

Giuseppina Petruzzelli, *Fra scultura e scrittura: genesi e fortuna della Testa di Elena di Antonio Canova*, in AA.VV., *Il valore del gesso come: modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*, Atti del 4° convegno internazionale sulle gipsoteche, Antiga edizioni, 2016, pp. 193-204.

I carteggi di Antonio Canova, Isabella Teotochi Albrizzi, Leopoldo Cicognara, Ippolito Pindemonte, Lord Byron, Ugo Foscolo consentono di ricostruire la genesi e la fortuna della *Testa di Elena* di Canova. Si tratta di un'opera di cui si conosce la musa ispiratrice (la Teotochi Albrizzi, interpretata da Canova come Elena, ma anche autoritrattasi nei *Ritratti* e ritratta da Élisabeth Vigée Le Brun), il modello in gesso – che rappresenta lo snodo cruciale fra la scrittura, la persona ritratta e la sua idealizzazione nell'opera finita – e varie versioni in marmo ed altri materiali, distinguibili per alcuni particolari. La relazione intende far luce su una fitta rete di rapporti virtuosi fra la scrittura e le arti visive attraverso tale caso esemplare, che beneficia di una grande dovizia di fonti. Sia per il soggetto, che godeva in epoca neoclassica di una fama straordinaria risalente a Omero, quale modello di perfezione e di bellezza ideale, sia per l'elevata considerazione attribuita a Canova già in vita, l'opera fa registrare una notevole risonanza negli scritti delle personalità più in vista del tempo. Probabilmente ciò determinò la grande richiesta di mercato, poiché dallo studio romano di Canova le varie *Teste di Elena* raggiunsero presto i collezionisti d'oltralpe ed oggi sono conservate nei principali musei.

La relazione si occupa della *Testa di Elena* con l'idea che la metodologia adottata possa essere estesa ad altri oggetti di ricerca. L'opera in questione sarà presentata e indagata attraverso le fonti scritte (i carteggi, i componimenti poetici) e le fonti visuali (i disegni, le incisioni, la caricatura, i gessi, i marmi), in una fitta rete di rapporti virtuosi fra la scrittura e le arti visive. Lo scopo è quello di restituire unità a una serie di conoscenze, in parte già note riguardo all'opera, che allo stato attuale sono sparse.

Il gesso, si vedrà, si colloca al centro in quello che si può definire il “processo in andata” che va dall'ideazione – passando attraverso il disegno della testa ideale al modello in argilla distrutto con l'uso – al marmo, alle incisioni a stampa. Ma il gesso è pure fondamentale nel “processo di ritorno” che va dall'opera in marmo di nuovo al gesso per eseguire, volendo, altri esemplari in vari materiali.

Vi è un settore di ricerca della storia dell'arte che si dedica alle relazioni fra la scrittura e le arti visive: si può dire che in Canova tali relazioni vengano suggerite dall'artista stesso, il quale amava lavorare ascoltando la recitazione di passi poetici. Nel 2013, in occasione del corso *Cercando Canova*, organizzato dall'istituto di Ricerca su Canova e il Neoclassicismo di Bassano del Grappa, Fernando Rigon espose *Le fonti letterarie nell'opera di Antonio Canova*: dagli Inni Omerici, ad Apollodoro, da Omero a Virgilio a

Ovidio, dai tragici ai lirici, lo studioso operò riferimenti fra alcune delle sculture a tutto tondo più note dell'artista di Possagno e specifici passi letterari, secondo un metodo in cui la letteratura getta luce sull'iconografia, sulla scorta della formula dell'*ut pictura poesis*, che rifluse ancora in epoca neoclassicaⁱ. Rigon affermava che in Canova c'è sempre un pre-testo (intendendo con "testo" l'opera) che precede appunto il testo e questo pre-testo è un'ecfrasi di ritorno o, per meglio dire, un'ecfrasi inversa: dalla letteratura alla scultura e non una pagina descrittiva dell'opera già compiuta. Tale lettura del Canova è oltre che di Fernando Rigon anche di Gianni Venturi e più di recente di Francesca Favaro, di cui si dirà alla conclusione del saggioⁱⁱ.

La relazione tiene conto dei passi della letteratura antica riguardo alla mitica Elena, ma in chiave filologica si ricostruisce soprattutto ciò che è stato scritto nell'età di Canova riguardo all'opera.

Nel caso di Elena il pensiero corre a innanzitutto a Omero, il preferito tra i poeti dallo scultore. Canova in una nota lettera al Cesarotti dell'8 febbraio 1794, descriveva il suo metodo di lavorare ascoltandone i versi:

Il suo Homero, e le sue note, esigono da me che gli protesti la più viva riconoscenza; le sue poesie mi rapiscono come cose sublimi, e le sue note mi confermano sempre più a bravare le prevenzioni, e a stimare soltanto quelle cose che realmente, e ragionevolmente sono stimabili. Ella mi dirà, che è impossibile che uno che deve lavorare tutto il giorno come una bestia possa leggere le sue opere, è vero, che io lavoro tutto il giorno come una bestia, ma è vero altresì, che quasi tutto il giorno sento a leggere, e perciò ora ò sentito per la terza volta tutti i otto tomi sopra Homero, e sono per me come sagramento di confirmazione contro il pregiudizioⁱⁱⁱ.

