

# Senecio

a cura di Emilio Piccolo e Letizia Lanza



**Vico Acitillo 124 - Poetry Wave**

**Vico Acitillo 124 - Poetry Wave**

[www.vicoacitillo.net](http://www.vicoacitillo.net)

[mc7980@mclink.it](mailto:mc7980@mclink.it)

*Napoli, 2008*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)  
e/o la diffusione telematica di quest'opera  
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese  
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

*Canova lettore dei classici*  
di Maria Grazia Caenaro  
(prima parte)

...l'interpretazione dei grandi luoghi dei classici diverrà cosa viva  
per la realtà che egli ha dato alle loro fantasie nelle sue opere,  
nelle quali rivive la bella antichità, sempre fresca d'eterna giovinezza.  
(L. Bailo)<sup>1</sup>

I.1. Antonio Canova è stato onorato, in occasione dei duecentocinquant'anni dalla nascita, con due belle mostre (*Il principe Henryk Lubomirski come Amore* nella Gipsoteca di Possagno e *Canova e la Venere Vincitrice* alla Galleria Borghese a Roma)<sup>2</sup> che ripropongono alla riflessione critica la sua produzione artistica, già da alcuni decenni oggetto di rinnovato apprezzamento. Naturalmente questi allestimenti in chiave tematica offrono l'occasione per riflettere anche sul rapporto dell'artista con la grande tradizione letteraria classica da cui sono attinti i soggetti di molti celebri capolavori, così come di opere minori o meno note eppure di grande interesse.

La recentissima pubblicazione del catalogo dei libri appartenuti a Canova<sup>3</sup>, raccolti dallo scultore per molti anni con amore e competenza, getta inoltre nuova luce sulla cultura e in particolare sull'educazione letteraria dell'artista, a lungo considerato al massimo volenteroso autodidatta, mentre la sua costante ansia di ampliare le conoscenze con ferma disciplina di studio è un dato ormai acquisito; la ricognizione dei libri posseduti dallo scultore testimonia non solo la ricchezza della sua biblioteca (2575 opere) e la varietà degli interessi coltivati, ma la sua passione di bibliofilo, collezionista di edizioni rare e pregiate («anche in tale aspetto figlio della Serenissima, terra feconda di edizioni preziose», osserva Pavanello) e sottoscrittore di importanti pubblicazioni; accanto alle opere più direttamente attinenti la sua attività, dai trattati su disegno, pittura, scultura a quelli di anatomia, dalle raccolte di incisioni e illustrazioni di opere d'arte antiche e moderne a guide artistiche delle città visitate, tra i titoli sono presenti anche compilazioni di carattere storico e geografico e numerosissime opere filosofiche e letterarie tra cui spiccano, per quantità e qualità, le edizioni dei classici greci e latini. I libri erano custoditi in sobri scaffali di noce che correvano lungo tutte le pareti in uno degli studi romani (ricostruito nella torretta della Casa Museo a Possagno), dove lo scultore riceveva gli amici e gli allievi; ma Canova ne progettava la collocazione nel Tempio che volle fosse edificato nel paese natale, dove alla Biblioteca – scelta di straordinario significato simbolico – erano destinati proprio i locali sopra il Battisterio. Invece la raccolta di volumi, giunti a Possagno poco prima della morte di Canova e collocati provvisoriamente nella

---

<sup>1</sup> Luigi Bailo (*Annuario del R. Liceo-Ginnasio "Antonio Canova" in Treviso, a.s. 1925-26*. Anno terzo, Treviso 1926, p. 3-5), motivando nella sua Relazione al Ministero la proposta del Collegio docenti di intitolare a Canova il Regio Liceo di Treviso, afferma anche: «La bellezza di che egli rivestì gli ideali delle favole greche [...] gioverà a compiere l'educazione ideale a che mirano gli studi umani, e darà campo negli estetici discorsi a ragionare delle leggi eterne e dell'armonia del bello; nelle lezioni di filologia a spiegare l'archeologia e la storia dell'arte».

<sup>2</sup> *Il principe Henryk Lubomirski come Amore* (29 luglio-4 novembre 2007), Catalogo della mostra a cura di Mario Guderzo, Treviso 2007. *Canova e la Venere Vincitrice* (18 ottobre 2007-3 febbraio 2008), Catalogo della mostra a cura di Anna Coliva e Fernando Mazzocca, Milano 2007. Cfr. anche *Mostra Canoviana*, Catalogo a cura di Luigi Coletti, Treviso 1957. Elena Bassi, *La Gipsoteca di Possagno*, Treviso 1981. *Canova scultore pittore architetto a Possagno*, Fotografie di Paolo Marton, testo di Franco Barbieri, Prefazione di Massimiliano Pavan, Cittadella (Padova) 1990.

<sup>3</sup> Giuseppe Pavanello, *La biblioteca di Antonio Canova*, Verona 2007. Il curatore sottolinea: «L'arco degli interessi dispiegato è amplissimo: artistico – con attenzione speciale all'archeologia, alla trattatistica, alla critica e alle tecniche – , letterario – con le fonti d'ispirazione per tante sculture –, linguistico, filosofico, storico, religioso. Autori antichi e i moderni: da Platone a Locke e Kant; da Omero a Dante, Gessner e Alfieri, Chateaubriand e Byron; da Plutarco a Sismondi. Compatta la consistenza dei testi settecenteschi di storia, critica d'arte e archeologia; Algarotti e Lodoli, Winckelmann e Mengs, Lessing e Milizia; a non finire i volumi illustrati dei musei e delle collezioni, romane e non.[...] A ogni modo, solamente la lettura del lunghissimo elenco qui edito è in grado di dare l'idea adeguata di cosa è la biblioteca di Antonio Canova: artista tra i più colti della sua epoca» (p. 20-21, passim).

Gipsoteca, fu smembrata dall'abate Sartori, suo segretario ed erede universale, in tre donazioni tuttora conservate presso le istituzioni prescelte<sup>4</sup>.

Da carte d'archivio risulta che Canova, il quale cominciò a compilare di suo pugno un elenco dei libri da lui posseduti già durante il primo viaggio a Roma, divenuto famoso si valeva anche della sua vasta rete di relazioni per cercare e acquistare opere rare e si fece procurare volumi pregiati da alcuni committenti a titolo di acconto per sue sculture ancora in lavorazione; le sue lettere danno inoltre testimonianza della cura con cui vigilava i prestiti e le restituzioni, dell'interessamento personale per nuovi acquisti e anche del legittimo orgoglio per la sua raccolta che, sollecitando il colto amico francese Quatremère de Quincy a raggiungerlo a Roma, presentava come «una bibliotechetta che non vi spiacerebbe», ma era «una sceltissima e ricca biblioteca» a giudizio degli eruditi del tempo e per giunta aperta alla frequentazione di studiosi e artisti.

Le prime biografie dello scultore, i suoi scritti stessi, la corrispondenza con intellettuali del tempo<sup>5</sup> attestano l'avidità di conoscere di Canova e le sue frequentazioni colte, a Roma come a Venezia – Ippolito Pindemonte, Isabella Teotochi Albrizzi, Melchiorre Cesarotti, ma anche Ugo Foscolo e Pietro Giordani. Se Stendhal che visitò lo scultore nel suo studio a Roma osservava che l'ignoranza lo aveva preservato dal rischio di soffocare le sue creazioni con la dottrina, la magnifica biblioteca testimonia invece che fu uno degli artisti più colti del suo tempo.

I.2. Massimiliano Pavan, attento studioso della matrice letteraria e filosofica del neoclassicismo, nel tracciare il profilo biografico di Canova mette in rilievo quanto lo scultore abbia subito l'influenza dell'ambiente culturale, sensibile alle suggestioni letterarie come alle recenti dottrine estetiche (da un lato Winckelmann e la prima teorizzazione del neoclassicismo – il principio “nobile semplicità e quieta grandezza” –, dall'altro la riflessione filosofica di Herder e Humboldt) e osserva in particolare che il giovane artista percorse spontaneamente le quattro vie che Wilhelm von Humboldt, ambasciatore tra il 1802 e il 1808 del principe di Sassonia a Roma dove scrisse le sue fondamentali riflessioni sul *Griechentum*, considerava indispensabili per accostarsi all'antichità greca: la lettura dei testi greci, la visione delle opere d'arte greca, lo studio della storia dei Greci, vivere sulle terre dell'antichità classica; attinta attraverso queste esperienze, ma sotto la spinta di istanze moderne, Humboldt riteneva che la classicità si dovesse assumere come modello dell'equilibrio fra il particolare e l'universale, fra l'istintività e la razionalità; e poiché la vita deve

---

<sup>4</sup> L'abate Giambattista Sartori Canova, fratellastro dello scultore, rendendosi conto che nella Gipsoteca non poteva essere assicurata ai volumi conservazione adeguata, dispose che le opere riguardanti le Belle Arti andassero alla Biblioteca Comunale di Bassano (1852) e quelle che potevano servire alla formazione degli studenti all'Istituto dei Chierici regolari delle Scuole di Carità di Possagno (l'Istituto Cavanis, voluto dallo stesso monsignor Sartori e inaugurato nel 1857, che ricevette la donazione libraria l'anno dopo). La collezione dei classici latini e greci, campo di studi in cui il Sartori eccelleva (fu ottimo traduttore di Sofocle), costituisce la donazione più antica (1834) e fu destinata al Seminario Vescovile di Treviso come atto d'omaggio verso Monsignor Sebastiano Soldati (vescovo della Diocesi trevigiana di cui Possagno faceva parte) in occasione della sua visita al Tempio Canoviano appena portato a termine, perché (scrive l'abate) la biblioteca del Seminario era «scarsamente fornita di quelle edizioni, alle quali, anche se si prescindono dalla eleganza dei tipi, e dal valore puramente librario, rimarrà sempre il pregio maggiore agli occhi dello studioso, quello cioè che loro deriva dalla correzione del testo e dalla abbondanza, sceltezza e varietà delle note» (G. Pavanello, *La biblioteca*, cit., p. 14). I libri, contenuti in due casse, arrivarono a Treviso a fine gennaio 1835.

<sup>5</sup> L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia 1823. Id., *Lettere di uomini illustri ad Antonio Canova*, Bassano 1865. M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro*, Prato 1824. A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze 1864. A. Canova, *Scritti*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, Milano 2007. *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy 1785-1822 nell'edizione di Francesco Paolo Luiso*, a cura di G. Pavanello, Ponzano (Treviso) 2005. *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova* descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi, Firenze 1809 (cfr. A. Favaro, *Isabella Teotochi Albrizzi*, con prefazione di A. Zorzi e saggio critico di E. Brambilla, Udine 2003). Leopoldo Cicognara era presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia; Antonio D'Este, fedele collaboratore di Canova, ebbe assieme all'abate Sartori un ruolo importante nelle trattative condotte dallo scultore dopo la caduta di Napoleone per la restituzione delle opere d'arte confiscate dai francesi.

elevarsi all'idea e l'idea convertirsi in vita, era convinto che nella ricerca dell'armonia tra ideale e reale l'arte moderna dovesse ispirarsi ai canoni di quella classica<sup>6</sup>.

