

Maria Rattà

# *Il dolore viscerale*

Riflessione sul tema della sofferenza e della morte  
a partire da alcune opere di Antonio Canova



Antonio Canova, *Autoritratto* (1812), Bassano del Grappa, Museo Civico

# INDICE

UNA NOTA EDITORIALE	p. 3
INTRODUZIONE	p. 4
LA TRASCENDENZA DEL SENTIRE	p. 5
L'amore che non finisce	p. 5
<i>Il dolore come amore viscerale</i>	p. 7
Lo strazio del dolore nella propria carne	p. 16
<i>Chi ci ha lasciato sopravvive nel ricordo</i>	p. 21
La fede davanti alla morte	p. 28
Maria: la fede con viscere di speranza	p. 34
APPENDICE: I “LUOGHI” DI CANOVA	p. 38
BIBLIOGRAFIA	p. 45

*«Antonio Canova fa diventare la realtà più bella.*

*Il bello ideale è un bello che non può prescindere  
dalla presenza di Dio.*

*Il Canova più bello è quello che si allontana da noi  
per arrivare a una dimensione assolutamente ideale  
e toccare, attraverso la sua visione, il pensiero di Dio».*

*(Vittorio Sgarbi)*

## UNA NOTA EDITORIALE

*Rientra tra le riflessioni della pastorale giovanile il tema della sofferenza, del dolore, della morte?*

*Certamente sì, come ogni esperienza umana, anche se questa tocca i limiti dell'umano.*

*Ed è una riflessione che "graffia", che permette quella "pausa" rispetto all'andamento standard dell'esistenza  
che fa emergere pieghe e anfratti nella stessa vita del giovane, interrogativi pressanti e pregnanti.*

*Tante esperienze permettono questa "pausa" di riflessione, come ogni giovane e ogni educatore o genitore ben  
sanno.*

*Tentiamo qui un approccio non convenzionale al tema. Cioè una riflessione esistenziale che passa non  
attraverso brani biblici o filosofici o di perfetta teologia, ma più vicina ai registri della poesia, che sa scavare  
nel profondo del cuore e della mente con immagini "archetipiche", originarie, prima dell'elaborazione  
concettuale.*

*Questa volta sarà una poesia "sculpita" nel marmo, come quella scritta-sculpita da grande Antonio Canova (di  
cui abbiamo celebrato lo scorso anno il 200° anniversario della morte).*

*Temi come limite, carne, tempo, desiderio, passione, vita, trascendenza... sono facilmente evocati e creano delle  
coordinate che possono non infrangere l'umano e dare all'uomo (al giovane) la possibilità di pensare dentro e  
oltre, e assieme.*

*Una educazione/evangelizzazione nella linea della bellezza, anche della bellezza (e della grazia) nella  
sofferenza.*

# INTRODUZIONE

Il nome di Antonio Canova suscita immediatamente alla mente dei più opere come *Amore e Psiche*, *Venere e Marte*, *Ebe*, *Paolina Borghese*. Figure di innamorati che ci fanno sognare a occhi aperti, e immagini femminili che ci declinano una bellezza senza tempo, ricca di grazia e sottile sensualità.

Il mondo di Canova, però, non è solo il mondo dell'amore bello e idealizzato, in cui tutti vorremmo certamente specchiarci anche in questa vita, né solamente quello di un'estetica ammaliante a cui, chi più chi meno, sotto sotto tutti aspiriamo.

Canova, nella sua vasta produzione artistica, tocca anche il tema del dolore, di quello più straziante di tutti nell'esperienza terrena: il dolore della morte. Un dolore che ciascuno di noi, in forme diverse, in gradi differenti, in momenti vari della vita, è chiamato – purtroppo – a sperimentare sulla propria pelle, come spettatore prima e come “soggetto/oggetto” poi.

Queste opere, che nell'arte canoviana assumono soprattutto la forma dei monumenti sepolcrali, possono dirci qualcosa su questo tema, a livello spirituale?

Nel corso del mese di novembre ho avuto la possibilità (lungamente attesa da almeno due decenni) di trovarmi faccia a faccia con le opere custodite nella casa museo, nella Gypsotheca e nel Tempio di Possagno, paese natale di Antonio Canova. Ma anche di visitare la stupenda mostra *Io, Canova. Genio europeo* allestita presso il Museo Civico di Bassano del Grappa, nonché di ammirare, all'interno del Duomo di Crespano del Grappa, un gruppo in gesso della *Deposizione*, realizzata sempre dallo scultore veneziano.

Luoghi diversi, che però ai miei occhi hanno parlato una stessa lingua, e che mi hanno aiutata a meditare sulla sofferenza dinanzi al mistero della morte. Questo lavoro vuole dunque essere una pista di riflessione su questo tema. Un testo per riflettere – a partire dalle immagini artistiche – su alcuni importanti aspetti del nostro vivere e del nostro morire, facendolo attraverso la leggiadria, il bello ideale, l'amore sublimato che si respirano nelle opere di Antonio Canova. La sua arte ci comunica ancora un messaggio importante, in maniera struggente, delicata, piena di quella grazia che sa rendere dolce anche il momento più tragico della vita umana, ricordandoci, infine, che non si cammina verso il nulla, ma verso Dio, Bellezza assoluta, Amore Eterno, ideale che è Verità vivente.

# LA TRASCENDENZA DEL SENTIRE

Canova riesce a incidere nel marmo, come anche nei suoi bozzetti e nei suoi gessi preparatori, la trascendenza del sentire: il sentimento non è solo umano, atavico quanto l'uomo, ma è ancora più ancestrale: è espressione di ciò che va al di là dell'essere umano, per arrivare a esprimere qualcosa del divino. In Canova c'è allora qualcosa di "primordiale" tanto nel senso di un sentimento antico come l'esistenza umana (e comune dunque a tutti gli uomini) quanto di primario nel senso di derivante dalla fonte principale, da quel Dio da cui tutto e tutti provengono.

## L'amore che non finisce

Sembrerà forse paradossale, ma le opere in cui più si può forse percepire questo senso di "primordialità" non sono innanzitutto quelle che parlano di un amore corrisposto e realizzato o le delicate e affascinanti figure femminili maggiormente note ai più, bensì quelle che raccontano il dolore della perdita, l'interruzione dell'amore come corrispondenza materiale di affetti: le stele funerarie, i monumenti funebri, le deposizioni. In questo corpus, soprattutto tramite la figura femminile della "dolente", Canova riesce a materializzare tutta la pregnanza della separazione, il dramma della morte, la sofferenza del distacco, la carnalità della mancanza, ma anche la necessità di far sopravvivere il ricordo del defunto, di mantenere con esso un legame anche nell'assenza del contatto materiale. Sono rappresentazioni artistiche in cui si toccano di volta in volta aspetti differenti della morte, sempre però accompagnati da quell'antica *pietas* – come devozione agli dei, alla patria, alla famiglia – che Canova rilegge in termini laici (non compaiono più gli elementi tipici di questo genere artistico visto in chiave cristiana, come gli scheletri e le croci), ma potremmo chiederci se ciò non sia anche influenzato dalla sua profonda fede cattolica. L'ideale antico come «concezione laica dell'immortalità della fama, del ricordo, delle gesta e dei valori di un uomo,

grazie alla memoria»<sup>1</sup>, nelle opere di Canova parla infatti di un amore familiare che nello spezzarsi del legame terreno diventa amore sofferto, ma, proprio per questo, ancora più profondamente sentito, perché il sentimento di chi rimane non si estingue con la morte dell'amato. E la speranza di chi resta è che quell'amore continui a essere assaporato anche da chi ormai non è più visibile con gli occhi del corpo, e che nella dimensione dell'Aldilà immaginiamo ancora con le sue fattezze, con il suo volto, con la sua tenerezza. Come non pensare alla definizione della *charitas* - *carità* - amore, nella Prima Lettera ai Corinzi (1Cor 13,7-8; 12-13)?

