculture antiche, prima fra tutte il *Torso del Belvedere*, dove si poteva osservare lo stesso espediente per rendere la torsione del busto²⁷.

In qualche misura quella recensione poco lusinghiera potrebbe tuttavia aver condizionato Canova stesso, considerato che, per esempio, rinunciò a spedire un gesso del *Creugante* promesso alla Royal Academy di Londra. La corrispondenza tra lo scultore e Prince Hoare, «segretario per la corrispondenza forestera» di quella istituzione, documenta come tra l'aprile del 1804 e il maggio del 1805 Canova preferì desistere dall'invio del pugilatore, nonostante il dono fosse stato ben accetto, e spedire in sostituzione un gesso del *Perseo*, augurandosi in questo modo che «al cambio illuminato di codesti grandi Professori, possa l'opera corrispondere almeno in parte alla maggiore opinione già concepita di me e delle cose mie»²⁸. Meno imbarazzi procurò l'offerta di una copia del *Creugante* fatta da Canova nel 1801 all'Accademia di Brera, dove Giuseppe Bossi lo acquisì entro il 1805 per esporlo insieme ai gessi delle sculture antiche; a Milano erano giunti gli echi della polemica francese, ma Bossi stesso si premurò di rassicurare lo scultore sulla parzialità e inconsistenza delle obiezioni²⁹.

A due mesi dall'uscita dell'articolo su «Le Publiciste» anche Quatremère rispondeva a Canova,

seppure inizialmente solo in privato, ricordandogli come il rumore delle critiche fosse proporzionale alla sua fama³⁰. Nella stessa missiva tuttavia l'amico francese sollevava qualche perplessità sulla posizione della mano tra i capelli, suggerendo a Canova di rimediare nella versione finale con l'aggiunta di un piccolo tassello di marmo. Ammetteva inoltre che in Francia la scultura: «non ha fatto qui un effetto corrispondente alla vostra riputazione; [...] In due parole: i vecchi professori hanno criticato molto, i giovani molto ammirato. Il pubblico non ha preso parte, perché questa esposizione non ha avuto il concorso solito nelle pubbliche; si che resta ancora in dubbio la sentenza del giudice». Aggiungeva infine come Giraud non fosse «contento», mentre David e Gerard l'avessero incaricato di manifestargli «moltissimi complimenti»³¹.

Nonostante queste rassicurazioni, nei mesi successivi Canova sollecitò più volte Quatremère perché prendesse pubblicamente posizione³². Nell'agosto del 1804 il critico francese accontentava l'amico scultore pubblicando sugli «Archives littéraires de l'Europe» e sul «Moniteur universel» un lungo contributo volto a sottolineare il ruolo cruciale di Canova nel panorama della scultura romana dell'epoca³³. Del *Creugante* rimarcava la derivazione dall'antico, rintracciando il presunto modello in un vaso della collezione Hamilton, e rispondeva alla critica sulla sottigliezza della vita del pugilatore riproponendo il paragone con il *Torso del Belvedere* suggeritogli dallo scultore stesso. Anche in questo caso tuttavia Quatremère ripeteva il consiglio di correggere l'effetto della mano eccessivamente affondata sulla testa e inseriva ulteriori elementi di perplessità relativi alla muscolatura del braccio destro e del collo che «n'était pas assez ressentie», così come al trattamento della capigliatura, cui mancava «le style large et hardi des belles statues antiques»³⁴.

Il parere di Edwards sul *Creugante* si inseriva dunque in un contesto critico particolarmente movimentato. Dopo la richiesta di Canova del 1802, il conservatore veneziano aveva promesso più volte di fare copiare il suo commento in bella calligrafia per inviarglielo, ma nel luglio 1804 non aveva ancora dato corso a questo proposito; non è stato fino ad ora possibile verificare se lo scultore ricevette effettivamente questa dissertazione, né ricostruire la sua reazione; sicuramente Edwards ne conservò una copia per sé³⁵.

Il saggio si presenta come un corposo opuscolo rilegato, di quindici pagine non numerate, indirizzato all'«Onoratissimo ed Egregio Sig. Cav. Canova» e firmato in calce³⁶. La consistenza e l'articolazione del discorso denunciano evidenti

ambizioni da conoscitore, mescolate al susseguirsi di formule di cortesia e modestia del restauratore di fronte al noto scultore. Edwards esordisce:

la idea altissima ch'Egli ha della perfezione; e lo ardore insaziabile con cui vi aspira gli farebbono riguardare le mie decisioni come un risultato di parzialità in suo favore e chissà che non si sentisse tentato a sospettarmi di adulazione³⁷.

