

Smyslnost v mramoru

Kopie Canovova sousoší *Amor a Psyché* pro knížete Metternicha

Eliška Petřeková

The subject of this study is a replica of Antonio Canova's sculpture Cupid and Psyché that Prince Klemens Wenzel Lothar Metternich, State Chancellor of the Austrian Empire, commissioned in 1819–1822 for his villa in Vienna (and which is now in Kynžvart Castle). From an analysis of historical sources and preparatory studies (sketches and models) for the sculpture some light is shed on the nature of the creative process and the practical workshop operations of Canova's studio in Rome, which a whole range of sculptural assistants and students worked for. This was the environment from which Adamo Tadolini emerged. A student in and the eventual heir to Canova's workshop, Tadolini was the artist behind several other replicas of Canova's famous sculpture, and his authorship of the sculpture now in Kynžvart Castle is documented by a number of indirect indicators, but above all by the sculptor's autobiographical notes, published in 1900 by his grandson Giulio Tadolini. The second part of the study looks at Prince Metternich's relationship to contemporary sculpture in Rome and his position within the wider international circle of collectors and patrons, and it also examines in greater depth Metternich's own assessment of the work in the context of contemporary views on Canova's sculpture and Tadolini's replicas around the year 1800.

Key words: Antonio Canova; Adamo Tadolini; Prince Klemens Wenzel Lothar Metternich; Kynžvart/Königswart; sculpture; neoclassicism

Bc. Eliška Petřeková
Seminář dějin umění, Masarykova univerzita Brno /
Departement of Art History, Masaryk University Brno
e-mail: 341974@mail.muni.cz

Nevíme kdy a za jakých okolností se kníže Klement Václav Lothar Metternich (1773–1859) poprvé setkal se sousoším *Amora a Psyché* Antonia Canovy (1757–1822). Originál mohl spatřit v roce 1810, kdy navštívil zámek Compiègne a byl přijat samotným Napoleonem.¹ Ať už k prvnímu okouzlení došlo skutečně na tomto zámku či nikoliv, je zřejmé, že na něj dílo muselo velice zapůsobit. První nezprostředkovaná zmínka o setkání Metternicha s Canovou se nachází v korespondenci určené jeho manželce Eleanoře Kounicové ze 4. dubna 1817, kde popisuje návštěvu ateliéru Canovy, Thorwaldsena a dalších dvou umělců, z nichž největší dojem učinil Canova: „*Cet homme rappelle les beaux temps de la Grèce.*“²

V době kancléřovy objednávky sousoší *Amor a Psyché* již Canova dosáhl věku téměř šedesáti pěti let. Je tedy více než pravděpodobné, že dílo vznikalo pod vedením mistra, avšak bez jeho přímého podílu. Antonio Canova řídil rozsáhlou uměleckou dílnu, kde se obklopoval velkým množstvím zkušených umělců a talentovaných řemeslníků. Jeho studio bylo volně přístupné veřejnosti; jednalo se o nevyhnutelný dobový trend – pokud se umělec chtěl stát úspěšným, musel svou práci předvést před zraky majetných sběratelů a zvědavých cestovatelů. Velké množství návštěvníků Canovy dílny nám zanechalo relace o jejím provozu, jen velmi zřídka se však jednalo o jedince zasvěcené do uměleckého řemesla, jejich poznámky mají proto spíše charakter populární reportáže. Francouzský malíř François Marius Granet (1777–1849) popsal ve své autobiografii svou první návštěvu Canovova ateliéru kolem roku 1809 a odhalil jak mnoho, nebo spíše málo, bylo viděno širokou veřejností. Poté, co si protlačil cestu zástupem kočárů a služebníků čekajících na ulici, našel první místnost plnou „*de grands personnages et de belles dames de toutes nations*“ obdivujících ze všech úhlů vybranou mistrovu sochu, kterou jeho asistent pomalu otáčel na podstavci uprostřed místnosti. Ve druhé místnosti byly vystaveny sochařské modely, zatímco v dalších ateliérech pracovali umělci asistenti na realizaci Canovových návrhů a kopiích jeho děl s „*un zele extraordinaire*“.

Odřezky mramoru se vznášely kolem jako sněhové vločky. Granet však nikde nespatriil „l'homme qui donnait la vie de tout ce mouvement“, a když se po něm ptal, bylo mu řečeno, že se jen zřídka objeví před davem neznámých cizinců.³ Podobnou zkušenost si z návštěvy ateliéru slavného sochaře odnesl francouzský spisovatel Stendhal (1783–1842), který poté, co prošel pěti či šesti místnostmi, zjistil, že zatímco Canovovi pomocníci pilně pracovali, samotný mistr se fyzické činnosti vyhýbal a omezil se pouze na „psychickou námahu“. Dále popisuje, jak sochařovi asistenti vytvořili podle skici prováděcí model ze sádry, který po mistrových korekturách a retuších realizovali v mramoru. Tato socha byla nakonec v mistrově vlastním ateliéru dokončena samotným Canovou: „Voilà son seul travail sur le marbre“.⁴ Tuto umělcovu zdánlivou pasivitu zachytil i anglický cestovatel John Mayne (1759–1836), který navštívil ateliér v listopadu 1814, právě v době vzniku díla *Theseus a Kentaur*, přičemž práce na soše byla ve fázi „značně pokročilého stavu“. Angličanovi se zdálo, že práce bude brzy hotova, bylo mu však řečeno, že Canova se sochy ještě vůbec nedotkl. Zatím vytvořil pouze

návrhy a modely a bude mu předána k dotvoření konečného lesku.⁵

Henry Matthews (1789–1828) ve svém deníkovém zápisu z roku 1818 popisoval stejné postupy, závěr však vyvodil odlišný. Podle něj bylo zvláštní pozorovat proces vznikání sochy od mramorového kvádrů až k závěrečnému dokončení, které je provedeno rukou samotného umělce. Podle Matthewse byla předchozí práce čistě mechanická a mohla být prováděna asistenty podle sochařova modelu.⁶

Mnoho zachovalých návrhů, skic a modelů sousoší je pro nás důkazem pečlivých Canovových příprav před vlastním vytvořením díla. Dochované studie mají velice podobnou kompozici a zdá se tedy, že Canova měl od počátku jasnou představu o vizuálním řešení postav. Inspirací se mu pravděpodobně stal spis *Le Pitture Antiche D'Ercolano* (1757–1771), který obsahoval rytiny podle maleb nalezených ve znovuobjeveném antickém městě Herculaneu,⁷ jenž Canova rovněž navštívil v době svého pobytu v Neapoli v roce 1787.⁸ Konkrétní rytina od Raffaella Morghena (1758–1833), kterou Canova okopíroval v jedné ze svých skic, zachycovala

1 – Antonio Canova, *Psyché probouzená Amorovým polibkem*, 1793. Paříž, Musée du Louvre





2 – Antonio Canova, **Souboj** – skica sousoší Psyché probouzené Amorovým polibkem. Benátky, Museo Correr

dvojici *Fauna a bakchantky*. Canovu zřejmě uspořádání postav značně zaujalo, protože jej promítl do řady přípravných prací k dílům, jakými byly např.: *Venuše oplakává Adonise*, *Dvě vzájemně propletená těla Hyláse a nymfy (?)* a nepochybně i do několika skic a modelů *Amora a Psyché*.⁹ Z původní starověké malby přejal motiv ležící, spoře oděné ženy, nad kterou se sklání mužská postava. Tuto nápadnou analogii umocňuje shodná pozice paží Fauna i Amora, kteří jednou rukou podpírají hlavu ležící dívky a druhou nechávají spočinout na jejím poprsí.

