

COSTANTI del classico nell'arte del XX e XXI secolo

Bruno Corà

I

È molto probabile che l'esigenza ormai da tempo affacciatasi alla mente, riguardo alla necessità di distinguere ciò che nell'arte appare come espressione di fondamenti immutabili della sua essenza rispetto alle cangianti fogge di cui l'opera pur si veste, sia giunta al punto di indurre la domanda critica verso una verifica dei principi, delle qualità e degli esiti estetici che consentano di compiere la distinzione opportuna tra ciò che in arte permane e ciò che in essa transita e si dissolve.

Era questo, in fondo, il quesito esplicitamente inespresso ma pur obiettivamente posto agli artisti Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro e Claudio Parmiggiani in quell'episodio espositivo "Essenziale all'arte" che preparai a Bologna nella Galleria de' Foscherari nel dicembre del 2006. In esso infatti, ben lungi dal presumere di sapere o potere rispondere personalmente alla perentoria formula "a metà assertiva e a metà auspicabile" che il titolo dell'evento poneva, in realtà si sospendeva il giudizio, confidando nel potere chiarificatore, per quanto sibillino, dell'opera fornita da ciascun artista. Effettivamente, ciascuna delle opere offerte fu eloquente in senso oracolare e, non di meno, lo furono anche le affermazioni che taluno degli artisti accompagnò alle opere. E se la lezione offerta da Calzolari in quell'occasione resta emblematica per l'esercizio dimostrativo culminato con la *mise en scene* degli elementi cardinali della prassi artistica, attorno all'osservazione e definizione del modello, della natura da disegnare, dei piani dimostrativi e di proiezione dello spazio, nonché della sensibilità da far circolare e vivere in tutto l'ambiente in cui le opere ostentavano la loro presenza prodigiosa e con esse l'alito mentale e poetico dell'artista, quelle di Parmiggiani e Fabro non furono meno efficaci. Il primo, infatti, installò nello spazio un imponente emblema evocante un fantasma presente nella nostra memoria come vessillo di libertà, il *Senza titolo*, 2006 (Giordano Bruno), che si richiama alla statua del Nolano esistente in Campo de' Fiori a Roma; il secondo un'ideale opera-porta che favorisse il transito e la trasmissione dei fatti storici, nell'arte come nella vita, attraverso l'esercizio del magistero artistico.

Si comprese, dunque, in quella circostanza che, di volta in volta, "essenziale all'arte" è un'esperienza autentica compiuta su una lunghezza d'onda incognita per quanto arrischiata e verificabile con la sola possibile attuazione di una messa in forma dell'opera nell'istituzione-creazione di una spazialità.

Oggi, quel bisogno individuativo di essenzialità diviene assai più impellente e se ancora si apprezza la nozione baudelairiana di modernità, a metà tra il transitorio e l'immutabile, non di meno la necessità di orientare l'attenzione verso ciò che nel tempo si rivela "costante", tanto da riapparire ogni volta diverso, ma della medesima essenza, appare come irrinunciabile.

Cercando per tale sentimento un'attribuzione, non si è trovato altro che la nozione di "classico"; a esso equivalente. Anche se l'avvenuta coniugazione non spiega certo la complessità sia del sentimento sia dello stesso attributo. Infatti sono davvero molteplici e tutt'altro che semplici le qualificazioni estetiche che possono aderire a quella valenza che, pur avendo una

CONSTANTS of the Classical in the Art of the 20th and 21st Century

Bruno Corà



Pier Paolo Calzolari,
Valori Plastici C, 2005

Pier Paolo Calzolari,
Valori Plastici C, 2005

I

It is highly probable that the need now long-felt to distinguish in art between what appears as an expression of the immutable foundations of its essence and the ever-changing shapes in which the work is presented has attained the point where the critics are asked for an examination of the principles, qualities and aesthetic results making it possible to differentiate as required between what is lasting in art and what is merely transient and fleeting.

Though not explicitly stated, this was the question objectively addressed by the artists Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro and Claudio Parmiggiani in the exhibition “Essenziale all’arte”, which I organized in Bologna at the Galleria de’ Foscherari in December 2006. Far from presuming the capacity to offer a personal response to the peremptory formula – half-assertive and half-optative – encapsulated in the title of the event (“Essential to Art”), we suspended our judgment and trusted to the clarifying power of the work presented by each artist, sibylline though it might be. Each of the works was in fact eloquent in an oracular sense, and the same holds for the statements with which some of the artists accompanied them. The lesson offered by Calzolari on that occasion remains emblematic for its demonstrative exercise culminating in the *mise-en-scène* of the cardinal elements of artistic praxis as regards observation and definition of the model, the natural element to be depicted, the demonstrative and projective planes of space, and the sensitivity caused to circulate and live in the whole of the environment in which the works displayed their prodigious presence accompanied by the artist’s mental and poetic impulse. Nor were Parmiggiani and Fabro’s contributions any less effective. The former’s *Giordano Bruno* was installed in the space as an imposing emblem conjuring up a phantom present in our memories as a banner of freedom as well as Nolano’s statue standing in the Roman piazza of Campo de’ Fiori. Fabro’s work was an ideal bridge fostering the flow and transmission of historical facts, in art as in life, through the artist’s craft.

It was thus realized in the occasion of that show that what is “essential to art” is an authentic experience developed on an unknown and hazardous wavelength ascertainable through the only possible enactment of giving shape to the work in the institution-creation of spatiality. This need to pinpoint the essential has become still more pressing today. While Baudelaire’s idea of modernity, midway between the transitory and the immutable, is still appreciated, it also appears indispensable to focus attention on what has proved “constant” over time, reappearing in ever-different forms but always with the same essence.

In seeking an attribution for this feeling, no equivalent has been found other than the idea of the “classical”, even though the yoking of these terms certainly does not explain the complexity of either the feeling or the attribute. Truly various and anything but simple are in fact the aesthetic qualifications capable of linkage to this concept, which has a precise origin in both Western and non-Western culture but is nevertheless perpetuated and transformed in a never-ending movement that ensures its regeneration.

precisa origine nella cultura occidentale e non solo, si perpetua e trasforma in un movimento incessante che ne garantisce la rigenerazione.

Numerosi diversificati studi all'interno di questo odierno episodio espositivo ne forniscono alcune importanti definizioni.

Le suggestioni che, ancora prima di provenire dalla evocazione del termine, giungono dalle opere d'arte a cui ho sentito di poter attribuire l'aura di classicità sono ovviamente numerose, pur rispondendo tutte al requisito, a mio parere derimente, di ciò che nella diversità appare pur "costante".

II

A questo ambivalente termine – costanti –, nelle sue alterne facoltà di attributo o di sostantivo, ho assegnato, in modo del tutto personale, una valenza distintiva di quella entità che, tanto nel sentimento del vivente, quanto in quello dell'essenza primaria di ogni arte, ne dovrebbe costituire il nucleo imprescindibile. Omettendo deliberatamente di considerare sia l'attributo sia il sostantivo per quelle che sono le implicazioni pur interessanti riguardo alla matematica, alla fisica e alla chimica, non prive di numerose suggestioni, come ad esempio la velocità della luce nel vuoto rispetto alla temporalità della nostra vita, questa riflessione si mantiene per lo più aderente ai significati etimologici ed elementari di base che per l'aggettivo assegnano la definizione: "che si mantiene a lungo nelle stesse condizioni, durevole, continuo" e per il sostantivo "ciò che nel pensiero (e non solo) rimane inalterato costituendone l'elemento caratterizzante".

Ma la riflessione sul termine "costanti" non è separabile, nella mia considerazione, in una circostanza come quella che mi accingo a definire, dalla nozione-dimensione-concezione di "classico", intesa non in senso storico, ma come qualità ormai riaffiorata, dalle sue origini a oggi, in numerose immagini e aspetti differenti, ma pur sempre nutrita di una serie di valori restati dialettici con gli originari, nonostante gli altri parametri con cui è solitamente posta in relazione siano soggetti al cambiamento.

"Costanti del classico" così diviene una problematica alla quale ho rivolto, sempre più spesso nel corso del tempo, un assiduo interesse, considerandola come frontiera da trapiantare per comprendere cosa avesse senso tenere d'occhio e non perdere di vista mentre il vento mutevole del costume, come un caleidoscopio, fa ruotare davanti al nostro sguardo infinite apparenze e le mode ne celebrano le sempre ultime straordinarietà.

Col trascorrere degli anni, come in un gioco, m'interrogavo su ogni opera e su ogni autore per riconoscerne o meno l'appartenenza alla qualità del "classico" che paradigmaticamente avevo deciso di assegnare loro. Essa, in molti casi, tendeva a riconoscersi in quelle "costanti" che, riqualificate, erano distintive del carattere di quella dimensione estetica. Assai spesso quella verifica si attuava all'inverso: era l'opera che con i suoi dati suscitava la presenza del classico la quale subito catturava il mio interesse. Tuttavia ho continuato a interrogarmi senza poter trovare mai un metodo inalterato o una soluzione univoca e tanto meno risolutiva al quesito autorivoltomi sugli elementi che potessero rendere "classica" un'opera del nostro tempo.

III

Restava aperta l'interrogazione: come riconoscere la cifra classica e le sue "costanti" nelle opere del XX secolo e tra quelle dei nostri contemporanei? Come orientarsi, dopo che le categorie con cui si erano definiti i valori estetici nel corso del tempo – finalità, unità, verità – erano state destituite, svalutate, contestate, rese inapplicabili?

In fondo, una delle domande che si affacciava con insistenza alla mente era quella di cosa valesse la pena di prendere in considerazione tra i molteplici aspetti che l'arte proponeva col trascorrere degli anni; si trattava di prepararsi a saper "vedere", a distinguere, a riconoscere, soprattutto si rendeva necessario decidere a cosa dedicare interesse, attenzione ed energia, nel

Luciano Fabro,
Italia Porta, 2006

Luciano Fabro,
Italia Porta, 2006



Claudio Parmiggiani,
Senza titolo, 2006

Claudio Parmiggiani,
Untitled, 2006



A whole variety of studies developed within the framework of this exhibition provide some important definitions.

While the ideas prompted by the works of art to which I have attributed an aura of classicism are obviously numerous and precede the evocation of the term “classical” itself, they all meet what I regard as the crucial requisite of appearing “constant” in diversity.