Già nel trasferimento dalla nativa Possagno ad Asolo e di lì a Venezia Canova inizia la sua educazione artistica e letteraria, ma è noto che poi determinanti furono il viaggio a Roma (di cui danno preziosa testimonianza i *Taccuini*) e il lungo soggiorno nella città dall'ottobre 1779 al giugno 1780.

A Roma, ospite a palazzo Venezia dell'ambasciatore veneto presso la Santa Sede Gerolamo Zulian che gli ottenne anche da parte della Serenissima una borsa di studio di trecento zecchini l'anno, il giovanissimo Canova si dedica alla visita dei monumenti e delle opere d'arte antiche e moderne, ottiene il permesso di lavorare ai Musei Vaticani dove copia i capolavori della statuaria antica, poi al Campidoglio e all'Accademia di Francia. L'ambasciatore gli mette a disposizione il suo segretario, l'abate Foschi, perché gli faccia apprendere bene l'italiano, gli dia lezioni di inglese e di francese, gli legga i classici greci e latini e lo istruisca nella mitologia. L'abate leggeva a Canova, mentre modellava e scolpiva, testi di poesia antica (Omero, Virgilio, Ovidio), ma anche di prosa (Platone, Apuleio, Plutarco, Polibio, Tacito); Canova conservò per tutta la vita questa abitudine: anche negli anni del lungo soggiorno-esilio a Possagno in cui sperimentò la tecnica del bassorilievo, si faceva leggere e rileggere, mentre lavorava di scalpello, Omero e altri classici greci e gli studi su di essi; a Cesarotti scriveva: «Il suo Omero e le sue Note esigono da me che le protesti la più viva riconoscenza.[...] Ella mi dirà che è impossibile che uno che deve lavorare tutto il giorno come una bestia possa leggere le sue opere. È vero che io lavoro tutto il giorno come una bestia, ma è vero altresì che quasi tutto il giorno ascolto a leggere, e perciò ora ho ascoltati la terza volta tutti gli otto tomi sopra Omero»<sup>7</sup>.

Tramite l'ambasciatore Zulian e i tre nipoti del Papa Rezzonico, Clemente XIII, Canova viene a contatto con gli artisti italiani e stranieri entusiasti dalla riscoperta dei valori dell'antichità classica cui il Winckelmann aveva dato avvio determinante, sia con le raccolte archeologiche a Villa Albani (affrescata da Mengs con soggetti antichi applicando fedelmente le idee estetiche del teorico studioso dell'arte antica), sia con quelle del Vaticano. In quegli anni si stava completando l'ampliamento del Museo Pio Clementino, mentre l'archeologo pontificio Giovan Battista Visconti, con l'aiuto del figlio Ennio Quirino, ne preparava l'illustrazione (edita tra il 1782 e il 1802): l'entusiasmo per le raccolte di marmi del Pio Clementino è ben testimoniato dall'ode di Vincenzo Monti *Prosopopea di Pericle* (1779), ispirata dal rinvenimento a Tivoli di un'erma dello statista ateniese che il poeta immagina saluti la rinascita dell'arte greca a Roma.

Durante un viaggio nel Regno di Napoli, Canova ammira e studia opere antiche e moderne, visita gli scavi di Minturno, Ercolano, Pompei, Paestum, e si entusiasma soprattutto per i bronzi di Ercolano conservati al museo di Portici. Dopo un breve ritorno a Venezia, dal 1781 si stabilisce a Roma dove stringe amicizie importanti: con lord Gavin Hamilton, pittore seguace di Mengs, decoratore di Villa Borghese e collezionista di antichità, e con Antoine Quatremère de Quincy studioso francese di Belle Arti cui lo legherà negli anni un vincolo profondo; durante un secondo soggiorno a Napoli conosce il colonnello John Campbell, in seguito suo grande estimatore e

---

<sup>6</sup> M. Pavan, *Scritti su Canova e il Neoclassicismo* a cura di G. Pavanello, Treviso 2004, p. 216-217. C.I. Ragghianti, *Studi sul Canova*, in "Critica d'arte", 22, 1957. G.C. Argan, *Il Neoclassicismo*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1965. Id., *Antonio Canova*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1969. Id., *Studi sul Neoclassicismo*, in "Storia dell'Arte", 7-8, 1970.

<sup>7</sup> G.Pavanello (*La Biblioteca*, cit., p. 8) precisa: «Si sa dell'usanza, escogitata dall'artista per sfruttare al meglio il proprio tempo, di farsi leggere da persona dedita appositamente a questo ruolo – Giovan Battista Tomaselli nei primi tempi, quindi il fratellastro Giambattista Sartori, suo fedele segretario fino alla morte, canonico di ottima educazione umanistica, e Melchior Missirini – gran numero di testi, i classici per lo più o gli scritti canonici della storia dell'arte da Vasari a Winckelmann, durante il lavoro nello studio, vale a dire buona parte della giornata di Canova, oberato d'incombenze d'ogni genere.[...] I testi erano talora scelti in corrispondenza con importanti sculture in corso d'esecuzione: la citata traduzione di Cesarotti per i bassorilievi di soggetto omerico, o le tragedie di Alfieri per la stele in onore dello scrittore, o la *Storia dell'indipendenza americana* di Carlo Botta e lo *Stato presente degli stati uniti* per la statua di Gorge Washington».

committente. Negli anni successivi, durante il viaggio a Vienna per collocare il monumento funebre di Maria Cristina, visita le grandi raccolte di antichità degli Asburgo e in Sassonia e Baviera ammira le collezioni di Dresda, Berlino, Monaco. Durante il soggiorno a Parigi per ritrarre i Bonaparte, visita le raccolte archeologiche del Louvre, riordinate da Ennio Quirino Visconti e di recente arricchite dei duecentocinquanta pezzi venduti dal principe romano Camillo Borghese all'imperatore.

Roma rimase, nonostante le sollecitazioni a trasferirsi alle corti di Russia, Francia, Austria, il luogo d'elezione di Canova, che vi ritornò stabilmente, dopo un lungo ritiro a Possagno, dalla fine del 99, convinto che solo lì la sua arte potesse trovare l'ambiente ideale ai fini dell'ispirazione; già Winckelmann, chiamato a Dresda, si era accorto di non poter vivere lontano dalla città che considerava depositaria dei valori dell'arte classica; la stessa concezione nutriva Canova, avvicinandosi in questo, per quanto inconsapevolmente, al proromanticismo e al neoclassicismo tedeschi. A Goethe infatti, che già aveva dedicato pagine piene di entusiasmo alla città visitata nel 1786 nel suo *Viaggio in Italia*, Humboldt scriveva nel 1804: «Roma è il luogo dove a parere nostro si fonde ad unità l'antichità intera, sicché quanto di essa si manifestava altrove, nei poeti o nelle istituzioni politiche antiche, per la via del sentimento, sembra parlarci qui a Roma direttamente all'occhio. Come non si può paragonare Omero ad altri poeti, così non Roma ad altre città, né la regione romana ad altre contrade»<sup>8</sup>.

Humboldt osserva che chi contempla l'*Apollo* come chi legge Omero vi si sente infiammato e attraverso l'immedesimazione con l'opera d'arte si eleva a cogliere nella natura l'ideale. Anche alla maturazione del giovane scultore veneto concorrono lo studio dei capolavori antichi, ma anche le letture: «Noi sappiamo come il Canova si formasse nello studio costante dell'*Apollo del Belvedere* o del *Laocoonte* e dei vari pezzi genuini dell'arte classica in Roma, ma usasse anche farsi leggere i classici greci e latini mentre lavorava alle sue creazioni», osserva Pavan. Appunto da episodi della letteratura antica e da descrizioni letterarie di opere d'arte greca Canova trae ispirazione non solo per le grandi sculture (preparate da disegni, bozzetti in creta o terracotta, modelli di gesso trasferiti in marmo attraverso un complesso procedimento tecnico, utilizzando un sistema di 'reperè' e il pantografo) ma anche per piccoli studi in creta e per bassorilievi in gesso mai tradotti in marmo, cui si dedicava a scopo di svago e diletto nelle pause d'ozio e di riposo (come testimonia lo scultore stesso per la lastra raffigurante la danza dei figli di Alcinoò creata mentre scolpiva il monumento funerario di Clemente XIII).

I.3. È evidente quale interesse rivesta non limitarsi a identificare semplicemente le fonti greche e latine di opere canoviane ma, rovesciando in qualche modo la prospettiva, osservare come grandi pagine antiche riprendano vita attraverso la creazione artistica nel clima culturale storicamente ben determinato del neoclassicismo e come concorrano, assieme e forse ancora più dei capolavori della statuaria antica, alla realizzazione del proposito di innalzare la natura (o la realtà) al livello dell'ideale, rivestendo di bellezza, come dice il Bailo, gli ideali delle favole antiche.

Limitandosi alle opere che hanno matrice spiccatamente e dichiaratamente letteraria, è possibile individuare quali testi Canova conosceva, come li conosceva, quali situazioni o quali temi privilegiava, in definitiva come leggeva i classici e come li ha trasferiti in immagini e li ha fatti rivivere perché tornassero a simboleggiare gli ideali antichi, estetici ma anche etici e civili, esprimendo una sua inclinazione molto personale nella scelta e nella realizzazione dei soggetti. Nel *Panegirico ad Antonio Canova* Giordani scriveva infatti: «Credo io che [...] lo volgesse una emulazione degli antichi e una brama di mostrare al mondo quello che dei concetti loro furatoci dal tempo egli ha saputo immaginare».

---

<sup>8</sup> Cfr. M. Pavan, *Biografia di Antonio Canova*, in *Scritti*, cit., p. 57-93 (cfr. anche *Pietro Giordani e il neoclassicismo del Canova*, ibidem, p. 95-117. *Tra Neoclassicismo e Romanticismo*, ibidem p. 343-347). Id., *Su W.v. Humboldt e la comprensione dell'antichità classica*, in *La parola del passato*, XX (1965), p. 326 seg.

