

“Un godimento artistico di grande bellezza”

Amore e Psiche di Antonio Canova

Mario Guderzo

Canova fu scultore, pittore ed architetto. Bozzetti in argilla, modelli in gesso, sculture in marmo, dipinti, documenti, lettere: questi sono gli straordinari ‘materiali’ e grazie ai quali si può comprendere la complessità della sua arte e leggere “a tutto tondo” la personalità di questo straordinario personaggio le cui opere, oggi, sono esposte nelle più importanti realtà museali del mondo. Scultore celebrativo, certo, indiscusso protagonista di un tempo di splendori, durante il quale ha ricoperto cariche onorifiche e istituzionali rilevanti, ma anche “poeta” della ricerca estetica che vede, nell’antico e nella rappresentazione del mito, il senso di una bellezza compiuta, di un equilibrio artistico. Molti grandi della letteratura, da Foscolo a Leopardi, da Flaubert a Chateaubriand, lo hanno glorificato; Canova è stato definito il cantore di un linguaggio universale proprio dell’Arte, il più grande scultore neoclassico, colui che ha saputo interpretare nel modo migliore i canoni teorizzati da Anton Raphael Mengs e da Johann Johachim Winckelmann.¹

Stendhal scriveva da Roma: “A casa della signora Tambroni ci è capitato di discutere spesso con il Canova sulla necessità, in cui si trovava la scultura, di imitare il gestire degli attori, cioè di ‘imitare un’imitazione’. Per quanto fossimo brillanti, Canova non ci ascoltava affatto: le discussioni estetiche non lo interessavano, egli comprendeva soltanto i discorsi ‘per immagini’, gli unici che sollecitassero la sua fantasia. Era figlio di un semplice operaio e la felice ignoranza nella quale era vissuto per tutta la giovinezza l’aveva preservato dal contagio delle teorie estetiche, da Lessing e da Winckelmann, dalla loro retorica sul mito apollineo, e infine dallo Schlegel che gli avrebbe insegnato che la tragedia greca “altro non è che ‘scultura’”. Soltanto perché non siamo dei veri

¹La citazione del titolo è da C.L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und Dessen Werke*, Zurich 1806, a cura di A. Auf der Heyde, I-II, Bassano del Grappa 2006, p. 167. Per un approccio alle teorie estetiche neoclassiche si può approfondire A. R. Mengs, *Pensieri sulla Bellezza*, a cura di G. Faggin, Milano 2003 e J.J. Winckelmann, *Storia dell’arte nell’antichità*, traduzione di M. L. Pampaloni, con uno scritto di E. Pontiggia, Milano 2000. Sarà interessante, poi, verificare la recente pubblicazione di R. Zeitler, *Neoclassicismo e utopia, Interpretazione di opere di David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, a cura di G. Casini, Possagno 2008 da confrontare con F. Mazzocca, *Canova e il Neoclassicismo*, Milano 2008. Per un rapido approccio al periodo storico e artistico si veda l’approfondimento di M. Guderzo, *Il Neoclassicismo*, in A. Scibona, *Canova. La mano di Dio. Biografia. Approfondimenti* G. Cunial, G.P. Favaro, M. Guderzo, Treviso 2010, pp. 35-44.

artisti tutte queste teorie ci interessano e mantengono viva la conversazione [...] Abbiamo bisogno di discutere perché ci manca la fantasia”.²