Přestože měl Canova konkrétní kompozici již předběžně zvolenou, bylo zapotřebí do uměleckého díla vnést také vlastní invenci. Pro Canovu to znamenalo umístění a kombinaci paží a končetin, což můžeme sledovat u přípravných studií. Jedna ze zmíněných přípravných prací odhaluje původní záměr nastavit milence hrudí k sobě, tento terakotový model však nikdy nebyl uskutečněn ve velkém měřítku. Canova nakonec zvolil řešení, kdy se na zádech ležící Psyché hrudí zaklání a tváří se tak dostává do konfrontace s tváří Amorovou. Tím Canova velice snadno vyřešil problém, jak zobrazit dvě postavy, které se na sebe dívají, aniž by jednu z nich otočil zády k divákovi. Zvolená kompozice také koresponduje s obsahem příběhu, kdy Amor představující nebeský rozměr příběhu pozvedá Psyché, která byla pozemského původu.

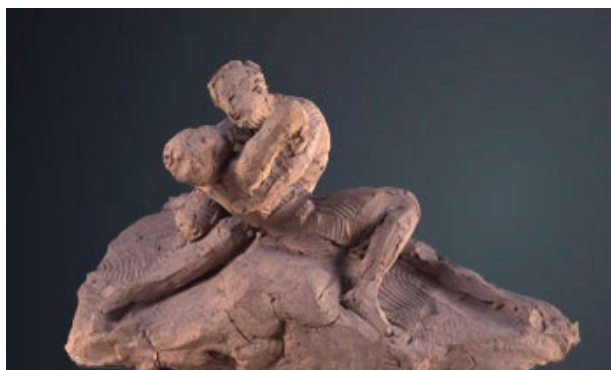
Canovův umělecký proces se skládal ze čtyř částí. Prvním z nich byla kresba, kterou Johann Joachim Winckelmann považoval za nejdůležitější akt umělecké činnosti. Klíčovou roli v této souvislosti hraje obrys, protože „*zdůrazňuje podstatné*“ a naopak „*vylučuje náhodné*“.¹⁰ Část jeho náčrtů se dochovala, jeden z nich se vztahuje přímo ke kompozici *Amora a Psyché*. Zde má Amor načrtnuta malá zaoblená motýlí křídla, nakonec však i ta umělec pozměnil do monumentálních křídel směřujících k nebi. Navrhovaná motýlí křídla jsou tradičním atributem Psyché a Canova si

tak možná v jisté fázi pohrával s ikonograficky inovativní substitucí obou zobrazených postav.

Další fází uměleckého procesu bylo přenesení kresebného návrhu do trojrozměrné formy. Vznikla tak sochařská skica, tzv. bozzetto, v Canovově případě nejčastěji z vosku nebo hlíny. Tyto materiály jsou pro tento účel mimořádně vhodné, protože jsou levné a lehce přebírají nové formy. Winckelmann v této souvislosti tvrdí, že práce v hlíně znamená pro sochaře totéž, co kresba pro malíře.¹¹ Canovova bozzetta jsou na rozdíl od výsledných, detailně provedených a hladce povrchově upravených soch značně expresivní. Důvodem byla energie a rychlost, se kterou autor vnášel do studie svou invenci. Ke kompozici *Amora a Psyché* se dochovala celkem dvě bozzetta. Obě jsou si nápadně podobná. Postavy jsou natočeny hrudí k sobě, není zde však na první pohled zřejmé, která z postav je právě probouzena a zachráněna. Jejich těla shodně spočívají na pomyslné skále. [obr. 3, 4]



3 – Antonio Canova, **Souboj** – skica sousoší Psyché probouzené Amorovým polibkem. Possagno, Gipsoteca canoviana



4 – Antonio Canova, **Psyché probouzená Amorovým polibkem**, 1793. Paříž, Musée du Louvre

Předposlední a neméně důležitou fází bylo vytvoření sádrového modella, které se stalo východiskem k poslední závěrečné práci, a to vzniku vlastního sochařského díla přenesením rozměrů na mramorový kvádr v poměru 1:1. V našem případě se zachovalo i sádrové modello, nachází se dnes v Metropolitaném muzeu umění v New Yorku. Důkazem, že se jedná o autentické modello k vytvoření jedné z replik, jsou nám stopy tečkovací techniky na jeho povrchu.¹² [obr. 5] Po odstranění přebytečné hmoty z kamenného bloku vznikla finální mramorová socha, která byla v závěrečné fázi pečlivě vyleštěna pro zajištění osobitého lesku.

Původní sousoší *Amora a Psyché* vzniklo na objednávku skotského cestovatele Johna Campbella (1766–1840), učiněnou během jeho italské Grand Tour v roce 1787. Canova sochu dokončil o šest let později, nešla však do rukou objednavatele, Canova si mramorové sousoší překvapivě ponechal. Ještě v dopise ze září 1793 objednavatele ujišťuje, že již příští měsíc dílo obdrží a delší doba čekání bude vykompenzována větší přesností práce.¹³ Z toho plyne, že případné umělcovo roz-

hodnutí si sochu ponechat muselo být neplánované, zřejmě se setkal s následným nezájmem ze strany objednavatele. Ať byl důvod jakýkoli, v roce 1800 prodal Canova sousoší generálu Joachimovi Muratovi (1767–1815), pobočníkovi budoucího francouzského císaře, který dal sousoší umístit do královského paláce Compiègne nedaleko Paříže. Od Murata získal sochu do držení samotný Napoleon Bonaparte (1769–1821) a nakonec našlo dílo cestu do pařížské sbírky v Louvru.¹⁴ Sousoší je jedinečné zejména atributy nacházejícími se za zády postav, tedy ukrytými před prvními pohledy diváků. Za dvojicí leží pohozená nádoba, do které podle příběhu Psyché z rozmaru nahlédla a následně byla posednuta smrtelným spánkem. Zajímavým detailem je nenápadný šíp, taktéž za postavami, nedaleko amfory, nepochybně patřící Amorovi. Podle originálního Apuleiova příběhu byla Psyché vytržena ze mdlob právě bodnutím Amorova šípu: „vzbudil Psychu jemným a neškodným bodnutím svého šípu [...]“¹⁵ [obr. 1]

Socha se rychle stala středem zájmu několika majetných sběratelů, kteří sochaře žádali o repliky. Umělecké



5 – Antonio Canova, *Psyché je probouzena Amorovým polibkem*, 1794. New York, Metropolitan Museum of Art



6 – Antonio Canova, **Amor a Psyché**, 1796. Petrohrad, Ermitáž

publikace však do rejstříku Canovových uměleckých děl řadí pouze jedinou repliku, a to sousoší *Amora a Psyché* vytvořenou na objednávku ruského knížete Nikolaje Jusupova (1726–1831) v roce 1796, která je dnes vystavena v petrohradském muzeu Ermitáž.¹⁶ Kníže Jusupov byl příkladem objednavatele, který po umělci vyžadoval určité úpravy, konkrétně vyzval sochaře k vytvoření poněkud cudnější Psyché, které mušelin zakrýval celé nohy, a Amorovy genitálie byly zakryty listem. Zřejmě tyto nároky byly důvodem, proč Ca-



nova roku 1794 vytvořil sádrový model, který je dnes k vidění v Metropolitním muzeu umění v New Yorku.¹⁷

