

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCX, terza serie, 22/I (2023)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

ATENEIO VENETO

Rivista di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneio Veneto



1812

ATENEEO VENETO
Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneo Veneto
CCX, terza serie 22/I (2023)

Autorizzazione del presidente
del Tribunale di Venezia,
decreto n. 203, 25 gennaio 1960
ISSN: 0004-6558
iscrizione al R.O.C. al n. 10161

direttore responsabile: Michele Gottardi
segreteria di redazione: Marina Niero
e-mail: niero@ateneoveneto.org

comitato di redazione
Antonella Magaraggia, Shaul Bassi,
Linda Borean, Gianmario Guidarelli
Simon Levis Sullam,
Filippo Maria Paladini

comitato scientifico
Michela Agazzi, Bernard Aikema,
Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,
Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,
Ilaria Crotti, Roberto Ellero,
Patricia Fortini Brown, Martina Frank,
Augusto Gentili, Michele Gottardi,
Gianmario Guidarelli
Michel Hochmann, Mario Infelise,
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,
Maura Manzelle, Paola Marini,
Stefania Mason, Letizia Michielon,
Daria Perocco, Dorit Raines,
Antonio Alberto Semi, Luigi Sperti
Elena Svalduz, Xavier Tabet,
Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,
Guido Zucconi



ATENEEO VENETO onlus
Istituto di scienze, lettere ed arti
fondato nel 1812
211° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia
tel. 0415224459
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente: Antonella Magaraggia
vicepresidente: Filippo Maria Carinci
segretario accademico: Alvise Bragadin
tesoriere: Giovanni Anfodillo
delegato affari speciali: Paola Marini



REGIONE DEL VENETO

Iniziativa regionale realizzata in attuazione
della L.R. n. 17/2019 – art. 32

Editing e impaginazione
Omar Salani Favaro

Stampato dalla tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Spedizione in abbonamento

Canova a Venezia. 1822-2022
a cura di Nico Stringa

I N D I C E

- 7 Michele Gottardi, *Editoriale*
- 11 Nico Stringa, *Studiando Canova*
- 29 Maria Grazia Messina, *Le ragioni sottese di Giulio Carlo Argan a proposito del Dedalo e Icaro di Canova*
- 39 Federico Piscopo, *La triade amicale Canova, Martino De Boni, Antonio D'Este*
- 47 Guido Zucconi, *Giannantonio Selva. Continuità artistica nella discontinuità politico-istituzionale*
- 59 Sandro Menegazzo, *Canova al museo Storico navale di Venezia*
- 69 Johannes Myssok, *Isabella Teotochi Albrizzi e le opere di Canova. Lo sguardo femminile sulla scultura maschile*
- 81 Fernando Rigon Forte, *L'«altissima e generosa stirpe» dell'Ettore e dell'Aiace di Venezia*
- 97 Giandomenico Romanelli, *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*
- 109 Paola Marini, *La mostra Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*
- 121 Rosa Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana nell'età di Canova. Crisi e segni di ripresa*
- 131 Leonardo Mezzaroba, *Testimonianze medaglistiche canoviane*

- 151 Franco Miracco, 1777, *l'anno della nuova fiera della Sensa, quando le cose dell'arte camminarono accostate per via del Capriccio con colonnato e cortile di Canaletto e dell'Orfeo di Antonio Canova*
- 165 Andrea Bellieni, *Riscoprendo la prima gipsoteca canoviana civica di Venezia*

APPARATI

- 175 Piero Del Negro, *Antonio Canova e la Venezia dei patrizi*
- 197 *Cronologia 1757-1780. Da Chànova a Canova*
- 209 Antonio Cavona, *Libriccino (1777-1779)*
- 221 *Il Memoriale di Antonio Canova per l'aggregazione all'Accademia di Venezia, 30 marzo 1779*
- 225 *Opere di Antonio Canova incise ed illustrate*

MEMORIE

- 247 Elisabeth Crouzet-Pavan, *Isabella Palumbo Fossati*

TAVOLE

APPENDICE: organigramma, pubblicazioni

Fernando Rigon Forte

L' «ALTISSIMA E GENEROSA STIRPE»
DELL' *ETTORE* E DELL' *AIACE* DI VENEZIA

La circostanza commemorativa e la sede veneziana offrono l'opportunità di una focalizzazione iconografica più approfondita¹ sulla coppia di statue dell' *Ettore* e dell' *Aiace* canoviani (figg. 1-2), giunta in laguna nel 1827, qualche anno dopo la morte dell'artista, la cui ricorrenza questo convegno si propone di celebrare.

Al loro giusto apprezzamento e sull'autorevole acquisizione “postuma” non solo come “reliquie” culturali del celeberrimo e veneratissimo scultore di origine e formazione veneta, nel momento di entrare in una delle dimore più prestigiose della Serenissima come veri e propri capolavori del sommo scalpello, dovette giocare un ruolo determinante l'autorevole giudizio espresso e dato alle stampe nel 1824 da Leopoldo Cicognara. Scrivendo che «le sue statue dell'Ettore e dell'Aiace semicolossali... non ebbero dalla mano maestra le estreme finezze dell'arte, per quanto debbansi riguardare come opere finite»² il grande ferrarese, veneziano di adozione, ne sanciva infatti un livello inventivo e compositivo di prim'ordine, degno di stare alla pari con i massimi prodotti plastici finiti e licenziati dal Maestro e come tali direttamente consegnati alle sedi private e pubbliche della committenza finché il “novello Fidia” era ancora in vita.

Lo scopo di questo intervento, enunciatosi subito come iconografico, è tuttavia altro da quelli storici e critici, in quanto selettivamente mirato alla lettura di un accessorio marginale, per quanto vistosamente apicale, di due figure che, nella loro integrale nudità di prestantza fisica adeguata a due guerrieri contendenti – secondo i canoni classici – di nulla dispongono se non di attrezzature “belliche” essenziali all'offesa e alla difesa, cioè di spade, foderi ed elmi.

Già l'artefice stesso ebbe cura di indirizzare l'*entourage* dei suoi estima-

¹ Cenno sull'argomento in FERNANDO RIGON FORTE, *Canova e le fonti classiche (II). Il dotto scultore, l'antico Canova*, «Ricche Minere», 15 (2021), pp. 86-89.

² LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, VII, Prato, Giachini, 1824, p. 170.

tori ed esegeti in ricerca di ascendenze filologiche, verso una dimensione che doveva travalicare le evidenze immediate di due duellanti affrontati e della sapientissima impostazione e resa plastica dei loro fisici in emulazione e cimento con la lezione della statuaria antica. Egli si era infatti premurato di dare esplicita indicazione della “fonte” letteraria che aveva fatto in lui scattare la scintilla “inventiva” del soggetto di una composizione binaria, alla cui essenzialità in quanto tale – giocata sui termini minimi per potersi definire plurale! – aveva dimostrato ripetutamente predilezione, manifestando così di non amare certo gli assemblaggi a plurime figure, se non nei monumenti funerari o negli altorilievi. Indicazione che appare oltre se stessa, enunciato confermativo di un metodo in cui la poetica del “nuovo stile” vuole e deve muoversi in parallelo, nella costante endiadi di riferimenti classici sia all’arte sia alla letteratura, quasi che la seconda debba necessariamente garantire il valore di autenticità della prima, conferendo al “nuovo” creato una sorte di ratifica di origine controllata e controllabile, la sola necessaria e sufficiente alla nobiltà, anzi all’“aristocrazia” del prodotto artistico.

Precisa dunque Canova in una lettera inviata al suo amico e interprete privilegiato della sua arte e della sua instancabile produzione, il francese Quatremère de Quincy, che il soggetto dell’eroico binomio materializza visivamente un «momento accennato da Omero, nel verso 274 del Canto VII»³.

Il puntuale riferimento alla base dell’ispirazione e della scelta viene colto al volo da Isabella Teotochi Albrizzi come spunto autografo di prima mano che, per una migliore intelligenza del creato canoviano, alla relativa scheda dei due guerrieri riporta integralmente il passo dell’*Iliade*⁴ nella traduzione del Monti⁵:

³ Lettera di Canova Roma, 21 dicembre 1811 in ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Canova et ses ouvrages ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de célèbre*, Paris, Adrien Le Clerc, 1834, Appendice contenant un choix de lettres adressées par Canova à l’Auteur, pp. 380-382. *Antonio Canova. Epistolario (1811)*, a cura di Giuliana Ericani, Bassano del Grappa, Comitato Nazionale delle opere di Antonio Canova, 2019, pp. 601-602.

⁴ ISABELLA TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, Pisa, presso Niccolò Capurro, co’ caratteri di F. Didot, 1821, pp. 121-122.

⁵ La prima edizione in tre volumi porta la data 1810, ma il terzo volume apparve solo nel 1811: la stampa fu però aspramente criticata dall’autore per i troppi errori in essa contenuti; una seconda edizione, corretta sulla scorta dei numerosi consigli ricevuti da Luigi Lamberti, Andrea Mustoxidi ed Ennio Quirino Visconti, uscì in due volumi nel 1812. Altri emendamenti furono apportati dal traduttore nella terza edizione del 1820 e nella quarta definitiva del 1825.

E qui, tratte le spade, i due Campioni/Più da vicino si ferian, se ratti/ Messaggeri di Giove e de' mortali, / Non accorreat gli Araldi [...] / Entrar costoro / Con securtade in mezzo a' combattenti/ E interposto fra le nude spade/Il pacifico scettro, il saggio Ideo/Così premiero favellò: Cessate, / Diletti figli, la battaglia. Entrambi/ Siete cari al gran Giove, entrambi (e chiaro/ Ogun se 'l vede) / acerrimi guerrieri; / Ma la notte discende; e giova , o figli, / alla notte obbedir.

Quasi certamente questi non sono i versi che Canova aveva letto relativi al citato “momento”; egli disponeva di non pochi esemplari dell'opera omerica⁶, ma nella sua biblioteca non entrò nulla del Monti se non la monumentale *Proposta di correzioni alla Crusca*⁷. Quel che importa è la testimonianza diretta dell'origine a dir poco qualificante del soggetto, in quanto il poeta greco continuava e continuerà a essere posto a un vertice di ogni espressione letteraria di tutti i tempi da considerarsi *tout court* insuperabile, ma al cui cospetto il genio celebratissimo di Possagno poteva ben ardire di presentarsi, per misurarsi in un confronto per quanto audace e impari, ma non impossibile, in una operazione ecfrastica tra arti sorelle, all'interno del cui terzetto la letteratura continuava comunque a detenere la supremazia. Ben lo registrano le parole del Missirini, il quale avrebbe scritto:

Omero, che fu appellato da Plinio fonte degli ingegni, aperse una sorgente perenne alle invenzioni e ai soggetti de' lirici, de' tragici, de' pittori e degli scultori antichi e moderni: non si può nelle cose grandi sentir nulla di più sublime, quanto l'omerica espressione e nelle piccole nulla di più proprio: egli è questo poeta grave, piacevole, ed egualmente mirabile per la sua abbondanza, e per la sua brevità; e niuno fornisce più vaghe e più forti idee che Omero allo intendimento degli artisti. [...] Quindi fu detto che divinamente cantò Omero, divinamente Canova scolpi...⁸.

L'encomiastico parallelo di Missirini tra poeta antico e scultore mo-

⁶ GIUSEPPE PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, Possagno-Sommacampagna (Vr), Fondazione Canova-Cierre, 2017, catt. 1184, 1185, 1186, 1187, 1188, 1677, 501, 502, 504.

⁷ Ivi, cat. 1574. MONTI, *Proposta...* Milano, 1817, 6 tomi, IV.

⁸ MELCHIORRE MISSIRINI, *Della vita di Antonio Canova. Libri Quattro*, Prato, Giachetti, 1824, L. II, cap. VIII, p. 219.

derno, facilita il ritorno in *medias res*, inducendo a notare che il vero momento omerico si concentra tutto negli ultimi versi dell'episodio del contendere, quando il troiano e il greco affrontati stanno per abbassare o riporre le rispettive spade in un attimo di *suspence* gravido di aspettative sia per i protagonisti che per gli "spettatori" della coppia statuaria canoviana. Una tregua che è più di un armistizio, in quanto contiene un auspicio di cessazione prolungata ben oltre la notte incipiente e una proposta di duratura pace, quale era costantemente nelle corde del nostro artista.