*«La carità tutto scusa, tutto crede, tutto spera, tutto sopporta. La carità non avrà mai fine. Adesso noi vediamo in modo confuso, come in uno specchio; allora invece vedremo faccia a faccia. Adesso conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto. Ora dunque rimangono queste tre cose: la fede, la speranza e la carità. Ma la più grande di tutte è la carità!».*

Se san Paolo fa riferimento all'eternità dell'amore come dimensione che sperimenteremo nel Paradiso, nondimeno è vero che pregustiamo già su questa terra qualcosa di questa sua "perennità", proprio nel fatto che la scomparsa materiale di qualcuno non ci estirpa dal cuore i sentimenti di affetto provati verso il defunto quando era in vita.

Canova traduce così, nelle sue opere sul tema, lo stesso concetto, un tema caro alla letteratura dell'epoca, e ben espresso dal Foscolo, ne *I Sepolcri*:

*Celeste è questa  
corrispondenza d'amorosi sensi,  
celeste dote è negli umani; e spesso  
per lei si vive con l'amico estinto  
e l'estinto con noi, se pia la terra  
che lo raccolse infante e lo nutriva,  
nel suo grembo materno ultimo asilo  
porgendo, sacre le reliquie renda  
dall'insultar de' nemi e dal profano  
piede del vulgo, e serbi un sasso il nome,  
e di fiori adorata arbore amica  
le ceneri di molli ombre consoli.*

---

<sup>1</sup> *Canova e i monumenti funebri in Italia*, Blog *Necroturismo*, [Canova e i Monumenti funebri in Italia - Necroturismo](#)

*Sol chi non lascia eredità d'affetti  
poca gioia ha dell'urna; e se pur mira  
dopo l'esequie, errar vede il suo spirto  
fra 'l compianto de' templi acherontei,  
o ricovrarsi sotto le grandi ale  
del perdono d'iddio: ma la sua polve  
lascia alle ortiche di deserta gleba  
ove nè donna innamorata preghi,  
nè passeggiar solingo oda il sospiro  
che dal tumulo a noi manda Natura.*

## *Il dolore come amore viscerale*

L'amore, come sentimento che ci fa ancora sperimentare – nella nostalgia e nel dolore – la presenza dell'amato morto, potrebbe richiamare alla mente, in alcune opere di Canova, anche il senso dell'amore divino come compassione, ossia la straordinaria capacità di Dio di *patire con* l'uomo sofferente. Un sentire

che già dall'Antico Testamento emerge, ma che troverà il culmine nella figura di Gesù, capace non solo di provare il dolore assieme ai sofferenti, ma di farsi Egli stesso carne sofferente per soffrire in sé i dolori degli uomini.

Una prima riflessione su questo tema di amore-dolore-compassione si potrebbe tracciare a

partire dalle *Stele Mellerio*, esposte in questo periodo a Possagno, nel complesso del Museo-Gypsotheca in occasione della mostra "*Canova e il dolore. Le stele Mellerio. Il rinnovamento della rappresentazione sepolcrale*", ideata



da Vittorio Sgarbi e curata da Francesco Leone e Stefano Grandesso. Si tratta di opere che traggono ispirazione dal monumento funebre greco, e «sono in buona sostanza lapidi dall'impostazione molto semplice da addossare alle pareti, a sviluppo verticale, in cui domina la rappresentazione ideale di una giovane donna scolpita a rilievo e in cui Canova sublima, nello stato d'animo della nostalgia e nella forza del ricordo, il dramma del dolore e la sua riflessione sul mistero della morte»<sup>2</sup>.

La storia delle *Stele Mellerio* è legata alla figura e alla vicenda personale di Giacomo Mellerio (1777-1847), conte, uomo politico (vicepresidente del Governo Lombardo-Veneto nel 1815, consigliere intimo di Stato nel 1816; in seguito Gran Cancelliere del Regno Lombardo Veneto) e che ricoprì anche incarichi di rilievo nel settore dell'assistenza e della beneficenza. Egli, visitando lo studio romano di Canova nel 1810, rimase profondamente colpito da alcune sue opere, e in modo particolare dal rilievo del *Compianto di Mariana di Silva e Waldstein contessa di Haro*.



A sin. *Il compianto della contessa de Haro* (1805-1806), tecnica mista su tela, conservato presso il Museo Civico di Bassano del Grappa; a destra il dettaglio del marmo finale, che vedrà la presenza dei tre figlioletti del conte e un cambio nella posa del padre: l'opera è conservata presso il Museo Gypsotheca Antonio Canova di Possagno

<sup>2</sup> Francesco Leone in Stefano Grandesso - Francesco Leone, *Canova e il dolore. Le Stele Mellerio*, Museo Gypsotheca Antonio Canova - Edizioni Antiga, 2022, p. 17.



*Il compianto di Mariana di Silva e Waldstejn contessa de Haro (1808), marmo,  
Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova*



L'emozione dinanzi all'immagine fu tale da confidare, per lettera, alla sorella, che «il dolore ne è così bene espresso in tutta la fisionomia, che non ho potuto trattenere le lacrime»<sup>3</sup>.

Giacomo Mellerio poteva probabilmente specchiarsi nella sofferenza di cui parlava quel marmo, avendo perso prima tre dei suoi quattro figli quando erano ancora in fasce, poi l'amatissima moglie – Elisabetta Castelbarco, morta di parto dopo cinque anni di matrimonio e all'età di soli ventiquattro –, successivamente lo zio Giovanni Battista che gli aveva fatto da padre quando a due anni era rimasto orfano del vero papà. Nel marmo di Canova Mellerio riusciva a trovare il dolore per la morte perché anch'egli lo aveva sperimentato e lo stava ancora vivendo.

Il rilievo canoviano racconta la storia di una famiglia travolta da un lutto improvviso: padre e madre si ritrovano accanto al letto di morte della loro figlia, deceduta nel sonno. Con i genitori sono anche i tre fratellini della defunta. L'atmosfera è di estremo dolore, e colpisce la posa della madre, straziata e abbandonata alla sofferenza della perdita, ma soprattutto quella del padre, colto in un'attitudine che rimanda a quella delle dolenti femminili di Canova. Dopo questo incontro a Roma nacque in Mellerio il desiderio, espresso all'artista, di realizzare una stele in memoria dello zio, e una in memoria della defunta sposa. Opere che furono collocate nella cappella della propria villa al Gerno (frazione di Lesmo, in provincia di Monza e Brianza in Lombardia).

Giacomo Mellerio ritratto da Giuseppe Molteni nel 1847. L'opera fa parte delle "Raccolte d'arte dell'Ospedale maggiore di Milano"

Fonte: [Wikipedia](#) © [Carlomartini86](#), CC BY-SA 3.0

La famiglia Mellerio, antichissima, ebbe in Giacomo l'ultimo esponente, e si estinse alla sua morte, avvenuta nel 1847. Anche la quarta figlia, Giovannina, era infatti venuta a mancare, in giovanissima età



<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 19.



CANOVA  
E IL DOLORE  
Le stele Mellerio

Antonio Canova, *Modelletto dell'Italia piangente per il Monumento funerario di Vittorio Alfieri* (1806 c.),  
Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova

La stele funeraria del conte Giambattista Mellerio colpisce, nella sua pulizia di linea, per il gesto della dolente (personificazione della *pietas*) che avvicinando il viso all'urna funeraria con le ceneri del defunto la cinge con un braccio, portando l'altro attorno alla vita.