Přestože byla petrohradská replika vytvořena podle sádrového modelu, obsahuje vlastní charakteristické znaky. Těmi je zahalení celých nohou, které způsobilo, že autor snažící se o reálné zachycení draperií byl nucen ubrat mramorové „látky“ na čelní straně skály, namísto toho značně přidal pokrčených draperií na zadní straně. Za zády postav se nachází pouze nádoba, nikoli pohozený šíp, tím se opět replika liší od původního originálu. Jedinečným rysem je mramorový podklad, který je znatelně menších rozměrů, což způsobuje přečnávání nohy Psyché. [obr. 6]

Další kopii je sousoší *Amora a Psyché* z Villy Carlotta, vytvořené mezi léty 1818 až 1827,¹⁸ za jejího autora je však označován Adamo Tadolini (1788–1868), žák Canovy, kterému umělec svěřil roku 1818 svůj sádrový model.¹⁹ Autor sochy již znatelněji vycházel ze zmíněného modelu, přesto si i v tomto případě vyhradil nárok na změny. Již na první pohled je patrné, že postava Psyché ve Ville Carlotta postrá-

7 – Adamo Tadolini, **Psyché probouzená Amorovým polibkem**, 1819–1827. Tremezzo, Villa Carlotta



8 – Adamo Tadolini, *Amor a Psyché*, 1822. Kynžvart, zámek

dá motýlí křídélka, která jsou nápadným prvkem na sádrovém modelu. Naopak sádrovému Amorovi schází toulec se šípy, u mramorové kopie se tento atribut nalézá, spočívá však Amorovi za pravým ramenem, nikoli za levým, jako u originálu v Louvru. Přes všechny tyto rozdíly mají sochy nezpochybnitelné společné rysy, značí jasnou souvislost mezi modelem a mramorovým sousoším; těmito znaky jsou Amorovy odhalené genitálie, horizontální a méně dynamická podoba jeho křídel a zakrytí celých nohou Psyché. Nejvýraznější spojitostí se bezpochyby stává soulad skály a draperie, která na ní spočívá. Útvar, jenž je vytvořen těmito dvěma prvky, nápadně připomíná tvar mušle a u obou soch je zcela shodný. [obr. 7]

Objednavatelem kopie *Amora a Psyché* nacházející se dnes na českém území je již zmíněný kníže Klement Václav Lothar Metternich, kterému bylo sousoší dopraveno 10. února 1822 z Říma do jeho vídeňské vily.²⁰ Socha

byla vytvořena z kararského mramoru, svými rozměry 133 x 146cm se značně blíží sádrovému modelu z Metropolitního muzea v New Yorku (134,6 × 151,1 cm), stejně tak tvarováním mramorového podloží, draperií zakrývající nohy Psyché i tvarem Amorových křídel. Skutečně pozoruhodná je podobnost tvaru skály u sochy a modelu, veškeré záhyby, pukliny a nerovnosti jsou záměrně kopírovány s virtuosní přesností. Na druhou stranu nemá kynžvartská kopie záhyby látky uspořádané se stejnou pravidelností a symetrií jako sádrový model. Rozdíly soch jsou nepatrné, kynžvartskému sousoší především chybí veškeré atributy (pomineme-li Amorova křídla): Psyché schází motýlí křídla, která se však neobjevila na žádné z replik, bůžkovi na zádech nespočívá toulec se šípy, za zády postav se nenachází otevřená nádoba ani pohozený šíp. [obr. 8, 9]

Nabízí se tedy otázka, zda Antonio Canova mohl být autorem kynžvartské repliky. V kanonických soupisech

Canových děl je zmiňována pouze jediná replika pro knížete Jusupova. Dobové zprávy navíc uvádějí, že Canova svůj sádrový model roku 1818 věnoval mladému sochaři a svému spolupracovníkovi Adamu Tadolinimu s povolením vytvořit tolik kopií, kolik si sám bude přát.²¹ V době Metternichovy objednávky neměl tedy již Canova sádrový model ve svém vlastnictví. Vzniklá kopie je mimo jiné neobyčejně blízká Tadoliniho replice ve Ville Carlotta.

Adamo Tadolini (1788–1868) se již od svých uměleckých počátků v Boloni těšil velkorysému podpoře ze strany knížete Astorre Enrica Hercolaniho (1779–1821), která pokračovala i v pozdějších letech, kdy již oba pobývali v Římě.²² Tadolini započal svá studia na boloňské Akademii výtvarných umění, která byla zaměřena na zkoumání antiky, klasických proporcí a tvorbu vycházející z modelů antických soch. Roku 1808 vyhrál cenu Akademie s terakotovým reliéfem *Venuše vztahuje ruce k Aeneovi*. O pár let později se díky finanční podpoře Akademie vydal do Říma, kde vytvořil sochu *Aiás proklíná bohy*. Za toto dílo mu byla udělena další cena, tentokrát vypsána samotným Canovou pro mladé a nadané sochaře.²³ Canova následně pozval mladého umělce do svého ateliéru a právě tehdy započala

jejich profesionální spolupráce. Canova nebyl umělcem, který by kolem sebe kupil zástup žáků. Jeho praxe byla taková, že přijal do své dílny talentovaného studenta, jehož nadání bylo většinou ověřeno ziskem umělecké ceny, a světil mu určitou práci menšího významu. Jakmile student dokončil zadané dílo a dosáhl určitého stupně umělecké svébytnosti, Canova mu obvykle doporučil založit si vlastní ateliér. Přesně tak se Canova zachoval i v případě Tadoliniho, kterému důvěřoval natolik, že se stal posléze ručitelem u nájemní smlouvy jeho ateliéru.²⁴ Z Tadoliniho seznamu děl plyne, že první prací pro Canovu bylo v roce 1814 vytvoření kompozice sochy *Náboženství*, zřejmě pro náhrobek Klementa VIII. v Římě. Dále mu světil například vytvoření modelu sochy George Washingtona podle mistrova bozzeta, skicu symbolizující Válku a Mír, označovanou jako sousoší *Mars a Venuše*, nebo dvě *Tanečnice* podle Canovova originálu.²⁵ Po nějaké době byl Tadolini již natolik zběhlý v kopírování umělcových děl, že některá, například *Theseus a Minotaur*, jsou připisována oběma tvůrcům. Pro naše závěry je důležité, že i poté, co si Tadolini zřídil vlastní dílnu, tvořily zakázky na kopie slavných Canových děl velkou část jeho příjmu a nadále úzce spolupracoval s Canovou až do jeho

9 – Adamo Tadolini, *Amor a Psyché*, 1822. Kynžvart, zámek





10 – Antonio Canova, *Psyché je probouzena Amorovým polibkem* – detail. Paříž, Musée du Louvre

kopie objevuje k roku 1835.³³ Jednu takovou kopii můžeme spatřit i na našem území, v hudebním salónku vizovického zámku. Byla vytvořena neznámým umělcem 19. století a je přibližně třicet centimetrů vysoká.³⁴ Je prezentována jako kopie, jejíž předlohou bylo původní originální sousoší Antonia Canovy,³⁵ avšak při srovnání tohoto drobného díla s Canovovým originálem a Tadolinioho kopiemi vyplývají rozdíly v podobě zahalených nohou Psyché a odlišné řešení draperie spočívající na skále. Ty jednoznačně svědčí o tom, že autorovi této kopie bylo předlohou spíše právě Tadolinioho dílo, zejména repliky z Kynžvartu a Villy Carlotta.