Un tratto fondamentale del rapporto di Canova con i classici emerge dall'osservazione delle opere ispirate a quei temi mitici che, diffusi dal Rinascimento in poi nell'arte come nella letteratura, acquistano però una valenza nuova nell'età neoclassica quando, come osserva Gibellini, nell'ambito artistico e letterario il gusto e soprattutto le idee sono diffusamente influenzate dall'opera di Winckelmann: «Il grande storico dell'arte accorda una speciale attenzione al mito, rispondente alla sua concezione dell'arte: per lui il bello, che è sintesi di verità ideali, si raggiunge meglio non già praticando una mimesi diretta della natura, operazione dispersiva e analitica, bensì contemplando le opere in cui l'ideale è già stato enucleato ed espresso. In questa concezione, neoplatonica, i modelli (il mito fatto arte) offrono sintesi già realizzate; imitandoli senza copiarli passivamente, l'artista giungerà più agevolmente al bello.[...] Il mito come riduzione della molteplicità del reale alla sintesi dell'ideale: è questo in fondo il sogno di tutta la cultura neoclassica, le cui glaciali realizzazioni rivelano però l'irraggiungibilità dell'archetipo»<sup>9</sup>. Infatti la ricerca di semplicità, naturalezza, proporzioni razionalmente calcolate può scadere nella freddezza; ma da questo rischio si tenne lontano Canova che giunse a Roma (dove nel fervido mondo degli artisti non mancavano accese dispute sui modi dell'imitazione) preceduto dalla fama di disdegnare lo studio delle opere dell'antichità e di preferire l'ispirazione diretta della natura. Ma tra la natura e l'ideale è ponte il mito, e più precisamente il mito letterario assimilato attraverso la suggestione della poesia (la poesia ispiratrice della scultura), come giudicherà con acutezza Foscolo nel pieno della polemica sulla mitologia: «Il Canova dirà che senza le favole disprezzate per moda tedesca in Italia la sua Psiche, l'Ebe, e le sue Grazie si starebbero tuttavia incarcerate dietro i macigni e attaccate alle rupi di Carrara [...] perché Febo gli disse: io Fidia primo – ed Apelle guidai con la mia lira»<sup>10</sup>.

Il rapporto di Canova con i classici è tuttavia molto complesso e sfaccettato: la lettura dei grandi autori antichi è naturalmente via maestra per immergersi nello 'spirito del tempo', ascoltare le belle favole antiche dà sollievo alla fatica, ma spesso i testi sono studiati attentamente a scopo di documentazione nella fase preparatoria delle opere più impegnative, per poter dare una rappresentazione fedele del mondo antico, e talvolta per giustificare scelte iconografiche o per sostenere interpretazioni di opere antiche; come scultore, Canova diceva di non aver bisogno di imitare i greci perché già 'faceva' come i Greci (lo riconobbe anche Stendhal); ma era ansioso di penetrare in quel mondo e di appropriarsi dei suoi valori.

Sul piano della scelta dei soggetti, nelle opere in cui è particolarmente sensibile il rapporto con il testo letterario si percepisce la continuità di una linea interpretativa dell'antico molto personale, che si traduce in una scelta tematica ricorrente: la forza della mente, della mano, della bellezza che i personaggi canoviani incarnano (le tre leggi che muovono l'universo, dice la Teotochi Albrizzi) spesso sono insidiate dall'ombra della morte che può sorprendere nel momento del massimo trionfo di forza e giovinezza – Starobinski delinea una 'poetica di *Thanatos*'–; questa concezione porta

---

<sup>9</sup> P. Gibellini, *Il mito classico nella letteratura italiana del Sette-Ottocento*, in "Humanitas", XLVIII, 4, 1996 (numero monografico dedicato a *Il mito nella letteratura italiana moderna*, a cura di P. Gibellini), p. 487-501. Gibellini osserva che Cassirer, rifacendosi a studi mitografici ottocenteschi, soprattutto di Kreuzer e Bachofen, riprenderà in parte la suggestione winckelmanniana, mostrando che il pensiero funziona attraverso meccanismi simbolici che nel mito avevano trovato efficace espressione.

<sup>10</sup> *Lettere dall'Inghilterra*, Ed. naz. V, p. 360 (cfr. M. Pavan, *Scritti*, cit., p. 81). Allo scultore, come è noto, Foscolo dedicò *Le Grazie* di cui «gli occorse il pensiero nel vedere Canova all'opera intorno al gruppo delle Grazie», affermando anche di «aver inteso ad apprestare una serie di disegni da usare nelle belle arti». Proprio in un frammento delle *Grazie*, nei versi che evocano la nascita della scultura (Inno I, 353-364), Foscolo illustra il processo di idealizzazione che essa attua trasfigurando l'effimero: il primo artista infiammato da Amore vuole riprodurre la bellezza della sua compagna per svelarla al mondo, ma per intervento delle Grazie le sembianze nude e profane dell'amica si mutano in quelle di una dea e l'artista venera nel marmo Citerea. Analoga concezione Foscolo esprime nelle riflessioni sulla natura della poesia e il Genio (*Principi di critica poetica*): «L'arte imitando la creazione invariabile coglie il Vero, ma il Genio crea l'Ideale.[...] L'Ideale scompagnato dal Vero non è che stranamente fantastico o metafisicamente raffinato; ma senza l'Ideale, ogni imitazione del Vero riuscirà sempre volgare».

Canova a velare spesso di malinconia, che è a giudizio di Humboldt il sentimento greco per eccellenza, anche situazioni di successo<sup>11</sup>.

Sul piano della ideazione e realizzazione, Canova manifesta il genio di fermare l'attimo: ha infatti una straordinaria capacità di cogliere l'istante in cui un evento sta per compiersi, suggerendo l'atmosfera sospesa e carica di tensione che ne precede l'esito, oppure di fissare il momento immediatamente successivo, ancora pregno di intensità drammatica, in cui si placano sentimenti violenti; nella realizzazione di queste sintesi folgoranti si può vedere come lo scultore rivaleggi con alcune pagine dei classici.

II. Barbieri, ricordando che motivo essenziale sia della poetica tardo settecentesca sia dell'incipiente romanticismo è l'esaltazione dell'eroe solitario e sovrumano, sottolinea come la sensibilissima tastiera canoviana accolga pronta le vaste risonanze di quella conclamata epopea che affascinava la contemporanea poesia di Foscolo quanto la musica di Beethoven, e come lo scultore trovi nel mondo del mito l'aggancio più facile per dare espressione alla tematica eroica, ma riveli anche nella sua riproposta dell'antico capacità di personalissimi accenti. L'osservazione di alcune scelte iconografiche rende evidente quanto profondo sia il rapporto dello scultore con le opere letterarie antiche nella rappresentazione della dimensione eroica che si esprime nell'audacia della mente (Dedalo), nella forza fisica (Teseo, Perseo, Eracle), nel valore in battaglia (Ettore e Aiace), nella fermezza morale (Socrate), nella suprema bellezza ispiratrice di amore (Paride, Elena). Ma l'eroe di Canova non è immune da ombre, perché non sempre la forza è controllata dalla ragione o dalla pietà: attraverso il pugile Damosseno, Eracle folle, Neottolemo indegno figlio di Achille, Canova rappresenta il carattere ambivalente dell'eccellenza fisica che talvolta non sa sottrarsi al fascino della violenza, così come nei personaggi mitici di Psiche, Adone, Cefalo raffigura la bellezza foriera di morte.

II.1. *Dedalo e Icaro* (1777-1779). A Canova appena ventenne che studiava i modelli classici nelle copie in gesso della Galleria di palazzo Farsetti a Venezia<sup>12</sup> ed era alle sue prime prove di scultura di grandi dimensioni, il procuratore di San Marco Pietro Vittor Pisani, per suggerimento del nobile Falier, commissionò questo gruppo imponente (cm.220x95x97) che si ispira al ben noto episodio di Ovidio (*Metam.* VIII, 183-235). Si sa che il poema ovidiano delle trasformazioni è opera molto letta e sfruttata dagli artisti del secolo barocco – basti pensare al Bernini – ma il superamento di quell'estetica attraverso la ricerca della misura e dell'equilibrio di ispirazione classica è già evidente in questa prima opera di Canova che persegue la massima concentrazione di tempo, spazio, movimento. Il giovanissimo scultore non raffigura il volo fuori dal labirinto che restituisce la libertà a Dedalo e al figlio, ma il momento che lo precede, concentrando il suo impegno sulla caratterizzazione psicologica e sul contrasto fisico delle età: il vecchio è segnato dagli anni nel volto e nel corpo, mentre l'adolescente al quale il padre adatta le ali per il volo, sorridente, quasi lezioso, una piuma in mano, sembra preludere a tante versioni di Eros giovinetto (e i critici lo giudicarono infatti privo di sublimità). Ma Canova accentua volutamente il tratto della giovinezza

---

<sup>11</sup> Per Humboldt, «Nessun popolo ha saputo, quanto i Greci, alimentare il sentimento della malinconia perché essi nella vitale raffigurazione del male non rinunciarono al proprio diritto al rigoglioso godimento e seppero conservare luminosità e grandezza al dolore». Cfr. J. Starobinski, *1789: I sogni e gli incubi della ragione*, trad. it, Milano 1981 (Paris 1979). O. Stefani, *La poetica e l'arte del Canova. Tra Arcadia, Neoclassicismo e Romanticismo*, Treviso 1980.

<sup>12</sup> Canova, rimasto orfano di padre a tre anni, venne allevato dal nonno Pasino, un discreto marmista, che intuendone le doti naturali lo mise non ancora decenne a bottega ad Asolo presso uno scultore di buona fama, il Torretti, il quale apprezzò subito le qualità del giovanissimo aiutante e lo portò nel suo laboratorio più grande a Venezia, concedendogli anche tempo per studiare: frequentò infatti l'Accademia di nudo della città e la Galleria d'arte di Palazzo Farsetti -dove il coltissimo patrizio e mecenate Filippo Farsetti, amico di Gaspare Gozzi, aveva riunito originali, calchi e copie delle più belle opere d'arte antica, rinascimentale, barocca- aperta ai giovani artisti poveri sotto la direzione dello scultore romano Ventura Furlani e dotata anche di premi per i migliori allievi. Lì lo scoprì il nobile Falier che gli affidò la realizzazione delle prime sculture (due canestri di frutta e due statue da giardino). In seguito Canova aprì un suo studio a Venezia.



inconsapevole: per Icaro il volo è un gioco, e infatti nel racconto di Ovidio segue i preparativi paterni senza rendersi conto dei rischi connessi all'audace progetto escogitato da Dedalo per fuggire da quel luogo di morte: *Puer Icarus una / stabat et, ignarus sua se tractare pericula, / ore renidenti modo quas vaga moverat aura / captabat plumas, flavam modo pollice ceram / molliabat lusuque suo mirabile patris / impediabat opus* (v. 195-200). Canova fissa il momento in cui Dedalo con il filo metallico, cioè usando la tecnica, adatta il meccanismo per regolare il remeggio dell'ala al braccio destro del figlio, che osserva l'operazione del padre con la testa girata verso la spalla. Il gruppo, tutto raccolto verso l'interno e serrato per l'efficace bilanciamento dei corpi, è come chiuso in un cerchio dal braccio del padre che cinge le spalle del figlio con un gesto energico e affettuoso; solo la testa di Icaro piegata verso l'esterno rompe questo schema compatto.