Antonio Canova, *Stele funeraria di Giovanni Battista Mellerio*, part. (1812-1814),  
Palermo, Palazzo AjutamiCristo

Le Stele Mellerio rimasero nella cappella del Gernetto fino all'inizio degli anni '60 del '900. Tra il 1962 e il 1975, anno in cui la proprietà fu acquistata dal Credito italiano, i marmi furono rimossi dalla loro sede, privati delle basi rettangolari iscritte e dei frontoni che li sormontavano, e se ne persero le tracce nel mercato antiquario, finché non riapparvero a Palermo nel 1978, allorché fu chiesto all'Ufficio Esportazione Oggetti di Antichità e d'Arte il permesso per espatriarle in Germania. Intervenne l'allora Soprintendente per i beni culturali e ambientali della Provincia di Palermo, Vincenzo Scuderi, per vietarne l'esportazione; seguì l'acquisto coattivo a opera della Regione Sicilia. Oggi i due marmi fanno parte della Raccolta Lapidea di Palazzo Ajutamicro, sede della Soprintendenza. L'importanza di queste opere risiede anche nel fatto che con esse Canova conclude il processo di rinnovamento della scultura funeraria, inserendo le figure delle dolenti in piedi, anziché sedute. Tra il 1798 e il 1806 l'artista realizzò una serie di stele scolpite a rilievo che traevano ispirazione da quelle dell'antica Grecia, ma scegliendo una dimensione raccolta, senza intenti celebrativi. In tutte compare la figura della dolente, «personificazione di un sentimento umano riconducibile alla sfera privata dei legami affettivi. Sono opere con cui lo scultore, anticipando la sensibilità romantica, ha voluto affidare il ricordo degli estinti – e quindi non la loro celebrazione – a una dimensione nostalgica, privata e struggente, alle corde dei sentimenti, alla sfera degli affetti. Le stele nascevano come sculture di destinazione privata, un tributo del committente all'amore, alla nostalgia, all'amore dei cari estinti, oppure pegni di riconoscenza» (Francesco Leone in *Canova e il dolore. Le Stele Mellerio*, citato alla nota 2.)

L'urna diventa così il simbolo di un volto e di un corpo amato, di una persona reale, quasi di un bambino inerme e inerte, e il dolore è così vivido, vero, "vivente" come l'assenza del proprio caro, che penetra fin nello stomaco, nelle viscere: il dolore è "un pugno nello stomaco"; la sofferenza è uno "stomaco chiuso" che rifiuta ogni sostentamento vitale. Quel ventre che nella donna è anche il luogo dell'accoglienza della vita, del suo sviluppo, della sua protezione, si fa allora vuoto, capace di dare risonanza non al battito di un corpiccino, ma solo al silenzio mortale di quell'urna che racchiude un'esistenza spenta.

Il dolore è viscerale: questo ci dice Canova; il dolore è strettamente legato alla vita quanto alla morte stessa, e in tal senso l'uomo "eredita" da Dio la capacità di percepirlo così. Dio ama l'uomo – secondo il dato letterale della Scrittura – con *rahamîm*, cioè con viscere di misericordia. Un termine che nelle traduzioni italiane è stato spesso reso con sfumature e parole differenti. «Il valore del termine è suggestivo» – scrive il card. Ravasi –. «Si designa, infatti, quasi sempre il grembo materno, le viscere generative, e si trapassa a un significato emozionale, destinato soprattutto a esaltare la misericordia tenera del Signore»<sup>4</sup>.

Questa terminologia ricorre, per esempio, in Luca, nel Cantico di Zaccaria, tradotto in italiano come:

*«Grazie alla bontà misericordiosa del nostro Dio,  
per cui verrà a visitarci dall'alto un sole che sorge» (Lc 1, 78)*

e che in latino e greco suona con la terminologia delle viscere, dell'«amore tenero che fa sentire a una madre brividi dall'utero per il figlio»<sup>5</sup>:

*«Per viscera misericordiae Dei nostri,  
in quibus visitavit nos oriens ex alto».*

*Dia splagchna eleous Theou hêmôn  
en hois episkepsetai hêmas anatolê ex hupsous».*

«Dio ci ha voluto visceralmente, e Gesù ha accettato di soffrire e morire dalle

---

<sup>4</sup> Gianfranco Ravasi, *RAHAMÎM: viscere di misericordia*, in *Famiglia Cristiana*, <https://www.famigliacristiana.it/blogpost/rahamim-viscere-di-misericordia.aspx>

<sup>5</sup> Giuseppe Cipolloni, *Viscere di misericordia*, in *30 Giorni*, [http://www.30giorni.it/articoli\\_id\\_14394\\_11.htm](http://www.30giorni.it/articoli_id_14394_11.htm)

sue viscere. Così profondamente da crearci attraverso Lui una prima volta con enorme fatica, tanto da doversi “riposare” il settimo giorno, e poi ancora una seconda volta, nella maniera più dolorosa e traumatica per mezzo della sua incarnazione, passione, morte e risurrezione»<sup>6</sup>.

Vita, morte, viscere: sono tematiche strettamente legate già nella concezione biblica dell’amore divino. Lo sono anche in quello umano: il nostro sentire la vita, il nostro creare la vita, passano sempre – simbolicamente e non – attraverso le viscere. Nell’esperienza umana anche Gesù ne fa prova: il verbo *splagchneuo* ritorna varie volte nei Vangeli con riferimento al sentire di Cristo, e lo ritroviamo anche nelle pagine lucane, nell’episodio della vedova di Nain che piange il figlio morto. Gesù ne ha compassione: letteralmente è *mosso nelle viscere*, e così opera il miracolo della risurrezione del giovane.

La morte ci scuote nella sede anatomica della vita perché è qualcosa che è contraria alla vita stessa, e la sentiamo come una contraddizione al nostro desiderio di eternità, felicità, pienezza, di continua corrispondenza reale con un altro in carne e ossa. Il gesto della dolente ci offre anche queste risonanze, in una compostezza del dolore che sa tuttavia manifestarne integralmente la drammaticità, la dirompente forza con cui il morire irrompe nella vita di chi rimane, sottraendole qualcosa che è esso stesso vitale, vita, esistenza.

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*

PIETAS



Antonio Canova, *Stele funeraria di Giovanni Battista Mellerio*, (1812-1814),  
Palermo, Palazzo AjutamiCristo