II

To this ambivalent term, *constant*, in its alternate qualities as adjective and noun, I have assigned in a wholly personal way the distinctive sense of an entity that should constitute the indispensable nucleus both in the people’s mind and in the very essence of every form of art. Deliberately omitting to consider both the adjective and the noun in terms of their numerous and highly interesting implications regards mathematics, physics and chemistry – some of them are certainly fascinating, such as the speed of the light in a void with respect to the temporal nature of human life –, this discussion will be largely confined to the elementary and etymological aspects, whereby the adjective can define something remaining over time in the same condition, lasting, continuous, and the noun what remains unchanged in thought (among other things) and constitutes a characteristic element thereof. In my view, however, discussion of the term “constant” cannot be divorced in the context I shall now define from the idea/dimension/concept of the “classical”; understood not in a historical sense but as a quality reappearing ever since its origins in numerous images and aspects that are different but always sustained by a series of values remaining in a dialectic relationship with their primal counterparts, even though the other parameters with which such a quality is usually linked are subject to change.

The problem of the “constants of the classical” is thus one upon which I have focused ever-increasing attention over the years, regarding it as a frontier to be crossed in order to understand what elements it makes sense to keep firmly in view while the ever-changing times present us like a kaleidoscope with an endlessly swirling series of appearances, celebrated as “extraordinary” by the very latest fashions.

As time went by, like a sort of a game, I came to probe every work and every artist in an effort to identify the nature of the quality of “classical” that I had paradigmatically decided to assign them. In many cases, this tended to lie in the revitalized “constants” distinctive of the character of that aesthetic dimension. This often worked the other way round, in that it was the work with its elements that summoned up the presence of the classical

corso degli incontri e delle esperienze con le opere e con gli artisti con cui si veniva in contatto. Si avvertiva che lo stesso esercizio critico non poteva avvenire senza una presa di coscienza responsabile, con la pura adesione alle forme proposte o addirittura con la semplice omologazione di quanto si affacciava alla ribalta dell'arte.

L'esercizio critico come atto responsabile, operativamente rischioso, capace di determinare punti di vista e di discernimento della qualità del lavoro artistico preso in considerazione, recava ineluttabilmente a una parzialità di interessi non priva di conseguenze. Per tale esercizio si rendeva necessario un impegno conforme alle esperienze che si sarebbero prese in considerazione, uno studio specifico, una frequentazione diretta dell'opera e, quando possibile, dell'artista, delle sue coordinate estetiche, dei suoi mezzi, del contesto operativo e di altri numerosi dati.

A fronte di un'ampia attitudine travisante della funzione critica o, peggio, dimissionaria o, cosa non meno drammatica, di un esercizio critico come modo di spettacolarizzazione autocelebrativa – sempre più distante dalla facoltà di lasciar venire in evidenza le qualità del lavoro artistico di cui ci si fosse occupati – a un certo momento, e per alcuni, è diventato chiaro che quell'attività si poteva anche fare bene, cioè rispondendo con integrità e acutezza rivelatrice ai quesiti posti di volta in volta dalle opere d'arte prese in considerazione. In tali casi, come munirsi di altrettante domande autorivolte per distinguere il dato di qualificazione, il grado di intensità, il livello di un enunciato estetico-artistico e infine il suo naturale situarsi entro l'universo delle forme stupefacenti e ammirevoli?

Uno dei punti che venivano alla mente era relativo alla possibile durata con cui l'opera avrebbe occupato il nostro immaginario e quello collettivo, la coscienza di ognuno e, soprattutto, la nostra percezione, continuamente assediata da un enorme numero di segnali tanto incisivi quanto fatui. Mi accorgevo che ciò che colpiva in modo più duraturo il mio pensiero e vi restava indelebile, per un tempo assai più ampio di un'ordinaria impressione, era sempre un elaborato (pittorico o plastico o di altra forma) dovuto a formulazioni talvolta elementari, talvolta più complesse, in cui avveniva di scorgere il riaffiorare di unità e di senso, seppur diversamente formulati, non ignoti alla percezione. Tutto ciò che di incognito l'opera esibiva sembrava produrre risonanze che trovavano luogo nell'interiorità. La sensazione era quella di un risveglio di recessi memorabili pronti alla sintonizzazione con il segnale ricevuto dall'opera osservata. Non è infondata l'affermazione secondo cui vi sono alcune opere che continuano a inviare un sorriso e, ancorché il sorriso sia metaforico, si può ben comprendere di cosa si tratti.

IV

Nel compiere questa riflessione, il pensiero ha attraversato differenti fasi e addirittura epoche diverse della sua cieca esplorazione. In principio, l'intuizione di un'età senza età, di cui si fregiavano talune opere allo sguardo, recava un'insolita sensazione che le eccedeva dai contesti e dal resto del grande deposito di immagini che la realtà e la storia pur propongono e conservano.

Successivamente fu chiaro che, come pervase da una netta diversità e da particolari coefficienti epifanici, talune opere, non solo visive ma alternativamente musicali, letterarie o poetiche, ostentavano una "astanza" non corruttibile, integra per quanto piena di aura e di grazia. Alla qualifica di tale stato permeativo concorrevano fattori diversi, tutti parimenti saturi di eros emanato come forza vitale che s'impone e s'irradia, con assoluta naturalezza. L'opera d'arte dalle qualità classiche riverbera proprietà "costanti" che la muniscono di calma auto-rialità, la rendono attraente, capace di produrre assiduo richiamo ai sensi fino alla nostalgia e verso la malinconia.

Quasi a stringere in una sola sentenza il pensiero trovatore dell'opera portatrice di tale attributo, giunsero per me negli anni Sessanta, a fornire segni orientativi e distintivi di una certa frequenza del "classico", i versi indelebili del canto LXXXI dei *Pisan Cantos* di Ezra Pound: "To

immediately arousing my interest. In any case, I went on probing without ever finding one invariably effective method or unambiguous and definitive solution to the question I asked myself about the elements capable of making a work of our time “classical”.

III

The question of how to recognize the classical element and its “constants” in the works of the 20th century and those of our contemporaries remained open. Now that the categories used to define aesthetic values over the centuries, such as purpose, unity and truth, had been dethroned, devalued, challenged and rendered inapplicable, what was to guide us?

One of the constantly recurring questions essentially regarded which of the various aspects put forward by art over the years were worth taking into consideration. This involved honing the ability to distinguish and recognize, to “see”. Above all, it became necessary to decide what to devote interest, attention and energy to in the course of meetings and direct experiences with works and artists. The awareness emerged that criticism itself could only be practiced through a responsible act of cognisance, not through simple acceptance of the forms put forward or mere endorsement of whatever appeared on the art scene. As a responsible act, hazardous in practical terms, capable of determining points of view and discernment as regards the quality of the artwork taken into consideration, criticism inevitably involved a partiality of interests by no means devoid of consequences. It required commitment in keeping with the experiences to be taken into consideration, specific studies, direct contact with the works and, if possible, the artists, their aesthetic coordinates, techniques, working contexts and a whole range of other data.

Given widespread misinterpretation or indeed abdication of the critical function and its no less dramatic practice as a form of self-glorifying spectacularization, increasingly removed from any attempt to allow the qualities of the work in question to emerge, it became clear to some at a certain point that the job could also be done well by responding with integrity and illuminating acuity to the questions raised in each case by the works of art under examination. What could be done in such cases to provide oneself with a like number of self-addressed questions making it possible to distinguish the key elements, degree of intensity and level of an aesthetic-artistic expression and its natural location in the universe of astonishing and admirable forms?

One of the points that came to mind regarded the possible length of time for which the work would remain in the individual and collective imagination, the individual consciousness and above all our perception, which is continuously besieged by an enormous number of signals both marking and vacuous. I realized that what made a lasting and indeed indelible imprint on my mind – for a far longer time than an ordinary impression – was always a work (in painting, sculpture or any other form) developed out of elements (sometimes elementary and sometimes more complex) in which it was possible to perceive the resurfacing of unity and meaning not unknown to perception, albeit in different forms. Everything unfamiliar about the work seemed to produce reverberations that found a place in the inner self. The feeling was that buried memories were being reawakened in tune with the signals received from the work observed. The assertion that some works continue to share a smile with us is by no means groundless. Metaphorical though such a smile may be, its meaning is clear.

IV

In the course of these reflections, my mind has gone through different phases and even eras in its blind groping. At first, the sense of timelessness aroused by the sight of some works conveyed an unusual feeling separating them from their contexts and from the rest of the great storehouse of images preserved and presented by reality and history.

It then became clear that, as though imbued with marked diversity and particular epiphanic coefficients, some works of a visual but also musical, literary and poetic nature displayed a

have gathered from the air a live tradition / or from a fine old eye the unconquered flame / this is not vanity..." (Aver raccolto dal vento una tradizione viva / o da un bell'occhio antico la fiamma inviolata / questa non è vanità..) che, illuminando come un lampo la camera oscura della cieca deambulazione della domanda su ciò che permane ed è costante, davano profilo allo spettro del concetto di classico, in modo astratto ma passibile di essere reso aderente alle opere eccettate dalla "vanitas", cioè da una caducità inevitabile.

Prima, molto prima di quella autentica scossa, memorie adolescenti di un vissuto nella Roma del dopoguerra, nido d'ogni grado di rovina, dalle vestigia antiche a quelle di più recenti tragedie del secondo dopoguerra, avevano dotato la mia memoria di vivide immagini di edifici dell'architettura fascista, percorsi da arcate in fughe prospettiche, cariche di contrasti d'ombra e luce, desolati e inabitati che, dopo alcuni anni, superata l'adolescenza, rinvenni nella pittura di Giorgio de Chirico, così a me familiare per quella convivenza di abitante dei luoghi che la sua pittura evocava come in un sogno o in un incubo; tanto da riconoscere il manichino o l'uovo di legno per l'esercizio della misura degli abiti e del rammendo di tessuti consunti, osservati nella povera casa di una sarta, che ritrovavo quali preziose reliquie celebrate nella pittura del "grande metafisico". Il sentimento del tempo entrava in gioco continuamente, ma come per essere neutralizzato simultaneamente da un'entità ignota. Veniva da domandarsi quale solitudine doveva avere affrontato l'autore di quelle tele, da lui definite metafisiche, per restituire in esse una spazio-temporalità enigmatica riferita alla storia della storia.