Il gruppo è generalmente interpretato come allegoria del giovane Canova pronto a spiccare il volo dalla bottega del nonno Pasino, mentre secondo la volontà del committente doveva rappresentare la scultura, figlia dell'architettura (nel basamento sono appunto raffigurati i simboli dell'arte, mazzetta e scalpello) ed era destinato ad arricchire una serie di statue da giardino di tema analogo. Ma è evidente che Canova non è tanto affascinato dall'ardito proposito del volo, tema che, nell'entusiasmo di recenti conquiste tecniche, suggerisce a Vincenzo Monti l'ode *Al Signore di Montgolfier*, celebrato come novello Giasone dell'etere e come audace Dedalo. Piuttosto interpreta i preparativi alla luce dei versi ovidiani, opportunamente riportati dalla Teotochi Albrizzi nella sua descrizione della scultura: *Pariter praecepta volandi / tradit et ignotas umeris accomodat alas. / Inter opus monitusque genae maduere seniles, / et patriae tremuere manus* (v. 208-211): non si coglie infatti tono di trionfo nel gruppo canoviano, permeato piuttosto di sottile inquietudine, quasi presentimento della tragica fine del giovinetto che Ovidio descrive in versi celebri: è noto che per aver voluto volare troppo in alto il calore scioglie la cera delle ali e Icaro precipita in quel tratto del mare Egeo che da lui prende il nome; e a quell'esito sembra preludere l'ala al suolo, ai piedi delle due figure.

L'opera, accolta con ammirazione a Venezia dove fu esposta in piazza San Marco nella 'Festa de la Sensa' ed è tuttora conservata (Museo Correr), è improntata ad accentuato realismo, oltre che nelle psicologie, nella caratterizzazione fisica dei personaggi e perfino nelle vesti di Dedalo: il vecchio ha la fronte solcata da profonde rughe, i lineamenti aspri del volto evidenziati dalla calvizie, il corpo secco e spigoloso, ma greve, solo parzialmente coperto da un panno grossolano, quasi un grembiale da artigiano, legato intorno alla vita; nel cerchio delle sue braccia il giovane Icaro è connotato da tutti i segni della giovinezza: fitti riccioli, sorriso fanciullesco, figura efebica levigatissima, nuda, un piede appena sollevato da terra quasi a pregustare la gioia del volo. Invece a Roma, in un ambiente culturale in cui dettava legge Winckelmann<sup>13</sup>, non suscitò impressione altrettanto favorevole perché sembrava indulgesse a quella moda dell'imitazione identica che ricalca l'individuo senza attingere l'ideale e si riduce a riproduzione banale e volgare, secondo le parole di Quatremère de Quincy che diventerà in seguito estimatore e amico di Canova, ma accolse le prime prove del giovane artista con diffidenza.

***Teseo vincitore del Minotauro.*** La prima prova impegnativa di Canova appena stabilitosi a Roma è il gruppo eroico (realizzato negli anni 1781-1783) che si ammira ora a Londra nel Victoria and Albert Museum. L'ambasciatore Zulian aveva dato al giovane artista carta bianca per la scelta del soggetto, decidendo di consegnargli, come suggeriva Quatremère, un 'sasso' e di lasciarlo in libertà di farne ciò che volesse; lo scultore fu forse influenzato dalla recente visita alle antichità campane (il tema della lotta con il Minotauro è infatti comunissimo nella pittura di Ercolano e Pompei – ad esempio nella 'Casa del Centenario' – e frequente anche in pavimenti musivi), ma Starobinski

---

<sup>13</sup> Gli scritti dell'archeologo tedesco J.J. Winckelmann (1717-1768) – *Considerazioni sull'imitazione delle opere greche* (1755), *Storia dell'arte dell'antichità* (1764), *Monumenti antichi inediti* (1767: scritto direttamente in italiano) – furono determinanti per la formazione del gusto e dell'estetica neoclassica, anche tramite l'applicazione in pittura delle sue idee sull'arte ad opera di A.R. Mengs (1728-1779): cfr. M. Pavan, *Due giudizi su Winckelmann: Herder e Goethe*, in *Scritti*, cit., p. 29-45.

osserva che il soggetto del gruppo statuario è idealmente connesso con quello della sua prima opera: ritorna infatti il tema della fuga dal labirinto, quindi della vittoria sulla morte, che in Ovidio è del resto episodio (*Metam.* VIII, 152-182) contiguo a quello di Dedalo e Icaro; ora però Canova coglie l'eroe nel momento successivo al superamento della prova, raffigurandolo secondo schemi non convenzionali: non preme con il piede il petto o il collo dello sconfitto nella tipica posa del vincitore (descritta da Archiloco e Omero), ma sta seduto sopra il torso del mostro vinto che giace riverso su un masso, inarcato nello spasimo della morte, con le ginocchia flesse, le braccia abbandonate lungo i fianchi e la testa taurina arrovesciata di lato; lo scultore lascia immaginare come Teseo l'abbia appena piegato a terra colpendolo con l'arma micidiale, la clava verso cui si volge spontaneamente lo sguardo dell'osservatore, impugnata dall'eroe con la sinistra, simbolo del vincitore a riposo (così nella statuaria antica era raffigurato Eracle dopo le fatiche). A questo proposito le biografie accennano al fatto che Canova avrebbe voluto rappresentare Teseo armato di spada, ma per essere il più possibile aderente al vero storico si consultò con i suoi consiglieri, esperti di antichità, perché dalla lettura di Ovidio non gli risultava chiaro con quale strumento di morte l'eroe avesse ucciso il mostro rinchiuso da Minosse nel labirinto (*Quo postquam geminam tauri iuvenisque figuram / clausit, et Actaeo bis pastum sanguine monstrum / tertia sors annis domuit repetita novenis...*, v.169-71) e decise alla fine di essere fedele alle fonti antiche: si attenne evidentemente a Plutarco dove si legge che la clava sottratta al primo brigante debellato, Perifante, era l'arma caratteristica di Teseo e lo identificava proprio come la pelle di leone era l'emblema di Eracle: «Teseo portò in giro la clava per dimostrare che ciò che egli aveva vinto ad un altro, in mano sua era invincibile» dice infatti Plutarco (c. 7), che pure conosceva bene anche l'importanza della spada lasciata all'eroe da Egeo come segno di riconoscimento<sup>14</sup>.

Canova voleva rappresentare lo scontro in atto (raffigurato ad esempio nel bel gruppo bronzeo antico che si ammira a Berlino), ma accettò il consiglio di spostare piuttosto la sua attenzione sull'esito della prova per realizzare la nobile compostezza raccomandata da Winckelmann. Infatti nella compatta struttura a chiasmo del gruppo i corpi sono ancora in totale contatto fisico (il braccio sinistro del vinto sfiora il piede destro del vincitore), contrapposti nell'intreccio abilissimo dei ritmi compositivi, ma nel bel volto pensoso sotto il casco di capelli frementi di vita dell'eroe (tratto costante in Canova e che a giudizio di Plinio caratterizzava nella statuaria antica le opere di Lisippo), nello sguardo calmo rivolto in basso agli occhi spalancati del morente, è colto il momento della serena consapevolezza della prova superata dopo la furia della lotta. Ogni tensione è allentata nel corpo nudo di Teseo, seduto come l'Eracle meditativo di Lisippo e tanti atleti in riposo d'età ellenistica (ai quali si ispira anche un pugile in gesso canoviano, con i lacci ancora avvolti intorno alle mani); tuttavia è audace che Teseo sia seduto non direttamente su un masso, ma sul torso dello sconfitto, quasi pietrificato.

Se dalla visione frontale si passa poi ad abbracciare con lo sguardo il lato sinistro, girando intorno al gruppo che ha un considerevole sviluppo in profondità (cm.145,5x158,7x92), si osserva come l'eroe si appoggi energicamente con la mano destra alla gamba del mostro riverso sul masso (unico cenno al labirinto, termine che forse significa 'pietra') da cui pende arrotolato, significativa allusione, il filo di lana consegnato all'eroe da Arianna per poter ritrovare l'uscita dal labirinto: Teseo vince infatti la prova con la forza fisica, ma si salva con l'espedito astuto; attraverso questo particolare, dipanando per cenni il mito come racconto, Canova allude all'antefatto (l'aiuto offerto da Arianna innamorata, fulcro del racconto di Ovidio che dedica solo un rapido cenno all'uccisione del Minotauro) e prelude agli eventi successivi: il rapimento e l'abbandono in un'isola deserta della

---

<sup>14</sup> Canova leggeva probabilmente le *Metamorfosi* nell'edizione in tre volumi con la traduzione italiana di Anguillara (Venezia 1775); nella biblioteca figurava anche un'edizione olandese dell'intera opera ovidiana annotata in 4 volumi (Amsterdam 1727). Delle *Vite* di Plutarco nel catalogo di libri sono registrate, oltre a tre edizioni italiane, un'edizione francese in greco e una inglese. Per le imprese di Teseo Canova poteva attingere anche alla *Biblioteca* di Diodoro Sicuro di cui possedeva due volgarizzazioni (Venezia 1547) e un'edizione con testo greco e latino (Amsterdam 1745-46).

figlia di Minosse e la fatale dimenticanza del segnale convenuto per annunciare ad Atene la vittoria, causa del suicidio del padre Egeo.

Ovidio è la fonte dichiarata del gruppo, ma Canova coglie lo spirito della prova soprattutto attraverso Plutarco che, fin dai capitoli iniziali della biografia, presenta Teseo come modello di impiego della forza per nobili imprese raccontando che il giovane eroe in cammino verso Atene, deciso a non offendere nessuno ma a non lasciare neppure impunito chi gli usasse violenza, affrontò molte lotte per liberare la Grecia da banditi e mostri, per rendere sicura la vita degli uomini e «per dare prova della sua origine divina mediante azioni generose e gesta di guerra»; anche in Ovidio (*Metam.* VII, 430-52) non manca un cenno convenzionale alle gesta giovanili dell'eroe, già drammaticamente evocate nel *Ditirambo XVIII* di Bacchilide, preludio della prova più famosa. Ma Plutarco dà speciale rilievo alla prima impresa affrontata da Teseo dopo il riconoscimento da parte di Egeo in Atene, che lo integra nella città e nel ruolo regale: appunto l'uccisione del mostruoso figlio di Pasifae al quale per ordine di Minosse erano consacrati ogni nove anni sette giovani ateniesi e altrettante ragazze, scelti per sorteggio. Per liberare la città dall'odioso tributo, Teseo – racconta Plutarco – «si offrì spontaneamente di essere incluso tra le vittime fuori sorteggio e la sua decisione meravigliò tutti e il suo spirito democratico fu molto apprezzato» (c. 15-19).

Plutarco pone in evidenza come Teseo, salvatore dei suoi cittadini, celebri la vittoria sul mostro – e quindi sulla ferinità – ma anche sul tiranno Minosse, dando una lettura politica delle imprese dell'eroe nazionale ateniese fondatore della democrazia; anche la Teotochi Albrizzi (le cui descrizioni di opere canoviane danno preziosa indicazione del gusto e del giudizio del tempo) vede rappresentata nel gruppo non la vittoria su un avversario personale, ma sull'«inimico della Patria sua»: i contemporanei di Canova sapevano dunque cogliere l'impegno civile delle sue opere e leggere – dietro le belle forme – l'ideale; Pietro Giordani afferma che Canova «vedeva la sua arte come strumento di utilità grande sì a procurare nobilissima dilettazione agli animi civili, sì ad inalzarli a generosi pensieri ed affetti».