Solo una lettura estesa all'intero passo, può comunque ratificare ogni proposta interpretativa in merito a questo frangente:

Con le spade allora si sarebbero colpiti da vicino, se non fossero giunti gli araldi, messaggeri di Zeus e degli uomini, uno da parte dei Teucriti, l'altro degli Achei, con le corazze di bronzo: Taltibio e Idaio [...] in mezzo fra gli eroi posero gli scettri e Idaio, l'araldo dai saggi pensieri, parlò e disse: "Fermatevi figli, cessate di battervi; Zeus signore dei nubi, vi ama entrambi, entrambi siete valorosi guerrieri; questo noi tutti sappiamo. Si fa buio ormai: è bene cedere alla notte".

E qui è indispensabile aprire una parentesi metodologica per far notare, come anche in questo caso, preferiamo ricorrere a una traduzione a noi contemporanea dei classici... e per comodità addirittura in prosa. Non era così per Canova che frequentava i testi greco romani antichi, in traduzioni a stampa recenti o addirittura in simultanea e in verifica diretta con testo a fronte nelle mani di chi glieli leggeva e gli fungeva da consulente.

Le opere "classiche" di letteratura furono a disposizione di Canova in versioni assai diverse dalle nostre, sicuramente di collaudata caratura, mediate nello studio dello scultore da intellettuali di altrettanto alta levatura che conoscevano a menadito il greco e il latino e che erano in grado *ad abundantiam* di trasfondere afflato, pensiero, cultura dell'originale nella lingua dell'eccelso destinatario. Pur registrati nel novero dei 2.560 volumi della biblioteca del Canova, quasi tutti questi testi in lingua e in traduzione non sono ora immediatamente disponibili, se non nei rari casi in cui fossero stati arricchiti da illustrazioni figurative, quindi considerati nel novero dei titoli da conservare e destinare alle civiche raccolte del museo di Bassano, dove si trovano tuttora⁹. Poiché ci imbattiamo in esempi

⁹ Per una aggiornato *excursu* sul problema, miratamente da angolazione di grandi autori clas-

di versioni recenti talvolta piuttosto generiche e ingannatrici che hanno condotto fuori strada, quando non hanno addirittura impedito corrette e complete intelligenze degli assunti di turno (nel persistente assioma che tradurre equivale a tradire), sarebbe buona norma ricorrere a ciò che effettivamente giungeva agli occhi, agli orecchi e alla mente del Canova, contenuto in pagine di difficile reperimento e di difficile accesso a causa della non immediata reperibilità di questi titoli, sovente dispersi in una diaspora lontana dall'essere sufficientemente mappata.

Quanto precisato sopra non impedisce di cogliere nelle righe di traduzione qui riportate l'atmosfera di sorpresa e di trepidante attesa in cui sono immersi i due avversari canoviani sulla soglia di una notte imminente che con il suo buio assolutorio tutto placa e rende invisibile. Una condizione ottimale per un artista che auspicava sempre di esperire e ammirare le sue opere attraverso una luce direzionata e "pilotata"¹⁰, che consentisse di valutare al meglio i prodigiosi risultati della sua perizia plastica e della sua celebre "ultima mano"¹¹, che nel caso in esame sappiamo non essere tuttavia stata raggiunta. E che invece fu appieno attinta nel capolavoro estremo dell'*Endimione dormiente*, disteso sulla battaglia fisica e convenzionale tra veglia e sonno, buio e luce, in attesa di una luna assente che lo rischiari e lo taccia contemporaneamente.

Ma a quale "segnale" fu precipuamente affidato che convenisse marcare due "personaggi" come esponenti eccelsi "di altissima e generosa stirpe" – per parafrasare la formula del D'Este¹² – oltre la loro prestantza anatomica di una rivelatrice nudità impavida e integrale, sprezzante di ogni

sici antichi e moderni, vedi STEFANO PAGLIANTINI, *Canova lettore. Spigolature, curiosando tra i suoi libri*, in *Io, Canova genio europeo*, Catalogo della Mostra, Bassano del Grappa, pp. 44-49. Per i circa 500 volumi illustrati della biblioteca di Canova giunti a Bassano per volontà del fratellastro v. GIULIANA ERICANI, "... *La Regia Città di Bassano per suo distinto affetto al celebre artista. La donazione e il testamento di Giambattista Sartori Canova*", «Bollettino del Museo Civico di Bassano», n.s. 28/29.2007/08(2009), pp. 110-128.

¹⁰ Esperimento di riproduzione di opere canoviane "a lume di candela" nella sezione "Canova ispettore delle Belle Arti" nella mostra curata da Giuseppe Pavanello, *Canova. Eterna Bellezza*, Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, ottobre 2019- marzo 2020 per cui vedi FRANCESCA ROMANA MAZZONI, *Canova. Eterna Bellezza*, (Roma, Palazzo Braschi, ottobre 2019-marzo 2020), progetto di allestimento BC progetti di Alessandro Baldoni e Giuseppe Catania, «Ricche Mine», 7 (2020), n. 13, pp. 148-164, figg. 13-14.

¹¹ GIULIANA ERICANI, *Antonio Canova e il processo creativo per la scultura moderna*, in *La creatività: Biologia, Psicologia, Struttura del processo creativo*, in *Atti del Convegno, Roma 12-13 marzo 2019*, in *Atti dei convegni lincei*, 336, Roma 2020, pp. 229-247.

¹² ANTONIO D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, Le Monnier, 1864, p. 335.

ferita, visiva e quindi estetica, prima ancora che fisica? Quegli invulnerabili corpi oltre che a una eccellenza di forme naturali, selezionate e perfezionate dalla sapienza creatrice dello scultore e delle sue collaudatissime conoscenze d'anatomia, di quale connotato potevano rendersi testimone e veicolo per esaltare la supremazia di una impareggiabile nobiltà di discendenza e di ardimento, da evidenziare in figura in aggiunta al lignaggio plastico e poetico che sottendono? Oltre alle armi l'unico accessorio estraneo, l'unica riproduzione di manufatto non di origine naturale, sono gli elmi di entrambi.