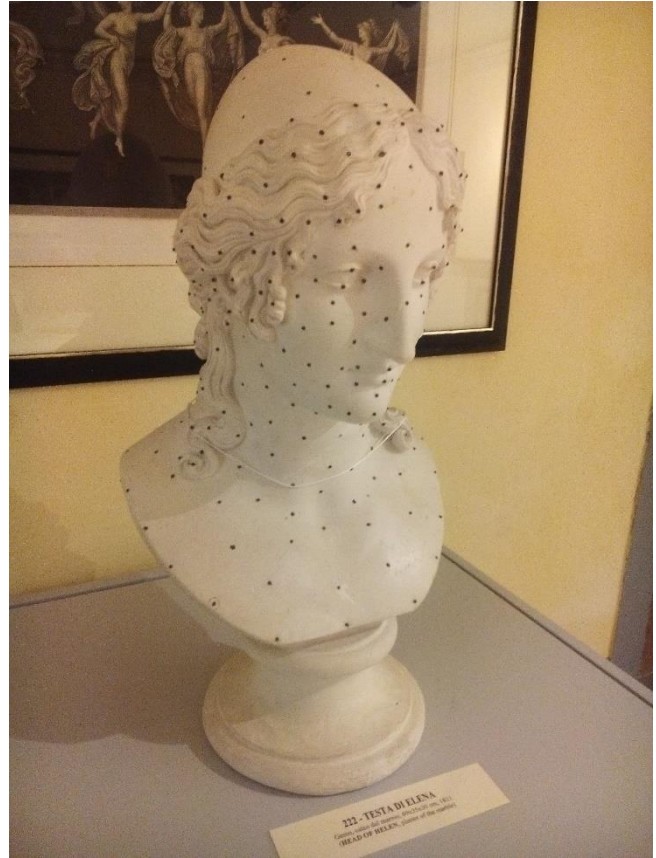
Cesarotti aveva pubblicato fra il 1786 e il 1794 una versione letterale in prosa dell'*Iliade* con note. A ciò si aggiunse una versione in versi sciolti dello stesso poema, edita con il titolo *La morte di Ettore* nel 1795, che nel *Ragionamento storico-critico all'Iliade* il letterato definiva una "rigenerazione" del poema, non una traduzione o un'imitazione^{iv}. In quest'affermazione Canova e Cesarotti si tangono, perché la visione del passato che entrambi possiedono, in linea con l'estetica neoclassica, è un riadattamento dei canoni antichi al Settecento, epurando il testo (e la scultura) dai riferimenti che legano l'opera antica al tempo in cui fu concepita. Se per Cesarotti, infatti, tradurre significava rendere congeniali al gusto del presente opere scritte nel passato, altrettanto Canova si eleva dal classico al super-classico (un neologismo coniato per l'occasione) per rendere i soggetti antichi. E per Elena il maestro non si sottrae certo a questo intento.

Omero aveva scritto così:

Sedevano – gli Anziani – presso le porte Scee:
per la vecchiaia avevano smesso la guerra, ma parlatori
nobili erano, simili alle cicale, che in mezzo al bosco
stando sopra una pianta mandano voce fiorita:
così sedevano i capi dei Troiani presso la torre.
Essi dunque videro Elena venire verso la torre,
e a bassa voce l' un l'altro dicevano parole fugaci:
«Non è vergogna che i Teucri e gli Achei schinieri robusti,
per una donna simile soffrano a lungo dolori:
terribilmente, a vederla, somiglia alle dee immortali!»^v

Il poeta entra *in medias res* nella storia, perché introduce la donna già sposa di Menelao re di Sparta, allorché, Paride, il principe troiano figlio di Priamo, approfittando dell'assenza di Menelao, sedusse la donna e la portò con sé a Troia; i condottieri greci furono esortati a prestar fede all'antico giuramento e a vendicare l'oltraggio. Fu organizzata così la ben nota spedizione contro Troia.

Da Guido Reni a Luca Giordano, a David, giusto per considerare solo un secolo precedente Canova, il soggetto aveva ricevuto buona fortuna^{vi}. Riguardo a Canova si può iniziare dal gesso *Testa di Elena* che si può considerare archetipico, perché è quello della Gipsoteca di Possagno, da cui fu tratta l'opera in marmo che Canova donò a Isabella Teotochi Albrizzi^{vii}.



A sinistra: Antonio Canova, *Testa di Elena*, cat. N. 221, 1811, gesso, 69-35-30 cm, Gipsoteca, Possagno (fototeca F. Zeri).

A destra: Antonio Canova, *Testa di Elena*, cat. N. 222, 1811, gesso, 69-35-30 cm, Gipsoteca, Possagno.

A questo primo gesso si può già accostare un'altra delle due copie derivate dal marmo in questione, che si conservano pure a Possagno, in cui si vedono i punti di riferimento, o *rèpere*, per il passaggio dal gesso al marmo; ciò al fine, già previsto da Canova, di realizzarne altre versioni.

Il lavoro è molto simile a tutta una serie di gessi cui Canova si applicò dal 1811, come: il gesso del *Ritratto di Paolina Borghese Bonaparte* conservato sempre a Possagno; il *Ritratto di Alexandrine de Bleschamp Bonaparte* – di cui si conservano a Possagno due esemplari in gesso – che avrebbe dovuto comparire in una statua a lei dedicata, in veste di Musa, poi trasformata da Canova nella *Tersicore* conservata presso la Fondazione Magnani Rocca; *Carolina Bonaparte Murat*; *Ritratto di Paolina Borghese Bonaparte*; *Elisa Baciocchi Bonaparte*, gessi tutti a Possagno. Per la postura, il taglio, il basamento, il busto di Elena ricorda lavori che ritraggono anche uomini, come il *Ritratto di Gioacchino Murat*, sempre di Possagno. Una soluzione, questa del basamento che ricorda la base della colonna, la quale risulta la soluzione più elegante rispetto al più solido modello dell'erma, come nel *Napoleone^{viii}*. La scelta è anche

quella più legata all'uso degli antichi come si può notare, fra i tanti, in un busto detto di Minatia Polla del 40 d.C. circa, ora alle Terme di Diocleziano a Roma.