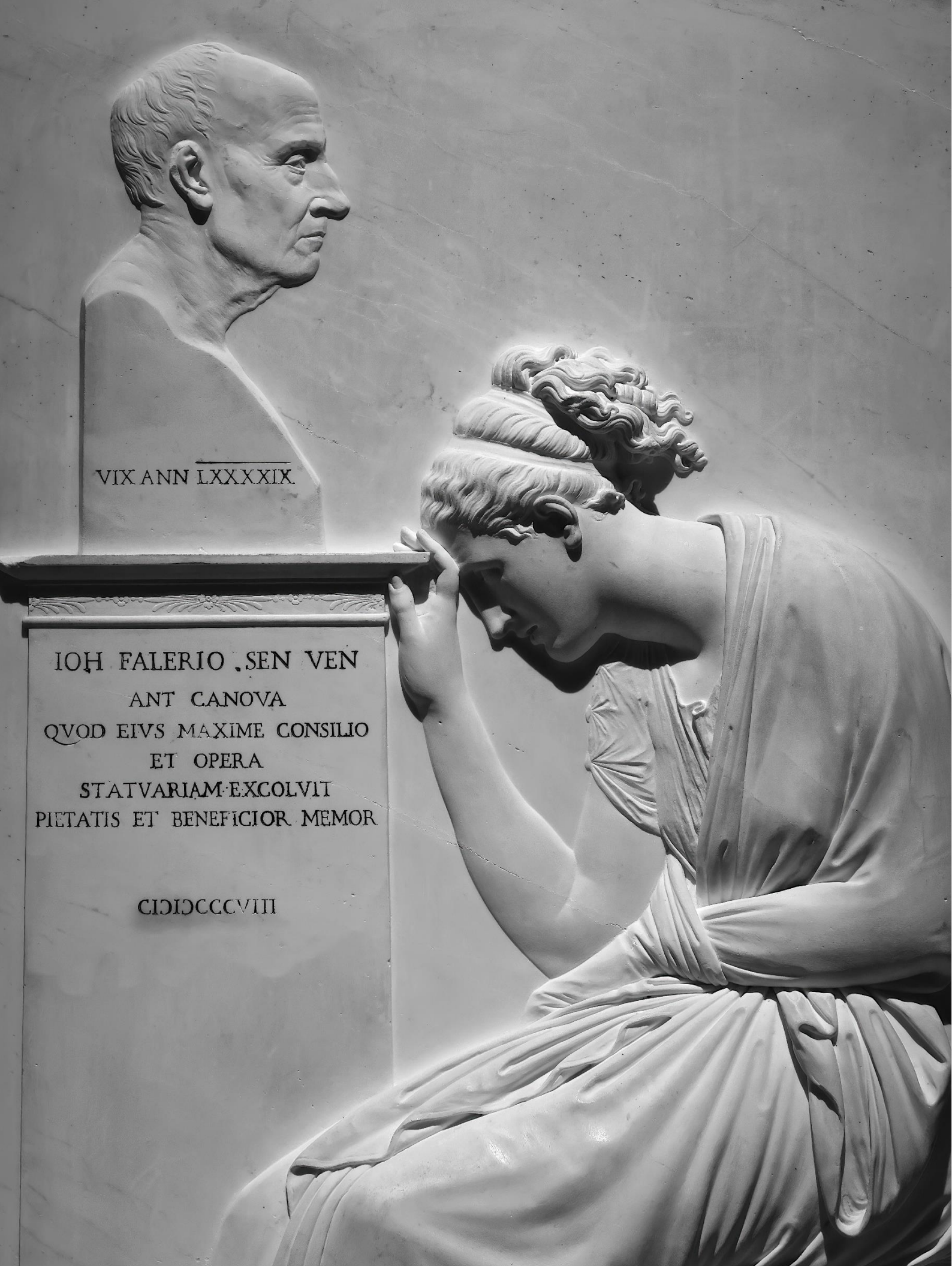
## Lo strazio del dolore nella propria carne

In altre opere è forse meno palese questa connessione viscerale fra vita e morte, fra vivente e defunto, ma pur sempre con forza si esprime la necessità di un contatto reale con chi non c'è più, espressione di questo incontro/scontro fra l'esistenza terrena e il "dopo" che si apre con la morte. Nella stele funeraria della Contessa Elisabetta Mellerio l'erma (scultura su un pilastro o colonna) con il busto è come un intero corpo che viene abbracciato dalla dolente (raffigurazione della *pietas maritalis*), nella speranza di poter esprimere, in quello stringersi al freddo marmo, un contatto vero con il caro estinto. A rafforzare il senso del dolore contribuisce anche il piccolo Genio funerario, collocato in basso a sinistra, e che a capo chino, piangendo, si appoggia alla fiaccola rovesciata, simbolo della vita spenta.



Antonio Canova, *Stele funeraria di Elisabetta Castelbarco Mellerio*, (1812-1814), Palermo, Palazzo AjutamiCristo

«Il *Genius* era, per gli antichi Romani, una divinità pertinente al culto domestico. In origine rappresentava la virtù generativa dell'individuo di sesso maschile ed era concepito quale suo nume personale. Al *Genius* dei maschi faceva riscontro la *Iuno* personale delle femmine; polarità complementare che porta a considerare il *Genius* entro la sfera di *Iuppiter*. Nel culto era venerato specialmente quale *Genius* del *pater familias*. In ogni casa era invocato presso il talamo nuziale (*lectus genialis*) e festeggiato nel giorno natalizio del suo protetto. Nell'età imperiale prese sviluppo e significato speciale il culto del *Genius* dell'imperatore. Col tempo ogni comunità, ogni gente, ogni luogo (*Genius loci*) ebbero il proprio *genius*; così tutti gli abitanti dell'Impero venerarono il *Genius urbis Romae* o *Genius populi Romani*» (*Treccani* online). «In Canova il motivo all'antica dei *Geni* è completamente slegato da un significato allegorico in qualità di attributo del personaggio commemorato ed equivale piuttosto a un simbolo universale della morte nel suo significato sentimentale ed espressivo, così toccante e in grado di alludere al dolore di chi sopravvive» (Stefano Grandesso, *Canova e il dolore*, Cit.)



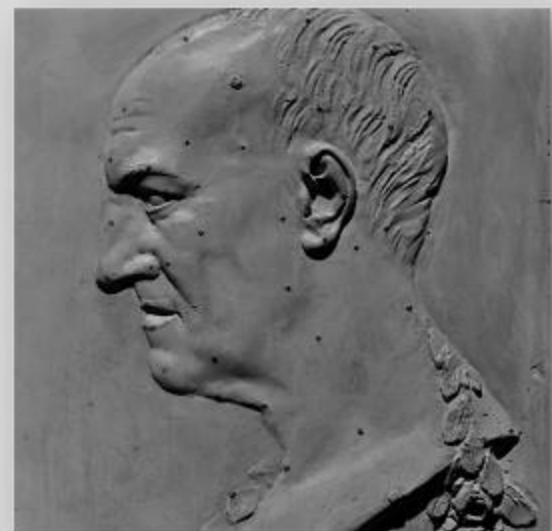
VIX ANN LXXXIX.

IOH FALERIO SEN VEN  
ANT CANOVA  
QVOD EIVS MAXIME CONSILIO  
ET OPERA  
STATVARIAM EXCOLVIT  
PIETATIS ET BENEFICIOR MEMOR

CIDICCCVIII

Antonio Canova, *Stele funeraria di Giovanni Falier* (1806-1808), Venezia, Chiesa di Santo Stefano  
Canova volle esprimere la sua riconoscenza per Giovanni Falier, suo mecenate, attraverso la realizzazione, a proprie spese, di quest'opera

Nella stele Falier la morte/assenza è resa come interruzione del contatto visivo. Gli sguardi del defunto e della dolente – personificazione della *Gratitudine* – non si incontrano: pur in quel legame mantenuto attraverso la mano di lei, poggiata sul pilastro, gli occhi guardano in direzioni diverse. Il defunto è già proiettato innanzi a sé, nell'Altrove in cui ormai si trova; lei, invece, mantiene lo sguardo a terra, in quel mondo in cui ancora dovrà vivere, distaccata da chi ormai non c'è più. In questo mancato incrocio di sguardi c'è tutta la durezza aspra della morte, del lutto che separa due mondi. Nella stele di Giovanni Volpato la separazione è ancora più accentuata dalla mancanza di ogni contatto fisico fra ciò che rappresenta il defunto e la raffigurazione dell'Amicizia che esprime il suo mesto dolore nel pianto e nel capo chino.



Antonio Canova, Gesso della *Stele funeraria di Giovanni Volpato* (1806 c.), Ravenna, Accademia di Belle Arti

Anche questa stele fu realizzata da Canova a proprie spese, in segno di gratitudine per Volpato

Le lacrime sono un elemento frequente nelle opere di Canova in riferimento alla morte. A volte visibili, altre volte intuibili dalle espressioni dei volti. Il dolore è “carnale”, si materializza nei visi, nei tocchi fra i corpi vivi e i corpi morti, nel pianto e nei singhiozzi che “sentiamo”, ma non vediamo.



*Antonio Canova, Critone chiude gli occhi a Socrate, part. (gesso, 1790-1792 c.), Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova*





Antonio Canova, *Stele funeraria di Alexandre de Sousa Holstein*, part. (gesso, 1805-1806), Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova

La morte è così colta in tutta la sua drammaticità... dal lato “umano”. Chi rimane sulla terra la sperimenta nella sua essenza di “salto nel buio”, in cui non si può vedere la luce in cui invece abita chi ne ha già varcato la soglia. Quella porta, per chi rimane nell’aldiquà, è un varco su un mondo oscuro, sconosciuto, pieno di incognite.