Si può considerare classico De Chirico? Egli stesso lo ha affermato ("*pictor classicus sum*") e come lui lo affermano le opere in cui il meriggio nietzschiano si rende palpabile e con esso il sentimento inquietante di ciò che torna e s'installa durevolmente nella coscienza.

V

Se quelli sopra indicati sono stati alcuni degli agenti che hanno provocato l'apertura all'ascolto e alla percezione eventuale dell'attributo "classico" nell'opera di taluni artisti il cui lavoro, a mio avviso, appare investito da tale tensione, diveniva necessario individuare le qualità stesse e gli attributi dell'entità classica di cui le opere manifestavano l'inesauribile riapparizione.

La complessa vicenda delle esperienze artistiche del XX secolo, che aveva dilatato i limiti della libertà poetica sino a latitudini prima dell'epoca considerate impensabili, la riqualificazione di principi, di codici e dello stesso orizzonte della pratica artistica – attraverso la trasformazione di materiali prima mai considerati o delle stesse modalità operative impiegate e, persino delle concezioni di spazio-temporalità che intanto avevano ulteriormente spalancato la coscienza di autori e fruitori – non sembravano consentire la più pallida possibilità di munire gli strumenti e le metodologie analitiche di una qualche normatività che potesse valere per disciplinare entro parametri condivisi la prassi artistica. All'arte del XX secolo, sin dai suoi iniziali pronunciamenti, dovuti alle avanguardie cosiddette storiche, sembrò possibile, in nome dell'innovazione, dello *Zeitgeist* epocale e delle crisi culturali emerse dagli eventi precedenti e successivi alla rivoluzione sovietica e al primo conflitto mondiale, tutto e il contrario di tutto. La congenita vocazione destabilizzante recata dalla condizione poetica di taluni tra loro, irriducibili a qualsiasi disegno conservativo, rendeva impraticabile e soprattutto non ritenuta opportuna alcuna adesione a convenzioni o costumi culturali considerati sterili, obsoleti, inadatti a interpretare lo spirito di una nuova epoca e di una nuova cultura, sempre più attraversate dall'entità tecnico-scientifica.

Non è la prima volta che una riflessione sul classico nella modernità e nella contemporaneità trova sede in una mostra. A interrogarsi su tale fondamento si sono succedute negli ultimi vent'anni alcune significative rassegne. Non si possono, tra queste, ignorare la più recente "Canto d'amore", realizzata presso il Kunstmuseum di Basilea nel 1996¹, ma anche

“being” so full of aura and grace as to be whole and imperishable. Contributing to this permeative state were various factors, all equally saturated with eros emanated as a vital force radiating and establishing itself with absolute naturalness. The work of art possessing classical qualities reflects “constant” properties that endow it with calm authoriality and make it attractive, capable of always stimulating the senses all the way to nostalgia and melancholy.

It was in the 1960s that I found distinctive elements and indications of a certain idea of the “classical” almost encapsulated in a single sentence identifying the works possessing this attribute, namely these unforgettable verses from Ezra Pound’s *Pisan Cantos*: “To have gathered from the air a live tradition /or from a fine old eye the unconquered flame / this is not vanity” (Canto LXXXI). Illuminating like a flash of lightning the darkness in which I blindly searched for an answer to the question of what remains and is constant, these gave shape to a spectre of the concept of the classical that, while abstract, is capable of application to works exempted from “*vanitas*”, by which I mean inevitable transience.

Long before that authentic shock, adolescent experience of life in post-war Rome – the home to ruins of every degree, from ancient remains to those of more recent tragedies – had stocked my memory with vivid images of works of Fascist architecture and series of arches stretching away into the distance amid contrasts of light and shadow, desolate and deserted settings. Some years later, after my teens, I rediscovered these images in the painting of Giorgio de Chirico, so familiar to me from having inhabited the places that his painting conjured up in a sort of dream or nightmare. The wooden darning egg and the dummy seen in a poor dressmaker’s home were rediscovered as precious relics celebrated in the work of the great Metaphysical painter. The feeling of time came constantly into play only to be neutralized immediately by some unknown entity. I wondered at the degree of solitude the author must have experienced in order to capture that enigmatic spatiotemporal dimension related to the history of history in his “metaphysical” canvases.

Can De Chirico be regarded as classical? He said so in his self-portrait *Pictor classicus sum* (1919), and the assertion is made still more strongly in his works, where an afternoon of Nietzschean overtones becomes palpable along with the disturbing sense of something that returns and establishes itself lastingly in the consciousness.

V

While those indicated above are some of the factors prompting responsiveness and the possibility of perception with respect to the “classical” element in the work of some artists that I would regard as imbued with this tension, it then became necessary to identify the actual qualities and attributes of the classical entity whose inexhaustible reappearance was manifested in the works.

The complex history of art in the 20th century, which extended the boundaries of poetic freedom to latitudes previously considered unthinkable, together with the revitalization of principles and codes and the expansion of the very horizon of artistic practice – through the transformation of materials never before taken into consideration as well as the working processes employed and even the spatiotemporal conceptions, thus broadening the consciousness of artists and the public still further – did not appear to offer the slightest possibility of providing the tools and the methodologies of analysis with any rules capable of guiding artistic praxis within generally accepted parameters. As from the initial utterances of the historical avant-garde movements, the art of the 20th century regarded everything and the opposite of everything as possible in the name of innovation, of the epochal *Zeitgeist* and the cultural crises born out of the events previous and subsequent to the Russian Revolution and World War I. The congenital destabilizing vocation connected with the poetic condition of some of these artists, wholly alien to any form of conservatism, made impracticable and above all disreputable any acceptance of cultural conventions or habits regarded as sterile,

“On Classic Ground”, organizzata nel 1990 dalla Tate Gallery di Londra, oppure “Antiguitat / Modernitat”, accolta presso la Fundació Joan Miró di Barcellona (1990-1991) e infine “Il mito e il classico nell’arte contemporanea italiana 1960-1990”, apertasi a Sarzana, in Italia, nell’aprile-luglio 1995.

In ognuno di questi casi l’elemento del classico veniva posto in osservazione sotto lenti diverse. A Basilea si procedeva all’individuazione di una “modernité classicisante” approfondendo un dibattito sulla presunta ed “essenziale antimodernità propria ai paesi latini (Francia, Spagna, Italia)” (Boehm); pur spaziando attorno all’opera di numerosi artisti, peraltro presenti anche nella mostra di Catania, la mostra di Basilea poneva al centro del suo interesse le arti visive e la musica tra le due guerre, là dove Picasso e De Chirico, Dalí e Archipenko, Matisse e altri per lo più cubisti e neoplasticisti costituivano il nucleo essenziale della riflessione.

“On Classic Ground”, invece, metteva in evidenza la diversità dei movimenti classicizzanti nelle loro diverse caratteristiche mediterranee e di quei paesi che sembravano ricondurvi le loro esperienze in materia di classicismo.

Al taglio classicità / post-modernità imposto alla concezione della mostra di Barcellona faceva da controcanto, qualche anno dopo, la mostra di Sarzana che si soffermava sul “ritorno” al classico di alcune personalità dell’arte italiana e sulla persistenza del tema mitico nelle opere di taluni nostri artisti. Sostanzialmente, l’interesse appariva rivolto al riscontro delle qualità e delle morfologie della classicità nell’arte italiana dal dopoguerra a oggi.

In tale quadro di precedenti, va subito detto che, diversamente dagli episodi considerati, l’obiettivo della mostra di Catania è di individuare quali elementi hanno contribuito e concorrono tuttora a definire, nel continuo movimento di trasformazione, gli aspetti dell’opera e le sue qualità e concezioni considerate “costanti” dell’entità classica. Bene ha fatto Salvatore Settis a sottolineare, nel saggio presente in quest’opera, come il filo della tradizione che coniuga l’arte contemporanea all’antico è tutt’altro che spezzato e che, ancorché dipanato attraverso rotture, esso è tuttora esistente “travestendosi in nuove forme e modalità che chiedono di essere riconosciute e chiamate per nome”.

Giunti a questo tornante di verifica, appare necessario fornire alcuni esempi concreti e accennare a una ricognizione più ampia che motivi, se non tutte, molte delle opere e delle presenze artistiche di questo evento di Catania.

VI

Viene dalla poesia del persiano Gialâl ad-Din Rumi e trova accoglimento nell’opera di Mario Merz uno dei fondamenti del concetto di “costante” che, personalmente, attribuisco alla dimensione del classico. Afferma Rumi in un suo verso: “Se la forma scompare la sua radice è eterna”; e Merz in più circostanze trascrive questa intensa espressione con una propria calligrafia mediante luce al neon entro una cornice a forma di telaio tubolare metallico o direttamente sul muro. Ho avuto occasione di rivolgere a Merz alcune domande sui versi di Rumi ed egli, non senza ritrosia, aprendo ampie riserve argomentative, ha fatto cenno all’analogia con il processo inestinguibile della creazione che si ripete in tanti aspetti della vita, a partire dai cicli delle stagioni, riferito all’evento di ripetizione dell’atto cosmogonico: la creazione del mondo. Appare tuttavia evidente che il recupero effettuato da Merz dei versi di Rumi mediante una scritta al neon che irradia senso e luce introduce una valenza prodigiosa assai vicina allo splendore che promana dalle parole del poeta. I versi di Rumi divenuti “statement” visivo poetico di Merz alludono alla rigenerazione costante e continua delle forme del tempo, nel tempo.

La fenomenologia ciclica della scomparsa e riapparizione della forma dalla medesima radice generativa assicura il perpetuarsi dei processi vitali naturali. Mario Merz aveva coniugato, in gioventù, la sua vocazione artistica con un primigenio disegno eseguito a brevi tratti lineari dei fili d’erba; e tale tipo di traccia elementare, ripetuta, è stata in seguito da lui esercitata

obsolete and incapable of expressing the spirit of a new age and a new culture increasingly permeated with technological and scientific aspects.

This is not the first exhibition to address the subject of the classical in modern and contemporary art. Of the significant events held over the last twenty years to examine this question, attention should be drawn not only to the most recent, namely "Canto d'amore" (Basel, Kunstmuseum, 1996)', but also "On Classic Ground" (London, Tate Gallery, 1990), "Antiguitat/Modernitat" (Barcelona, Fundació Joan Miró, 1990-1991) and "Il mito e il classico nell'arte contemporanea italiana 1960-1990" (Sarzana, Italy, April-July 1995).