Un'attenzione mirata il grande di Possagno riservò sempre ai copricapi dei suoi personaggi quando le esigenze lo richiedevano e i soggetti ne offrivano l'occasione. Anzi l'artista sempre li sfruttò, in virtù della posizione eminente, come marcatore vistoso che meglio qualificasse l'identità del personaggio di turno, in special modo la sua origine e la sua dinastia, oltre a sottolineare le sue qualità, tra eziologia e aretologia.

Sempre limitatamente a uno stretto ambito mitologico, tra i non certo frequenti esempi vanno ricordati ancora¹³ le indimenticabili soluzioni adottate per il *Perseo trionfante* e per la *Testa di Elena*. Per il primo le fonti letterarie privilegiavano la versione di un elmo donato da Plutone o da Mercurio che rendeva invisibili: una galea di cuoio che invece Apollodoro mitografo precisò essere piuttosto un berretto di pelliccia, da lui chiamato in modo rivelatore con il termine di *κυνή*, in quanto spoglia di un cane, animale degli inferi, sacro al suo donatore Ade, a sua volta, come dice il nome, invisibile al pare di tutti i morti di cui è sovrano. Notevole fu la stupefazione suscitata dal contrasto tra l'integrale, atletica essenzialità del corpo dell'eroe e la complicata soluzione sommitale che proponeva – in foggia del più consueto berretto frigio, con l'apice floscia ricadente in avanti – una inedita combinazione di ali piumate, di vigili e ispide orecchie canine su villosa calotta di pelo, desinente in appariscenti orecchiesse pendule, a mo' di morbide paragnàtidi. Un contrasto compositivo che non facesse mai dimenticare come Perseo all'atto di mozzare la testa di Medusa era invisibile, grazie ai poteri di ciò che indossava in testa, frutto di un raro privilegio riservatogli dal monarca dell'Erebo.

Non minore, unanime meraviglia suscitò al suo apparire la *Testa ideale*

¹³ FERNANDO RIGON FORTE, *L'abbigliamento' del Persèo canoviano. L'invisibile allo specchio assente*, «Bollettino dei Musei Vaticani e delle Gallerie Pontificie», XXXIII (2015), pp. 247-262; Id., *Canova e le fonti classiche*, pp. 70-75.

di *Elena*, a cominciare dalla destinataria di un dono tanto peculiare e tanto invidiato, Isabella Teotochi Albrizzi, che subito comprese come quell'“ovo ledèo”¹⁴ posto sul capo della donna più bella del mondo, era innanzi tutto un espediente per distinguerla e caratterizzarla da tutte le altre *Teste*, modellate in precedenza e in futuro dal sommo, come caratterizzazione inconfondibile di una prerogativa che si desiderava rimanesse unica e irripetibile. Singolare era e rimarrà infatti l'audace scelta di connotare il celeberrimo personaggio effigiato tramite una ardita *contaminatio*, mai osata in precedenza, tra la figlia di Zeus e i suoi fratelli, i Dioscuri – i *diòs Kouroi* – sempre ornati in testa nelle varie rappresentazioni artistiche antiche (freschive, vascolari e soprattutto scultoree) di un levigato ed essenziale guscio di uovo, in virtù di una comune origine gemellare. Quel guscio che nella sua immediatezza rinnovava lo sconcerto per l'assurdità parossistica di uno dei più noti tra i miti olimpici che voleva Leda generare dal re degli dèi sempiterni, trasformato in cigno, e insieme dal marito umano, Tindaro, re di Sparta, due coppie di uova da cui nacquero i germani femminili Elena e Clitennestra e maschili, Polluce e Castore, i primi dei quali mortali e i secondi immortali.

La dottissima e incomparabile opzione canoviana, anche dal punto di vista estetico, nell'accostamento di un sembiante di inarrivabile bellezza, di un'acconciatura sofisticatissima con una levigatezza naturale di astrazione assoluta, rimase un punto di non ritorno, anche in virtù di una immediata notorietà dello sconcertante creato. Ciò che poteva diventare necessario mettere sulla testa di un eroico personaggio per connotarlo in maniera inequivocabile, diventava occasione per renderlo sede “parlante” della sua origine natale, – a guisa delle lettere tipografiche “capitali” che nel Rinascimento venivano collocate a esordio di capitolo nei trattati a stampa delle più disparate estrazioni¹⁵ – in funzione di vessillo genealogico del portatore.

Il formato di notevole taglia dei due elmi in foggia di *cassis* crestato posti in testa a un eroe e a un dio della mitologia come *Teseo che uccide il centauro* e di *Marte con Venere* offre spazio all'invenzione raffinata di Canova di guarnirli con l'emblema di una singola figura rivelatrice, pregna

¹⁴ MISSIRINI, *Della vita di...*, p. 222.

¹⁵ FRANCA PETRUCCI NARDELLI, *La lettera e l'immagine: le iniziali parlanti nella tipografia italiana: secc. 16.-18.*, Firenze, Olschki, 1991; FERNANDO RIGON, *Le lettere iniziali 'parlanti' nei Quattro Libri del Palladio*, «Annali di Architettura», 8 (1996), pp. 145-158.

di significato e ricca di evocazioni. Il “marcatore”, posto sui due lati del copricapo bellico, si ripete bifaccialmente identico, stagliandosi in piena evidenza su campo largo con tutta la sua pregnanza araldica, come uno squillo di non immediata percezione, ma non per questo di valenza secondaria, in quanto ingrediente “sostanziale” della allegoricità del personaggio rappresentato. Il forte contrasto tra il manufatto da battaglia, frutto di opera fabril umana, in tutta la sua composita e sofisticata composizione, con le membra naturali ignude del “portatore”, colto ed esibito nella sua integralità e in tutta la più selezionata proporzionalità e robustezza del corpo umano secondo i parametri dell’estetica classica, accentua ancor di più il valore di una presenza periferica e lo stupore di una scoperta “marginale”, tenuta defilatamente sommersa.

