

# WEBINART



WEBINART

# L'idea della classicità da Palladio a Canova e oltre

**Relatori:** Fulvio Irace, E. L. Francalanci, Anna Chiara Cimoli



# Da Palladio a Canova e oltre

Fulvio Irace



## Di che parliamo quando parliamo di classico?

Classico ha accumulato nel tempo diversi significati senza mai perdere quelli precedenti. Significa autorevole secondo l'uso originario, ma equivale anche ad antico in opposizione a moderno.

In generale indica un ideale di armonia, equilibrio e misura le cui radici sono riconducibili all'antichità greco-latina, ma le cui diramazioni prendono strade molto diverse. Il classico infatti evoca l'Apollineo, ma è pronto in taluni casi ad aprire al Dionisiaco, cioè al suo opposto.

Aspirare a una definizione univoca di classico non è dunque solo impossibile ma anche controproducente...



Thomas Cole, The Architect's Dream, 1840: dettaglio

Il classico rimane vitale nel momento in cui si confronta con le culture e le epoche, si radica nelle situazioni storiche, muta in concomitanza con le trasformazioni dei modelli culturali.



Il 16 ottobre 1944, mentre Londra è sotto gli attacchi di missili devastanti, T.S. Eliot pronuncia la sua prolusione come primo presidente della neonata «Società Virgiliana».

Il titolo della sua prolusione – «Cos'è un classico?» – ha forma di domanda, ma la risposta è netta: il classico, è Virgilio, «il nostro classico, il classico di tutta Europa». Nel nome di Virgilio Eliot traccia un progetto di salvezza culturale del continente che rinascerà dalle macerie, individuando un comune denominatore che trascenda anche Dante o Goethe o Shakespeare. «Dobbiamo ricordarci – afferma – che, come l'Europa è un'unità (e tuttora, pur crescentemente mutilato e deturpato, l'organismo dal quale deve svilupparsi una maggior armonia mondiale), così la letteratura europea è un'unità».

Dal canto suo George Steiner metteva il classico in relazione con il senso della tragedia della Shoah, che aveva spezzato la continuità della storia e dunque della civiltà. Più recentemente Edward Said ha intitolato *Ritorno alla Filologia* uno dei capitoli di *Umanesimo e democrazia*, scritto dopo l'11 settembre 2001, auspicando una resistenza alla omologazione e manipolazione del sapere, alla perdita di libertà intellettuale in nome di una filologia che è amore per l'intelligenza umana all'interno di una pluralità di prospettive spaziali e temporali. La sfida di *Classico* insomma è proprio quella di sollecitare un nuovo umanesimo e suggerire saldamente un filo rosso.

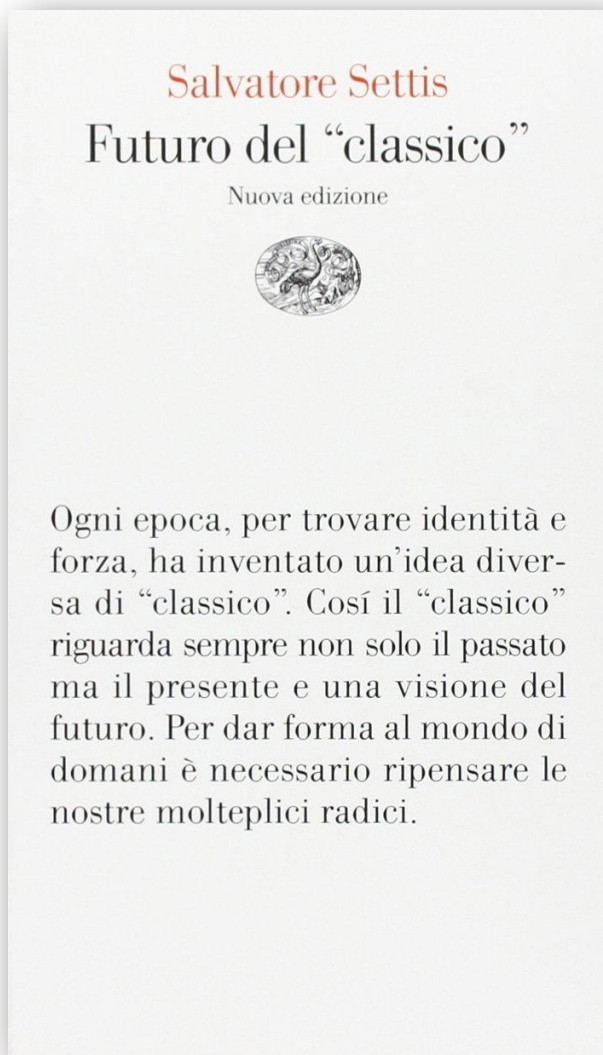


## Salvatore Settis. *Futuro del classico*. 2004

Settis si interroga sullo statuto del classico, arrivando alla conclusione che il «classico» si costruisce solo a posteriori. Per lui insomma il concetto di classico è una domanda, un lavoro di interpretazione, non una immutabile certezza.

Non è un oggetto immobile, ma un obiettivo variabile, connesso al presente.

Quanto più l'occhio e la mente saranno educati a guardare al "classico" non come a settica e morta eredità delle tradizioni passate, o come dominio esclusivo di determinate società, ma come *humus* culturale dove affondano tutte le nostre molteplici radici, tanto più verrà stimolata la sensibilità per intendere il "diverso" come inesauribile fonte di ricchezza culturale per il nostro domani.



# Il Classico e la Rivoluzione. Il caso David

La severa architettura dorica  
come equivalente delle virtù  
rivoluzionarie.



Jacques-Louis David,  
*Il giuramento degli Orazi*, 1785,  
Parigi, Louvre



## Il Classico come esaltazione di passate virtù

La colonna dorica evoca uno stile di comportamento eroico.



Jacques-Louis David, *I littori portano a Bruto i corpi dei suoi figli*, 1787 – 1788, olio su tela, 325 x 425 cm. Parigi, Louvre

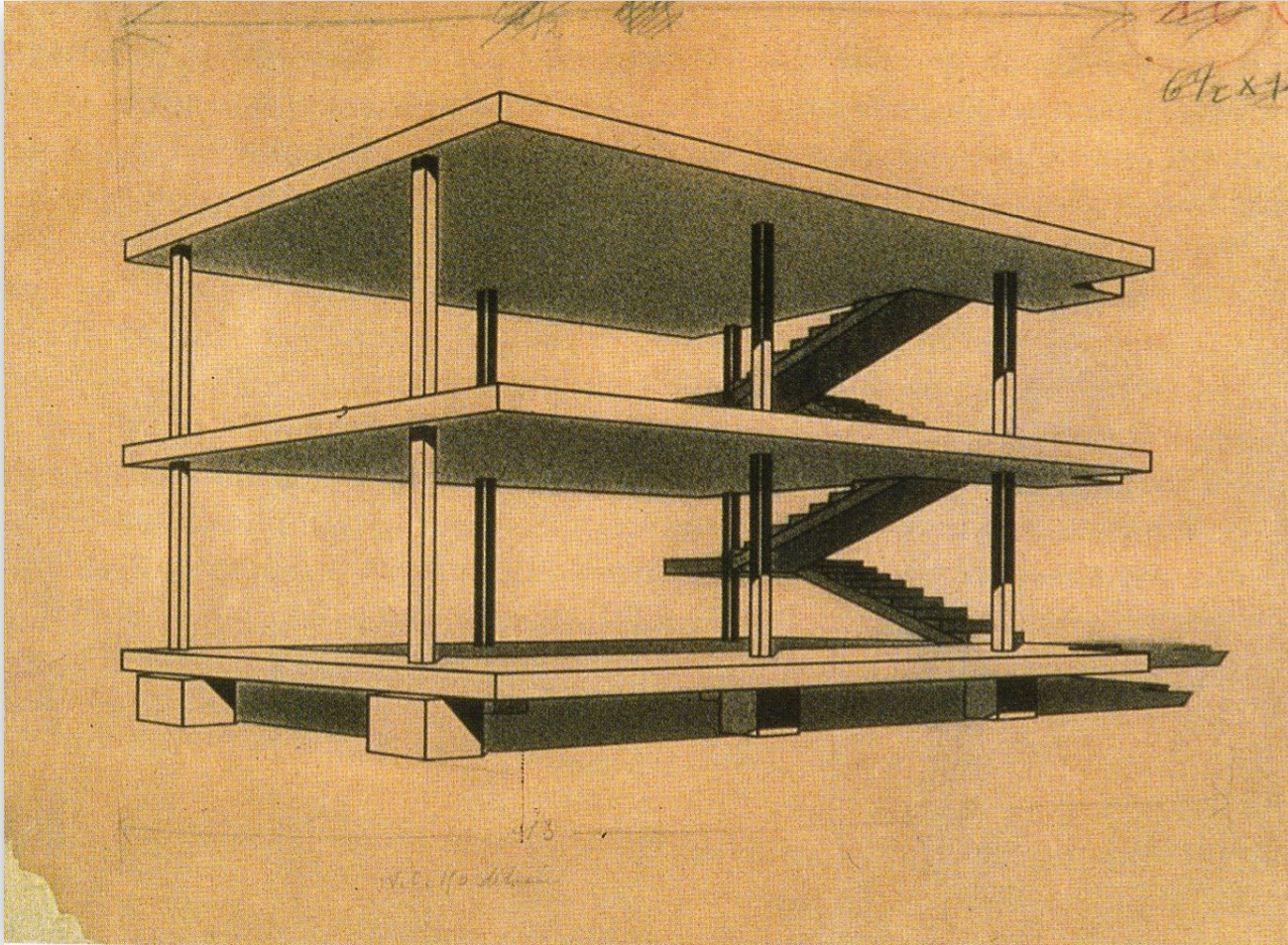
# Il Classico come ritorno alle origini, contro le degenerazioni del barocco

L'architettura indica all'architetto il gesto primitivo dell'abitare: la piccola capanna.

