

Canova. I volti ideali

- 19 Le teste ideali di Antonio Canova
Omar Cucciniello
- 33 Attorno alla Vestale. Modelli, contesto, fortuna
Omar Cucciniello
- 45 Antonio Canova, 'abbellir le sembianze, e dar loro spiritualità e divinità'
Mario Guderzo
- 55 Antonio Canova e le acconciature femminili: il gusto per l'antico e l'evoluzione del moderno
Virginia Hill
- 63 'Non simile punto alle teste antiche, e neanche alle mie proprie'. Antonio Canova, le teste ideali e il recupero dei Primitivi
Elena Catra
- 73 Nel Novecento. L'alterna fortuna di Canova tra passatisti e innovatori
Paola Zatti
- 85 'Anti-storicisti, intellettualistici, e fortemente critici': Canova e l'arte italiana, 1968-1973
Francesco Guzzetti
- 98 Su Canova
Giulio Paolini

Opere

- 102 1. Dal ritratto all'ideale
- 128 2. Elena e Isabella
- 146 3. La Vestale
- 172 4. 'Un tipo della beltà italiana'
- 188 5. L'idea e la poesia
- 225 Sguardi
Massimo Curzi

Le teste ideali di Antonio Canova

Omar Cucciniello

“Come il divino Raffaello, e tutti gli altri grandi artisti, andava il Canova in cerca dell'ammirabil bellezza, specialmente nelle sembianze; e quando s'avveniva in alcun leggiadro aspetto, di quello facea diligentemente ricordo, e poi, girandoselo per la fantasia effigiava alcune teste e busti, che veramente avresti detto tenere di una specie intelletta: così sapea egli abbellir le sembianze, e dar loro spiritualità e divinità. [...] Scolpi adunque il nostro Statuario o per sua privata vaghezza, o per soddisfare alle domande di quelli ai quali non potea più grandi opere concedere, o per farne dono agli amici, molti busti ideali, o imitanti la somiglianza naturale”¹.

Così Melchior Missirini individuava, nell'ampia biografia di Antonio Canova pubblicata nel 1824, l'origine delle teste ideali, un genere in cui lo scultore poté sperimentare, a volte anche con maggior libertà rispetto alla scultura “in grande”, i principi di un bello ideale vivificato dalla natura. Si tratta di una serie di teste (e in seguito anche di erme) tutte femminili, raffiguranti personaggi tratti inizialmente dalla mitologia (Elena, le Muse Clio, Calliope, Erato), dalla storia antica (la Vestale, le poetesse greche Saffo e Corinna), poi anche dalla storia o dalla letteratura dei secoli moderni (Beatrice, Laura, Eleonora e Lucrezia d'Este) e infine da concetti astratti (la Pace, la Filosofia, la Riconoscenza), che nascono come soggetti autonomi e non derivano né sono propedeutiche a statue a figura intera². Lontane dall'esigenza di somiglianza dei ritratti, sono “teste di donne ideali” ma anche “teste ideali di donne”, come ha notato Hugh Honour³, ossia rappresentazioni idealizzate ma anche ricostruzioni di personaggi ideali. Non a caso raffigurano quasi sempre figure mortali e non divinità, a testimonian-

za dell'attenzione alla natura e della distanza dal genere alto ed eroico – con la parziale eccezione delle Muse, la cui “immaginata bellezza [...] con quella delle mortali donne si confuse”⁴.



