

*Vestigia: la statuaria classica nelle opere d'arte contemporanee**

Il richiamo al 'classico', termine che qualifica principalmente la cultura greca e romana, ma che più in generale definisce un canone stilistico legato alla tradizione¹, viene considerato una delle principali costanti dell'arte contemporanea, capace di attraversare i più radicali e iconoclasti periodi di produzione pittorica e scultorea, attraverso approcci e realizzazioni differenti.

Le dinamiche di questo recupero, che si configurano talvolta come un autentico 'saccheggio' dei modelli classici, ma che poggiano comunque su una solida base di analisi dei capolavori del passato, sono state oggetto di nuovi e sempre più approfonditi studi tematici, sfociati spesso in mostre e retrospettive², e volti a

* Ringrazio gli anonimi referee per le utili indicazioni, che ho recepito e che mi hanno consentito un'opportuna revisione dell'articolo, al netto di alcune divergenze di cui mi assumo piena responsabilità.

¹ Cfr. S. Settis, *Il "classico", memoria e oblio*, in *Costanti del classico nell'arte del XX e XXI secolo*, catalogo della mostra (Catania, Fondazione Puglisi Cosentino, 22 febbraio-29 giugno 2009), a cura di B. Corà, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2009, p. 120.

² Oltre alla succitata mostra *Costanti del classico nell'arte del XX e XXI secolo*, allestita nel 2009 presso la Fondazione Puglisi Cosentino di Catania, va ricordata *Memorie dell'Antico nell'arte del Novecento*, retrospettiva andata in scena nello stesso anno a Firenze, Palazzo Pitti. Successivamente, e soprattutto in Italia, si sono succedute altre iniziative del medesimo genere, come *Arte torna*

definire la fisionomia di una tendenza del contemporaneo molto più diffusa e radicata di quanto possa emergere a prima vista.

La ricerca dell'antico (e la sua riproposizione) assume molteplici fisionomie soprattutto nel corso del Novecento, secolo contraddistinto da frequenti ed estreme spinte in avanti, ma anche da altrettanto decise inversioni di tendenza; essa diviene di volta in volta conquista, rifiuto e riconquista, a seconda degli usi e degli scopi a cui è asservita, concretizzandosi attraverso forme, stili e tecniche diversificate.

Anche nei momenti di più accesa contestazione verso la tradizione – si pensi a Filippo Tommaso Marinetti che nel *Manifesto del Futurismo* (1909) declassa la bellezza universale della *Nike di Samotracia* preferendole quella nuova di un'automobile da corsa³, o al Dadaismo con la sua pretesa iconoclasta di cancellare tutto quanto realizzato, o ancora all'Arte Concettuale – il desiderio di confrontarsi con i grandi maestri non viene mai meno, palesandosi con forza nei vari 'ritorni all'ordine', primo fra tutti quello tra le due guerre mondiali.

Determinati artisti, «pur radicati nella tradizione delle avanguardie e delle neo-avanguardie»⁴, cercano di conciliare la sperimentazione con l'esigenza di mantenere vivo il rapporto con il 'classico', legato all'arte della Grecia e di Roma oppure inteso più

Arte, organizzata nel 2012 sempre nel capoluogo toscano, presso la Galleria dell'Accademia; *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana*, a Roma negli spazi monumentali del Foro romano e del Palatino (2013); ultima in ordine di tempo, nel 2016, l'esposizione *La seduzione dell'antico. Da Picasso a Duchamp, da De Chirico a Pistoletto*, presso il Museo dell'Arte della città di Ravenna.

³ «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia»; F.T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo*, «Le Figaro» LV, 51, 20 febbraio 1909; cfr. Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 2005, pp. 7-14.

⁴ V. Trione, *A futura memoria*, in *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana*, catalogo della mostra (Roma, Foro romano e Colle del Palatino, 23 maggio-29 settembre 2013), a cura di Id., Electa, Milano 2013, p. 13.

in generale come manifestazione della tradizione culturale occidentale. Nel corso degli anni, critici e storici dell'arte hanno coniato alcune definizioni per questa tendenza, dal citazionismo all'anacronismo e al postclassicismo, una nomenclatura specifica che però non chiarisce tutte le dinamiche che si sono sviluppate nel corso dell'ultimo secolo, soprattutto in Italia, e che oscillano tra la rielaborazione stilistica, pratica predominante almeno fino agli anni Dieci del XX secolo, e la loro riproposizione *sic et simpliciter*, che si va progressivamente imponendo dalla seconda metà del Novecento.

La seconda forma di recupero in particolare, basata sulla volontà di non nascondere più i riferimenti alla tradizione, si esplicita nell'inserimento, pittorico e successivamente all'interno di installazioni, di copie di sculture del periodo classico, greco e romano, le quali rivestono un ruolo importante, alle volte decisivo, nell'opera d'arte. Queste 'vestigia', testimonianze tangibili di un passato ancora capace di gettare un'ombra lunga sulla modernità, regolano gli equilibri interni della creazione, frutto di un «riappropriarsi, con grande creatività, sia dei temi e dei materiali dell'arte antica sia degli stessi concetti di "classico" e di "antico", facendo del rapporto con l'antichità un fatto di coscienza e di ri-creazione»⁵.

Primo fra tutti, anticipatore di questo particolare atteggiamento nei confronti della tradizione, è Giorgio de Chirico, padre della pittura Metafisica, che a partire dal secondo decennio del Novecento avvia una rielaborazione delle istanze delle Avanguardie Storiche con un costante riferimento al 'classico' che assume la funzione di «viatico alla ricerca dell'essenziale e della spiritualità che si celano al di sotto della materialità della natura»⁶, e di strumento per una sintesi tra antico e moderno.