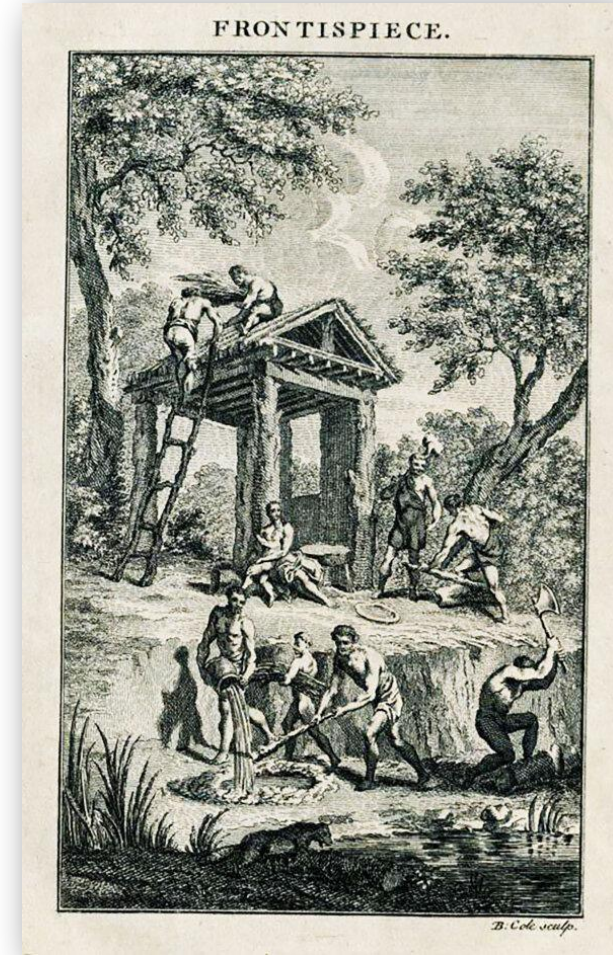


Marc-Antoine Laugier (1713-1769)  
"Essai sur l'architecture" 1755





Le Corbusier, *Maison Domino*, 1914



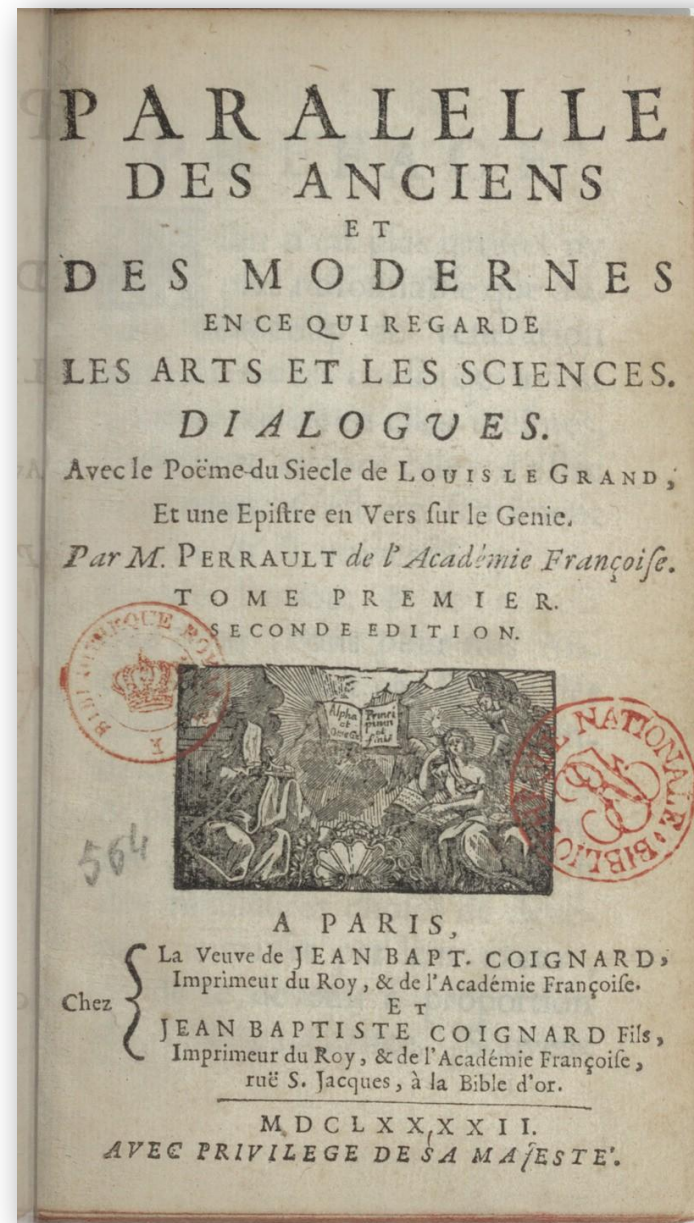
Samuel Wale, *Cabane rustique*, 1755



## Classico o Moderno?

L'antichità fu bella ed è venerabile, dunque, ma era costituita da «uomini come noi» e non è il caso d'inginocchiarsi davanti ad essa: il secolo di Luigi val bene quello di Augusto.

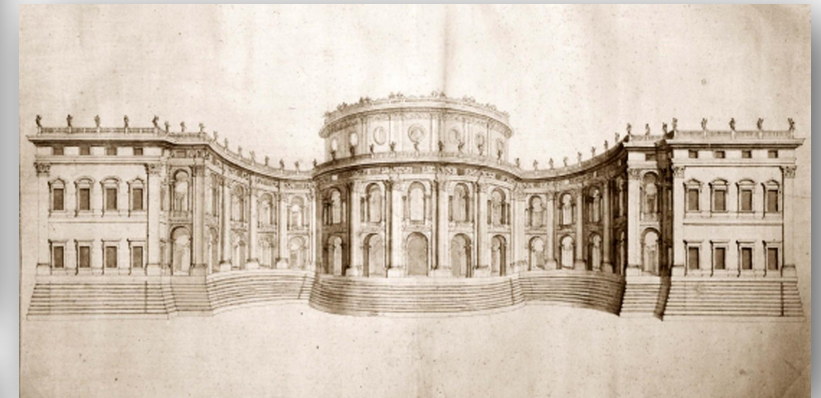
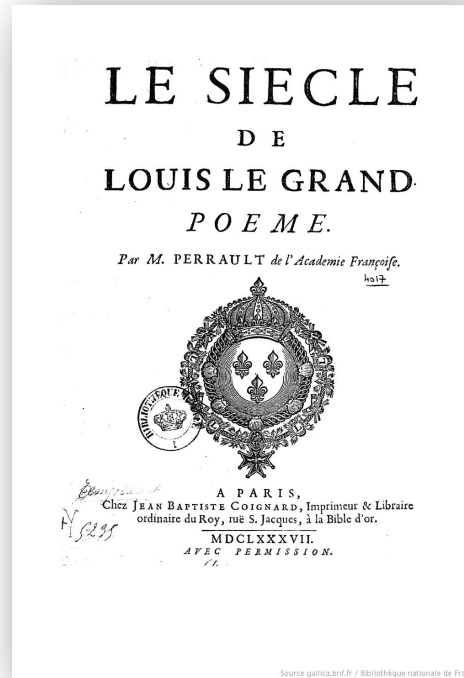
Charles Perrault, da *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, 1687



**Claude Perrault:**

«La docte Antiquité dans toute sa durée À l'égal de nos jours ne fut point éclairée»,

*Le siècle de Louis le Grand, 1687*



Gian Lorenzo Bernini, *proposta per il Louvre, 1664*

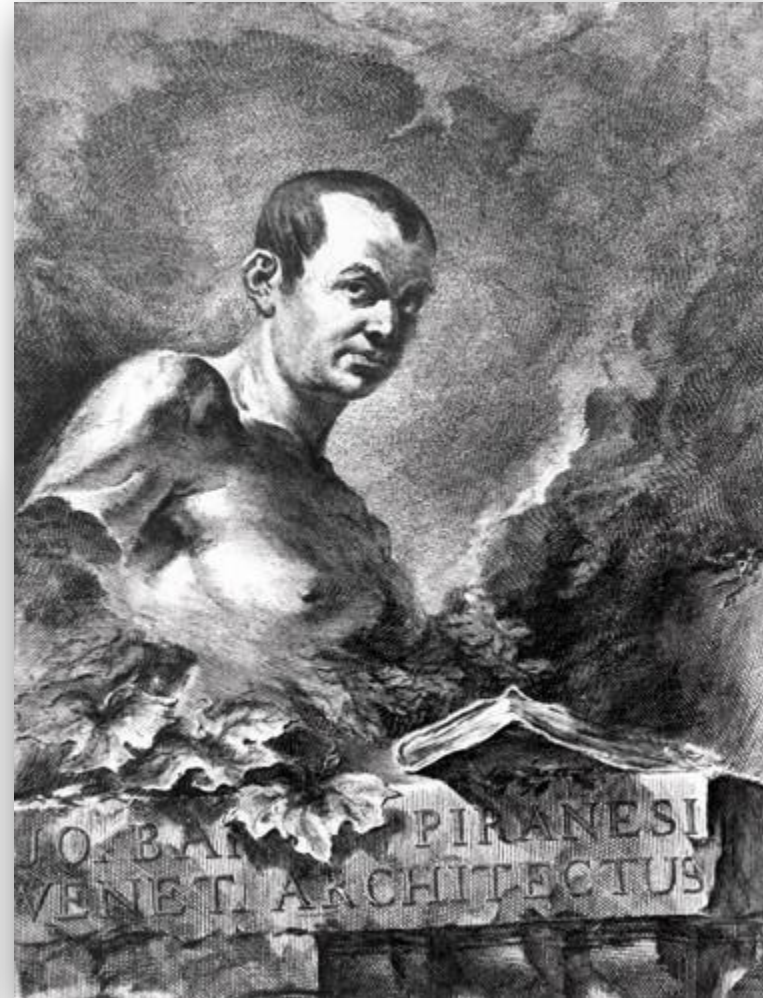


Louis Le Vau, Charles Le Brun e Claude Perrault,  
*colonnato del Louvre, Parigi, 1667-1674.*



# L'altra faccia del Classico. The dark side of history.

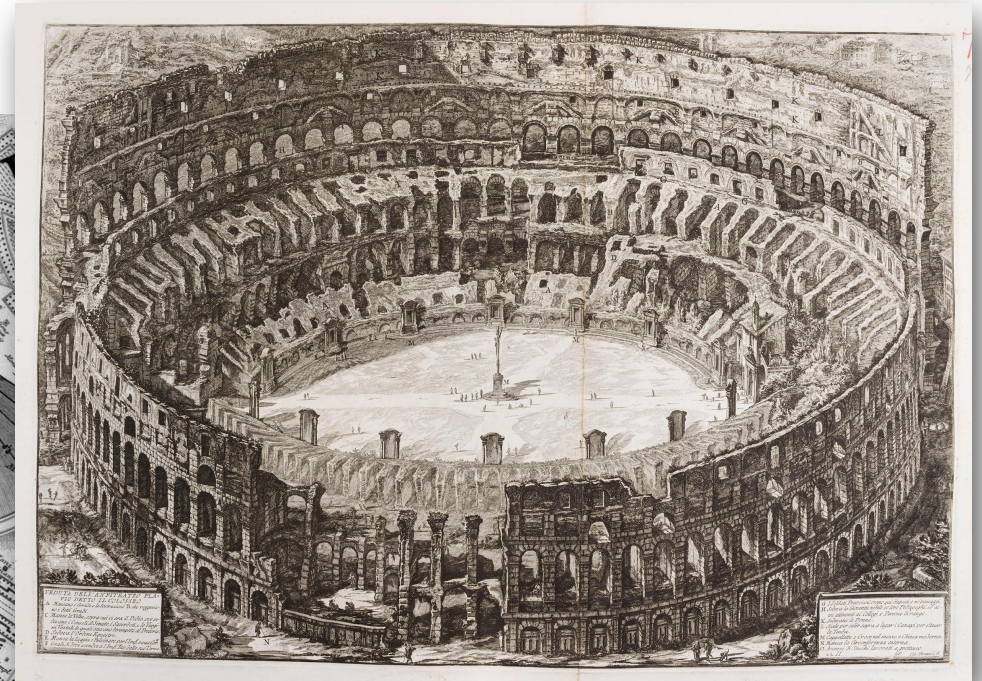
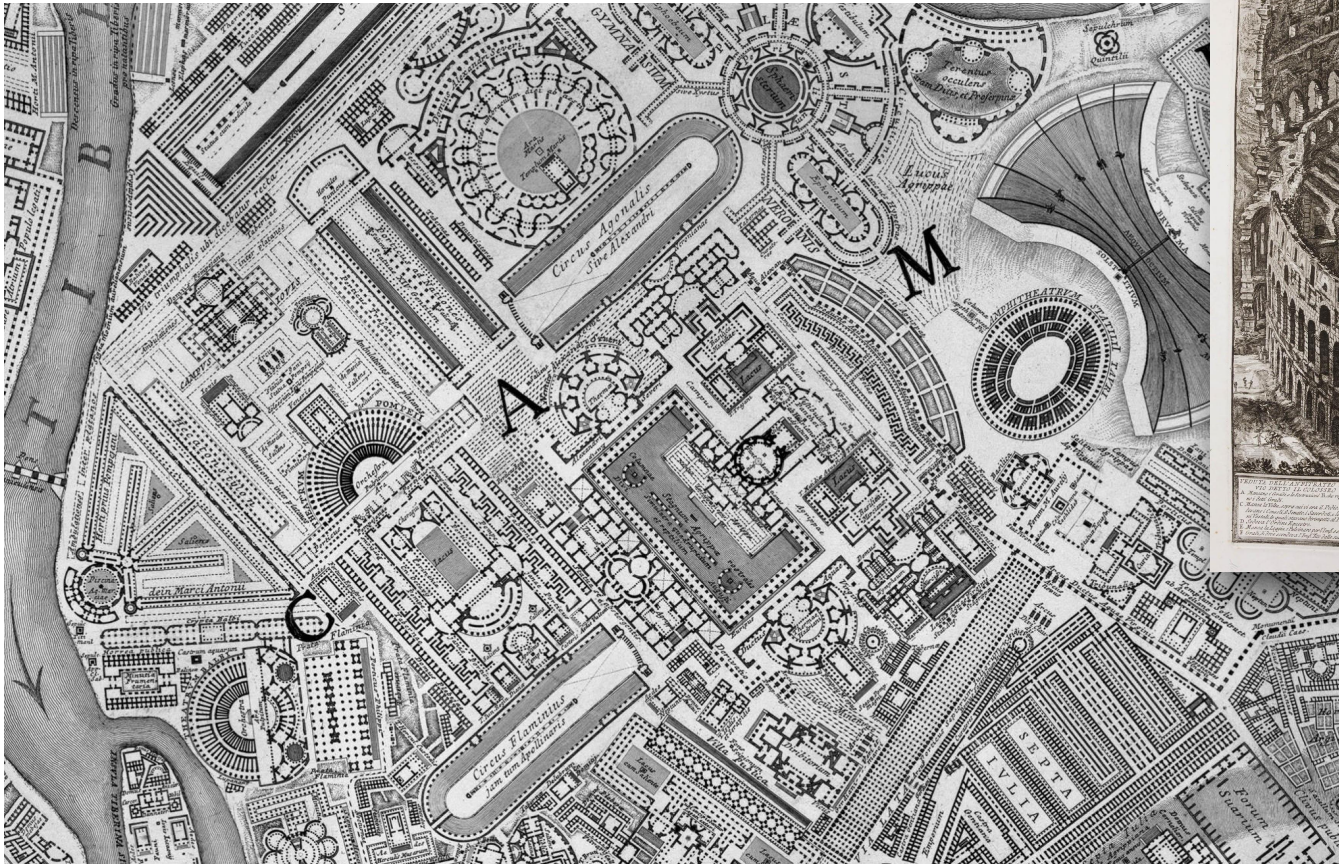
Il caso Piranesi