Canova aveva lavorato al gruppo con foga, ansioso di completare l'opera, e il gesso esposto in pubblico a Venezia riscosse grande ammirazione; non fu altrettanto apprezzato il marmo a Roma, dove lo scultore, giunto da poco, aveva suscitato interesse per le sue capacità, ma anche sorpresa per le idee rivoluzionarie sull'imitazione dell'antico. Alle insistenze dell'ambasciatore veneto perché seguisse i dettami della 'scuola romana' che mirava alla rigorosa imitazione delle opere antiche e troverà un attento interprete nello scultore danese Thorvaldsen, il giovane Canova opponeva le sue convinzioni: fedele alla sua inclinazione istintiva e forte dell'esperienza veneta, sosteneva che non si dovesse copiare scolasticamente e quindi con freddezza, ma – riferisce il suo biografo D'Este – «consultare i capi d'opera per studio, confrontandoli con la natura, per quindi rilevarne i pregi e servirsene all'uso proprio, e formarne poi un tutto che servir possa al soggetto che si vuole esprimere, come hanno praticato i greci, scegliendo dalla natura il più bello». Canova escogita dunque un modo molto personale di realizzare l'ideale antico attraverso questo gruppo che costituisce il manifesto di una nuova concezione artistica, volta a cogliere l'essenza dell'arte classica nei principi di equilibrio e di armonia, piuttosto che a perseguire la pura fedeltà formale.

***Teseo vincitore del Centauro.*** Per uno studio della tipologia dell'eroe nell'opera di Canova è significativo il confronto del primo Teseo vincitore con un soggetto analogo completato negli anni della maturità dopo averne protratta l'elaborazione per quasi quindici anni (1804-1819) soprattutto perché l'amico Quatremère lo invitava a non aver fretta di concludere l'opera che doveva essere il suo capolavoro («concepire nel fuoco, realizzare con calma», insegnava Winckelmann). Il gruppo colossale (doppio del naturale: cm. 340x370), conservato attualmente a Vienna al Kunsthistorisches Museum, rappresenta ancora una volta il superamento della cieca e belluina violenza attraverso la raffigurazione di Teseo vincitore del centauro attinta ai racconti della partecipazione dell'eroe ateniese alla lotta contro gli esseri biforini che invitati alle nozze del suo amico Piritoo, re dei Lapiti, insidiarono e tentarono di rapire le donne dei loro ospiti. Canova si sarebbe ispirato per il corpo del centauro a un calco in gesso di cavallo morente, per la testa umana al *Laocoonte* studiato

nei Musei Vaticani; e proprio sulla parte umana del mostro dalla doppia natura, in cui si concentra ormai ogni residua energia, appare focalizzato l'impegno figurativo di Canova: il centauro con una mano cerca di bloccare il braccio dell'avversario che solleva la clava per sferrare il colpo finale, con l'altra si aggrappa al suolo in un ultimo disperato tentativo di resistenza, mentre Teseo, in posa eroica e solenne, tutti i muscoli contratti, il ginocchio sinistro puntato contro lo sterno del vinto per bloccarne ogni reazione, l'altra gamba tesa, con il piede ben piantato a terra a puntello dello sforzo, sta per colpire il mostro riverso con la clava impugnata nella destra, vertice della vigorosa composizione a piramide dei due corpi affrontati. Mentre un bozzetto anteriore rappresentava la lotta con il mostro ancora in atto, l'idea tradotta in marmo visualizza invece il momento culminante della Centauromachia di Ovidio (*Metam.* XII 210-535): Canova trae infatti dal lungo racconto di Nestore, che nel poema descrive lo scatenamento della furia bestiale dei mostri ebbri durante il banchetto per le nozze del re dei Lapiti, la sequenza dominata dalla luminosa figura di Teseo che, dopo aver reagito per primo al ratto della sposa di Piritoo sottraendola al rapitore Eurito (v. 227-237), si getta nella mischia subito riaccesa (v. 340-360) e con una mazza di quercia colpisce molti centauri, passando di vittoria in vittoria; Ovidio si sofferma in particolare sul momento in cui Teseo balza in groppa a Bienore, gli stringe i fianchi con le ginocchia, gli tira indietro la testa e gli spacca la faccia e la bocca che impreca e le tempie durissime: *opposuitque genu costis, prensamque sinistra / caesariem retinens, vultum minitantiisque ora / robore nodoso praeduraque tempora fregit* (v. 347-349): appunto a sferrare questo colpo si accinge Teseo, che stringe con la sinistra la gola del centauro tenendo bloccata la testa umanissima, sfigurata dal terrore, mentre le zampe posteriori sono ormai ripiegate sotto il corpo e già cedono anche quelle anteriori.

Anche per il significato da imprimere a questa raffigurazione Canova può aver avuto presente Plutarco che sottolinea l'importanza della prova di valore offerta da Teseo per dare a Piritoo testimonianza della sua amicizia, ma soprattutto per emulare Eracle sterminatore di mostri (c. 30): infatti come momento dell'epopea nazionale ateniese la Centauromachia è raffigurata nelle metope del *Teseion* di Atene, nel frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia, nel fregio della cella del tempio di Apollo a Basse.

Quindi l'opera canoviana, colossale nelle proporzioni e accusata di retorica magniloquenza, rivela già nella meditata scelta del soggetto l'ambiziosa volontà di emulare la rappresentazione della grandezza eroica antica: lo sottolineò Pietro Giordani per il quale il gruppo, che «nel tema e nell'atteggiamento significa la rivolta degli oppressi e infimi contro i prepotenti e signori», riflette bene la concezione "civile" dell'arte del Canova; la carica vitalistica delle sculture canoviane, non convenzionale né tribunizia, doveva dunque comportare un impegno civile di schietta nobiltà spirituale, sottolinea Massimiliano Pavan.

***Perseo vincitore di Medusa.*** Nell'intervallo di tempo compreso tra i due gruppi di Teseo vincitore (1797-1801), Canova, ancora ispirandosi a Ovidio, riprende il motivo della lotta vittoriosa su un essere mostruoso, che è in ultima essenza trionfo sulla morte, attraverso Perseo, cantato da Pindaro come la prima gloria di Argo (*Nemea* X, 6) e soggetto caro alla letteratura e all'arte figurativa antica. A differenza di Teseo, l'eroe argivo è raffigurato stante, in posizione frontale ma con la testa rivolta verso sinistra, il corpo modellato con scioltezza, non più irrigidito dalle convenzioni accademiche della scuola di nudo, mentre le braccia aperte in un largo gesto attirano lo sguardo di chi osserva da un lato sulla spada falcata impugnata con la destra, dall'altro sul trofeo ostentato dal vincitore: la testa anguicrinata della Gorgone che Perseo solleva con la sinistra quasi all'altezza del proprio volto, tenendola stretta per i capelli; appunto verso Medusa che pietrificava con il magico potere delle sue pupille, non verso lo spettatore, è rivolto lo sguardo di sfida del vincitore che esprime calma e sicurezza nel bel volto dal nobile e fiero profilo, mentre la testa femminile sospesa nel vuoto, angoscioso vertice di terrore, diventa il vero fulcro della composizione. Appunto così fa la sua comparsa Perseo, figlio di Zeus, nel poema di Ovidio: *viperei referens spoliū memorabile monstri / aera carpebat tenerum stridentibus alis* (*Metam.* IV, 615-16). La testa del vincitore, nella sua virile composta perfezione, gareggia in bellezza con quella di Medusa, dai tratti delicati appena

alterati dall'espressione dolente: solo i serpenti che guizzano ancora vivi tra i riccioli della bella capigliatura alludono al carattere mostruoso di Medusa che – racconta Ovidio – era un tempo donna bellissima, prima di essere punita da Atena per la sacrilega profanazione del suo tempio, e famosa per la sua splendida chioma (IV,790-803). La straordinarietà della prova affrontata dall'eroe è evocata dall'elmo di Ade che rendeva invisibili (ma Canova lo raffigura molto simile a un berretto frigio, tipico simbolo di opposizione alla tirannide), dalla spada-falcetto, dai calzari alati di Ermete: tutti particolari che connotano Perseo dalla sua prima apparizione letteraria, nella *Teogonia* di Esiodo (v. 280) e nello *Scudo* (v. 216-239) – dove l'eroe è raffigurato a sbalzo al centro dello scudo forgiato dal divino artefice per Eracle – fino alla breve narrazione, in realtà un'*ekphrasis*, di Luciano (*Dialoghi degli dei marini*, 14). Per contrasto con il capo galeato, il corpo dell'eroe è nudo, ma un ampio sottile mantello avvolge il braccio che impugna la testa mozzata: con quello Perseo si era coperto il volto per non farsi impietrire, avanzando nel buio della grotta abitata dalle Gorgoni per sorprendere nel sonno l'unica mortale delle tre sorelle e reciderle la testa tenendo il capo rivolto all'indietro, guidato dall'immagine del mostro riflessa nello scudo dono di Atena. Attraverso la clamide che ricade obliquamente in ampie pieghe dietro il dorso fino a terra assecondando il movimento del corpo sbilanciato di lato, l'eroe, quasi smaterializzato, dà l'impressione di avanzare leggero come a passo di danza, un piede appena sollevato dal suolo: in realtà Canova vuole suggerire che i calzari di Ermete lo hanno portato a volo dall'estremo occidente, teatro dell'impresa, all'isoletta di Serifo nelle Cicladi, dove Perseo mostra a Teodette, il crudele re che gli aveva imposto la prova, la testa recisa della Gorgone, impietrisce il tiranno e libera dalla schiavitù la madre Danae. «Lui veloce come il pensiero volava» dice Esiodo; e in modo analogo Pindaro raffigura Perseo che giunge tra gli Iperborei (*Pitica X*): «Spirando animo ardito giunse, e lo guidava Atena, allo stuolo d'uomini beati il figlio di Danae; e uccise la Gorgone e venne recando il capo maculato di chiome serpigne, morte agli isolani petrosa». Canova sembra essersi ispirato al momento epifanico di Pindaro tenendo nello sfondo il breve racconto che Perseo stesso fa dell'uccisione di Medusa in Ovidio (*Metam.* IV, 769-789), senza trascurare Esiodo e Luciano (tutti autori presenti nella sua biblioteca).

