

# 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  
(seconda parte)

II. 3. **Paride** (1812). L'*Aiace* 'erculeo' non incontrò l'apprezzamento di Quatremère che suggeriva piuttosto a Canova di tentare un gruppo «di stile eroico con carattere a mezzo tra grazioso e forte», come l'*Aiace che porta in salvo il cadavere di Patroclo* di Firenze, «tipo che unisce forza, leggerezza ideale e verità naturale» (ispirato alla terribile battaglia intorno al cadavere del XVII e XVIII canto dell'*Iliade*). Ma mentre finiva di scolpire i due campioni del valore in guerra e della grandezza morale, Canova stava modellando in proporzioni meno imponenti (cm. 207x100x59) anche a un personaggio omerico che ne costituisce perfetta antitesi sia per il tipo fisico e psicologico sia per la situazione: Paride, fratello di Ettore, armato solo della sua bellezza e giudice della bellezza delle tre dee; e infatti nella sua entusiastica descrizione dell'opera Cicognara sottolinea l'arte con cui lo scultore suggerisce attraverso la levigatezza delle membra lievemente molli l'indole aneroica del troiano. La statua suscitò grande apprezzamento, tanto che alla prima versione commissionata da Giuseppina Beauharnais (1809-12, ora all'Ermitage) ed esposta alla Malmaison – dove Quatremère la ammirò lodandone «semplicità e varietà di composizione, grandezza di stile, verità di natura, carattere così proprio del soggetto che veramente è l'ideal d'un Paride» –, ne seguì subito una seconda (nel 1811-1816, ora a Monaco). Il giudizio di Paride sul monte Ida non compare in Omero ma è tema ricorrente in tutta la letteratura successiva e nell'arte figurativa antica (come lo splendido quadro a intarsi marmorei del Louvre) e soggetto diffusissimo in pittura ininterrottamente dal xv secolo in poi. Ma Canova mira a suggerire non la storia, bensì il carattere di Paride, come è ben delineato in Omero in due scene memorabili: quando Ettore lo sorprende nelle stanze di Elena intento a provare le belle armi, lo rimprovera e lo convince ad accompagnarlo in battaglia (VI, 312-368) e poi quando, fiero e bellissimo come un puledro che va ad abbeverarsi, lieto e raggiante come il sole nelle sue armi lucenti raggiunge Ettore alle porte Scée (v. 503-529). Dunque da Omero Canova coglie l'attitudine psicologica del personaggio – autocompiacimento e consapevolezza della propria beltà – suggerendo la situazione soltanto attraverso cenni: Paride, appoggiato con il braccio sinistro ad un alto tronco d'albero dal quale pende una lussuosa clamide, al suo fianco non la lancia o l'arco, ma il lungo nodoso bastone del pastore, tiene la bellissima testa adorna del berretto frigio rivolta leggermente verso destra, con espressione di ammirazione e dubbio accentuata dal gesto un po' lezioso della mano appoggiata a dita aperte alla tempia; l'armoniosa bellezza del giovane corpo nudo è messa in risalto dalla posa rilassata, con la gamba sinistra lievemente flessa, il braccio destro ripiegato dietro la schiena: solo girando intorno alla statua si scopre che tiene nella mano serrata la mela che designerà la più bella (in atteggiamento analogo, con i pomi delle Esperidi nella destra appoggiata dietro il fianco, era spesso raffigurato Eracle nella statuaria antica): solo questo particolare collega Paride al giudizio delle dee sul monte Ida che Canova leggeva nei *Dialoghi degli dei* di Luciano (VIII, 20 e IX, 5), ma che per la posa studiata e artificiosa del principe-pastore troiano trova riscontro anche nella descrizione apuleiana dei preparativi per una rappresentazione scenica del vecchio mito (*Metam.* X, 30-32): «Un adolescente magnificamente vestito, con mantelli esotici ondegianti sulle spalle, col capo coperto d'un turbante d'oro a guisa del frigio pastore, faceva la parte del guardiano di pecore». In Apuleio Paride mentre giudica le tre dee ha al suo fianco Mercurio, come nel bellissimo riquadro di pavimento a tarsie marmoree e pasta di vetro colorato del Louvre, proveniente dalla 'Casa dell'Atrio' di Antiochia, coevo del romanzo; anche nel gruppo scultoreo di Thorvaldsen (1816-1828) e nel ciclo di pitture della Galleria Borghese molti personaggi affollano la scena. Invece Canova isola Paride ed evoca la nota storia attraverso allusioni molto discrete come già qualche anno prima (1804-1808) quando rappresentava Paolina Borghese (la cognata rivale della

Beauharnais) come *Venere vincitrice* con la mela assegnata dal principe pastore alla più bella, collocata inizialmente a Villa Borghese proprio nella ‘Stanza di Elena e Paride’ affrescata da Gavin Hamilton (dove è stata esposta nella recente mostra).

Prima ancora della figura intera Canova aveva però scolpito una testa di Paride (cm. 60x30x25) con il caratteristico berretto frigio come in un busto del Museo Palatino, donata all’amico francese Quatremère che il critico giudicava un «misto di eroico e voluttuoso, di nobile e di amabile», cogliendovi la stessa forza del celebre *Paride* di Eufratore lodato – riferisce Plinio il Vecchio (XXXIV 19, 27) – per il fatto che contemporaneamente vi si intuivano il giudice delle dee, l’amante di Elena e l’uccisore di Achille; a giudizio dell’amico, Canova non aveva mai dato più vita, mollezza, e al tempo stesso perfezione e purezza a nessun’altra opera. È noto che Canova scolpiva prima di tutto la testa delle sue statue perché solo innamorandosene riusciva a dare vita al personaggio che voleva rappresentare; proprio Quatremère accenna con ammirazione a molte bellissime teste in marmo o gesso esposte sugli scaffali dello studio, meravigliandosi che non siano ancora apprezzate quanto meritano.

**Elena** (1816). Contemporaneamente agli eroi iliadici e nello spirito del *Paride*, cui segue immediatamente, Canova scolpisce anche (1811) un busto della donna più bella; dal modello in gesso (cm. 69x35x30) furono tratti numerosi esemplari in marmo, tra i quali quello che lo scultore donò a Isabella Teotochi Albrizzi (1819, ora all’Ermitage), ammirato da Byron: immagine – si disse – evocatrice di tutti gli episodi che la bellezza fatale della spartana aveva ispirato a Omero. Canova, rinunciando a scolpire a figura intera la bellissima che il pittore Zeusi era riuscito a rappresentare secondo il celebre aneddoto antico solo riunendo assieme i pregi di più modelle di eccezionale venustà, aveva voluto rappresentare secondo canoni moderni la pura bellezza come equilibrio di ragione e sentimento: la perfezione dell’ovale, l’armonia dei tratti e la dolcezza del modellato evocano infatti immagini classiche, come l’*Afrodite* prassitelica, ma il sorriso è più accennato, la semplicità dell’acconciatura con le ciocche sciolte che scendono armoniosamente sul collo imprime la nota dominante della grazia umana (la parte posteriore della testa, liscia e levigata con grande maestria, allude invece alla nascita da Leda amata da Zeus sotto forma di cigno); per togliere fissità allo sguardo e accentuare il carattere umano di Elena, Canova incise un piccolo segno nella pupilla dell’occhio destro. Il fatto che Quatremère chiedesse a Canova una delle molte repliche della testa di Elena per accompagnare quella di Paride già in suo possesso è indice della moda di esibire coppie di amanti celebri. Ma Canova con questa raffigurazione della pura bellezza inaugura una ricerca che lo porta a modellare, svincolandosi da ogni riferimento diretto a storie, una serie di teste ideali alle quali dà talvolta nomi allusivi (*Beatrice, la Vestale Tuccia, Saffo*).

**Ebe** (1799-1800). Un nuovo capitolo dell’arte canoviana era iniziato in realtà già qualche anno prima con una scultura (cm. 165x52x67) che appare quasi una felice trasposizione in marmo dei versi iniziali del IV libro dell’*Iliade*, l’apparizione della coppiera divina, dea dell’eterna giovinezza, con cui si apre *ex abrupto* il canto del duello di Paride e Menelao per la fatale Elena: «Erano intanto riuniti gli dei intorno a Zeus nella sala dal pavimento dorato, e fra di loro la nobile Ebe andava versando il nettare, ed essi levavano l’uno verso l’altro le coppe d’oro, contemplando la città dei Troiani». Ebe compare più volte nei poemi omerici, in ruoli molto diversi e sempre secondari o subalterni: come figlia aiutante (V, 722-730) aggioga il carro della madre Era e di Atena, come sorella (V, 905) lava e riveste Ares ferito da Diomede e curato dal medico divino sull’Olimpo, come sposa (*Odissea* XI, 602-604) siede a banchetto con Eracle. Ma Canova elude tutte le altre connotazioni della dea privilegiando il ruolo di coppiera divina: Ebe avanza leggera come a passo di danza attraverso l’aria che solleva l’onda vaporosa della sua veste, una piccola *oinochoe* in bronzo dorato nella mano destra sollevata sopra la testa, una coppa pure d’oro nella sinistra, i riccioli trattenuti da una sottile striscia lucente, un aureo monile intorno al collo. Il busto acerbo sboccia dalla veste che, arrotolata poco sopra la vita, lascia in tutta evidenza il movimento armonioso delle braccia. Canova emula la tecnica polimaterica, caratteristica della raffigurazione di dei ed eroi nella statuaria greca, per dare risalto alla levigatezza del marmo che vuole appaia come «viva carne», e mira ad imprimere vita alla materia inerte riscattandola dalla staticità: «Sapea che i marmi tuoi son

molli e vivi / ma chi visto t'avea scolpire i passi?», commenta infatti Pindemonte. Le vicende degli uomini restano sullo sfondo: si sa che il convito sull'Olimpo è preludio della ripresa della guerra, dopo il vano tentativo di risolvere la contesa con il duello tra Paride e Menelao; ma Canova in questa armoniosa figura felice combinazione di innocenza e sensualità, nel bel volto senza espressione di sentimenti, vuole suggerire l'estraneità della dea rispetto al mondo terreno, trascendenza accentuata nella prima versione della scultura in cui Ebe era collocata sopra una gonfia nuvola eliminata nelle versioni successive. Come l'*Elena*, anche *Ebe* modellata su richiesta del conte Albrizzi alla quale lo scultore cominciò a lavorare dal '96 (oggi conservata a Berlino) quando giunse a Venezia tre anni dopo suscitò l'ammirazione dei letterati (la lodarono in sonetti entusiastici Pindemonte e Cesarotti) e l'apprezzamento dei cultori d'arte che indussero Canova a scolpirne molte altre versioni (conservate a Pietroburgo, Forlì e in musei americani). La scultura non illustra più il mito ma lo innalza alla sua forma più perfetta, donandogli il massimo di complessità che esso è capace di sopportare, come disse Pater delle migliori sculture greche.