*Frontespizio Allegorico di Roma e della sua storia,  
tratto da "Le Antichità Romane" di GB Piranesi (1756)*



# Il Passato come labirinto



Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo

**Giovanni Battista Piranesi,**  
*Campo Marzio dell'antica Roma (dettaglio), 1762*



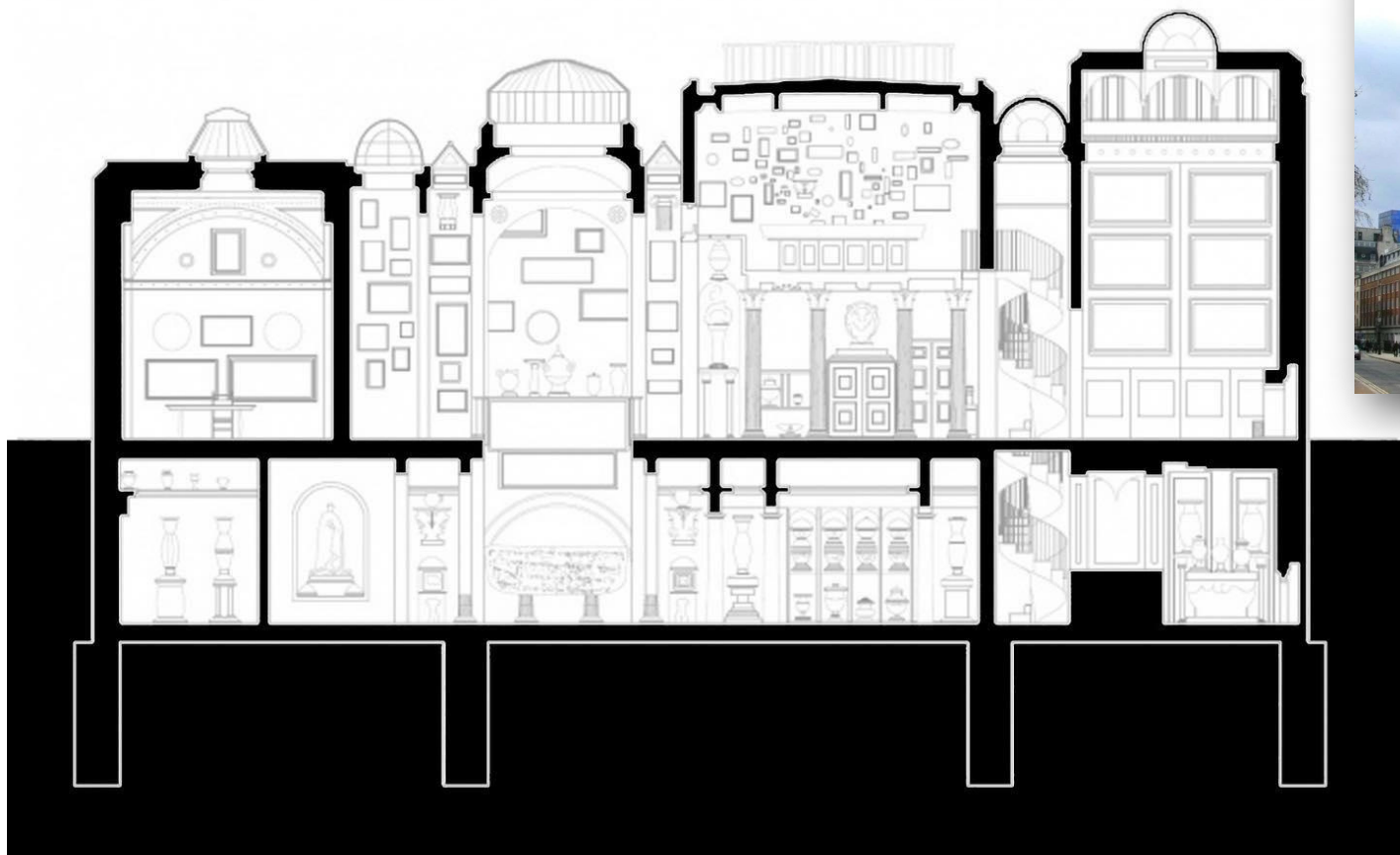
# Classicismo inquieto

Il caso John Soane



**Joseph Michael Gandy,**  
*Alcuni edifici di J. Soane, 1818*



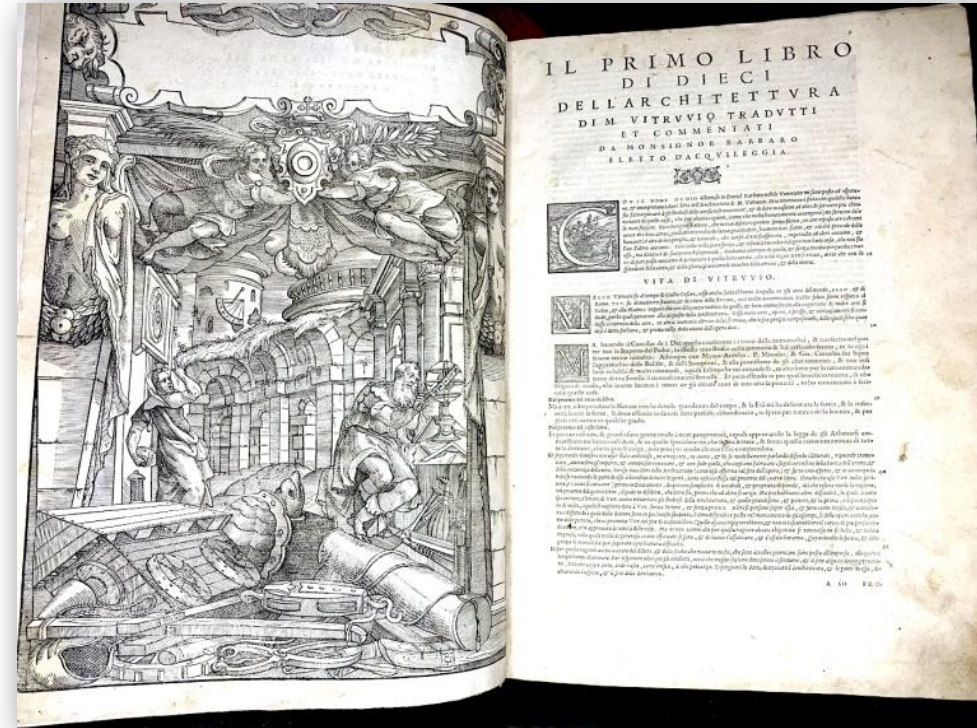


**John Soane's Museum,**  
Lincoln's Inn Fields, Londra, 1792-1833





Al contrario di quanto comunemente si pensa, il termine “classico” suscita più interrogativi che certezze. Non solo nel tempo infatti ha accumulato significati che si sono stratificati su quelli esistenti, ma quella aspirazione alla “pienezza” dell’autorità che ne ha sempre motivato i vari revival, si è ogni volta scontrata sullo specchio muto in un’identità inafferrabile. Esemplare il caso dell’Accademia Vitruviana creata da Claudio Tolomei per far fronte in maniera definitiva alla cosiddetta “questione vitruviana”: nata per costruire certezze sull’eredità del Trattato di architettura di Vitruvio – fonte principale della rinascita classica nel XV secolo- essa si risolse nella voragine delle interpretazioni e in definitiva nel tramonto di una possibile risoluzione finale.



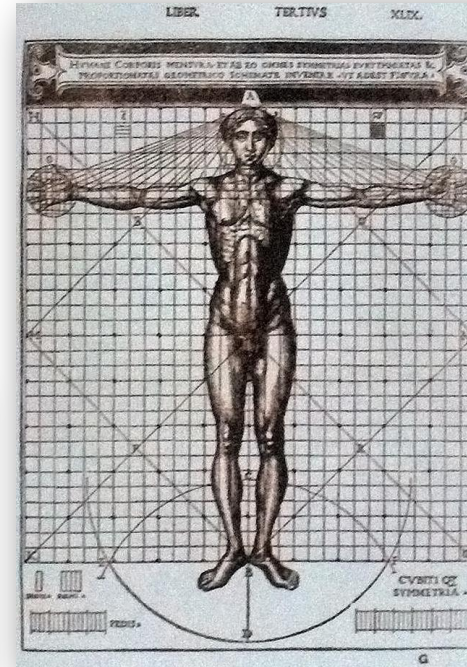
Tra XV e XVI il trattato fu pubblicato varie volte a cominciare dall'edizione *principe* curata da Sulpicio da Veroli detta "sulpicianiana" (Roma, 1490 tipo di G. Herolt, 2 volumi in-folio).



*De architectura (Sull'architettura)* è un **trattato latino** scritto da **Marco Vitruvio Pollione** intorno al 15 a C. È l'unico testo sull'architettura giunto integro dall'antichità tanto da diventare il fondamento teorico dell'architettura occidentale, dal Rinascimento fino alla fine del XIX secolo.



De Architectura - Marco Vitruvio Pollione



Pervenuto allo stato di manoscritto senza illustrazioni, stimolò l'immaginazione di molti architetti e teorici che cercarono di spiegare con immagini alcuni passaggi di difficile decifrazione.



“Vorrei trovare le forme belle degli edifici antichi,  
né so se il volo sarà d’Icaro;  
Vitruvio porge una gran luce,  
ma non tanto che basti”.