⁵ T. Dufrêne, *Permanenza di una tendenza al classico e riappropriazioni dell'antico nella scultura del XX secolo*, in *Costanti del classico* cit., p. 62.

⁶ C. Sisi, *L'Antico, i maestri. Persistenza del Museo nell'arte italiana del Novecento*, in *Memorie dell'Antico nell'arte del Novecento*, catalogo della mostra

Il forte legame con l'antichità classica matura attraverso le vicende biografiche di de Chirico, così come anche del fratello Andrea, più noto con lo pseudonimo di Alberto Savinio; cresciuti entrambi a Vòlos, città della Tessaglia dove il padre ingegnere era impegnato nella realizzazione della linea ferroviaria, i 'Dioscuri' entrano immediatamente in contatto con «i meravigliosi spettacoli naturali della Grecia, animati dalle favole del mito»⁷, una natura piena di sorprese misteriose e spirituali che si andrà a saldare con l'esperienza formativa in Germania, a Monaco di Baviera.

Qui, nell'unica città tedesca capace di reggere culturalmente il confronto con Berlino, Giorgio de Chirico segue un percorso accademico tradizionale, basato sullo studio della scultura del passato, visitando prestigiose istituzioni museali come le Staatliche Antikensammlungen e la Glyptothek, e guardando esplicitamente ai calchi classici e ai repertori della statuaria antica, a quei modelli che, presenti in ogni Accademia di Belle Arti d'Europa, erano stati raccolti in volumi fondamentali, tra cui il celebre *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* di Salomon Reinach⁸.

A questo tirocinio formativo de Chirico affianca poi l'interesse per il Simbolismo tedesco, per la produzione di Franz von Lenbach, Adolf von Hildebrand, Franz von Stuck e, soprattutto, Max Klinger e Arnold Böcklin. Lo studio della loro pittura e grafica, unito alla filosofia di Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer e, non da ultimo, Otto Weininger, costituisce la base essenziale per la creazione della pittura Metafisica, che affonda le sue radici culturali nel capoluogo bavarese, dove a cavallo tra XIX e XX secolo si era sviluppato un rapporto di contrapposizione fra «ideologia nostalgica del passato e spinte moderniste»⁹.

(Firenze, Palazzo Pitti, 14 marzo-12 luglio 2009), a cura di O. Casazza-R. Genaioli, Giunti, Firenze 2009, p. 26.

⁷ P. Baldacci, *Il significato di un centenario. Le tre metafisiche di Giorgio de Chirico (Milano e Firenze, Parigi, Ferrara)*, in *de Chirico a Ferrara: Metafisiche e Avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di Id., Ferrara Arte, Ferrara 2015, p. 20.

⁸ Cfr. F. Poli, *La Metafisica*, seconda ed. aggiornata, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 72-73.

⁹ Ivi, p. 74.

Questa dicotomia caratterizza la produzione del *Pictor Optimus* a partire dai primi enigmi metafisici dell'inizio degli anni Dieci, per poi proseguire attraverso il periodo parigino e le *Piazze d'Italia*, e quindi nella breve ma intensa stagione ferrarese. E se nella primissima opera, *L'enigma d'un pomeriggio di autunno* (1910), l'artista sceglie di trasformare la chiesa fiorentina di Santa Croce in un tempio dorico e la statua di Dante in una scultura 'classica' di un oracolo, successivamente ricorrerà a riferimenti più evidenti alla statuaria classica, per esplicitare il senso di mistero e sospensione tipico della Metafisica.

Emblematico in tal senso è il capolavoro che Giorgio de Chirico dipinge nel 1914 a Parigi: *Canto d'amore* (fig. 1)¹⁰. Inserito nella serie delle *Piazze d'Italia* e ispirato nel titolo da un'omonima poesia di Guillaume Apollinaire, l'opera si contraddistingue per l'associazione visiva di oggetti eterogenei, che formano un'anomala natura morta, collocata in uno spazio architettonico ben definito, 'classico' e contemporaneo, ma allo stesso tempo instabile e atemporale.

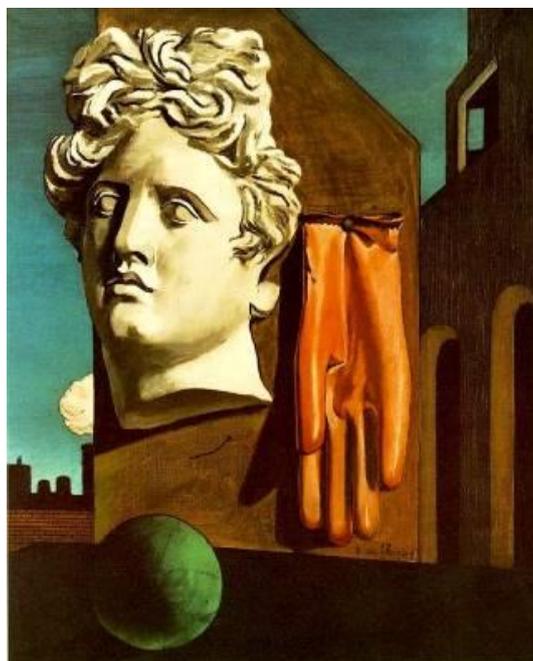


Fig. 1 – Giorgio de Chirico, *Canto d'amore*, 1914, olio su tela, 73x59,1 cm, New York, Museum of Modern Art.