Il grande scrittore francese con sottile intuizione, lo definì anche un “operaio semplice di spirito, che aveva ricevuto dal cielo un’anima bella e del genio”. Con genialità ed oculatezza, Canova interpretò per ben due volte il soggetto di *Amore e Psiche*: una prima volta nel 1787 su richiesta di John Campbell, colonnello inglese, di stanza a Napoli che, innamorato dell’arte dello scultore di Possagno, gli aveva commissionato la realizzazione di un’opera con il soggetto tratto dalla favola di Apuleio, *L’asino d’oro*, narrato dall’artista in maniera eccelsa, concretizzando una sorprendente idea ispirata alla pittura erotica pompeiana. Questa prima versione del tema di Amore e Psiche che si abbracciano è la più celebre interpretazione del mito, una delle creazioni più sublimi ed ammirate. L’episodio, fra i meno rappresentati delle Metamorfosi, raffigura *Amore* che scende in volo ad abbracciare *Psiche*, sopraffatta dai vapori infernali, sprigionati dal vaso di Proserpina aperto, e la sottrae alla morte con un bacio. L’artista per la realizzazione della statua creò alcuni disegni rapidissimi e modellò con l’argilla due bozzetti di diverse dimensioni, questo era il suo modo di lavorare, applicando un metodo complicatissimo, ma studiato nel procedimento e perfetto nell’esecuzione.³ I due bozzetti, oggi esposti al Museo Correr di Venezia e al Museo e Gipsoteca di Possagno, definiscono la prima idea, rapidissima, striata con la stecca sull’argilla per cogliere un istante della rappresentazione che sarebbe stata sviluppata nel primo modello al naturale ed in argilla, da cui fu poi ricavata la forma per la realizzazione del modello in gesso definitivo, su cui rifarsi per la sbazzatura del marmo e per l’intervento finale di Canova stesso. Il marmo va collocato nel genere delle “sculture delicate e gentili” e costituisce un esempio mirabile di come lo scultore trattasse le superfici candide, rendendole con estrema delicatezza e manifestando quella componente erotico- sensuale che si sprigiona dal gruppo di Amore e Psiche.

Il primo committente John Campbell non aveva suggerito il tema, ma aveva richiesto la rappresentazione di un gruppo con “sculture graziose”. Canova aveva risposto immediatamente in modo affermativo. Nel 1787 il modello fu completato e nel 1793 il marmo era già pronto. La statua fu però ceduta a “Enrico Hoppe olandese”⁴, poi venduta nel 1800, per 2.000 zecchini, a Gioacchino Murat che la fece trasportare nel suo castello di Villiers, presso Neuilly, dove fu ammirata anche da Napoleone. Dopo la Restaurazione, l’opera fu trasferita al Louvre.⁵ Dal marmo venne ricavato un calco in gesso, oggi in collezione privata, inviato in dono a Girolamo Zulian e poi

² Stendhal, *Passeggiate romane*, Roma-Bari 1973, pp. 225-226.

³ M. Guderzo, *Amore e Psiche che si abbracciano*, in *Canova e la Venere vincitrice*, a cura di A. Coliva e F. Mazzocca, Milano 2007, pp. 178-179.

⁴ A. Canova, *Abbozzo di biografia 1804-1805*, in *Scritti*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, Roma 2007, pp. 365, 457.

⁵ G. Pavanello, *L’opera completa del Canova*, presentazione di M. Praz, apparati critici e filologici di G. Pavanello, Milano 1976, p. 98, n. 65.

ceduto a Daniele degli Oddi, padovano. Nel 1842 Sartori voleva ricavare da questo gesso un altro calco, per la Gipsoteca di Possagno, ma non riuscì nell'intento.⁶

La sbazzatura del marmo era già iniziata nel 1788, come si evince dalla lettera indirizzata al Canova da Quatremère de Quincy, datata 28 luglio 1788.⁷ Per questa scultura l'artista scelse un preziosissimo blocco di marmo, mentre nella composizione si ispirò ad un dipinto di Ercolano con *Fauno e Baccante*.⁸ Nel 1787 John David La Touche, figlio di un banchiere irlandese, in viaggio a Roma, aveva annotato nel suo diario di aver visto in lavorazione, nello studio di Via San Giacomo, la statua dell'*Amore e Psiche* "excellent Cupid &c for Campbell" e di esserne stato talmente affascinato dal desiderare di possedere anche lui un'opera del grande scultore.⁹

