

Qualche osservazione sulla statua napoleonica di Domenico Banti

Enrico Noè

Abstract The sculptor Domenico Banti began his career in 1792-1793, and some of his works are preserved in the Villa Dionisi in Cerea, close to Verona. In 1805 he realized a series of statues for the façade of the Borsa Vecchia in Trieste. In 1808 the Chamber of Commerce of Venice decided to erect a statue to Napoleon, and a contest was launched. The task was entrusted to the little-known Veronese artist. The documents relating to the competition are published and discussed for the first time. The analysis continues with a close examination of the statue, found in the year 2002 and now exposed to the public at the Museo Correr in Venice. Finally a work attributed to Domenico Banti, preserved at the Tadini Academy of Lovere, is presented.

Keywords Napoleon. Statue. Domenico Banti. Venice. Correr Museum.

1 Di notte era partita, di notte è ritornata. La statua di Napoleone, riapparsa inaspettatamente a Venezia dopo quasi due secoli, in una notte d'inverno del 2002 ha percorso con cautela i passi della piazza San Marco, stendendo avanti a sé un progressivo tavolato, onde ripartire equamente il proprio peso a carico dei preziosi masegni.¹ Doveva disturbare il meno possibile: com'è noto, infatti, il ritorno della statua del distruttore della Serenissima aveva scatenato le ire di molti veneziani, i quali ne paragonavano la presenza in città all'ipotetica introduzione di una statua di Nelson nelle sale del Louvre, o all'ancor più provocatoria erezione di un monumento a Hitler nel centro di Tel Aviv.² Di qui la decisione dei dirigenti comunali, favorevole all'esposizione della statua imperiale nel Museo Correr, a disposizione dei visitatori, ma in posizione defilata, in una zona secondaria delle sale neoclassiche e soprattutto con la protezione di un robusto vetro antiproiettile.

Inaugurata il 15 agosto 1811, la statua era stata rimossa dalla Piazzetta nella notte fra il 19 e il 20 aprile 1814, alla notizia della caduta del Despota. Il giorno prima, davanti al monumento si era formato

un assembramento popolare, fomentato dalla miseria del blocco, che «aveva macchinato» dice il Cicogna «di gittar giù il simulacro di colui che da questa gente, e dalle donne specialmente, era vilipeso ad alta voce con mille improprii soliti del volgo».³ E il diarista così prosegue: «Fatta notte cessò il popolo e alla mezzanotte poste guardie al ponte della Paglia, al campanile, agli stendardi fu dall'architetto Fadiga fatta levare la statua e la iscrizione e oggi [20 aprile], alle cinque della mattina, si è compito di levarla e posta in una barca fu scaricata a S. Giorgio Maggiore» (Pilot 1914, p. 207).⁴ Nei giorni successivi dovette esserci qualche discussione sul destino finale da assegnare all'opera: se essa «fosse stata di buona e valente mano», riferisce il Cicogna, la si sarebbe posta nella «Pubblica Libreria», ossia nella Biblioteca Marciana, allora collocata nel Palazzo Ducale e comprendente anche lo Statuario, ossia il Museo Archeologico. Ma la conclusione, riportata alla data del 16 maggio, fu sfavorevole: non considerata «di buon lavoro», la statua venne ritenuta indegna di entrare nelle pubbliche raccolte (Pilot 1914, pp. 210 e 219).

1 Così mi raccontò in quei giorni uno degli artefici materiali dell'operazione, il signor Torcellan della ditta «Tratto» incaricata delle operazioni di trasporto.

2 Riassume brevemente la polemica antinapoleonica del 2002, sfociata l'anno dopo in un 'processo' con accusa e difesa, Zorzi 2010, p. 185. Equilibrata la posizione del sindaco Paolo Costa: «Non è un ritorno trionfale, né carico di significati politici o di valenze ideologiche; vuole solo essere un contributo a una pacata riflessione sulla storia di Venezia e la ricomposizione di un frammento significativo della storia europea» (Anon. 2002).

3 È il racconto del testimone oculare Emanuele Cicogna, scritto il giorno successivo (20 aprile 1814). Il testo, tratto dai diari di lui conservati nella biblioteca del Museo Correr, fu pubblicato da Pilot 1914, p. 207.

4 Un altro testimone di quei giorni, il Mangiarotti, segnala sotto la data 18 aprile: «Il tagliapietra Domenico Fadiga ha avuto ordine di toglier la statua colossale di Napoleone collocata sulla Piazzetta e di levar pure la lettera N che esiste, in bronzo dorato, sopra la facciata del Palazzo Reale» (citato da Pilot 1914, nota 1 a p. 208).



Fig. 3. Domenico Banti, *Granatiere con i baffi*. Cerea, località Ca' del Lago, villa Dionisi.



Fig. 4. Domenico Banti, *Granatiere*. Cerea, località Ca' del Lago, villa Dionisi.



Fig. 5. Angelo Sartori (terminato da Domenico Banti), *Geremia*. Ferrara, San Paolo. Su concessione del MiBACT - Soprintendenza BSAE di Bologna.

uno scultore di secondo piano nipote del più famoso Giambettino. Dovette nascere intorno al 1770, poiché appare per la prima volta, come scultore in proprio, nel 1792. Per i veronesi conti Dionisi modella allora quattro statue di 'granatieri', che trovarono posto nelle torrette di guardia della loro villa a Ca' del Lago presso Cerea.⁷ Due di quelle statue, eseguite in stucco dipinto e oggi malamente restaurate, sopravvivono in una sala a pian terreno della medesima villa (figg. 3 e 4). Non si sa proprio cosa

pensarne. Se fossero soldatini di piombo ingranditi, potrebbero a buon diritto rientrare nella storia del giocattolo. Vestiti con uniformi prussiane, forse documentano l'ammirazione che tanti, sullo scorcio del Settecento, nutrivano per la potenza dell'esercito di Federico II. Artisticamente, più che esempi di naturalismo rinforzato dal colore, con effetti di «veristica e severa presenza» come pensa E.M. Guzzo (1991, p. 300), sono divertenti nullità. Nell'anno successivo, 1793, il giovane Banti viene pagato per due statuette

⁷ Le statue (grandi un po' meno del vero) sono segnalate da Guzzo (1991), sulla base dei registri contabili della famiglia (Verona, Archivio di Stato, archivio Dionisi Piomarti). Come si vede dal raffronto tra lo stato attuale delle sculture e alcune vecchie fotografie (riprodotte in Chiappa, Sandrini 2003, ill. a p. 59), oltre ad una generale ridipintura si sono verificate perdite e rimaneggiamenti: il *Granatiere con i baffi* (fig. 3) ha perso il pennacchio che portava sul colbacco, l'altro *Granatiere* (fig. 4) ha avuto sostituiti i boccoli della parrucca sopra le orecchie con masse indistinte di capelli, con travisamento dell'intenzione originaria.

di putti, collocate sul muretto antistante l'oratorio della villa, oggi ridotte a ruderi (Guzzo 1991, p. 300 e nota 82). Poco dopo l'artista viene chiamato a completare una statua iniziata da Angelo Sartori, un altro scultore veronese, per la chiesa ferrarese di San Paolo: un *Geremia*, formante coppia con un *Davide* dello stesso Sartori, collocato nel secondo altare del transetto sinistro.⁸ Poiché il Sartori morì il 1° luglio 1794, l'intervento del Banti dovette essere di poco successivo. Mancano studi su queste statue, e l'entità del completamento non è accertabile; ma lo stile gonfio e monumentale del *Geremia* (fig. 5) lascia pensare ad una formazione dell'artista ben inserita, come sappiamo per altro verso, nelle botteghe veronesi, abituate ad un linguaggio nel quale permangono forti componenti barocche.