Busto femminile c.d. Minatia Polla, 40 d. C. circa, marmo bianco, Terme di Diocleziano, Roma.

Se non a questo in particolare, Canova avrà certo guardato a tutta una serie di busti romani e greci di cui vi era gran copia a Roma, anche sotto forma di gessi da studio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Ma per quale motivo Canova si applicò a un busto di Elena? La causa scatenante fu il ringraziamento dovuto a Isabella Teotochi Albrizzi, nobildonna veneziana, greca di nascita, che aveva pubblicato nel 1809 le *Opere di sculture e plastica di Antonio Canova*. Chi ha ricostruito a inizio Novecento la storia di questo dono è stato Vittorio Malamani nel suo *Canova*^x, il quale racconta che la Teotochi si andava applicando alla spicciolata alle descrizioni delle opere del grande artista con le correzioni dell'amico letterato Ippolito Pindemonte e che poi, raccoltele in un volume illustrato, ne aveva mandato cento esemplari allo scultore. Costui, da gentiluomo, rispose con il dono della *Testa di Elena*, che giovò molto alle quotazioni della donna, generando un coro di consensi, poesie e prose. Una delle pochissime voci discordi con la generosità di Canova fu quella del Giordani che rimproverò amabilmente l'artista: «Ben voglio dirti che le tue idee di *gratitudine* sono tanto smisurate che io non le posso approvare. Sappi bene che questo è l'unico difetto od eccesso che, studiando molto, ho potuto scoprire in te [...] chi ti loda dovresti intendere che fa servizio a se stesso»^x. Il ricambio, infatti, parve eccessivo anche, scrive il Malamani, ai ciaccoloni veneziani che volendo

sciogliere l'enigma, ipotizzarono un legame sentimentale fra Isabella e Canova, al punto da individuare nell'*Elena* le sembianze idealizzate di lei. Una caricatura rimasta anonima rappresenta quella storia con un Canova in marsina e decorazioni che scolpisce il busto di lei dal seno procace, una procacità che Isabella aveva nella realtà, ma che non ha la sublime *Elena*.



Il Canova nell'atto di scolpire il busto di Elena, caricatura, sec. XIX.

A questo punto è bene introdurre la protagonista in carne e ossa della storia, che è una sorta Elena rediviva di fine Settecento: Isabella Teotochi Albrizzi ha fama di donna bellissima, animatrice di uno dei salotti di Venezia più frequentati, di cui assidui negli anni furono il Cesarotti, Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte, Vivant Denon, Lord Byron, Chateaubriand, Walter Scott, Antonio Canova e tutti i ragguardevoli ospiti di passaggio a Venezia, come Goethe. Per *Elena* la modella fu la Teotochi Albrizzi come nel caso dei vari busti femminili, che però possiedono nel titolo il nome della ritratta? Il titolo dell'opera è *Testa di Elena*, non, ad esempio, *Testa di Isabella come Elena*.

Si procede a esaminare comunque le fonti visuali che si possiedono sulla Albrizzi: a) come si autoritrae, nell'opera *Ritratti* più volte pubblicata con ampliamenti dal 1807, raccolta verbo-visuale di ritratti scritti dei personaggi del tempo, molti dei quali frequentatori del suo salotto, corredati dall'immagine; b) come la ritrae Elisabeth Vigée Le Brun; c) come la raffigura Canova in un disegno ora agli Uffizi. Nulla che abbia a che fare con la *Testa di Elena*^{xi}.



Isabella Teotochi Albrizzi, *Autoritratto da Ritratti*, III ed., Venezia 1816, p. 1.

Grazie alla più valente ritrattista francese delle corti europee, Élisabeth Vigée Le Brun, riparata in Italia per sfuggire alla svolta rivoluzionaria del proprio Paese, di Isabella vi è un ritratto fra i più belli della pittrice, che la rappresenta ardita e libera come fu^{xii}.



A sinistra: Élisabeth Vigée Le Brun, *Ritratto di Isabella Teotochi Marin (poi Albrizzi)*, 1792, olio su carta montato su tela, 19x13, The Toledo Museum of Art, Toledo (OH, USA). Ha data e didascalia sul retro: Le Brun/ per il suo amico De Non/ a Venise 1792.

A destra: Antonio Viviani, *Ritratto di Isabella Teotochi Albrizzi*, in Luigi CARRER, *Notizia intorno Isabella Teotochi Albrizzi*, Venezia 1836.

Probabilmente l'opera fu poi modello di un'incisione a stampa a firma Viviani, che compare nella prima biografia *post mortem* della Albrizzi scritta da Luigi Carrer e di tutta una serie di incisioni che corredarono varie pubblicazioni edite in vita e in morte della donna.

Inoltre, fra queste due opere, l'olio della Le Brun e l'incisione del Viviani, s'inserisce, datato Roma 1816, dunque posteriore alla *Testa di Elena* che è del 1811, un fresco, rapido disegno di Antonio Canova. Un lavoro a se stante, frutto della conoscenza diretta di Isabella, non certo un ritratto idealizzato.