Gulio Tadolini, synovec Adama Tadolinioho a zároveň autor jeho biografie, vypráví ve svém spise pozoruhodnou historku o setkání Tadolinioho a Metternicha: když v roce 1819 pobýval rakouský císař František I. v Římě, Tadolini se účastnil večírku na Campidoglio ve společnosti italského architekta Raffaele Sterna (1774–1820) a archeologa, kritika umění a diplomata Giuseppeho Tambronioho (1773–1824). Zde se potkali s knížetem Metternichem, který také zavedl řeč se Sternem s Tambronim. Mimo jiné se dotazoval Tambronioho na přítomného mladého umělce, zda je to „ten“ Tadolini, který pracoval u Canovy, kterého již viděl spolupracovat s mistrem na sousoší *Náboženství*. Tambroni mu přitakal a doporučil mu počít Tadolinioho svou návštěvou v jeho studiu. Metternich údajně souhlasil, avšak podivil se, že nepracuje v Canovově dílně. Tambroni mu jejich spolupráci potvrdil, avšak dodal, že Tadolini také pracuje již samostatně, například vytvořil sochu *Venuše a Amor* pro knížete Hercolaniho. Dva dny po tomto setkání údajně Metternich navštívil Tadolinioho ateliér a objednal si repliku sousoší *Amor a Psyché*, které předtím viděl u knížete Hercolaniho (snad šlo o první Tadolinioho repliku Canovova sousoší, kterou podle jeho životopisu vytvořil v roce 1816 z terakoty).³⁶

Tato historka příhodně potvrzuje předešlou hypotézu o Tadolinioho autorství, avšak formuje nové otázky, například co způsobilo časovou prodlevu mezi zadáním zakázky a dodáním hotového díla. Zmíněná objednávka totiž proběhla již v roce 1819, čemuž odpovídá i údaj v rejstříku Tadolinioho děl,³⁷ avšak Metternich se novým přírůstkem od Antonia Canovy chlubí ve svém deníku až 10. února 1822. Přestože se to zdá jako poměrně dlouhá doba, nesmíme zapomenout, že to byla pravděpodobně první Tadolinioho velká mramorová kopie tohoto sousoší a Tadolini byl již poměrně známým sochařem, tudíž se mu již bezpochyby kupily objednávky. Nehledě na to mohly i praktické stránky, jako zajištění kvalitního mramoru nebo následná doprava, sehrát roli v opožděném dodání. Ještě zajímavější je však otázka, co Metternicha vedlo k tvrzení o „právě obdrženém Canovově sousoší“.

smrti v roce 1822.²⁶ Během této doby vytvářel sochy podle Canovových předloh, ať už se jednalo o kresby, bozzeta či hotová díla, naopak však také pro Canovu vytvářel návrhy, modely a kopie, terakotové i kamenné. Nedá se tedy příliš mluvit o Tadolinim, jako o pouhém žákovi svého mistra, svou prací se prokázal jako jeho mladý a nadaný spolupracovník, velmi oceňovaný v určitých kruzích.

Nejznámější z replik, již zmíněná socha z Villy Carlotta, vznikla pro hraběte Gian Battistu Sommariva (1762–1826),²⁷ italského mecenáše, který na počátku 19. století naplnil tuto vilu vzácnými uměleckými kusy tehdy populárních malířů a sochařů, Canovu a Tadolinioho nevyjímaje.²⁸ Tato replika je obvykle v literatuře datována do let 1819 až 1824,²⁹ pravděpodobněji však vznikla až v roce 1827, čemuž odpovídá údaj v Tadolinioho biografii o objednávce hraběte Sommarivy.³⁰ Další repliky vytvořil pro irského politika Richarda Thomase Dawsona, druhého barona z Cremorne (1788–1827),³¹ pro Leopolda Bourbonnského, prince Království obojí Sicílie (1813–1860) a údajně též pro jakéhosi „kardinála Guardocchii“, který by snad mohl být totožný s kardinálem Giovannim Battistou Quarantottim (1733–1820), avšak datum jeho úmrtí neodpovídá dataci jednotlivých replik.³² Význam Tadolinioho pro popularizaci Canovova díla však spočíval nejen ve vytváření replik pro bohaté mecenáše, ale zřejmě také možná i iniciováním masové produkce v podobě zmenšených a levnějších variant, určených širší veřejnosti. Ve výčtu jeho děl se taková zmenšená

Kníže Metternich se na poli umění velmi ochotně angažoval, jeho jméno bylo spojeno s Vídeňskou akademií, byl jedním z nejtědřejších podporovatelů umění v tehdejší Vídni, přesto o jeho znaleckých kvalitách panují pochyby.

Když se císař František I. chystal v prosinci 1818 na diplomatickou cestu do Itálie, mnoho aristokratů doufalo, že budou vybráni jako jeho doprovod. Svou účast nabídl i kníže Nikolaus II. Esterházy (1765–1833), v té době již významný sběratel s mnoha konexemi, s úmyslem uvést císaře do uměleckých kruhů tehdejší Itálie. Císař sice jeho nabídky nevyužil s vysvětlením, že nehodlá cestovat s žádnou velkou okázalostí. Ve skutečnosti ovšem společně s císařovnou a menším doprovodem kráčeli při prohlídce Říma v Esterházyho stopách. Za svůj doprovod si císař vybral knížete Metternicha a krále Viléma I. Württemberského (1781–1864), který stejně jako Metternich po této cestě začal naplno budovat svou sochařskou sbírku.³⁸

Právě Esterházy totiž představoval nový typ znalce a sběratele neoklasicistního sochařství, jenž zformoval svým příkladem vzor pro celou řadu svých souputníků a následovníků, včetně samotného Metternicha.³⁹ Pro Esterházyho bylo velmi důležité, aby jeho kolekce obsahovala především originály, nikoli následné kopie, které byly typické pro jeho napodobitele. Jak moc byl kníže důsledný při dodržování této zásady, nám dokládá historika, kdy si Esterházy, okouzlen Tadoliniho sousoším *Venuše a Amor*, vyžádal originál od přítele Hercolaniho a nechal pro něj udělat kopii, za kterou zaplatil více než Hercolani za původní originál.⁴⁰ Esterházy byl právě jedním z jeho prvních příznivců a mecenášů, který v mladém sochaři spatřil rozvíjející se talent. Oproti tomu Metternich byl typickým příkladem mecenáše, který pouze objednal repliku poté, co znalejší a zkušenější sběratel ocenil kvality daného sochaře. Podle knížete Esterházyho si například nechal vytvořit pro svou vilu portrétní bustu od Thorvaldsena, nebo Teneraniho repliku inspirovanou Canovovou sochou *Psyché abbandonata*.⁴¹ Většinu uměleckých předmětů získal Metternich mezi léty 1817 a 1819, jeho umělecká sbírka se rychle rozrůstala a brzy zahrnovala desítky velkých mramorových sousoší, drahých váz, malovaných portrétů, bust, basreliéfů a dalších vzácných kusů. Většinu získaných děl umístil do své vídeňské letní vily na ulici Rennweg, kde nechal roku 1835 rozšířit zahradní domek o dvě galerijní křídla a tím položil základ pro vlastní muzeum.⁴²