Ma la critica fu spietata nei confronti dell'opera: Fernow, uno degli storiografi più agguerriti e maldisposti nei confronti di Canova, per primo, non esitò a scagliarsi contro le sculture del Canova, sottolineando come il gruppo di *Amore e Psiche che si abbracciano* impedisse di poter rilevare una visione completa e mettendone in evidenza la complessità strutturale. "Poiché in questo gruppo Canova rivela la particolare direzione del suo gusto, esso merita un più attento esame [...] la rappresentazione delle figure richiedeva una fedele aderenza allo stile dell'antichità, anche se la scelta della situazione era nuova".¹⁰ Aggiungeva anche che in questa scultura si poteva individuare "la disposizione del suo talento, e anche se in seguito si è dedicato a soggetti eroici e patetici, il modo insufficiente in cui li tratta rivela che il suo peculiare ambito artistico si limita soltanto a soggetti piacevoli, figure giovanili e levigate, espressioni di affetti amabili, delicati e miti, che egli cerca di rappresentare in una maniera leggiadra, morbida e languida. Quest'inclinazione predominante verso il piacevole, il delicato, il seducente e il morbido si manifesta costantemente nell'invenzione e nella composizione, nelle forme e nelle espressioni, e perfino nel trattamento meccanico di questo gruppo".¹¹

⁶ Si veda G. Pavanello, *Amore Psiche che si abbracciano*, in *Antonio Canova*, Venezia 1993, p. 162-163, 234-236; Idem, *Collezione di gessi canoviani in età neoclassica: Padova*, Arte in Friuli, Arte a Trieste, nn. 12-13 (1993), pp. 167-190 e S. Grandesso, *Amore e Psiche che si abbracciano*, in *Canova l'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo e mostra a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci, con S. Grandesso e F. Leone, Cinisello Balsamo 2009, pp. 250-252.

⁷ *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy 1785-1822, nell'edizione di Francesco Paolo Luiso*, a cura di G. Pavanello, Ponzano 2005, pp. 5-6.

⁸ T. Piroli, *Le antichità di Ercolano*, I, Roma 1789, tav. 15.

⁹ S. Benedetti, *The La Touche Amorino. Canova and his fascionable Irish Patrons*, Dublin 1998, pp. 13-17; Lo stesso La Touche fu il committente di un *Amorino*, oggi conservato a Dublino alla National Gallery. Si veda tal proposito: M. Guderzo, *Amorino (Amorino la Touche)*, in *Canova e la Venere vincitrice*, a cura di A. Coliva e F. Mazzocca, Milano 2007, pp. 174-175.

¹⁰ C.L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und Dessen Werke*, Zurich 1806, a cura di A. Auf der Heyde, I-II, Bassano del Grappa 2006, pp. 68-73.

¹¹ Fernow, 1806, pp. 60-70.

Nel 1796 il principe russo Jusupov richiese al Canova un'altra statua che, completata nel 1796, fu mandata a San Pietroburgo e qui collocata nel palazzo del principe; oggi è custodita al Museo dell'Ermitage. Per questo marmo lo scultore aveva prodotto un nuovo modello con variazioni sul panneggio di Psiche che fu lasciato successivamente ad Adone Tadolini, uno dei tanti collaboratori, che lo utilizzò per produrre altri marmi (Sommariva, Metternich, Hercolani di Bologna) e, alla fine, lo cedette al Metropolitan Museum di New York.¹² Il soggetto fu, comunque, ammiratissimo e ricercato da numerosi facoltosi collezionisti, anche se per volere di Canova non fu più replicabile.¹³

Si può dire senza dubbio che in quest'opera la poetica dello scultore abbia raggiunto uno dei più elevati momenti del suo incessante percorso evolutivo. Il movimento delle due figure evidenzia, infatti, una tensione estrema dei corpi, le lunghe ali di *Amore* permettono di percepire quel senso apparente del movimento. L'idealizzazione delle due figure e l'apparente quiete dei corpi adagiati sulla roccia sciolgono la tensione erotica in un'armonia di corpi e di sguardi. Nuovamente il concetto di spirituale rappresentazione (*psiche* come anima, dal greco) viene colto dallo scultore di Possagno nell'interpretazione della vitalità che l'amore riesce ad infondere allo spirito, sopraffatto dalla malinconica disperazione. Un attimo viene rappresentato in un'azione che è completa: un abbraccio subitaneo ed infinito viene colto con uno scatto d'ali. Da qualsiasi punto li si ammiri, *Amore* e *Psiche* sono inavvicinabili, vaporosi, aerei, quasi veloci e leggeri come una farfalla, l'anima appunto. A dire il vero non è l'osservatore che deve percorrere un movimento circolare (l'eternità), perché Canova stesso aveva previsto una base che ruotava, come se la visione di quell'abbraccio doveva essere, oltre che istantanea, anche unica ed eterna. Le due figure si presentano esse stesse sollevate e vivificate con una dinamica che non hai avuto altrettanta raffigurazione nella storia della scultura.¹⁴