Nel testo ricorrono una serie di citazioni dotte: è inserita una breve frase in latino tratta da Sant'Agostino, sono citati Winckelmann, trascritto in modo errato, il *Laocoonte*, l'*Apollo del Belvedere*, la trattatistica rinascimentale e le teorie di Hogarth, seppure in modo così sporadico da sembrare inserti strategici, volti quasi esclusivamente a dare maggiore autorevolezza allo scrivente³⁸. In ogni caso Edwards si dimostra ben consapevole di addentrarsi in un campo particolarmente scivoloso, ma non per questo rinuncia a una dettagliata analisi della scultura. Nell'insieme il testo appare costruito in modo piuttosto chiaro dal punto di vista della struttura argomentativa, scandita da una serie di domande retoriche, mentre si dimostra più confuso sul piano dell'efficacia della descrizione e di alcune scelte di lessico.

Il primo aspetto che Edwards affronta è quello del tema iconografico, rispondendo alla sua stessa domanda: «Chi è costui?»³⁹. Osserva come le caratteristiche fisiche della statua potrebbero far pensare a un eroe o a una divinità, ma l'assenza degli attributi tipici di Ercole, uniti all'espressione del viso, che denota «una passione attuale assai forte», lo conducono a dedurre che si tratti di un uomo. Così Edwards conclude: «Wikelman [*sic*] lo riconoscerebbe subito a la forma delle orecchie da pancraziate»⁴⁰. Fingendo di non conoscere la descrizione che ne aveva fatto Canova stesso, si addentra in una lunga disamina della posizione del corpo e dei dettagli anatomici, intervallata da domande retoriche, come se per primo deducesse che si trattava di un pugile in attesa del colpo dell'avversario, giungendo così a identificare il nome di *Creugante* e a riassumerne brevemente la vicenda.

La scelta di Canova di realizzare due sculture con due basi differenti, ma connesse tra loro per iconografia e posizione dei corpi, era stato uno degli aspetti discussi dalla critica, mentre per Edwards rappresenta una delle caratteristiche pregnanti della scultura, determinante per avvalorare il concetto del «contrapposto». Scrive in proposito: «Se perciò si volessero supporre perfettamente eguali in tutte l'esteriori lor qualità si dovrebbero ambidue sotto le forme stesse; cioè nello avvicinamento delle due statue sopprimerebbe uno de' più essenziali costituenti del bel-

lo, dir voglio la continua gradazione che per via di minimi ma tiene una costante varietà, e produce il misterioso nesso della unità e del contrapposto. [...] Eccone la via qui additata dal genio ragionator del Canova»⁴¹.

Individuata l'iconografia, Edwards passa ad analizzare le caratteristiche stilistiche della statua, perché scrive: «col filosofo devo trovare unito l'artista»⁴². Il discorso in questa parte si fa decisamente meno chiaro ed efficace, il fraseggio più farraginoso, con lunghi giri di parole per descrivere le soluzioni stilistiche di Canova. Scrive per esempio Edwards:

In questa più minuta contemplazione io non comincio già dall'esaminare nel tutto insieme la pratica effettiva di quelle teorie dotte e recondite che convengono ad ogni giusta imitazione della umana forma. La più felice osservanza di tali universali principj potrebbe riscontrarsi in un lavoro, durante il quale la mente e la mano dell'artefice avessero fallito nel mantenere i caratteri distintivi e necessari a la rappresentazione di un determinato assunto; nel qual caso l'opera quantunque eccelsa nell'astratta sua idealità, resterà insignificante, e senza nome suo proprio»⁴³.

Sottolineando l'assunto di partenza, secondo cui il *Creugante* intendeva esprimere i «caratteri della robustezza» uniti a quelli dell'agilità, Edwards analizza le proporzioni del corpo, tentando di ricavarne dei rapporti matematici: osserva come la dimensione complessiva della statua raggiunga «l'altezza di dieci faccie; io lo direi dieci e mezza, che corrispondono secondo me ad otto teste, e due quinti, scelta convenevolissima» per un corpo che deve dimostrare di essere agile; a proposito della proporzione del busto, dove la parte dal petto all'ombelico si dimostra più ampia delle altre, ricorda: «Questa partizione che di frequente s'incontra nella bella natura, e negli antichi esemplari, non è da cercarsi ne' sistemi del Durerò, di Leon Battista Alberti, del Lomazzo, dell'Accademia di Francia, e del numero maggiore de' precettisti, e ciò per la ragione ch'Egino d'ordinario proposero le divisioni di un bel corpo astrattamente considerato». Anche una leggera sproporzione tra la parte inferiore della statua, leggermente maggiore di quella superiore, è occasione di lode perché «il genio del non comune artista si solleva per le vie libere che restano di mezzo fra la genialità e la scorretta licenza, [...] come nell'Apollo di Belvedere, che da tal maestrevole e temperatissimo arbitrio riceve nel suo andamento quella scioltezza che incanta»⁴⁴.

Lo stesso «contrapposto» che aveva guidato la composizione del gruppo con i due pugilatori è per Edwards la chiave di lettura anche della posizio-

ne del corpo di *Creugante*, in cui l'opposizione di arti piegati e arti stesi, dalle braccia fino ai talloni, consente che «in questa figura tutto è vita, tutto è moto, e che questi movimenti si eseguiscano in ogni parte, ed in ogni senso, con facilità e con vigore»⁴⁵.