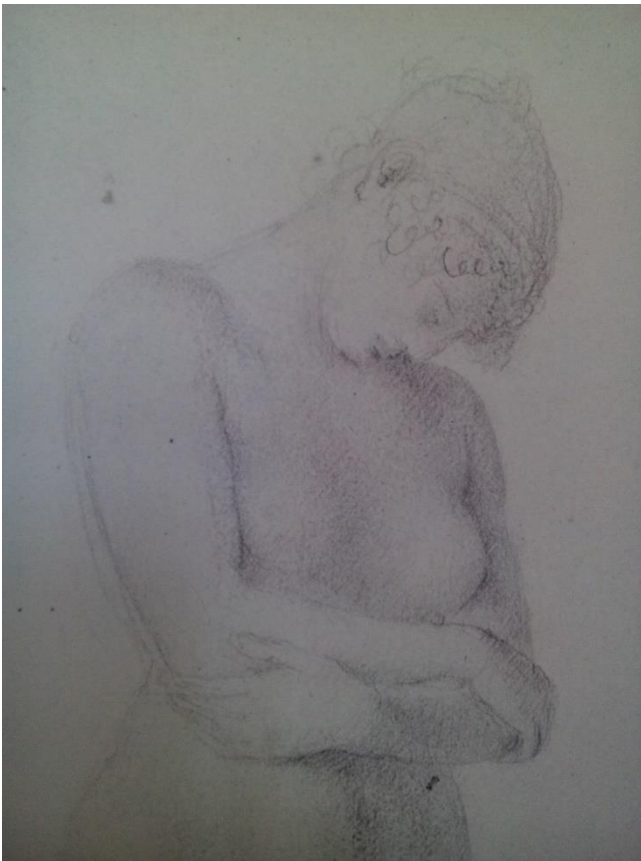


Antonio Canova, *Ritratto di Isabella Albrizzi nata Teotochi*, sanguigna su carta, 1816, cm 24x18, Galleria degli Uffizi, Firenze.

La ritrattistica riportata testimonia come l'artista non ringraziò Isabella Teotochi Albrizzi dell'opera da lei scritta, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, con un ritratto, ma gettò un ponte ideale fra la bellezza di lei e la mitica Elena, due donne che condividono l'avvenenza e la greicità «con il linguaggio sublime del genio e del gusto»: sono le parole del Missirini tratte dalle conversazioni di costui con il Canova^{xiii}. Dell'estraneità fra Isabella ed Elena già erano consapevoli i contemporanei, perché vi è un breve componimento di autore anonimo in una raccolta del 1823, la *Biblioteca Canoviana*, che recita: «Qui è sculta da Canova Elena bella / e van tutti dicendo ecco Isabella; / l'illusion però non tocca il segno / perché dato non è scolpir l'ingegno»^{xiv}. La mitizzazione della figura femminile segue la temperie tardo settecentesca-primo ottocentesca, trovando conferma in un'altra dama eccellente dello stesso periodo,

l'inglese Lady Emma Hamilton. Emma posò per diversi pittori, divenendo la loro ispiratrice e vestendo i panni di volta in volta della vestale, della musa, della dea. Una mostra del 2015 alla Casa di Goethe a Roma, *Lady Hamilton: eros e attitude. Culto della bellezza e antichità classica nell'epoca di Goethe*, incentrata pariteticamente su fonti iconografiche e fonti scritte, ha focalizzato il fatto che il ritratto della Hamilton diviene il modello della nuova moda grecizzante del Neoclassicismo^{xv}.

Allo stesso modo, *l'Elena* di Canova non poteva avere a modello Isabella con le fattezze reali, perché lo scopo era la sublimazione del soggetto fino a realizzarne una testa ideale^{xvi}. Appurata la totale estraneità fra il disegno a sanguigna di Canova che ritrae Isabella e il busto di Elena, ci si domanda allora se esista un disegno preparatorio al busto. Molti disegni di teste di donna possono essere ricondotti all'opera, ma nessuno è in relazione diretta con essa. Si veda ad esempio, fra i tanti, il particolare, tratto da un foglio intitolato *Due Accademie di nudo femminile*, della collezione del Museo Civico di Bassano^{xvii}: una testina delicata con riccioli spiraliformi, il naso greco, la bocca regolare, non riconducibile alla *Testa di Elena*.



Antonio Canova, *Due Accademie di nudo femminile*, partic., Museo Civico, Bassano del Grappa.

Esiste il disegno inciso contenuto nell'opera della Teotochi dedicata alle sculture del Canova, nell'edizione successiva del 1821 al dono a lei della *Testa*, ma appunto si tratta di un lavoro a posteriori, figlio indiretto, ossia non emesso con la supervisione

dell'artista: un'Elena più paffuta, i cui capelli hanno una rigidità che il marmo non possiede.



Isabella Teotochi Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Pisa 1821, p. 48.

Si apre adesso una piccola parentesi a proposito della riproduzione nelle incisioni delle opere di Canova; ebbene, il maestro favoriva tali riproduzioni, interpellando incisori di sua fiducia, e le incisioni divenivano veicolo dell'immagine del lavoro dell'artista nel mondo, vera azione di propaganda delle opere presso le corti e i collezionisti. Lo stesso dicasi dei gessi, come conferma il Cicognara nella sua *Storia della Scultura* del 1818. Lo storico apre uno spiraglio importante in relazione ai vari gessi esistenti della *Testa di Elena*: «Aggiungasi che moltissimi de' suoi marmi non escirono dallo studio dello scultore se non ne vennero prima tratte le forme; cosicché anche per questo altro modo moltiplicaronsi le sue statue e i mezzi per conoscere le tracce da lui seguite»^{xviii}.