**Raffaello a Baldassarre Castiglione, 1515**



Raffaello e la Domus Aurea, L'invenzione delle Grottesche

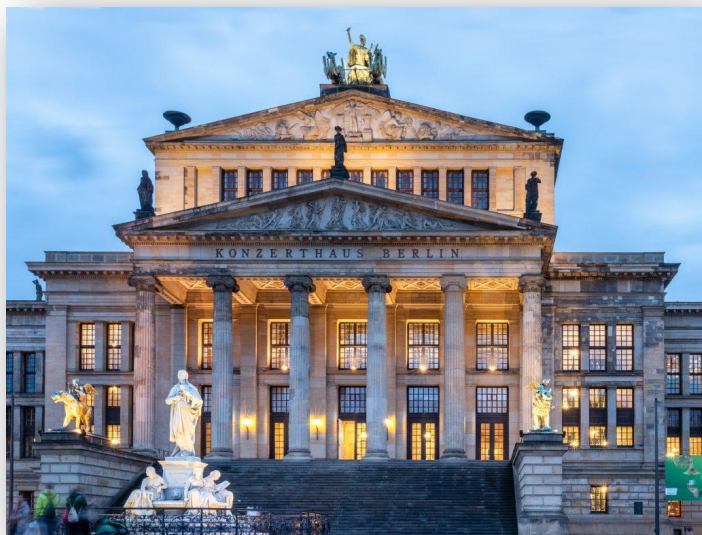


# Karl Friedrich Schinkel: Classicismo Romantico



Karl Friedrich Schinkel, *Visioni della fioritura della Grecia* – 1825.





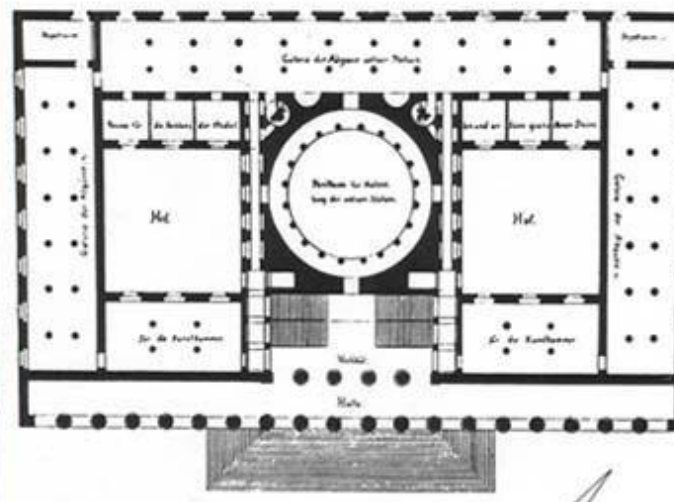
*Schauspielhaus, 1816- 1821*



*Neue Wache Berlin-Mitte, 1816-1818*



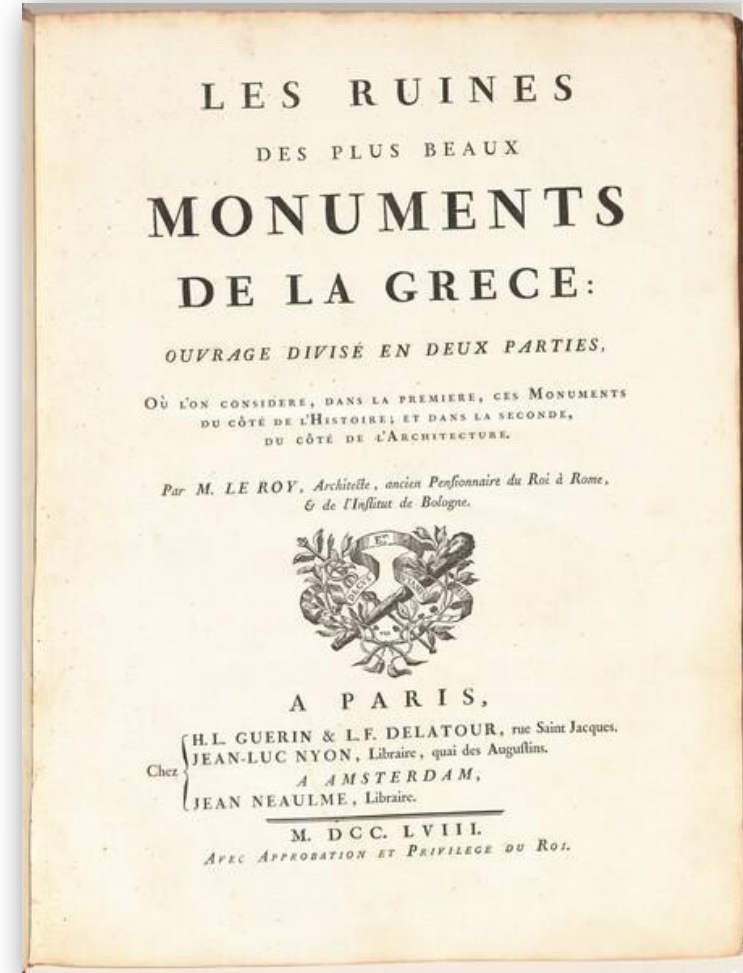
*Altes Museum, 1822-1830*



# La scoperta dell'altro: i viaggi e il classico visto da vicino



*Les Ruines Des Plus Beaux Monuments de la Grece: Ouvrage Divisé en Deux Parties, Ou L'On Considere, dans la Premiere, Ces Monuments Du Côté de l'Histoire; et dans la Seconde, du Côté de l'Architecture, 1758*





Sir John Vanbrugh



The Rotunda, Stowe Landscape Gardens

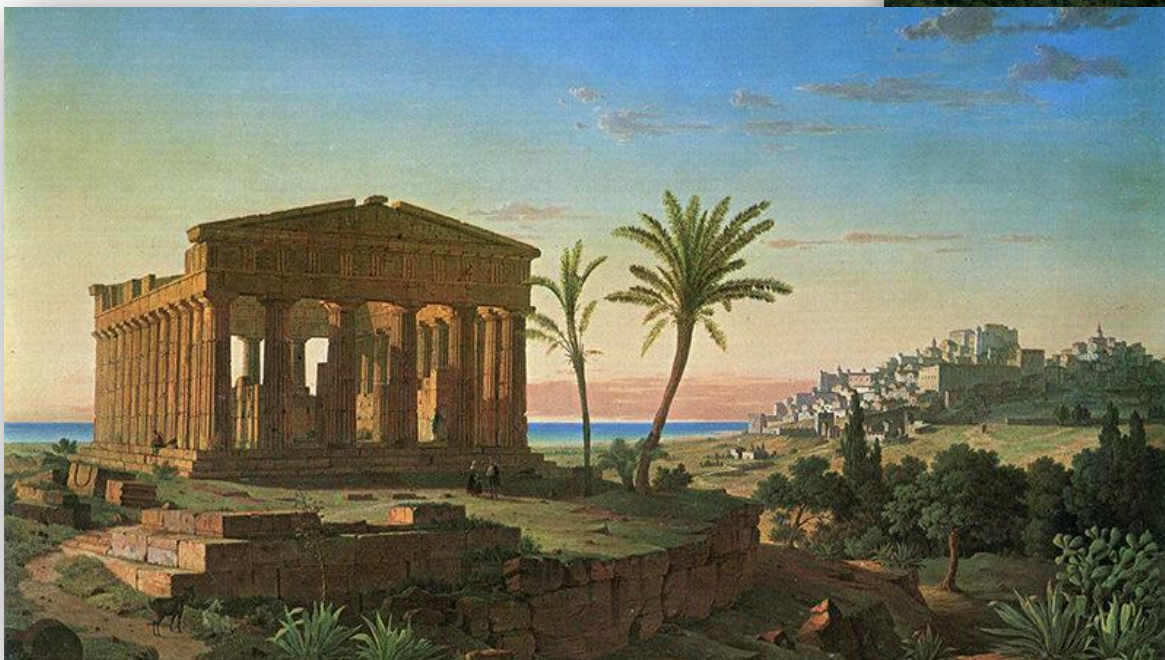




Leo von Klenze , *"Vista ideale dell'Acropoli e dell'Areopago di Atene"* , (1846).



Leo von-Klenze, *Tempio della Concordia Agrigento* (1857)



Walhalla, Ratisbona, 1830-42



# Classico di prima mano. La scoperta del colore



Fropilei dell'Acropoli di Atene  
(Boué 1853-1854, vol. I, tav. I).

Il Partenone da sud-ovest  
(Wordsworth 1829, p. 130).

15 Tempio di Zeus Panellenico (Tempio di Aphaia)  
(Society of Dilettanti 1797-1815, vol. II, tav. II).

Tempio di Poseidone, Capo Sounio  
(Williams 1828, vol. II, tav. 40).

Tempio di Apollo, Corinto  
(Williams 1828, vol. I, tav. 10).

Tempio di Apollo Epicuro, Bessae  
(Cookson 1860, parte seconda, tav. II).

"Les incantations", Salonica  
(Suard e Rivetti 1822-1818, vol. III, tav. XLV, fig. 1).

Tempio di Atena Folia, Pitone  
(Society of Dilettanti 1797-1815, vol. IV, tav. XIV).

Rovine di Palmira  
(Wood 1763, tav. XXXV).

Tempio di Bacco, Baalbek  
(Wood 1767, tav. XXXV).

Monumento sepolcrale (Mausoleo di Mausolus), Myasa  
(Choiseul-Saulier 1782-1822, vol. I, tav. 89).

24. Rovine di Achorodina  
(Feser 1865, tav. 26).



Edward Dodwell, Vedute della Grecia  
(Dodwell 1821, tavv. vol. I pp. 318, 514, 542, 568; vol. II pp. 238, 384).

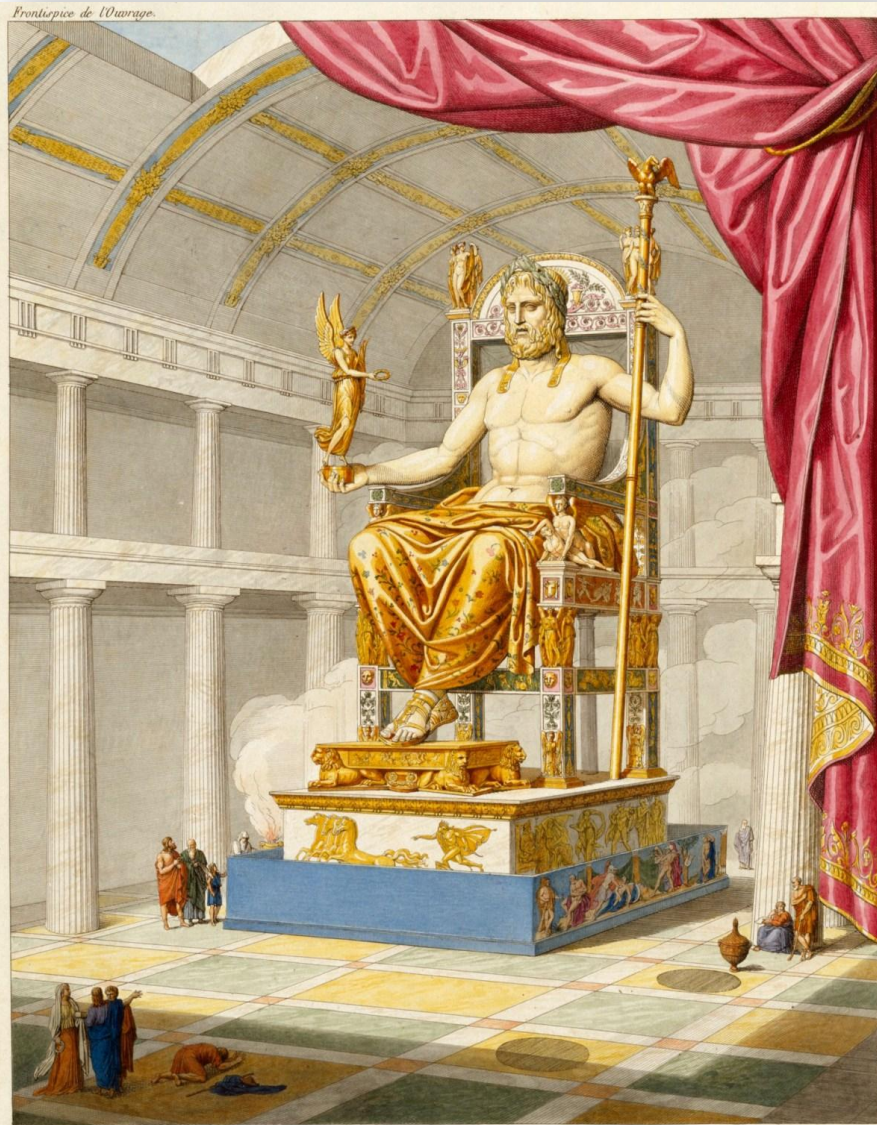
Atene dal lato del Monte Anchesmus.  
Il Partenone dal Propileo.