¹⁰ Immagine tratta da *Le Garzantine. Arte*, a cura di P. De Vecchi-A. Negri, Garzanti, Milano 2002, p. 1484.

Al centro della composizione, agganciati a una parete spoglia, sono riprodotti una testa dell'*Apollo del Belvedere* a cui si affianca, fissato con un chiodo, un guanto rosa di caucciù; in primo piano viene poi collocata una sfera. All'interno di questa «sciarada [che] pone con inattesa coerenza elementi assolutamente lontani tra loro»¹¹, de Chirico concretizza il suo desiderio di 'uscire dal tempo' servendosi principalmente dell'arte classica. È infatti la citazione dell'*Apollo Pitico* dei Musei Vaticani il fulcro del dipinto, un modello esemplare riletto in chiave moderna attraverso il confronto con il guanto¹², per far emergere percorsi alternativi dal passato studiato ma non riportato acriticamente:

[de Chirico] Devia rispetto al centro dell'arte antica; si dispone ai margini. Manipolando le opere dei "suoi" artisti, egli definisce una classicità che non è situata in nessuna pagina del passato, ma è pura *energia*. Si tratta di una categoria spirituale, che appartiene a ogni epoca, per disporsi in una dimensione in temporale. [...] Le opere classiche non sono mai chiuse in se stesse. Attraversano l'antico; varcano il moderno. Non prescindono dalle istanze del presente. Non cessano mai di comunicare ciò che hanno da dire. Conservano la storia di cui parlano. Danno la misura da cui partire per ogni avventura. Tendono a relegare la quotidianità al rango di rumore di fondo di cui, tuttavia, non si può fare a meno¹³.

Canto d'amore, che segna un passaggio fondamentale nell'evoluzione della pittura di Giorgio de Chirico, si pone all'apice di una serie di rappresentazioni similari, in cui la citazione diretta di esempi di statue classiche diventa il mezzo per esplicitare la simbolistica universale della Metafisica, in cui Weininger vedeva la definizione di ogni singolo elemento inserito nella totalità del cosmo.

¹¹ S. Condemni, *Giorgio de Chirico: Composizione metafisica*, in *Memorie dell'Antico* cit., scheda n. 13, p. 115.

¹² A sua volta è una citazione rivisitata del *Uomo dal guanto* di Tiziano Vecellio (1523 ca.) e una rielaborazione del ciclo grafico di Max Klinger del 1881, *Un guanto*.

¹³ V. Trione, *Atlanti metafisici. Giorgio De Chirico. Arte, architettura, critica*, Skira, Milano 2005, p. 63 (il corsivo è dell'autore citato, N.d.A.).

Tra i più importanti dipinti, *L'incertezza del poeta* del 1913 (fig. 2)¹⁴ si caratterizza per la riproduzione in primo piano di un busto

femminile acefalo e privo di braccia¹⁵, e di un casco di banane, a cui fanno da sfondo una piazza, un edificio con archi e un treno in lontananza. Anche in questo caso – che documenta un puntuale riferimento a un dipinto del 1887 di Vincent van Gogh, *Natura morta con busto in gesso e libri* – l'instabile equilibrio metafisico si gioca tra un registro 'alto e classico' e uno 'basso', moderno e quotidiano; la statua «è qui tesa tra

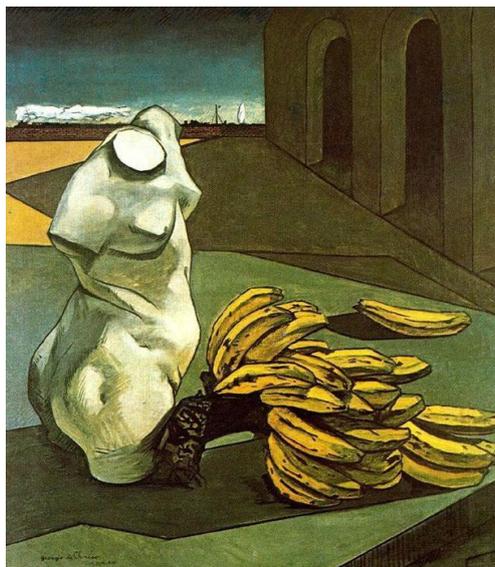


Fig. 2 – Giorgio de Chirico, *L'incertezza del poeta*, 1913. Olio su tela, 106,4x94,6 cm, London, Tate Modern.

presente e passato, è il torso dello scavo archeologico, che non è solo una reliquia del passato [...] ma che vige ancora nella sua esemplarità come ideale del presente, richiamato dal treno sbuf-fante»¹⁶. Parimenti quest'opera inaugura una consuetudine nell'arte di de Chirico, quella di appropriarsi – si direbbe 'in maniera

¹⁴ Immagine tratta da Poli, *La Metafisica* cit., tav. 4.

¹⁵ Potrebbe trattarsi di una rielaborazione della *Venere Anadiomene*, meglio nota come *Venere di Cirene*, copia ellenistica del II secolo d.C. della perduta *Venere di Cnido* di Prassitele (360 a.C. ca.), ma anche di un riferimento alla *Menade danzante*, scultura realizzata dall'artista greco Skopas e databile al 330 a.C. ca., suggestione giustificata dalla più accentuata torsione del busto in gesso, presente tanto nell'opera di de Chirico che in quella di van Gogh.

¹⁶ R. Dottori, *La parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico*, «Metafisica» 5-6, 2006, p. 194.

indebita' – dei modelli classici per ripresentarli formalmente modificati all'interno di un personale repertorio¹⁷.