3 Dopo parecchi anni, durante i quali non si sa più niente di lui, egli riappare con tutt'altro volto stilistico nel 1805, a Trieste. Opera in un sodalizio, che resterà stretto e definitivo, con il più giovane Antonio Bosa, nato a Pove del Grappa, presso Bassano, nel 1780. Il 25 maggio 1805 i due, insieme a Bartolomeo Ferrari, firmano il contratto per le statue da porre nel nuovo palazzo della Borsa triestina (oggi «Borsa Vecchia»). Il 1° luglio del 1806 Banti consegna finite le sue due statue, un *Vulcano* (fig. 6) e un'Asia (fig. 7). Quest'ultima fa parte di una serie delle *Quattro parti del mondo*, collocate nella facciata, entro le nicchie a piano terra: l'Asia è la prima statua a sinistra.⁹ Il *Vulcano*, collocato piuttosto in alto sotto il portico, e di conseguenza poco leggibile, è opera in cui difficilmente si distingue tra la deformità fisica del personaggio, sciancato secondo la norma mitologica, e l'impaccio artistico *tout court*. Invece l'Asia, meglio osservabile, si scopre lavoro interessante, specialmente dal punto di vista culturale. Il classicismo vi è ormai aperto ed operante, la figura arieggia quella delle matrone romane, e in particolare, sembrerebbe, trae ispirazione da statue panneggiate quale, per fare un solo esempio, la *Cerere Mattei* dei Musei Vaticani. La posa ha acquistato sicurezza e scioltezza. La testa, dai boccoli di compiaciuto lavoro, è modellata con cura;



Fig. 6. Domenico Banti, *Vulcano*. Trieste, Borsa Vecchia.

nel panneggio che fascia il corpo, poi, si è concentrato il massimo sforzo da parte dello scultore, che si sofferma a descriverlo piegolina dopo piegolina. La statua, in tal modo, tiene dignitosamente il suo ruolo accanto alle altre opere che decorano la facciata della Borsa Vecchia, specie a fronte delle altre tre *Parti del Mondo*, all'America di Antonio Bosa, all'Europa e all'Africa di Bartolomeo Ferrari. Anzi, rispetto al timido ed impacciato nudo dell'America di Bosa (fig. 8), la nostra Asia presenta una più consapevole *ponderatio* e una modellazione più matura ed equilibrata. Ciò avviene, si noti, nonostante sia evidente la subordinazione, sul piano dei rapporti di bottega, del Banti rispetto al Bosa, con il veronese nel ruolo

⁸ «Per la chiesa di S. Paolo de' Carmelitani in Ferrara, [Sartori] scolpì le due statue di marmo di Carrara, alte piedi sei, rappresentanti Davide e Geremia; ma quest'ultima, rimasta imperfetta per la sua morte, fu compita da Domenico Banti pur veronese, egregio scultore» (Zannandreis 1891, p. 484). Ringrazio Corinna Giudici della Soprintendenza di Bologna per la cortese concessione della fotografia.

⁹ Per la cronologia delle statue si veda specialmente Zanni 1981, pp. 96-97, 99, fig. 26. Un particolare dell'Asia è riprodotto in Pavanello 1988, p. 278, fig. 4.



Fig. 7. Domenico Banti, *Asia*. Trieste, Borsa Vecchia.

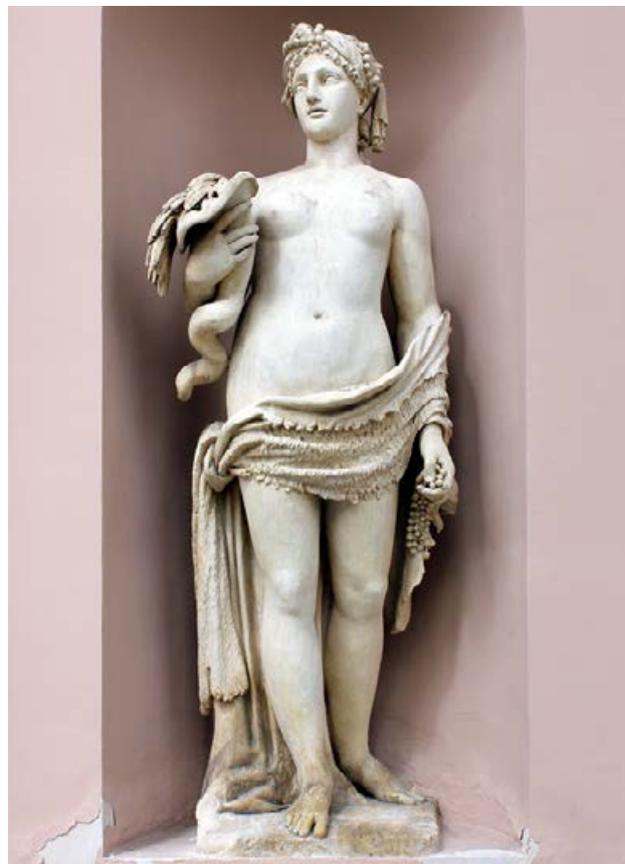


Fig. 8. Domenico Banti, *America*. Trieste, Borsa Vecchia.

di 'socio di minoranza'. Questa subordinazione sarà ancora evidente nella futura impresa decorativa del nuovo Palazzo Reale di Venezia.

4 Passiamo dunque all'ex capitale della Repubblica, visitata da Napoleone nel dicembre 1807. In quell'occasione egli concesse il porto franco all'isola di San Giorgio Maggiore. La locale Camera di Commercio, grata per l'importante beneficio, che secondo le intenzioni avrebbe dovuto risollevarla la depressa vita economica della città, decise di erigere una statua all'Imperatore e Re, destinandola, in un primo tempo, alla stessa isola di San Giorgio. A parte l'esito finale, la storia di questa commissione è conosciuta solo per sommi capi. In realtà, come rivelano alcuni documenti degli archivi di Stato di Milano e di Venezia, le lotte per aggiudicarsi

l'importante incarico, alla fine passato nelle mani dell'oscuro Banti, coinvolsero un po' tutti gli scultori allora attivi a Venezia.¹⁰

In un primo tempo la Camera di Commercio aveva affidato il lavoro a Luigi Zandomeneghi, già da tempo attivo in città; ma poi ci aveva ripensato. Ciò risulta da una lettera di Angelo Pizzi indirizzata al direttore generale della pubblica istruzione (24 marzo 1808), nella quale l'artista milanese, da poco professore veneziano, eleva una viva protesta perché lo Zandomeneghi era stato 'fatto fuori' a causa dei «maneggi irregolari e indegni» di un collega-rivale, Antonio Bossa. Pizzi chiede che la questione venga rimessa all'intervento moralizzatore dell'Accademia.¹¹ Anche lo Zandomeneghi, diretto interessato, si fa vivo presso l'autorità superiore (24 maggio 1808), appoggiando la protesta del Pizzi, che giudica «grande, giusta, e

¹⁰ I documenti milanesi sono stati segnalati, in relazione alla statua di Venezia, da Pescarmona 2009, nota 2 a p. 93.

¹¹ Milano, Archivio di Stato, *Autografi*, cart. 89, fasc. 2. Nel medesimo carteggio si trova anche una lettera di Leopoldo Cicognara.