1. Rudolf Suhrlandt, *Ritratto di Antonio Canova*, olio su tela, Copenhagen, Thorvaldsen Museum

Missirini enuclea alcune caratteristiche di questa produzione, chiare già ai contemporanei più attenti. Opere realizzate quasi per piacere, seguendo una naturale predisposizione alla fantasia, sono anzitutto testimoni della libertà creativa dell'artista, svincolata dalle richieste dei committenti. Già dalle prime sculture romane Canova aveva dimostrato una vocazione a realizzare opere in autonomia, trovando in seguito un acquirente, secondo un principio che imponeva una orgogliosa e modernissima dichiarazione di indipendenza rispetto al sistema delle arti *ancien régime*; le dimensioni delle teste ideali consentivano allo scultore di spingersi fino alla traduzione in marmo senza curarsi della committenza. Proprio nei rapporti con quest'ultima, costituivano un efficace mezzo per far fronte alle numerosissime richie-

ste di marmi con opere di minor impegno rispetto alle figure intere, in un momento in cui lo scultore era all'apice della gloria. Al sorgere del secondo decennio, quando inizia a elaborare le prime teste ideali, Canova era l'artista più richiesto e ammirato, colui che aveva ristabilito il primato della scultura e l'aveva condotta dalle secche dei virtuosismi tardobarocchi a un linguaggio nuovo attraverso il recupero dell'antichità, a cui nemmeno la fama dell'astro danese di Thorvaldsen e gli strali della critica riunitasi attorno a Fernow avevano potuto contestare il primato. Ispettore Generale per le Antichità e Belle Arti dello Stato della Chiesa dal 1802 su nomina di Pio VII, ritrattista e artista prediletto di Napoleone e dei napoleonidi tutti, ricercato dai nobili e dai regnanti di mezza Europa – dallo zar al Papa e fin dai giovanissimi Stati Uniti d'America – quando nel 1811 realizza le prime due teste ideali Canova era impegnato nella realizzazione in marmo di *Paride*, della *Venere Italiana*, delle *Danzatrici*, di Maria Luisa, allora imperatrice dei Francesi, come *Concordia*. Ed è proprio dai ritratti divinizzati e idealizzati dei napoleonidi che potrebbe derivare lo spunto per le teste ideali. Rittoso a realizzare ritratti, genere che non amò mai perché ancorato a una stretta aderenza al naturale e al particolare, Canova si ispirò a modelli dell'antichità classica, soprattutto ai busti di imperatrici, di cui studiò con cura le diverse fogge delle pettinature (cat. 1.9), trasfuse poi nei ritratti di Maria Luisa, Elisa Baciocchi, Alexandrine de Blechamps, Carolina Murat. Individuò gli elementi di universalità che potevano tradurre il carattere dei membri della famiglia di Napoleone – lo stratega che aveva conquistato l'Europa come Marte Pacificatore in nudità eroica, la vanitosa sorella Paolina Borghese come Venere Vincitrice del pomo della bellezza, la volitiva madre Letizia Ramolino come Agrippina. Ma si ritrovò poi anche in alcuni casi a dover rendere completamente ideali queste effigi al mutare delle condizioni politiche, in un'epoca di grandi e repentini rivolgimenti, come accadde alla statua sedente di Elisa Baciocchi come Musa Polimnia, di cui, caduta la commissione con l'Impero, Canova finì per idealizzare i tratti del volto, facendone una Musa *tout court* e cedendola, su richiesta di Cicognara, come parte dell'omaggio delle Province Venete all'imperatrice d'Austria nel 1817⁵.

Proprio al busto-ritratto di Elisa Baciocchi, modellato a Firenze nel 1812 (cat. 1.2), va accostata la prima testa ideale realizzata da Canova: la *Musa Clio*, firmata e datata 1811, donata dallo scultore alla Contessa