Un più puntuale riferimento alla statuaria antica si ritrova invece nelle frequenti riproduzioni dell'*Arianna addormentata* dei Musei Vaticani; la figura mitologica sdraiata, riprodotta nel repertorio di Reinach ma che de Chirico può osservare dal vivo grazie a una copia collocata nei giardini della reggia di Versailles, è presente in molte delle *Piazze d'Italia* come centro simbolico delle



Fig. 3 – Giorgio de Chirico, *La ricompensa dell'indovino*, 1913; olio su tela, 134,9x179,7 cm; Philadelphia Museum of Art.

varie composizioni, tra cui *La melanconia di una bella giornata* (1912-1913) e *La ricompensa dell'indovino* (1913, fig. 3)¹⁸.

Ancora una volta il classico diventa il perno attorno a cui far ruotare immagini e significati differenti; l'*Arianna* vaticana, che secondo l'interpretazione di Nietzsche si lega alla tematica del labirinto, rappresenta nell'iconografia di Giorgio de Chirico «il punto sospeso di un attraversamento di forze che l'opera [...] attrae dalla profondità sottostante, soprastante e circostante»¹⁹, ce-

¹⁷ Questa nuova tendenza si rintraccia in dipinti celebri come *La nostalgia del poeta* e *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, entrambi del 1914, ma anche nella produzione successiva, come testimonia l'*Autoritratto nello studio di Parigi* del 1934-1935.

¹⁸ Immagine tratta da Poli, *La Metafisica* cit., p. 105.

¹⁹ G. dalla Chiesa, *Giorgio de Chirico: il demone del classicismo e la metafisica della materia pittorica*, in *De Chirico e il museo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 novembre 2008-25 gennaio 2009), a cura di M. Ursino, Electa, Milano 2008, p. 42.

lato negli elementi costitutivi del quadro: la luce e le ombre, i frammenti di oggetti sparsi, le architetture. In definitiva Arianna s'identifica con lo spirito della conoscenza in simbiosi con l'enigma e la malinconia²⁰.

Per la sua inclinazione a riutilizzare i grandi modelli, dell'età classica come della pittura primitiva e rinascimentale italiana, de Chirico viene considerato come iniziatore di quella specifica tendenza dell'arte contemporanea che vede gli artisti appropriarsi delle produzioni del passato per ripresentarle con perfetta aderenza formale agli originali, ma mutate e svuotate del loro primigenio significato.

L'innovazione stilistica del 'Grande Metafisico' viene immediatamente recepita e il suo esempio seguito a stretto giro da alcuni suoi contemporanei; in particolare, nel movimento surrealista, da René Magritte, che proprio all'incontro con il *Canto d'amore*, avvenuto nel 1925 grazie all'intercessione di Marcel Lecomte, deve una svolta stilistico-formale e concettuale della sua opera: «Nel 1910 de Chirico gioca con la bellezza, immagina e realizza ciò che vuole»²¹.

È una visione rinnovata, «nella quale lo spettatore ritrova il suo isolamento e intende il silenzio del mondo»²², che l'artista belga trasporta e rielabora in opere come *La memoria*, dipinta in più versioni nel corso degli anni Quaranta del Novecento; la più famosa è del 1948 (fig. 4)²³, in cui una testa femminile in gesso, dalle fattezze 'classiche' e con una macchia di sangue sul lato destro del volto, poggia su un ripiano al fianco di una foglia accartocciata e di un sonaglio, che richiama la sfera del dipinto di de Chirico. A fare da sfondo, semi-celati da una tenda, un cielo con nuvole e un mare lievemente increspato.

²⁰ Cfr. Poli, *Metafisica* cit., p. 111.

²¹ R. Magritte (1938) cit. in D. Quaranta, *La Mémoire (La memoria)*, in *Magritte*, Rizzoli/Skira, Milano 2011, p. 134.

²² *Ibid.*; cfr. anche J. Meuris, *René Magritte 1898-1967*, Taschen, Köln 2007, p. 33.

²³ Immagine tratta da Quaranta, *La Mémoire* cit., p. 135.

Il rapporto di Magritte con l'arte classica risulta meno diretto e fortemente mediato dal precedente metafisico; la testa femminile è una libera interpretazione dell'*Apollo del Belvedere*, che non si lega necessariamente alla tradizione greca o romana quanto alla tematica più ampia della 'memoria', affrontata anche in altri dipinti realizzati in quegli stessi anni, come *Le acque profonde* del 1941. Ed è un'altra opera del 1948 a confermare questo stretto legame tra Magritte e de Chirico, *Le manie di grandezza II*, in cui una figura femminile, molto particolare, priva degli arti e della testa, può essere associata al busto in gesso presente nell'*Incertezza del poeta*.

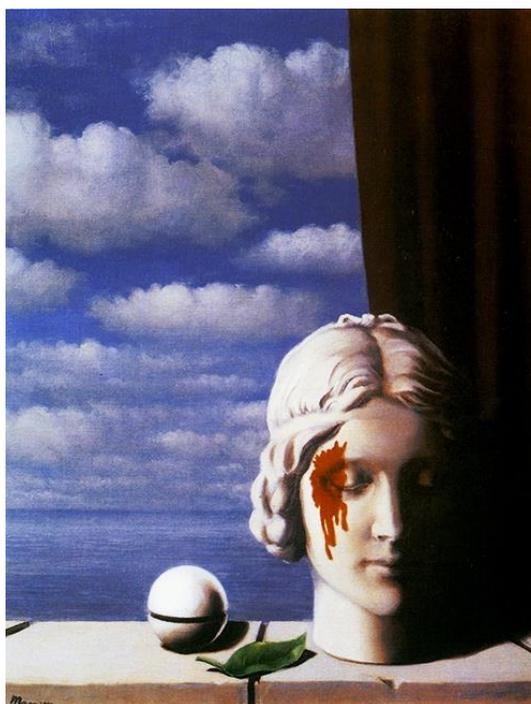


Fig. 4 – René Magritte, *La memoria*, 1948; olio su tela, 60x50 cm; Bruxelles, Collezione dello Stato belga.