Canova non sembra privilegiare infatti l'istante dell'uccisione (a differenza del *Perseo* in bronzo di Cellini nella Loggia dei Lanzi a Firenze, che mentre leva alta la testa di Medusa calpesta il corpo appena mutilato del mostro), ma vuole suggerire che la testa recisa è diventata nelle mani del vincitore strumento di morte; la pregnanza del gesto di Perseo si coglie infatti alla luce dell'episodio (IV, 614-662), inserito da Ovidio con abile analessi, in cui l'eroe, giunto a volo all'estremo lembo della terra, trae fuori dal sacco magico la testa di Medusa e impietrisce il gigantesco Atlante custode dei pomi d'oro delle Esperidi che nega la sua origine divina e gli rifiuta ospitalità, e trova poi pieno sviluppo nella sequenza narrativa della pietrificazione, in terribile crescendo, di tutti i suoi nemici: Fineo e i suoi accoliti che tentano di ucciderlo durante il banchetto nuziale, lo zio usurpatore del trono di Argo, Preto, il re di Serifo Teodette che non vuole riconoscergli il merito dell'uccisione del mostro per sottrarsi ai patti (V, 177-249).

Il *Perseo* doveva gareggiare con l'*Apollo del Belvedere* considerato da Winckelmann vertice dell'arte greca (in realtà replica in marmo di età adrianea da un originale in bronzo di Leocare): ne riproduce infatti l'impostazione frontale e la nudità che, naturale nella statuaria antica e accolta senza remore da quella rinascimentale nel suo pagano edonismo, poteva creare imbarazzo nel recente clima di diffuso moralismo; Canova, con soluzione audace e moderna, non vela ma ostenta il corpo dell'eroe attraverso il gesto largo e retorico, di innegabile teatralità; qualche anno dopo, discutendo con Quatremère sull'interpretazione del *Gladiatore Borghese*, implicitamente giustificava anche la sua scelta di rappresentare nudi gli eroi combattenti adducendo come prova moltissimi soggetti antichi (cita anche un Perseo inciso in una gemma etrusca) e appellandosi alla rappresentazione di Teagene nelle *Etiopiche* di Eliodoro, del quale dice d'aver letto la bellissima descrizione (un'edizione francese del romanzo con testo greco e latino figura infatti nella sua biblioteca).

La statua, acquistata dal Papa Pio VII per il Museo Vaticano, fu collocata all'inizio sul piedestallo dell'*Apollo del Belvedere* consegnato ai Francesi, ma al ritorno del capolavoro antico fu esposta in uno spazio raccolto, absidale (il 'Gabinetto del Perseo') dove l'effetto scenografico del gruppo di imponenti proporzioni (cm. 235x190x110) collocato su un alto podio era potenziato da opportuni effetti di luce che Canova considerava molto importanti per una corretta lettura dell'opera (al punto che suggeriva alla committente di una replica del *Teseo* di illuminare dall'interno la testa della Medusa).

E che il fascino ambiguo del mostro sollecitasse l'immaginazione di Canova è testimoniato dal *gorgoneion* in gesso conservato a Possagno, riprodotto il tipo della testa di Medusa dei Musei Capitolini, in cui si apprezza pienamente la bellezza del volto femminile; infatti mentre nell'arte arcaica, come nella celebre metopa di Selinunte, Medusa viene rappresentata come creatura mostruosa, da Prassitele in poi ha splendide fattezze femminili e la sua natura biforme è indicata solo dai serpenti tra i capelli il cui sibilo lamentoso, racconta Pindaro (*Pitica XII*), venne eternato nel suono del flauto inventato da Atena.

La lettura di Ovidio continua a ispirare negli anni successivi Canova che, oltre a riprendere il tema della lotta con il mostro in repliche del gruppo del Vaticano con poche varianti (al Metropolitan e all'Ermitage) e in due oli (al Museo Correr), modella nell'ultima fase della sua vita (1818-19) anche una piccola terracotta (cm. 34x14x10, a Possagno) raffigurante *Andromeda*, la bellissima figlia del re d'Etiopia offerta in pasto a un mostro marino per punire la colpa d'orgoglio della madre Cassiopea: la giovane donna è rappresentata in piedi, incatenata a uno scoglio, la testa reclinata sulla spalla destra, il volto disperato, la veste quasi completamente scivolata dal corpo, come precisa malizioso Ovidio che dedica un ampio racconto (*Metam.* IV, 668-764) al salvataggio dell'eroina: Perseo, mentre vola sopra la Libia con la testa recisa della Medusa, vede Andromeda legata alla rupe immobile come una bella statua marmorea e immediatamente se ne innamora, uccide con l'astuzia e la forza il mostro e si conquista così la sposa (tipico corollario del superamento della prova iniziatica).

È evidente che Canova legge con interesse tutta la lunga sequenza ovidiana, ne fissa alcuni momenti, poi sceglie per l' 'opera perfetta', cioè la realizzazione in marmo, l'istante più pregno di significati.

***Creugante e Damosseno.*** Assieme al *Perseo*, per il Museo Pio Clementino Canova scolpì negli stessi anni (1795-1801) una coppia di pugili, un soggetto non eroico che può apparire sorprendente: ma l'atleta vincitore era nella concezione greca simile agli dèi e agli eroi, assieme ai quali veniva celebrato negli epinici, e godeva dell'onore di essere rappresentato in nudità eroica. Per il gruppo dei lottatori la fonte letteraria, indicata da Canova stesso, è Pausania, che racconta uno straordinario caso avvenuto durante i giochi nemei intitolati a Zeus e a Eracle in ricordo della sua prima fatica: Creugante e Damosseno, i più forti lottatori del tempo, si erano affrontati dall'alba al tramonto senza riuscire a prevalere uno sull'altro e i giudici concessero loro un ultimo colpo ciascuno, ma Damosseno, fingendo di voler sferrare un pugno alla testa dell'avversario, affondò invece la mano a taglio nel fianco scoperto del rivale e gli strappò le viscere. I giudici inorriditi lo condannano all'esilio perpetuo, mentre alla vittima del suo furore venne eretta una statua nel tempio di Zeus Liceo in Arcadia. Canova rappresenta i due atleti nell'attimo che precede questa brutale esplosione di violenza: Creugante (cm. 225x120x 62), connotato nel volto da nobile fierezza e nella tensione del corpo da energia contenuta e disciplinata, ancora in posizione di assalto corretto e leale, ha già sferrato il suo pugno e tiene il braccio sinistro sollevato sopra la testa per proteggerla, lasciando così tutto il corpo esposto al colpo dell'avversario, mentre Damosseno (cm. 215x130x68), come raccolto in sé stesso nel corpo curvo e contratto, la gamba destra allungata in avanti, con il braccio sinistro ripiegato sul petto e la mano destra a dita tese accostata al fianco, lascia intuire il truce proposito nell'espressione feroce del viso. Lo studio del corpo atletico in movimento, testimoniato da molti disegni e condotto dal vivo, oltre che su opere d'arte antiche (come il *Gladiatore Borghese*) e moderne, trova nel racconto di Pausania il pretesto per tradursi in 'opera perfetta', cioè in scultura

in marmo evocatrice attraverso i nomi degli atleti di una storia carica di significati. Attingendo alla *Descrizione della Grecia* che ben conosceva perché ricca di riferimenti ad opere d'arte per rappresentare due volti dell'agonismo, Canova sembra riflettere sull'ambivalenza della forza fisica che può trasformarsi in cieca violenza rappresentando non solo la vittoria degli eroi su mostri biforchi, ma anche uomini vittime di loro simili dall'animo mostruoso; è quindi naturale che delle due statue, iniziate assieme, Damosseno sia stato completato solo cinque anni dopo Creugante, entrato con la sua morte ingiusta nella sfera del sacro.

Canova aveva studiato i capolavori della statuaria antica – come il *Discobolo* di Mirone – che esprimono il carattere nobile dell'agonismo greco, celebrato dagli epinici di Pindaro (lettura cara a Foscolo come a Canova che ne possedeva più edizioni), ma attraverso l'allusione a un episodio di furia bestiale scatenata dall'ambizione rappresenta anche il suo tratto di violenza latente<sup>15</sup>. Descrivendo la coppia dei lottatori la Teotochi Albrizzi manifesta la difficoltà di comprendere e giustificare la violenza dello sport antico, mentre Pausania considerava l'agonismo greco, pur avviato al tramonto ai suoi tempi, tratto caratteristico di quella civiltà: infatti, se non manca di ricordare singoli casi di stolidità fiduciosa nella propria forza fisica (gli atleti Milone, Timante, Pulidamante e la loro morte), non mette mai in discussione la pratica agonale e ha cura di segnalare che la violazione delle regole era duramente sanzionata (V, 21, 2) e assolutamente proibita l'uccisione dell'avversario.

I due pugili erano stati commissionati a Canova per essere collocati nel Museo Pio-Clementino in sostituzione dei capolavori dell'arte antica che lo Stato Pontificio aveva dovuto consegnare alla Francia con il trattato di Tolentino (1797) e che in seguito proprio Canova fu incaricato di recuperare (1815), dopo le vittorie riportate dalle grandi potenze su Napoleone. Il particolare impegno profuso da Canova per quest'opera destinata a rivaleggiare con i capolavori antichi è attestato nella fase preparatoria da molti disegni e bozzetti e dopo l'esecuzione da calchi in gesso inviati anche all'estero ad Accademie per essere oggetto di studio.

II. 2. Per la sua galleria ideale di eroi Canova trae ispirazione anche dalla grande poesia drammatica, per la quale stava crescendo con il tempo il suo interesse: nel 1809 sollecitava un amico a procurargli le migliori edizioni dei tre tragici<sup>16</sup>, ma già ne vantava buoni esemplari nella sua biblioteca. La lettura delle tragedie di Alfieri, a cui si era appassionato mentre lavorava alla stele e al monumento funerario del drammaturgo, forse l'aveva avviato all'interesse per il teatro antico, e agli inizi del suo soggiorno a Roma assistette probabilmente a una rappresentazione dell'*Antigone* dell'astigiano (1782). Ma è sorprendente che, sollecitato ad affrontare il genere sublime, Canova colga nella tragedia l'altra faccia del mito dell'eroe, rappresentandone la forza distruttiva e incontrollata, come affascinato da tali inquietanti esplosioni di violenza.

***Eracle uccide Lica*** (1795-1815). Qualche anno dopo l'esecuzione del *Teseo sul Minotauro*, nel 1795, il principe di Napoli Gaetani d'Aragona che aveva ammirato il 'genere grazioso' di Canova commissiona allo scultore un gruppo del 'genere forte', proponendogli come soggetto *Ercole e*

---

<sup>15</sup> Di Pausania nel catalogo della biblioteca canoviana figurano un'edizione in 4 volumi con testo greco e latino (Lipsia 1794) e una in 5 volumi; molte sono inoltre le presenze di Pindaro: un'edizione in greco e latino (Gottingen, 1773), una in 7 volumi (Roma 1762) con testo greco e traduzione di Gautier, una in 4 volumi con testo greco e versione poetica di Mezzanotte (Pisa 1819). Cfr. W. Pater, *L'età degli atleti vincitori in Studi greci*, trad. it, Milano 2007, p.167-185 (ed. orig. 1894).