Fig. 9. Antonio Canova, *Busto di Napoleone*, calco in gesso. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

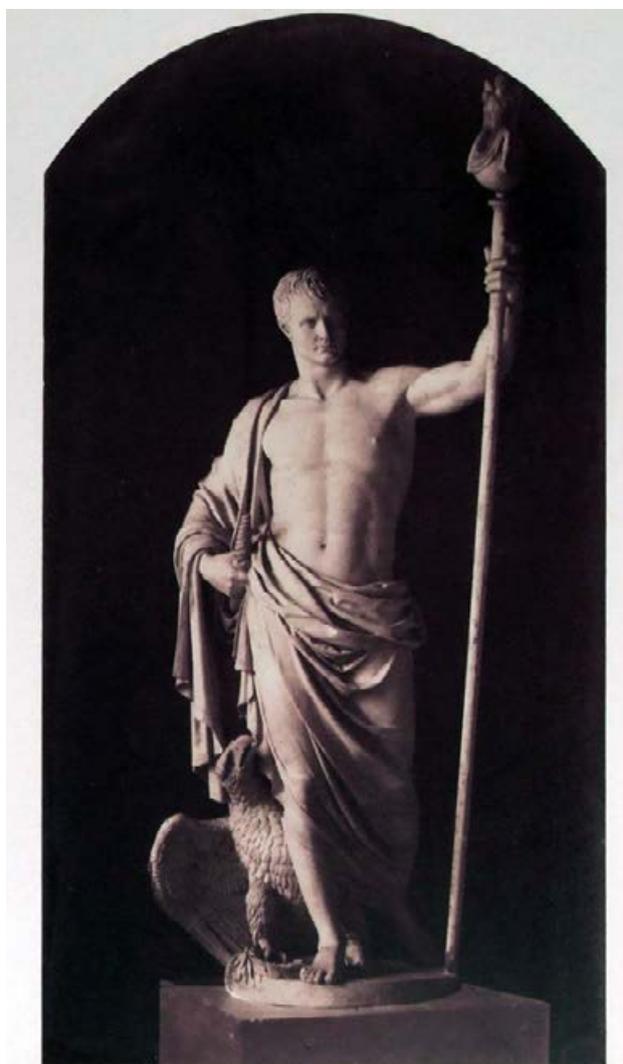


Fig. 10. Angelo Pizzi, *Statua di Napoleone*. Già Milano, Accademia di belle arti di Brera (fotografia del 1860 ca.).

civile», tale anzi da meritare «una più soddisfacente risposta», e sostenendo che il Bosa non aveva proposto un'opera originale, ma in un disegno mandato a Milano (che oggi, purtroppo, risulta irreperibile) aveva copiato proprio la statua dell'imperatore che il Pizzi andava allora eseguendo.¹²

La notizia è importante, perché informa su uno stadio, allora già abbastanza avanzato, del lavoro sul *Napoleone* di Angelo Pizzi. Proveniente dalla scuola di Carrara, egli, come si è detto, dall'ottobre 1807 era il professore di scultura della rinnovata Accademia veneta (Noè 2012, pp. 254-255). Nella città apuana aveva iniziato a progettare una statua di Napoleone, che cominciò a prender forma concreta a

Venezia, evidentemente – anche se non abbiamo indizi in proposito – dopo la diretta conoscenza dell'opera analoga di Antonio Canova; conoscenza avvenuta, almeno in parte, grazie al menzionato gesso (fig. 9) tratto dal busto. Il modello del Pizzi (fig. 10), iniziato dopo il febbraio 1808, risulta compiuto il 22 giugno 1809, ossia un po' dopo l'inizio della vicenda della statua di Domenico Banti; esposto a Brera il 18 luglio 1809, fu poi assegnato a quella Accademia, ma oggi se ne sono perse le tracce, e ne rimane solo una fusione in bronzo del 1932 (Noè 2012, pp. 255-259).

Di fronte agli eventi la Camera di Commercio decide di indire un concorso e il 23 agosto 1808 chie-

¹² Milano, Archivio di Stato, *Autografi*, cart. 89, fasc. 55.

de il giudizio dell'Accademia sui modelli presentati da tre scultori, Zandomenighi, Domenico Banti e Bartolomeo Ferrari.¹³ Antonio Bosa, ormai 'bruciatto', non compare più; al suo posto si fanno avanti i suoi colleghi della Borsa Vecchia di Trieste, Banti e Ferrari. Il giorno dopo, 24 agosto, l'Accademia assicura la Camera del proprio impegno nel formulare un giudizio «imparziale, e maturo». Segue immediatamente (25 agosto) un importante 'appuntamento' del Cicognara indirizzato al suo segretario Diedo, dal quale si ha notizia che due dei tre concorrenti (peraltro non nominati) richiedevano l'esecuzione di una prova estemporanea pubblica. In tale scritto, soprattutto, si ha una chiarissima ed inattesa esposizione di un aspetto centrale della poetica neoclassica riguardante la scultura, vale a dire il concetto della separazione tra ideazione ed esecuzione, vista quest'ultima come un momento indipendente e subalterno, anzi meccanico, della creazione. Se il progetto era soddisfacente, ragionava il Cicognara, l'esecuzione materiale dell'opera si poteva affidare, sia pure *una tantum*, perfino ad un perfetto sconosciuto. Ecco il documento:

Io mi farei carico delle petizioni dei due scultori che bramerebbero un confronto publico sul merito estemporaneo che ognuno dei 3 concorrenti per la statua di Napoleone ordinata dalla Camera del Commercio aver possa, per esserne l'esecutore. Ma ciò che da questi si richiede, non potrebbe accordarsi, se non qualora il concorso fosse aperto per determinare le qualità necessarie a un Professore che dovesse insegnare la scultura, perché importerebbe moltissimo l'assicurarsi che la sua capacità corrispondesse a quei saggi che avessero incontrata l'approvazione. L'Accademia è invitata a pronunciare quale dei tre modelli sia preferibile per eseguire la divisata Statua, non importando alla Camera del Commercio che questa venga eseguita dall'identica persona che presenta il modello, purché sia soddisfatto l'assunto di far eseguire sul progetto migliore. Talché se una qualunque incognita persona presentasse un Modello eseguito da Canova, a cui egli non vo-

lesse apporre il suo nome, e che questo modello venisse approvato in confronto di qualunque altro, dovrebbe commetterne l'esecuzione all'incognito, quantunque neppure fosse scultore.

Io fò effettuare alla di lei penetrazione tutto questo, acciò conduca questi giovani scultori a desistere da questa domanda che sottoposta all'intero consesso Accademico non farebbe l'elogio del loro criterio, e incontrerebbe una sicura disapprovazione, perché io non potrei dispensarmi dal fare pubblicamente i riflessi che le ho ora esternati privatamente.

Nello stesso tempo poi la prego di voler assicurarli che io condurrò l'Accademia sulle traccie della maggior ragionevolezza a cui dev'essere naturalmente inclinata a prevenire qualunque intrigo, e a pronunciare senza prevenzioni e sulle basi della più scrupolosa giustizia previe le più delicate avvertenze.

Il successivo 4 settembre il presidente comunica che il corpo accademico ha esaminato i tre modelli, contrassegnati dalle lettere A, B e C, e unanime ha scelto il modello C.

Per corrispondere al nobile oggetto, che si propose codesta Camera nell'erigere la statua colossale dell'Augustissimo Imperatore, e Re nostro ho convocato ieri l'Accademia. Fu prima mia cura che si leggessero le Memorie da lei trasmesse colle quali i rispettivi autori rendevano conto delle loro opere.