Each of these exhibitions examined the classical from a different viewpoint. The approach in Basel was to identify a form of "classicist modernity" and develop discussion, as Boehm said, on the presumed essential anti-modern attitude peculiar to the Latin countries (France, Spain, Italy). While presenting the work of many different artists also featured in Catania, the Basel exhibition focused essentially on Picasso, De Chirico, Dalí, Archipenko, Matisse and other predominantly Cubist and Neoplasticist artists in its examination of the visual arts and music between the two world wars.

"On Classic Ground" instead highlighted the diversity of the classicist movements in terms of their various Mediterranean characteristics and of the countries which had taken them as points of reference for their "classical" experiences.

While the exhibition in Barcelona was conceived in terms of the contrast between classicism and post-modernism, the one held in Sarzana a few years later addressed the "return" to classicism of some Italian artists and the persistence of mythical subjects in Italian works. Attention appears to have focused essentially on the qualities and morphology of classicism in Italian art since the post-war period.

It should be pointed out immediately in this connection that, unlike the above-mentioned events, the aim of the exhibition in Catania is to identify the elements making it possible within the unending state of transformation to define the aspects, qualities and conceptions of the artwork to be regarded as "constants" of classicism. As Salvatore Settis rightly points out in the study published here, the thread of the tradition linking contemporary and ancient art is by no means severed and, though marked by ruptures, still stretches out, "disguising itself in new forms and modalities that beg to be acknowledged and identified".

Having arrived at this point, we feel the need to provide some concrete examples and suggest the broader framework underpinning many if not all of the works and artistic experiences present at the Catania event.

VI

One of the foundations of the concept of constancy that I personally attribute to the classical dimension is drawn from the Persian poet Jalâluddîn Rumi and used in the work of Mario Merz. The verse in question, *Se la forma scompare la sua radice è eterna* (If the Form Vanishes, Its Root Is Eternal), was repeatedly transcribed by Merz in his own writing using neon light inside a frame of metal piping or directly on the wall. I once had the opportunity to ask Merz about Rumi's utterance. With some reluctance and a great many reservations, he suggested an analogy with the inextinguishable process of creation repeated in so many aspects of life, starting with the cycle of the seasons, as related to repetition of the cosmogonical act: the creation of the world. It nevertheless appears evident that his presentation of the poet's words in neon writing that radiates meaning and light introduces a prodigious element closely reflecting their own inherent splendour. Transformed into a visual poetic statement by Merz, Rumi's words allude to the constant and continuous regeneration of the forms of time in time.

The cyclical phenomenology of the disappearance and reappearance of form with the same generative root ensures perpetuation of the natural vital processes. Mario Merz developed



Mario Merz,
*Se la forma scompare
la sua radice è eterna*,
1982-1987, Chapelle
de la Salpêtrière,
Parigi

Mario Merz,
*Se la forma scompare
la sua radice è eterna*,
1982-1987, Chapelle
de la Salpêtrière,
Paris

con funzioni e valenze diverse, spesso per definire, in quanto “modalità” di sfumato o di chiaroscuro, il contorno di forme naturali, organiche o denotative di spazialità. Ma la breve traccia disegnata, evocante quella prima erba generatrice della sua vocazione, si faceva anche riconoscere quale manifestazione di una crescita vegetale elementare che, stagione dopo stagione, testimoniava l’inesauribile corso del tempo in seno allo spazio sempre possibile, sempre diverso. E quale cosa più vera della precarietà di alcuni fili d’erba sempre nuovi e sempre destinati a scomparire eppure pronti a rinascere infinite volte per l’eternità? Di quella crescita e di quell’incommensurabile sviluppo spazio-temporale Merz ha dato testimoniali prove di forma con opere mirabili, come quella osservabile in questa mostra in cui, come caposaldo di un vortice geometrico dalle spire angolari, la numerazione al neon della serie di Fibonacci contrassegna i primi valori-intervallo della legge di proliferazione naturale.

VII

In modi diversi, tra gli artisti presenti in mostra con opere emblematiche della loro modalità di lavoro preme evocare l’azione di Luciano Fabro, palesemente riferita all’evento della nascita, dalla forma ovoidale, resa in modo sintetico in *Io (l’uovo)*, 1978. Sorvolo sulla descrizione di questo importante lavoro in mostra, per soffermarmi piuttosto sulla concezione di spazio e natura che esso rinnova. Ha scritto Fabro:

“Una volta ho detto: se cerco di definire cosa intendo per natura devo pensare all’elettricità, cioè alla carica fisica fra le cose. Tutte le forze esprimono energia, sono traducibili in energia, tutte le energie sono traducibili in cose.

In ogni caso, è a questo punto che scatta il senso del *dharma*, di quel che è posto e quindi la legge, ed è questo ciò che permette di svolgere ciò che intendo come classico: come ordinare le forze.

Quindi come amministrare questa forza, come distribuire le cause, come prevedere gli effetti, e che cosa sono questi effetti: cose. Non forme ma cose. Per cui la natura lascia il significato restrittivo di ‘essere’, ‘sostanza’, questa astrazione che riannoda perennemente il

his artistic vocation in his youth with a primordial drawing of blades of grass in short linear strokes. Subsequently repeated, this elementary pattern was then used for various purposes, often as a “modality” of sfumato or chiaroscuro to define the outlines of natural, organic or spatial forms. The short drawn lines suggesting the blades of grass from which his vocation was first generated could also be recognized, however, as a manifestation of elementary vegetable growth bearing witness season after season to the inexhaustible course of time in space, that is always possible and always different. And what could be truer than the precarious nature of a few new blades of grass, always fated to disappear and yet ready to be born again countless times through all eternity? Merz bore witness to that growth and that incommensurable spatiotemporal development with splendid works such as the one on show in this exhibition, where numbers of the Fibonacci series in neon indicate the initial interval-values of the law of natural proliferation like cornerstones of the angular coils of a geometric spiral.

VII

For various reasons, among all the artists featured here with works emblematic of their working processes, attention should be drawn to Luciano Fabro’s *Io (l’uovo)* (1978), clearly referring to the event of birth in its concise egg-like shape. Rather than offer a description of this important work on show here, I shall focus on the new idea of space and nature informing it. Fabro writes as follows:

“I once said that when I try to define what I mean by nature, I have to think of electricity, the physical charge between things. All forces express energy and can be translated into energy, just as all energy can be translated into things.

In any case, it is at this point that the meaning of *dharma* – of what is established and hence the law – comes into play. And it is this that makes it possible to develop what I understand as classical: how to put forces into order.

It is therefore a question of how to govern this force, how to distribute causes, how to foresee the effects and what these effects are: things. Not forms but things. And so nature leaves the restrictive sense of ‘being’, ‘substance’, the abstraction that perennially links the concept of nature to the concept of mystery and also magic, while we look toward the ways of nature, how it behaves, how it governs and regulates the visible effects, how it shapes itself constantly. Our concept of the classical has its place within this.

[...] the sense of exchange, the direction it takes, the rhythm: this rhythm could be called *catastasis* or by whatever name we decide to give to ‘institution, system of things (*pragmaton*), order, *constitutio causae*, repression of passions’. Repressing the passions but not repressing nature, because the attitude is pleasant, settled, orderly. *Catastasis*: this term is related to state, not being. *Fuo* means being and can only mean being, because it is the uniform that interprets everything and indicates everything; ‘to be’, a universal valve. State defines position, way of being, which must take into account all the other positions and all the other ways of being, not disturbing them but enriching them with its presence. A thing is the result of a necessity and becomes a necessity.

This sense of the necessary state of things ‘in nature’, which is a contract, pleasant rather than polemical.

Catastasis (continued): remaking, stability, firmness, condition, state, quality, character, method, system in the city, in things, place in battle. This term, as it reveals itself, is not a term. At a certain point it is a way of accepting conditions, it takes the place of method, or rather method is lost in the meaning taken on by this great classical *pacificatio*”².

Together with a vast series of works connecting the contemporary with the ancient, including *Palladio* (1972-73), *Spirato* (1968), *Nido* (1994) and *Demetra* (1987), Luciano Fabro is also

concetto di natura al concetto di mistero e anche di magico, mentre noi ci orientiamo verso i modi della natura, come si comporta, come amministra e regola gli effetti visibili, come modella sé stessa continuamente. Dentro questo ha il suo luogo il nostro concetto di classico. [...] il senso dello scambio, l'andamento che prende, il ritmo: questo ritmo si potrebbe definire *catastasis* o qualunque nome decideremo di dare a 'istituzione, impianto delle cose (*pragmaton*), ordine, *constitutio causae*, repressione di passioni'. Reprimere le passioni, ma non reprimere la natura, perché ci si colloca in maniera simpatica, risolta, ordinata. *Catastasia*: questo termine è formato con *istemi*, stare, non essere. *Fuo* vuol dire essere e può voler dire soltanto essere, perché è la divisa che interpreta tutto, indica tutto; 'essere', valvola universale. Stare definisce la posizione, il modo che prendi di stare, che deve tener conto di tutte le altre posizioni e di tutti gli altri modi di stare, non disturbarli ma arricchirli con la sua presenza. Una cosa è il risultato di una necessità e diventa una necessità.

Questo senso del necessario stare delle cose 'in natura' che è un contratto, simpatico, appunto, non polemico.

Ancora (*catastasis*): rifacimento, stabilità, fermezza, condizione, stato, qualità, carattere, metodo, sistema nella città, nelle cose, posto in battaglia. Questo termine, come rivela da sé stesso, non è un termine, è a un certo punto un modo di accettare delle condizioni, prende il posto del metodo, o meglio il metodo va a perdersi nel senso che assume questa grande pacificazione classica"².

A Luciano Fabro, insieme a una vasta teoria di opere che saldano il contemporaneo con l'antico, dal *Palladio*, 1972-1973, allo *Spirato*, 1968, da *Nido*, 1994, a *Demetra*, 1987, si deve altresì una fitta produzione teorica che, come si è visto, non elude la riflessione sul classico, e "dentro questo senso di classico ha il suo luogo il lavoro di *Regole d'Arte*" (Fabro), una serie di conversazioni tenute alla Casa degli Artisti di Milano e all'Accademia di Belle Arti di Carrara negli anni 1979-1980 che hanno recato un contributo sensibile alla nostra problematica.