Per lodare la resa delle parti anatomiche Edwards inserisce un tema che sarà centrale nella fortuna critica di Canova, la sua capacità di selezionare il bello naturale. Proprio su questo fronte, nel testo si misurano sia la competenza figurativa del restauratore, che dimostra di conoscere la questione, sia allo stesso tempo la sua difficoltà nell'argomentazione critica, laddove la ricchezza delle osservazioni finisce per diventare scarsa efficacia del discorso, a scapito della finezza interpretativa. Scrive per esempio Edwards: «Io vi scorgo la più scelta unione del bello senza che la sua idealità oltrepassi la sfera del proprio genere, o sia sollevata al disopra del naturale, come far si dovrebbe per un Giove, o per altro comprensor dell'Olimpo»⁴⁶. I dettagli del volto sono quelli che gli appaiono più convincenti: osserva «la pienezza della fronte», che richiama l'iconografia di Ercole, «la greca imitazione nell'affossamento degl'occhi, e la vivace espressione che da ciò ne deriva», la «così detta quadratura del naso» che richiama «il greco stile antico» e apprezza la diversità degli archi sopraccigliari, ribadendo «come richiedeva la legge della variazione e del contrapposto»⁴⁷. Sullo stesso principio apprezza particolarmente la linea del labbro superiore, continuamente variata, aggiungendo che «Se l'inglese Hogarth l'aveva veduta avrebbe posta di fronte al suo trattato col motto 'Linea della bellezza'»⁴⁸. Se il *Creugante* era stato criticato per l'eccesso di robustezza, Edwards osserva come la bocca «nel suo maschio carattere, conserva, dirò così, i germi della voluttà e della grazia»⁴⁹.

Ad ogni dettaglio anatomico della figura è dedicata una lunga descrizione: il mento, le guance, dove «è schifato ogni eccesso», le tempie, «il grandioso collo», «quel vasto ed elevato petto [...] che induce la idea del leonino ruggito», «la formosissima coscia, disegnata su lo stile del Laocoonte» e «il ventre ben unito e disteso»⁵⁰. Proprio le partizioni addominali sono lo spunto per sottolineare come Canova proponesse il superamento dell'arte seicentesca: avendo adottato una maniera «dedotta dalla ragione, dalle anatomiche osservazioni, e dagli esempi della non prevenuta antichità» aveva infatti consentito di sorpassare le «ammanierate suddivisioni a foggia di lobi assai risentite» tipiche della «cieca venerazione per qualche troppo accreditata opera del secolo XVII»⁵¹.

Due interi fogli del manoscritto sono impiegati nel tentare di spiegare la peculiarità dello stile di Canova, su cui tuttavia Edwards sembra non ri-

uscire a trovare parole realmente efficaci⁵², se non nella conclusione:

Il gran Maestro dell'Arte fra le molte cose che egli sa, sa pure ancora quella di dover assai volte nascondere il suo sapere; imitando anche in ciò la Natura che ben di rado palesa gli elementi delle sue operazioni. Gli stessi canoni, per quanto mi sembra, diriggon tutta la muscolosità di questo bel corpo⁵³.

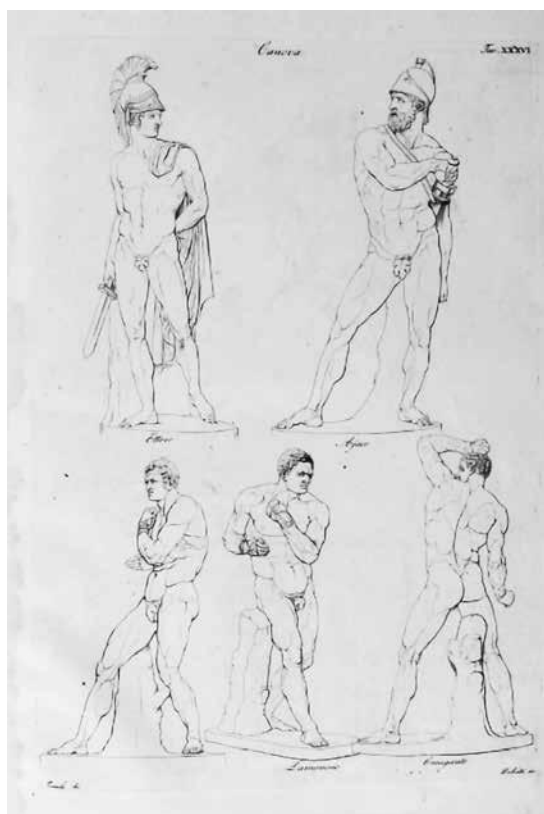
A questo punto Edwards, come aveva fatto anche Quatremère, inserisce una serie di osservazioni critiche, non senza giustificarsi preventivamente, spiegando di proporre qualche suggerimento per evitare di essere tacciato di «gretta adulazione», ma soprattutto per tenere fede al suo ruolo di conoscitore per il quale «la fine critica la quale richiede non dico già il semplice senso, ma il ben dedotto giudizio del bello, non è da paragonarsi col mediocre talento che d'ordinario basta a scorgere le imperfezioni, o gli errori, almeno quelli che non appartengono al sistema metafisico dell'Arte»⁵⁴. Le obiezioni di Edwards si concentrano essenzialmente sulla resa di alcune parti del corpo: la mano sopra la testa – la stessa criticata da Quatremère – che avrebbe dovuto avere una diversa posizione o essere meno affondata nei capelli; la finitura posteriore del busto «un po' troppo coperto di adipe, o come se non fosse finito»; la muscolatura delle braccia che, come anche per Quatremère, avrebbe richiesto «qualche linea di formosità più grande»; la coscia sinistra dove riscontra «un non so che di obeso, e una certa ottusità di contorno meno energico che io non so bene definire a me stesso»; ma soprattutto i piedi che definisce «di un carattere alquanto triviale» e i contorni delle gambe «un tantinello diretti, e non conservino la flessuosità delle braccia, né tutto il garbo dei naturali lor contrapposti»⁵⁵. Ciascuna di queste osservazioni viene ampiamente dettagliata nel testo, intervallata da lodi complessive e articolate formule di modestia; alla fine Edwards conclude che la scultura vada leggermente scemando in qualità dall'alto verso il basso.