*Ebe* avvia certamente nella produzione di Canova una svolta significativa: ormai la pura bellezza – osserva Barbieri – «evitando le secche un po' torbide nelle quali in questo momento viene spesso invischiandosi la contemplazione del corpo maschile, si risolve nell'esaltazione dell'eterno femminile». Inizia con il nuovo secolo il periodo più felice dell'arte canoviana, volta a rappresentare – dopo la forza e l'ingegno – la bellezza come legge dell'universo: le tre varianti della *Danzatrice*, la *Venere Italica* commissionata a Canova per sostituire la *Venere Medicea* sottratta dai Francesi a Firenze, la *Venere di Leeds*, *Le Grazie*, la serie delle *Muse*, i ritratti idealizzati di personaggi storici.

III. 1. ***I bassorilievi della guerra di Troia*** (1792-97). Ancora prima di scolpire i grandi eroi omerici Canova aveva cominciato ad accostarsi all'epos antico attraverso la traduzione dell'*Iliade* di Melchiorre Cesarotti come attesta la celebre lettera del 1794, ricavandone alcuni soggetti che elaborò nell'ambito di una ricerca di nuovi mezzi espressivi; tra il 1792 e il 1797 sperimentò infatti la tecnica del racconto attraverso immagini in un gruppo di bassorilievi in gesso e in dipinti a olio o a tempera spesso di soggetto identico (riprese infatti anche a dipingere, soprattutto negli anni trascorsi lontano da Roma, durante l'occupazione francese e la repubblica romana). Ad alcuni episodi significativi della guerra di Troia si ispira un ciclo di bassorilievi molto interessanti già per la scelta del soggetto, oltre che per la tecnica di lavorazione messa a punto e per gli esiti artistici.

L'eroe iliadico per antonomasia, Achille, compare fra i soggetti ispirati alla guerra di Troia in un rilievo in gesso (cm. 110x210, 1790) conservato a Possagno che raffigura la *Consegna di Briseide* agli araldi di Agamennone (tema che è interessante confrontare con analogo rilievo in gesso di Thorvaldsen del 1803); vi sono delineati pochi personaggi: a sinistra l'eroe muove verso le tende dei Mirmidoni, con espressione sdegnata e irata, il mantello gettato all'indietro, una mano levata al cielo, mentre al centro Patroclo consegna la schiava di guerra nelle mani dei due araldi di Agamennone toccandole il gomito e Briseide si copre il volto, in atteggiamento di dolore (*Iliade* I, 318-348). Canova accosta paratatticamente la sequenza omerica dell'ira, nell'istante in cui la contesa verbale sta per sfociare in violenza e il Pelide, fermato da Atena mentre si accinge a estrarre la spada, si allontana dall'assemblea dei Greci giurando che non tornerà più a combattere, e la sequenza della consegna agli araldi di Briseide che li segue *ækousa*. È noto che lo sdegno di Achille è dettato dal senso dell'onore dell'eroe che considera insopportabile offesa la privazione del *gheras*, la parte del bottino di guerra assegnatagli dall'assemblea dei Greci in riconoscimento della sua *arete*. Ma nel bassorilievo canoviano è evidenziato un legame amoroso tra Achille e Briseide che occupa esattamente il centro della scena, tutta avvolta nel mantello, riluttante, così che Patroclo deve sospingerla verso gli araldi, quasi impedendole di volgersi a guardare il Pelide e rinfocolarne l'ira: è ripreso dunque lo schema compositivo di un dipinto nella 'Casa del poeta tragico' a Pompei, in cui Briseide ha il capo girato all'indietro. Canova raffigura non la dimensione guerriera dell'eroe, ma il sentimento privato dell'amante riamato, cui può aver concorso una serie di passi del poema omerico: nel compianto sul cadavere di Patroclo, Briseide ricorda come lo scudiero confortasse la

sua pena di schiava assicurandole che Achille avrebbe fatto di lei la sua sposa (XIX, 284-300) e quando Achille si ritira nella sua tenda dopo l'incontro con Priamo, la bella figlia di Brise divide il letto dell'eroe (XXIV, 675-76); inoltre i Greci ne avevano accettato la restituzione solo a patto che Agamennone non l'avesse violata (IX, 131-134, 273-276; XIX, 175-177, versi formulari), impegnando il re a pronunciare un solenne giuramento (XIX, 258-65). Una lettura in chiave erotico-sentimentale del bassorilievo dà appunto la Teotochi Albrizzi che, osservando come la scena riassume tutta l'*Iliade*, attribuisce alla fatale bellezza della schiava, causa dell'ira di Achille, le vicende successive della guerra; in effetti consegna e restituzione di Briseide segnano svolte importanti nell'azione del poema: motivano infatti il ritiro e il ritorno al combattimento di Achille e soprattutto preludono da un lato alla morte di Patroclo, dall'altro a quella di Ettore e alla prossima caduta di Troia.

Fedele trascrizione del racconto omerico è anche il bassorilievo (cm. 120x266) raffigurante *Ecuba nel tempio di Minerva*: come ha suggerito Ettore nel breve, umanissimo colloquio con la madre, la regina si è recata con le donne troiane al tempio per offrire alla dea un preziosissimo peplo (VI, 297-311) che la sacerdotessa Teano le depone ora sulle ginocchia con la preghiera che fermi la furia di Diomede. Verso la statua della dea – raffigurata in trono, ma con lo scudo imbracciato come la *Parthenos* fidiaca, al margine sinistro della scena – rivolgono preghiere e gesti di supplica le donne troiane, genuflesse sotto i gradini dell'altare e coperte da veli che non celano la loro angoscia; tra tutte spicca Ecuba con le braccia levate e gli occhi rivolti al cielo: ma si intuisce la vanità della preghiera che Omero esprime con due soli versi: «Così diceva pregando, ma Pallade Atena fece segno di no». Canova sceglie dunque una sequenza minima, ma che nel diniego della dea di dare aiuto ai Troiani suona prefigurazione della caduta della città.

In un altro bassorilievo in gesso coevo (cm. 140x245) di soggetto troiano ma suggerito dalla *Piccola Iliade* di Virgilio che attingeva per questo episodio a fonti post-omeriche, Canova rappresenta *Neottolema che uccide Priamo*. Nel poema (II, 486-558) Enea rievocando per Didone l'ultima notte di Troia racconta come aveva visto il figlio di Achille trascinare sull'altare e, afferratolo per i capelli, trafiggere con un colpo di spada il vecchio re che sdegnato per l'uccisione sotto i suoi occhi del giovane figlio Polite lo biasimava per la sua crudeltà, negando che un tale empio mostro fosse nato da quel nemico che aveva avuto pietà del suo dolore di padre. Nel bassorilievo canoviano Polite, ferito dai greci e finito senza pietà da Neottolema, giace abbandonato a terra con la testa appoggiata sullo scudo, in primo piano; confusi al suolo l'elmo del giovane e la lancia scagliata senza vigore dal vecchio Priamo che ha appena sfiorato lo scudo di Achille. Due figlie a sinistra dell'ara supplicano invano con le braccia levate, altre giovani donne a destra si coprono il volto per non vedere l'atroce spettacolo, una cerca di allontanarsi per mettere in salvo il bimbo che si stringe al seno, mentre Ecuba si abbandona sul petto di una figlia sotto un antico albero d'alloro che nel tempo felice faceva ombra all'altare di Zeus Auleios, nel cortile interno del palazzo: presso quell'altare si era rifugiata con le figlie la vecchia regina, supplicando di unirsi a loro Priamo che rivestito delle armi della sua giovinezza voleva affrontare i nemici. Nella sua trascrizione del celebre passo che nell'*Eneide* assurge a simbolo della fine di Troia Canova coglie il momento culminante del racconto di Enea, quando i greci irrompono nella reggia: *vidi ipse furem / caede Neoptolemum geminosque in limine Atridas, / vidi Hecubam centumque nurus Priamumque per aras / sanguine foedantem quos ipse sacraverat ignis* (versi 499-502); ma la drammatica sequenza è modellata così da comunicare orrore per l'empia uccisione del figlio di fronte ai genitori e del vecchio re sotto gli occhi della moglie e delle figlie rifugiate presso l'altare: *altaria ad isa trementem / traxit et in multo lapsantem sanguine nati / implicuitque comam laeva dextraque coruscum / extulit ac lateri copulo tenus abdidit ensem* (versi 551-553). Soggetto mitico famosissimo, come testimoniano molte rappresentazioni vascolari, l'uccisione sull'altare e la decapitazione di Priamo esprimono in Virgilio accorata condanna della guerra e delle sue atrocità, nella memoria ancora viva di recenti fatti storici (la testa di Pompeo brutalmente trucidato abbandonata sul lido egizio come quella del vecchio re sul lido troiano, come racconta Lucano

emulando il passo di Virgilio): forse scelta ed elaborazione dell'episodio virgiliano esprimono anche l'atteggiamento di Canova di fronte agli eventi di quegli anni<sup>1</sup>.