Jak je patrné, Metternich byl sběratel, jehož záměrem bylo především okouzlit návštěvníky své vily kopií slavného Canovova sousoší, aniž by důsledně musela být vytvořena Canovou samotným. Jak zaznělo v Tadoliniho biografii, Metternichovi stačilo ujištění, že mladý umělec spolupracuje se samotným Canovou a současně vytváří kopie jeho děl, načež Metternich sousoší bez váhání objednal a ve svém deníku ho následně bez rozpaků označil za dílo Canovy. Je příznačné, že zatímco Esterházyho sbírka byla složená z pečlivě vybraných děl starší i mladší genera-

ce neoklasicistních sochařů, kde dokonce navzájem konfrontuje díla Canovových a Thorvaldsenových žáků,⁴³ Metternich nejspíše ani rozdíl mezi oběma školami nezaregistroval. Důkazem Metternichova slabého povědomí o tehdejších sochařských stylech a uměleckých kruzích je historika o kancléřově návštěvě Thorvaldsenova ateliéru, při které sochaře pochválil a zcela bezelstně ho označil za pilného Canovova studenta.⁴⁴ I na tom se ukazuje, že Esterházy byl skutečně znalec, důsledně trvající na originalitě soch a schopný rozlišovat mezi různými uměleckými projevy a třeba je i stavět proti sobě, zatímco Metternich a i další Esterházyho následovníci takto důslední nebyli a často je spíš skutečně zajímal „drahocenný materiál, galantní témata a portréty významných osobností“.⁴⁵

Z Metternichovy korespondence taktéž vyplývá, že sousoší *Amor a Psyché* není prvním ani jediným dílem z Canovovy díly, které kancléř do svého majetku získal. V jiném dopise manželce z července 1817 oznamuje nákup „*deux jolies choses: une charmante copie de la Venus de Canova, et un énorme vase d' alabâtre d' un bon marché ridicule*“.⁴⁶ S velkou pravděpodobností se jedná o sochu *Venuše*, která se dnes společně se sousoším *Amora a Psyché* nachází v instalaci státního zámku Kynžvart.⁴⁷ Dalšími Canovovskými sochami na kynžvartském zámku jsou postavy *Psyché* v zámecké herně a *Hébé* ve velkém sálu.⁴⁸ Můžeme však pouze hádat, zda tyto sochy jsou skutečně od samotného Canovovy, nebo jsou opět pouze kopií některého jeho žáka, případně samotného Tadoliniho, které poté Metternich prezentoval jako Canovova díla.

Canova vytvořil sousoší, které mělo vzbuzovat zájem svou idealizovaností a abstraktní nedotčeností. To stupňoval umístěním sochy na podstavec dále od diváků, postavám dal pubertální vzhled a podživotní velikost.⁴⁹ Tím vzniklo dílo, které nemohlo konkurovat realitě a postavy nemohly být považovány za skutečné a živé osoby. Naopak bylo vnímáno jako umělecké dílo, představující ideální vizi odvozenou ze studie přírody a antiky,⁵⁰ vše doplněno mytologickým příběhem o lásce. Vnímání tohoto dokonalého souladu nahoty a mytologie můžeme sledovat u samotného Metternicha, který hovořil o „jednoduchém božském odění“.⁵¹

„Božské odění“ Metternich použil pro označení nahoty, často řešené otázky této umělecké epochy, ve které se nahota stala projevem úcty ke klasické kultuře a jejím formám. Canova sám trvale užíval této „ideální nahoty“, považoval ji za důležitou součást svého umění a skrze ni dával na odív své upevnění v klasické tradici. Právě nahota se v této době stala nositelem prestiže a Canova, který byl v poptávce jako uznávaný portrétista, často propojoval portrétní prezentaci s klasicistním formátem nahoty. Nejvýznamnějším portrétem, který skrze nahotu nabyl dramatický, mytický rozměr, vznikl na objednávku Napoleona Bonaparte. Ten se nechal vyobrazit velkým množstvím evropských umělců, jež ho zasadili do prostředí, které císaře



11 – Sochařský atelier Antonia Canovy a Adama Tadoliniho. Řím, Museo Atelier Canova Tadolini

připodobňovalo k největším historickým osobnostem; přecházející Alpy jako Hannibal, vítězící v Egyptě jako Caesar a tvůrce císařství jako Karel Veliký. Během dvaceti let se Napoleon, který nebyl ani pohledný, ani sportovec, stal díky umělcům největším neoklasicistním hrdinou. Canova přispěl k tomuto obrazu císaře mramorovou sochou, kde vylíčil Napoleona jako řeckého boha, tak jak Římané zobrazovali císaře Augusta, jako božského, mladého, v dokonalé nahotě. Canova tuto sochu charakteristicky nazval *Napoleon jako Mars mírotvůrce*. Za sochařskou nahotou však nemusela být vždy spatřována umělecká myšlenka, hranice mezi uměním a obsceností či karikaturou nebyla vždy přesně vytyčena. To dobře věděl i Napoleon, když sám poznamenal: „*Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas*“.⁵² Přestože Canova použil „ideální nahoty“ v duchu tradice císařského portréru, když Napoleon sochu v Paříži roku 1811 spatřil, odmítl ji, označil ji za „*trop athletique*“ a zakázal přístup veřejnosti.⁵³ Rozpaky z možných výkladů nahoty pociťoval zřejmě i Metternich při pohledu na sousoší *Amora a Psyché*: „*A já v těchto dnech, kdy mne navštěvují nevinní, budu musít přehodit přes Amora*

župan a Psyché přikryji přikrývkou. Kromě těchto příležitostí jim přeče však ponechám jejich jednoduché božské odění“.⁵⁴

Během nadcházejícího období senzuality a romantismu se zformovaly tři hlavní interpretace legendy snažící se zodpovědět, jaký druh erotiky sousoší zobrazuje. První z interpretací je „erotická“, charakteristická postavami tělesně odlišnými, smyslnými až pohanskými. V dobové tvorbě můžeme tuto definici najít u básníka Johna Keatse (1795–1821) stylizující pár jako smyslnou dvojici v hluboké trávě.⁵⁵ Tato teorie je literaturou spojována s francouzským prostředím, zemí s uvolněnou erotickou fantazií (převážně díky postavám markýze de Sade a Casanovy), jež se promítala i do umění, vstřícného k otevřené sexualitě.⁵⁶ Tato první definice může zcela odpovídat původnímu znění Apuleiova příběhu, který byl protkán erotikou a sexualitou, alespoň natolik, kolik doba a žánr autorovi dovozovaly.

