

## Canova, Jusupov e “les principes de la belle antiquité”

*Maria Caterina Viridis*

La preparazione del celebre gruppo rappresentante *Amore e Psiche distesi* ebbe inizio in un pomeriggio estivo a Roma. Era il trenta giugno del 1787 e Canova, da poco rientrato da Napoli, si diede anima e corpo all'ideazione del “modello grande”<sup>1</sup> rappresentante uno dei momenti cruciali della bella favola di Apuleio. Da questa data a quella dell'inizio dell'esecuzione in marmo, avvenuto nel maggio del 1788, secondo la testimonianza di Quatremère de Quincy<sup>2</sup>, l'autore fu impegnato in una serie di revisioni che diedero origine anche a un secondo modello. Ed è noto che le ultime varianti iconografiche furono apportate dall'autore stesso a marmo iniziato<sup>3</sup>.

Infine, l'opera com'è a noi nota vide la luce nel 1793 e per varie ragioni non lasciò lo studio dell'artista fino all'inizio del nuovo secolo, quando Gioacchino Murat, entrato vittorioso in Roma nel 1800 alla testa delle truppe francesi, la acquistò<sup>4</sup> per la sua *maison de plaisance*, il castello di Villiers, dove fu collocata dal dicembre del 1801. Fu solo nel 1808, quando tutti i beni di Murat, divenuto re di Napoli, entrarono a far parte dei tesori della Corona, che il mirabile gruppo, in compagnia di altre opere dello stesso autore<sup>5</sup> fu collocato al Louvre, dove, dopo pochi altri spostamenti, era destinato a restare, avendo come controparte la scultura che rappresenta *Amore e Psiche in piedi*<sup>6</sup>.

La risonanza del gruppo canoviano fu subito molto grande. Non lasciamoci ingannare dal fatto che, in apparenza, esso raggiunse la visibilità pubblica solo nel 1802, durante l'esposizione al Salon del Louvre. Di fatto, una volta terminato, esso si trovava già in mostra nello studio dello scultore: ne abbiamo le prove. Sappiamo che, con tutta probabilità, il committente e forse l'ispiratore di *Amore e Psiche distesi* è stato un alto ufficiale e collezionista scozzese, il generale John Campbell, destinato a divenire Lord Cawdor, incontrato dallo scultore a Napoli nel 1787, nel *milieu* colto ed erudito di diplomatici ed intellettuali stranieri invaghiti dell'antico<sup>7</sup>. Ebbene, nel 1798, come è testimoniato dallo stesso Canova<sup>8</sup> il gruppo appare promesso a "Enrico Hoppe Olandese", che aveva visto il pezzo nell'*atelier* e aveva offerto duemila zecchini per l'acquisto. Le trattative devono essere andate per le lunghe, dato che per la stessa cifra il gruppo fu ceduto a Murat due anni dopo. Questi probabilmente aveva visitato lo studio dello scultore:

è noto infatti che non solo i principali artisti, ma anche molti stranieri, viaggiatori ed eruditi, d'abitudine vi si recavano<sup>9</sup>. Non tutti, ovviamente, erano compratori, sicché possiamo immaginare che lo studio di Canova fosse un luogo a metà tra il ritrovo mondano e il sito destinato al godimento intellettuale. Per l'artista invece, esso funzionava certamente da vetrina, dato che vi erano esposte le opere finite, ma anche i modelli in gesso, mentre lui stesso usava la civetteria di non farvisi incontrare che raramente, concedendosi più specificamente agli artisti, ai compratori e ai committenti veramente interessati a concludere le trattative<sup>10</sup>.

La scultura fu certamente visibile anche durante il suo breve soggiorno presso il castello di Villiers appartenente, come si è detto, a Gioacchino Murat.