d'Albany e oggi al Musée Fabre di Montpellier (cat. 1.3). Ispirata – come altre teste ideali e di Muse degli anni successivi⁶ – alla celebre serie delle Muse scoperte a Tivoli nel 1774 ed esposte nella sala eponima del Museo Pio Clementino, condivide con il ritratto la foggia della capigliatura a piccoli riccioli, trattenuti sulla nuca dal *sakkos*, ma a differenza di questo rifiuta ogni accidente realistico e personale nella resa del volto, idealizzato fino a raggiungere una meditata e non astratta perfezione, poiché sostanziata da uno studio della natura che si traduce nella straordinaria resa epidermica e tattile dell'incarnato e nella raffinatissima resa della superfici, palpitanti nella finitura differenziata dei capelli, della stoffa, del fermaglio, della pelle. Questo rapporto osmotico tra ideale e natura, sotteso a tutta la scultura canoviana, si manifesta con particolare evidenza proprio nelle teste ideali e nel loro rapporto col ritratto. Benché trovino la forma di un genere particolare e circoscritto solo dal 1811, le teste ideali sembrano quindi sovrintendere a tutti i ritratti canoviani, rappresentazione le une della *natura naturans* e gli altri della *natura naturata*, come indica Fred Licht, che riconosce nelle teste ideali e nei ritratti rispettivamente un archetipo universale e le sue manifestazioni terrene e contingenti, arrivando a paragonarle all'*Urpflanze* di Goethe, il fiore primigenio, infintamente variabile e mutabile, di cui ogni pianta è espressione⁷.

Nello stesso 1811 della *Clio*, Canova realizza l'altro prototipo delle sue teste ideali, quella più apprezzata dai contemporanei e destinata a maggior fortuna: *Elena* (fig. 4). Nel 1812 il marmo fu regalato dallo scultore a Isabella Teotochi Albrizzi, in segno di riconoscenza per la pubblicazione nel 1809 del volume *Le opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, a cui sarebbe seguita un'ancora più impegnativa edizione tra il 1821 e il 1824, dedicata all'intera opera canoviana. Qui la Teotochi darà ampio spazio al marmo, soffermandosi soprattutto sull'iconografia della “seducente figlia di Omero e di Canova”, “bellissima di tutte le Greche”⁸, coronata dal guscio d'uovo di cigno come allusione al mito di Leda. Incarnazione suprema della bellezza ideale ma studiata attentamente sulla natura, il busto ebbe una enorme fortuna, aiutata certo dalla collocazione nella dimora veneziana della Madame de Stäel italiana, frequentata dai maggiori intellettuali, artisti e poeti dell'epoca. Ne fanno fede le numerose repliche in marmo e in gesso, autografe e non⁹, e i numerosi componimenti in prosa e in ver-

si a esso dedicati, riversati nella *Biblioteca Canoviana*, che però mai raggiungono la temperatura poetica dell'epigramma che scrisse Byron nel 1816¹⁰ all'arrivo nella fatale Venezia (cat. 2.6)¹¹. Alla celebrazione in versi non si sottrasse nemmeno Cicognara, che tuttavia dava la migliore interpretazione dell'opera scrivendo a Canova le sue reazioni davanti alla “sorprendente testa di Elena veramente greca”:

“Io vi ho trovato quella maestà e dignità grave mista di voluttà e di bellezza egregia che a tal donna conveniva. Il punto dell'età è colto con magistero poiché esclude quelle troppo rigide e sostenute, e non sviluppate forme dell'orgogliosissima giovinezza. [...] Le labbra hanno un certo moto nei loro angoli estremi che dimostrano un poco di quella malignità esclusa dal riso innocente de' primi anni, e un poco di compiacenza di orgoglio, e di conoscenza della sua bellezza. Le sue palpebre abbassate per tutt'altro che per modestia (o se pur anche fosse pudore, non è che quello proprio di chi ne usa a



2. Antonio Canova, *Musa Polimnia*, marmo. Vienna, Kunsthistorisches Museum

disegno) lasciano travvedere grandissimi occhi la cui tenue apertura sta in pienissima analogia col moto delle labbra. Le forme grandiose, e belle del collo e del viso sono di una beltà classica, e severa, né può vedersi più bello ovale di quella testa. La voluttà del collo, e quel rigonfio che mollemente si eleva al suo giro dà un'idea non dubbia del carattere che avrebbe tutto il suo corpo, e delle guerre che potrebbero essersi fatte per possederlo. L'acconciatura dei capelli fatta con maestria, ma pure con artificio, e non abbandonati in balia della sola natura, sono realmente quali esser denno le anella d'una chioma reale coltivata a disegno di piacere, e trattata con quello sprezzo di scalpello che non sa fare se non chi è sommo maestro: i tocchi sono freschissimi, e non v'è il più piccol tormento”¹².