Pro další definici připravil pole vlivný antikvář Bernard de Montfaucon (1655–1741), který na počátku 18. století odebral veškerou „sexualitu“ z řady antických příběhů.⁵⁷ Tato druhá interpretace je nazývána „delikátní“ a je založena na jem-



12 – Bertel Thorvaldsen, *Kníže Klement Václav Lothar Metternich*, 1819. Kodaň, Thorvaldsens Museum

ném a neposkrvněném vyobrazení. Hladká těla připomínají fajánsové sošky, dívčino vyvinuté poprsí odhaluje nevinné dospívající tělo v očekávání tajemného příchodu sexuality.⁵⁸

Třetí z dobových výkladů je také určitým druhem jemnosti a delikátnosti, zde je však dvojice vnímána s narcistickou podobností a vzájemnou spleteností. Přestože je tato teorie velmi těžko definovatelná, byla právě jí věnována na přelomu 18. a 19. století nadměrná pozornost. Hlasatelé této teorie vycházeli z Platónova filozofického postoje překonat pozemskou lásku, v tomto posledním případě se tedy jedná o lásku „intelektuální“. Ta představuje všeobecného člověka rozechvělého panenskou touhou, která je však cudná a jemná. Platónovo třetí pohlaví, tzv. hermafroditní, zde symbolizuje sjednocený stav dvojice, ke kterému se údajně člověk dlouho navrácí.⁵⁹ Tato teorie je naopak spojována s anglickou kulturou a jejím pojetím lásky, které spočívalo ve spojení lásky a krásy a současně potlačení emocí mezi mužem a ženou.

Canovovu sochu můžeme považovat za důkaz umělcova úzkého vztahu s oběma kulturami, francouzskou-eroticickou i anglickou-neoplatonistickou. Přítomnost sexuálního náboje vyplývá z nahé, dospívající dvojice, která je jen malý okamžik od milostného polibku. Naopak znalost platonismu spojená s původním Apuleiovým příběhem je patrná v Canovově dopisu z roku 1801 adresovaném francouzskému archeologovi Quatremere de Quincyemu (1755–1849), kde píše: „*Psiche e Amore che si abbracciano: momento di azione cavato dalla Favola dell' Asino d' oro Apulejo*“.⁶⁰ Zmíněný platonismus se dá na dílo snadno aplikovat, a to ve smyslu spasení duše,

nebo dokonce touhy po božské lásce.⁶¹ Otázkou však je, zda znalost této filozofické myšlenky nutně vedla Canovu k jejímu zapojení do díla. Za takového předpokladu by byl totiž nucen dodržet i způsob, jakým Amor Psyché probudil, tudíž polibek vyměnit za bodnutí šípem.

Co se týče Metternichovy percepcie sousoší, všechny tři zmíněné teorie jsou velmi pravděpodobné, jedna však téměř doslovně odpovídá kancléřově popisu, vyjádřeném v jeho deníku: „*Proměnil zde mramor v lásku a ladnost. Skupinka představuje první polibek, který dává Amor Psyché. Obě děti to předvádějí tak věrohodně, jako by se bývaly v životě ničím jiným nezabývaly*“.⁶² Tento zápis zcela výstižně zachycuje myšlenku zmíněné druhé interpretace příběhu, kdy obě těla jsou stejně delikátní, toužící po spojení. Označení „děti“ taktéž poukazuje na teorii o zobrazení „pubertální erotiky“, která je sice ušlechtilá, avšak bez vášně, s vlastním druhem sexuální intenzity. Nikdy však nemůže být popisována jako „normální, dospělá, erotická“.⁶³

Tato ne-eroticická teorie však nevystihuje zcela Metternichovo vnímání. Přestože označil postavy za „děti“, jeho zápis v deníku pokračuje: „*Je to rozkošné umělecké dílo, které mi působí jedinou starost. Nevím, co tomu řeknou nevinní a cudní. Ti první pravděpodobně nic, ti druzí příliš mnoho. [...] A já v těchto dnech, kdy mne navštěvují nevinní, budu musit přehodit přes Amora župan a Psyché přikryji příkrývkou. Kromě těchto příležitostí jim přeče však ponechám jejich jednoduché božské odění*“.⁶⁴ Na jednu stranu tedy považoval dvojici za ladný a upřímný projev vroucí lásky, stejně tak ho ale označil za velmi smyslné a erotické mistrovské dílo. Sám napsal: „*Je to jeden z nejněžnějších a zároveň nejbujnějších výtvorů umělce*“.⁶⁵ Pokud chceme pochopit, jak mohl kancléř na soše obdivovat její nevinnost, a zároveň smyslnost, musíme se ptát po dobovém přístupu k umění a zamyslet se, zda Metternicha lépe charakterizovat jako znalce, nebo jako milovníka umění.

V době vzniku originálu *Amora a Psyché* mladí aristokraté po absolvování klasičeských studií, zakončenými kavalírskou cestou,⁶⁶ často sponzorovali archeologické expedice, sestavovali sbírky starožitností, podporovali umělce a architekty. Obecně se tyto zájmy postupně staly měřítkem pro ideálního muže vytříbeného vkusu a stylu. Metternicha můžeme jeho aktivitami a zájmy nepochybně zařadit mezi tyto elitní skupiny gentlemanů i přesto, že jeho mecenášská činnost se zrcadlila až v následujícím století. Podobně spatřujeme v jeho cestách napříč Itálií tradici těchto Grand tour, byť nepodnikl žádnou oficiální kavalírskou cestu. Do Itálie vycestoval skrze svá diplomatická jednání, nevynechal však žádné významné umělecké památky, jak nám může prozradit obsah jeho deníku od 5. března do 22. června 1819. Zápisky zahrnují taková slavná místa, jakými byla Florencie, Řím,

Vatikán, Neapol, Pompeje, Tivoli a další.⁶⁷ Tradici mladých aristokratů 18. století následoval také skrz suvenýry dovozené z cest, což byl nejlepší způsob jak sdílet s rodinou a přáteli své nabyté vědomosti o umění a architektuře působením velkých děl.⁶⁸ Ingeborg Schemper-Sparholz popisuje Metternicha jako pouhého milovníka vzácných materiálů a milostných témat, jeho nadšené líčení právě obdrženého sousoší přirovnává pro jeho nízkou znaleckou kvalitu k salónnímu popisu.⁶⁹ Jeho oblibu drahého materiálu můžeme vysledovat i v epizodě rozšíření jeho kynžvartského kabinetu kuriozit v roce 1824, kdy s chebským magistrálním radou Grünerem řešil přebrání sbírky po chebském katovi Karlu Hussovi obsahující mince, starožitnosti a nerosty. Rada Grüner o jednání později uvedl: „*Jakmile kníže prohlédl ka-*

talog tak význačné sbírky mincí [...] byl ihned srozuměn s mým návrhem a dal mi plnou moc vše s Hussem rozhodně uzavřít.“⁷⁰

I kdyby byl tento předpoklad o jeho neodbornosti a ledabylém shromažďování uměleckých předmětů správný, nesmíme opomenout, že se začátkem 19. století je spojena změna v pohledu na umění a stěžejním kritériem kvalitního umění se stává *vkus*. Ten má definovat nového a moderního člověka, který pokud má vkus, může rozumět umění i bez klasického vzdělání. Z toho všeho tedy vyplývá, že ačkoliv Metternich nepřistupoval k dílu *Amora a Psyche* kriticky, nebyl filozofem ani historikem umění a zřejmě neznal ani původní Apuleiův příběh (mluvil o prvním polibku dětí), mohl na sousoší přesto obdivovat různé kvality a propojovat je do zdánlivě nesouladných závěrů.