III. 2. ***I bassorilievi dell'Odissea***. Ma contemporaneamente a queste feroci scene di guerra Canova lavora anche ad alcuni soggetti di segno opposto ricavati dall'*Odissea*, il poema della pace (la traduzione di Pindemonte fu pubblicata nel 1805) in cui la tragedia di Troia è ormai lontana nel tempo e nello spazio. Uno dei bassorilievi (cm. 115x207) rappresenta *Il ritorno di Telemaco* da poco sbarcato a Itaca dopo il viaggio a Pilo e Sparta presso i compagni d'arme del padre che l'ha sottratto alle insidie dei Proci: al centro della lastra è raffigurata Penelope mentre scende dalle alte stanze (XVII, 26-56) tendendo le braccia verso il figlio che, appoggiate le armi presso la porta, avanza con slancio giovanile nel *megaron*; tutta la casa lo accoglie con affetto: una schiava gli bacia l'orlo della veste, la nutrice gli tocca reverente il braccio; alla gioia per l'arrivo di Telemaco si accompagna però l'inquietudine: è un *nostos*, ma non quello dell'eroe atteso da anni. Canova fissa il breve interludio domestico tra l'incontro di Telemaco con Odisseo nella capanna di Eumeo, dove padre e figlio si sono accordati per sterminare i Proci, e il banchetto durante il quale sarà compiuta la vendetta: isola dunque un momento di commozione e di affetto prima che si scateni la tempesta.

Il protagonista dell'*Odissea* compare invece in un bassorilievo (cm. 120x266, 1790) che rappresenta un altro interludio: *La danza dei figli di Alcino* (VIII, 365-384) in onore dell'ospite che il canto di Demodoco ha fatto piangere con il racconto della guerra di Troia e un giovane arrogante ha poi sfidato nelle prove fisiche. Al centro della scena, Alio e Laodamante si librano agili nell'aria, un velo si gonfia incurvandosi ad arco sopra le loro teste; a sinistra siede l'aedo Demodoco con la cetra sulle ginocchia, alle sue spalle giovani spettatori nudi in piedi incitano con entusiasmo, a destra invece è raffigurato un gruppo statico e composto: Alcino, simile nell'aspetto a un dio venerando (Zeus o Posidone), siede maestosamente in trono con scettro e corona, ma ha la testa rivolta verso Odisseo raffigurato al margine estremo in piedi, avvolto in un corto mantello, con il volto improntato alla pena, mentre vicino a lui Areta, assisa in trono accanto al re, in ricche vesti dal fittissimo pannello e con il capo cinto dal diadema, osserva con orgoglio materno la danza dei figli; come Alcino, anche Nausicaa seduta alla destra del padre ha la testa rivolta verso l'ospite, con espressione di sollecitudine, mentre accanto a lei, all'estrema sinistra del gruppo familiare, un'adolescente in piedi sembra partecipare alla danza dei fratelli, accompagnando il ritmo con le braccia levate. La Teotochi Albrizzi coglie nel bassorilievo l'espressione dell'attesa d'amore della giovane figlia del re cui il sogno inviato da Atena fa sperare nozze imminenti. Ma tutta la scena sembra esprimere piuttosto il valore armonizzante della musica: infatti per rasserenare gli animi, dopo le offese di un ospite a Odisseo, Alcino ha ordinato di dare prova della bravura dei Feaci nel canto e nella danza e Demodoco ha appunto appena finito di cantare gli amori di Ares e Afrodite (v. 236-265; 266-366), mentre ora accompagna con il suono della cetra le eleganti evoluzioni dei figli del re. La pura gioia della musica è espressa in una replica del bassorilievo conservata a Palazzo Torlonia, dove sono ritagliate le due sole figure dei giovani che danzano, senza spettatori.

Un criterio compositivo analogo Canova adotta per esprimere, in contesto non più umano ma divino, la sua concezione del potere rasserenante della musica nel bassorilievo (cm. 144x160, del 1797) che raffigura la *Danza delle Grazie e di Venere*, genericamente ispirato al tema odissiacco degli amori di Ares e Afrodite: la bellissima tra le dee danza leggera al suono della cetra fra due giovani in lievi vesti fluttuanti che le tengono sopra il capo una corona di fiori, volgendo lo sguardo verso Marte raffigurato in trono all'estrema destra con in testa il grande elmo crestato e la lancia

---

<sup>1</sup> La biblioteca canoviana comprendeva edizioni preziose di Virgilio: l'edizione in folio *Opera omnia ex Cod. Mediceo - Laurentiano cum versione Antonii Ambrogii Florentini* (Roma 1765) in 3 volumi con tavole e quella in 4 volumi a cura di Burmann (Amsterdam 1746); inoltre l'*Eneide* tradotta da Pagani Cesa (Venezia 1820, 4 vol.), da Annibal Caro (Roma 1822), le *Bucoliche* tradotte da Maloiani (Roma 1813). Numerose sono anche le edizioni della *Farsaglia* di Lucano (Amsterdam 1681, Padova 1704, Leida 1711), anche con traduzione in italiano (Roma 1707) e in inglese (Londra 1753).

deposta al suo fianco; l'espressione calma e serena, il corpo mollemente reclinato del dio che stringe a sé un amorino alato e tiene tra le mani una ghirlanda di fiori mentre la terza Grazia suona e accenna un passo di danza accanto a lui quasi avvolgendolo nel ritmo, mostrano che placato dall'armonia della musica e dallo spettacolo della bellezza Marte ha deposto ogni pensiero di guerra; due putti con ghirlande e fiaccole accese alla sinistra delle danzatrici rappresentano con trasparente simbolismo la forza d'amore che tutto pervade e illumina la vita. La stessa composizione è fissata in una raffinatissima tempera a colori su fondo nero (cm. 23,7x37,5), tecnica sperimentata in una serie di studi di movimenti e ritmi compositivi ispirati alle pitture di Ercolano che Canova definiva «pensieri», quindi momenti di riflessione. Nella tempera su carta l'eleganza del segno grafico e l'armonioso accordo cromatico accentuano la sensualità della scena dissimulando l'allusione allegorica a Venere che placa i contrasti.

Lo scultore replica due anni dopo il motivo della seduzione della musica e della danza che esaltano la bellezza anche in un bassorilievo andato perduto, ma leggibile in una suggestiva tempera raffigurante *Teseo e Piritoo che rapiscono Elena* (cm. 25x40), con l'unica variante che gli osservatori sono ora collocati a sinistra: mentre varcano la porta del tempio i due eroi contemplano, con espressione sorpresa e rapita, Elena giovanissima che danza tra due compagne; la scena traduce in immagine il passo di Plutarco (c. 31) che, sulla scorta di Ellenico, racconta come i due amici, stretto un patto di reciproco aiuto per la conquista della sposa più bella, sorpresero a Sparta la figlia di Zeus mentre danzava tra le sue coetanee nel tempio di Artemide Ortia (raffigurata da Canova come la polimastia efesina) e la rapirono; ma nella tempera il dramma della violenza è sospeso, l'armonia e la sacralità della danza evocano piuttosto l'atmosfera serena di un frammento di Saffo o di alcuni versi del teocriteo *Epitalamio di Elena*; da tutta la scena traspare l'amore di Canova per il teatro e in particolare il suo interesse per il balletto che fu profondamente rinnovato in quegli anni da un geniale coreografo.

III. 3. ***I bassorilievi della Morte di Socrate*** (1790-97). Tra il 1787 e il 1792 e poi soprattutto nei due anni trascorsi lontano da Roma, Canova scolpisce, oltre alle scene ispirate a Omero e Virgilio, anche un ciclo di bassorilievi derivati dai dialoghi platonici, successivamente replicati in almeno tre serie. Le lastre in gesso raffigurano non un eroe del mito, ma il personaggio storico che fu per testimonianza di Platone il più giusto e il più sapiente dei Greci. Canova accenna in una lettera a un «Platone di Dardi Bembo», preoccupato che sia andato perduto durante la sua assenza da Roma; nel catalogo della biblioteca figura attualmente un'edizione francese (Parigi, 1578) dell'opera platonica in tre volumi con testo greco e latino. Acclamato dai contemporanei come novello Fidia, Canova si sente in dovere, come il grande scultore antico, amico dei filosofi e dei letterati dell'età di Pericle, di mostrare che le sue opere sono nutrite anche di pensiero filosofico. 'Filosofo' e 'oratore' lo definisce infatti Pietro Giordani.

Alla concezione più tradizionale dell'eroismo come valore in guerra si ricollega il bassorilievo più tardo della serie (1797), *Socrate salva Alcibiade ferito* nella battaglia di Potidea (cm. 110x138) che attinge il soggetto dal racconto di Alcibiade stesso nel *Simposio* (220d-e): «Quando ci fu quella battaglia per la quale gli strateghi mi riconobbero l'onoreficienza al valore, nessun altro uomo mi salvò la vita se non lui. Egli non mi abbandonò, quand'ero ferito, ma trasse in salvo, insieme, le mie armi e me stesso». Nel bassorilievo è raffigurato Socrate a sinistra mentre difende, imbracciando lo scudo, Alcibiade caduto che un nemico cerca di trascinare via afferrandogli la clamide per spogliarlo delle armi, mentre alle sue spalle un altro nemico si accinge a calare il colpo mortale; a conferma del valore di Socrate, Alcibiade nella sequenza successiva del dialogo rievoca la ritirata degli Ateniesi dalla battaglia di Delio (in cui il filosofo salvò la vita a un altro dei suoi giovani amici, Senofonte), quando Socrate rifiutò di mettersi in salvo sul cavallo del discepolo e continuò a marciare a fianco del generale Lachete impavido, con uno sguardo fiero che incuteva timore ai nemici, come lo descrisse Aristofane nelle *Nuvole*.