Si può dunque affermare che il manoscritto di Edwards rappresenta un articolato testo sull'opera canoviana dalle evidenti ambizioni critiche. Al confronto delle voci dei contemporanei, non si limita a ripetitive formule encomiastiche, ma tenta un'analisi ben più circostanziata⁵⁶. D'altra parte denuncia alcuni limiti evidenti sul piano della finezza argomentativa e del lessico⁵⁷. In particolare un confronto con le pagine dedicate ai *Pugilatori* nella *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara consente di misurarne la distanza sul piano dell'efficacia del discorso⁵⁸. Il commento di Cicognara proponeva alcuni dei temi affrontati

anche da Edwards, prima di tutti l'originalità del soggetto e della «composizione tutta nuova e ripiena di grandissime difficoltà che parvero espressamente ricercate dall'artista per superarle»⁵⁹. A questo scopo, spiegava Cicognara, aveva inserito una tavola illustrata per restituire l'idea della composizione tra le due statue (fig. 5). Osservava inoltre come le due sculture dimostrassero la capacità di Canova di esprimere nelle muscolature «quella grazia che non deve mai essere dalle opere dello stile anche il più severo», concludendo, come aveva fatto anche Edwards, che i pugilatori rappresentavano un esempio del superamento dei modelli seicenteschi poiché «le loro bellezze non derivano da prevenzione, da precaria smania di innovazione, e di bizzarria come a' tempi del Bernini, dell'Algarbi e del Mocchi, ma della più dotta e diligente scelta sulla natura e sulle antichità»⁶⁰.

A paragone con queste efficaci sentenze, le puntigliose descrizioni delle singole parti del *Creugante* profuse nel testo di Edwards risultano tanto

5. L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, Venezia, 1813-1818, vol. III, tav. XXXVI.





6. Antonio Canova, *Busto di Napoleone*, 1803-1806, calco in gesso, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 194.

dettagliate quanto poco efficaci. La «scelta bellezza» evidenziata anche da Selva, per esempio, diventa un torno di parole quando Edwards deve descrivere «il carattere sceltissimo della testa», la parte a suo avviso più riuscita: «Nella testa che, lo ripeto, è un capo di opera, trovo una bellezza cavata dal più scelto che si possa avere in natura senza che la idealità ne sormonti i limiti per sollevare il proprio soggetto ad uno stato superiore al naturale. Questa bellezza può dirsi di sublime natura»⁶¹. Il lessico sembra allineato con la critica d'arte canoviana di quest'epoca: Edwards utilizza i concetti di variazione e convenienza, così come semplicità, purezza, vigore e facilità, anche se non di rado nel discorso scade in espressioni colloquiali o contorte⁶².

In ogni caso non si può dubitare dell'apprezzamento di Edwards per Canova, anche considerato che a lui va attribuita l'elaborazione dell'*Elogio* scritto in occasione dell'arrivo a Venezia di un gesso del busto di Napoleone⁶³ (fig. 6), testo letto nella prima seduta della riformata Accademia veneziana nel settembre 1807, in anticipo dunque sulla *Prolusione* di Cicognara dell'anno successivo e sull'orazione panegirico di Pietro Giordani del 1809⁶⁴. Nonostante l'*Elogio* sia giunto all'interessato a firma del Presidente Alvise Pisani e del Segretario Antonio Diedo, si può supporre che sia stato elaborato da Edwards, avendone rintracciato una minuta tra le sue carte private⁶⁵. Una conferma di ciò si ricava da una nota di Domenico Selva nell'edizione delle lettere tra il fratello e Canova, dove afferma che fu dettato «dall'eruditissimo Pietro Edwards»⁶⁶. Nella versione conservata tra le carte del restauratore compaiono diversi ripensamenti volti ad attenuare alcune espressioni poco