### *Chi ci ha lasciato sopravvive nel ricordo*

Questo contatto con la dimensione dell’oscurità Canova lo esprime visivamente nel monumento funebre a Maria Cristina d’Austria (figlia dell’imperatrice Maria Teresa). L’opera fu commissionata dal duca Alberto di Ssachsen-Teschen nel 1798, dopo la scomparsa dell’amata consorte, avvenuta il 23 giugno di quell’anno. Allo studio iconografico partecipò lo stesso committente, che voleva rendere omaggio alle grandi qualità della sposa, prodiga anche nelle opere di carità e di assistenza. Per sette anni lo scultore

mise a punto vari disegni, concentrandosi anche sui bozzetti già messi preparati per il monumento a Tiziano dei Frari di Venezia (poi non realizzato).



Maria Cristina d'Asburgo-Lorena ritratta da Alexander Roslin nel 1778, Vienna, Albertina

Fonte: [Wikipedia CC BY-SA 4.0](#)

Alberto di Sachsen-Teschen ritratto da Charles Le Clercq nel 1777, Vienna, Albertina

Fonte: [Wikipedia CC BY-SA 4.0](#)



Antonio Canova, *Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*, gesso (1799-1800),  
Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova

L'opera può essere letta secondo due chiavi interpretative, come suggerisce il prof. Giuseppe Nifosì. Secondo quella "letterale" si rintraccia nei vari personaggi il racconto di una vera e propria cerimonia funebre, con la prima virtù che reca in mano l'urna con le ceneri della donna; in accordo a quella simbolica si vede nell'opera la rappresentazione un'allegoria della morte: il gruppo della bambina, del vecchio e della giovane donna rappresenterebbe le tre età dell'uomo, l'umanità stessa.

«L'opera affronterebbe, insomma, un tema universale, sarebbe un lamento stoico, ma emotivamente toccante, sulla morte che coinvolge ogni uomo e ogni donna. La sequenza dei personaggi che costituiscono il corteo, fornisce, inoltre, una occasione per riflettere sul criterio per noi incomprensibile con cui la Morte agisce. La prima a varcare la soglia dell'Oltretomba è una ragazzina, mentre il vecchio, che avanza stanco e malato, chiaramente giunto al termine della sua esistenza, probabilmente desideroso di porvi fine al più presto, è obbligato a rimanere più a lungo su questo mondo, nella propria condizione di dolore e patimento».

(Giuseppe Nifosì, *Il Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria. Canova, Foscolo i "Sepolcri"*,  
<https://www.artesvelata.it/monumento-funebre-maria-cristina-austria/>).





Antonio Canova, *Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*, gesso (1799-1800),  
Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova

Del monumento a Tiziano si ritrovano la piramide, richiamo al mondo antico, e l'ingresso attraverso la porta come entrata nel regno dei morti, derivato dalla scultura funeraria antica; le figure sono riprese invece da altre opere già realizzate da Canova. Collocato presso la chiesa degli Agostiniani a Vienna, il monumento a Maria Cristina d'Austria reca, sull'architrave dell'apertura, l'incisione *Uxori Optima Albertus* (*Alberto alla sua ottima moglie*), elemento che accentua la dimensione intima, nostalgica, personale, da tributo alla memoria della donna.

Le figure femminili, portando in mano l'urna cineraria, si accingono a varcare un ingresso avvolto dalle tenebre: è il mondo dei morti. Non per questo l'opera è cupa, anzi, essa manda anche un segnale di speranza: il corteo che accompagna le ceneri della donna è composto (nell'opera finale) da tre Virtù, una adulta e due fanciulle; le altre tre figure rappresentano la Beneficienza (la donna che accompagna il vecchio cieco, e la bambina); vi sono poi un genio funerario e un leone, quest'ultimo simbolo della forza morale.



Antonio Canova, *Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*, marmo (1798-1805), Vienna, Chiesa di Sant'Agostino **Fonte:** [Wikipedia](#) CC BY 3.0

L'ingresso nel mondo dei morti – che è in realtà il mondo della vita (come sottolinea la rappresentazione al di sopra dell'architrave, consistente in un putto in volo con un ramo di palma, una figura femminile quale personificazione della Felicità, il ritratto della defunta inserito in un medaglione contornato dall'*uruboro*, ossia il serpente che si morde la coda, simbolo dell'eternità e del rigenerarsi della vita) – non avviene quindi solo per la defunta, ma per ciò che di buono ha fatto nella sua esistenza, e per le qualità che sono riflesse in lei. È come il tesoro con cui si entra nell'aldilà per presentarsi dinanzi a Dio e ottenere in premio la vita eterna.

Questo legame è anche visivamente espresso dal collante fra i due gruppi di personaggi, ossia il tappeto, impalpabile come un velo d'acqua, su cui essi camminano, e che fuoriesce dal mondo dei morti: rappresenta il fluire del tempo, quel tempo che scorre mentre la vita va incontro alla morte. Rileggendo tutto nella chiave intimistica con cui Canova declina il monumento funebre si può dire che nel tempo permane la memoria di chi abbiamo amato, e a perpetuarne la "vita" è anche il ricordo delle sue qualità, delle sue opere di carità. Nel ricordo di chi vive la morte non cancella chi non c'è più, ma ne "eternizza" già in terra l'esistenza.



Antonio Canova, *Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*, gesso, part. (1799-1800),  
Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova



Antonio Canova, *Monumento funerario di Maria Cristina d'Austria*, gesso, part. (1799-1800),  
Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova

## La fede davanti alla morte

Nemmeno la fede rende l'uomo esente dal pianto dinanzi alla morte, dallo strazio per la separazione dagli affetti più cari.

Partendo dalla fede dei nostri progenitori, Canova mostra il dolore estremo di Adamo ed Eva dinanzi alla morte di Abele. Nel ritrovarne il corpo, lo strazio si esprime palesemente e nel corpo del possente Adamo, che sembra contorcersi nella sofferenza, rivolgendosi con gli occhi al Cielo; Eva si fa "piccola" nel tormento indicibile di madre dinanzi alle membra morte del secondogenito: la vediamo annientata, avvolta attorno alle carni del figlio, protesa in un faccia a faccia carico di pianto e di disperazione.



Antonio Canova, *Adamo ed Eva ritrovano il corpo di Abele*, terracotta, part.,  
Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova



Antonio Canova, *Adamo ed Eva ritrovano il corpo di Abele*, terracotta, part.,  
Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova

Il processo creativo di Canova si dipanava attraverso passaggi ben precisi, confermati da quanto conservato nell'Archivio di Possagno e dagli scritti dello stesso scultore. La prima fase era quella del disegno, cui seguiva un bozzetto in argilla (che poteva rimanere tale o essere cotto), poi venivano il modellino in gesso, un modello in argilla a grandezza reale, la forma, (un involucro di gesso realizzato rivestendo il modello in argilla che era poi distrutto quando veniva asportato dall'interno della forma; la forma poteva poi essere sezionata e riempita di gesso liquido, inserendo delle anime in metallo che facevano da scheletro o struttura portante del modelli), il modello in gesso a grandezza che si otteneva dalla solidificazione del gesso all'interno della forma) le repère (chiodini di bronzo che venivano collocati sul modello in gesso; quelli più sporgenti erano definiti "punti chiave" o "capi punto"; con compassi si calcolavano le distanze dagli altri punti. Servivano a procedere poi alla sbazzatura del marmo), la scultura in marmo (il modello in gesso con le repère e il marmo erano accostati sotto due telai, dai quali scendevano dei fili col in piombo, i quali toccavano i punti di maggiore sporgenza del gesso o fungevano da distanziatori per la misurazione e permettevano di indicare finché a che punto si poteva scolpire il blocco, già sbazzato dai collaboratori); infine l'ultima mano data da Canova stesso, che ne imprimeva il chiaro e riconoscibile "marchio di fabbrica".