Ma già qualche anno prima, ispirandosi all'*Apologia* (28b-29b), Canova aveva rappresentato l'*andrea* del filosofo in un bassorilievo in gesso (cm. 124x 256) tradotto successivamente in



marmo dagli allievi, *Socrate davanti ai giudici*. Nella testimonianza platonica il maestro, ricordando d'aver sfidato la morte nelle battaglie di Potidea, Anfipoli e Delio nel posto assegnatogli dai generali della città, dichiara di non poter ora rinunciare alla vita filosofica vinto dalla paura della morte trasgredendo l'ordine del dio e si richiama all'esempio di Achille per lo sprezzo del pericolo e della morte e per la fedeltà al senso dell'onore; nella scena canoviana Socrate, raffigurato al centro con netto rilievo, esprime ferma serenità e forza d'animo, mentre sono concitati e confusi i volti dei giudici intorno a lui; forse Canova fissa il momento in cui Socrate conclude la sua apologia esprimendo la certezza che se c'è un qualcosa dopo la morte, liberatosi da quelli «che sulla terra sono detti giudici», nell'Ade incontrerà «i giudici veri che là pronunciano sentenze», Minosse, Radamanto, Eaco, Trittolemo e i semidei giusti nella vita e gli eroi, anche quelli vittime di ingiustizia come Aiace e Palamede (41a-d).

Dalla parte conclusiva del *Fedone* platonico deriva il soggetto di tre bassorilievi in gesso (1787-92) che fissano in immagini le ultime ore di Socrate nel carcere (116a-118a). Nel primo – *Socrate morente si congeda dalla sua famiglia* (cm. 124x258) – Santippe piangente, con la testa velata in segno di lutto, si allontana sorretta da un'altra donna con il bimbo più piccolo che si asciuga le lacrime con il dorso della mano, mentre Socrate sulla soglia del carcere saluta i due figli più grandicelli appoggiando la destra sulla spalla di uno, quasi trattenendo per la vita l'altro, con un gesto che rivela tutto il suo affetto di padre; dietro di lui, Critone ammira la serenità del filosofo.

Nel secondo bassorilievo – *Socrate beve la cicuta* (cm. 121x260) – il filosofo è raffigurato in piedi al centro della scena, libero dalla catena che pende dal lettuccio alle sue spalle, nella destra la tazza di veleno che ha preso dalle mani dell'incaricato degli Undici «senza un tremito e senza che il suo volto mutasse di colore, né di espressione» – racconta Fedone – mentre leva agli dei assieme a un gesto di supplica l'ultima preghiera: «Nel pronunciare queste parole, egli accostò la coppa alle labbra e senza disgusto e senza la benché minima esitazione, la bevve tutta d'un fiato». I quattordici discepoli, in due gruppi ai suoi lati, sono colti in vari atteggiamenti di dolore: uno si porta la mano alla fronte, uno- Apollodoro- piange disperato, un altro si copre il volto con il mantello; perfino il servitore che ha potuto conoscere la nobiltà, la mitezza e la bontà del condannato nei trenta giorni di sospensione della pena in attesa della nave sacra da Delo si allontana curvo con le lacrime agli occhi. Una replica di questo bassorilievo molto ammirato è conservata a Villa Torlonia.

L'ultimo bassorilievo, cronologicamente un po' più tardo, *Critone chiude gli occhi a Socrate* (cm. 122x249), raffigura al centro della cella illuminata da una lucerna – il sole è ormai tramontato – Socrate disteso sul lettuccio, avvolto nel mantello: un inserviente ha appena scoperto il volto del filosofo per controllare l'effetto del veleno e Critone si china a chiudere gli occhi del maestro mentre un giovane discepolo è inginocchiato ai suoi piedi e altri più anziani, a coppie, fanno corona manifestando in modi diversi il loro dolore; l'ultimo a destra, in corta tunica, con la bella testa ricciuta, viene allontanato da un compagno più anziano: è Fedone, di cui Socrate accarezzava i capelli mentre dimostrava con la forza dei *logoi* e dei *mythoi* che non bisogna avere paura della morte. Tutta la scena, improntata a grande compostezza e a commozione contenuta (solo Apollodoro piange senza ritegno) esprime la fede nell'immortalità dell'anima che il maestro ha voluto comunicare ai suoi discepoli fino al suo ultimo giorno di vita.

Negli stessi anni (1797-99) in una tempera (cm. 29x36) Canova rappresenta *la Filosofia a colloquio con Socrate*, più tardi riproduce il volto del filosofo nell'*Erma della sapienza* (1818): proprio i valori civili e le alte idealità espresse attraverso la sua arte (come evidenzia Pietro Giordani nel *Panegirico*) resero Canova caro ai romantici del *Conciliatore*.

IV. Parallelo alla tematica dell'eroismo, declinata in forme sempre nuove e spesso insidiata dall'ombra di *Thanatos*, si snoda nella creazione artistica canoviana un percorso di ricerca che pone al centro dello studio dell'uomo il sentimento più potente, eros, anch'esso da un lato collegato alla bellezza e alla giovinezza, dall'altro alla morte. Come la bellezza e l'eroismo, anche l'amore conosce infatti nell'opera canoviana una gamma di modulazioni attente e partecipative fino dagli anni giovanili, e se all'inizio la scelta dei soggetti appare orientata dai committenti e influenzata dallo

studio di capolavori scultorei antichi e più recenti, con il tempo si fa sempre più consona a personali intuizioni, sostenute dalle letture dei classici.

**Orfeo e Euridice** (1774-1776). La coppia del mitico cantore tracio e della sua fedele sposa morta mentre cercava di sfuggire al pastore Aristeo costituisce la prima importante commissione affidata a Canova, incaricato dal conte Giovanni Falier di scolpire in pietra di Vicenza due statue da giardino per completare una serie di coppie celebri che ornavano il parco della sua villa ad Asolo (ora a Venezia, Museo Correr). Il soggetto può essere stato suggerito al giovanissimo scultore da una rappresentazione dell'*Orfeo* cui assistette (ne conservava infatti il libretto), ma altri motivi esterni possono aver influenzato la scelta del tema e certamente ne condizionarono l'esecuzione, come ad esempio la richiesta di figure disgiunte, mentre più spesso i due sposi sono rappresentati abbracciati o si tengono per mano (come in un rilievo antico, dove la coppia viene separata da Ermete psicopompo). Canova scolpì prima Euridice (cm. 193x75), restituita a Orfeo dalla pietà degli dei inferi a condizione che non si volgesse indietro a vedere se la sposa lo seguiva e colta nell'attimo in cui, trasgredito il divieto, una mano tra le fiamme la afferra per riportarla nel regno dei morti: lingue di fuoco le lambiscono le spalle raggiungendo i lunghi capelli sciolti e si insinuano tra le gambe, mentre volute di fumo avvolgono il corpo nudo; l'espressione patetica del volto contrasta con il movimento lieve, come di danza, della figura che pare non sfiorata dal dramma. Due anni dopo il giovane scultore completò la statua di Orfeo (cm. 193x86), opera ormai matura e personale che rivela come, già in questa fase della creazione artistica volta a esprimere sentimenti violenti, sia avviata la ricerca di riprodurre l'austero linguaggio dell'antichità classica nella misura dei gesti, nell'intima aderenza al tema, nell'attenzione ai dettagli compositivi – come la cetra abbandonata al suolo e la pelle cinta intorno ai fianchi – senza indulgere al descrittivo. Lo studio attento dei testi letterari antichi nella preparazione delle due sculture è testimoniato da un libretto di sette pagine con appunti autografi e versi di Ovidio tradotti (*Metam.* X, 1-77), conservato in casa Falier<sup>2</sup>; ma Canova conosceva anche il celebre episodio delle *Georgiche* (IV, 453-527) e proprio i versi di Virgilio sono scolpiti sul basamento delle due statue a connotare la matrice letteraria dell'opera: sotto Euridice sono incise le sue uniche parole, pronunciate mentre si sente riportare nell'Ade e si dissolve come fumo al vento: *Quis et me et te perdidit?* (ma la citazione è incompleta «*Quis et me*», *inquit*, «*miseram et te perdidit, Orpheu, quis tantus furor?*», vv. 494-95), sotto Orfeo che proprio mentre si volge indietro immediatamente si rende conto della sua *amentia* è la scritta *omnis effusus labor* (vv. 491-92). Grande favore incontrò l'opera esposta alla 'Fiera della Sensa' nel 1777, e Canova venne paragonato a Sansovino; una replica in marmo di Carrara dell'*Orfeo* in scala ridotta scolpita su richiesta di Marc'Antonio Grimani è ora esposta all'Ermitage.

**Apollo e Dafne** (1777-1780). L'apprezzamento per *Orfeo e Euridice* portò a Canova molte commissioni, tra le quali la richiesta da parte del procuratore di S. Marco, Ludovico Rezzonico, di sei statue in pietra tenera per la sua villa di Bassano; lo scultore avviò la realizzazione di due soltanto, la coppia di Apollo e Dafne (poi andate distrutte), in cui riproponeva il tema della perdita dell'amata (o forse meglio della frustrazione amorosa) attingendo a uno dei più celebri episodi di Ovidio (*Metam.* I, 450-567), già elaborato nel capolavoro giovanile di Bernini esposto nella Galleria Borghese ma trattato ora in una prospettiva molto diversa: le due figure erano concepite distinte e dovevano rappresentare da un lato la sorpresa di Apollo, dall'altra la trasformazione di Dafne in alloro mentre sta per essere afferrata dal suo inseguitore. Si conserva invece un bozzetto in

---

<sup>2</sup> G. Pavanello, *I primi scritti di Antonio Canova: gli appunti sul mito di Orfeo e Euridice e gli esercizi di latino, con una nota sul monumento di Clemente XIV*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste" 21-22, 2003, pp.171-178; T. Foffano, *Una scheda per la biblioteca di Antonio Canova*, in "Aevum", ottobre-dicembre 1999 (lo studioso si sofferma sul grado di conoscenza che Canova aveva del latino, lingua studiata fino dalla giovinezza). In una lettera all'amico Giannantonio Selva, Canova protesta «se scrivo male in latino e anche in italiano, ricordatevi che fo statue» (G. Pavanello, *La biblioteca*, cit., p. 7).

terracotta del dio vanamente innamorato, modellato nel 1779 (cm. 61x17)<sup>3</sup> che mostra nell'impianto compositivo – teatralità del gesto di sorpresa, accentuato naturalismo del volto e della figura appoggiata a un tronco d'alloro – aderenza al patetico dei versi ovidiani: *Hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra / sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus, / complexusque suis ramos, ut membra, lacertis / oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum* (versi 553-56); due anni dopo il marmo *Apollo che si incorona* (cm. 84,5x40x25, ora al Paul Getty Museum, Los Angeles) scolpito su commissione del senatore di Roma Abbondio Rezzonico segna il distacco dai modi berniniani e l'adesione all'estetica neoclassica: Canova non vuole più rappresentare la ripulsa amorosa e la metamorfosi in atto, bensì il momento successivo, quando il dio si riappropria dell'amata cingendosi il capo con le fronde dell'alloro che rende sacro: *At quoniam coniunx mea non potes esse, arbor eris certe – dixit – mea. Semper habebunt / te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae* (vv. 557-559). La scultura rivela lo studio anatomico del nudo maschile condotto sul calco in gesso dell'*Apollino* di Firenze (nella raccolta archeologica di Palazzo Farsetti) e sull'*Apollo* della Marciana, ma si caratterizza per la semplicità dell'impostazione, la calma del volto e la compostezza dei gesti: il dio con una mano si pone sulla testa la corona d'alloro, con l'altra si appoggia al tronco d'alloro da cui pendono la lira e la veste; tutto è coordinato in una linea chiusa continua, nel segno della nobile semplicità e del dominio delle emozioni.