Dietro a ciò collocate per contrassegno sopra la base d'ognuno dei tre Modelli le lettere A.B.C. si è stabilito il metodo di giudicare sul merito degli anzidetti nella forma, che fosse la più aperta, e liberale, vale a dire che non una Commissione di pochi, ma che tutti gl'individui componenti il Corpo accademico estendessero un parere ragionato motivando dietro la dichiarazione della scelta quelle più giuste emende, che credessero conducenti a perfezionare in fatto il Modello preferito. In seguito ai ragionamenti, e alle discussioni intorno il pregio di cadauno estesi i pareri, e firmati individualmente gli accademici risultò

13 Venezia, Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti, b. 1808-09, n. 101. Questo il brano centrale della lettera del presidente Treves al Cicognara: «Perché però questo monumento, che deve riguardarsi come Civico, sia degno dell'Eroe, che si effigia, dell'illustre Città, ove ha da collocarsi, e corrisponda pure ai sentimenti del Corpo, che lo fa erigere, io supplico questa rispettabile, e meritamente celebrata Accademia di voler esaminare i tre modelli, che le saranno prodotti dai sopradetti tre artefici assieme all'inserite loro Memorie, e di pronunciare su di essi il dotto suo voto [...] onde l'Artefice, di cui sarà stato preferito il modello [...] possa senza ritardo accingersi all'intrapresa dell'opera, che il Commercio brama di veder colla possibile sollecitudine perfezionata».

l'unanimità dei voti a favore del Modello C, il di cui Autor avea già prodotta la Memoria, che le rimetto accompagnata dalle qui accluse considerazioni, che sono l'estratto del voto generale, e concorde dell'Accademia essendo già lasciate le altre unite ai Modelli, ai quali appartengono.

Alla lettera sono allegati il giudizio del corpo accademico sul modello C, con la richiesta di alcune correzioni (il braccio teso non deve essere il sinistro ma il destro, il sostegno non deve essere costituito da un fascio consolare),¹⁴ nonché la memoria del Banti, vincitore, che difende la sua 'idea' della statua. Il primo testo dice:

Accordata la preferenza al Modello C perch'oltre al decoro dell'azione serba un pieno accordo delle parti, una buona intelligenza dei principj dell'arte, e da qualunque punto di vista è atto a produrre un ottimo effetto riguardo alla non manierata contrapposizion delle membra, e alle ben distribuite masse dei lumi, e delle ombre, che ne risultano, si sono unanimemente dai membri dell'Accademia fatti i riflessi, che seguono.

1°. Che l'azione della figura venisse rovesciata da sinistra a destra acciò il braccio, ch'è destinato all'azion principale d'imporre la pace al mondo non fosse il sinistro, il che non importa variazione alcuna nel Modello, come può verificarsi guardando la statua in uno specchio per rilevare il migliore, e più conveniente effetto, che produrrebbe.

2°. Che fosse tolto il fascio consolare, mal proprio ad una Statua Imperiale trovandosi già nella clamide, e in un più basso tronco di colonna il modo di sostenere la Statua stessa. Da ciò verrebbe anche il vantaggio di poter facilmente abbassare la mano, che regge il globo, evitando la perpendicolarità del suddetto colla testa, e colle gambe, ed isolando il braccio di modo che senza appoggiarsi non mostrasse di reggere il Mondo con fatica.

Al primo punto delle osservazioni accademiche risponde il documento di Domenico Banti, l'unica 'opinione' personale che finora si conosca di lui:

Apologia riguardante la mossa, l'attitudine, e l'espressione del Modello presentato da Domenico Banti Scultore alla Regia Accademia di Venezia.

La parte del Corpo umano a cui si attribuisce generalmente la maggior forza, è la destra. Il piè destro dovea dunque premere il suolo e sostenerne la figura. La mano destra colla quale impugnano gli Eroi guerrieri la spada, i Monarchi lo scettro, dovea parimente impugnare e sostenere il Mondo nella figura rappresentante Napoleone I sommo fra gli Eroi. L'azione del braccio sinistro può bastare per un cenno semplice, indicante la promessa della sospirata Pace, e nulla più. Se la mano ed il braccio avessero dovuto esprimere un cenno risoluto, ovvero una minaccia, che mal convenga ad un Eroe che promette la Pace, avrebbero dovuto esprimersi colla mano destra. Aggiungasi a tutto questo che, secondo l'esempio dei più gran Maestri e de' più eccellenti Artefici, le Statue rappresentanti i Numi, i Semidei, e gli Eroi fansi ordinariamente poggiare sul piè destro. Doveasi dunque nella stessa maniera stabilire la Statua d'un tanto Eroe, che voleasi in certo modo divinizzare.

È altresì allegato il lusinghiero giudizio del Pizzi sul modello C:

Io Angelo Pizzi Professore avendo esaminato la statua di Napoleone N° C: trovando la composizione più elevata che distingue un Eroe, trovando che da tutti i lati corrisponde a formare una superba attitudine, parlando delle forme una bella unità di proporzioni che forma un carattere di vera divinità, la figura è ben caratterizzata e sostiene un tal carattere.¹⁵

In tal modo il Pizzi deve accettare la sconfitta: sia pure sotto il velo dell'anonimato, il suo favorito Zandomenighi è battuto dal 'clan' di Antonio Bosa. La Camera, nei giorni successivi (13 settembre 1808) informa sul prezzo pattuito col Banti per l'esecuzione della statua, lire italiane 3939 e 92 centesimi; in risposta (20 settembre) il Cicognara avverte i com-

14 Per queste correzioni, proposte da Teodoro Matteini, si veda Gori Bucci 2006, pp. 77 e 258.

15 Tutti i documenti citati sono nell'archivio dell'Accademia veneziana, b. 1808-09, n. 101. Il giudizio del Pizzi non reca data. Stranamente solo un anno dopo, il 7 agosto 1809, la Camera di commercio informa il ministro dell'Interno dell'avvenuto concorso (Milano, Archivio di Stato, *Autografi*, cart. 89, fasc. 2). Un documento successivo, non datato ma certamente del 1811, contiene, a firma del Banti, la « Specifica delle spese incontrate nella formazione della statua colossale eretta nella Piazza di San Marco di Venezia rappresentante l'Augusto nostro Sovrano ».

mittenti che «non mai si otterrà quella perfezione di lavoro, alla qual si aspira, qualora prima sulle riforme già proposte non si configuri un Modello eguale in grandezza alla Statua da eseguirsi», e ciò porterà «qualche tenue aggiunta di spesa».

Ma quale opinione si aveva a Venezia di questo Banti, inaspettato vincitore del concorso? Un anonimo, che si sigla «S. R. M.», così ne scrive a Gianantonio Selva:

Il Sig. N. [sic!] Banti, per quello ch'io ne so, non era qui molto noto come scultore prima della commissione per la statua colossale di S. M. da collocarsi nell'isola di S. Giorgio Maggiore di rimpetto alla nostra così detta Piazzetta. [...] Io non ho veduto de' suoi lavori altra cosa importante, se non che il modello grande in creta della suddetta statua colossale, in cui mancavano ancora molte correzioni, dietro le quali ci si stava occupando. Non trovai certamente che fosse un capo d'opera, ma neppur trovai che fosse del tutto senza merito.¹⁶

Il giudizio dell'anonimo stride parecchio con quello forzatamente positivo del Pizzi, giudice del concorso; ma, come vedremo, è sostanzialmente veritiero.

Il corrispondente del Selva, come abbiamo letto, testimonia che in origine si pensava di collocare la statua nell'isola di San Giorgio; le «molte discussioni» cui alludono, senza meglio specificare, Elena Bassi (1941, p. 89) e Gérard Hubert (1964, p. 270), condussero alla fine a scegliere un luogo ben più rappresentativo, la Piazzetta San Marco. Nelle more, Banti ebbe forse modo di tornare a Verona per modellarvi, in gesso, il ritratto *post mortem* (fig. 11) del canonico Gian Jacopo Dionisi, famoso studioso di Dante, morto nel 1808 e appartenente alla famiglia cui l'artista doveva la sua prima attività.¹⁷ Di certo sappiamo che a Verona, in data 11 dicembre 1808, l'artista, forte ormai del successo veneziano, su



Fig. 11. Domenico Banti (?), *Busto del canonico Gian Jacopo Dionisi*. Verona, Biblioteca Capitolare.

proposta di Saverio dalla Rosa fu aggregato, come accademico d'onore, a quella Accademia di pittura e scultura.¹⁸ Nel 1810, finalmente, può aver luogo il lavoro sul marmo, per il quale il Banti si reca appositamente a Carrara; ivi, il primo maggio 1810, viene iscritto in quel corpo accademico; l'11 maggio parte dalla città con la sua statua compiuta.¹⁹ Valicato

¹⁶ Il documento, privo di data, conservato nella Biblioteca Querini Stampalia, è stato pubblicato da Segarizzi 1913.