Il proprietario, nell'autunno del 1801, aveva fatto costruire una galleria che accogliesse la scultura canoviana accanto all'analogo gruppo in piedi. Nello stesso luogo più tardi furono ospitati anche i gessi che Canova inviò nel 1803. Dalla corrispondenza di Canova con Quatremère de Quincy apprendiamo che il castello, luogo di ritrovo per i parigini mondani e culturalmente aggiornati, accolse anche feste importanti, come quella organizzata in onore di Napoleone divenuto Primo Console nel 1802, e che su suggerimento di quest'ultimo illustre estimatore, l'artista apportò ancora minime varianti al gruppo<sup>11</sup>.

Fra i visitatori dello studio di Canova a Roma vi fu certamente anche il principe russo Nikolaj Jusupov, che nel 1784 si trovava nella città eterna, durante un soggiorno in Italia che si svolse fra il 1783 e il 1789<sup>12</sup>. Egli non poté vedere proprio terminato il gruppo ora al Louvre, poiché al momento del completamento dell'opera era già rientrato in Russia, ma potrebbe aver visto uno o entrambi i modelli e potrebbe aver assistito a una fase importante della realizzazione. È certo peraltro che a distanza di appena un anno dal momento in cui Canova licenziava *Amore e Psiche distesi*, già nel 1794 Jusupov commissionò all'artista la replica attualmente conservata all'Ermitage<sup>13</sup>. A differenza di quanto accadde per la prima versione del gruppo, Canova soddisfò la commissione con una certa rapidità, infatti il modello fu terminato nel 1795 e il marmo nel 1796,<sup>14</sup> anche se non raggiunse la Russia che nel 1802<sup>15</sup>. La scultura fu dapprima collocata nel palazzo del principe a Pietroburgo, fino a quando, nel 1810, il suo proprietario non le dedicò una "stanza dell'amore" nella sua residenza di campagna ad Archangel'skoe, a sud di Mosca. Solo nel 1831, dopo la morte di Jusupov, l'opera tornò a Pietroburgo<sup>16</sup>.

L'insieme di questa vicenda ci fa capire quanto il principe fosse legato al prestigioso gruppo rappresentante *Amore e Psiche*, che in una lettera del 30 luglio 1802, ringraziando Canova dell'invio, definì opera assai rifinita e di grande beltà e per di più eseguita in un bel marmo<sup>17</sup>. Tuttavia, se noi confrontiamo la versione russa del gruppo con quella del Louvre, non possiamo fare a meno di notare che minime varianti esecutive la rendono più raffreddata, più *prude*. Nella replica di San Pietroburgo le gambe di Psiche sono coperte, le proporzioni del gruppo sono minori<sup>18</sup>. Ma non di questo si tratta. Nella versione del Louvre la rappresentazione del deliquo amoroso è più fremente, più sensuale, più erotica; in quella di San Pietroburgo il colloquio sentimentale è sospeso, ricco di sottili sfumature emotive. Dal punto di vista esecutivo, sembra che al Louvre il marmo si riscaldi in un'emotività porosa, coinvolgente, a San Pietroburgo si levighi, scavando giuochi luministici più netti. Quatremère de Quincy aveva ben notato che piccoli accorgimenti rendono la versione del Louvre palpitante e superba nella sua emozione, ma non li aveva giudicati positivamente. Aveva pensato a un cedimento al “goût des modernes” che avrebbe distratto l'artista dalle “conventions du style et des principes de la belle antiquité”, tant'è che gli era parso che l'opera “par plus d'un défaut de fini dans l'exécution” avesse potuto essere “enlevée de l'atelier de Canova, sans avoir été terminée”<sup>19</sup>.

Dunque, a credere a questa testimonianza, il rispetto delle convenzioni della “belle antiquité” sembrava più importante per Quatremère che per Canova. Il critico, a gruppo licenziato (1793), aveva del resto raccomandato a Canova “qu'il se gardât de devenir un Bernin antique” e di mantenersi fedele alle “idées simples” e alle “grandes maximes d'un dessin sévère”<sup>20</sup>.

Vedremo subito che cosa intendeva con questi avvertimenti Quatremère de Quincy e come questi concetti abbiano peso nella storia che stiamo raccontando.