Proprio dopo aver realizzato una replica della scultura di *Psiche* per l'ambasciatore veneto Girolamo Zulian, scolpita nel 1793-1794 e poi, dopo la sua morte, lasciata in eredità ai Priuli (oggi le due statue sono conservate a Ince Blundell Hall, in Inghilterra, a Kunsthalle e a Brema), il Canova si cimentò nella ripresa della figura femminile, associandola alla seconda figura di *Amore*. Quest'ultima aveva i suoi antecedenti nella realizzazione di ben quattro statue che rappresentano degli amorini.¹⁵ *Psiche* fu venduta dal Canova al conte Giuseppe Mangilli, il quale per 3.000

¹² G. Pavanello, 1976, p. 100, n. 84 e S. Grandesso 2009, p. 253.

¹³ L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, I-VII, Prato 1823-1824, rist. anast. a cura e con saggi critici di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, VII, Bassano del Grappa 2007, p. 118.

¹⁴ G. Tormen, *Amore e Psiche che si abbracciano*, in G. Pavanello, *Antonio Canova*, schede di G. Tormen, Milano 2005, pp. 76-81.

zecchini d'oro la cedette a Napoleone che, a sua volta, la donò alla regina di Baviera.¹⁶ Nel 1911 il marmo venne ceduto al principe russo Kotchonbey a San Pietroburgo. Lo sviluppo nella creazione della scultura di *Amore e Psiche stanti* non fu quindi difficile, poiché venne realizzato grazie all'accostamento dei soggetti sui quali lo scultore si era già cimentato.¹⁷

Anche questa volta, il committente fu l'amico carissimo, il colonnello John Campbell. Nel 1796-1800 Canova realizzò la prima versione, poi acquistata dal maresciallo Gioacchino Murat che la sistemò nel suo Castello di Viliers-la-Garenne (oggi al Musée du Louvre).¹⁸ Il colonnello inglese non desistette e richiese nuovamente la scultura; Canova la scolpì l'anno successivo, tra il 1800 ed il 1803, ma la richiesta di Joséphine de Beauharnais fu più convincente ed il gruppo, dopo essere stato esposto al Salon di Parigi, fu recapitato nel 1808 al Castello della Malmaison. La divisione dell'eredità tra i due figli dell'Imperatrice fece sì che, tra le sculture che Eugène de Beauharnais trasferì prima a Monaco di Baviera e poi a San Pietroburgo, ci fosse proprio questo gruppo marmoreo. Nel 1815 lo zar Alessandro I acquistò 38 dipinti e 4 sculture di questa collezione, oggi esposte al Museo dell'Ermitage. "Opera che ha segnato il trionfo di Canova, e l'unica che meriterebbe un posto accanto ai capolavori antichi, semmai fosse lecito alle opere d'arte moderna di infiltrarsi nel sacro recinto dell'antichità". Per Fernow: "Si tratta di una replica del già accennato gruppo Amore e Psiche, che appartiene al principe Murat. Alla *Psiche* con la farfalla, nota ormai al lettore, l'artista ha associato un Amore, per unirli in uno dei suoi gruppi più deliziosi. *Amore* nelle fattezze di un fanciullo dodicenne si appoggia con espressione di intima tenerezza a *Psiche*, che è anch'essa una giovane nell'età della crescita; con la testa appoggiata alla sua spalla sinistra, egli avvolge il braccio destro in un gesto confidenziale intorno al suo collo, mentre *Psiche* tiene la sua mano con la propria sinistra, posandovi una farfalla che regge nella destra".¹⁹ Impalpabile come un'ombra e col cuore di una farfalla, *Psiche* sta donando ad *Amore* se stessa, o meglio la sua 'anima'. Leggiadra, aggraziata ed incantevole, più bella di Venere, la dea della bellezza, *Psiche* si dona. *Amore* l'accoglie con altrettanta grazia e con somma tranquillità. Le due figure delicate si legano, dando vita ad un unico corpo, solo e perfetto come l'amore. Donano se stessi all'altro: lui è il più misterioso, il più perfido, il più bello di tutti gli dei, lei la più beata ed immemore regina della bellezza. Canova li rappresenta eterni come il dono che si stanno reciprocamente scambiando. L'illustre scultore Quatremère de Quincy aveva scritto, il 30 marzo 1802, "mi lusingo che sarà