¹⁷ Il busto in gesso, un tempo nella villa Dionisi presso Cerea, oggi è conservato nella Biblioteca Capitolare di Verona. L'attribuzione al Banti, pur formulata con cautela, si deve a Enrico Maria Guzzo, nella scheda sull'opera apparsa nel volume: Adami et al. 1997, p. 127, con ill. a p. 128. Il busto, osserva Guzzo, ha l'apparenza della maschera mortuaria e dunque sembra databile allo stesso anno 1808 in cui avvenne la scomparsa del canonico.

¹⁸ Cfr. Marchini 1986, p. 551. Lo scultore risulta iscritto nei registri dell'Accademia veronese - ove è sempre citato in coppia con Antonio Bosa - fino all'anno 1828 (p. 578).

¹⁹ Campori (1873, pp. 280-281) riporta una notizia della «Gazzetta di Lucca», n. 38, 11 maggio 1810: «Il Sig. Domenico Banti veronese scultore e membro dell'Accademia di pittura e di scultura di Verona, parte da Carrara portando seco la stima ed il rincrescimento di tutti que' professori ed artisti. Egli ha eseguito ne' laboratori di Carrara una statua colossale di Napoleone il grande in eroici atteggiamenti, portando nella sinistra un globo e promettendo, anzi comandando la pace colla destra stesa e leggermente inclinata».

l'Appennino a bordo di un carro trainato da quattro buoi, il 23 maggio il marmo giunse a Modena.²⁰

Abbiamo accennato alle discussioni insorte circa la collocazione del monumento. Ne è traccia l'intervento del Selva nella riunione del corpo accademico tenutasi il successivo 16 settembre: «Selva parla a lungo della statua che si doveva alzare a Napoleone in Piazzetta e che a lui pareva non stesse bene». Solo una settimana dopo però, il 23 settembre, Selva cambia parere, accetta la collocazione, e tutti si trovano concordi nell'affidargli il disegno del piedistallo, sulla base di un modello provvisorio da lui presentato. Disegno in effetti esibito all'Accademia nella tornata del 9 ottobre, e recante sia il basamento della statua sia il circostante recinto «di ferri», al quale l'architetto aggiunge, di sua idea, «due aquile che poggiano su cippi posti all'ingresso e ciò per rendere più dignitoso il complesso dell'opera».²¹ L'erezione del basamento incontrò difficoltà a causa dei marmi difettosi allora disponibili. Finalmente venne il gran giorno, il 15 agosto 1811, genetliaco dell'Imperatore.

5 Non serve al nostro scopo indugiare sulla festa inaugurale (e sulle relative implicazioni storico-politiche), ben descritta a suo tempo dal Nani Moenigo (1896, pp. 51-55) e oggi da Alvise Zorzi (2010, pp. 140-141).²² Di fronte al monumento compiuto un altro architetto, Gaetano Pinali, ebbe occasione di compiere alcune riflessioni, che consegnò alla carta poco dopo la rimozione della statua (Pinali 1814, in Romanelli 1977, pp. 527-528). La critica principale riguarda il mancato equilibrio dimensionale e spaziale tra il monumento, pur 'colossale', e il grandioso contesto nel quale la ragione politica aveva voluto inserirlo a tutti i costi:

Ma con qual mai criterio, con quale discernimento deliberossi di erigere una statua dell'Imperatore, alta poco più di dieci piedi, piedistallo compreso, in una Piazza di San Marco? in un ambiente tanto vasto, e da edifizj conterminato così grandiosi, che il Colosso di Nerone regger vi potrebbe appena



Fig. 12. Domenico Banti, *Statua di Napoleone*. Venezia, Museo Correr.

al confronto? [...] Egli [il monumento] è sì misero, che si renderebbe compatibile appena se fosse collocato in un ambiente al coperto; [...] quindi avviene che l'estero, e il passeggero ancora lo osservi appena, quasi oggetto di compassione, e

²⁰ Questo parziale resoconto del viaggio è in Hubert 1964, pp. 269-270.

²¹ I documenti sono riassunti e in parte trascritti da Bassi 1936, pp. 120-121.

²² L'opuscolo ufficiale edito per l'occasione, che ha titolo *Descrizione della festa celebrata in Venezia il giorno 15 agosto 1811 per la solenne inaugurazione della statua colossale di S. M. l'Imperatore e Re fatta erigere dalla Camera di commercio*, Venezia [1811], si limita a definire «abile» lo scultore. Zorzi segnala anche documenti nell'Archivio di Stato di Venezia, *Prefettura dell'Adriatico*, b. 386 («Feste nazionali»).

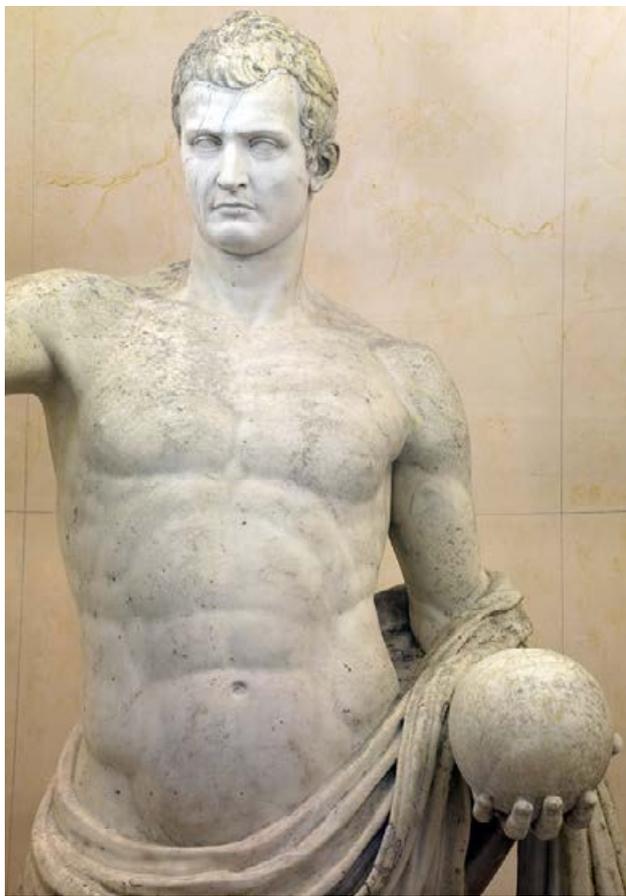


Fig. 13. Domenico Banti, *Statua di Napoleone*, particolare. Venezia, Museo Correr.



Fig. 14. Domenico Banti, *Statua di Napoleone*, particolare. Venezia, Museo Correr.

di riso, cercandovi invano quella convenienza e decoro che sì meschino monumento è ben lunge dall'offerire al paragone dei sublimi oggetti, fra quali deve emergere.