Nell'introduzione alla mostra romana di Canova del 1992, Giulio Carlo Argan, ricordando il ruolo di Jusupov quale iniziatore e per buona parte responsabile dell'esistenza della cospicua raccolta canoviana di San Pietroburgo, con l'eleganza penetrante del suo acume critico individuò senza esitazione il senso della commissione del principe russo. Così diceva Argan del gruppo con *Amore e Psiche* ora all'Ermitage:

...aveva la struttura metrica e perfino le cadenze e le rime della poesia ed anche questa saliva poi a pensiero filosofico sull'affinità dei concetti di bello e di amore...

e aggiungeva:

*...serviva alla metamorfosi in atto nella cultura russa quella concezione laica e mitica del bello, così diversa da quella teologica e teocratica della tradizione bizantina...*<sup>21</sup>

Brano esemplare, questo di Argan, che accanto alla lettura del valore universale del messaggio contenuto nel gruppo canoviano, non esita a delineare con straordinaria intelligenza la contestualizzazione di tale messaggio nell'ambiente al quale era stato destinato dal committente. Cerchiamo di capire quale potesse essere l'intenzione di Jusupov al momento della commissione e quale fu il senso della sua soddisfazione quando - cui vide la *sua* versione del gruppo, che gli parve "ouvrage fini et d'une grande beauté", mentre ringraziava l'autore "pour les soins qu'y avez mis"<sup>22</sup>.

L'apertura alla cultura europea era avvenuta in Russia, e per precisa volontà di Pietro I e poi di Caterina II, fin dal secolo precedente. Sebbene alcuni tratti dell'armoniosa immagine classicistica della città si debbano ad interventi avvenuti dopo la Restaurazione<sup>23</sup>, gli architetti italiani e gli artisti francesi convocati a corte allo scopo di dare un aspetto solenne e aggiornato agli edifici ufficiali avevano da tempo tracciato un paradigma stilistico destinato a durare per secoli. Nei castelli e nei giardini, accanto alle statue settecentesche, i cui soggetti erano inesorabilmente "à l'ancienne", figuravano spesso copie dall'antico in marmo<sup>24</sup>, come l'imponente fornitura inviata nel 1798 dallo scultore di Carrara Paolo Tricorni<sup>25</sup>.

Verso la fine del secolo la committenza della scultura non proviene più dalla corte, ma dai privati. E sono privati che, come Jusupov, se pure partiti dalla Russia con incarichi ufficiali, hanno potuto maturare una loro personale conoscenza e comprensione della società europea all'indomani della Rivoluzione francese. È questa generazione, che ha conosciuto gli scavi di Ercolano e Pompei, ma anche i contenuti politici della pittura e della scultura contemporanea, che vede nel neoclassicismo più vicino ai "principes de la belle antiquité" il lasciapassare per la cittadinanza intellettuale europea. Un modo, insomma, di apparentarsi a quella che Giuliano Briganti ha definito "la chiara luce, fredda ed assoluta, degli ideali tardo settecenteschi", che continuavano del resto le frequentazioni illuministiche di Caterina II.