7. Venezia, Gallerie dell'Accademia, sala 13 al piano terra.

eleganti⁶⁷, mentre nella copia recapitata a Canova risulta eliminato un lungo paragrafo dai toni molto polemi a proposito della «scarsa conoscenza di conoscitori profondi, che nell'eccellenti produzioni dell'Arti sappiano rilevare quegli elevati pregi, su de' quali scorre per mille volte l'occhio del volgo senza conoscerli»⁶⁸.

Si può in conclusione affermare che Edwards, anche grazie alle sue ambizioni di conoscitore, va considerato nel novero dei precoci estimatori dell'opera di Canova, un aspetto particolarmente interessante anche per arricchire il profilo culturale del restauratore, considerando che sul fronte della pittura dimostrò invece di valutare assai poco il Settecento. Se nel progetto della pinacoteca pubblica aveva se-

lezionato solo tre dipinti di artisti contemporanei⁶⁹, proprio nell'*Elogio* di Canova immaginava un «apposito recinto del nuovo Museo» dove disporre i gessi delle opere del grande scultore, «poste come in bell'ordine di corteggio intorno alla scelta Effigie dell'Augusto Sovrano»⁷⁰. C'è da notare che a duecento anni di distanza il nuovo allestimento delle Gallerie dell'Accademia di Venezia sembra averlo accontentato (fig. 7).

Chiara Piva

Dipartimento di Filosofia e Beni culturali,
Università Ca' Foscari, Venezia
chiara.piva@unive.it

NOTE

1. A. Canova, *Descrizione della statua di un Pugilatore eseguita in Roma dal celebre scultore Antonio Canova, con una lettera del medesimo che accompagna il Gesso di essa statua da lui spedita in dono a questa Veneta Accademia di Belle Arti. Questo sarà esposto domenica 23 del corrente mese di maggio 1802 a pubblica vista nella sala degli Orfei vecchi a San Benedetto. Con una Lettera del medesimo che accompagna il gesso di essa statua da lui spedito in dono a questa Veneta Accademia di Belle Arti*, Venezia, 1802, p. 1. Le sculture di *Creugante* e *Damoseno* sono nel Cortile Ottagono dei Musei Vaticani (inv. MV.968 e MV.970). Sulla scultura, G. Pavanello, in M. Praz, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976, pp. 105-106; F. Leone, *Note sull'estetica canoviana: ideale classico e natura tra imitazione e invenzione*, in «Studi neoclassici», 4, 2016, pp. 21-33.

2. Verso la fine di ottobre del 1796 i due modelli in gesso dei *Pugilatori* erano terminati (*Lettere familiari inedite di Antonio Canova e di Giannantonio Selva*, Venezia, G. Antonelli, 1835, p. 17), ma Canova impiegò diversi anni e numerosi ripensamenti su alcuni dettagli iconografici prima di licenziare le versioni in marmo. Il gesso definitivo del *Creugante* è conservato a Possagno e datato 1796; cfr. G. Cunial, *La Gipsoteca canoviana di Possagno*, Asolo, 1992, pp. 85-86.

3. Le due statue furono proposte in vendita da Canova al papa nel 1802 (Archivio di Stato di Roma, Camera II, Antichità e Belle Arti, b. 6, n. 188); C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma, 1985, p. 118.

4. Cfr. Lettera di Canova a Quatremère de Quincy del 12 dicembre 1801, in *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy 1785-1822*, ed. F.P. Luiso, a cura di G. Pavanello, Ponzano, 2005, p. 16.

5. Canova, *Descrizione della statua*, cit. Cfr. R. Bratti, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata (da un carteggio inedito)*, in «Nuovo Archivio Veneto», XXXIV, 1917, pp. 291-318 (pp. 299-303); G. Pavanello, *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Venezia*, in «Arte in Friuli, Arte a Trieste», 15, 1995, pp. 225-270 (pp. 249-251); E. Noè,

Gessi canoviani restaurati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, in «Bollettino d'Arte», s. VI, 101-102, 1997, pp. 107-128 (pp. 115-118).

6. La dissertazione sul *Creugante* è conservata nell'Archivio Storico della Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia (d'ora in avanti ASBSPV), *Carte Edwards*, b. 788.3 = 877.3. Il testo non è contemplato nella bibliografia canoviana, né è citato negli studi su Edwards. Per Edwards critico d'arte cfr. C. Gambillara, *Pietro Edwards teorico e critico d'arte*, in «Verona illustrata», 15, 2002, pp. 103-135. Ringrazio Alberto Perez Negrete per avermi aiutato nella riproduzione della documentazione veneziana durante l'emergenza sanitaria e Milena d'Agostino dell'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia per aver facilitato le ricerche. Sono infinitamente grata a Stefano Pagliantini, Direttore della Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, perché con straordinaria disponibilità mi ha fornito le riproduzioni dell'archivio canoviano e alla dottoressa Milena d'Agostino dell'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia per aver facilitato le ricerche. Mentre scrivevo questo contributo l'intero epistolario canoviano conservato in quella istituzione è stato reso disponibile online sul sito <https://archiviocanova.medialibrary.it>.