**Cefalo e Procri** (1795-96). L'innegabile suggestione esercitata su Canova dai racconti di amore e morte si coglie parecchi anni dopo in un altro soggetto ancora attinto da Ovidio, elaborato in una bella terracotta (cm. 23x16x13) e in un quadro a olio di grandi dimensioni (cm. 165x143) cui Canova si dedicò tra 1795 e 1796: l'uccisione di Procri per mano del marito Cefalo. Il poeta racconta che il bellissimo Cefalo era stato rapito dall'Aurora innamorata e portato in cielo; ritornato qualche tempo dopo tra i mortali, aveva assunto mentite spoglie per mettere alla prova la fedeltà della moglie e finalmente, fattosi riconoscere da lei, aveva ripresa la vita coniugale, ma continuava a dedicarsi alla caccia suscitando i sospetti di Procri per le sue lunghe assenze. Un giorno la giovane moglie gelosa segue di nascosto il marito nel bosco e, scambiata per una preda, rimane ferita a morte dal giavellotto infallibile che proprio lei gli aveva donato assieme a un cane velocissimo; a Procri morente Cefalo rivela il tragico equivoco: 'aura' che lo sentiva invocare non è il nome di una rivale, ma la brezza ristoro dei cacciatori. Nel grande dipinto a olio Cefalo è raffigurato in primo piano, curvo sul giaciglio di Procri in atteggiamento di profondo dolore: appoggiato alla gamba piegata piange con la testa stretta tra le mani sul corpo senza vita della sposa che adagiata a terra con il busto nudo appena sollevato lascia vedere la profonda ferita sanguinante al seno; ai piedi del giaciglio il cane e il giavellotto, doni fatali di Procri, strumento della sua morte (*Metam.* VII, 490-516, 661-865). I due infelici innamorati nello studiatissimo contrappunto dei corpi (alla linea curva della figura di Cefalo corrisponde la linea convessa di quella esanime di Procri) sono come isolati dal mondo, chiusi nel cerchio della loro sofferenza; ma mentre nel dipinto domina il bel corpo atletico del cacciatore messo in risalto dalla veste rossa arrotolata intorno ai fianchi, nella terracotta il gruppo, più equilibrato nel rapporto tra le due figure e più serrato nella composizione, esprime con naturalezza intenso pathos.

**Achille e Pentesilea** (1799). Pochi anni dopo questa raffigurazione di amore infelice, ancora una singolare trattazione del tema di amore e morte ricorre in due modellini in terracotta (1799) raffiguranti Achille uccisore di Pentesilea, soggetto attinto alla tradizione epica post-iliadica in cui si narrava un episodio della guerra immediatamente successivo al racconto omerico, quando le Amazzoni erano venute a portare aiuto ai Troiani dopo la morte di Ettore. In un bozzetto (cm. 28x15x14) Achille impugna l'arma, un corto pugnale che lascia supporre una lotta corpo a corpo –

---

<sup>3</sup> Con il bozzetto (Venezia, Gallerie dell'Accademia) Canova si meritò l'ammissione con voto unanime all'Accademia, nonostante gli mancasse il requisito dell'età, con il marmo, la prima opera modellata in Roma, vinse la sfida proposta dal suo protettore con lo scultore più apprezzato in quel tempo, Giuseppe Angelici, autore di una *Giunone pacificatrice*.

o forse piuttosto un'uccisione sacrificale – con cui ha appena trafitto la nemica e reggendone il corpo ormai inerte tra le braccia si volge a guardarla con pietà: secondo la tradizione in quell'istante si sarebbe innamorato di lei. Achille è ben caratterizzato nel suo ardore giovanile dall'elmo calato sulla fronte da cui sfuggono lunghi riccioli che scendono sulla nuca e dal corpo in energica tensione, libero dal mantello che si solleva alle spalle nello slancio; tutto esprime invece abbandono nell'Amazzone inerme, ripiegata sulle ginocchia, la testa reclinata di lato, il corpo a S (lo schema compositivo 'inventato' da Prassitele); la veste scende scoprendo il busto e si raccoglie sul piedestallo in fittissime pieghe, la mano destra è abbandonata in grembo, la sinistra appoggiata a terra, quasi in un ultimo sforzo per trattenere le forze e la vita; nella raffigurazione di Penthesilea Canova rinuncia ai segni che connotano tradizionalmente la barbara combattente (gambe fasciate di pelli maculate, alto copricapo, arco) per dare rilievo solo alla delicata bellezza della giovanissima regina. Nell'altra versione del bozzetto, di dimensioni analoghe (cm. 28x16x16), il corpo dell'eroe è in tensione allentata, il braccio che ha colpito abbandonato lungo il fianco; l'arma è ancora stretta in pugno, ma è più evidente lo sguardo rivolto intensamente al bel volto della nemica e si accentua il gesto di sorreggerne con delicatezza il capo. La forte carica patetica della scena è evidenziata dalla composizione piramidale delle figure che culmina nell'espressiva testa dell'eroe. Il motivo dell'uccisione e innamoramento è accennato nella *Cassandra* di Licofrone, ma trattato estesamente dai mitografi che attingono tutta la vicenda della regina delle Amazzoni – dall'uccisione accidentale della sorella Ippolita alla purificazione da parte di Priamo alla partecipazione alla guerra di Troia e alla morte per mano di Achille – dall'*Etiopide* di Arctino<sup>4</sup>; il suggestivo tema sarà elaborato letterariamente qualche anno dopo Canova nel dramma *Pentesilea* di Heinrich von Kleist (1808), e una situazione analoga progettava anche Goethe per il suo poema incompiuto *Achilleide* concepito come continuazione ideale dell'*Iliade*, in cui voleva raffigurare il Pelide innamorato della troiana Polissena (secondo la tradizione sacrificata sulla sua tomba dal figlio Neottolema).

Al tema letterario della lotta di eroi greci (Eracle e Teseo soprattutto) contro le barbare donne guerriere, molto diffuso nel V secolo, sono ispirate nella pittura vascolare scene elaborate secondo moduli divenuti presto convenzionali; in un vaso della collezione di Lord Hamilton, amico di Canova, è raffigurato un efebo greco all'inseguimento di un'amazzone che cerca rifugio su un altare, scena che Canova reinterpreta nella sua serrata composizione piramidale; il 'pittore di Niobe' raffigura Achille che trafigge con un colpo di lancia Penthesilea riversa ai suoi piedi in un celebre vaso nella Galleria degli Uffizi a Firenze; a Monaco è invece conservata una coppa che rappresenta l'uccisione dell'amazzone e il repentino innamoramento dell'eroe, capolavoro del celebre 'pittore di Penthesilea': Achille, imbracciando con la sinistra un grande scudo rotondo, si piega verso la nemica per immergerle la spada nel petto, mentre l'amazzone inginocchiata ai suoi piedi in atteggiamento supplice leva la mano destra per accarezzargli il mento; del volto del guerriero che ha la testa coperta dall'elmo crestato con paraguance sono visibili solo gli occhi che incrociano lo sguardo di Penthesilea, raffigurata di profilo, con il volto bellissimo incorniciato da lunghi capelli sollevato in una intensa espressione di preghiera. Canova allude alla supplica collocando il gruppo sopra i gradini di un altare ma vuole fissare l'istante della tardiva pietà per l'uccisa e della contemplazione della bellezza da cui scocca l'innamoramento. È singolare che lo schema compositivo dei due bozzetti abbia notevoli affinità con quello del celebre *Aiace con il corpo di Patroclo ucciso* (soggetto a sua volta frequente nella pittura vascolare), ma se Canova ha studiato a Roma o a

---

<sup>4</sup> Apollodoro, *Epitome* V, 1 (Achille innamorato di Penthesilea uccide Tersite che lo irride, o peggio, ha strappato gli occhi al cadavere); Igino, *fab.* 120; anche Diodoro Siculo, 2, 46, 5. Penthesilea morente sorretta da Achille era stata dipinta da Peone, fratello di Fidia, sullo zoccolo del trono di Zeus a Olimpia, secondo la testimonianza di Pausania (V, 11, 6) e il tema ebbe lunga fortuna, come testimonia il bel bassorilievo scolpito in un sarcofago del III secolo conservato nei Musei Vaticani. Sul grande tema patriottico dello scontro tra civiltà e barbarie spesso raffigurato dal V secolo attraverso la lotta degli ateniesi contro amazzoni (nelle metope del lato occidentale del Partenone, nello scudo di *Atena Parthenos*) cfr. J. Boardman, *Eracle, Teseo e le Amazzoni*, in *L'esperimento della perfezione. arte e società nell'Atene di Pericle*, a cura di E. La Rocca, Milano 1988, pp. 196-233. Nella biblioteca canoviana figurano un'edizione della *Cassandra* di Licofrone con testo in greco e latino (Liegi 1599) e numerosi repertori di miti.