VIII

Nella concatenazione di senso e di esperienze che esiste tra le opere, come altresì tra gli artisti, è interessante notare come ciascun artista tiene d'occhio il lavoro di tutti gli altri mentre mette a registro il proprio. Ciò avviene in molti casi e comunque è evidente in quello che mi accingo a considerare. Nella sua vasta ed eloquente manifestazione di congenita inclinazione al classico, Jannis Kounellis, di cui si ricordano le creazioni del *Senza titolo*, 1969, dei "cavalli", ma anche il *Senza titolo*, 1975, dell'"Apollo" e molte altre creazioni in cui norma e forma si rincorrono come un nodo vitale, ha dichiarato a proposito di Fabro, di sé stesso e di quella "catena" sotterranea di relazioni:

"La mamma di Savinio aveva una testa di gallo (e la Grecia c'entra), i piedi di gallo di Fabro, colonne di un tempio tragico (e tragico per tanti motivi) hanno nel sangue la testa di gallo della mamma di Savinio. Savinio aveva un fratello viaggiatore e una sorella morta a Volos. A quei tempi in Alessandria d'Egitto viveva Kavafis"³.

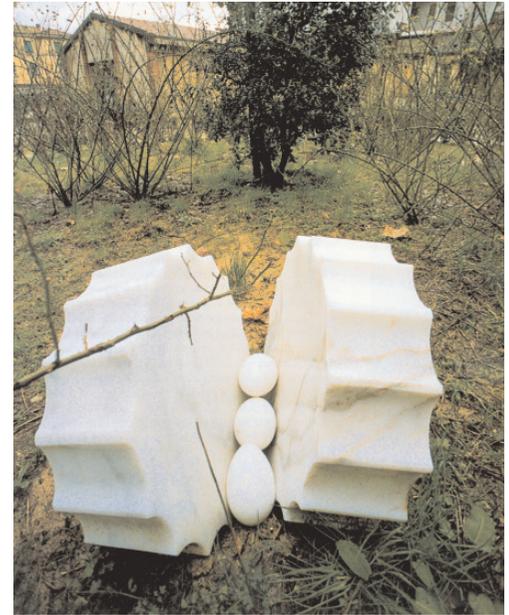
Kounellis indica il "filo d'oro" che a suo parere unisce tra loro cose apparentemente distanti ma che, al contrario, sono assai prossime, quasi derivate le une dalle altre, poiché denotative delle stesse radici culturali e soprattutto del medesimo interesse verso elementi fondamentali di senso nella creazione delle forme e dello spazio.

In un successivo testo del 1982 Kounellis scrive:

"Cercavo la testa di Saffo che si trovava nell'angolo del cornicione; ho trovato invece sotto l'albero abbattuto la mano che teneva i capelli della Vittoria sulla punta del petto. Ma Dio mio! Il piede dell'Apollo, che stava sul piedistallo dell'ingresso è rovinato. Sulla macchina per scrivere, con gli ordini appena battuti, il mento e la bocca dorata di Dafne che folia, che disordine"⁴. Ordinare i frammenti, ripercorrerne la storia, allinearli nel racconto o sulle mensole dei suoi supporti di lamiera, rivendicare l'antico da pittore moderno è per Kounellis la conseguenza di

Luciano Fabro,
Nido, 1994

Luciano Fabro,
Nido, 1994



the author of numerous theoretical works that, as we have seen, also address the classical. As he points out, it is this sense of the classical that informs his *Regole d'Arte*, a series of lectures delivered at the Casa degli Artisti in Milan and the Academy of Fine Arts in Carrara in the years 1979-80, which also make a considerable contribution to issues addressed here.

VIII

In the concatenation of meaning and experience that exists between the works, as between the artists, it is interesting to note how all the artists bear in mind the work of all the others while developing their own. This happens in many cases and is evident in the one I am about to discuss. In the vast and eloquent manifestation of his congenital inclination toward the classical, Jannis Kounellis – I could cite here his *Untitled* work of 1969, his live “horses”; another *Untitled* of 1975, *Apollo* as well as many other works in which norm and form pursue one another as in a vital nexus – has this to say about Fabro, himself and the subterranean “chain” of relations:

“Savinio’s mother had a rooster’s head (Greece is involved here), Fabro’s rooster claws, columns of a tragic temple (and tragic for many reasons), have the rooster’s head of Savinio’s mother in their blood. Savinio had a brother who was a traveller and a sister who died in Volos. Cavafy lived in Alexandria at that time”³.

Kounellis indicates the “thread of gold” that he regards as connecting things that are apparently distant but actually very close, practically derived from one another, since they display the same cultural roots and above all the same interest in fundamental elements of meaning in the creation of forms and space. This is what he wrote in 1982:

“I was looking for the head of Sappho, which was in the corner of the cornice, but found instead beneath the felled tree the hand that held the hair of the Victory on her breast. Oh Lord! The foot of Apollo, which was on the pedestal in the entrance, is ruined. On the typewriter, with orders just typed, the chin and the golden mouth of Daphne. What madness, what a mess”⁴.

For Kounellis, retracing history, putting fragments in order, arranging them in a story or on the ledges of his sheet-metal supports, and laying claim to the ancient as a modern painter are the outcome of a continuous reforming relationship that combines the past with the present by means of a vocabulary that is capable of doing so and therefore new. He reveals and clarifies this relationship in “Omelia” as follows:

Jannis Kounellis,
Senza titolo, 1969,
Galleria L'Attico,
Roma

Jannis Kounellis,
Untitled, 1969,
Galleria L'Attico,
Roma



una relazione riformatrice continua che coniuga il passato con il presente mediante una lingua capace di farlo e perciò nuova. In "Omelia," infatti, chiarisce e rivela tale rapporto:

"Nel bianco di Malevič c'è del giallo perché dietro c'è la memoria dell'oro. La drammaticità che c'è nel nostro lavoro (malgrado il fatto che si riconosce la tensione del quadrato) è perché la memoria di Lacoonte è viva"⁵.

Kounellis, come pochi altri artisti, ha sottolineato con una teoria ossessiva e incalzante di opere il nesso della drammaticità del rapporto antico-moderno, della morte e della rigenerazione, in una ciclicità che non si esaurisce. Nel 1985 ad Atene dichiara:

"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"⁶.

IX

"Costanti" pone in una successione spaziale che scandisce alcuni dei suoi elementi costitutivi, indicanti peraltro caratteri distintivi del "classico", le opere di artisti assai diversi tra loro, spesso distanti sia cronologicamente sia linguisticamente. In taluni casi le opposizioni tra i diversi pronunciamenti estetici e formali sono irriducibili. Come si spiega allora una così vistosa contraddizione in una riflessione che si dichiara interessata a individuare i principi ricorrenti che presiedono alla creazione delle forme? Innanzitutto va chiarito che la successione stessa non è rigidamente esclusiva poiché in numerosi casi l'opera di ciascun artista potrebbe essere affiancata, oltre a quelle con cui già si trova, anche ad altre, poiché ne condivide varie proprietà e diversi principi. Inoltre si sono preferiti accostamenti o rispondenti ad analogie formali o di concezione o di altro tipo anche per sottrarre l'intera rassegna al condizionamento della disposizione delle opere nelle sale secondo la successione diacronica, consentendo così una dinamica di rimandi più complessa e stimolante che desse ragione della loro ricchezza di sfaccettature. Le letture che così sono state compiute da chi ha ordinato l'evento lasciano liberi gli autori e gli stessi fruitori di altri possibili avvicinamenti e di punti diversi di osservazione.

Le scansioni stesse indicate nella mostra o in catalogo sono, in tal senso, del tutto funzionali a una organizzazione degli esempi presi in considerazione in questo esercizio ermeneutico

“There is yellow in Malevich’s white because the memory of gold lies beneath it. The drama that exists in our work (in spite of the fact that the tension of the square is recognized) is there because the memory of Laocoon lives on”⁵.

Like few other artists, Kounellis has underscored with an obsessive and insistent series of works the nexus of drama in the relationship between ancient and modern, death and regeneration, in a never-ending cyclical process. As he stated in Athens in 1985:

“In the ancient world, metamorphoses

were a constant in history.

Death, the moment of balance

between past and future, gives the measure.

Death as the birth of Symmetry

Symmetry as Metaphysics”⁶.

IX

“Constants of the Classical” arranges the works of artists differing greatly from one another and often distant in both chronological and linguistic terms in a spatial succession that indicates some of the constituent elements pinpointing distinctive hallmarks of the “classical”. The opposition between the different aesthetic and formal statements is irreducible in some cases. How are we to explain such a glaring contradiction in an exhibition with an avowed interest in identifying the recurrent principles presiding over the creation of forms? It should be pointed out first of all that the succession is not rigidly exclusive, since in many cases the artist’s work could also be placed alongside others with which it has numerous properties and principles in common. Moreover, it was decided to opt for combinations based on formal, conceptual or other types of analogies also in order to avoid subjecting the exhibition as a whole to a diachronic order of succession of the works in the rooms, thus permitting a more complex and stimulating system of dynamic cross-references and providing insight into the multifaceted nature of each item. The interpretations developed by the event organizers leave other possibilities of juxtaposition and different points of observation open for artists and visitors alike.

The arrangements indicated in the exhibition and the catalogue are in this sense wholly functional to the organization of the items taken into consideration in this more extensive hermeneutic exercise.

The exhibition presents works that are highly emblematic of the possible properties of the “classical”. To take the example of Giuseppe Penone’s work, the recurrent nature of the temporal cycle that has given life to a tree is evidently revealed precisely by an action that – as in Michelangelo’s sculpture – removes bark from a beam little by little so as to reach the origin of its ramifications, thus “finding” what was imagined to exist at the heart of the beam. The artist reveals something that is not visible but that he knows to exist. At the same time, what Penone lays bare is also a “body”, the model of the body of a plant that was involved in time and space, experiencing them and metabolizing them. The work could thus be seen as a “skinned” anatomical model. But the “body” and the “model” are also emblematically addressed in Medardo Rosso’s *Ecce Puer* (1906), which immortalizes the perception of the state of adolescence as at the dawn of all existence. And this holds for the works of Giacometti, Degas and Mapplethorpe too, as well as Klein’s blue anthropometrical imprint. Not to mention the different but analogous approaches to the shaping of a torso developed by Arp and Bagnoli, distant in both temporal and formal terms.