Původ snímků – Photographic credits: 1: Por Amor al Arte, <http://porelamoralarte.blogspot.cz>; 2–4: Louvre, http://musee.louvre.fr/oal/psyche/psyche_acc_en.html; 5: Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/188954>; 6: Cinzia Olias, <http://www.panoramio.com/photo/5210778>; 7: Villa Carlotta, http://www.villacarlotta.it/page.php?pag_id=8&sez_id=10&lang_id=1; 8, 9 Národní památkový ústav – Miloš Říha; 10: Nora Buñuel, <http://vivreaveclart.blogspot.cz/2012/07/psyche-revived-by-cupids-kiss-canova.html>; 11: Lee Laurino, <http://hometoitaly.blogspot.cz/2013/04/r-rome-cafe-with-naked-bodies.html>; 12: Thorvaldsens Museum, <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/A234>

Poznámky

¹ Richard Metternich, *Memoirs of Prince Metternich*, translated by Mrs. Alexander Napier, sv. IV, London 1880, s. 385–386.

² Richard Metternich-Winneburg (ed.), *Aus Metternich's nachgelassenen Papieren*, sv. 3, Vom Vormärz bis zur Preußischen Vorherrschaft, 1815–1866. Wien 1881, s. 190.

³ Hugh Honour, Canova's Studio Practice – I: The Early Years, *The Burlington Magazine*, 114, č. 828, March 1972, s. 147.

⁴ Ibidem; originál viz in: Ugo Ojetti, Canova e Stendhal, *Dedalo* III, 1922–1923, s. 307–340.

⁵ Ibidem; originál viz in: J. Mayne Colles (ed.), *The Journal of John Mayne*, London 1909, s. 198.

⁶ Henry Matthews, *The diary of an invalid*, London 1820, s. 126.

⁷ Charles Waldstein, *Herculeum: past, present & future*, London 1908.

⁸ Anonym, *A closer look at Psyche revived by Cupid's Kiss*. Louvre. http://musee.louvre.fr/oal/psyche/psyche_acc_en.html, vyhledáno 1. března 2012.

⁹ James David Draper – Guilhem Scherf, *Playing with Fire: European Terracotta Models, 1740 – 1840*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2004, s. 37.

¹⁰ Citováno dle Patricia Weckauf, *Antonio Canova, Amor und Psyche*, München 2005, nepag.

¹¹ Ibidem.

¹² Jiří Slouka a kol, *Kámen. Od horniny k soše*, Praha 2007, s. 146.

¹³ Johannes Myssok, *Antonio Canova: die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*, Petersberg 2007, s. 332.

¹⁴ Viz Weckauf (pozn. 10).

¹⁵ Lucius Apuleius, *Amor a Psyche*, Praha 1926, s. 97.

¹⁶ Viz John Gould, *Biographical dictionary of painters, sculptors, engravers, and architects, from the earliest ages to the present time*, London 1838. – Isabella Albrizzi, Leopoldo Cicognara, *The works of Antonio Canova, in sculpture and modelling*, London 1849.

¹⁷ Metropolitan museum v New Yorku model obdrželo jako dar od Isidora Strause roku 1905, ten jej objevil v dílně římského sochaře Giulia Tadoliniho, synovce Adama Tadoliniho.

¹⁸ Anonym, *Amore e Psiche, Canova*, <http://www.arte.it/opera/amore-e-psiche-4644> udává roky 1818–1820, vyhledáno 25. dubna 2012. Hugh Honour klade vznik díla až do let 1823–1824, viz Canova's Studio Practice – II: 1792–1822, *The Burlington Magazine* 114, č. 829, April 1972, s. 225. – *American Drawings and Watercolors in the Metropolitan Museum of Art* datuje do let 1819–1824 viz Stephanie L. Herdrich, *American Drawings and Watercolors in the Metropolitan Museum of Art: John Singer Sargent*, New York, 2000, s. 51.

¹⁹ Roberto Pancheri, *Il gruppo canoviano di Amore e Psiche a villa Margone*, Atti Acc Rov Agiati 2002, č. VIII, sv. II, A, s. 292.

²⁰ Ladislav Fuks, *Zámek Kynžvart. Historie a přítomnost*, Karlovy Vary 1958, s. 93.

²¹ Viz Pancheri (pozn. 19), s. 292. – Viz *Amore e Psiche* (pozn. 18). – *A closer look* (pozn. 8) uvádí celkem pět Tadoliniho kopií, zatímco Hugh Honour uvádí pouze tři: pro kardinála Guardocchího, pro G. B. Sommarivu (dnes ve Ville Carlotta) a snad pro R. T. Dawsona, druhého barona z Cremonne. Viz Canova's Studio Practice – II: 1792–1822, *The Burlington Magazine* 114, č. 829, April 1972, s. 225.

²² Giulio Tadolini (ed.), *Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini, scultore: (vissuto dal 1788 al 1868)*, Rome 1900, s. 105, 158.

²³ Chiara Stefani, heslo Adamo Tadolini, in: Jane Turner, *The Dictionary of Art* 30, Oxford 1996, s. 233.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Viz Tadolini (pozn. 22), s. 250.

²⁶ Tadolini byl též dědicem jeho dílny na Via del Babuino v Římě, kde se dnes nachází muzeum obou umělců. Foratti [Aldo Foratti], heslo Tadolini, Adamo Bildhauser, in: Hans Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 32, Leipzig 1938, s. 398.

²⁷ Francis Haskell, An Italian Patron of French Neo-Classical Art, in: *Past and Present in Art and Taste*, London 1987, s. 47–64.

²⁸ Anonym, *The Museum*, Villa Carlotta. http://www.villacarlotta.it/page.php?pag_id=8&sez_id=10&lang_id=2, vyhledáno 29. dubna 2014.