Quando Jusupov decise di commissionare una replica del gruppo, può certamente essere stato attratto dalla tematica, tenera e dottrinale insieme, come dall'esecuzione, di qualità sublime, con il rischio, senz'altro calcolato, che la seconda scultura potesse riuscire differente dalla prima. E così avvenne. Gli aggiustamenti, che Canova probabilmente apportò a seguito delle critiche di Quatremère, smorzarono la temperatura erotica e nel contempo l'esecuzione malgrado la sua perfezione o proprio a causa di questa, non risultò altrettanto efficace. Ma Jusupov ne fu entusiasta, e *pour cause*. Di fatto, la versione “russe” del gruppo è più “neoclassica” della prima. In essa si colgono “le cadenze e le rime della poesia” e il “pensiero filosofico” di cui parla Argan, ma non quella sensibilità, quell'effusione di tenero erotismo, “quella musica affettuosa”, quella *Lieblichkeit* che non piacque a Karl Ludwig Fernow quando giudicò Canova<sup>26</sup>. Nel gruppo di San Pietroburgo si inverano quegli universali individuati da Argan, quella concezione laica del bello così preziosa per un personaggio come Jusupov, che aveva visitato più volte il sud dell'Europa percorsa dalla rivoluzione e ritornava alle strutture più rigide della società del suo paese. Nei “*principes de la belle antiquité*”, come tanti amatori e intellettuali del suo tempo, egli seppe veder moniti morali implacabilmente rappresentati in bianco e nero, in una luce chiara ed assoluta. Non seppe immaginare che per il suo gruppo Canova potesse aver guardato a un dipinto erotico proveniente da Pompei, forse intravisto durante il soggiorno napoletano, qualche giorno prima di ideare la sua straordinaria invenzione<sup>27</sup>.

**Didascalie:**

Fig. 1. Antonio Canova, *Amore e Psiche*, 1796, San Pietroburgo, Ermitage



Fig. 2 *Eros con Psiche*, I secolo d. C., affresco proveniente dalla casa di Terenzio Neo, edicola distaccata, Napoli, Museo Archeologico Nazionale

## Note

- <sup>1</sup> Canova, A., 2007, *Scritti*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, Roma, Salerno, (2° ed.): 188, fol. 96r. L'artista precisa che si mise al lavoro "dopo pranzo".
- <sup>2</sup> Lettera di Quatremère del 28 luglio 1788, in G. Pavanello, 2005, *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy: 1785-1822, nell'ed. di Paolo Luiso*, Ponzano, Vianello Libri: 119.
- <sup>3</sup> Canova, A., 2007, *Scritti*: 188, fol. 96r. Gli aggiustamenti riguardavano principalmente la soppressione delle ali di Psiche, La questione delle ali verrà ripresa nella nota 27.
- <sup>4</sup> Con il gruppo di *Amore e Psiche in piedi*.
- <sup>5</sup> Naturalmente il gruppo omonimo in piedi e ancora *Ebe* (ora all'Ermitage), la *Maddalena penitente* (ora Palazzo Bianco) e *La Regina Madre* (ora a Chatsworth).
- <sup>6</sup> Leroy, I., e Lemaistre, J., 2003, hanno ricostruito queste vicende su documenti originali dell'archivio del Louvre, cfr. Leroy-Jay Lemaistre, *Canova, Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, Paris, Réunion des Musées nationaux: 24-25.
- <sup>7</sup> E' importante notare subito che Campbell, oltre a sculture come un *Amorino*, che lo raggiunse effettivamente in Inghilterra, l'*Ebe*, ora a Chatsworth, ma passata per la proprietà napoleonica, come abbiamo visto, e la *Naiade*, ora a Buckingham Palace, aveva commissionato anche il gruppo con *Amore e Psiche in piedi*, segno di un interesse specifico per la storia narrata da Apuleio.
- <sup>8</sup> Canova, A., 2007, *Scritti*: 327
- <sup>9</sup> Granet, F. M., 1872, *Vie de Granet écrite par lui-même*: 99-102, parla addirittura di una folla di stranieri che visitavano l'atelier, dalla quale l'artista si difendeva andando a lavorare in un altro studio (cit. in Leroy-Lemaistre, 2003, *Canova...*: 56).
- <sup>10</sup> Cfr. *supra*.
- <sup>11</sup> Quatremère de Quincy, A. C., 1834, *Canova et ses ouvrages ou memoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Adrien Leclercq, Paris: 119.
- <sup>12</sup> In quel periodo fu ambasciatore della Russia a Torino.
- <sup>13</sup> D'Este, A., 1864, *Memorie di Antonio Canova scritte da A. d'E. e pubblicate da Antonio d'Este con note e documenti*, Le Monnier, Firenze, a cura di P. Mariuz Bassano del Grappa, Istituto di Studi Canoviani: 314. L'acquisto avvenne forse tramite l'intermediazione di Thomas Jenkins, cfr. S. Androssov, *Antonio Canova e Nicolaj Jusupov*, in *Canova e la Venere vincitrice*, catalogo della mostra a cura di A. Coliva e F. Mazzocca, 2007, Roma, Galleria Borghese, 18 ottobre 2007- 3 febbraio 2008, Milano, Electa Mondadori: 126 (125-129); *Canova*, catalogo della mostra a cura di M. Guderzo, G. Pavanello, S. Androssov, 2004, Bassano del Grappa, 22 novembre 2003-12 aprile 2004, Skira, Milano.
- <sup>14</sup> Pancheri, R., 2002, *Il gruppo canoviano di Amore e Psiche a villa Margone*, "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", ser. VIII, vol. II/A: 289 (:283-295). Il dato è confermato dalla corrispondenza fra Jusupov e Canova, Cfr. Androssov, 2007, *Antonio Canova...*: 127.
- <sup>15</sup> Con tutta probabilità a causa della difficoltà di organizzare il trasporto di questa e di altre sculture acquistate da Jusupov, cfr. Androssov, *ibidem*.
- <sup>16</sup> Nel palazzo del principe. Dal 1929 all'Ermitage.
- <sup>17</sup> Anche Jusupov pagò duemila zecchini per la sua scultura: Androssov, 2007, *Antonio Canova...*: 128.
- <sup>18</sup> Louvre: H 1,55, Ermitage: H 1,42
- <sup>19</sup> Quatremère, 1834, *Canova...*: 119.