Firenze il gruppo statuario antico, esprime attraverso il complesso rapporto tra i suoi personaggi una situazione più intensa e drammatica, cui concorrono anche le esigue dimensioni dei pezzi e la materia; è innegabile infatti che i bozzetti in creta hanno una forza sorprendente, talora assente nei marmi e soprattutto nei gruppi colossali, come sottolinea Gibellini che osserva: «Canova si fa emulo di Prassitele, ma i suoi marmi levigati e perfetti non danno l'emozione degli antichi: l'imperfetta statua archeologica serba, pur mutila, il segreto di una perfezione irrecuperabile dai moderni; il suo stato frammentario e i segni del tempo sono parte del suo fascino. Non è un caso che la critica più avveduta apprezzi, più delle opere compiute, i bozzetti dello scultore neoclassico, la cui morbida materia sembra vibrare di un'emozione vitale ignota al marmo rifinito».

**Amore e Psiche.** In una lettera all'amico Quatremère Canova accenna esplicitamente alla sua fonte letteraria per il soggetto di due gruppi marmorei ormai completati nel 1801, «momento d'azione cavato dalla favola dell'Asino d'oro di Apuleio»<sup>5</sup>. Si ispirano infatti alla *bella fabella* (*Metam.* IV, 28-VI, 24) raccontata dalla vecchia guardiana alla disperata Carite rapita dai banditi, più volte tradotta in immagini da grandi pittori. Apuleio racconta dunque che Psiche, la bellissima figlia di un re, destinata a nozze con un mostro per placare l'ira di Venere gelosa, aveva scoperto dopo qualche tempo nel marito che la visitava ogni notte senza rivelare il suo aspetto non una creatura orrenda ma un bellissimo giovane alato, Amore, immediatamente scomparso alla rivelazione del patto infranto dalla sposa e aveva poi dovuto affrontare le terribili prove imposte da Venere per potersi riunire all'amato. Sulla vicenda, nucleo centrale anche in significato simbolico del romanzo di Apuleio, Canova lavora a lungo: una serie di opere permette di seguire l'elaborazione dell'idea e di capire come nell'artista fermenti la lettura e come, anche traendo spunto da sollecitazioni esterne, i momenti salienti della storia siano fissati preliminarmente in 'appunti' (disegni, bozzetti, gessi preparatori) fino a trovare compiuta espressione nei due capolavori in marmo, appartenuti entrambi a Josephine Beauharnais e annoverati tra i vertici dell'arte canoviana

Un disegno tracciato velocemente con segno nervoso è probabilmente il primo appunto grafico del tema degli amanti fissato da Canova, forse per suggestione di una pittura di Ercolano raffigurante l'abbraccio di un satiro e una ninfa, «assunto in piena autonomia da reminescenze classicheggianti», osserva Barbieri; di poco successivo è il bozzetto *Amore e Psiche giacenti* (1787) in cui la carica erotica appare ancora più accentuata rispetto al disegno e nelle esigue dimensioni della terracotta (cm. 16x29, 5x13,5) le figure sembrano incalzarsi in un gioco serrato di attrazione e ripulsa. Il passaggio dalla materia incandescente del bozzetto all'intervento vigile della ragione si coglie in un altro disegno, «magicamente sospeso nel balenio della linea fratta e nervosa, tra le seduzioni del senso e l'imperio dell'intelletto», osserva ancora Barbieri; in questa versione Canova aggiunge ad Amore le ali, impensabili nel tumulto della passione, segnando il passaggio a più placata contemplazione. Il definitivo assestamento dell'idea è raggiunto nell'esecuzione 'sublime', quando fra il 1787 e il 1793 Canova scolpisce nel marmo il gruppo del Louvre (cm. 155x168) intitolato *Il risveglio o Il bacio* (1787-93) con totale fedeltà alla sequenza finale del racconto di Apuleio. Psiche, discesa nell'Ade per portare a Venere l'essenza della bellezza, sta per soccombere nell'ultima prova impostale dalla dea: infatti, aprendo per la sua fatale *curiositas* la cassetta misteriosa consegnata da Proserpina – che si intravede rovesciata tra le pieghe della veste – ha liberato i vapori mortiferi di Stige (VI, 21). Ma giunge Eros a rianimare il corpo ormai inerte e a disperdere il sonno di morte: sveglia Psiche con la puntura innocua di una freccia, nel racconto di Apuleio, mentre nel gruppo canoviano la ridesta alla vita con un bacio. Fissando questo momento tra la vita e la morte, tra la mortalità e l'eternità, lo scultore inserisce le figure in uno schema compositivo abilissimo (giudicato da qualcuno dei contemporanei 'berniniano'): i volti sono come racchiusi nel doppio cerchio del reciproco abbraccio, i bellissimi corpi in diagonale compongono un armonioso incrocio, in tensione

---

<sup>5</sup> Canova conosceva la novella nella traduzione di Angelo Fiorenzuola (Firenze 1603), ma nella sua biblioteca figura anche un'edizione completa del romanzo di Apuleio (Liegi, 1786). È noto che alla *fabella* di Apuleio sono ispirati notevoli cicli pittorici: a Roma gli affreschi di Palazzo Spada, a Mantova nel Palazzo Te quelli di Giulio Romano allievo di Raffaello.

quello di Amore inginocchiato, abbandonato invece quello di Psiche che tuttavia cinge, quasi aggrappandosi alla vita, la nuca dell' amato. Le ali del dio suggeriscono il volo: nella favola è infatti fuggito dalla torre in cui l'aveva imprigionato Venere per venire, solcando l'aria, a portare salvezza all'amata, ma Canova nelle sue descrizioni della scultura sottolinea la matrice platonica di questa scelta figurativa. L'opera esposta a Parigi suscitò l'entusiasmo di Gustave Flaubert, che non si stancava di girare intorno al gruppo per ammirarne ogni particolare, conquistato dalla sensualità e dalla perfezione di Psiche, immagine della bellezza stessa: sotto le ceneri di un erotismo giudicato da Ceronetti «delicatamente polare» vedeva dunque ardere ancora il fuoco della originaria carnalità» (Barbieri).

Il significato filosofico della vicenda, già molto accentuato nelle elaborazioni pittoriche rinascimentali, sembra predominare qualche anno più tardi (1796-1800) nella ripresa del tema per il gruppo *Amore e Psiche stanti* (1796-1800) che l'abate Missirini definisce esplicitamente 'platonico', in cui gli amanti sono uniti non da un bacio come nel marmo ellenistico di identico soggetto e schema dei Musei Capitolini che Canova certamente conosceva, ma dalla farfalla (*psyche* in greco), spesso raffigurata in monumenti funerari antichi come simbolo dell'immortalità dell'anima e ora assunta a significare l'amore sacro. Nel gruppo dell'Ermitage (cm. 150x58x68) i due corpi accostati in efficacissima composizione quasi si compenetrano: Psiche è colta di fronte, con la testa appena piegata in avanti mentre Amore, raffigurato di tre quarti, appoggia il capo sulla spalla dell'amata sfiorandole la guancia e la attira a sé cingendola con il braccio destro; il fulcro del gruppo è il gesto con cui Psiche posa nel palmo della mano di Amore, sorreggendola con la sua, la farfalla simbolo dell'anima e della vita; all'ingenua dolcezza del gesto, pure carico di significati allusivi, corrisponde l'innocenza dell'acerba figura femminile che la veste scivolando dal fianco scopre a metà, e anche la raffigurazione del giovanissimo Amore senza ali e in nudità totale è improntata a purezza e castità; il gruppo esprime la tenerezza e il calore dell'amore giovanile in un equilibrio perfetto tra realismo e idealizzazione. Se si legge in Apuleio la scena di Psiche incapace di trattenere la sua foga amorosa quando scopre la bellezza del divino amante, si misura il processo di sublimazione attuato da Canova che nell'interpretazione dei contemporanei in questo gruppo volle rappresentare l'*Innocenza* o l'amore spirituale dopo aver raffigurato nel precedente l'amore carnale o la *Voluttà* (la nascita della figlia *Voluptas* allietta infatti nella favola il ricongiungimento di Amore e Psiche, finalmente perdonati da Venere).

Nel breve intervallo fra la realizzazione dei due gruppi Canova aveva scolpito una *Psiche stante con farfalla* «considerata per l'aurea purità dello stile con cui è sculta la più greca opera di Canova» annota la Teotochi Albrizzi che indugia a descrivere l'arte con cui lo scultore fa trasparire nel volto e nella figura l'innocenza e la purezza dell'anima; è in effetti una connotazione originale rispetto a contemporanee elaborazioni del tema, come quella di Foscolo nelle *Grazie* e dello scultore Tenerani che preferiscono raffigurare Psiche abbandonata da Amore assumendola a simbolo della umana sofferenza<sup>6</sup>.

Negli anni in cui lavora ai due gruppi Canova scolpisce anche quattro *Amorini* (*Lubermiski*, *Campbell*, *La Touche*, *alato*) che riprendono modelli della statuaria antica, ma certamente ripensati attraverso la descrizione del dio contemplato alla fiamma della lucerna da Psiche nella novella di Apuleio: lunghi capelli, corpo adolescenziale morbidissimo, arco e faretra al fianco. Il primo (1786-88) fu scolpito come ritratto del bellissimo nipote della principessa polacca Lubermiski, gli altri,

---

<sup>6</sup> Foscolo così traccia le linee dell'inno III, che doveva celebrare il potere delle arti sulle passioni umane raffigurando nell'isola di Atlantide le dee minori mentre tessono il velo per le Grazie: «Una porzione dello stame interminabile... è messo sulla spola dalle Parche. Psiche siede silenziosa, compresa dalla memoria della lunga serie dei suoi affanni e tesse, mentre Tersicore le si volge intorno al telaio danzando, per divertirla e animarla a finire l'opera. Iride dà i colori e Flora li moltiplica in mille varietà di tinte e figure, di che eseguire il ricamo che Erato le detta cantando». Nel saggio *La prima Psiche di Lorenzo Tenerani* Pietro Giordani descrive la scultura raffigurante Psiche abbandonata da Amore ammirandone gli affetti nuovi – silenzio, malinconia, stupore – espressi attraverso forme antiche e dopo aver osservato che l'inesperienza del dolore la rende come trasognata, più desiderosa di piangere che di chiedere al cielo o agli uomini vendetta, e neppure aiuto o pietà, conclude: «O veramente nati al dolore povera generazione umana!».

eseguiti a brevi intervalli di tempo, conservano l'impostazione e le misure dell'archetipo (cm. 142x54,5x48) ma lo variano in dettagli essenziali come le teste idealizzate, le capigliature progressivamente alleggerite e gli arti più snelli. L'ultimo, richiesto dal principe russo Jusupov nel 1792, rimase esposto a lungo nello studio dello scultore e fu consegnato solo molti anni dopo al committente; Canova lo considerava il migliore, per l'accuratezza dei particolari e la straordinaria finitura del marmo. Proprio mentre modellava queste repliche Canova pensò di accostare Amore adolescente e Psiche con la farfalla e ne nacque il gruppo *Amore e Psiche stanti*, interpretato come amore che scalda l'anima.«in quella maniera più pura legata alla sentenza di Platone» rispetto al carattere appassionato dell'opera giovanile, a giudizio di Missirini.