Scendendo nel dettaglio, l’elmo di Teseo si fregia su entrambi i fianchi laterali sopra le tempie di un delfino guizzante sulle onde, con il muso convergente al centro. Esso, accompagnato da un tridente sullo sfondo, è posto a evocare un preciso episodio mitologico cui si riferisce il poeta greco Bacchilide (515-450 a.C.) nel ditirambo 3.I (=c. 17M) intitolato *I giovani* o *Teseo* in cui si celebra la paternità divina dell’eroe, nato da Etra a Trezzene, che sarebbe stato generato da Poseidone dio del mare e non, come comunemente si credeva, da Egeo, re di Atene. Sulla duplice paternità si era espresso anche Igino¹⁶, in un testo di cui stranamente Canova non possiederà mai copia nella sua biblioteca, come del resto per Bacchilide, la cui produzione poetica fu riscoperta dopo secoli di ricerca nella sua integralità soltanto nel 1896¹⁷. Ma questo non impedisce che l’artista non ne avesse conoscenza indiretta, come di altri classici, tramite le vie di lettura altrui su testi portati in studio o tramite “consulenza” dei non pochi letterari di livello culturale elevato a noi noti, frequentatori più o meno abituali del suo *atelier*, che avessero rintracciato citazioni di seconda mano del poeta “scomparso”.

Bacchilide, in versi probabilmente noti indirettamente, nel ditirambo di riferimento fa dire a Minosse rivolto al giovane che sta accompagnando il tributo sacrificale di dieci fanciulli ateniesi al Minotauro su di una sua nave veleggiante verso Creta:

¹⁶ IGINO, *Miti*, a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 2005, n. 37, p. 33.

¹⁷ MASSIMO GIUSEPPE, *Bacchilide. Odi e Frammenti*, Milano, Rizzoli, 2015.

E /se anche tu fosti partorito dalla trezenia Etra a Posidone scuotiterra,/ recupera dal fondo del mare/ questo lucente gioiello in oro/che adorna la mia mano/ e tuffati audacemente nella dimora del padre» (57-63).

per narrare poi come, dopo il temerario recupero dell'anello regale, «i delfini abitanti del mare,/prontamente conducevano Teseo/ alla vasta dimora del padre/dio del cavallo» (97-100).

Basta e avanza per giustificare la scelta canoviana, desiderosa di conferire al prode da lui scolpito mentre ammazza Afarèò, capomanipolo dei Centauri ubriachi alle nozze di Ippodamia e Piritoò secondo quanto magnificamente narra Ovidio nelle *Metamorfosi*¹⁸, una superiore dinastia olimpica che lo proietti, come è in atto nel suo capolavoro plastico, in una dimensione immortale. Dimensione potenziata da quanto afferma Plutarco¹⁹, autore tra i più letti nello studio dello scultore e spesso presente nel di lui processo “inventivo”, che nella città di Atene a Teseo

era sacro l'ottavo giorno di ogni mese, poiché si credeva che fosse figlio di Poseidon; e il numero otto indica la solidità e la stabilità della potenza di questo dio, in quanto esso “è il primo cubo di un numero pari ed è il doppio del primo quadrato”²⁰.

L'uso di ornare gli elmi con “egide” animali²¹ ha precedenti numerosi nell'antichità classica, ai quali il possagnese poteva facilmente attingere in prelievi più che giustificanti e avvaloranti di un espediente così originale e pregnante. Per limitarci a una ristrettissima campionatura e per di più focalizzata principalmente su Atena/Minerva, la portatrice per antonomasia di elmo, segnaliamo che la dea dell'intelligenza e delle attività creative manuali esibisce sovente sul suo copricapo metallico una civetta incombenente sulle sue tempie da entrambi i fianchi, la *noctua* dei latini che vede nel buio e lo scruta con una vista evocativa appunto della facoltà cui la

¹⁸ Edizione critica di riferimento: OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di Joseph D. Reed, V, libri X-XII, Milano, Mondadori, 2013. PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, catt. 1726-1727, 1727, 1775.

¹⁹ PLUTARCO, 36, 3-6. PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, cat. 1917, PLUTARCO, *Opuscoli*, 14[4]; PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, catt. 1920, 1572.

²⁰ DARIO e LIA DEL CORNO, *Nella terra del mito*, Milano, Mondadori, 2001, p. 42.

²¹ Sull'importanza e sulla potenza evocatrice degli animali fin dalla preistoria vedasi per tutti PIETRO LI CAUSI, *Gli animali nel mondo antico*, Bologna, il Mulino, 2018.

figlia di Zeus, nata dalla sua testa, presiede. Per quanto la stessa parola intelligenza, nella sua composizione etimologica, conduce a una immediata comprensione del meccanismo allegorico per induzione, meno facile è interpretare la presenza frequente di una doppia testa di ariete col muso convergente alla mezzeria, munita di robuste corna intorte all'indietro, come compare in altri esempi della nostra privilegiata casistica²². Il corto circuito testa-elmo-intelligenza, abbinato a durezza, tenacia e "caparbiezza" nonché all'apicalità zodiacale di un segno generativo che in primavera inaugura l'anno solare, sembra troppo semplice e scontato da instaurare per non dar l'impressione di una banale scorciatoia da *lectio facilior*.

Trovandosi nella necessità – e tale va definita con il precedente del *Teseo* – di dover fregiare un nuovo, pomposo elmo per un personaggio di rango e a destinazione regale come il *Marte pacificato* dall'amore di Venere per il reggente del trono londinese, poi re Giorgio IV, Canova ricorre ancora a un emblema araldico zoomorfo, quale trovava a portata di mano nello stemma stesso della nazione di committenza e destinazione dell'opera: il leone d'Inghilterra. Solo che la sua fiera rompe ogni schema di rigida, anche se mai stereotipata consuetudine, per assumere i connotati di una vivezza realistica che fa il pari con l'attualizzazione della testa di Marte che sfodera senza inibizioni degli attualissimi *favoris*, molto alla moda. Il felino emblematico compie infatti un agile balzo in avanti che nulla ha a che fare con i consueti assetti rampanti dell'araldica tradizionale per veicolare invece tutti gli attributi più noti del re dei quadrupedi, ben consoni a chi sottende e a cui rimanda, sia come dio che come sovrano²³.