Ad alimentare la fama del busto ci pensò Lord Byron, che ne scrisse una poesia:

In this beloved marble view,
Above the works and thoughts of man,
What Nature could, but would not, do,
And Beauty and Canova can!

Beyond imagination's power,
Beyond the Bard's defeated art,
With immortality her dower,
Behold the Helen of the heart!^{xix}

La datazione della *Testa di Elena* è precisa; come si diceva è la risposta di Canova allo scritto della Teotochi del 1809 e la si sa compiuta nel 1811; solo nel 1812 entrò in possesso della destinataria. La Teotochi la reclamò al fratellastro del maestro Sartori Canova, ne scrisse al Foscolo, giunse a rivolgersi al maestro stesso per rendere veloce la consegna (vi sono alcune lettere al riguardo, con atteggiamento garbatamente pretenzioso)^{xx}. Aveva allora ragione il Giordani quando rimproverava al Canova un'eccessiva generosità! E però nei fatti la *Testa di Elena* non era solo il modo per esprimere gratitudine a Isabella dell'opera letteraria dedicata alle sue sculture, quanto anche il modo per ringraziarla della mediazione fra lui e Vivant Denon, l'antichista francese, amante della Teotochi, per fatti professionali. Tornando alle varie versioni dell'opera, si può iniziare con l'elenco delle opere dell'artista che sta in fondo ai *Pensieri sulle belle arti di Antonio Canova* del 1834, dove il Missirini la cita errando fra le opere prodotte nel 1814; si tratta proprio di quel «Busto di Elena regalato alla N.D. Teotochi Albrizzi a Venezia».



A sinistra: Antonio Canova, *Testa di Elena*, 1811, marmo, 64-32-30 cm, Firmata e datata a tergo sulla base del collo: "ANT. CANOVA F. A. 1811, coll. priv., già coll. barone Alessandro Rubini de Cervin Albrizzi, Palazzo Albrizzi, Venezia.

A destra: Antonio Canova, *Testa di Elena*, 1819, marmo, 64-32-30 cm, Ermitage, San Pietroburgo.

Scorrendo avanti quell'elenco, se ne trova un'altra all'anno 1819: «Busto di Elena posseduto dal conte di Pac polacco»^{xxi}, di cui Androsov, nella scheda contenuta nel volume *Canova* del 2003, nel ricostruire le vicende di questa versione ora conservata all'Ermitage di San Pietroburgo, dice: «Il generale Ludwik Michal Pac (1780-1835), che fu in Italia negli anni 1819-1820, commissionò un busto di Elena a Canova. I biografi di Canova fissano la sua esecuzione al 1819. Il busto trovò collocazione nel palazzo di Pac a Varsavia, dove dei testimoni oculari lo ricordano nella prima metà degli anni trenta dell'ottocento. Dopo che Pac prese parte alla rivolta anti-russa del 1830-1831 il governo russo ne confiscò le immense proprietà, costringendolo ad abbandonare il paese e a morire poco dopo in esilio»^{xxii}. Probabilmente già negli anni Trenta dell'Ottocento l'opera giunse all'Ermitage.

Nell'elenco del Missirini delle opere cui lo scultore avrebbe dovuto dare l'ultima mano se non fosse sopraggiunta la morte c'è un'ulteriore *Testa di Elena*. E quante altre teste di Elena, nate dal gesso di Possagno, furono scolpite in marmo?



A sinistra: *Testa di Elena*, da Antonio Canova, marmo, h. 66 cm, Victoria & Albert Museum, Londra.

A destra: *Testa di Elena*, da Antonio Canova, marmo, Copenhagen Museum, Copenhagen.

Canova ne scolpì almeno altre due, una per lord Castelreagh in suo possesso dal 1816 (si tratta di Robert Stewart, Visconte Castlereagh, poi 2° marchese di Londonderry a Londra)^{xxiii} e l'altra per Charles Long (di ubicazione ignota). La versione inglese più nota è quella del Victoria & Albert Museum, ma Pope-Hennessy ne parla come di un post-Canova^{xxiv}. Si cita anche una versione del Museo di Copenhagen e varie versioni in marmo, terracotta, bronzo che compaiono nelle case d'asta.

Conferma difatti Androsov: «Da queste opere furono ricavati molti calchi destinati ai collezionisti e questo sistema fu praticato soprattutto con i gessi che, realizzati da una forma, venivano inviati ad accademie, amici e collezioni private»^{xxv}. Di certo nelle rassegne canoviane la *Testa di Elena* è il busto che ha miglior fortuna assieme alle opere di grandezza maggiore. C'è da considerare che, dato il successo dell'opera, la fama si sparse a macchia d'olio e Canova stesso si prodigò per accontentare più committenti italiani e stranieri che la prenotarono.

In occasione di questo IV convegno sulle gipsoteche, la segnalazione di Alessandro Malinverni, conservatore del Museo Gazzola di Piacenza, consente di ampliare la conoscenza dei gessi con un esemplare lì conservato, inedito, che qui si pubblica per la prima volta.



Testa di Venere, fronte e profilo, da Antonio Canova, gesso, sec. XIX, Museo Gazzola, Piacenza, foto A. Malinverni.