<sup>16</sup> Canova attraverso il pittore lombardo Bossi chiedeva che Gian Giacomo Trivulzio gli procurasse «le più recenti e migliori edizioni dei tre tragici greci» (G. Pavanello, *La Biblioteca*, cit, p.13 ). Nella biblioteca canoviana figurano le tragedie di Eschilo nella traduzione di Bellotti (2 vol., Milano 1821), di Euripide un'edizione inglese con testo greco e latino (Cambridge 1694) e una con solo testo greco (8 vol., Lipsia 1813); di Sofocle un'edizione francese con testo greco e latino (2 vol., Parigi 1781) e una con traduzione di Bellotti (2 vol., Milano 1813); di Seneca figurano un'edizione delle tragedie olandese con note (Amsterdam 1684) e una stampata a Padova a cura di Manfré, oltre all'opera intera del filosofo annotata (3 vol., Amsterdam 1772).

Lica, e Cesarotti incoraggia lo scultore ad accettare la sfida con un grande modello letterario: «È una tragedia sublime e la penna di Euripide (*sic*) può invidiarla, a ragione, al vostro scalpello» (è evidente lo scambio tra il tiranno Lico dell'*Eracle* euripideo e il messaggero Lica delle *Trachinie* di Sofocle). Comunque, per realizzare un tema così impegnativo le biografie informano che Canova studia le *Trachinie* di Sofocle, l'*Ercole eteo* di Seneca, le *Metamorfosi* di Ovidio: quindi si documenta con cura per corrispondere alle aspettative del suo colto committente.

È ancora un'opera di lenta elaborazione, sia a causa di vicende esterne, sia – soprattutto – perché Canova sente quanto sia arduo il confronto con l'eroe antico simbolo della forza, al quale dedica molti studi, come una serie di disegni delle dodici fatiche: alla fine traduce in marmo, affrontando per la prima volta il genere colossale (cm. 335) solo questo soggetto, marginale nella tradizione più diffusa sull'eroe e ignorato dalla statuaria antica, ma elaborato in una tragedia di Sofocle e sulla scorta del dramma sofocleo in alcuni testi letterari latini. Nelle *Trachinie* di Sofocle (v. 749-812) si legge che l'eroe reso folle dalle sofferenze provocate dalla veste inviata dalla moglie Deianira, intinta nel sangue del centauro Nesso che la donna crede filtro amoroso ma è terribile strumento di morte, sfoga la sua furia contro il messaggero che gli ha portato il dono fatale. Canova, traducendo in immagine il racconto di Illo testimone impotente dello strazio paterno, coglie il momento in cui la bella veste che Eracle ha indossato con piacere si incolla al corpo: allora ghermisce per un piede lo sventurato Lica, lo fa roteare contro uno scoglio che affiora dall'acqua e gli sfracella il cervello (v. 777-782). Nel gruppo marmoreo Ercole si è appena ammantato del veleno dell'Idra di Lerna indossando la veste sottilissima che, quasi impercettibile a chi osservi da lontano la scultura, aderisce al corpo vigoroso e massiccio, con tutti i muscoli in tensione violenta per lo sforzo e la sofferenza; ai suoi piedi la clava e la pelle leonina, alla cui criniera Lica, afferrato da Ercole per i lunghi capelli e per un piede, cerca di aggrapparsi con la destra mentre con l'altra mano si tiene avvinghiato all'altare fumante, supplice, il viso stravolto dal terrore, il corpo gracile incapace di opporre resistenza. Canova vuole evidenziare il movimento del lancio attraverso il risalto dato alla torsione delle masse muscolari, fedele alla «bella natura»; ma mentre accentua drammaticamente la violenza dello sforzo suggerendo come l'eroe, quasi disumanizzato per eccesso di energia, sia una catapulta mortale, impronta i volti al più violento contrasto di emozioni: alla feroce determinazione di Eracle si contrappone l'angoscia che deforma il volto di Lica, quasi pietrificandolo; e infatti nel racconto di Ovidio Eracle lo fa roteare tre e quattro volte e lo scaglia con più violenza di una balestra nelle acque dell'Eubea, dove è trasformato in scoglio (*Metam.* IX, 155-229). Anche nell'*Ercole eteo* di Seneca (v. 784-822) Canova leggeva una minuziosa descrizione del sacrificio sulla cima del monte a cui l'eroe si accinge in onore del padre Zeus, rivestito della bella veste, deposti a terra la clava e la pelle del leone, quando la fiamma dell'altare all'improvviso ridesta la forza del veleno: allora Ercole insegue Lica tra balze e forre, lo afferra e lo scaglia in alto fino alle nubi che si macchiano di sangue, come una freccia scagliata da un Geta o da un Cretese, poi il tronco ricade in mare, la testa si frantuma contro le rocce (v. 815-822). Appunto le iperboliche descrizioni e le similitudini di Seneca e di Ovidio sollecitano Canova alla sfida di rappresentare nel marmo il dinamismo del lancio, che si coglie in tutta la sua terribile potenza se non ci si limita alla visione frontale ma si gira intorno al gruppo per cogliere interamente tutta l'energia del movimento; è noto che nelle incisioni riproducenti le sue sculture (e di cui seguiva personalmente la realizzazione affidata ad espertissimi maestri) Canova aveva cura che l'opera fosse riprodotta da più angolazioni: nel caso dell'*Eracle* la raffigurazione del gruppo 'da tergo' evidenzia e potenzia la straordinarietà della visione 'di faccia'. Nell' incisione è riportato il verso sofocleo nella traduzione di Bellotti (v. 782: «Allora l'Alcide afferrò Lica...»).

Mentre modellava «Ercole e Lico e qualche altra figura di forte carattere» Canova annuncia a Quatremère che sta lavorando al *Palamede*, un marmo di nove palmi il cui modellino è già pronto da tempo (ora a Possagno, 1796) per rappresentare «un eroe nel fiore della giovinezza in atteggiamento assai semplice e naturale così come l'ha descritto Filostrato» (*Apollonio di Tiana*, III,



22)<sup>17</sup>. Forse questa notizia testimonia la scarsa convinzione con cui Canova lavorava al gruppo colossale di Eracle, poco apprezzato dai visitatori del suo studio perché lontano dalla naturalezza dei capolavori antichi e da alcuni contemporanei interpretato come allegoria del popolo che si libera della tirannide; Canova stesso, sebbene poco favorevole a questo tipo di lettura delle sue opere, venuto a mancare il committente originario offrì la scultura alla città di Verona dopo la cacciata dei Francesi, ma il governatore d' Austria non ne autorizzò l'acquisto.

Il gruppo, completato solo nel 1815 (ora a Roma, nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna) e acquistato infine dai Torlonia, fu collocato entro una grande esedra della loro villa romana; là lo ammirò Stendhal che ebbe modo di osservarlo nella conca absidale illuminata dall'alto dalla luce naturale e da fonti laterali nascoste che esaltavano il moto rotatorio: in quello spazio la scultura, giudicata da molti di gusto troppo incline allo spettacolare, poteva realizzare appieno la sua intrinseca e altrimenti repressa dinamicità e, quasi fosse collocata su un palcoscenico immaginario, esercitava sugli spettatori la stessa forza di coinvolgimento del dramma antico, come osserva Barbieri.

***Eracle saetta i figli***. Numerosi schizzi, disegni, modelli in cera, il disegno preparatorio di un dipinto di grandi dimensioni a matita grassa su tela di recente restaurato (108x280, 1799) testimoniano l'interesse di Canova per un altro episodio della vita di Eracle particolarmente tragico, ispirato dalla lettura dell'omonimo dramma di Euripide: lo sterminio della famiglia in preda ad un attacco di follia misteriosamente instillata da Lyssa; il tema, non trattato dall'arte figurativa antica a differenza delle imprese, e che forse non sarebbe stato possibile raffigurare in una scultura a tutto tondo, trova una definitiva messa a punto qualche tempo dopo il ritorno a Roma dello scultore (1803-1804) in un bassorilievo in gesso (mai tradotto in marmo) conservato nella Gipsoteca di Possagno (cm.135x260), mentre il modello in cera è esposto al Museo Correr. Canova visualizza con grande forza drammatica il momento culminante del racconto del servo (v. 922-1015) che ha assistito allo scatenarsi della follia nell'eroe tornato dalla sua ultima fatica, la discesa nell'Ade, appena in tempo per sottrarre alla morte la moglie Megara, i tre figlioletti e il padre Anfitrone che il nuovo tiranno della città voleva eliminare, sgozzandoli o bruciandoli vivi sull'altare su cui si erano rifugiati. Eracle, impazzito mentre si purifica sull'altare domestico del sangue del tiranno ucciso (l'interno della reggia è suggerito dalle colonne del *megaron* sullo sfondo), è raffigurato all'estrema sinistra della lastra con il corpo, una massa di muscoli in tensione, parzialmente coperto dalla pelle di leone, mentre imbracciando il suo grande arco tende la corda per scoccare il dardo. Come nella *rthesis* del servo, l'attenzione dello scultore si concentra sui bambini: uno giace riverso già trapassato dalla freccia alle spalle di Eracle, un altro inginocchiato si avvinghia con le due braccia alla gamba del padre, una bambina tende le mani suppliche verso il suo volto: già in questa sequenza si osserva che con audace scelta compositiva lo scultore rappresenta attraverso tre vittime del furore paterno la successione dei tre momenti che nel testo letterario raccontano l'uccisione del primo figlio; poi si intravedono un bimbo seminascosto sotto l'altare e un altro riverso, colpito mentre cercava di fuggire, scomposizione in due bersagli distinti dei momenti della seconda uccisione: in Euripide infatti Eracle snida il figlioletto nascosto sotto l'ara, lo insegue intorno a una colonna, lo afferra e gli fracassa il capo con la clava; nel gruppo più lontano un bimbo piccolissimo giace esanime in braccio alla madre, un altro più grandicello si aggrappa alla sua veste: è la sequenza della terza uccisione, quando Eracle raggiunge Megara che si è rinchiusa nella stanza più interna con il bimbo più piccolo e la trafigge con un'unica freccia assieme al figlio. Così, raffigurando come scanditi al rallentatore i tragici istanti descritti dal servo per ognuna delle tre vittime, moltiplicando le sequenze, i figli uccisi sono diventati sette (e molti erano secondo la tradizione, ad esempio per Pindaro, ma è evidente che Canova opera da artista). Eracle e Megara

---

<sup>17</sup> Nella biblioteca canoviana l'opera figura nella traduzione di Ludovico Dolce, pubblicata a Venezia nel 1549; forse però l'allusione è alle *Immagini* di Filostrato. La scultura in marmo (cm. 78x20x25), completata qualche anno dopo, è attualmente in una collezione privata (Villa Carlotta a Cernobbio).L'esecuzione dell'*Eracle* costò molta fatica fisica allo scultore che pagonava le sue sofferenze a quelle dell'eroe.