L'onda lunga dell'invenzione metafisica di de Chirico non si esaurisce solo con le creazioni di Magritte; l'intento di mettere in discussione il mondo reale con immagini apparentemente semplici viene condiviso dalla maggior parte dei surrealisti²⁴ e rientra in

²⁴ Esempi strettamente legati all'utilizzo di copie di celebri statue classiche sono rintracciabili in opere come la *Venere di Milo con cassetti* di Salvador Dalí o la *Venere restaurata* di Man Ray; a questa specifica produzione, differente per

pieno nelle linee programmatiche del *Manifesto* stilato nel 1926 da André Breton, che non a caso considera il pittore italiano un ispiratore dell'estetica del movimento²⁵.

Parimenti, la pratica di ricorrere a citazioni dirette della statuaria classica viene adottata non solo nell'immediato ma anche successivamente, nella seconda metà del XX secolo. Nel 'Ritorno all'ordine' sono infatti numerose le opere con puntuali riferimenti al 'classico', anche se in artisti come Mario Sironi o Achille Funi²⁶ il recupero della tradizione equivale a un allontanamento dalle sperimentazioni 'estreme' delle Avanguardie Storiche.

Una tendenza al recupero della classicità greca e romana in chiave concettuale – ma anche fortemente influenzata dalla Metafisica di de Chirico – si rintraccia a partire dalla fine degli anni Sessanta del Novecento, in particolare tra gli esponenti dell'Arte Povera, movimento 'di guerriglia' lanciato nel 1967 da Germano Celant che raccoglie al suo interno artisti eterogenei posti al di fuori del sistema ufficiale dell'arte, lontani dal suo linguaggio codificato e artificiale, grazie a «una ricerca "povera", tesa all'identificazione azione-uomo [...], a un vivere asistemico, in un mondo in cui il sistema è tutto»²⁷.

motivazioni e dinamiche realizzative, è dedicato uno studio di prossima pubblicazione che mira a mettere in luce punti di contatto e di divergenza nella creazione di 'Veneri contemporanee', da Dalí e Man Ray a Yves Klein e Shozo Shimamoto.

²⁵ Cfr. M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 191-193.

²⁶ In Sironi sono molteplici i riferimenti al 'classico', in opere come *L'architetto* (1922) e *L'allieva* (1924); Achille Funi dipinge nel 1930-1932 *Publio Orazio uccide la sorella*, collocando al centro del quadro una copia fedele del *Tirannicida* conservato presso il Museo Archeologico di Napoli; cfr. R. Gennaioli, *Achille Funi: Publio Orazio uccide la sorella*, in *Memorie dell'Antico* cit., scheda n. 42, p. 160.

²⁷ G. Celant, *Arte povera appunti per una guerriglia*, «Flash Art» 5, novembre-dicembre 1967; cfr. A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 2005, p. 300. Cfr. anche G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985, pp. 13-20.

Nell'ambito di questo indirizzo si possono rintracciare almeno due approcci differenti; il primo filone, più aformale e iconoclasta, annovera artisti quali Mario e Marisa Merz, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, tutti gravitanti intorno all'ambiente torinese e allineati su problematiche comuni: «il superamento dell'arte informale, la ricezione critica della Pop Art, la possibilità di coniugare sensorialità e concettualità in un sentimento vitalistico dell'arte, infine la tensione neo-futurista di una ricerca orientata verso la energia sprigionata dall'interazione plastica dei materiali e della loro collocazione nello spazio concreto dell'esperienza artistica»²⁸.

Un altro versante del movimento è invece caratterizzato da una maggiore attenzione verso la tradizione, riproposta in maniera concettuale per farla dialogare con il contemporaneo, con citazioni puntuali, in particolare della statuaria greca e romana, inserite in installazioni e complessi scultorei; di questa versione dell'Arte Povera, definita 'implosiva' da Barilli²⁹, fanno parte Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis e Giulio Paolini.

Tra i primi a concretizzare questo connubio stridente tra antico e contemporaneo, nel 1967 Pistoletto realizza la *Venere degli stracci* (fig. 5)³⁰, collocando una copia della *Venere con mela* di Bertel Thorvaldsen (1805) di fronte a un cumulo piramidale di stracci; il confronto tra l'ordine candido del 'classico' e il caos variopinto dei cenci ammassati è quello tra un passato canonicamente cristallizzato e la società attuale sempre in trasformazione. La scultura, pur

²⁸ G. Lista, *Specificità e percorso storico dell'Arte Povera*, in *Arte Povera. Interviste*, a cura di Id., Abscondita, Milano 2011, p. 174.

²⁹ Cfr. R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Bologna 2007, pp. 487-492. Cfr. anche *La citazione. Arte in Italia negli anni '70 e '80*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona; Cortina d'Ampezzo, BL, Galleria Civica, 2 agosto-27 settembre 1998), a cura di R. Barilli, Mazzotta, Milano 1998.