Reflection on drawing, geometry and proportion has its hub in *Aula di disegno* (2009), the great work created on site by Giulio Paolini as the latest development of his *Disegno geometrico* of 1960, the summation of a long series of works in which Paolini addresses the dazzling question of the very possibility of the work of art. Ranged ideally alongside it are Sol LeWitt’s *Irregular Tower* (2005), Marisa Merz’s *Untitled* drawing of 2008 and Gerhard

ma non hanno alcuna volontà di vincolare la lettura delle opere in senso univoco né tanto meno riduttivo.

In “Costanti” sono presenti lavori molto emblematici delle possibili proprietà del “classico”. Se infatti ci riferiamo all’opera di Giuseppe Penone, è evidente che la ricorsività del ciclo temporale che ha dato vita vegetale a un albero è svelata proprio dall’azione che – come nella modalità michelangiolesca – a forza di sottrarre corteccia da una trave in legno giunge all’origine delle ramificazioni “trovando” ciò che si immaginava esistesse nel cuore della trave. L’artista disvela ciò che non appare ma che egli sa che esiste. Al contempo, ciò che Penone mette a nudo è anche un “corpo”, il modello di un corpo vegetale che ha sopportato il tempo e lo spazio, li ha vissuti, li ha metabolizzati in sé. Si potrebbe pensare a quest’opera come allo “spelato” anatomico. Ma del “corpo” e del “modello” si fanno emblematicamente carico anche l’opera di Medardo Rosso, *Ecce Puer*, 1906, che immortalava la percezione dello stato di adolescenza come alba di ogni esistenza, o l’opera di Giacometti, ma anche di Degas e Mapplethorpe o persino l’impronta antropometrica blu di Klein. Che dire poi delle diverse ma analoghe soluzioni di sintesi nella modellazione di un torso individuate da Arp o Bagnoli, distanti temporalmente e formalmente?

La riflessione sul disegno, la geometria e la proporzione fa perno sulla grande realizzazione creata in situ da Giulio Paolini, autore di quel *Disegno geometrico*, 1960, di cui si può ammirare in mostra l’estrema declinazione proprio con l’*Aula di disegno*, 2009, che può considerarsi un compendio di una estesa teoria di opere contrassegnanti la vertiginosa domanda di Paolini sulla possibilità d’essere dell’opera. Vi si accostano idealmente la *Irregular Tower*, 2005, di Sol LeWitt, ma anche il disegno *Senza titolo*, 2008, di Marisa Merz o la *Kleine Pyramide*, 1964, di Gerhard Richter; mentre la supremazia del “non oggettivo” presente nell’opera di Malevič o della Popova si pone come anticipatrice intuizione di forme geometriche storicamente determinate.

“Equilibri” e “costruzioni” diverse, magistralmente rese con la “presentazione” anziché con la rappresentazione materica, si annunciano nell’opera di Alberto Burri o di Giuseppe Uncini, ma anche in quella di Fausto Melotti o Ettore Colla, mossi da una grazia sapiente, mentre l’essenza dello spazio si manifesta con una semplicità e radicalità straordinarie sia nel *Concetto spaziale*, 1965, “taglio” di Fontana sia nell’*Oro di Ofir*, 1971, di Hidetoshi Nagasawa, impronta plastica del vuoto interno ai pugni chiusi del fine artista giapponese attivo da quarant’anni in Italia.

Al “segno” e al “codice” sono attribuibili l’opera sia di Carla Accardi sia di Daniel Buren, ma anche quelle di Alighiero Boetti e Dadamaino, come pure i *Dadi della sorte*, 1984, di Bizhan Bassiri che sanciscono numerologicamente una infallibilità vittoriosa che è dell’orizzonte estetico classico.

Al binomio “luce” e “colore”, di per sé inscindibile e quasi composto da sinonimi conseguenti l’uno all’altro, aderiscono naturalmente tanto Francesco Lo Savio quanto Mark Rothko, e tanto Ettore Spalletti quanto Giorgio Morandi. In questi accostamenti suggeriti dagli artisti stessi nei loro lavori, come pure nelle loro dichiarazioni, diviene dunque esplicita la chiave di lettura delle relazioni individuate e suggerite in mostra.

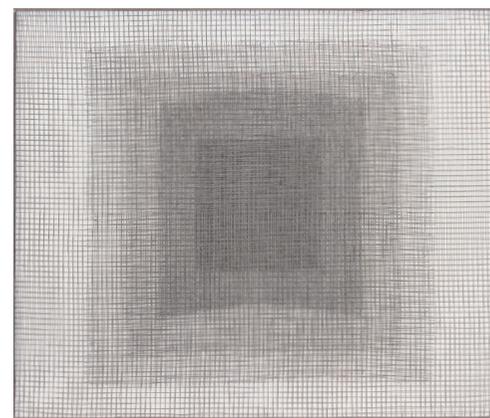
In una triangolazione più libera sono state coniugate le opere di Nunzio, Marco Tirelli e Jannis Kounellis, all’interno e all’esterno dell’edificio, per sottolineare il lavoro attorno alla forma nelle valenze strutturali tortili, iperboliche e sensibilmente nevralgiche.

Traguardano un invisibile “dove”, come autentiche domande inquietanti sia l’opera di orientamento di Rebecca Horn sia quella di Giovanni Anselmo, collocate in sintonia concettuale tra di loro.

È invece affidato all’opera di Mimmo Paladino il compito di saldare sul fronte del mito e della storia, con ricorsi di carattere eroico e iconograficamente epigrafico, la potente comunità di immagini che da De Chirico a Savinio e da Sironi a Martini si specchiano nell’assioma di Agnelli: “L’evoluzione è storia dimenticata a memoria” (1968).

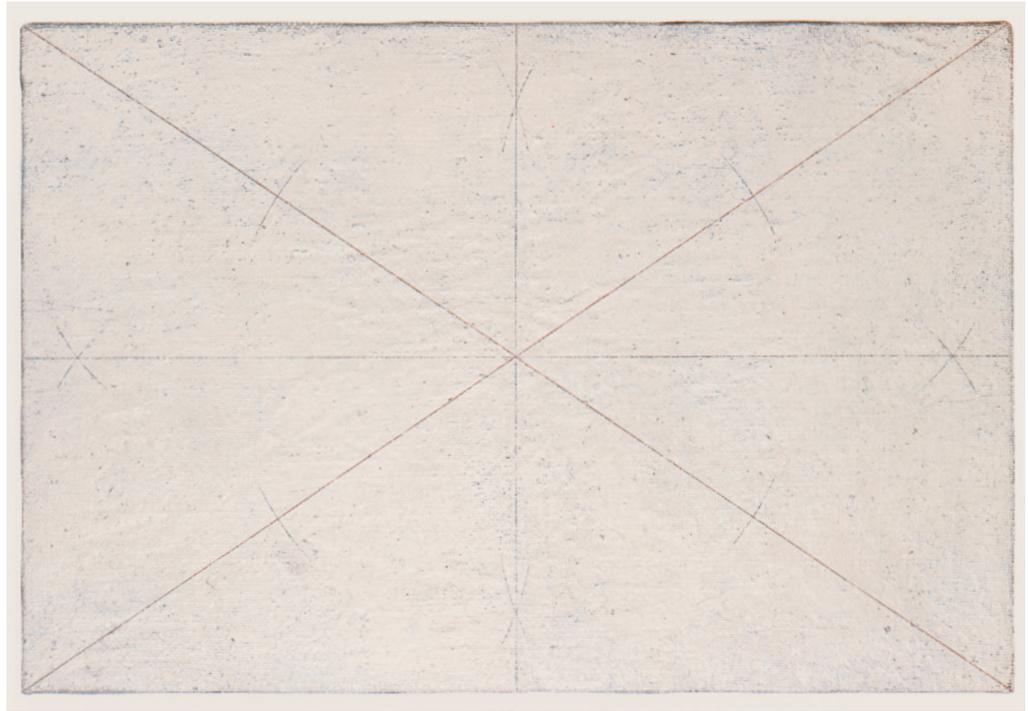
Francesco Lo Savio,
Filtro, 1962

Francesco Lo Savio,
Filtro, 1962



Giulio Paolini,
Disegno geometrico,
1960

Giulio Paolini,
Disegno geometrico,
1960



Richter's *Kleine Pyramide* (1964). In the supremacy of the "non-objective" present in the work of Malevich and Popova can instead be seen an anticipation of historically determined geometric forms.

Various "balances" and "constructions", masterfully rendered through "presentation" rather than physical representation, are heralded in the works of Alberto Burri and Giuseppe Uncini but also Fausto Melotti and Ettore Colla, informed by deft gracefulness. The essence of space manifests itself in extraordinarily simple and radical form both in the slash of Fontana's *Concetto spaziale* (1965) and in *Oro di Ofir* (1971) by Hidetoshi Nagasawa, consisting of casts of the hollows inside the closed fists of the fine Japanese artist, who has been working in Italy for some forty years now.

The elements of "sign" and "code" can be seen as informing the works not only of Carla Accardi and Daniel Buren but also Alighiero Boetti and Dadamaino as well as Bizhan Bassiri's *Dadi della sorte* (1984), which numerologically endorse a victorious infallibility that is part of the classical aesthetic horizon.

The pairing of "light" and "colour", inherently inseparable and practically made up of a concatenation of synonyms, naturally applies to Francesco Lo Savio and Mark Rothko as well as Ettore Spalletti and Giorgio Morandi. The key to the relations identified and put forward in the exhibition thus becomes explicit in these combinations, suggested by the artists themselves in their works as well as their statements.

The works of Nunzio, Marco Tirelli and Kounellis are combined in a freer form of triangulation inside and outside the building so as to highlight exploration of form in the highly sensitive structure of a spiral and hyperbolic nature.

An invisible locus is the object of the disturbing questions raised both by Rebecca Horn's work of orientation and by Giovanni Anselmo's one, so located as to highlight their conceptual harmony.

The work of Mimmo Paladino instead puts the area of myth and history (with elements of a heroic and iconographically epigraphic character) into relation with the great community of images created by artists such as of De Chirico, Savinio, Sironi and Martini, as reflected in Agnetti's axiom: "Evolution is history forgotten by heart" (1968).

X

Finalizzati a dare un'immagine al bisogno di assoluto, le due diverse prometeiche imprese di Enrico Castellani e di Roman Opalka contrassegnano altresì la dimensione di istante e intervallo spazio-temporale con opere assai diverse per aspetto, concezione e metodo.