Con queste collaudate premesse Canova nell'impostare i due eroi omerici nell'atto di contendere e di optare per una tregua, a contrasto e a coronamento del loro esibito vigore fisico e sulla sua superiore capacità di tradurre in marmo l'anatomia umana, pone due elaborati elmi secondo fatture e tipologie distinte, come si addice a guerrieri in procinto di scendere in campo in assetto di combattimento, affrontandosi da opposti fronti. Per meglio connotare la provenienza dissimile sia come stirpe di-

²² La civetta è sulla visiera dell'Athena del Pireo (Museo del Pireo) della metà del IV sec. a.C. e dell'Athena Mattei ora al Louvre. L'ariete sull'elmo dell'Athena Giustiniani del Musei Vaticani e delle varie derivazioni. Tra gli esempi da non trascurare l'elmo del cosiddetto Aiace della loggia dei Lanzi a Firenze.

²³ RIGON FORTE, *Canova e le fonti classiche (II)*, pp. 85 e 88-89; ALESSIO COSTARELLI, *Canova e gli Inglesi*, Milano, Silvana, 2022, sch. 19, pp. 205-207.

stinta che come schieramento avverso, l'espedito migliore cui ricorrere è in questo caso per il maestro di andare oltre la semplice e singola figura araldica e di passare a un vero e proprio episodio, anche se giuocato a sole due figure, ma più che sufficienti a compendiare la scena di riferimento mitologico "di appartenenza" dei due personaggi con cui qualificarli nella loro estrazione e ascendenza. Il pomposo copricapo cretato di Ettore – sul tipo di quelli di Teseo e di Marte, già incontrati – volutamente accentua in opposizione, la misurata e contratta postura di chi abbassa la spada in assetto di tregua; mentre quello dell'aggressivo e "furioso" Aiace, nella compattezza tondeggiante dell'elmo di tipologia latamente ellenistica, sembra voler incrementare la determinazione, la fierezza e l'impulso indomito, malamente coerciti da chi lo indossa mentre sta per riporre la propria lama nel fodero, forse prima ancora di averla sguainata. Entrambi i caschi offrono superfici sufficienti a ospitare le due articolate "vignette" emblematiche che li manifesti come non semplicemente "abitati", ma letteralmente "istoriati", mentre la rimozione radicale di visiere sollevate e la cancellazione dei canonici coprighance lasciano libero campo alla resa ottimale delle fisionomie dei contendenti.

Il rapimento di Ganimede, pastorello frigio ben identificabile dalla foggia del suo berretto e dal *pedum* – il bastone a terminazione incurvata di chi guida le greggi – da parte dell'aquila di Zeus che condurrà il ragazzo in Olimpo per diventare il coppiere degli dèi da guardiano di pecore, viene raffigurato su entrambi i lati dell'elmo del "galeato Ettore"²⁴ (figg. 5-6). La vicenda mitica vuol ricondurci alla origine più remota della schiatta troiana, da cui il figlio di Priamo proviene, per risalire a Troo, padre di Ganimede ed eponimo della regione, la Troade, in cui sorge il monte Ida, teatro del rapimento del fanciullo. Ma alla discendenza diretta di Troo, appartiene anche Ilo, fratello di Ganimede rimasto senza stirpe, che invece generò il celebre re di Ilion [Ilio?] o Troia, di cui Ettore è il figlio maggiore. La resa plastica del binomio in volo è assai accurata, andando ben oltre l'abbozzo allusivo e compendiario, per rivelare uno studio approfondito e personale su di un tema assai frequentato dall'arte dei secoli precedenti.

Di pari livello per spessore di conoscenza del repertorio mitologico e per sintesi compositiva e resa scultorea, è quanto si può vedere sulla som-

²⁴ Così lo chiama Omero citato da D'Este (*Memorie di Antonio Canova*, p. 33).

mità della figura di Aiace, figlio di Telamone²⁵ re di Salamina, estratto a sorte fra gli achei per affrontare a duello il fortissimo principe troiano.

Guarnendo l'apice compositivo dell'Aiace con il corpo a corpo tra Ercole e il Leone di Nemea secondo stereotipi compositivi collaudati, ma che nulla tolgono alla vivacità della lotta in atto, Canova lanciava un richiamo mirato alle origini dell'eroe, sia dal punto di vista geografico che mitologico, focalizzandosi sulla figura del leone che imperversava nella regione a ovest di Corinto nel Peloponneso e dell'invincibile Alcide che ne neutralizzò l'invulnerabilità, assumendone per sempre le inscalfibili spoglie, indossate sulle spalle e sulla testa come impenetrabile mantello. I legami di Aiace con Ercole erano del resto fortissimi anche a motivo del voto fatto dall'eroe tebano, amico di Telamone, che questi avesse un figlio maschio²⁶; bimbo che egli stesso, una volta nato, avvolse nella pelle del Leone, rendendolo «immune da ogni ferita, ad eccezione di una piccola zona lungo il fianco, dove Aiace puntò la spada quando decise di suicidarsi»²⁷ (proprio con il ferro che aveva ricevuto in dono da Ettore, «dopo che si erano affrontati a duello») quando gli furono negate le armi superstiti del cugino Achille²⁸. Un legame ben più profondo univa quindi i due avversari, noto a Canova dalla lettura di Omero²⁹ e di Igino³⁰, accentuato e reso evidente anche dall'istoriazione dei due cimieri, oltre che dal gladio e dalla cintura del fodero a tracolla, scambiatisi in reciproco dono dai contendenti dopo essersi affrontati, ben in mostra nella versione statuaria. Passaggio presente alla Teotochi che acutamente sottolinea:

Pieno la mente e il cuore degli Epici, e Tragici Greci, e conscio della potenza,

²⁵ *Iliade*, VII, 224 e 234.

²⁶ APOLLODORO, *I miti greci*, a cura di Paolo Sarpi, Milano, Valla Mondadori, 2005(7), III, 12.7 (162).

²⁷ IGINO, *Miti*, p. 365, n. 555 (con riferimento a Licofrone 455 e Pindaro, *Isthm*, 6,67).