L'opera in esposizione, secondo Malinverni, potrebbe coincidere con quella citata al n. 48 del registro dei gessi del museo, compilato negli anni Sessanta dell'Ottocento, non definita "Testa di Elena", bensì "Testa di donna con molti capelli". L'opera assieme ad altri gessi canoviani (teste di Napoleone, Saffo e Venere: della prima non vi è più traccia, della seconda e della terza sì) giunse al Gazzola con il piacentino Carlo Maria Viganoni (Piacenza, 1784-1839), tra i migliori artisti formatisi alla Scuola d'Arte Gazzola. Egli ebbe un lungo soggiorno a Roma fra il 1808 e il 1830, durante il quale poté contare sull'aiuto di Gaspare Landi, piacentino anche lui, poté studiare le sculture antiche, frequentare la scuola del nudo del Campidoglio e partecipare alla vita artistica dell'Urbe, prendendo parte, ad esempio, al concorso dell'Anonimo del 1813, istituito da Antonio Canova. Ritornato nella città natale, fu professore di figura

presso la Scuola d'Arte che deve il nome al fondatore, il conte Felice Gazzola. In cambio di una pensione, la congregazione che presiedeva al Gazzola, acquistò dalla erede di Viganoni, Clementina Marsili, i numerosi gessi di statue antiche comprati a Roma, centinaia di disegni e alcuni dipinti. Ecco come questa ulteriore *Testa di Elena* sarebbe giunta a Piacenza^{xxvi}.

Va a tal proposito ripensato il concetto stesso di copia, operando Canova a somiglianza degli antichi. L'antichista Giuseppe Pucci, nel saggio *Verità della copia nell'estetica antica*, documenta con vari esempi che le variazioni dell'opera sono sempre considerate originali se uscite dalle mani dell'artista. Diverso il caso delle opere prodotte dai cachi in gesso postume, non gestite dall'autore^{xxvii}.

Dal punto di vista stilistico la testa appare nella parte superiore come un ovoide: se l'uovo è emblema della perfezione in arte, per Elena il riferimento preciso è alla sua nascita, da un uovo appunto, poiché ella fu generata dall'unione fra Leda e Zeus sotto le mentite spoglie di un cigno^{xxviii}. La particolarità della testa fu colta da Isabella che la descrisse come «un mezzo guscio d'uovo» ed ancora «le cuopre a guisa di berretto la parte diretra del capo. Ricchissima massa di capelli non intrecciati, ma mollemente ondegianti, glie lo contorna con vaghezza senza stringerlo, e allentandosi alquanto, ed allargandosi con mirabile grazia e naturalezza, viene ad allacciarle con bel nastro dietro la testa». «Cantata da Omero, rabbellata da Ovidio, sculta da Canova, a cui più lieta fortuna arrise mai? [...] la grandezza oltre natura [...] concilj pure in questa speciosissima testa squisitamente, e con singolare e dolcissima gara, la gentilezza e la grazia»^{xxix}.

Cicognara in una lettera a Canova del 10 giugno 1812, ricordava il marmo Albrizzi come una «Elena veramente greca» scrivendo di avervi rintracciato «quella maestà e dignità grave mista di voluttà e di bellezza egregia che a tal donna conveniva». E se la sfera ideale della «beltà classica, e severa» era ben ravvisabile nelle «forme grandiose, e belle del collo e del viso», le cure canoviane per rendere vero e sensuale quel sembiante erano evidenti nella «voluttà del collo» e nell'«acconciatura dei capelli», i quali «sono realmente quali esser denno le anella d'una chioma reale coltivata a disegno di piacere»^{xxx}.

Nei numerosi testi in poesia e in prosa presenti nella pubblicazione del 1823 intitolata *Biblioteca Canoviana*, e in particolare nei passi appena citati della Teotochi, come ha scritto Francesca Favaro nel saggio *Antonio Canova fra poesia e prosa nelle pagine di Isabella Teotochi Albrizzi*: «L'arte di Canova si proietta e s'irradia dunque in un'amplificazione letteraria che, oltre a confermare la tendenza dell'epoca al confronto, più o meno agonistico fra le arti, sembra anche chiudere ad anello tale paragone, consegnando nuovamente alla letteratura opere scaturite appunto da una suggestione di letteratura»^{xxxi}. Inoltre, se grazie alla *Testa di Elena* si è creato questo circolo virtuoso dalla letteratura alla scultura alla letteratura, bisogna dire che se la

letteratura antica l'aveva ispirata, al tempo di Canova la letteratura a lui contemporanea con l'*amplificatio* – tecnica retorica applicata al testo scritto (com'è ben evidente nella descrizione della Teotochi e nella poesia di Byron) – dilatò ancor più la fortuna dell'opera.

ⁱ Cfr. F. RIGON, *Le fonti letterarie nell'opera di Antonio Canova*, in *Cercando Canova. Corso propedeutico alla conoscenza delle opere di Antonio Canova*, Museo Civico di Bassano del Grappa, 9 settembre 2013, cfr.

file:///C:/Users/PC/Downloads/CercandoCanova%20programma%2013%20(1).pdf

ⁱⁱ Cfr. G. VENTURI, *Faustino Tadini fra ecfrafi e illustrazione*, in F. TADINI, *Le sculture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno 1795*, a cura di G. Venturi, Bassano del Grappa 1998; cfr. F. FAVARO, *Antonio Canova tra poesia e prosa nelle pagine di Isabella Teotochi Albrizzi*, in "Lettere Italiane", Anno 2011 n. 1, pp. 114-133.

ⁱⁱⁱ La citazione è in L. CICOGNARA, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia 1823, pp. 89-90. L'Omero cui fa riferimento il Canova non era certo l'originale, ma la versione cesarottiana, dato che le traduzioni più lette in Italia in quegli anni furono oltre a quelle del Cesarotti, quelle di Pindemonte (traduttore dell'*Odissea* edita nel 1822) (un altro frequentatore del salotto della Albrizzi) e di Monti (*Illiade* pubblicata nel 1810).