La misurazione ritmica della superficie elaborata da Castellani mediante introflessioni ed estroflessioni della tela ha fornito nell'arco di cinquant'anni un'esemplarità di variazioni sul metodo che ha pari solo nella musica di Johann Sebastian Bach. Egli porta alle estreme conseguenze – cioè praticamente all'infinito – la speculazione che Mondrian aveva avviato, integrandola di una valenza metrico ritmica che visualizza l'unità spazio-temporale quale entità inesauribile.

L'enumerazione degli istanti operativi e il trascorrere del tempo e dell'energia vitale nella propria vita sono visualizzati dall'opera di Opalka, le cui tele, come il proprio ritratto fotografico, sono testimonianza ineludibile. Ma della misurazione dell'infinito si fa carico in particolar modo proprio l'opera *Metrocubo d'infinito*, 1966, di Michelangelo Pistoletto, oltretutto rendendo palpabile con questo "oggetto in meno" (1965-66) l'impossibilità materiale di osservare l'infinito e la necessità di farlo mediante la sottrazione dell'unità di calcolo dall'illimitata misura, cioè $\infty - 1$.

Misurazioni della spazio-temporalità si possono considerare anche le proposizioni di Piero Manzoni, di Joseph Beuys e dello stesso Vittorio Messina, pur così distanti cronologicamente e dal punto di vista della concezione. Le "linee" di Manzoni, come i "buchi" o i "tagli" di Fontana, anelano alla spazialità illimitata. Beuys registra l'onda sismica con un diagramma da lui inventato e disegnato come energia che lo attraversa in quanto pulsione vitale.

Messina, evocando con la *Grande muraglia*, 1978, la creazione letteraria di Kafka, se ne discosta subito dopo per dare vita autonomamente a un'opera di durata idealmente infinita, protesi di un andamento catastrofico non misurabile.

All'opposto, dando corpo alla ciclicità senza soluzione di continuità, il cui emblema potrebbe individuarsi nella *Roue de bicyclette* di Marcel Duchamp, sono numerose e difformi le personalità che hanno offerto prove dell'insolubile dilemma di un eterno ritorno dell'identico: dagli studi vorticosi della velocità di Balla alle tele segnate da spirali e da numeri della proliferazione naturale di Fibonacci a opera di Mario Merz; la grande impresa di disegnare la curva cosmica antieuclidea dell'Universo, replicante sé stesso, non ha esito.

Il *Continuo infinito presente* di Remo Salvadori non ha inizio né fine, ma pura continuità come l'opera *Luce e Notte*, 2006, di Colombo Manuelli, protesa a illuminare l'incessante ripetizione dei fenomeni e contrassegnata dal respiro costante della risacca marina, registrata dall'artista stesso sulle rive del mare di Sicilia, a seguito della lettura del *Poema sulla natura* di Parmenide.

Una ciclicità che assume ulteriori figurazioni con le opere di Diego Esposito e di Eliseo Mattiacci, ma anche di Richard Long o di Jan Dibbets e Robert Morris, fino a estenuarsi nel concatenato giro ellittico della *Joie de mourir* di Renato Ranaldi, che esplora la vanità tragica degli stessi versi di Parmenide che ancora risuonano dalla profondità dell'epoca classica:

"Indifferente è per me

Il punto da cui devo prendere le mosse; là, infatti, nuovamente dovrò fare ritorno"⁷.

E se, nell'Essere, principio e fine coincidono, nella sua difforme manifestazione si possono individuare tutte le costanti che affiorano dalle opere dove la domanda sull'essere si adombra di memoria e oblio di morte e di vita; una alternata continuità che sinora appare come unica fonte di ogni ipotetica ma inverificabile simmetria.

XI

Come appariva chiaro già all'inizio di questa riflessione, non è semplice né scontata l'individuazione delle opere e degli artisti da considerare in una tale ricognizione. Essa non può che

Constantin Brâncuși,
Torso di giovinetta,
1909-1910, Muzeul
de Arta, Craiova

Constantin Brâncuși,
Torso of a Young Girl,
1909-1910, Muzeul
de Arta, Craiova



X

Designed to present an image of the need for the absolute, the two Promethean undertakings of Enrico Castellani and Roman Opalka focus on the dimension of the spatio-temporal interval and instant with works that are very different in terms of appearance, conception and method. The rhythmic measurement of the surface developed over a span of fifty years by Castellani through projecting and recessing elements in the canvas has resulted in an exemplary set of variations on method paralleled only in the music of Johann Sebastian Bach. He takes the investigations initiated by Mondrian to their extreme and practically infinite consequences with the addition of a metrical rhythm envisioning the spatiotemporal unit as an inexhaustible entity.

The enumeration of operative instants and the passing of time and vital energy in one's life are visually captured in the work of Opalka, whose canvases and photographic portraits bear incontrovertible witness to the process. The measurement of infinity is, however, addressed in particular by Michelangelo Pistoletto's *Metrocubo d'infinito* (1966), one of a series of *Oggetti in meno* (1965–66) that palpably demonstrates the physical impossibility of observing infinity and the need to approach this by subtracting a set unit of calculation from the boundless magnitude: $\infty - 1$.

Though distant in terms of chronology and conception, the works of Piero Manzoni, Joseph Beuys and Vittorio Messina can also be regarded as measurements of space-time. Like Fontana's "holes" and "slashes"; Manzoni's "lines" strive for boundless space. Beuys uses a diagram of his own invention and design to record seismic waves as a vital flow of energy moving through.

Soon after referring to Kafka's literary work in his *Grande muraglia* (1978), Messina changed course independently to embark on a work of ideally infinite duration registering a catastrophic process of immeasurable scale.

As emblematically exemplified by Marcel Duchamp's *Roue de Bicyclette*, never-ending cyclical development is instead the path taken by a whole range of different artists in addressing the insoluble dilemma of the eternal return of identical elements. From Balla's swirling studies of speed to Mario Merz's canvases marked with spirals and numbers of the Fibonacci series reflecting natural proliferation, the great enterprise of drawing the anti-Euclidean cosmic curve of the self-replicating universe has yet to reach an outcome.

With no beginning or end, Remo Salvadori's *Continuo infinito presente* has the pure continuity of Colombo Manuelli's *Luce e Notte* (2006), a work seeking to shed light on the incessant repetition of phenomena and characterized by the sound of the constant breaking of waves recorded on the sea shore in Sicily by the artist after reading the poem *On Nature* by Parmenides.

The cyclical undergoes further figurative development in the works of Diego Esposito and Eliseo Mattiacci but also Richard Long, Jan Dibbets and Robert Morris, all the way to the concatenated elliptical movement of Renato Ranaldi's *Joie de mourir*, which explores the tragic vision expressed by the verses of Parmenides (in his *Fragment Nr. 5*) that still resound from the depths of the classical age:

"Wherever I begin, it is all one to me, for there
I shall return again."

And while beginning and end coincide in being, it is possible to identify within its diverse manifestations all the constants that emerge from works where the question of being takes on overtones of memory and oblivion, life and death, an alternate continuity that so far appears to be the sole source of every hypothetical but unverifiable symmetry.

XI

As already appeared clear at the beginning of these reflections, identification of the works and artists to be taken into consideration in a survey of this nature is no simple matter to be

procedere per esempi, peraltro rispondenti a interessi di studio appartenenti a un percorso critico individuale e non presume né ha interesse a pervenire a una "oggettività" estranea allo stesso esercizio critico.

La mostra tuttavia non ha "ortodossie" da professare e, in tal senso, l'assenza di opere o artisti che potrebbero vantare relazioni con la dimensione del classico non può che ascrivere alla parzialità delle ottiche critiche messe in atto nella circostanza o a pure situazioni imprevedibili.

Di taluni artisti ritenuti interessanti per la riflessione suggerita dal tema della mostra, ad esempio, non si sono potute esporre le opere prescelte a causa di difficoltà insormontabili: è il caso di *Torso di giovinetta*, 1910, di Constantin Brâncuși, e di *La mémoire*, 1948, di René Magritte, cui ho fatto riferimento come immagine ispiratrice.

A congedo di questa breve riflessione giunge infine propizia a offrire una possibile soglia interpretativa dell'entità costante del classico l'affermazione di Novalis, secondo cui "l'astratto deve essere sensualizzato e il sensibile deve divenire astratto"⁸ affinché le tensioni, sempre vive, si compongano in una sintesi calma e sovrana.

1. "Canto d'amore - Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935", a cura di Gottfried Boehm, Ulrich Mosch, Katharina Schmidt, Kunstmuseum Basel, 27 aprile - 11 agosto 1996.

2. Luciano Fabro, "Febbraio 1981", in *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Museum Folkwang Essen, 27 marzo - 5 maggio 1981, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, 21 novembre 1981 - 3 gennaio 1982.

3. Jannis Kounellis, "Cavolo che bella donna!", in *La città di Riga* (Pollenza), n. 1, 1976, pp. 43, 49.

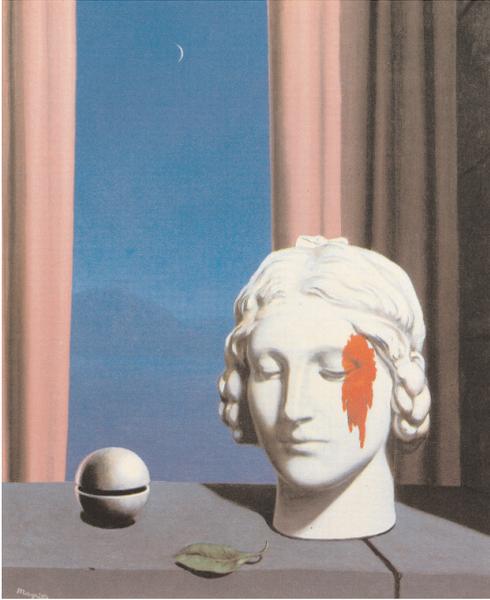
4. Jannis Kounellis, "Cercavo la testa di Saffo", in *Zeitgeist*, Galerie Martin Gropius Bau, Berlino 1982.

5. Jannis Kounellis, "Omelia", in *Anoir, Eblanc, Irouge, Uvert, Obleu*, Editrice Inonia, n. 12-13, Roma gennaio 1985, pp. 58-67.

6. Jannis Kounellis, "Da serpente si diventa scarabeo", in *Odyssée Lagunaire. Écrits et entretiens 1966-1989*, Daniel Lelong éditeur, Paris 1990, p. 171.