Tempio di Apollo Epicuro a Bessae.

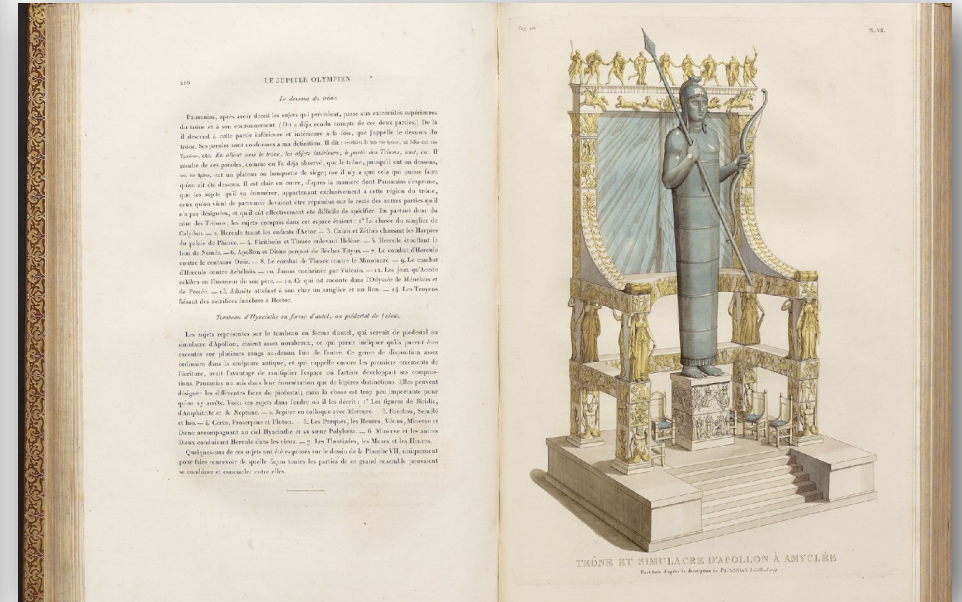
Tempio di Zeus Panellenico (Tempio di Aphaia), Egina.

Tempio di Poseidone a Capo Sounion.  
La Porta dei Leoni a Micene.





LE JUPITER OLYMPIEN,  
VU DANS SON TRÔNE ET DANS L'INTERIEUR DE SON TEMPLE,



Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849),  
Le Jupiter Olympien vu dans son trône, 1814





**Jacques Ignace Hittorff,**  
*L'architecture polychrome  
chez les grecs, 1851.*  
Saggio di ricostruzione  
del Tempio di Empedocle,  
Selinunte.  
Altri frammenti di architettura.



# Imperturbabilità del Classico: Canova.

## L'antico come ideale estetico



Francesco Lazzari, *Gypsotheca*, Possagno 1834-1836

«Il Canova è un antico,  
non so se di Atene  
o di Corinto»

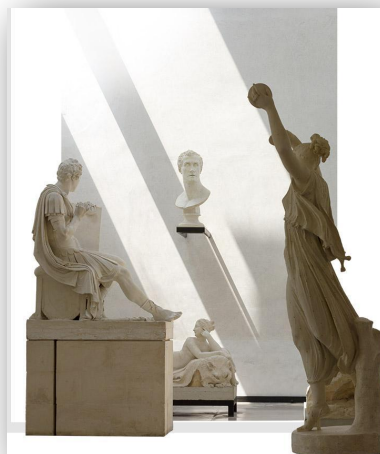
**F. Milizia**



Tempio Canoviano, *Possagno*, 1819-1830, Con G.A.Selva, P. Bosio, A, Diedo



# La luce classica



Carlo Scarpa, *ampliamento Gypsotheca*, 1957



## Il Classicismo oggi: qualche esempio, qualche domanda

Nell'epoca contemporanea si sono affermati due opposti modi di valutare il classico all'origine di approcci diversi: uno lo considera un valore immutabile e atemporale e quindi fissato per sempre in un modello assoluto e un altro cerca la complessità della storia nelle sovrapposizioni di senso che il termine ha accumulato, rilevandovi le intime contraddizioni e le interazioni con culture ed esperienze diverse. Il classico può sopravvivere solo in questa seconda versione, rinnovandosi continuamente e perdendo così il rischio di fossilizzarsi in formule astratte e vuote. La storia della parola e del concetto di classico nel Novecento è estremamente complessa perché il Ventesimo secolo ha amplificato il significato di classico e ne ha dilatato i confini; l'interrogazione continua sui linguaggi e sull'arte che interessa il Ventesimo e il Ventunesimo secolo ha coinvolto il senso stesso di classico e la diffusione dell'espressione a vari livelli della vita quotidiana e sociale, così come della critica artistica e letteraria, conferma l'estrema duttilità del termine, che si presta a utilizzi diversi.

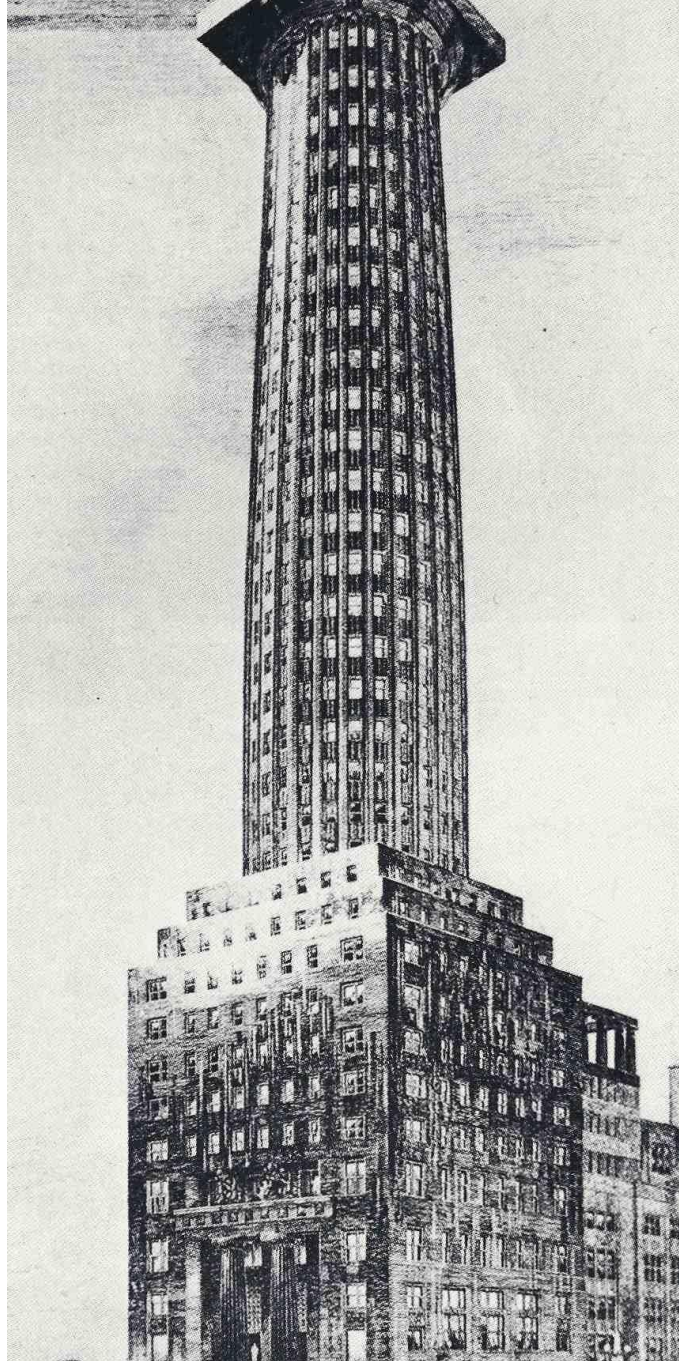


La mostra “Serial Classic” (Salvatore Settis e Anna Anguissola) alla Fondazione Prada (2015) è dedicata alla scultura classica ed esplora il rapporto ambivalente tra originalità e imitazione nella cultura romana e il suo insistere sulla diffusione di multipli come omaggi all’arte greca.



All'idea di classico tendiamo ad associare quella di unicità, ma in nessun periodo dell'arte occidentale la creazione di copie da grandi capolavori del passato è stata importante quanto nella Roma della tarda Repubblica e dell'Impero.



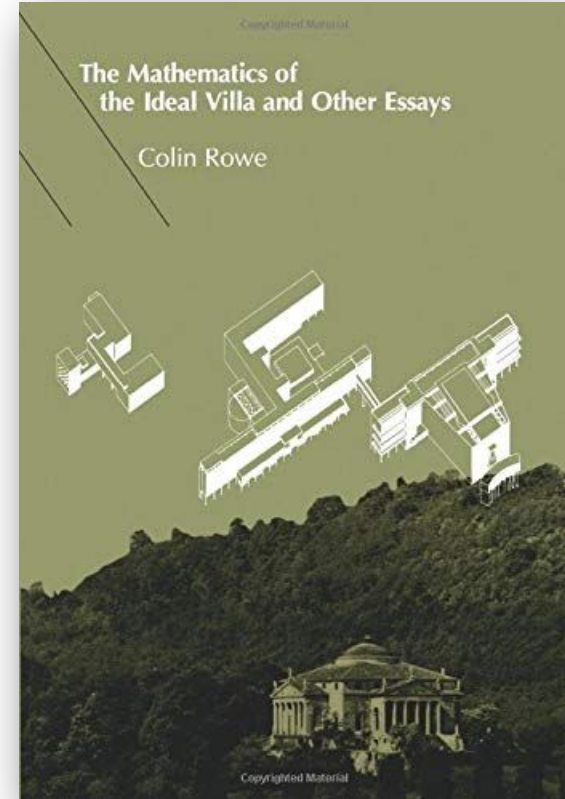
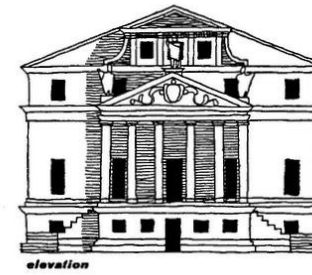
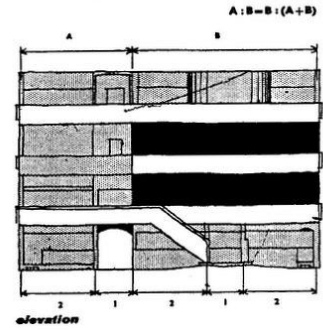
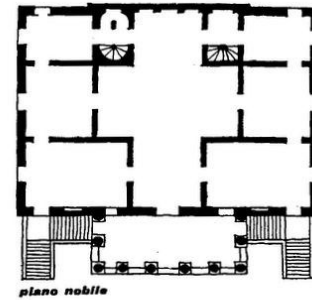
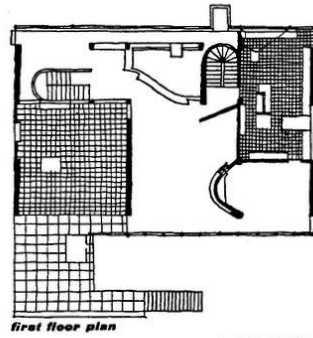
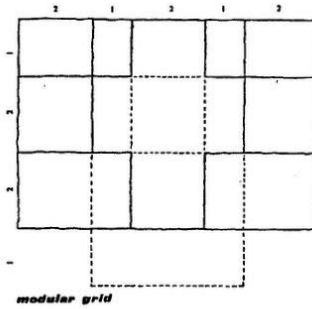
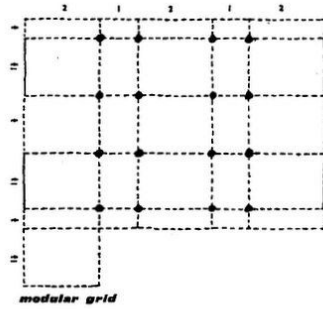


“La grande colonna dorica greca verrà costruita. Se non a Chicago in un’altra città. Se non per il Chicago Tribune, per qualcun altro. Se non da me, da qualche altro architetto.”