^{iv} L'edizione delle *Opere* di Melchiorre Cesarotti (Padova 1730- Selvazzano, PD, 1808) iniziò a Pisa nel 1800 a cura di Giovanni Rosini, per i tipi di Niccolò Capurro, e si concluse nel 1813, in quaranta volumi (i volumi XII-XXXVII vennero pubblicati a Firenze tra il 1804 e 1811 per i tipi di Molini, Landi).

^v Omero, *Illiade*, Libro III, versi 149-158, trad. di R. Calzecchi Onesti, Torino 1974, p. 97.

^{vi} L. MAGUIRE, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, New York 2009, riguardo a Canova soprattutto pp. 56-57.

^{vii} Nel catalogo della Gipsoteca di Possagno se al n. 221 compare il gesso "madre" del marmo in questione, quello regalato dall'artista a Isabella Teotochi Albrizzi, ai nn. 222 e 223 si citano altre due *Teste di Elena* conservate nei depositi "calchi dal marmo". Cfr. G. CUNIAL, *La Gipsoteca Canoviana di Possagno*, Asolo 2003, p. 95.

^{viii} Antonio Canova, Busto di Napoleone, 1802-22? marmo, ubicazione sconosciuta (fototeca Zeri).

^{ix} Vittorio MALAMANI, *Canova*, Milano 1911, in particolare cap. XVII, *1812-1813*, pp. 171-173.

^x Sta in ID., nota 2, p. 172, in cui si cita il passo tratto delle *Epistole* del Giordani.

^{xi} Dell'argomento ci si occupa nel cap. V *Ritratti in prosa e in figura fra Isabella Teotochi Albrizzi, Ugo Foscolo, Antonio Canova ed Élisabeth Vigée Le Brun* del testo G. PETRUZZELLI, *La cultura della pittura*, Milano 2014.

^{xii} Accanto al ritratto, una fonte biografica molto vicina al tempo storico in cui la Teotochi visse è questa biografia: Vittorio MALAMANI, *Isabella Teotochi Albrizzi: i suoi amici, il suo tempo*, Torino 1882; nel volume sono contenute anche le *Lettere* di Isabella Teotochi Albrizzi alle pp. 173-221. Riguardo alle lettere, fornisce molte notizie sia relative ai *Ritratti*, sia alle opere del Canova sia al giro di conoscenze, amicizie e amori della Teotochi il volume seguente: AAVV, *Alcune lettere d'illustri italiani ad Isabella Teotochi Albrizzi*, a cura di Niccolò Barozzi, Firenze, Le Monnier, 1856; vi sono contenute le lettere indirizzate a Isabella da Giuseppe Barbieri, Aurelio Bertola, Saverio Bettinelli,

Antonio Canova, Ugo Foscolo, Pietro Giordani, Giustina Michiel, Vincenzo Monti, Ippolito Pindemonte. È stato inoltre pubblicato un ricco epistolario di Pindemonte a Isabella, che si fa notare per la levatura letteraria dell'epistolario tutto, in cui inoltre si avverte come il Pindemonte sia stata la vera guida culturale della Albrizzi: I. PINDEMONTI, *Lettere d'illustri a Isabella (1784-1828)*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze 2000 (il volume contiene anche in Appendice II *Undici lettere di isabella a Ippolito*, pp. 363-372, di tenore decisamente più lieve). Biografico ed anche dedicato alle opere e al ruolo sociale della Albrizzi un volumetto ancora più antico, pubblicato nell'anno della morte della nobildonna: L. CARRER, *Notizia intorno Isabella Teotochi Albrizzi*, Venezia 1836. Di tenore simile, e con molte pagine dedicate ai *Ritratti*, il testo seguente pubblicato l'anno dopo: A. MENEGHELLI, *Notizie biografiche di Isabella Albrizzi nata Teotochi*, Padova 1837. Dettagliatissima anche la biografia più recente: A. FAVARO, *Isabella Teotochi Albrizzi. La vita, gli amori, i viaggi*, pref. di A. Zorzi, con un saggio critico di E. Brambilla, Udine 2003.

^{xiii}A. CANOVA, *Pensieri di Antonio Canova sulle belle arti raccolti da Melchior Missirini*, a cura di M. Brusatin, Milano 2005.

^{xiv}*Biblioteca Canoviana, ossia raccolta delle migliori prose e de' più scelti componimenti poetici, sulla vita, sulle opere e in morte di A. Canova*, Venezia 1823, vol. II, p.87.

^{xv} D. RICHTER e U. QUILITZSCH, *Lady Hamilton: eros e attitude. Culto della bellezza e antichità classica nell'epoca di Goethe*, Petersberg 2015.

^{xvi} Cfr. E. BASSI, a cura di, *Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venezia 1959; e ID., *Antonio Canova*, Milano 1957.

^{xvii} Cfr. *Due Accademie di nudo femminile*, Bassano del Grappa, Museo Civico, Album A.3.3.; lapis e carboncino su carta bianca, mm. 320x420,1790, sta in A. CANOVA, *Disegni*, scelti e annotati da G. L. MELLINI, Firenze 1984, tav. XII.

^{xviii} L. CICOGNARA, *Storia*, vol. III, Venezia 1818, p. 258.

^{xix} In questa diletta visione marmorea, / al di sopra delle opere e dei pensieri dell'uomo, / ciò che la natura avrebbe potuto ma non volle fare, / Bellezza e Canova possono! / Al di là della forza dell'immaginazione / al di là dell'arte sconfitta del bardo, / con l'immortalità sua dote, / guardate, ecco l'Elena del cuore! Trad. it. di J. Negro. L'epigramma è citato in G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Torino 1999, p. 122.