Le dure critiche del Pinali non si direbbero prive di fondamento. Noi oggi, tuttavia, possiamo valutare più liberamente i valori specifici della statua (figg. 12-14). Dobbiamo innanzitutto riflettere sul giudizio espresso nel 1964 da Hubert (p. 270), che però aveva sotto gli occhi, di necessità, solo la stampa Matteini e Zuliani (fig. 1):

Il s'agit d'un pastiche du Napoléon de Canova; la position des jambes est seulement inversée, les gestes et les attributs modifiés. L'empereur s'avance, portant dans sa main gauche le globe du monde. Son bras droit s'étend dans un geste protecteur et autoritaire. Une draperie ramenée

sur le bras gauche plié, masque une partie des jambes. Une colonne tronquée fait office du support. Les proportions sont athlétiques, la tête, copiée sur le modèle canovien, s'incline légèrement vers le sol. Napoléon donne l'impression de s'apprêter à lancer sa boule vers un but imaginaire, visé avec soin.

Dopo l'ironica assimilazione dell'imperatore ad un giocatore di bocce, la conclusione è impietosa: «Mal instruit de ses lointains portraits sculptés, Napoléon, après avoir ordonné de soustraire aux regards une des œuvres majeures de son statuaire favori, laissa ériger à Venise un faux antique qui le ridiculisait».

Riguardo al modello canoviano, evocato da Hubert, abbiamo ricordato che Venezia conosceva già un primo saggio della statua colossale che Antonio Canova aveva da poco completato per l'imperatore (fig. 9). Questo calco parziale, riprodotto il solo

busto, era stato donato dall'autore all'Accademia veneziana nel 1807. Il gesso è giunto a noi e si trova oggi nei depositi delle Gallerie dell'Accademia. L'arrivo dell'opera aveva dato luogo, oltre ad una pubblica esposizione, ad una lunga e cerimoniosa lettera di ringraziamento (12 settembre 1807) firmata dal presidente Alvise Pisani e dal segretario Antonio Diedo, la quale, fatto insolito, conteneva una minutissima descrizione del busto, di cui costituisce una sorta di saggio critico.²³ Negli anni successivi altri calchi dello stesso busto, divenuto immagine ufficiale del Re d'Italia, raggiunsero Venezia: uno si trovava nella sala del Consiglio dei Dieci nel Palazzo Ducale, trasformata in ufficio giudiziario, e venne fatto sparire negli stessi giorni nei quali scompariva la statua della Piazzetta.²⁴ Sopravvive invece, nei depositi della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, una copia ridotta in bronzo della statua di Brera (fig. 15), facente parte della produzione dei fonditori romani Righetti, noti per altri esemplari del genere.²⁵

Come abbiamo letto, Hubert si soffermava su alcuni caratteri principali della statua di Domenico Banti. Essi sono l'imitazione del modello canoviano, individuata nel movimento delle gambe e nella conformazione della testa; il gesto del braccio teso, «protecteur et autoritaire», la cui ambiguità di comunicazione, peraltro, darà ampie occasioni d'ironia alle satire del 1814, secondo le quali il gesto poteva essere ribaltato, e il braccio da protettivo divenire implorante («un quattrino diede, un quattrino chiede»);²⁶ il tono generale di 'falso antico'. Ora, che la statua sia in buona parte un *pastiche* canoviano, come si esprimeva Hubert, è oggi confermato dal marmo stesso. Il gesto del braccio teso, si può aggiungere, ha un preciso e famoso precedente, sempre canoviano, nel gesto analogo compiuto dal pontefice Clemente XIV dall'alto del suo monumento



Fig. 15. Francesco e Luigi Righetti, *Napoleone* (da Antonio Canova). Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

23 Ho pubblicato il gesso nel 1997 (Noè 1997, pp. 118-121). Ivi ho riportato ampi stralci della lettera dell'Accademia, oggi ancora, a quanto so, inedita nella sua interezza (l'originale si trova nel carteggio canoviano di Bassano, n. XII-1178-587).

24 Ne parla il Cicogna, in *Pilot* 1914, p. 210. Altri gessi canoviani, ugualmente scomparsi, furono mandati all'Università di Padova nel marzo 1808 (Rizzoli 1923).

25 Il bronzo, alto 66,3 cm, proviene dal Palazzo Reale di Venezia. Nella parte posteriore del basamento è inciso: «FR. RIGHETTI ET ALOYS. FIL. FEC. ROMAE 1810». Come ho documentato altrove (Noè 2012, pp. 263, 309 e nota 149) fu trasferito nel 1842 al museo archeologico della Marciana, ed ivi rimase fino all'istituzione della galleria Franchetti nel 1927 (Moschini Marconi 1992, p. 117). Ignoto a González-Palacios, il quale nel 1991/1992 (nota 27), ha elencato molte copie tratte dall'esemplare canoviano, eseguite nell'officina romana dei Righetti. Esse furono prodotte in due misure, grande e piccola. Il nostro bronzo appartiene alla misura 'grande', come si conviene, del resto, ad un'opera proveniente dalla diretta committenza imperiale.

26 Sulle satire antinapoleoniche allora fiorite, anche con produzione di stampe, si consulti il diario del Cicogna, alle date 23, 25 e 28 maggio 1814 (trascrizione in *Pilot* 1914, pp. 220, 221, 223).

nella chiesa romana dei Santi Apostoli. Ma, mentre nel monumento papale l'apertura in basso fa sì che il visitatore, percorrendola, venga a ricadere sotto la protettiva autorità del papa, e quindi risenta in pieno dell'effetto del gesto di lui, lo stesso non poteva accadere a Venezia, ove lo spettatore rimaneva lontano dall'effigie imperiale, da cui lo separava, tra l'altro, un sipario di cippi collegati da catene (si veda la fig. 1, in basso). Meno evidente, ma forse più diretta, è un'altra fonte d'ispirazione: si tratta del francese Jean-Antoine Houdon, che poco prima del 1768 aveva modellato a Roma la famosa statua dello *Scorticato* (*L'Écorché*) - una cui copia era visibile nella raccolta Farsetti dell'Accademia (Noè 2008, pp. 236-237) -, e che, sulla medesima base, ideò un *San Giovanni Battista* destinato alla chiesa romana di Santa Maria degli Angeli.²⁷ Entrambe le figure del francese, ritte in piedi come il nostro *Napoleone*, portano il braccio destro teso in avanti; il tronco di sostegno si trova, come nel Banti, dissimulato dietro la gamba sinistra.

Anche per altri aspetti il confronto Canova-Banti è obbligato. La ponderazione, come notava Hubert, nel Banti è invertita rispetto al *Napoleone* del Canova: nel Banti la gamba portante è la sinistra, alla quale corrisponde la tensione in avanti del braccio destro, corretta, come abbiamo visto, dall'originario avanzamento del braccio sinistro per l'intervento della commissione accademica. Il torso s'inarca verso destra, come evidenzia l'andamento della linea alba. Di conseguenza la clavicola destra, con la spalla, è più alta della corrispondente sinistra. Nel concetto dell'autore un ruolo preponderante, in tale quadro, avrebbe dovuto essere assunto dalla parte nuda del torso, a cui lo scultore intendeva riservare il *maximum* dell'effetto comunicativo. Nella descrizione del torace, però, consiste la nostra maggiore delusione perché, non notandosi significativi effetti di appiattimento causati dal possibile logorio determinato dall'esposizione alle intemperie (che certamente in California non colpiscono come da noi le sculture lasciate all'aperto), il trattamento anatomico appare schematico e senza nerbo (fig. 13). Si veda, per un utile confronto, la ben più vigorosa statua napoleonica del Pizzi (fig. 10). Il panneggio, in compenso, è più felice, risolto con qualche lucidità e una certa semplice leggibilità: circonda i fianchi coprendo il basso addome, si