**Adolf Loos**

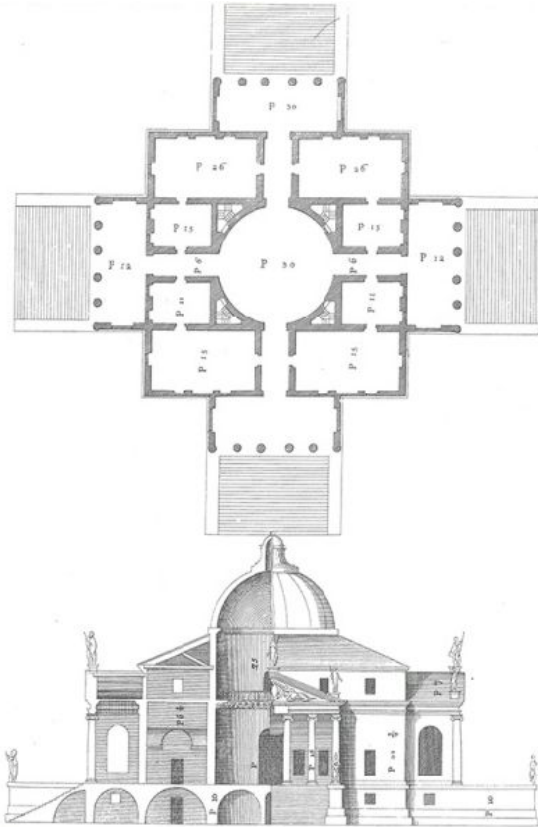
*Chicago Tribune,  
concorso per la nuova sede,  
Chicago 1922*





Palladio, *Villa Malcontenta* e Le Corbusier, *Villa Stein*, Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1976)

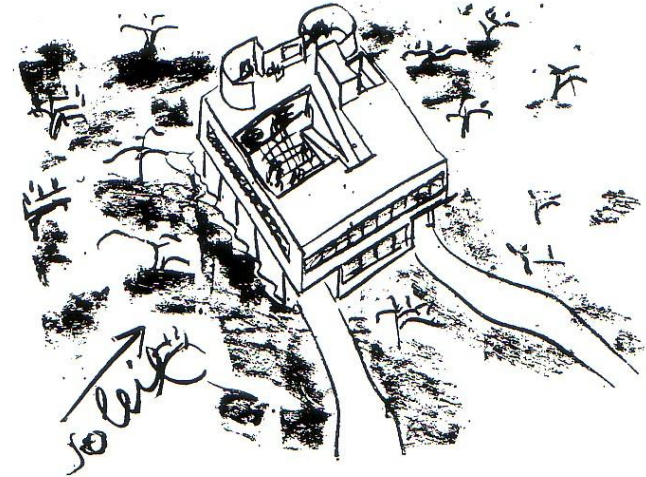
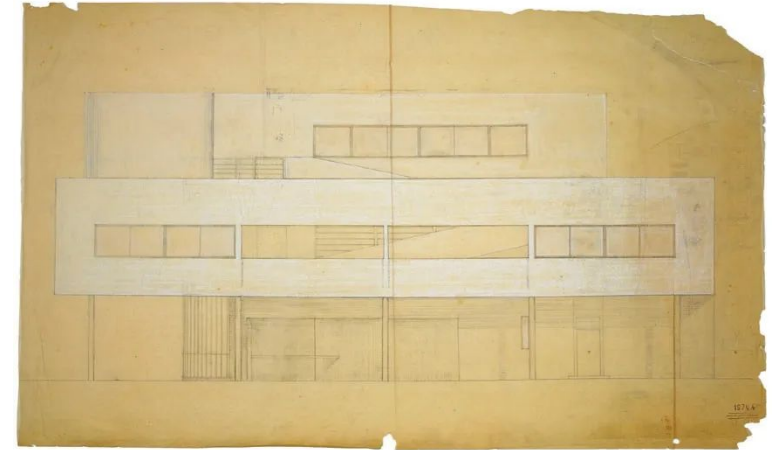




Palladio,  
*Villa Almerico Capra detta La Rotonda*,  
1567-1605



Le Corbusier, *Ville Savoye*, 1929

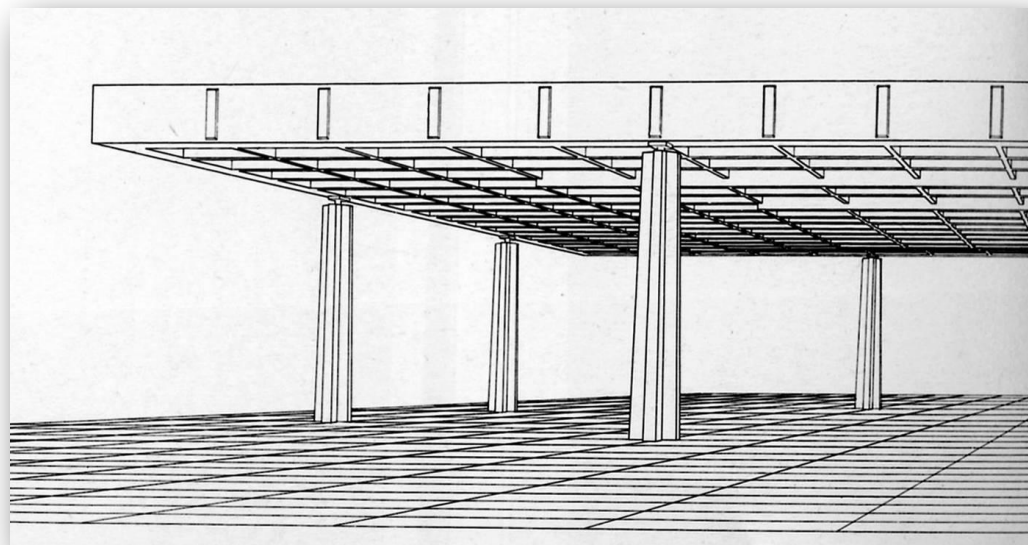




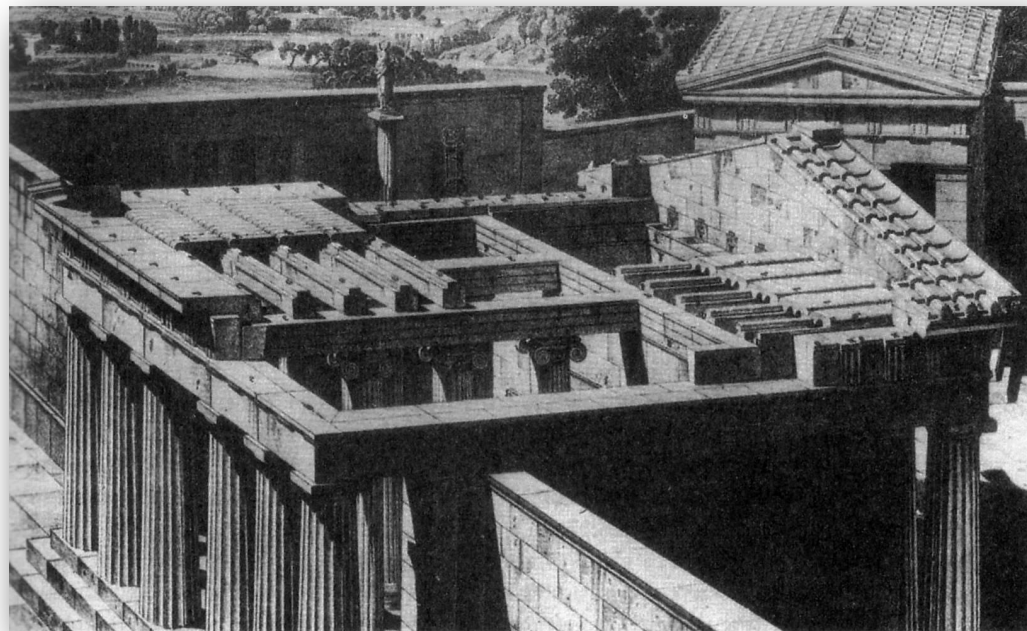
**Mies van der Rohe,**  
*Casa Farnsworth,*  
1946-50







**Mies van der Rohe,**  
*assonometria del Bacardi Building,*  
Santiago de Cuba, 1957



**Karl Friedrich Schinkel,**  
*Prospettiva dei Propilei di Eleusi,*  
1823





Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlino, 1962-67

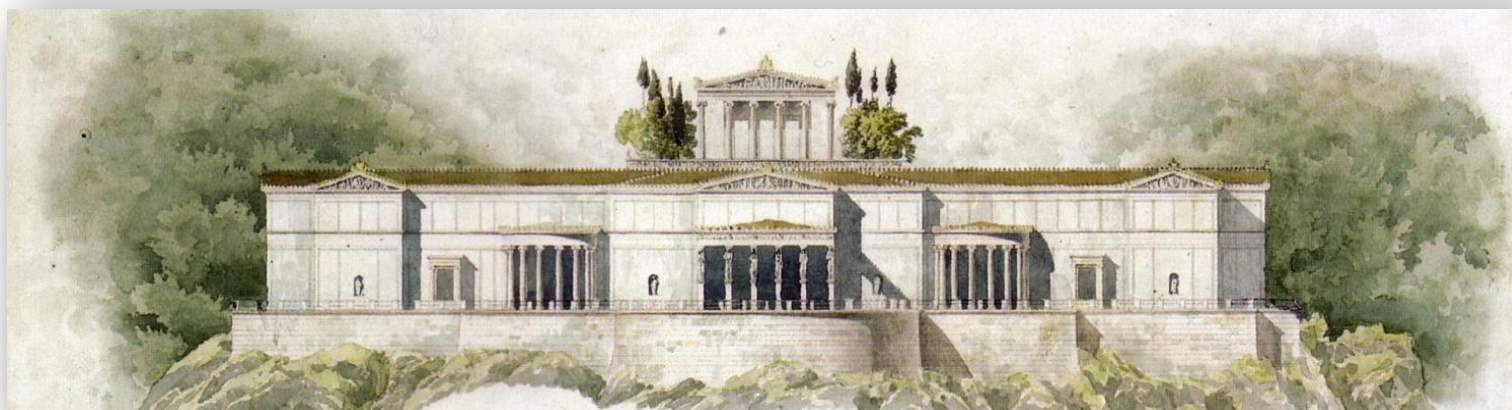




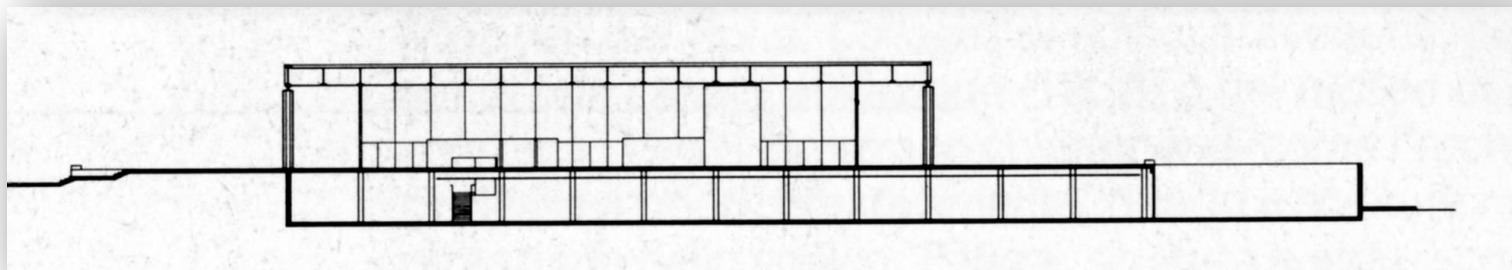
**Friedrich Gilly,**  
*Monumento a  
Federico il Grande,*  
1797