³⁰ Immagine tratta da *Michelangelo Pistoletto: da uno a molti 1956-1974*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 2 novembre 2010-16 gennaio 2011), a cura di C. Basualdo, Electa, Milano 2011, p. 331.



Fig. 5 – Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, 1967; marmo e stracci, dimensioni variabili; Biella, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto.

essendo una copia di un'opera neoclassica, rappresenta per Pistoletto quell'ideale di bellezza universale che è comune a tutte le *Veneri* dell'antichità, dalla *Venere di Milo* a quella *Callipigia*, capace di contrastare le storture dell'epoca moderna: «sortivo dal passato la perenne fascinazione della bellezza per farne energia rigenerativa. In quest'opera la gioia estetica e il senso di grazia dell'antica Venere rivitalizzano la mole di rifiuti mortiferi accumulati da un sistema consumistico sempre più consumato»³¹.

La *Venere di stracci* è una tappa importante nell'articolato percorso di Pistoletto, che comprende – oltre alla pittura, alla scultura e alle installazioni – il teatro e la performance, ma rappresenta l'unico riferimento evidente al 'classico', anche se mediato, come già detto, dal Neoclassicismo.

Più costante e denso di rimandi espliciti è invece il rapporto con l'antichità di altri due esponenti dell'Arte Povera: Jannis Kounellis e Giulio Paolini. Il greco Kounellis imposta la sua ricerca estetica

³¹ M. Pistoletto, *Ripartire dalla grazia*, in *Post-classici* cit., p. 148.

sul rapporto con la grande tradizione; ritenendosi un erede dell'Umanesimo, egli sente come pressante il peso della storia, con cui instaura un dialogo continuo che si manifesta nelle installazioni, ritenute una nuova forma di 'pittura'³².

Calchi di statue classiche coesistono con il ferro, il fuoco, il carbone (ma anche con cotone, uova, cappotti e animali vivi), materiali che l'artista sceglie per le sue opere – quasi sempre volutamente *Senza titolo* – per concretizzare una personale visione del rapporto tra l'uomo, la Natura e la Storia. È una dialettica materica che ne sottende un'altra teorica fra struttura e sensibilità intellettuale dove la riflessione sul 'classico', come sulla grande tradizione artistica italiana, fa da contraltare a quella sulla modernità³³.



Fig. 6 – Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1980. Porta murata con gessi e macchia d'inchiostro a terra, dimensioni variabili. Collezione privata.

³² Cfr. Zevi, *Peripezie* cit., p. 298.

³³ Cfr. M. Codognato, *Le radici del viaggio*, in *Kounellis*, catalogo della mostra (Napoli, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, 22 aprile-4 novembre 2006), a cura di E. Cicelyn-Id., Electa, Napoli 2006, p. 27. Cfr. anche N. Zito,

Il risultato di questa fusione sono lavori caratterizzati da una sorta di atemporalità dove passato e presente entrano in contrasto stridente; calchi di statue classiche usati per riempire e saturare una porta (fig. 6)³⁴, come l'unione di un volto scultoreo antico con la fiamma ossidrica, sono i frammenti di un tempo lontano ma mantenuto nel presente. Kounellis li raccoglie e li trasforma per sottolineare la drammaticità del confronto antico-moderno, che si risolve in un ciclo perpetuo di morte e rigenerazione: «Nel mondo antico, le metamorfosi / erano una costante della storia. / La morte, momento di equilibrio / fra passato e futuro, dà la misura. / La morte come nascita della Simmetria / La Simmetria come Metafisica»³⁵.

Rimandi alla tradizione classica e alle 'metamorfosi' assumono anche la forma di azione performativa, come quando l'artista greco cavalca personalmente i cavalli per disporli nella galleria romana di Fabio Sargentini, *L'Attico*, in una delle sue più celebri opere del 1969. Oppure come quando nel 1973 egli presenta alla galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani *Apollo*, dove mescola musica, performance e gli immancabili frammenti della classicità:

L'uomo è seduto dietro un tavolo, il corpo in ombra. Di fronte al viso regge una maschera bianca dalle fattezze apollinee, la capigliatura riccia, i tratti regolari, gli occhi vuoti, le labbra carnose chiuse su un'espressione indecifrabile: lo stile senza tempo dell'età classica. Sul tavolo, un tavolo dall'aspetto rustico con gambe e traverse pesanti, stanno i frammenti di una statua maschile, un corpo eroico nudo: i due piedi, le cosce mozzate, i glutei e i fianchi, le braccia, le mani, la parte superiore del torso. Le membra di gesso appaiono sezionate di netto, i tagli a rivelare un interno opaco e compatto. A un'estremità del tavolo, un corvo

La citazione materica di Jannis Kounellis, «Senzacornice» IV, 2, giugno-settembre 2015.

³⁴ Immagine tratta da *Post-classici* cit., pp. 126-127.

³⁵ J. Kounellis, *Da serpente si diventa scarabeo*, in Id., *Odyssée Lagunaire. Écrits et entretiens 1966-1989*, Daniel Lelong éditeur, Paris 1990, p. 171; cfr. B. Corà, *Costanti del classico nell'arte del XX e XXI secolo*, in *Costanti del classico* cit., pp. 26-28.

Nicola Zito

impagliato rivolge la testa verso la figura che seguita a tenere la maschera di fronte al volto. Dall'altro lato, poco discosto, un flautista suona un frammento da una composizione di Mozart³⁶.