***Venere e Adone*** (1816). Anche attraverso un altro soggetto molto simile, ma a ruoli invertiti (gli amori di una dea e di un mortale bellissimo) ed elaborato sulla scorta di Ovidio, si possono seguire le fasi del lavoro di Canova per tradurre in immagini letture che avevano suscitato in lui profondo interesse. Subito dopo l'algido erotismo (Barbieri) di *Amore e Psiche giacenti* Canova raffigura di nuovo le dolcezze dell'estasi amorosa attraverso il gruppo *Venere e Adone* (1789-94); fissa infatti in quattro fogli di disegni, un bassorilievo, un gesso, due bozzetti in terracotta i momenti salienti della storia di Venere e Adone, ma traduce in marmo (cm. 180x80x60) solo il congedo del giovane amante mortale dalla dea che cerca di trattenerlo dalla caccia in cui incontrerà la morte, fatto a pezzi da un cinghiale suscitatogli contro da Marte geloso: come la Teotochi Albrizzi osservava già per il *Teseo*, lo scultore «col presente il passato ci fa vedere ed il non lontano avvenire». La partenza per la caccia è suggerita solo dal dardo che Adone stringe nella destra mentre cinge mollemente con l'altro braccio la vita della dea e dal cane che, ritto sulle zampe alle spalle dei due amanti, il muso appoggiato alla gamba sinistra del giovane, si scopre però solo girando intorno al gruppo: infatti la veste morbidissima della dea trattenuta appena da un nodo negligente intorno ai fianchi lo nasconde alla vista frontale e al tempo stesso ne mette in rilievo per contrasto il fitto pelo selvaggio che a sua volta esalta la levigatezza dei due giovani corpi complicando il sapiente contrappunto tra nudo e panneggiato; piuttosto che essere un delizioso particolare domestico o borghese, il cane suggerisce dunque che bisogna leggere la scena come partenza di Adone per la caccia. L'attenzione di chi osserva è però attratta dalla mano bellissima di Venere che accarezza il mento del giovane amante con un gesto d'affetto ma anche di supplica per trattenerlo accanto a sé mentre lo fissa intensamente negli occhi; Adone, con lo sguardo assorto e lievemente malinconico, sembra però insensibile alla preghiera: la scena erotica è dunque anche il preludio del dramma.

In un modello in gesso mai tradotto in marmo (cm. 145x104x185) conservato a Possagno, raffigurante *Venere che incorona Adone*, la coppia è colta invece nel momento felice dell'innamoramento. Ovidio racconta infatti che la dea, ferita inavvertitamente da Eros, si era invaghita del bellissimo Adone, figlio di Mirra, e per lui trascurava ogni svago, intenta solo a farsi bella per lui, e indugia a descrivere il loro primo incontro d'amore: nei versi del poeta la dea si adagia sull'erba, si stringe al giovane disteso all'ombra di un pioppo e col capo appoggiato sul petto di lui, inserendo baci tra le parole, gli racconta la tragica storia di Atalanta che aveva cercato di fuggire l'amore di Ippomene (X, 525-739). Canova varia leggermente la composizione e raffigura il giovane amante seduto su una roccia, rapito nella contemplazione della dea che gli appoggia la testa sulle ginocchia e sollevando mollemente un braccio lo incorona con una ghirlanda che Adone regge a sua volta con la destra: nell'arco delle braccia gli innamorati si contemplan, racchiusi in uno spazio che sembra isolarli da tutto ciò che li circonda. La ghirlanda sorretta insieme dai due giovani costituisce il vertice di una composizione ascendente in cui i corpi si avvolgono a spirale, avvinti nell'estasi amorosa; un'altra corona (simbolo della reciprocità d'amore) è posata al fianco di Adone e alle sue spalle si intravede un Amorino, mentre la faretra colma di frecce abbandonata a terra allude discretamente alla caccia interrotta, ma anche alla futura caccia fatale. Nella composizione di grande sensualità e dolcezza che fissa il puro sentimento dei due giovani Canova crea l'antefatto della tragedia: le corone di fiori evocano infatti l'ambiente naturale come sfondo dell'incontro d'amore, eppure sono anche un segnale allusivo: Ovidio racconta che le rose un tempo bianche diventarono rosse per il sangue di Venere punta dalle spine durante la ricerca di Adone ferito,

mentre dal sangue del giovane straziato dal cinghiale spuntarono per la prima volta gli anemoni, i fiori di breve durata.

La tragica conclusione della vicenda (che occupa in Ovidio la sequenza finale del X libro) è rappresentata in un bozzetto in creta (cm. 14x24x15) intitolato *Morte di Adone* in cui la disperazione di Venere sul corpo senza vita del giovane amante che le giace in grembo raggiunge la stessa intensità del dolore primordiale di Adamo ed Eva che in un modellino coevo piangono Abele ucciso, i volti impietriti dal dolore simili a maschere tragiche. Il sentimento amoroso domina con straordinaria intensità sia in questo bozzetto, studio preliminare per un'opera mai realizzata richiesta dal re di Polonia, che in un'altra terracotta un po' più grande (cm. 27x26x22) che presenta poche varianti (Venere stringe in un abbraccio disperato il corpo esanime accostando il viso a quello di Adone, mentre il cane del cacciatore è accucciato ai suoi piedi); invece dieci anni dopo (1797), indice della durevole riflessione sul tema, Canova esprime la corale partecipazione della natura all'evento tragico in un bassorilievo in gesso raffigurante la discesa di Venere dall'Olimpo alla notizia della morte dell'amato; nella scena affollata di personaggi (divinità, ninfe, amorini, cani) si coglie evidente l'eco del *Compianto di Adone* di Bione, che a sua volta si era ispirato all'idillio teocriteo *Morte di Dafni* e al compianto rituale di Adone delle *Siracusane* (versi 100-144). Nel bassorilievo (cm. 115x160) sotto un albero al margine della foresta tre ninfe sostengono il corpo del giovane cacciatore avvolto in un panno cosperso di fiori, una delle Grazie gli bacia la mano, un'altra si strappa i capelli, la terza piange, mentre Cupido e Imeneo allontanano lo sguardo; un cane è disteso ai piedi del padrone morto, un altro leva il muso verso Venere che scende dal cielo con i capelli sciolti e le vesti scomposte. La Teotochi ammirava in quest'opera invenzione, composizione, esecuzione che suggeriscono la concitazione e il frastuono del lutto e commuovono «come l'epitaffio di Bione»<sup>7</sup>.

*Venere e Marte* (1816). Canova riprende ancora il motivo della dea innamorata e della supplica nel gruppo marmoreo commissionatogli dal principe reggente Giorgio IV – ora nelle Collezioni Reali di Buckingham Palace – mentre l'artista si trovava a Londra per una perizia sui marmi del Partenone (che si rifiutò di integrare, procurandosi però i calchi in gesso per il suo 'tempio attico') e per dare un parere su un monumento celebrativo della potenza militare inglese. Il gruppo *Venere e Marte* fu dunque ideato come allegoria della guerra e della pace, e più precisamente della forza in riposo che protegge, genere in cui lo scultore già si era cimentato modellando figure isolate: nel 1812 *La Pace* (che il principe russo Romanzow aveva inizialmente richiesto come *Concordia*, in omaggio a tre importanti trattati firmati dal suo paese) e *Maria Luisa come Concordia*, ma ancora prima *Napoleone come Marte pacificatore*; ma alla nuova scultura Canova lavora nel fervore delle emozioni suscitate dalla visione delle opere di Fidia, in cui trova conferma alla sua convinzione che i grandi maestri antichi raffigurassero la «bella carne, cioè la bella natura»<sup>8</sup>. Anche in questo caso la messa a punto del tema si può seguire attraverso gli appunti grafici: in tre disegni Canova raffigura la dea semi-adagiata su un ricco letto, come le Veneri della grande pittura veneta (che già aveva ripreso in due oli su tela), sola o con Marte in piedi alle sue spalle; alla fine però sviluppa l'idea fissata in un quarto disegno con le figure divine stanti e accostate, ma come nell'*Amore e Psiche* varia la posizione dei due corpi e risolvendone il contatto in un incastro sapiente sembra guardare al grande modello lucreziano dell'inno a *Venus voluptas*, non tanto nello schema compositivo, quanto nell'aderenza alla connotazione intensamente erotica della parte finale della preghiera (I, 31-41) in cui il poeta, ispirandosi forse alla pittura pompeiana, raffigura la dea che tiene tra le sue braccia il

<sup>7</sup> Degli *Idilli* di Teocrito nel catalogo della biblioteca canoviana figurano un'edizione con testo greco del 1545, una con testo greco e latino (Vienna- Lipsia 1765), una traduzione italiana (Venezia 1744); di Bione il *Canto funerale di Adone* tradotto da Antonio Conti (manoscritto) e di Mosco e Bione un'edizione oxoniense in greco e latino annotata (1748). Per qualche spunto il bassorilievo risente anche della descrizione del compianto di Baccho per la morte dell'amato Ampelo nelle *Dionisiache* di Nonno (XI, 224-350), che rielaborava a sua volta Teocrito e Bione.