**Karl Friedrich Schinkel,**  
*Castello di Orianda,*  
Yalta, 1838



**Mies van der Rohe,**  
*Neue Nationalgalerie,*  
Berlino, 1962-67





**Karl Friedrich Schinkel,**  
*Castello di Orianda,*  
Yalta, 1838



**Mies van der Rohe,**  
*Neue Nationalgalerie,*  
Berlino, 1962-67



# David Chipperfield, l'ultimo dei classici



David Chipperfield,  
*Simon Gallery, Berlino,*



# Il fastidio del Classico

Ernesto L. Francalanci



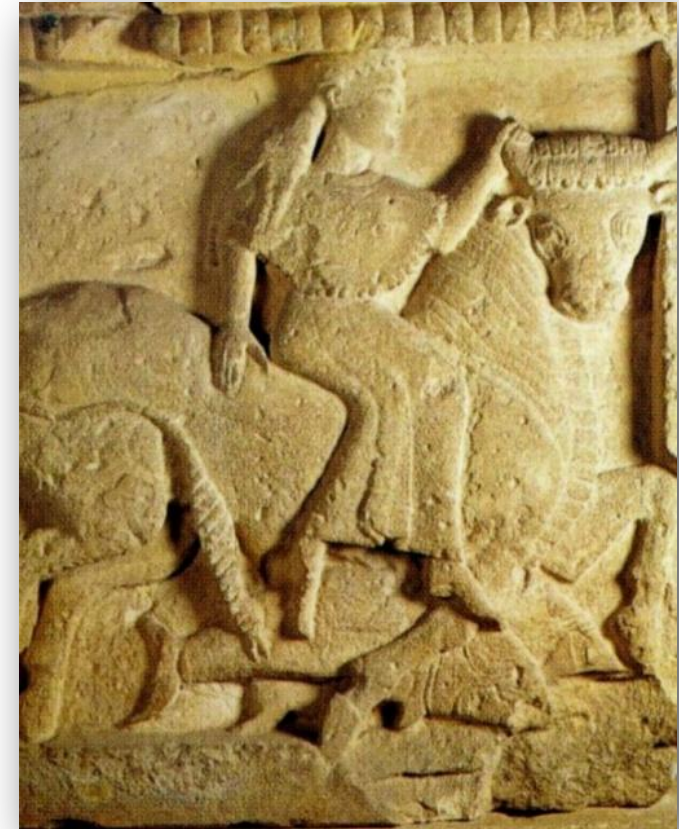
Alla luce degli eventi politici attuali la questione del classico, ovvero del presupposto fondamento della cultura europea ed occidentale, si presenta come un “fastidio”, come un problema che suscita interrogativi.

Cosa rimane della lezione della cultura classica e rinascimentale che ha concorso a costruire una Europa di cui sono oggi incerti i contenuti, i confini e il progetto politico?

La lezione del classico si è spenta almeno tre volte nella storia: dopo aver reso immortale Atene e la Grecia, con l’internazionalismo ellenistico; dopo il Rinascimento con l’estensione di un impero su cui non tramontava mai il sole; dopo l’avanguardia moderna con la postmodernità, che ha reso incerti se non negati i confini tra vero e falso, tra realtà e simulazione, tra autentico e inautentico, tra originale e imitazione, tra unicità e copia.

Ragionare sul classico è, oggi, cercare di comprendere se è ancora possibile operare distinzioni categoriche tra ciò che è giusto e ciò che è ingiusto, e la sua lezione può aiutarci a trasformare l’arte in uno strumento di critica della realtà.

Aiutarci a capire chi ha rubato l’Europa.



*Il rapimento di Europa*, metopa del Tempio C di Selinunte, calcare policromo, 550-540 a.C., Palermo, Museo Archeologico. - Vedi E. L. Francalanci, dell’Arte, vol. 1, p. 63. De Agostini



Impedire di leggere Dostoevskij all'Università o coprire la scultura del David michelangiolesco in Piazza dei Signori, come ha fatto il sindaco di Firenze Nardella, per protestare contro la guerra, equivale ad una censura dell'arte, come ha affermato anche il direttore degli Uffizi, Eike Schmidt.

Il compito dell'arte attuale nei riguardi della guerra pone un quesito fondamentale: è possibile continuare a fare arte nel tempo della morte? Possiamo usare l'arte come un'arma di pace?

Un'Europa, che si vanta di fondare la sua cultura sulla **classicità**, nata dalla rivoluzione democratica di Pericle, può sopportare questa lacerazione?

Questa piazza di Firenze, questa agorà della civiltà italiana, in cui il rinascimento si è declinato in tutti i suoi aspetti, deve farsi carico simbolico della importanza dell'arte.



È ciò che ha tentato di fare Francesco Vezzoli con quest'opera *site-specific*, collocata accanto agli altri capolavori della piazza: un leone quasi disneyano, con la testa di un antico romano tra le fauci, e il corpo togato tra le zampe. Una classicità, un passato di cui dobbiamo avere *pietas*, in senso umanistico. Dice l'artista: "Se le persone continueranno ad avere un atteggiamento così polarizzante e così tormentante e così dilaniato verso la classicità, io continuerò a combattere con la classicità."



Francesco Vezzoli, *Pietà*, 2022; a cura di Cristina Perrella e Sergio Risaliti.

Si veda il bel documentario, con l'intervista all'artista, di Alessandra Galletta, <https://vimeo.com/647278875>



Raimundas Malašauskas, il curatore della partecipazione russa alla Biennale di Venezia e gli artisti Alexandra Sukhareva e Kirill Savchenkov si sono rifiutati di aprire il loro padiglione, in opposizione al loro governo, dichiarando che “non c’è posto per l’arte, quando i civili muoiono sotto il fuoco dei missili”.

La Biennale, che si apre tra pochissimi giorni, dovrebbe scegliere: inaugurare l’esposizione significa indicare la superiorità dell’arte rispetto alla guerra in corso, mentre seguire la scelta del padiglione russo significherebbe dimostrare che l’arte possiede, sul retaggio della lezione umanistica della **classicità**, una responsabilità politica, civile e morale che prevale su qualsiasi altra opzione.

Il titolo della soppressa esposizione russa, “914”, oltre ad evocare l’anno della fondazione del Padiglione Russo nel 1914, avrebbe rievocato sia l’attentato di Sarajevo, da cui prese origine la prima guerra mondiale, sia l’anno nel quale - mentre Malevič stava preparando la tela del suo primo, **classico**, quadrato nero - Tatlin aveva dichiarato l’abolizione dell’arte a favore di una pratica artistica diretta e sociale.



L'alleanza tra tutti i saperi simboleggiati nei ritratti della *Scuola di Atene*, che sembrerebbe costituire la caratteristica fondativa della cultura occidentale, si scontra con l'irreversibile declino dello stesso Occidente, la cui crisi "politica" ha origine proprio nel momento più fulgido del Rinascimento.

L'azione disintegratrice delle certezze umanistiche rinascimentali preannuncia tre ordini di fenomeni, che dal Barocco giungeranno fino all'epoca contemporanea, caratterizzandone la cultura politica: la *contraffazione dell'originale*, il *feticismo dell'immagine* e la *simulazione di realtà*.



Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, 1509-1511 circa, affresco, 500x770 cm, Musei Vaticani, Città del Vaticano. Vedi E. L. Francalanci, dell'Arte, vol. 3, p. 244, De Agostini 2021.



Esempio della contraffazione del carattere ideale della **classicità**, intesa come formula capace di rappresentare la coincidenza tra ciò che si ritiene giusto con ciò che si ritiene bello è quanto sarà fatto dal fascismo, dal nazismo, dallo stalinismo con le loro architetture simboliche, ma prima ancora, in altri momenti storici e con diversi intenti.

Tra questi va ricordata l'utopica ristrutturazione classica della cosiddetta "Atene dell'Isar", ovvero di quella Monaco che Ludwig I, grande ammiratore dell'antica Grecia, trasformerà, nella prima metà dell'Ottocento, nella capitale europea della cultura.

Centro di questo progetto urbanistico è la piazza principale, la Königsplatz, delimitata da tre edifici **neoclassici**, i Propyläen, la Glyptothek, progettati dal grande architetto Leo von Klenze, e la Staatliche Antikensammlungen.

Non è senza ragione il fatto che Hitler utilizzerà, per i suoi comizi oceanici, proprio lo spazio prestigioso della Königsplatz, tradendone la ragione originaria.

Hitler avrebbe potuto tenere il suo discorso nella Königsplatz di Monaco se avesse avuto alle sue spalle le architetture di von Klenze dipinte con i colori che si presuppone fossero quelli che abbellivano le architetture classiche, tra cui il Partenone?

**Leo von Klenze**, *Königsplatz*, Monaco. Vedi E. L. Francalanci, dell'Arte: vol. 1 p. 65; vol. 4 p. 244; vol. 5 p. 219. De Agostini 2021. E. L. Francalanci, Estetica del potere, Mimesis.



L'opera famosa di Man Ray, facente parte della sua produzione di "oggetti d'affezione", ci permette di sviluppare una prima metafora sull'arte classica. Stretta dai nodi della interpretazione convenzionale l'arte classica ha bisogno di liberarsi degli stereotipi, il primo dei quali è la sua facilità interpretativa. Quante classicità ci sono nel corso dei due millenni della sua storia, se, dal punto strettamente stilistico, essa corrisponde solo allo stretto periodo di tempo compreso tra la presentazione in teatro della prima tragedia di *Sofocle* (455 circa) e la morte di *Pericle* (429), colui che era stato la figura principale della scena politica ateniese.

**Man Ray**, *Venere restaurata*, ready - made in gesso, 71 x 40 cm. 1936-1971  
Milano, Collezione Schwarz.



Il **classico** è per sua natura metafisico. Rivela non il contingente ma l'assoluto. Innestare una forma astratta su una statua figurativa significa trasformare un corpo da terreno in divino, come ha fatto Vezzoli con questa opera collocata all'interno dello Studiolo rinascimentale di Francesco I de' Medici in Palazzo Vecchio a Firenze, nel quale il granduca conservava le sue rarità più preziose. L'artista inserisce su una statua acefala una testa ovoidale: il riferimento è alle figure manichino, agli *Archeologi* o alle *Muse inquietanti* di De Chirico, al grande ricostruttore dello spirito più enigmatico e metafisico dell'arte **classica**.