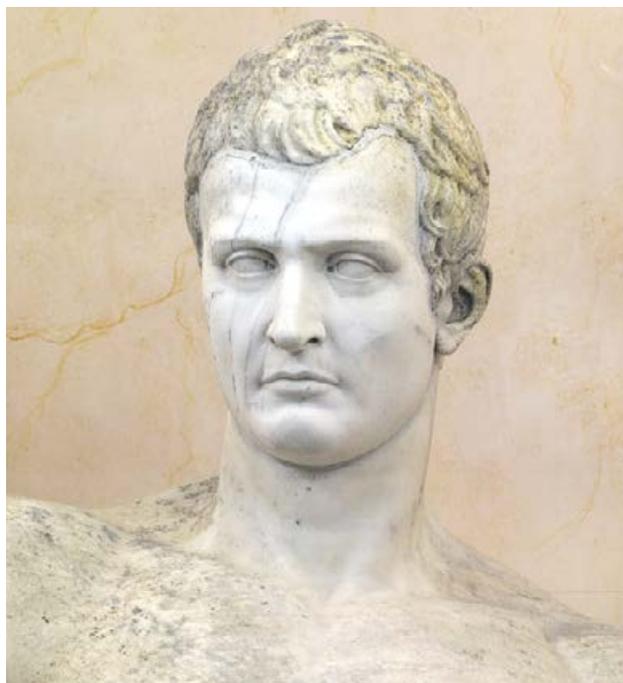


Fig. 16. Domenico Banti, *Statua di Napoleone*, particolare. Venezia, Museo Correr.

abbassa fino al ginocchio destro e si raduna sul braccio sinistro, dal quale poi cade a cascata, a coprire in parte la colonna di sostegno (fig. 14). La semplicità dell'andamento del panneggio si accoppia, peraltro, ad un'evidente rigidità e secchezza di modellato, in confronto alle quali occorre chiamare in causa, ancora una volta, la ben più morbida statua di Angelo Pizzi.

Infine occorre osservare il particolare cruciale, la testa (fig. 16). Notiamo subito che essa è piuttosto piccola in proporzione al corpo. La tradizione afferma che per motivi di *damnatio memoriae* gli austriaci avevano danneggiato il volto, poi rifatto dal Bosa (*Il Museo Correr* 2006, p. 26). Poiché nella stampa di Matteini e Zuliani (fig. 1) non si nota una simile sproporzione tra capo e corpo, potrebbe sorgere il sospetto che il capo attuale sia l'effetto di una rilavorazione: una rilavorazione che, per ricostruire le fattezze napoleoniche, abbia dovuto 'consumare' la materia originale del marmo. Ci soccorrerebbe, in merito, uno studio tecnico approfondito, su base mineralogica, che stabilisse quali sono le componenti originali della

27 La statua in marmo non fu mai scolpita; resta un modello di gesso alla Galleria Borghese (inv. CCLXXI).



Fig. 17. Antonio Bosa e Domenico Banti, *Vittoria con mano di giustizia e genietto*. Venezia, scalone del Palazzo Reale.

testa e quali le parti rifatte, integrate o aggiunte. Per quanto si può capire da un semplice esame visivo, non tattile né diagnostico, è evidente che la maschera facciale, quella che parte dalla radice dei capelli in basso termina nella connessione tra la mandibola e il collo, non è più l'originale. Il marmo impiegatovi, infatti, ha un colore più chiaro del materiale di contesto, come si nota specialmente nella visione frontale. Dal basso invece (purtroppo non dispongo della relativa fotografia) si vede bene la linea di connessione delle due parti, l'originale e la rifatta, congiunte da un'evidente stuccatura. La capigliatura, invece, non sembra aver subito interventi di rifacimento, come dimostrano i segni di lieve danneggiamento e di successiva stuccatura, che depongono a favore della sua originalità (fig. 16). La sproporzione tra testa e corpo, dunque, appare essere stato un difetto originario, come conferma, del resto, l'incisione a contorno di Tramontini e Zuliani (fig. 2), che si rivela più fedele all'originale dell'altra: particolari come i capelli appaiono in quella stampa, dopo la riapparizione dell'originale, assai fedeli a quelli del Banti.

6 Al momento dell'inaugurazione della statua, la 'ditta Bosa & Banti' si era già aggiudicato un ampio e proficuo lavoro al servizio del sovrano, nulla di meno che l'intera decorazione plastica del nuovo

Palazzo Reale di Venezia. Non mi soffermo su questa impresa, che comprendeva, tra le altre cose, una ventina di statue, distribuite tra la facciata sulla Piazza e quella verso l'Ascensione, tutte eseguite dai due scultori entro il settembre 1813, appena in tempo per compiere l'opera prima della caduta del regime napoleonico. I documenti relativi sono stati riassunti da Pavanello nel 1978 (p. 286 e note 37-39), ma attendono un più completo scrutinio; resta da fare, soprattutto, uno studio ravvicinato delle opere. Al momento in cui scrivo - estate 2013 - la facciata dell'Ala Napoleonica è in restauro; dopo questi lavori si potranno eseguire buone riprese fotografiche delle statue. Hubert, a suo tempo (1964, p. 267), le diceva «taillées en série, dans un style néoclassique banal». Più giudicabile il lavoro di Bosa e Banti nei quattro eleganti bassorilievi che ornano la prima rampa dello scalone, raffiguranti altrettante *Vittorie con genietti*, recanti i simboli della giustizia (fig. 17).²⁸ In esse si scorge uno stile neoclassico ormai maturo, derivato dalle tempere a fondo nero del Canova; considerando la natura cooperativa del lavoro di Banti e di Bosa, è impossibile scindere il contributo del veronese dalla preponderante direzione del bassanese. Notiamo solo che v'è una notevole affinità tra queste *Vittorie* e le figure che apparivano sull'ara con *Baccanti*, realizzata dal Bosa, in coppia con un'ara analoga affidata a Barto-

²⁸ Nella mia monografia sul Pizzi (Noè 2012, p. 279) ho erroneamente (ma avanzando un legittimo dubbio) accettato l'opinione di Hubert, che sulla base di un disegno dell'Archivio di Stato di Milano menzionato da Paul Marmottan e mai ritrovato, riferiva le opere ad Angelo Pizzi.



Figg. 18 e 19. Domenico Banti, *Cratere con Baccanti*. Lovere, Accademia di Belle Arti Tadini, inv. G 63.

lomeo Ferrari, per l'*Omaggio delle Province Venete* nel 1818 e oggi non ritrovata.²⁹

7 Alla medesima cultura si richiama un'opera inedita, tutta di Domenico Banti, rappresentativa dei suoi modi più classicistici. Si tratta di un vaso marmoreo, del tipo che gli archeologi chiamano 'cratere a calice', appartenente alla galleria dell'Accademia di Belle Arti Tadini di Lovere (figg. 18-19). Nel corpo del vaso è rappresentato un corteggio di baccanti, un 'tiaso'; una delle figure porta una targa con la consueta firma dell'artista, «DOM.CO | BANTI». Al conservatore della Galleria, Marco Albertario, dob-

biamo la scoperta della firma fino ad ora inosservata; a lui sono altresì debitore delle fotografie.³⁰ Attendiamo le sue ricerche sulla provenienza del marmo, le quali potrebbero darci un *ante quem* per l'esecuzione. Esecuzione che noi, provvisoriamente, tenderemmo a situare in prossimità dei lavori citati di Bosa e Ferrari, quindi intorno al 1817-1818.

La morfologia esterna del cratere di Lovere ricalca alla perfezione lo schema del celebre *Vaso Borghese* del Louvre, copiatissimo in età neoclassica, e adottato da altre due opere dell'*Omaggio*, i vasi di Zandomeneghi e Fabris:³¹ lo stesso piede baccellato, il nodo del fusto rivestito di fogliette, il ventre pure baccella-

²⁹ Per una riproduzione delle figure dell'ara, tratte dalle incisioni edite dal Cicognara, si veda *Canova e l'Accademia* 2002, p. 69. Il modello copiato dal Bosa è una base di candelabro del Museo Archeologico di Venezia (inv. 122).