7. Lettera di G. Selva ad A. Canova del 14 ottobre 1801 (*Epistolario Canova*, IX.939.4936). Lettera di G.A. Sartori a G. Selva del 26 marzo 1802, in Bratti, *Antonio Canova*, cit., p. 299.

8. Canova, *Descrizione della statua*, cit.

9. Ivi, p. 1.

10. Nella biblioteca di Canova si conservava un'edizione in latino dell'opera di Pausania edita a Lipsia nel 1794; cfr. G. Pavanello, *La biblioteca di Antonio Canova*, Verona, 2007, p. 86.

11. Canova, *Descrizione della statua*, cit., p. 4.

12. Lettera di Selva a Canova del 22 maggio 1802 (*Epistolario Canova*, IX.939.4938). Cfr. G. Pavanello, *Creugante*, in *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*, catalogo della mostra (Venezia 1978), a cura di E. Bassi, A. Dorigato, G. Mariacher, G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, 1978, p. 98.

13. Lettera di Canova a Edwards del 22 maggio 1802. Si conserva in tre copie: una nell'*Epistolario Canova*, XII.1236.6105 e altre due nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, rispettivamente alle collocazioni *Manoscritti Moschini* e Ms PDc. 711. La copia di Bassano è con tutta evidenza la minuta, con cancellature e correzioni che non compaiono negli esemplari del Correr. Sul rapporto di amicizia tra Edwards e Canova cfr. C. Piva, *La mando o non la mando?: considerazioni sul rapporto tra Pietro Edwards e Antonio Canova attraverso la corrispondenza tra Venezia e Roma*, in *Corrispondenze artistiche tra Settecento e Ottocento*, a cura di G. Capitelli e M.P. Donato, in corso di pubblicazione.

14. Lettera di Selva a Canova del 5 giugno 1802 (*Epistolario Canova*, IX.939.4940).

15. Ivi. Anche Mauro Boni in una lettera a Canova del 5 giugno 1802 riporta gli elogi degli artisti veneziani accorsi a vedere il gesso, citando in particolare Natalino Schiavon di Chioggia (*Epistolario Canova*, II.156.2248).

16. Lettera di Selva a Canova del 5 giugno 1802 (*Epistolario Canova*, IX.939.4940).

17. Su questo Piva, *La mando...*, cit.

18. F. Morgantini, *I Pugilatori di Antonio Canova e lo sviluppo del soggetto di «forte carattere»*, in «I quaderni di Bobbio», 1, 2009, pp. 41-75.

19. A. Auf der Heyde, *Carl Ludwig Fernow critico e storiografo canoviano (1802-1806)*, in Carl Ludwig Fernow, *Über die Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich, 1806, ed. a cura A. Auf der Heyde, Bassano del Grappa, 2006, vol. II, pp. XXXI-XXXII, pp. 113-118.

20. J.G. Seume, *Rom, den 2ten März 1802*, in «Der neue Teutsche Merkur», 1802, 1, pp. 314-315; in Auf der Heyde, *Carl Ludwig Fernow*, cit., p. XXXII.

21. Si veda la lettera di Schadow a Canova del 15 febbraio 1803 (*Epistolario Canova*, IX.924.4885).

22. Lettera di Canova a Visconti del 22 maggio 1802, in *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti, con alcune sue lettere e con altre lettere a lui scritte*, Milano, 1841, pp. 83-88.

23. *Epistolario Canova*, VII.835.4483.

24. Lettera di Canova a Quatremère del 14 dicembre 1803 e risposta di Quatremère a Canova del 12 aprile 1804; *Il carteggio Canova-Quatremère*, cit., pp. 41-46.

25. G., *Sur les ouvrages de Canova exposés au Muséum*, in «Le Publiciste», 17 piovoso, anno XII (7 febbraio 1804). Sulla rivista e il suo carattere patriottico cfr. E. Hatin, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*, Paris, 1866, pp. 97-100; E. Hatin, *Histoire politique et littéraire de la presse en France*, Paris, 1859-61, vol. 6, pp. 5-200.

26. *Sur les ouvrages*, cit.

27. Lettera di Canova a Quatremère del 21 marzo 1804 (*Il carteggio Canova-Quatremère*, cit., pp. 43-45).

28. *Epistolario Canova*, II.25.449-452; di particolare interesse la minuta di Canova a Hoare del 17 maggio 1805 (n. 452) dove diverse cancellature denotano la difficoltà dello scultore di trovare le parole più adatte per motivare il suo ripensamento. Per la ricezione del *Creugante* nel contesto inglese cfr. J.S. Memes, *Memoirs of Antonio Canova with a critical analysis of his works*, Edimburgh, 1825, pp. 404-411.