In alcuni gruppi della *Deposizione* (tanto gessi quanto bozzetti in terracotta) Canova riesce a esprimere con vigore tutta l'intensità del dolore per la dipartita terrena di Gesù nei personaggi principali che ruotano attorno a lui: la Vergine Maria, Giovanni, la Maddalena... esprimendone peraltro in un crescendo anche le diverse sfumature della fede che apre alla speranza della risurrezione.

Sono opere che si caricano di un pianto intuibile dai volti e dai gesti; le figure esprimono sofferenza, strazio, ma anche l'invocazione/affidamento al Cielo in cui abita il Padre: quel Cielo in cui Gesù ha promesso di andare e di preparare un posto ai suoi.

In questi gruppi è soprattutto la figura della Maddalena ad apparire più carica di risonanze terrene, presa dal suo amore profondissimo per il Cristo.



Antonio Canova, *Cristo deposto* (1819-1821), part., terracotta,  
Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova



Antonio Canova, *Cristo deposto* (1819-1821), terracotta,  
Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova





Antonio Canova, *Deposizione*, part. (anche alla pagina successiva), gesso, Crespano del Grappa (TV), Chiesa dei Santi Marco e Pancrazio





La sofferenza per la morte è così “umana” e concreta che nemmeno la Vergine Maria, pur nella sua esperienza di piena di Grazia, ne è esente. Anche il suo volto, nella declinazione canoviana, esprime il senso di un pianto e di un grido verso il Cielo. Un grido che però rileggiamo già in una compostezza diversa rispetto alla Maddalena, facendosi infatti anche abbandono a quel Cielo che non può che mantenere le sue promesse di rinascita, di ritorno alla vita.

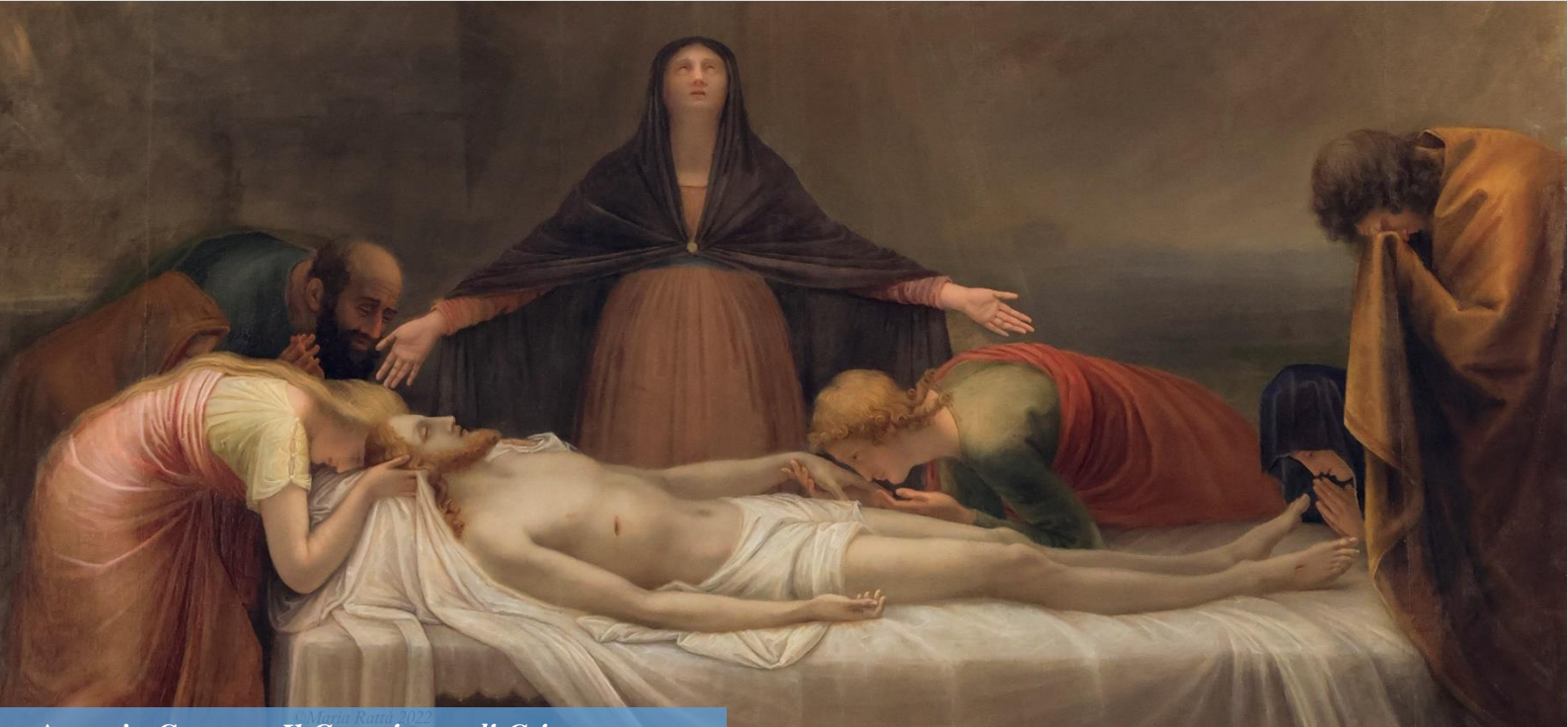


## *Maria: la fede con viscere di speranza*

Il gesto di Maria, proiettata in un dialogo con l'Altissimo, lo si ritroverà ne *Il Compianto di Cristo* del Tempio Canoviano di Possagno, sublimato e perfezionato non solo nella presenza tangibile del Padre, ma soprattutto nel gesto speculare di entrambi.



Antonio Canova, *Il Compianto di Cristo* (1799), Tempio Canoviano, Possagno



Antonio Canova, *Il Compianto di Cristo*, part.,  
(1799), Tempio Canoviano, Possagno

Collocata sull'altare maggiore, la tela presenta Dio-Padre come il sole che vince la notte, la luce che sconfigge il buio della morte. La Madre è raffigurata nell'atteggiamento iconografico della Madre della Misericordia, Genitrice della Chiesa che offre protezione sotto il proprio manto



al Popolo di Dio. Ritorna così il tema di quelle “viscere” con cui Dio ama l’uomo e con cui anche la Madre ha amato e ama il Figlio e l’umanità intera. Anche per il Maria il dolore è amore viscerale sofferente: per lei è più che mai vero, perché Ella, come Madre, davvero ha portato Gesù nel proprio grembo. La Vergine è così la creatura umana, dopo Gesù, l’Uomo-Dio, che meglio e più di tutti può dire all’umanità cosa sia l’amore come dolore dinanzi alla morte e come affrontarlo in una prospettiva di fede.

È Maria «a unire lo spirito al sentimento, il divino all’umano. Giuseppe d’Arimatea, la Maddalena, Maria, l’apostolo Giovanni, Maria di Cleofa e Nicodemo circondano la figura del Cristo: “Un andamento continuo, senza drastiche interruzioni, risolve le inevitabili connotazioni drammatiche”»<sup>7</sup>.

La Madre è pronta a lasciare Colui che ha tenuto nel proprio ventre prima e fra le sue braccia poi, al momento della nascita e alla deposizione dalla Croce: il suo è l’atteggiamento di chi affida a Dio la persona più cara della propria esistenza, e le sue braccia spalancate sembrano quasi indicare il movimento ascensionale di Gesù a cui dà il proprio assenso; il Padre è pronto ad accogliere il Figlio amato, l’Unigenito che ha sconfitto la morte e il peccato, nei Cieli, in quella dimensione di luce espressa anche nella rappresentazione antropomorfa di un Dio luminoso.