²⁸ IGINO, *Miti*, p. 75, «Il giudizio delle armi», KÁROLY KERÉNYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1976, II, p. 335 (con indicazione delle fonti).

²⁹ OMERO, *Iliade*, 7, vv. 303-306: «[Ettore] diede in dono ad Aiace la spada dalle borchie d'argento, con il fodero e la cinghia perfetta; Aiace donò a sua volta la cintura di splendida porpora».

³⁰ IGINO, *Miti*, p. 78, n. 112 e p. 375 n. 576: «"Il dono di un nemico è un cattivo dono" si diceva [...]. Dietro queste osservazioni di Igino [...] sta un'idea magica: l'oggetto porta con sé qualcosa della persona che lo possedeva prima e ne trasmetteva l'energia: è quasi un prolungamento magico di questa persona e può quindi trasferire su chi ne viene in possesso tutta la sua carica negativa». Da ricordare che nella pur sterminata biblioteca del Possagnese non erano presenti le opere di questo autore.

che hanno anche le più lontane reminiscenze sopra l'animo nostro, e sopra le nostre affezioni, non a caso certamente [Canova] ci fa vedere il balteo d'Ajace [figg. 5-6], come quello il quale ci ricorda, che nello scambiarsi che fecero i due guerrieri i lor brandi, siccome pegno d' animi riconciliati, rimase all'intrepido figliuolo di Priamo, e fu strumento orribile con cui Ettore // "Al carro avvinto/ Fin che spirò fu strascinato... Sofocle"³¹.

Queste componenti non accessorie, bensì strutturali e strutturanti, soprattutto quelle di vertice sulla testa dei due guerrieri come ingredienti sostanziali di etimologia genealogica in figura, sfuggirono agli estimatori e biografi del Canova, tutti concentrati a descrivere con partecipi accenti la resa dei "caratteri" della coppia di nemici, in sintonia con la loro conformazione corporea. Quasi nella totalità i suoi ermeneuti mancarono di registrare e descrivere queste finzze filologiche, la cui importanza evidentemente era nota appieno al solo loro, grande artefice. Tanto da premurarsi di pretendere, plausibilmente, che nelle versioni calcografiche di questo binomio "semicolossale" fosse ben presente una loro accurata riproduzione in qualità di ingredienti di spicco e di "aggettivazione", indispensabile alla completa comprensione delle due sculture. Così com'era avvenuto del resto per le precedenti versioni a stampa di opere come quelle più sopra esaminate, da *Teseo* a *Marte*. L'esemplarità "normativa" delle illustrazioni ad acquaforte della monumentale produzione canoviana, non sempre fu colta da chi si accingeva ad accompagnare la descrizione, spesso aulica e dotta, dell'*Ettore* e dell'*Ajace*. La Teotochi vede l'incisore "a contorno" delle illustrazioni della sua più d'una volta citata biografia su Canova, Giovanni Paolo Lasinio, limitarsi a cogliere il dettaglio dell'Ercole e il Leone per il solo Ajace, ripreso da sinistra, mentre l'elmo di Ettore rimane "in bianco"³². Così le due tavole del trattato del Cicognara³³ le cui illustrazioni pur non avevano mancato di registrare il balzo del leone d'Inghilterra sul cimiero di Marte, delineato *recto* e *verso*, in consonanza col guizzo del delfino, impresso sull'elmo del Teseo, uccisore del Centauro, così come s'era già visto fare per entrambi i gruppi scultorei, pubblicati dalla Teotochi stessa.

Le testimonianze letterarie sui due capolavori, ora a Venezia vengono

³¹ TEOTOCCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura*, pp. 123-124.

³² Ivi, I, pp. 120 e 118.

³³ CICOGNARA, *Storia della scultura*, tavv. XXXIII, XXXVI, XXXVIII.

aperte da Melchiorre Missirini, stretto collaboratore e testimone oculare nello studio romano di via della Frezza, in “organico” pressoché stabile dal 1814³⁴. Egli li cita precocemente nella sua raccolta in versi *Poesie sui Marmi di Canova*, stampato in IV a Venezia nel 1817³⁵, quando i due esemplari fatti «per istudio e modello del genere gagliardo»³⁶ giacevano in laboratorio. All’ode IX, *AJACE ED ETTORE / Vengono rappresentati nell’atto in cui, come riferisce Omero, furono divisi dagli Araldi*, alla strofa IV, p. 74 l’autore si limita a cogliere il particolare-chiave unicamente in relazione all’Ajace. Il poeta infatti, riferendosi al prode acheo, così verseggia: «Tu sei, germe famoso / Del salamin Telamon: conosco / Le vaste spalle, i saldi fianchi, e il fosco / Cipiglio nubiloso, / e la celata, ove l’avito Alcide / la ferocia lerneia doma, e conquide», prendendo tuttavia la cantonata di confondere l’Idra di Lerna con il Leone di Nemea!

Solo il critico francese Quatremère de Quincy, con la solita accuratezza e intelligente precisione, ripercorrendo l’intera attività dell’amico Antonio³⁷, nel dedicare ben tre pagine alla descrizione delle due «figures heroïques» ispirate a «deux caractères distinctifs» delineati da Omero, coglie il particolare “significante” degli episodi mitologici in chiave genealogica sui due copricapi e la cura esecutiva loro riservata, così esprimendosi:

Indipendément des différences de forme, de caractère et de physionomie, qui font reconnoître les qualités particulières à chacun des deux guerriers, l’artiste a eu soin encore de les caractériser par les détails de quelques attributs mytologiques qui peuvent les désigner. Ainci, sur le casque d’Ajax est sculpté, ou gravé en relief, Hercules combattant le lion de Némée. On voit représenter sur le casque d’Hector l’enlèvement, par l’aigle, du jeune Troyen Ganymède.

³⁴ FRANCESCO LEONE, *Canova “Itala Gloria”. L’ermeneutica canoviana tra Pietro Giordani e Leopoldo Cicognara: la Vita di Melchior Missirini*, introduzione alla ristampa anastatica della *Vita*, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, I Testi 7, 2004, pp. 5-79; ID., *Melchior Missirini, segretario e biografo di Canova*, in *Canova. L’ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra, Forlì, gennaio -giugno 2009, Milano, Silvana editoriale 2009, pp. 119-133.