<sup>8</sup> M. Pavan, *Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles"*, in *Sritti*, cit., pp. 181-317. Cfr. anche *Corrispondenza*, cit., pp. 174-75; 196-226. Il poema di Lucrezio è presente nella biblioteca canoviana nella traduzione di Alessandro Marchetti (Londra, 1761, due vol.).



signore della guerra vinto dall'eterna ferita d'amore e invoca *suavis ex ore loquelas/funde petens placidam Romanis, incluta, pacem*. È innegabile che il tema amoroso viene trattato con più sonora eloquenza rispetto ai gruppi *Amore e Psiche*, o *Venere e Adone*, e può apparire sconcertante la stessa monumentalità del gruppo (cm. 210 cm.), ma Canova aveva appunto ideato una scena di supplica (che è interessante confrontare con il gigantesco olio di Ingres, *Tetide supplica Giove*, del 1810, esplicitamente ispirato alla lettura dell'*Iliade*, e con la preghiera di Elettra a Giove nei foscoliani *Sepolcri*). Nel gruppo modellato tra il 1816 e il 1822 – quindi tra il congresso di Vienna e la scomparsa di Napoleone – l'allegoria della guerra che cede finalmente alle lusinghe della pace è trasparente; ma Venere, molto più piccola del dio, è raffigurata come una donna appassionata sostenuta dal forte abbraccio dell'amante guerriero e gli accarezza il collo con la sinistra mentre con la destra posata sulla spalla avvicina al suo il corpo del compagno e sollevando il volto «sazia d'amore gli avidi sguardi» come canta Lucrezio (*suspiciens tereti cervice reposita pascit avidos inhians in te dea, visus*). Nello schema compositivo Canova equilibra con grande sapienza l'effusività con la vigile presenza di una logica ordinatrice – osserva Barbieri – sovrapponendo alla apparente casualità dettata dal sentimento una intelaiatura geometrica sorretta a guisa di fulcro dalla lunga lancia impugnata da Marte, mentre il solco di luce che si insinua tra i due corpi accostati dà un «tocco fulmineo di incantevole morbidezza luministica». Questa intensa carica erotica che riscatta le convenzionalità del simbolismo colsero infatti i contemporanei nel gruppo allegorico che ispirò a Rossini il progetto di un'aria per duetto amoroso.

***Endimione dormiente*** (1819-22). Ancora per la corte inglese Canova elabora una singolare variante del tema di amore e morte in una bella opera alla quale si dedica dal 1819 fino agli ultimi mesi di vita, fissando l'idea in un piccolo gesso originale (cm. 24x60x29), in un dipinto a olio su tela distrutto durante la guerra e infine nel marmo (85x183x95) acquistato da Giorgio IV ora a Buckingham Palace. Secondo il mito il cacciatore Endimione per la sua straordinaria bellezza aveva suscitato l'amore di Selene che di notte scendeva dal cielo a contemplarlo addormentato. In una bella variante del racconto tradizionale il bel cacciatore dormiva con gli occhi aperti per contemplare la luna, ma Canova lo rappresenta invece a occhi chiusi, semi-adagiato a una roccia, un braccio ripiegato sotto il capo, due dardi accanto al fianco sinistro, disteso sopra un ricco mantello ornato di una preziosa fibbia che dalla spalla sinistra scende ad avvolgere in parte la gamba appoggiata mollemente sopra l'altra ripiegata; come il corpo in completo abbandono, anche il volto esprime grande serenità, la dolcezza del sogno; ai piedi di Endimione il cane compagno delle sue cacce vigila, con il muso sollevato, il corpo teso, le orecchie ritte, guardando fisso il volto del padrone addormentato come attendendone il risveglio, ma allude anche con ambiguo simbolismo (è spesso raffigurato nei monumenti funerari ai piedi del defunto come simbolo di fedeltà) al sonno eterno da cui il cacciatore non si ridesterà: Selene ha infatti ottenuto da Zeus che il sonno sul monte Latmo del bellissimo giovane duri per sempre perché ne resti perennemente intatta la giovinezza<sup>9</sup>.

Canova coglie l'attimo in cui la dea, invisibile, si accosta al dormiente, e solo il cane ne percepisce la presenza (come nella capanna di Eumeo i cani uggiolano sentendo la presenza di Atena prima che Odisseo la veda), traducendo fedelmente in immagine un passo – scrive a Quatremère – dell'*Astronomia* di Luciano (in realtà *Dialoghi degli dei* VIII,11): ad Afrodite che le chiede se sia bello Endimione, il giovane cacciatore che ogni notte contempla mentre dorme all'addiaccio fermando il suo cocchio in cielo sopra la Caria, Selene risponde: «A me o Afrodite, sembra molto bello, specialmente quando, distesa la clamide sulla roccia, dorme e dalla mano sinistra lascia scivolare le frecce, mentre la destra piegata verso l'alto intorno al capo gli incornicia deliziosamente il volto; ed egli, abbandonato nel sonno, respira col suo respiro d'ambrosia. Allora io scendo senza

---

<sup>9</sup> Su Endimione, figlio di Zeus e antico re degli Etoi, antenato di Pelope, cfr. Pausania V, 1, 4-5; Apollodoro 1, 7, 5-6; Igino, *fab.* 271. Platone (*Fedone* 72c) e Aristotele (*Etica nicomachea* 10, 8, 1178b) citano come proverbiale il sonno senza sogni e senza risveglio del mitico cacciatore. Nella biblioteca canoviana figurano numerose edizioni dei dialoghi di Luciano: una in traduzione francese (Parigi 1654, 2 vol.), una olandese con note in latino (Amsterdam 1743, 4 vol.), una con traduzione italiana di Lusi (Londra 1764, 4 vol.); inoltre *Il convito o i Lapiti*, trad. di G. Manzi, Roma 1815.

far rumore camminando in punta di piedi, perché non si svegli di soprassalto e...lo sai: che bisogno ho di dirti il resto? Ma questo sì ti dico: che muoio d'amore ». Canova fissa questo momento dando espressione moderna alla concezione greca dell' amore che nasce dalla contemplazione della bellezza e di essa si nutre.

Nell'*Endimione* si realizza il felice incontro tra le suggestioni del testo letterario e l'osservazione dei grandi originali dell'arte greca: lo schema compositivo richiama infatti quello del fiume Ilisso e del Teseo dei marmi del Partenone ammirati a Londra, come osservò Quatremère, ma il significato pregnante dell'eterno sonno e dell'eterna giovinezza fa della scultura un ammirato archetipo replicato in un'altra fortunata variante: anche nella *Ninfa che dorme* (cm. 194,5x84) modellata tra il 1820 e il 1821 (ora a Londra nel Victoria and Albert Museum), ispirata all'*Ermafrodito dormiente* della Galleria Borghese, il sonno sembra fermare bellezza e giovinezza.

Negli ultimi anni Canova nella sua ricerca di rappresentare la «bella natura» attinge sempre più spesso da testi letterari antichi preziosi pretesti per raffigurazioni della pura bellezza, collocando le figure in ambientazione naturale e applicando denominazioni mitiche a 'giustificazione' del nudo: come nella *Naiade* (cm. 77x187x83) adagiata su una pelle d'orso, con la testa rivolta all'indietro verso un amorino musico che l'ha destata suonando la lira e come la ninfa eponima della fonte Dirce di una tradizione locale tebana che Canova raffigura come Baccante (cm. 77x144x80): «Ora ho terminato un terzo modello di una ninfa, da me intitolato Dirce, nutrice di Bacco, che siede sopra una pelle di lince e appoggiasi col destro braccio sopra una cista, o panierino, simile a quelli che ricavansi dalle iniziate a' misteri di Bacco. La novità del soggetto e il modo con che ho studiato di condurre il modello, pare che abbia riunito l'opinione dei più a giudicare questa figura per il mio capo d'opera », scriveva Canova nel 1819 all'amico Quatremère, e alla scultura lavorava ancora nella primavera del '21 per inviarla assieme alla *Ninfa che dorme* e all'*Endimione* al re Giorgio. *Dirce nutrice di Dioniso* è chiaramente ispirata alla sidonia Mystis assegnata come nutrice a Dioniso da Cadmo, che insegna al dio i misteri nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (IX, 98-131): nel poema si legge infatti che per prima insegnò ad intrecciare tralci di vite tra i capelli, a cingere la vita di serpi per sorreggere la veste, a riporre le offerte nella cesta mistica. Appunto a questo ben riconoscibile simbolo dionisiaco nella scultura canoviana si appoggia Dirce, in una posa che riprende con eleganza lo schema della *Venere Vincitrice* (il committente aveva infatti chiesto una replica di quel marmo molto ammirato) trasferendolo però in un ambiente naturale suggerito da pochi studiati particolari: la ninfa è distesa su una pelle di lince anziché su morbidi cuscini e tiene nella mano una corona di fiori ed edera invece della mela, ma è modellata ancora nel tipo della figura in riposo: non più dopo la vittoria sulle altre dee, ma dopo la festa mistica<sup>10</sup>.

Nella *Venere vincitrice* Canova aveva fermato la bellezza e la grazia di Paolina, nelle *Ninfe* tornano a vivere di eterna giovinezza gli antichi miti dei poeti rivestiti di «quella idea di bellezza che viene in mille e mille maniere diverse rappresentata da un dotto scultore, il quale alla infinita varietà di natura che imita aggiunge la fortunata combinazione del bello ideale che crea» (Teotochi Albrizzi).

---

<sup>10</sup> Allo stesso poema attinge il bassorilievo (cm. 115x160, del 1799) raffigurante la nascita di Dioniso dalla gamba di Zeus, alla presenza delle Orai (IX, 1-15); Canova ha dunque familiarità non solo con la grande letteratura antica (Omero e i tragici, Plutarco e Luciano, Teocrito e Virgilio, Ovidio e Apuleio), ma anche con opere poco conosciute pure ai dotti.