«Canova arriva a parlare di movimento anche nella morte» (lo si nota soprattutto nel monumento funebre a Maria Cristina d’Austria), «arriva a inserire il movimento anche dove non ce lo aspetteremmo. La morte è stasi per antonomasia, e il monumento sepolcrale, il pianto, la meditazione sulla morte sono anche temi neoclassici, e vivono della stasi. Canova riesce a inserire, invece il movimento, anche laddove non ce lo aspetteremmo»<sup>8</sup>. La solennità del dolore dignitoso di Maria fa da contraltare agli atteggiamenti più drammatici – pur se certamente sempre composti – degli altri personaggi che stanno effettuando il loro compianto sul Cristo morto: rileggendo tutto alla luce dell’amore anche la morte può essere vissuta più “serenamente”. D’altronde, questa è anche la concezione neoclassica della morte stessa: una presentazione di quest’evento, di questa dimensione, in chiave più dolce, senza quegli aspetti lugubri dell’epoca barocca. Siamo davanti alla visione serena e malinconica dell’aldilà, tipica dell’antichità greco-romana.

In prospettiva cristiana (e per una riflessione da tale punto di vista), si può

---

<sup>7</sup> Mario Guderzo, *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, Silvana Editoriale, 2020, p. 29-30.

<sup>8</sup> Alessio Costarelli, *Le opere tarde di Antonio Canova 1815-1822: ispirazione, tecniche e prospettive*, Canale Youtube della Fondazione Federico Zeri, <https://www.youtube.com/watch?v=vmlBWEcVrZo&t=227s>

dire che l'amore fa trovare un equilibrio fra i pesi di questi mondo e le aspettative della vita eterna. Nella Maria canoviana vediamo esattamente questo, nella consapevolezza che solo l'amore dà un senso a tutto, solo l'amore salva veramente, solo l'amore mantiene le sue promesse. La fede di Maria è certezza che l'Amore non lascerà che il Figlio si perda nella corruzione della morte. La fede rende possibile l'affidamento come movimento che dal basso ci porta verso l'Alto, in una speranza "viscerale", da sentire nel profondo di noi stessi, lì dove la vita reclama la vita. La morte acquista così una dolcezza nuova, una sfumatura in cui due mondi, pur così diversi, cercano, nella separazione, di ritrovare l'unità, nella speranza certa del ricongiungimento futuro.

La morte, che nella sua nudità ci lascia senza parole e senza sorriso, viene così anch'essa idealizzata, trasfigurata in una bellezza che è quella di una rottura non eterna, ma destinata a ricomporsi, perché tutti siamo in cammino verso il Dio della vita, e in Lui ritroveremo tutti i nostri cari defunti. «La cosa paradossale di Canova è che in questa realtà così apparentemente rispettata nelle forme non c'è un sognatore o visionario più di lui: cioè lui non vede la realtà com'è, ma come deve essere. All'opposto di Caravaggio, lui, nella sua idealizzazione, fa diventare la realtà più bella.

Il bello ideale è un bello che non può prescindere dalla presenza di Dio.

Il Dio cristiano non appare in un travestimento, ma appare nel principio di una bellezza assoluta. Quell'assoluto è Dio, e quindi la dimensione cristiana di Canova è tanto più significativa perché non passa attraverso un'iconografia facile»<sup>9</sup>, ed è infatti poco frequentemente declinata attraverso i soggetti religiosi e molto per mezzo di quelli del mito e della storia.

Sono comunque soggetti che parlano di amore, gioia, potenza... e proprio l'amore è tema centrale nella produzione canoviana, decantato con raffinatezza e sensualità sottile, in quella sublimazione del rapporto uomo-donna che diventa anch'esso manifestazione trascendente del sentire umano, espressione – proprio nella sua bellezza – di quel bello ideale che non può trascendere da Dio... ma questa è un'altra storia. La nostra, fra i percorsi del dolore nelle opere canoviane, finisce qui.

---

<sup>9</sup> Vittorio Sgarbi, *Canova e il pensiero di Dio*, Canale YouTube di *Italica TV*, <https://www.youtube.com/watch?v=-K3hVXk8evM>

## APPENDICE: I “LUOGHI” DI CANOVA

Per il lettore che volesse approfondire, ecco una breve carrellata di immagini e didascalie sui principali luoghi canoviani menzionati in questo lavoro.

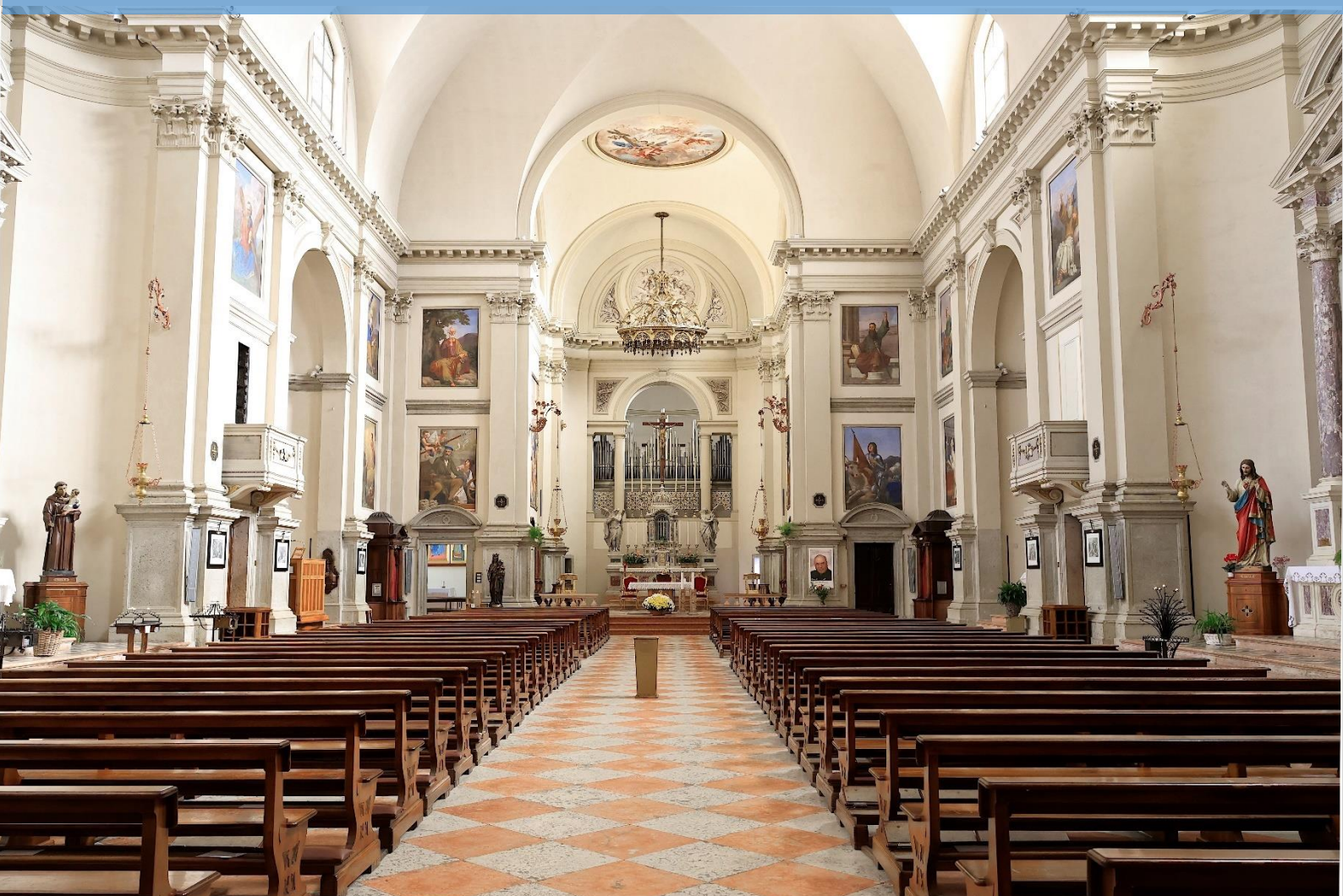


L'ingresso del Museo Civico di Bassano del Grappa (VI) in occasione della mostra *Io, Canova. Genio europeo*





Il Duomo (o chiesa dei santi Marco e Pancrazio) di Crespano del Grappa (TV), in cui è custodito un gesso canoviano, la *Deposizione*. A Crespano era nato Giovanni Battista Sartori Canova, fratellastro dello scultore





L'ingresso del Museo Canoviano - Gypsotheca a Possagno (TV)



Possagno, paese natale di Antonio Canova, è conosciuto a livello internazionale per essere sede del complesso museale che permette di visitare tanto la casa natale dello scultore quanto di trovarsi dinanzi a un corpus importante delle sue opere; il comune è inoltre sede del Tempio Canoviano, la chiesa che Canova volle far edificare a proprie spese come dono alla terra natia.