Legato a determinate iconografie tratte dalla cultura classica, ma ispirato da motivazioni differenti rispetto a quelle di Kounellis, il lavoro di Giulio Paolini mira invece ad analizzare la tradizione antica per metterne in risalto il suo carattere tautologico e autoreferenziale. È un intento che l'artista genovese persegue con costanza durante tutta la sua carriera, a partire dalle opere realizzate nei primi anni Sessanta in cui studia in maniera scientifica ogni singola parte costitutiva di un dipinto, dal *Disegno geometrico* (1960) sino alla cornice e al retro della tela.

Successivamente Paolini intraprende un'indagine sulle dinamiche relazionali tra opera d'arte, autore e osservatore, che viene efficacemente sintetizzata in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* del 1967, una riproduzione fotografica in bianco e nero (dimensioni originali) del dipinto *Ritratto di giovane* realizzato da Lorenzo Lotto nel 1505; secondo Paolini in quest'opera convergono gli sguardi del ragazzo, del pittore cinquecentesco, dello spettatore e dell'artista contemporaneo, attraverso un'operazione concettuale volta a «restaurare il momento in cui Lotto dipingeva questo quadro per trasformare, per un attimo, tutti quelli che guardano [...] in Lorenzo Lotto»³⁷.

Altro filone di ricerca di Paolini si lega allo spazio del Museo e alle interazioni al suo interno tra i manufatti esposti e il visitatore; sin dal 1963 l'artista inizia a strutturare un percorso virtuale attraverso ipotetiche stanze museali, che vengono considerate non solo come un luogo fisico, ma anche come elemento essenziale per un allestimento che valorizzi l'opera e il suo fruitore.

³⁶ S. Chiodi, *Esercitare il classico*, in *Par tibi, Roma, nihil*, catalogo della mostra (Roma, Foro romano e Colle del Palatino, 24 giugno-18 settembre 2016), a cura di R. Frascarelli, Electa, Milano 2016, p. 46.

³⁷ G. Paolini in C. Lonzi, *Autoritratto*, a cura di L. Iamurri, Et Al. Edizioni, Milano 2010, p. 60.

Vestigia: la statuaria classica nelle opere d'arte contemporanee

In quest'ottica va inserita la serie delle *Mimesi* (fig. 7)³⁸, create a partire dagli anni Settanta e che consistono nella contrapposizione frontale di due calchi in gesso di statue classiche (ma anche neoclassiche), in particolare l'*Hermes* di Prassitele e la *Venere Medicea*. Queste installazioni estrinsecano la ricerca di Giulio Paolini sulla cosiddetta 'altra figura', sul doppio speculare e mimetico nel quale si coglie simbolicamente la distanza fra l'opera d'arte e l'os-



Fig. 7 – Giulio Paolini, *Mimesi*, 1975; gesso, h 223 cm; Venezia, Palazzo Grassi (collez. Pinault).



Fig. 8 – Giulio Paolini, *Expositio*, 1994-2016; gesso, plexiglass, dimensioni variabili; proprietà dell'artista.

servatore. L'armonia classica, così perfetta e immutabile, diventa lo specchio della sua artificialità che la allontana dall'uomo: «Un'opera non concederà mai a nessuno, in nessun caso, il pieno possesso delle sue generalità»³⁹.

³⁸ Immagine tratta da *Il doppio*, a cura di R. Aragona, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006, p. 166.

³⁹ G. Paolini, *Expositio*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 6 maggio-22 agosto 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2016, p.

Ancora una volta il ricco serbatoio dell'arte greca e romana viene 'saccheggiato' per poi essere riutilizzato dall'artista che, come nell'opera di de Chirico, combina tra loro questi modelli per ottenere un effetto straniante; sono 'profanazioni' della tradizione che reinventano la classicità fino a renderla irricognoscibile⁴⁰. Esempio è il caso di *Expositio* (1994-2016, fig. 8)⁴¹, dove quattro calchi in gesso della *Venere* di Fidia, sono collocati su altrettante basi e affiancati da lastre in plexiglass trasparenti e specchianti; la rifrazione dell'immagine sugli specchi inganna lo sguardo dell'osservatore e disgrega visivamente, nel gioco di riflessi, tutta la solidità della scultura classica.

A questi esponenti dell'Arte Povera, che si collocano su una linea più citazionista e attenta ai modelli della tradizione classica, si aggiungono altri due autori della neoavanguardia italiana, Vettor Pisani e Claudio Parmiggiani, che pur non rientrando nella 'formazione ufficiale' del movimento si muovono su un registro simile.

Vettor Pisani, artista pugliese attivo principalmente a Roma, ricorre anche alla citazione della statuaria antica per strutturare un parallelismo tra il sublime, rappresentato dall'esempio dei miti greci – in particolare la vicenda di Edipo – e il più basso registro del quotidiano, usando come filtro per concretizzare questa 'contaminazione' lo studio dell'esoterismo, dell'alchimia e della dottrina dei Rosacroce, e della produzione artistica di alcuni impor-

50. Cfr. anche Sisi, *L'Antico* cit., p. 34, e A. Iori, *Giulio Paolini. L'altra figura*, in *Arte torna Arte*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 7 maggio-4 novembre 2012), a cura di Id.-D. Filardo, Giunti, Firenze 2012, pp. 168-169.

⁴⁰ Cfr. Trione, *A futura memoria* cit., pp. 18-19. Sul rapporto dell'artista con de Chirico cfr. *L'Ora X. Né prima né dopo*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 29 novembre 2009-18 gennaio 2010), a cura di A. Mattiolo-G. Paolini, Electa, Milano 2009.

⁴¹ Immagine tratta da *Expositio* cit., p. 49.