29. G. Bossi, *Scritti sulle arti*, Firenze, 1982, vol. II, lettere del 3 ottobre 1801 (pp. 572-573, *Epistolario Canova* II.71.2296), del 22 giugno 1804 (p. 589, *Epistolario Canova*

II.171.2305) e del 29 ottobre 1806 (pp. 625-626). Una nota di Bossi del 9 agosto 1805 (pp. 326-327) elenca gli oggetti d'arte acquistati a Roma per conto dell'Accademia, comprendendo 101 gessi di sculture antiche, il *Creugante* e l'*Ebe* di Canova.

30. Lettera di Quatremère a Canova del 12 aprile 1804; *Il carteggio Canova-Quatremère*, cit., pp. 47-48.

31. Ivi.

32. Lettere di Canova a Quatremère del 25 aprile 1804 e del 2 maggio 1804; *Il carteggio Canova-Quatremère*, cit., pp. 49-51.

33. Cfr. Quatremère de Quincy, *Notice sur Mr. Canova, sur sa reputation, ses ouvrages et sa statue du Pugilateur*, in «Archives littéraires de l'Europe», III, 1804, pp. 1-24, e in «Moniteur universel», 318, 4 agosto 1804, pp. 1404-1406 (riedito in *Ragguaglio sul Canova, sulla sua riputazione, sulle sue opere, particolarmente sulla sua statua del Pugillatore; pubblicato a Parigi nel 1804 dal Sig. Quatremère di Quincy. Traduzione italiana di Antonio Pochini*, in *Biblioteca canoviana ossia raccolta delle migliori prose, e dei più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, Venezia, 1823, tomo III, pp. 113-135).

34. Ivi, pp. 20-21.

35. Il termine *post quem* è ricavabile da una lettera di Edwards a Canova datata 21 luglio 1804 (*Epistolario Canova*, XI.1104-5479), in cui lo scultore scrive: «trarrò, non so neppure io da dove, quelle cartaccie, le farò trascrivere acciò si possano leggere, le spedirò con qualche opportuna occasione, e mi rassegnerò a quel rossore, per isfuggire il quale io le aveva sopprese. Sia però fermo fra di noi questo patto, val a dire, che trasandando la poca o nessuna importanza dello scritto, Ella voglia valutare soltanto la buona intenzione dello scrittore». Su questa lettera e sul rapporto tra Edwards e Canova si veda Piva, *La mando...*, cit.

36. ASBSPV, *Carte Edwards*, b. 788.3 = 877.3. Da un confronto calligrafico e per la presenza di diverse cancellature si deduce con tutta evidenza che il documento rintracciato è la minuta che Edwards affermava di voler far trascrivere in bella calligrafia prima di inviarle a Canova.

37. Ivi, f. 1.

38. La citazione in latino è riferita al suo rapporto di amicizia con Canova: Edwards riporta «*testimonium veritatis, non amicitie reddo*, mi faccio coraggio d'interpellarlo sopra li seguenti miei dubbj». Si tratta della ripresa di una frase contenuta nel quarto sermone dedicato alla Prudenza dello Pseudo Sant'Agostino (*Prudentia testimonium veritatis, non amicitiae reddit*).

39. Ivi, f. 2.

40. Ivi, f. 2 il corsivo è nell'originale.

41. Ivi, ff. 3-4.

42. Ivi, f. 4.

43. *Ibidem*.

44. Ivi, f. 5.

45. Ivi, f. 6.

46. Ivi, f. 7.

47. Ivi, ff. 7-8.

48. Ivi, f. 8.

49. Ivi, ff. 7-8.

50. Ivi, ff. 8-9.

51. Ivi, f. 9.

52. Si veda per esempio quando Edwards scrive: «Mi accorgo inoltre che lo esaltamento di questi muscoli in moto si fa vedere ovunque maggiore verso il punto fermo di appoggio, e si va poco a poco appiattendosi, talor con qualche cordosità verso del punto mobile dove degenera in tendine; cioè che pure concorre a sgombrar le giunture e le articolazioni dalla pienezza che diminuirebbe la lor flessione, nel mentre che la esterna superficie di tali piegature fa travedere sotto la ben distesa cute il gioco libero e la sicura connessione delle ossa, le quali però non isorgono fuori a grossi bernoccoli come se fossero per sortire dai loro seni e neppure restano così dolci da simulare un Apollo o un Antinoo»; ivi, ff. 10-11.

53. Ivi, f. 10.

54. Ivi, f. 12.

55. Ivi, ff. 13-14.

56. F. Leone, *Canova 'Itala Gloria'. L'ermeneutica canoviana tra Pietro Giordani e Leopoldo Cicognara: la Vita di Melchior Missirini*, in M. Missirini, *La vita di Antonio Canova. Libri quattro*, ed. a cura di F. Leone, Bassano, 2004, pp. 5-76.