Il lascito della casa e delle opere di Canova è merito del fratellastro dello scultore – Giovanni Battista Sartori – al quale l'artista stesso era molto legato. A Possagno fu in primo luogo donata la casa, in cui ancora oggi sono visibili la stanza in cui nacque Antonio e le aggiunte da lui fatte, nonché opere d'arte, mobilio (in parte già della famiglia di Canova e in parte portato da Roma dopo la morte dello scultore) e oggetti (fra cui abiti, effetti personali, strumenti di lavoro) a lui appartenuti, e lo splendido giardino in cui si conserva un Pino italico piantato proprio dallo scultore. Si tratta di un complesso che include un primo nucleo risalente alla fine del Cinquecento, un'abitazione seicentesca con rustici, in cui la famiglia di Canova viveva già dal XVII sec. La struttura oggi visibile è quella frutto di lavori di ristrutturazione avviati dopo la morte del nonno Pasino (1794) e della nonna Caterina (1798): a quel tempo venne ampliato l'edificio nella parte alta, per creare uno studio luminoso da usare come studio di pittura. Canova, infatti, con i proventi della sua attività di scultore cominciò ad ammodernare la struttura, attraverso l'accorpamento di più fabbricati; poi fu il fratellastro a proseguire in questo senso.

Il legame con Possagno fu sempre molto forte in Canova: qui egli faceva ritorno dopo intensi periodi di lavoro nell'Urbe, per riposarsi e dedicarsi alla pittura.

La Gypsotheca fu invece progettata dall'architetto veneziano Francesco Lazzari (1791-1891), su commissione del fratellastro di Canova, e venne ultimata nel 1834. Si compone di una grande aula tripartita in spazi quadrati di eguale dimensione, ed è anche detta *basilica*, per la sua struttura che ricorda l'architettura delle basiliche romane. Qui trovarono collocazione gessi e bozzetti trasportati da Roma. Completa l'area *L'Ala Scarpa*, realizzata dall'architetto veneziano Carlo Scarpa fra il 1955 e il 1957 per ospitare anche alcuni gessi monumentali giunti in prestito da Venezia e che ancora oggi sono ivi conservati. Il grande merito di Scarpa è stato quello di aver creato una struttura pienamente armonizzata con l'antica basilica e con il paesaggio. Il complesso è, nell'insieme, qualcosa di unico nel panorama museale italiano (e forse mondiale). Vittorio Sgarbi sottolinea che «*Nessun luogo è come la Gypsotheca di Possagno. Lì, con lo spirito e l'eredità di Canova, ci sono anche gli oggetti, le cose. E se il Santuario ci consente di conoscere tutta la grandezza e i principi estetici espressi dalle opere dell'artista, la casa ci parla della quotidianità dei riti dell'uomo*». (Parole di Sgarbi in Mario Guderzo, *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, Silvana Editoriale, 2020, p. 8)



Il Tempio Canoviano a Possagno (anche alla pagina successiva)



Il Tempio Canoviano, intitolato alla Santissima Trinità, fu voluto da Canova quale dono al proprio paese natale. Il progetto fu realizzato dallo stesso scultore, assieme all'amico Giannantonio Selva, mentre i disegni delle piante furono opera di Pietro Bosio e Luigi Rossini. Canova voleva realizzare un edificio religioso in accordo alla sua fede profonda, e che a sua testimonianza contenesse anche sue opere. Una di esse era *La Religione*, che non fu mai realizzata, nonostante Canova avesse ribadito questa sua volontà sul letto di morte.

Il modello è attualmente esposto nella Gypsotheca.

L'artista, presente alla posa della prima pietra (11 luglio 1819), non riuscì a vedere ultimato il Tempio, i cui lavori si conclusero infatti solo dopo la sua morte.

Per l'edificio sacro Canova trasse ispirazione dal Partenone di Atene, dal Pantheon di Roma e dai templi di Paestum; questo è evidente nella doppia serie di colonne doriche a sorreggere la trabeazione, nel corpo rotondo a base quadrata, nella cupola emisferica. *«È evidente che alcune forme geometriche, come il triangolo, la sfera e il cilindro assemblati, permettessero a Canova la realizzazione di un gioco d'architettura raffinato nelle proporzioni. In questi termini va considerata l'assoluta fedeltà ai canoni neo classici che rispettano i principi della sua "religione estetica". Il risultato è una struttura solenne e, allo stesso tempo, maestosa».* (Mario Guderzo, *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, Silvana Editoriale, 2020, p. 29)

# BIBLIOGRAFIA

## Libri

- GRANDESSO Stefano – LEONE Francesco, *CANOVA E IL DOLORE. Le Stele Mellerio*, Museo Gypsotheca Antonio Canova - Edizioni Antiga, 2022.
- GUDERZO Mario, *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, Silvana Editoriale, 2020.

## Siti internet

- *Ala Scarpa*, Sito internet della Gypsotheca di Possagno, <https://www.museocanova.it/museo/il-complesso/gypsotheca/ala-scarpa/>
- Canova e il pensiero di Dio (Vittorio Sgarbi), Canale YouTube di Italcia TV, <https://www.youtube.com/watch?v=-K3hVXk8evM>
- *Dal disegno al marmo*, Sito internet del *Museo Gypsotheca Antonio Canova* di Possagno, <https://www.museocanova.it/antonio-canova/opera/>
- *Le opere tarde di Antonio Canova 1815-1822: ispirazione, tecniche e prospettive* (Alessio Costarelli), Canale Youtube della *Fondazione Federico Zeri*, <https://www.youtube.com/watch?v=vmlBWECvRzo&t=227s>
- *L'interno del Tempio*, Sito internet del Tempio Canoviano di Possagno, <https://www.tempiocanoviano.it/linterno-del-tempio/#:~:text=Nell%E2%80%99abside%20dell%E2%80%99altare%20maggiorre%20domina%20la%20pala%20di%20Antonio,cielo%20alla%20terra%20nel%20supremo%20atto%20della%20salvezza.>
- *Monumento a Maria Cristina d'Austria*, Sito internet *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/monumento-a-maria-cristina-d-austria/fgHecL-m3PTLkw?hl=it>
  - Voce *Genio*, Enciclopedia *Treccani* online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/genio\\_res-90189469-b690-11df-9cd8-d5ce3506d72e/](https://www.treccani.it/enciclopedia/genio_res-90189469-b690-11df-9cd8-d5ce3506d72e/)

- Voce *Mellerio, Giacomo*, Enciclopedia *Treccani* online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-mellerio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-mellerio_(Dizionario-Biografico)/)
- Voce *Mellerio, famiglia (sec. XIV - 1847)*, Sito internet dei Beni Culturali della Regione Lombardia, <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/famiglia/MIDD0000FA/>

Nb. Per le foto presenti nel testo, dove non indicato diversamente

© Maria Rattà 2022

Opere esposte presso il [Museo Civico di Bassano del Grappa](#), [Il Museo Gypsotheca Antonio Canova](#) e il [Tempio Canoviano](#) di Possagno, chiesa dei Santi Marco e Pancrazio di Crespano del Grappa