³⁵ Presente nella biblioteca di Canova in ben 30 copie per cui v. PAVANELLO, *La biblioteca di Antonio Canova*, cat. 1555. L’esemplare della Biblioteca Civica di Bassano porta la segnatura 44.E.3 e proviene forse direttamente dal fondo del Maestro.

³⁶ D’ESTE, *Memorie*, p. 335.

³⁷ A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Canova e ses ouvrages*, pp. 157-159.

La minuziosa e attenta descrizione “critica” di Quatremère deve essere rimasta impressa nella mente di colui come Antonio D’Este che nella vita e nell’arte fu più vicino a Canova³⁸. E ne tenne particolare conto anche in questo caso nella stesura della sua biografia postuma, al pari di quella del francese, pubblicate entrambe molto dopo la scomparsa del maestro, una a dodici anni, l’altra addirittura a quarant’anni di distanza quando ormai tutti i protagonisti e i comprimari dell’“età canoviana” erano scomparsi, a eccezione di Alessandro, figlio di D’Este che curò l’edizione della fatica biografica del padre, il quale, chiudendo la disamina della statua di Aiace, si esprime con la frase posta qui a titolo del presente intervento, che nella sua stesura più completa così va letta:

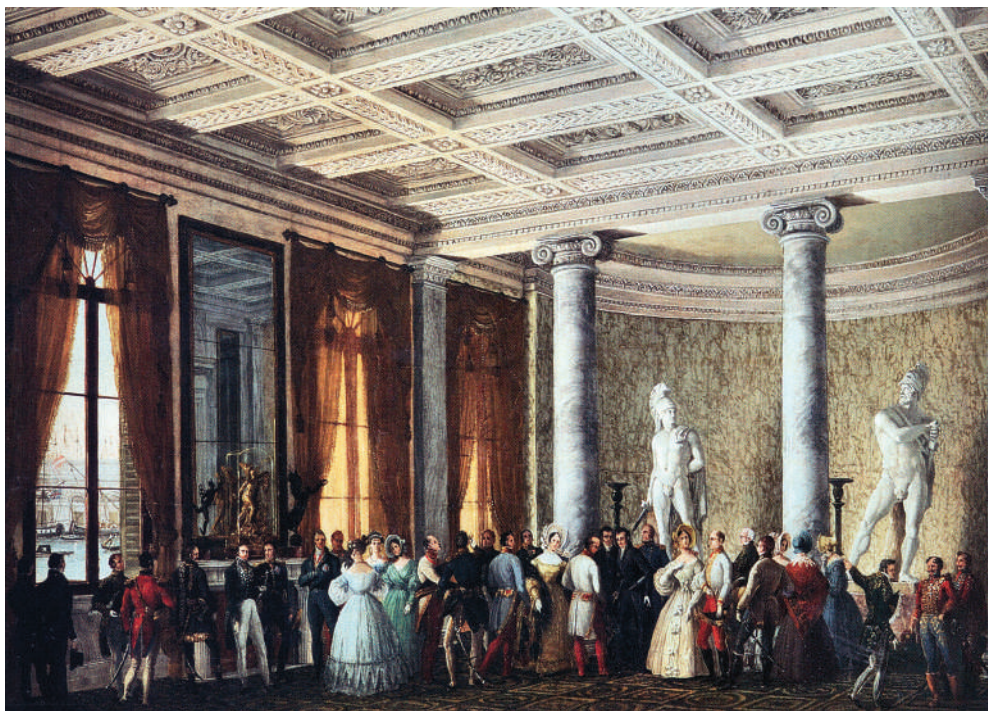
Ambedue queste figure, che formano un solo soggetto come i Pugilatori, [...] si possono dir fatte per istudio e modello del genere gagliardo, al quale va unita tutta la nobiltà dello stile e di forme, come conviensi a personaggi di altissima e generosa stirpe.

E quale ne fosse la temperie, mitologica, genealogica, letteraria colta ed esaltata dall’arte di Canova, ci auguriamo sia meglio valutabile dopo quanto qui scritto.

ABSTRACT

La temperie mitologica, genealogica letteraria del binomio eroico “di stile gagliardo” dell’ Ettore e Aiace, di Canova ora a Venezia è valutabile appieno dall’ esame delle istoriazioni dei rispettivi elmi. Ai copricapi bellici dei suoi “combattenti”, dèi o mortali, Canova affida l’eminenza svettante di un messaggio che ne qualifichi la provenienza e l’appartenenza di stirpe e di patria. Per l’Ettore è il Rapimento di Ganimede, pastorello frigio della famiglia da cui discese la schiatta troiana; per l’Aiace l’uccisione del leone di Nemea da parte di Ercole, protettore della sua famiglia.

³⁸ *Introduzione*, in *Antonio D’Este. Memorie di Antonio Canova*, pp. VII-XXXI. Edizione anastatica, Bassano del Grappa Istituto di ricerca per gli studi su Antonio Canova e il Neoclassicismo, 1999.



1. Giuseppe Borsato, *L'Ettore e l'Aiace di Canova ammirati dall'Imperatore d'Austria Ferdinando I nel 1838* (VENEZIA, palazzo Treves)



2. Antonio Canova, *Ettore e Aiace* (VENEZIA, palazzo Treves)



3. Antonio Canova, *Ettore. L'elmo con il Rapimento di Ganimede* (da destra) (VENEZIA, palazzo Treves)



4. Antonio Canova, *Ettore. L'elmo con il Rapimento di Ganimede* (da sinistra) (VENEZIA, palazzo Treves)



5-6. Antonio Canova, *Aiace. L'elmo con Ercole e il Leone di Nemea* (da destra e da sinistra) (VENEZIA, palazzo Treves)

7-8. Antonio Canova, *Perseo trionfante: la testa* (da destra e di faccia) (CITTÀ DEL VATICANO)



9. Antonio Canova, *Marte e Venere* (LONDRA, *Buckingham Palace*)

Finito di stampare
per i tipi della Tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Venezia - dicembre 2023