- ²⁹ Viz pozn. 18.
- ³⁰ Viz Tadolini (pozn. 22), s. 166.
- ³¹ Claudio Libero Pisano, *Lo studio di Adamo Tadolini, scultore a Roma, Ricerche di storia dell' arte*, 70, s. 61.
- ³² Viz Hugh Honour, Canova's Studio Practice – II: 1792–1822, *The Burlington Magazine* 114, č. 829, April 1972, s. 225 – Viz Pancheri (pozn. 19), s. 292. Podle Tadoliniho biografie jejich vznik spadá do let 1819, 1827, 1828, 1831 a 1835 viz Tadolini (pozn. 22), s. 250–255.
- ³³ Viz Tadolini (pozn. 22), s. 255.
- ³⁴ Jana Pluhařová, *Do interiéru vizovického zámku se po více než půl století vrátila cenná plastika*, <http://www.npu.cz/pro-odborniky/narodni-pamatkovy-ustav/tiskove-zpravy/news/3995-do-interieru-vizovickeho-zamku-se-po-vice-nej-pul-stoleti-vratila-cenna-plastika/>, vyhledáno 8. září 2015.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Viz Tadolini (pozn. 22), s. 104–105, 250.
- ³⁷ Ibidem, s. 251.
- ³⁸ Stefan Körner, *Nikolaus II. Esterházy und die Kunst. Biografie eines manischen Sammlers*, Wien 2013, s. 286–287.
- ³⁹ Příkladem může být několik mezinárodních návštěv u knížete ve Vídni v průběhu roku 1819: Ludvík I. Bavorský (1786–1868), Fridrich Vilém IV. Pruský (1795–1861) a Mikuláš I. Ruský (1796–1855) následně pokračovali v módě sběratelství až do poloviny 19. století. Viz Ingeborg Schemper-Sparholz, *Die Skulpturensammlung des Fürsten Nikolaus II. Esterházy*, in: Gerda Mraz – Géza Galavics, *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*, Wien – Köln – Weimar 1999, s. 295–344. – Körner (pozn. 38), s. 288.
- ⁴⁰ Viz Giulio (pozn. 22), s. 105.
- ⁴¹ Viz Ingeborg Schemper-Sparholz, *Faszination Carraramarmor. Die Skulpturensammlung des Kanzlers Metternich, Parnass* 2005, Nr. 2, s. 74. – Körner (pozn. 38), s. 287.
- ⁴² Podle inventáře z roku 1848 vlastnil celkem 36 soch; viz Schemper-Sparholz (pozn. 41), s. 71.
- ⁴³ Stefano Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Cinisello Balsamo, 2003, s. 59.
- ⁴⁴ Viz Schemper-Sparholz (pozn. 41), s. 75.
- ⁴⁵ Ibidem, s. 71.
- ⁴⁶ Viz Metternich-Winneburg (pozn. 2), s. 32.
- ⁴⁷ Ladislav Fuks, *Zámek Kynžvart. Historie a přítomnost*, Karlovy Vary 1958, s. 93. Pokud je tento předpoklad správný, byla tato Venuše vytvořena podle originálu *Venus Italica*, který je dnes k vidění v galerii Pitti ve Florencii a modelem pro zmíněnou Venuši stála Napoleonova sestra princezna Pavlína Borghese.
- ⁴⁸ Originál sochy se nachází v Národní galerii v Berlíně.
- ⁴⁹ Mysok (pozn. 13), s. 85.
- ⁵⁰ Hugh Honour, *Neo-classicism*, Harmondsworth 1968, s. 118.
- ⁵¹ Fuks (pozn. 47), s. 93.
- ⁵² Napoleonův dopis francouzskému velvyslanci ve Varšavě D. G. De Pradtovi, in: D. G. De Pradt, *Histoire de l'Ambassade clans le grande duché de Varsovie en 1812*, Pans 1815, s. 218.
- ⁵³ Julius Bryant, *How Canova and Wellington honoured Napoleon, Apollo* 162, October 2005, č. 524, s. 38.
- ⁵⁴ Fuks (pozn. 47), s. 93.
- ⁵⁵ John Keats, *Ode to Psyche, Diacritics*, 6, č. 4, Winter 1976, s. 48.
- ⁵⁶ Mysok (pozn. 13), s. 83.
- ⁵⁷ Jean H. Hagstrum, *Eros and Psyche. Some Versions of Romantic Love and Delicacy, Critical Inquiry* 3, č. 3, Spring 1977, s. 523.
- ⁵⁸ Ibidem, s. 527.
- ⁵⁹ Ibidem.
- ⁶⁰ Mysok (pozn. 13), s. 79. Originál viz Canova an Quatremère de Quincy, *Rom*, 12. Dezember 1801, Paris, Bibliothèque Nationale Mss. Taliens 65, s. 1.
- ⁶¹ Ibidem, s. 86.
- ⁶² Fuks (pozn. 47), s. 93.
- ⁶³ Hagstrum (pozn. 57), s. 531.
- ⁶⁴ Fuks (pozn. 47), s. 93.
- ⁶⁵ Ibidem.
- ⁶⁶ Jean Sorabella, *The Grand Tour*, in: *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/grtr/hd_grtr.htm, vyhledáno 1. listopadu 2013.
- ⁶⁷ Metternich-Winneburg (pozn. 3), s. 183.
- ⁶⁸ *The Grand Tour* (pozn. 66)
- ⁶⁹ Schemper-Sparholz (pozn. 41), s. 74.
- ⁷⁰ Miloš Říha, *Metternichův kabinet kuriozit na zámku Kynžvart*, in: Ivo Budil – Miroslav Šedivý (edd.), *Metternich a jeho doba*, Plzeň 2009, s. 96.

SUMMARY

Sensuality in Marble

The Replica of Canova's Sculpture *Cupid and Psyché* Created for Prince Metternich

Eliška Petřeková

This subject of this study is a replica of Antonio Canova's sculpture *Cupid and Psyché* that Prince Klemens Wenzel Lothar Metternich, State Chancellor of the Austrian Empire, commissioned in 1819–1822 for his villa in Vienna (and which is now in Kynžvart Castle). Canova's studio was open and accessible to the public, and many wealthy collectors and curious travellers from his time have left behind reports about how it operated. From an analysis of these historical sources and the artist's preparatory studies (sketches and models) for the sculpture some light is shed on the nature of the creative process and the practical workshop operations of Canova's studio in Rome, which a whole range of sculptural assistants and students worked for. Canova was known for the support he gave to young and talented sculptors, inviting them to join his studio, and once they achieved a certain level of artistic individuality he would usually recommend they set up their own studio. It was from this environment that Adamo Tadolini emerged, a talented young man who, after completing his studies at the local academy and then obtaining practical

experience in Canova's studio, became a student of the artist and eventually became the heir to the famous workshop and the author of several replicas of Canova's famous sculptures. One of these replicas is the sculpture in Kynžvart Castle, originally created for Prince Metternich. That Tadolini was its author is demonstrated by various indirect pieces of evidence but above all by the sculptor's autobiographical notes, which were published in 1900 by his grandson Giulio Tadolini. The second part of the study looks at Prince Metternich's relationship to contemporary sculpture in Rome and his position within the wider international circle of collectors and patrons. In the early 19th century there began to emerge a new type of expert and collector of neoclassical sculpture. Young aristocrats, powerfully influenced by this sculpture, returned from their travels to Italy possessed with the desire to build their own sculptural collections. One such case was Prince Metternich, whose art collection expanded rapidly when he returned from diplomatic trips to Italy and soon encompassed dozens of large marble sculptures, precious vases, painted portraits, busts, bas-reliefs, and other rare objects. He had most of these works housed in his summer villa on Rennweg Street in Vienna, where in 1835 he expanded the garden house by adding two gallery wings to it. The study also offers a closer examination of Metternich's own assessment of the work in the context of contemporary views on Canova's sculpture and Tadolini's replicas in the period around the year 1800.

Figures: **1** – Antonio Canova, *Psyché Revived by Cupid's Kiss*, 1793. Paris, Musée du Louvre; **2** – Antonio Canova, *Duel* – sketch for the sculpture *Psyché Revived by Cupid's Kiss*. Venice, Museo Correr; **3** – Antonio Canova, *Duel* – sketch for the sculpture *Psyché Revived by Cupid's Kiss*. Pos-sagno, Gipsoteca canoviana; **4** – Antonio Canova, *Psyché Revived by Cupid's Kiss*, 1793. Paris, Musée du Louvre; **5** – Antonio Canova, *Psyché Revived by Cupid's Kiss*, 1794. New York, Metropolitan Museum of Art; **6** – Antonio Canova, *Cupid and Psyché*, 1796. St Petersburg, Hermitage; **7** – Adamo Tadolini, *Psyché Revived by Cupid's Kiss*, 1819–1827. Tremezzo, Villa Carlotta; **8** – Antonio Canova, *Cupid and Psyché*, 1822. Kynžvart Castle; **9** – Adamo Tadolini, *Cupid and Psyché*, 1822. Kynžvart Castle; **10** – Antonio Canova, *Psyché Revived by Cupid's Kiss* – detail. Paris, Musée du Louvre; **11** – *Sculptural studio of Antonio Canova and Adam Tadolini*. Rome, Museo Atelier Canova Tadolini; **12** – Bertel Thorvaldsen, *Prince Klemens Wenzel Lothar Metternich*, 1819. Copenhagen, Thorvaldsens Museum