¹⁵ Si vedano i testi sui quattro *Amorini* di M. Guderzo, in *Canova e la Venere vincitrice*, a cura di A. Coliva e F. Mazzocca, Milano 2007, pp. 170-177.

¹⁶ F. Lazzari, *Della seconda Psiche scolpita dal Canova*, Venezia 1858.

¹⁷ S. Grandesso, *Psiche*, in *Canova l'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo e mostra a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci, con S. Grandesso e F. Leone, Cinisello Balsamo 2009, pp. 255-258.

¹⁸ 1810. *La politique de l'amour. Napoleon I.er et Marie-Louise à Compiègne*, Paris 2010.

¹⁹ C.L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und Dessen Werke*, Zurich 1806, rist. anast. a cura di A. Auf der Heyde, I-II, Bassano del Grappa 2006, pp. 166-172 ; G. Pavanello, *Antonio Canova*, Venezia 1992, pp. 234-236.

trovato di migliore stile”, riferendosi proprio a quest’opera nella convinzione che la critica potesse essere più clemente.²⁰ Per Fernow, qui Canova aveva cercato il confronto con i modelli antichi, sommi termini di paragone per l’eccellenza scultorea, per cui il riferimento al gruppo del Museo Capitolino appare pertinente.²¹ Cicognara lo indicava come di “carattere assai caldo e appassionato.”²² Secondo Malamani è la ‘voluttà’ e l’innocenza che vengono rappresentate nelle due figure.²³ Il Missirini aveva, a sua volta, chiarito la lettura platonica sottintesa nell’opera.²⁴ In tempi recenti, dopo la grande rivalutazione e riconsiderazione dello scultore, la critica si è dimostrata a favore dell’opera di Canova, non più “nato morto” come sosteneva Roberto Longhi e non più creatore di fredde sculture. Uno per tutti può essere proprio il giudizio espresso da Jean Starobinski quando, nell’affrontare la tematica di un nuovo modo di approcciarsi all’arte del Canova, prende in considerazione proprio il tema di Amore e Psiche affermando che: “La riflessione accorta sa che i valori erotici più intensi nascono da un equivoco tra il giorno e la notte, da uno sfiorarsi di luce e ombra, dalla simultaneità di una presenza che si offre o di un allontanamento”.²⁵

²⁰ *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy 1785-1822, nell’edizione di Francesco Paolo Luiso*, a cura di G. Pavanello, Ponzano 2005, pp. 17-18.

²¹ Fernow 1806, pp. 207-214.

²² L. Cicognara, VII, 1824, p. 118.

²³ V. Malamani, *Canova*, Milano 1911, p. 54.

²⁴ M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri Quattro*, Prato 1824, rist. anast., Bassano del Grappa 2004, p. 104-107.

²⁵ J. Starobinski, *Canova e gli dei assenti* in J. Starobinski, *1789, Les emblèmes de la Raison*, Paris 1973, ripubblicato in *Canova*, a cura di S. Androssov, M. Guderzo, G. Pavanello, Milano 2003, pp. 7-11.