³⁰ Una scheda dell'opera, con la corretta assegnazione, è nel catalogo informatico della Regione Lombardia.

³¹ Il vaso con *Le nozze di Alessandro e Rossane*, di Luigi Zandomeneghi, e quello con *Le nozze Aldobrandine*, di Giuseppe Fabris (entrambi a Vienna, Hofburg) sono riprodotti in *Canova e l'Accademia* 2002, pp. 61 e 63.

to, l'orlo con palmette. Il modello non è seguito, però, nella parte sostanziale del cratere, che è quella figurata: laddove il *Vaso Borghese* esibiva figure mosse e corpose, il Banti mantiene molto più basso il suo rilievo, senza squilibri di plasticità. Soprattutto, egli non segue lo spirito 'dionisiaco' del modello antico, allinea figure femminili tutto sommato compassate e tranquille, senza alcun accenno di orgiastica frenesia. In una di tali figure, la fanciulla che si ripara gli occhi dal sole con una mano e con l'altra solleva l'orlo della veste (fig. 19), è perfino possibile scorgere un ricordo del Settecento: una figurina di porcellana alla Clodion, o, più familiarmente, alla Antonibon. Più direttamente ispirate all'arte antica sono le due protomi bacchiche poste alla base delle anse.

Domenico Banti era ancora in vita nel 1828, data nella quale, come abbiamo visto, appare per l'ultima volta negli elenchi dell'Accademia di Verona. I repertori (Vicario 1990, p. 61; *Saur Allgemeines Künstlerlexikon* 1992, p. 593) gli assegnano un rilievo raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* sulla facciata della chiesa della Trinità a Torino, eseguita intorno al 1830; e a Torino forse scomparve, senza lasciare altro ricordo.

Bibliografia

- Adami, Claudia et al. (1997). *A Parigi e ritorno: Codici e incunaboli della Biblioteca capitolare requisiti dai francesi nel 1797*. Verona: Biblioteca capitolare; Fondazione Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona.
- Anon. (2002). «Napoleone, la statua torna a Venezia». *Corriere della Sera*, 26 gennaio, p. 21.
- Bassi, Elena (1936). *Giannantonio Selva architetto veneziano*. Padova: Cedam.
- Bassi, Elena (1941). *La R. Accademia di belle arti di Venezia*. Firenze: Le Monnier.
- Biblioteca Capitolare di Verona (1997). *A Parigi e ritorno: Codici e incunaboli della Biblioteca Capitolare di Verona requisiti dai Francesi nel 1797*. Verona: Fondazione Cassa di Risparmio di Verona.
- Campori, Giuseppe (1873). *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa...* Modena: Tip. Vincenzi.
- Chiappa, Bruno; Sandrini, Arturo (a cura di) (2003). *Villa Dionisi a Cerea*. Firenze: Alinea.
- González-Palacios, Alvar (1991/92). «Ristudiando i Righetti». *Antologia di belle arti*, n.s., 39/42, pp. 17-46.
- Gori Bucci, Nina (2006). *Il pittore Teodoro Matteini (1754-1831)*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Guzzo, Enrico Maria (1991). «Appunti sul patrimonio artistico ceretano tra '500 e '700». In: Chiappa, Bruno; Sandrini, Arturo (a cura di). *Cerea: Storia di una comunità attraverso i secoli*. Cerea: Cassa Rurale e Artigiana, pp. 277-312.
- Hubert, Gérard (1964). *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*. Paris: de Boccard.
- Magani, Fabrizio (a cura di) (2002). *Canova e l'Accademia: Il maestro e gli allievi*. Treviso: Canova.
- Marchini, Gian Paolo (1986). «L'Accademia di pittura e scultura di Verona». In: Brugnoli, Pierpaolo (a cura di). *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*. Vol. 2. Verona: Banca Popolare di Verona, pp. 497-606.
- Mazzocca, Fernando (2002). «Gli artisti e la politica nel Veneto asburgico». In: Mazzocca, Fernando. *L'ideale classico: Arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 311-390.
- Moschini Marconi, Sandra (1992). *Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Il Museo Correr di Venezia* (2006). Venezia: Fondazione Musei Civici Veneziani; Milano: Electa.
- Nani Mocenigo, Filippo (1896). *Del dominio napoleonico a Venezia (1806-14): Note ed appunti*. Venezia: s.e.
- Noè, Enrico (1997). «Gessi canoviani restaurati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia». *Bollettino d'arte*, 101/102, pp. 107-128.
- Noè, Enrico (2008). «La statuaria Farsetti: Opere superstiti». *Arte veneta*, 65, pp. 224-271.
- Noè, Enrico (2012). «Lo scultore Angelo Pizzi (Milano 1775 - Venezia 1819)». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 36, pp. 235-314.
- Pavanello, Giuseppe (1978). «La decorazione neoclassica dei palazzi veneziani». In: *Venezia nell'età di Canova: 1780-1830* = Catalogo della mostra (Venezia, ottobre-dicembre 1978). Venezia: Alfieri, pp. 281-300.
- Pavanello, Giuseppe (1988). «L'Ottocento». In: Goi, Paolo (a cura di). *La scultura nel Friuli Venezia Giulia*. Vol. 2: *Dal Quattrocento al Novecento*. Pordenone: Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, pp. 273-363.
- Pescarmona, Daniele (2009). «Monumenti di Napoleone in deposito nel palazzo di Brera, ovvero

- come è stato risolto il contrasto fra la ragion di Stato e la pretesa autosufficienza dell'arte». In: Ceriana, Matteo (a cura di). *Il ritorno di Napoleone: Il gesso di Canova a Brera restaurato*. Milano: Electa, pp. 87-95.
- Pilot, Antonio (1914). «Venezia nel blocco 1813-14: Da noterelle inedite del Cicogna». *Nuovo archivio veneto*, 27, pp. 191-227.
- Pinali, Gaetano ([1814] 1977). «Relazione ricercata da un Amico lontano sopra la decadenza di Venezia in fatto di lavori d'industria, e d'opere di Belle Arti dalla caduta del Veneto, sino all'ingresso dell'Augusto attuale Governo. MDCCCXIII». In: Romanelli, Giandomenico (1977). *Venezia Ottocento: Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città*. Roma: Officina, pp. 501-595.
- Rizzoli, Luigi (1923). «Un gesso canoviano rappresentante Napoleone I° nella R. Università di Padova (a. 1808)». *Atti e memorie della R. Accademia di scienze lettere ed arti di Padova*, 39, pp. 3-7.
- Saur *Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (1992). Vol. 6. München-Leipzig: K.G. Saur.
- Segarizzi, Arnaldo (1913). «[Notizie varie]». *Nuovo archivio veneto*, 26, p. 257.
- Vicario, Vincenzo (1990). *Gli scultori italiani dal neoclassicismo al Liberty*. S.l.: Il Pomerio.
- Zannandreis, Diego (1891). *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*. A cura di Giuseppe Biadego. Verona: Tip. Franchini.
- Zanni, Nicoletta (1981). «L'architettura e le sculture». In: Firmiani, Franco (coord. di). *Il Palazzo della Borsa Vecchia di Trieste 1800-1980: Arte e storia*. Trieste: Lint, pp. 71-104.
- Zorzi, Alvise (2010). *Napoleone a Venezia*. Milano: Mondadori.

Enrico Noè

Già vicedirettore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico, etnoantropologico
e per il Polo Museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda Lagunare