occupano gli estremi opposti della scena, ma mentre il padre uccisore dei suoi figli è colto in primo piano, in rilievo più accentuato, come appiattita e sfocata è la madre dei bimbi che in Euripide ha grande spessore drammatico (v. 971-1000): Megara, che si stringe al petto un figlioletto e fa scudo all'altro aggrappato alle sue vesti, inarca il corpo all'indietro in un atteggiamento innaturale e sta per accasciarsi al suolo come un fantoccio, il volto deformato in un urlo di disperazione, il braccio destro levato in un vano gesto di supplica. In primo piano, ben evidenziato dal forte rilievo e dall'ampia veste che dà risalto all'intensità dei gesti, Anfitrione tende le braccia verso il figlio, con una mano cercando di afferrare l'arco, con l'altra di accarezzargli supplice il mento, mentre tra i due corpi si insinua quello della bimba implorante; nella raffigurazione del vecchio padre Canova visualizza il momento iniziale della follia, quando Anfitrione per fermare la furia omicida di Eracle che si avventa sui propri figli credendoli i figli di Euristeo lo supplica toccandogli il mento, ma è scambiato per il padre dell'odiato tiranno (v. 963-971); al tempo stesso è prefigurato anche l'istante in cui, dopo aver ucciso Megara e i figli, Eracle tende l'arco per trafiggere il padre ma è bloccato dall'apparizione improvvisa di Atena che lo stordisce ponendo fine alla strage e alla follia (v. 1001-1005). Il delirio della mente non altera il bel corpo atletico dell'eroe ma lo rende estraneo alla realtà, sordo e cieco agli appelli disperati dei suoi cari: non è cosciente dei bimbi che si aggrappano alle sue gambe, non ode il grido di Megara, né incontra il suo sguardo, non avverte il gesto supplice di Anfitrione che gli tocca il mento.

Se Canova ha avuto presente il gruppo statuario antico dei *Niobidi saettati da Apollo* (Galleria degli Uffizi, Firenze), ha anche ben assimilato lo spirito della tragedia, anzi, dal confronto tra due momenti di elaborazione del soggetto, il disegno e il bassorilievo, emergono nell'impianto compositivo significative modificazioni che indicano una lettura progressivamente approfondita del testo euripideo: nel gesso, in secondo piano ma al centro della scena, tra Anfitrione e Megara, dietro l'altare fumante, Canova raffigura sopra un pilastro la statua di Zeus, riproduzione di quella fidiaca, implicita accusa all'indifferenza del vero padre di Eracle che nulla fa per salvare il figlio e la sua discendenza; nel disegno non compaiono invece l'altare e la stele con la raffigurazione di Zeus, e Anfitrione e Megara sono accostati al centro della scena, mentre un giovane servo si allontana, come raggomitolato su se stesso, al margine estremo destro, lasciando inorridito il luogo del massacro: la reazione alla follia di Eracle è quindi esclusivamente umana, di disperazione per le suppliche impotenti e di raccapriccio. Anche in questo caso nelle incisioni che riproducono il bassorilievo sono indicati il numero della scena e dell'atto della tragedia: Canova vuole che chi guarda abbia presente il luogo letterario; ma naturalmente è difficile sapere se attraverso l'indicazione della fonte intenda esibire la sua cultura o giustificare l'audace scelta del soggetto oppure facilitarne la comprensione<sup>18</sup>.

**Ettore e Aiace.** Dopo aver attinto alla tragedia, Canova si ispira anche all'epos per soggetti del genere sublime e qualche anno dopo i due pugili, tra il 1809 e il 1811, raffigura ancora una coppia di antagonisti di pari valore, cogliendoli in una situazione emblematica che assorbe in sé l'antefatto e lascia presagire gli esiti successivi. Nei due eroi iliadici, a differenza che nella coppia di atleti, è rappresentata la sublimazione dello spirito agonale: lo scontro in campo di battaglia è condotto infatti secondo il perfetto codice cavalleresco da due campioni di uguale valore e umana grandezza, entrambi cari a Zeus, nella fonte letteraria dichiarata dallo scultore stesso, il duello interrotto del VII libro dell'*Iliade* (v. 161-312). Prima Canova completò il "grande Ettore dall'elmo lucente" (cm. 230x70x80), caratterizzato dal cimiero dalla lunga coda equina (*Iliade*, VI, 466-496), con l'arma già sfoderata, il mantello gettato dietro la spalla sinistra che accompagna la gamba lievemente arretrata, suggerendo un'impressione di salda fermezza, come il volto improntato a grande calma; poi scolpì Aiace (cm. 261x188x92) che nel racconto omerico «avanza a grandi passi, gigantesco, simile ad

<sup>18</sup> O. Stefani, *I rilievi del Canova*, Milano 1990. Id., *Canova pittore*, Milano 1992. E. Bassi, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia 1957. Ead., *Il Museo civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venezia 1959. G. Pezzini-E. Fiorani, *Canova e l'incisione*, Venezia 1993.

Ares scuotendo l'asta lunghissima, con un ghigno feroce sul volto»: anche Canova all'espressione serena e nobile dello sfidante contrappone il volto contratto, le labbra dischiuse in una smorfia feroce di Aiace che mentre si slancia verso l'avversario – come suggerisce la tensione delle gambe divaricate – sta per sguainare la corta spada con grande foga. Entrambi i combattenti sono raffigurati in nudità eroica e senza scudo, mentre Omero descrive minuziosamente Aiace rivestito di bronzo accecante e indugia in particolare sullo scudo che anche nella pittura vascolare (e nella tragedia sofoclea) caratterizza l'eroe: ma Canova sceglie di presentare i due contendenti solo con l'arma da offesa. Nel racconto omerico, dopo la furiosa battaglia da cui Menelao ferito si è dovuto ritirare, per ispirazione di Zeus Nestore ha suggerito di mandare in campo un guerriero di forza pari a quella di Ettore e tra i nove campioni greci che si offrono di affrontare il troiano viene sorteggiato Aiace. Segue la minuziosa descrizione dello scontro: prima i due contendenti vibrano la lancia, poi afferrano da terra e scagliano ciascuno un enorme masso, ma mentre stanno per passare alle spade per il combattimento corpo a corpo, vengono interrotti dagli araldi: «Fermatevi, figli, cessate di battervi; Zeus, signore dei nubi, vi ama entrambi, entrambi siete valorosi guerrieri: questo noi tutti lo sappiamo; si fa buio ormai: è bene cedere alla notte» (v. 273-312). È appunto questo il momento che Canova ha scelto di visualizzare. Il duello interrotto senza vincitore né vinto al calare della notte è concluso in Omero dallo scambio di doni che proprio lo sfidante Ettore propone mentre accetta la sospensione e riconosce il valore del nemico, «perché Achei e Troiani un giorno possano dire “Si sono battuti nella contesa crudele, ma si sono separati in armonia e in pace”» (v. 299-302). È evidentemente la concezione di eroismo cara a Canova, che proprio questo alto ideale umano vuole esprimere nel gruppo scolpito negli anni in cui le guerre napoleoniche insanguinavano l'Europa, conservato a Venezia nel Palazzo Treves.

Ma il momento iliadico scelto da Canova lascia anche intuire tragici esiti: infatti i doni che i due eroi si scambiano saranno a entrambi fatali: Aiace consegna al troiano il balteo ornato di splendida porpora con cui di lì a poco Achille leggerà al carro il suo cadavere e riceve dall'avversario la spada dalle borchie d'argento con cui si darà morte (v. 303-305). «Questa / spada, a' Greci fatale, Ettore diemmi; / la mia si cinse; e col mio balteo il vidi / legato esangue e strascinato», ricorda Aiace deliberando di gettarsi sulla lama ricevuta dal nemico al culmine della tragedia che Foscolo trasse da Sofocle, ideata a Venezia e rappresentata a Milano proprio nel 1809 (atto V, scena IV, v. 271-274).

Probabilmente il celebre passo omerico è riletto da Canova, che aveva ormai familiarità con il dramma greco, alla luce o almeno nello spirito del coevo *Ajace* di Foscolo, che porta in scena la solitudine dell'eroe, vittima della sua stessa forza e del suo alto sentire. E proprio attraverso due bellissime sequenze dei *Sepolcri* – l'evocazione delle armi di Achille riportate dal mare sulla tomba di Aiace al promontorio reteo (v. 215-225) e la profezia di Cassandra sulla caduta di Troia dopo la morte di Ettore (v. 258-295) – entrano nella letteratura neoclassica le due grandi figure degli eroi iliadici. In quegli stessi anni Foscolo pubblicava a Brescia (nel 1807) anche l'*Esperimento di traduzione dell'Iliade*, con saggi di Cesarotti e di Monti (che stampò nel 1810 la sua traduzione del poema, alla quale lavorava già dal 1788).

Canova si era accostato all'*Iliade* appunto nella traduzione di Cesarotti i cui volumi, dice in una celebre lettera, «sono per me come sacramento di confermazione contro il pregiudizio»<sup>19</sup>. Il gruppo

---

<sup>19</sup> M. Cesarotti, *Iliade in prosa e in verso*, in dieci volumi (Padova 1786, poi 1802, 1809). In una lettera (14 giugno 1800) Canova sollecita da Daniele Francescani, professore e bibliotecario dell'Ateneo patavino, «l'invio dell'ultimo tomo della traduzione di Homero, fatta dal nostro celebre Cesarotti, voglio dire di quella con le bellissime annotazioni» (G. Pavanello, *La Biblioteca*, cit., p. 9). A proposito della lettera già ricordata a Cesarotti (da Roma, 8 febbraio 1794), M. Pavan. (*Scritti*, cit., p. 217) osserva che anche Canova leggeva i classici antichi suggeriti da Humboldt, ma si avvicinò ad essi in chiave preromantica. Del Cesarotti, maestro di greco ed ebraico nell'Università di Padova, la biblioteca canoviana comprende anche una traduzione in tre volumi del poema *Ossian* (Nizza 1780). Nel catalogo della biblioteca canoviana figurano otto edizioni di Omero in più volumi, in testo greco e latino o con trad. in inglese e francese, tra cui un'*Iliade* con parafrasi latina di Teodoro Gaza (Firenze 1811); inoltre un *Compendio di traduzione in prosa dell'Iliade* (Roma 1789) e il *Canto I dell'Iliade*, tradotto da De Mori (Bassano 1813).

è dunque interessante anche in relazione a quella riscoperta di Omero che, avviata dalle geniali intuizioni di Vico, fra la fine del 700 e gli inizi dell'800 alimenta le arti figurative, la creazione letteraria, l'indagine filologica: è noto che negli ultimi anni del secolo prende avvio la 'questione omerica' con la pubblicazione dei *Prolegomena ad Homerum* di Wolf (1795) e che alla riscoperta di Omero e all'ammirazione per l'epica arcaica molto contribuirono la rivalutazione della civiltà greca operata da Winckelmann, le teorie estetiche neoclassiche e preromantiche, l'entusiasmo suscitato dai canti di Ossian, la riscoperta del trattato dello Pseudo-Longino e della nozione di sublime.