<sup>20</sup> Quatremère, *ivi*: 49.

<sup>21</sup> Argan, C. G., in *Canova all'Ermitage, le sculture del museo di San Pietroburgo*, catalogo della mostra a cura di G. C. Argan e S. Androsov, 1991, Roma, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992, Marsilio, Venezia: 23 (:23-24).

<sup>22</sup> Androsov, S., 2007, *Antonio Canova...*: 128.

<sup>23</sup> Briganti, G., 1991, *Antonio Canova, la restaurazione e la Russia del tempo di Alessandro I*, in *Canova all'Ermitage ...*: 51 (:47-53).

<sup>24</sup> Jurij Kologrinov, architetto e intenditore d'arte, fu inviato a Roma dallo Zar Pietro I nel 1718 per acquistare sculture antiche e moderne di soggetto classico. Fra le altre, nel 1719, acquistò una scultura il cui soggetto era *Amore e Psiche* ed era ritenuta opera ricavata da un disegno di Bernini, S. Androsov, 1991, *Da Pietro I a Paolo I. Mecenate russi e scultori italiani nel XVIII secolo*, in *Canova...*: 30 (: 27-40). Vedi ora *Canova alla corte degli Zar. Capolavori dell'Ermitage a San Pietroburgo*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov e F. Mazzocca, 2008, Milano, Palazzo Reale, 22 febbraio-2 giugno 2008, Motta, Milano.

<sup>25</sup> Androsov, *Da Pietro I...*, 1991: 36.

<sup>26</sup> Briganti, G., 1992, *Antonio Canova...*: 51-52. Fernow aveva espresso le sue riserve su Canova in "Über den Bildhauer Antonio Canova und dessen Werken", in *Roemische Studien*, 1806, I: 86-91.

<sup>27</sup> *Eros con Psiche*, affresco proveniente dalla casa di Terenzio Neo, edicola distaccata, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, cfr. F. Miele, scheda in *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, catalogo della mostra a cura di Nava, M. L., Paris, R. Friggeri, R., Roma, Palazzo Massimo alle Terme, 20 dicembre 2007-31 marzo 2008, Milano, Mondadori Electa: 134. È importante notare che nel dipinto entrambi i personaggi hanno le ali, così come nel disegno preparatorio per il gruppo di Jusupov, ora conservato a Bassano, Museo Civico (Eb 172.1183), mentre nei modelli in terracotta le ali di Psiche furono eliminate.