57. Cfr. G.A. Guattani, *Sullo stato attuale delle Belle Arti in Italia e particolarmente in Roma*, in «Atti dell'Accademia Italiana di Scienze ed Arti», 1810, vol. I, p. II, p. 278; M. Missirini, *Sui marmi di Antonio Canova. Versi*, Venezia, 1817 (parla anche dei *Pugilatori*, Carme VIII, pp. 63-69); I. Teotochi Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi*, Pisa, 1821, vol. I, pp. 67-70.

58. L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, Venezia, 1813-1818, vol. III, pp. 275-277, tavv. XXXVI e XLI.

59. Ivi, p. 275.

60. Ivi, p. 276.

61. Ivi, ff. 13-14.

62. Si vedano espressioni come «un tantinello» oppure «bernocoli», con riferimento alla sporgenza delle ossa del corpo.

63. Il gesso del busto di Napoleone è oggi alle Gallerie dell'Accademia, sala 13, inv. S. 194. Sul ritratto cfr. H. Honour, *Canova's Napoleon*, in «Apollo», 98, 1973, pp. 180-184. Sul gesso Noè, *Gessi canoviani*, cit., in part. pp. 118-121.

64. L. Cicognara, *Sull'origine dell'Accademia di Belle Arti. Prolusione recitata nella prima funzione pubblica*

dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, in *Discorsi letti nella R. Veneta Accademia per la distribuzione de' premi*, Venezia, 1808, pp. 23-24; P. Giordani, *Per l'aspettato arrivo di Canova in Bologna*, Bologna, 1801. L'Orazione panegirica per Canova fu letta all'Accademia di Bologna il 28 giugno 1810. Cfr. F. Leone, *Canova attraverso la 'Storia della scultura' di Cicognara. 'Egli avrà avuto il proprio storico contemporaneo'*, in L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, a cura di F. Leone, B. Steidl, F. Venturi, Bassano, 2007, pp. 63-110 (pp. 67-68).

65. La copia recapitata a Canova è in *Epistolario Canova*, XII.1178.5875. La minuta di Edwards è conservata presso ASBSPV, *Carte Edwards*, b. 788.2 = 877.2.

66. *Lettere familiari inedite di Antonio Canova e di Gianantonio Selva*, a cura di D. Selva, Venezia, 1835, pp. 61-62.

67. Nella versione conservata tra le carte Edwards è riportato: «preparaste la illusione della finitezza più diligente, ed insieme schifaste il difetto della scabra incoltura», mentre nella copia di Bassano diventa «preparaste la illusione del più averato finimento, ed insieme sfuggiste il difetto della incolta ruvidezza». Inoltre solo nel primo caso è riportato come intestazione: *In occasione che fu esposto in Venezia il busto di Gesso formato sopra la Statua Colosale di S. M. Imperatore e Re, Napoleone il Grande scolpita dal Chiarissimo Cavaliere Antonio Canova. Elogio inviato all'Autore dalla Regia Veneta Accademia di Belle Arti*.

68. Ivi, f. 4. La versione delle carte Edwards a questo punto riportava: «come altresì per munire li non ben fermi giovani contra la seccante censura dei zoili, che tacciono, o leggermente sorvolano intorno al bello sublime, per cui mancano forse di criterio diritto, e di gusto, per lo che appigliandosi all'agevolissimo partito di magnificare le frivole imperfezioni, se non pur a quello d'immaginarsi, menerian poscia inutil rumore a scapito ancor se ciò fosse dei Prassiteli, degli Agessandri, e dei Gliconi, come l'antesignano loro sgraziatamente gracchiò per disonorare gli Omeri, i Platoni e gli Isocrati».

69. Gambillara, *Pietro Edwards*, cit., p. 119; G. Mazzaferro, *Le belle arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*, Firenze, 2015, pp. 14-16.

70. *In occasione che fu esposto in Venezia il busto di Gesso*, cit., ff. 4-5.

Pietro Edwards and the Creugante by Antonio Canova

by Chiara Piva

The present study is built on an unedited manuscript of Pietro Edwards that has been uncovered in the archives of Venice. The document is a long review addressed to Antonio Canova, encompassing the author's thoughts on the plaster cast *Creugante*, which in 1802 was donated by the sculptor to the Academy of Fine Arts of Venice. In the context of the wide international debate that arose among connoisseurs and collectors, involving both this statue and its plaster casts distributed in Europe, the present study analyses Edwards' singular interpretation of Canova's work. Edwards is presented as an unexpected connoisseur of sculptures. His review is compared also with the unpublished manuscript *Praise of Antonio Canova*, which was read during the first gathering of the Academy of Fine Arts of Venice in 1807. The present study demonstrates that this latter document too can be ascribed to Pietro Edwards.