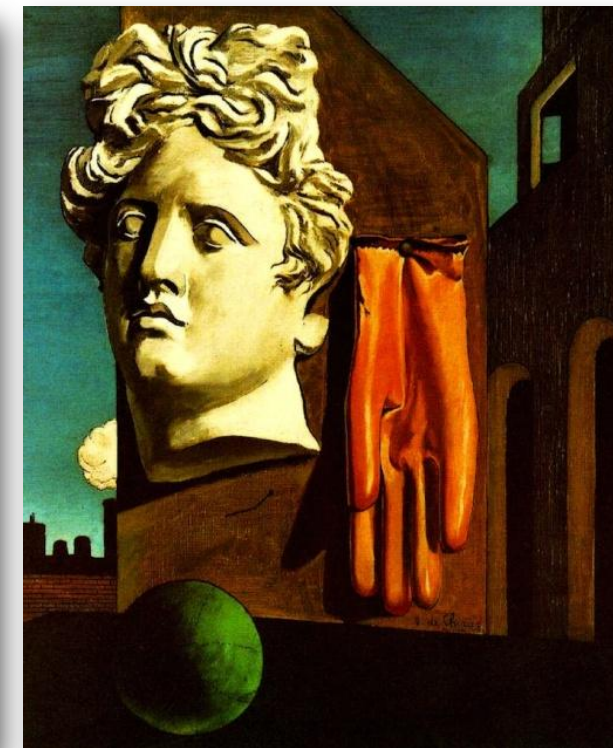
Francesco Vezzoli in Florence, 2021, installazione,  
photo Ela Bialkowska, OKNOstudio.



Il debito di De Chirico con la **classicità** è fondamentale., come appare anche in questo dipinto del 1914. Il rilievo in gesso è una colta citazione della testa dell'*Apollo del Belvedere*, il quale, è opportuno ricordare, è l'Apollo Pitico, che emetteva i suoi oracoli nel tempio di Delfi. De Chirico evoca dunque l'importanza dell'oracolo e del potere salvifico della profezia. Accanto, compare un guanto. Si tratta d'un guanto da ostetrica: l'allusione è alla funzione da levatrice operata da Socrate, come ricorda Platone nel *Teeteto*, in quanto il suo metodo filosofico consisteva nel riuscire ad estrarre da colui che gli stava di fronte il ragionamento che avrebbe portato alla sua soluzione. In quest'opera de Chirico compie un'azione analoga, volendo estrarre dallo spettatore l'idea che forse permette la soluzione dell'enigma: la **classicità** è infatti la cultura che si fonda sull'interrogazione.



*Apollo del Belvedere*, copia romana d'epoca adrianea, 130-140, di un originale in bronzo del IV secolo attribuito a Leochares, Roma, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino. Vedi Ernesto L. Francalanci, dell'Arte vol V, p. 273, De Agostini 2021.

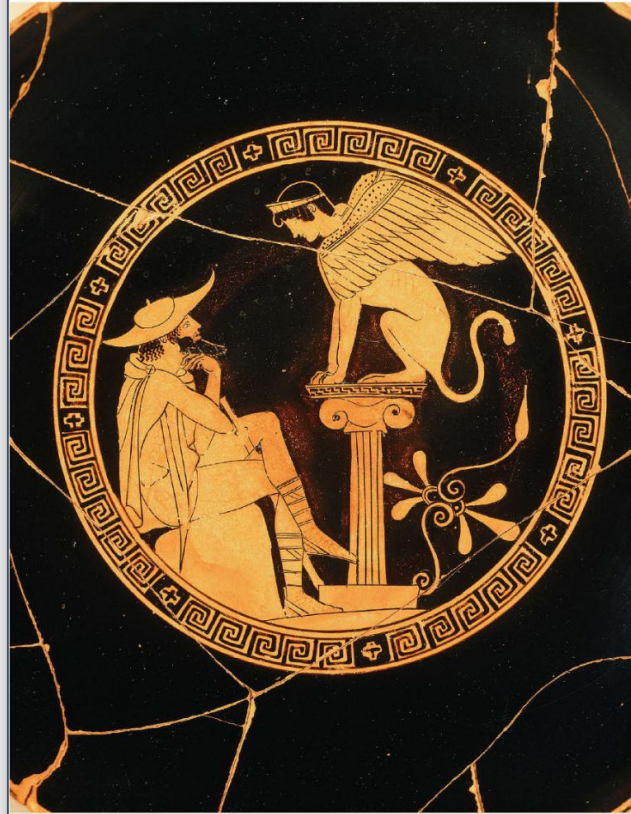


Giorgio de Chirico, *Le chant d'amour (Il canto d'amore)*, 1914. Olio su tela, cm 73 x 59,1 cm. Museum of Modern Art, New York.



Sezione

# 3 L'arte greca



Questa bella immagine dipinta sul fondo di una *kylix* (480-470 a.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani) – sorpresa improvvisa che appariva al commensale dopo aver bevuto l'ultima goccia di vino – ci permette di commentare la caratteristica più importante dell'intera cultura greca, che sarà alla base della futura civiltà occidentale: l'interrogazione sul sapere e la capacità di risolvere gli enigmi della realtà e della vita mediante la riflessione razionale e logica. Qui vediamo Edipo che, per niente spaventato, sta pensando a come risolvere la domanda che la sfinge gli ha posto («Chi, pur avendo una sola voce, si trasforma in quadrupede, bipede e tripede?»). La sua posizione, con la gamba accavallata, una delle prime volte in cui questa posa compare, dimostra una grande sicurezza e una certa noncuranza, ma la mano sotto il mento indica la gravità della questione posta dalla divinità. La grande lezione offerta dalla sfinge consiste nel fatto che ogni enigma deve essere risolto: ne va della scienza. L'uomo con la sua ragione sconfiggerà, infatti, l'enigma e con la logica darà senso alla domanda sul mondo e sul suo stesso esistere. L'arte prodotta in Grecia nei secoli V e IV a.C. sarà un riflesso di questa cultura e porrà le basi di tutte le principali manifestazioni artistiche sorte in Occidente nei secoli seguenti.

E. L. Francalanci,  
*dell'Arte*, vol. 1,  
p. 244,  
De Agostini 2021.



Il processo di demitizzazione della cosiddetta “astrazione candida” dell’arte classica, operato ludicamente da Vezzoli, ci permette di ricordare che i nuovi studi scientifici sull’arte greca, etrusca e romana, ne stanno in parte riscrivendo la storia.

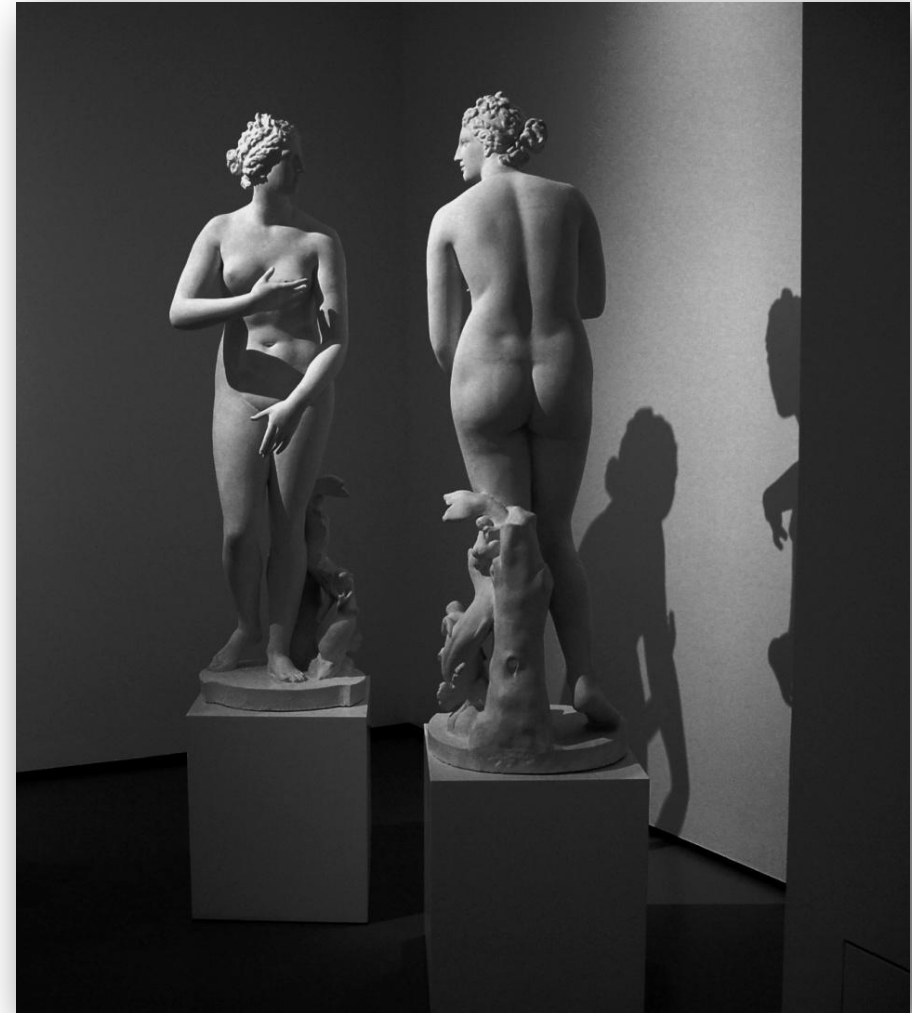


Francesco Vezzoli, particolare dell'installazione della mostra “Francesco Vezzoli: Teatro Romano”, MoMA, New York, 2015.



Paolini ha compreso meglio di altri il significato della fine della classicità greca: collocando due copie di una copia romana di un originale in bronzo scomparso evoca un'altra cultura, quella di Roma, che, soprattutto in epoca imperiale, non fa distinzione tra copia e originale, tra vero e falso. Un'anticipazione, se così si può dire del nostro postmodernismo.

**Giulio Paolini**, *Mimesis*, 1975-76, due calchi in gesso, basi bianche opache, 168 x 52 x 95 cm con le basi, varie collocazioni, foto dell'A.



La scultura classica è priva di sguardo. Il classico garantisce. Pacifica. Non vuole vedere ciò che le si oppone e che parla un'altra lingua e un'altra cultura: i barbari non partecipano al simposio.

Per rimanere imperturbabili bisogna chiudersi al mondo: per questa ragione l'artista che oggi si ritenga consapevole del mondo deve chiudere gli occhi della visione per aprire quelli della mente.

**Jannis Kounellis**, *Senza titolo*, 1978, Calco in gesso, benda viola, fuliggine, base di ferro, cm 125 x 40 x 40

**Claudio Parmiggiani**, *Senza titolo*, 1970; gesso, stracci, terracotta, pigmenti, farfalla, coll. privata.



Per Damien Hirst, nella grande mostra di Palazzo Grassi a Venezia, nel 2017, tutto il reale si è trasformato in un relitto, anche le opere d'arte del passato, che il tempo ha affondato nelle profondità dell'oceano. Il recupero di reperti anche di una presupposta **arte classica** porta alla luce corpi che si sono ibridati con i rifiuti gettati in mare e con forme maligne di tipo organico. Questa è l'ultima metafora che possiamo utilizzare per indicare la necessità di purificare la nostra **classicità**. Se la guerra trasforma e muta tutte le condizioni di vita dobbiamo ricorrere all'arte come strumento di verità e di accertamento della realtà. Non certo per affogare nel latte dei sogni.



Del mio scudo qualcuno fra i Sai ora si gloria. Presso un cespuglio  
fui costretto a lasciarlo, arma irreprensibile.  
Ho salvato me stesso. E allora, cosa mi importa di quello scudo?  
Alla malora! Presto me ne procurerò uno non peggiore.



# Grazie