^{xx} Lettera di Isabella Teotochi Albrizzi all'Abate Canova Sartori, datata Venezia, 28 marzo 1812, conservata al Museo e Biblioteca di Bassano: «Io non posso più trattenermi dallo scriverle, e dal dirle che l'Elena, avvezza già in ogni tempo a produr malanni, fa ora anche a me, donna (trionfo nuovo per essa) girare il capo. Non saprei dirle quanto mi tantaleggino le voci che odo da quanti la veggono. Oh la bella Elena che avrete! È un capo d'opera! Soggetto e lavoro greco! Ha nella fisionomia tutta la bellezza ed il sapore che Omero seppe farci vedere senza descrivercela; e mille e mille altre belle e peregrine cose mi dicono e mi scrivono, ed io intanto, poveretta, in mezzo a queste dolcissime felicitazioni me ne sto come un cieco fra i capi d'opera, o un affamato a bocca chiusa. Che far dunque se non che rivolgermi a lei che con tanta cortesia e cordialità fu il primo a darmi il lieto annunzio di sì generoso e caro dono? Fervidissimamente quindi me le raccomando, ond'ella prieghi in mio nome il nostro divino Canova a mandarmela sollecitamente. Mi tenga per iscusata, e creda pur che la mia modestia e la mia discrezione, hanno già operato le meraviglie facendomi tacere fin'ora».

^{xxi}Alla p. 87.

^{xxii} S. ANDROSOV, M. GUDERZO, G. PAVANELLO, *Canova*, Milano 2003, pp. 400-401.

^{xxiii} K. EUSTACE, *Canova Ideal Heads*, Oxford 1997, pp. 84-5.

^{xxiv} J. POPE-HENNESSY, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., London 1964.

^{xxv} S. ANDROSOV, *Testa di Elena*, in *Canova*, a cura di S. Androsov, M. Guderzo, G. Pavanello, Milano 2003, pp. 400-401.

^{xxvi} Riferisce Alessandro Malinverni: «Con Ferdinando Quaglia (Piacenza 1780-Parigi 1830), miniaturista ufficiale dell'imperatrice Joséphine, Carlo Maria Viganoni (Piacenza, 1784-1839) fu il migliore tra gli artisti usciti dalla scuola d'arte Gazzola all'inizio dell'Ottocento. La maestria raggiunta in età adulta si deve a un grande impegno – in grado di ovviare a scarse doti naturali – e a un lunghissimo soggiorno a Roma, dal 1808 al 1830, durante il quale poté contare sull'aiuto di Gaspare Landi, studiare le sculture antiche, frequentare la scuola del nudo del Campidoglio e partecipare alla vita artistica dell'Urbe, concorrendo ad esempio al concorso dell'Anonimo del 1813, istituito da Antonio Canova (A. MALINVERNI, *Lettere da Roma di Carlo Maria Viganoni (1808-1816)*, in "Strenna Piacentina", 2012, pp. 132-149). La sua produzione – ritratti, pittura sacra e di storia – è profondamente legata agli insegnamenti accademici, e vicina al Landi, del quale copiò alcuni dipinti ed ereditò alcune commissioni. Di nuovo a Piacenza, dal 1830 alla morte insegnò figura al Gazzola, rarefacendo l'attività pittorica. In cambio di una pensione, la congregazione acquistò dalla erede di Viganoni, Clementina Marsili, i tanti gessi di statue antiche comprati a Roma, centinaia di disegni e alcuni dipinti, che il pittore aveva portato con sé dall'Urbe».

^{xxvii} G. PUCCI, *Verità della copia nell'estetica antica*, relazione introduttiva al Convegno *Verità dell'estetica* della Società Italiana d'Estetica, Roma, 2-3 aprile 2008, sta in http://www.siestetica.it/download/pucci_copia.pdf

^{xxviii} Per magnificare la *Testa di Elena* è stato sottolineato il purismo geometrico, per cui lo scultore ha saputo risolvere un'operazione matematica perfetta. Da notare anche l'eccezionale volume ovale della calotta, circondata da una folta chioma. I capelli si dilatano in riccioli a spirale facendo da cornice al volto, assorto e meditabondo, colto in un'atmosfera vagamente sognante e misteriosa (cfr. O. STEFANI, *Antonio Canova. La statuaria*, Milano 2004, p. 148). Cicognara in una lettera a Canova del 10 giugno 1812, ricordava il marmo Albrizzi come una «Elena veramente greca» scrivendo di avervi rintracciato «quella maestà e dignità grave mista di voluttà e di bellezza egregia che a tal donna conveniva». E se la sfera ideale della «beltà classica, e severa» era ben ravvisabile nelle «forme grandiose, e belle del collo e del viso», le cure canoviane per rendere vero e sensuale quel sembiante erano evidenti nella «voluttà del collo» e nell' «acconciatura dei capelli», i quali «sono realmente quali esser denno le anella d'una chioma reale coltivata a disegno di piacere».

^{xxix} I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Pisa 1821.

^{xxx} La lettera è riportata nel pannello 5, *La Bellezza Femminile delle Teste Ideali*, della mostra *Canova, la bellezza e la memoria*, Casa Buonarroti, Firenze, 2013.

^{xxxi} F. FAVARO, *Antonio Canova tra poesia e prosa nelle pagine di Isabella Teotochi Albrizzi*, "Lettere Italiane", Anno 2011 n. 1, p. 116.