Vestigia: la statuaria classica nelle opere d'arte contemporanee

tanti autori moderni e contemporanei, da Böcklin a Marcel Duchamp e Joseph Beuys, che risultano essere figure prioritarie, in Pisani, per la definizione di un proprio linguaggio originale⁴².

Il risultato di questa mescolanza di suggestioni sono opere come *Camera di Eros* del 1970, opera più conosciuta come *Venere di cioccolato*, data la presenza di una testa classica della divinità fatta interamente in cioccolato, su cui pende un manubrio da palestra; oppure *Labirinto di cioccolato (Venere di cioccolato che si scioglie in mare)*, sempre dello stesso anno, dove un'altra dea dell'amore è collocata su un carrello fatto di specchi su cui sono poggiati un fornellino e un pentolino nel quale viene fatto sciogliere del cioccolato (fig. 9)⁴³.



Fig. 9 – Vettor Pisani, *Labirinto di cioccolato (Venere di cioccolato che si scioglie in mare)*, 1970-2004; tecnica mista, 160x160x63 cm; Napoli, Fondazione Morra.

⁴² Nel 2013-2014 è stata dedicata all'artista una vasta retrospettiva, *Vettor Pisani. Eroica/Antieroaica*, a Napoli, al Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, a Bari, al Teatro Margherita, curata da Andrea Viliani ed Eugenio Viola, nella quale vengono messi in luce con puntualità tutti gli aspetti e le matrici culturali alla base della sua articolata personalità. Alla mostra ha fatto poi seguito un omonimo lavoro monografico, curato dai medesimi Viliani e Viola, e da Laura Cherubini, *Electa*, Milano 2016.

⁴³ Immagine tratta dall'archivio fotografico personale dell'autore.

Mentre la presenza della superficie specchiante va intesa come una rappresentazione del mare (e, in ultima analisi, sembra essere un omaggio ai *32mq di mare circa* di Pino Pascali, coregionale e amico di Vettor Pisani)⁴⁴, il materiale con cui è stata realizzata la *Venere* sottolinea come la stessa idea di immortalità dell'arte classica, e la sua inalterabile bellezza, siano fragili e corruttibili dalla società moderna.

Con un linguaggio molto vicino a quello di Paolini, Claudio Parmiggiani ricorre a un puntuale richiamo alla classicità, che utilizza molto spesso come citazione colta. Formatosi a stretto contatto con la pratica del *ready made*, soprattutto nella sua evoluzione in seno al New Dada americano, l'artista emiliano reinterpreta la tecnica inventata da Duchamp contaminandola con lo studio della tradizione, classica e rinascimentale, e finalizzandola alla preservazione della memoria, in un confronto con un passato non più lontano ma attuale⁴⁵.

Sotto questa luce va vista la produzione di Parmiggiani a partire dagli anni Settanta; *Senza titolo* (1970, fig. 10)⁴⁶, per esempio, è un assemblaggio di più materiali, in cui una



Fig. 10 – Claudio Parmiggiani, *Senza titolo*, 1970; gesso, stracci, terracotta, pigmenti, farfalla; 25x30x20 cm; collezione privata.

⁴⁴ Anche Pino Pascali, con modalità del tutto originali e differenti rispetto ad altri artisti coevi, si è relazionato con l'antichità classica, come testimonia la sua performance nel film *SKMP2* di Luca Maria Patella (1968) dove, immerso nel mare di Fregene bacia una riproduzione in marmo di una testa di statua classica prima di farla affondare. La testa è attualmente conservata presso la Fondazione Museo Pino Pascali di Polignano a Mare.

⁴⁵ Cfr. *Claudio Parmiggiani*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 23 gennaio-30 marzo 2003), a cura di P. Weiermair, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2003.

⁴⁶ Immagine tratta da *Post-classici* cit., p. 141.

testa classica, bendata e reclinata su un lato, è stata dipinta con un vivace giallo cadmio, una scelta stilistica legata alla volontà dell'artista di non intendere le sculture antiche come 'impronte' del passato, ma come reliquie di un'armonia ormai perduta. Il frammento classico è posto al di sopra di un panno sporco, su un ripiano dove si posa una farfalla, metafora del rapporto con il tempo, elemento essenziale nella produzione di Claudio Parmiggiani che ritorna anche in altri lavori, tra cui le installazioni ambientali *Senza titolo* e *Iconostasi*, entrambe del 1989, dove teste ammassate o sculture bendate sono proiezioni mentali nel presente e non ricordi od omaggi alla tradizione.

Questa chiave di lettura può essere il punto in comune della produzione degli artisti qui esaminati, così come lo è stato per Giorgio de Chirico; attingere alla forza estetica e immutabile del classico per farla interagire con la caducità e parzialità del contemporaneo, permette loro di creare una nuova dimensione nella quale frammenti e brandelli del passato diventano fondamentali per descrivere l'attuale, il che significa, in ultima analisi, «prendersi la libertà di scegliersi i luoghi visivi della propria immaginazione ovunque, dentro un quadro o dentro la realtà [...]»⁴⁷.

Abstract.

The article examines one of the forms of recovery and revival of classicism in contemporary art, the direct quotation of classical statuary in paintings, sculptures and installations, from Giorgio de Chirico up to contemporary artists, from Michelangelo Pistoletto to Giulio Paolini, from Jannis Kounellis to Claudio Parmiggiani.

Keywords.

Contemporary art, classical statuary.

Nicola Zito

Università degli Studi di Bari
nicolazito1982@gmail.com

⁴⁷ Parmiggiani cit. in V.G. di Orio, *Claudio Parmiggiani*, in *Post-classici* cit., p. 200.