Con la consueta acutezza, Cicognara leggeva un ideale di bellezza umanizzata nella grazia nel volto perfetto e sottilmente pensoso, in un marmo accarezzato da infinite cure fin nel virtuosismo con cui era reso il guscio dell'uovo di cigno, *tour de force* tecnico ma anche simbolo di una perfezione geometrica e astratta. La preziosità del dono era tale da indurre pettegolezzi e malcontenti, anche nell'*entourage* canoviano, tanto che ancora nel 1818 lo scultore si doveva giustificare per quel “mero effetto di sorpresa, un puntiglio di generosità comandatomi dalla circostanza di una edizione tanto magnifica, di cui si destinavano a me cento esemplari”¹³, che aveva scatenato le rimostranze di Giordani:

“eccone una per te proprio sul marmo, che regali a quella donna di Venezia. Quantunque dal *tempo* ne nasce una considerazione, che mi piace e a te giova: che dal donare a quella donna non si può far maligno commento: anzi se tu non mai, o almeno non adesso fai simil cosa per altra persona, dà cagione giusta di ricredersi a chi andava fantasticando, che tu potessi essere malato. Per questo verso dunque non mi dispiace il tuo regalo. Ma ben voglio dirti schietto e libero che le tue idee di *gratitudine* sono tanto smisurate, ch'io non le posso approvare. Sappi bene che questo è l'unico difetto od eccesso, che studiando molto ho potuto scoprire in te. Tu ti credi obbligato, se uno ti saluta, se uno ti loda. Ma seriamente credi mo' tu, che facciamo un gran servizio a te? Sii grato a chi ti lodò di 15, anche di 20 anni: ma, per dio! dai 25 in poi chi ti loda dovresti intendere che fa servizio a sé stesso”¹⁴.

Eppure, proprio questa *gratitudine* stigmatizzata da Giordani è legata particolarmente alle teste ideali, che spesso Canova utilizzò come doni per amici e committenti. *Elena* donata a Isabella Teotochi Albrizzi fu la prima; seguì nel 1814 il dono della prima *Clio* alla contessa d'Albany, che aveva favorito l'erezione del monumento a Vittorio Alfieri in Santa Croce; Canova donò un busto di *Paride* a Ludwig di Baviera, e un altro, sempre nel 1811, all'amico e corrispondente, nonché intermediario prediletto per i contatti con la Francia, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, che nel riceverlo non poté tratte-

nersi dall'esclamare “c'est trop beau, et j'ai peur que ce présent ne soit trop magnifique pour être un présent de l'amitié”¹⁵.

Le teste ideali diventarono in breve oggetto di commissioni, come le *Vestali* vendute a Frederick Webb e al banchiere milanese Uboldi o la *Saffo* per il barone Falletti di Barolo (cat. 3.4, 3.5, 5.2), e furono utilizzate anche per placare le richieste di committenti ostinati quando lo scultore non poteva né voleva obbligarsi ad altre commissioni impegnative, come nel caso del conte Sanseverino di Crema, del conte Tosio di Brescia o di Paolo Marulli d'Ascoli di Napoli, che acquistarono *Corinna*, *Eleonora d'Este* e la terza *Vestale* (cat. 5.3, 4.3, 3.6). Tuttavia la creazione delle teste ideali manteneva una dimensione se non privata, almeno personale, come ricorda Alessandro Paravia: “In tal modo il Canova veniva con questi piccioli, ma però gentili lavori, non pure sollevando il suo spirito dalla seria occupazione delle grandi opere del suo scalpello, ma eziandio confortando il suo cuore, il quale aveva bisogno con siffatte tessere di tenersi ognor vivo nella memoria dei lontani suoi amici”¹⁶.



3. Antonio Canova, *Clio*, marmo. Oxford, Ashmolean Museum