7. Parmenide, *Sulla natura. I frammenti*. Fr. 5, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2001, p. 47.

8. Novalis, *Werke, Briefe Dokumente*, 4 voll., a cura di E. Wasmuth, Heidelberg 1957, *Fragmente*, 2 voll., a cura di E. Wasmuth, Heidelberg 1957, I, p. 452 (1703), ripubblicato in F.W. Nietzsche, *Così parlò Zaratustra*, GTE Newton, Roma 1980, p. XVIII.



René Magritte,
La mémoire, 1948

René Magritte,
La mémoire, 1948

taken for granted. It cannot proceed but through examples, which in any case reflect the critic's personal interests and studies, nor does it presume or seek to arrive at a form of "objectivity" extraneous to the very activity of criticism.

At the same time, as the exhibition has no "orthodox dogmas" to profess, the absence of works or artists who could claim relations with the classical dimension can only be attributed to unforeseeable situations or the partiality of the critical viewpoint adopted in the circumstances.

Insurmountable difficulties made it impossible, for example, to exhibit certain selected works by artists considered of interest in connection with the theme addressed. These include Brâncuși's *Torso of a Young Girl* (1910) and René Magritte's *La mémoire* (1948), an image I have referred in the course of these observations as a source of inspiration.

I shall end these brief reflections by offering as a possible key to interpretation of the constants of the classical this statement by Novalis: "The abstract must become sensible and the sensible abstract"⁷. Only thus can the ever-present tensions find resolution in calm and sovereign synthesis.

1. "Canto d'Amore - Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935", curated by Gottfried Boehm, Ulrich Mosch and Katharina Schmidt, Kunstmuseum Basel, 27 April -11 August 1996.

2. Luciano Fabro, "Febbraio 1981", *Luciano Fabro*, exh. cat., Museum Folkwang Essen, 27 March - 5 May 1981, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, 21 November 1981 - 3 January 1982. The English translations of this quotation and all the following ones are by Paul Metcalfe.

3. Jannis Kounellis, "Cavolo che bella donna!", *La cit-*

tà di Riga (Pollenza), 1, 1976.

4. Jannis Kounellis, 'Cercavo la testa di Saffo', *Zeitgeist* (Berlin: Galerie Martin Gropius Bau, 1982).

5. Jannis Kounellis, 'Omelia', *Anoir, Eblanc, Irouge, Uvert, Obleu* (Rome: Editrice Inonia, 12-13, January 1985).

6. Jannis Kounellis, 'Da serpente si diventa scarabeo', *Odyssée Lagunaire. Écrits et entretiens 1966-1989* (Paris: Daniel Lelong éditeur, 1990)

7. Novalis, *Werke, Briefe Dokumente*, E. Wasmuth, ed. (Heidelberg, 1957), 4 vols.; *Fragmente*, E. Wasmuth, ed. (Heidelberg, 1957), 2 vols.

Un passo nel classico Il caso Giacometti

Pietro Bellasi

"In nome di un'estetica della modernità concepita come una messa in atto dell'innovativo, siamo stati condotti, poco a poco, a prediligere gli inizi dell'attività dei pittori, gli albori, le epoche di rottura e di apparente tabula rasa, dimenticando i periodi di maturità, che furono spesso momenti più classici, di riflessione, di maturazione e di tradizione. [...] Esaltare gli inizi significa esporsi al pericolo di non capire nulla dei fini dell'arte."

Jean Clair, *Critica della modernità*

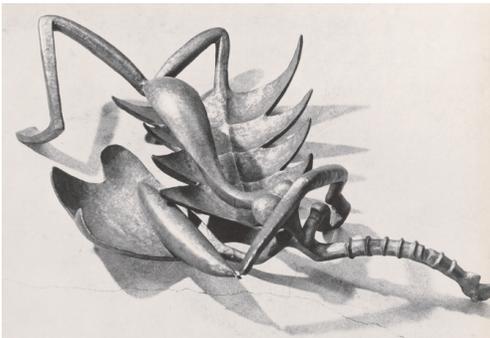
Nel quarto capitolo di *Critica della modernità* che si intitola *Il classico e il concreto*, Jean Clair afferma, col suo consueto vigore, che un tentativo di bilancio della produzione artistica del secolo scorso non può prescindere dal ripensare l'opera dei grandi artisti "contemporanei" con nuovi criteri di giudizio. Che, anzitutto, ripropongano l'importanza fondamentale e fondante per la "storia dell'arte" dei loro periodi, delle loro fasi di maturità, cioè di relativa calma e serenità innovativa, "momenti più classici, di riflessione, di maturazione e di tradizione"¹. Ridimensionando così le troppe infatuazioni per gli strappi, le rotture, le iconoclastie, i messianismi delle temperie di *innovatio*.

Jean Clair riconduce in questo modo il concetto di "classicità" a una scala per dir così "esistenziale", di vissuto creativo individuale esperito da ogni singolo autore come stato di "maturità"; che sia approdo e punto di arrivo o una tappa, oppure emergenza costante in un percorso di assillo permanente alla discontinuità (come, secondo Clair, è il caso di Picasso). E corrisponde al senso più evidente e comune di "classico" come ad esempio lo definisce Etienne Souriau nel suo *Vocabulaire d'esthétique*: "Il classico si oppone allora a tutto ciò che è arzigogolato, manierato, eccessivo e violento. Evita quanto sollecita il sorprendente e l'inatteso o quanto può stancare presto trattandosi di un capriccio passeggero. Questa la ragione per la quale in tale senso "il classico" si pone per certi aspetti *al di fuori del tempo*"². Gli esempi che ci offre Clair sono sicuramente convincenti: per la musica, Stravinskij con il suo ritorno al classicismo dopo la furiosa rivolta de *La sagra della primavera*, così come la ripresa di un certo linguaggio tonale da parte dello Schönberg "maturo"; e il richiamo continuo a consonanze classiche o a imponenti strutture musicali del passato di Alban Berg e di Francis Poulenc. Per la pittura, un Giorgio de Chirico perennemente geniale, annunciatore di tendenze a-venire, ben al di là del suo abusato periodo metafisico; e Pablo Picasso perpetuamente, dialetticamente insubordinato, sacrilego e a un tempo classico; Otto Dix, dadaista quasi sconosciuto, offuscato dall'Espressionismo degli anni Venti e Trenta; e "la maestosa vecchiaia di Pierre Bonnard" simile a quella leggendaria del Tiziano...

È anche vero che questa impostazione non evidenzia quanto, all'esterno e al di là della singola esperienza personale, la produzione simbolico-estetica faccia breccia a vari livelli dell'immaginario collettivo, vi si insedi e vi si sedimenti durevolmente, vincendo in qualche mo-

A Step into the Classic The Case of Giacometti

Pietro Bellasi



Alberto Giacometti,
Femme égorgée, 1932

Alberto Giacometti,
Femme égorgée, 1932

"In the name of the aesthetics of modernity, conceived as the implementation of innovation, we have gradually been led to prefer the beginnings of the activity of painters – the dawning, the eras of rifts and of seeming tabulae rasae – overlooking periods of maturity, which were often the most classical moments of reflection, maturation and tradition. [...] Extolling the early stages means running the risk of understanding nothing about the ends of art."

Jean Clair, *Critique de la Modernité*

In the fourth chapter of *Critique de la Modernité (Critique of Modernity)*¹, titled "The Classic and the Concrete", Jean Clair states – with his customary vigour – that any attempt to take stock of the artistic production of the last century cannot avoid re-examining the oeuvres of the great "contemporary" artists based on new judgement criteria. Indeed, such criteria must repropose the fundamental importance, for the "history of art" of their periods, of their phases of maturity, i.e. of relative calm and innovative serenity – the most classical moments of reflection, maturation and tradition. Undue infatuation with the splits, rifts, iconoclasm and messianisms of the climates of *innovation* can thus be reduced. Consequently, Clair brings the concept of "classicism" back to what we can call an "existential" scale of the individual creative experience undergone by each artist as a state of "maturity", which can be a result, a point of arrival or a stage, or the constant emergence on a path permanently besetting discontinuity (as is the case with Picasso, according to Clair). And this corresponds to the most common and evident meaning of "classical"; for example as defined by Etienne Souriau in his *Vocabulaire d'esthétique*²: the classical opposes all that is tortuous, affected, excessive and violent. It avoids that which is provoked by the surprising and unexpected, or which can rapidly become tiresome because of its being a passing fancy. This is why, in this sense, "the classical" somehow *exists outside the temporal dimension*.

The examples that Clair offers are unquestionably compelling. For music: Stravinsky with his return to classicism after the furious rebellion of *The Rite of Spring*; the return to a certain tonal language by the "mature" Schönberg; and the constant evocation of classical harmonies or the imposing musical structures of the past found in the works of Alban Berg and Francis Poulenc. For painting: the perennially ingenious Giorgio de Chirico, the herald of future trends, well past his hackneyed metaphysical period; Pablo Picasso, perpetually and dialectically rebellious, irreverent yet also classical; Otto Dix, a virtually unknown Dadaist who was overshadowed by the Expressionism of the 1920s and 1930s; and the "majestic old age" of Pierre Bonnard, similar to Titian's legendary late years...

At the same time, this formulation does not emphasize the extent to which – on the *outside*

do la sfida della perdita e del caduco; anzi, mancando definitivamente, forse “felicitemente”, come dice Walter Benjamin, l’appuntamento con il corso del tempo. In questo senso “la classicità” consiste proprio nel consolidarsi della *interpretazione* (come espressione suprema della libertà immaginaria, compimento della invenzione artistica sia al livello storico-critico sia a quello della semplice fruizione collettiva), attorno a opere che vengono ad assumere tutta una gamma di valenze, dall’*archetipo* fino allo *stereotipo*. Valenze che, a ogni modo, ne sottolineano la durata oltre le oscillazioni del gusto e degli stessi stili, quasi abbiano superato indenni, come dice Souriau, le soglie implacabili del tempo. Da questo punto di vista, più sociologico ed estrinseco all’opera, risulta certo difficile escludere dal “classico” opere giovanilmente irriverenti verso le tradizioni, di rottura più o meno veemente con il passato, a ogni modo decisamente ispirate da un’atmosfera più o meno radicale, personale o epocale di *innovatio*. Solo pensando alle avanguardie storiche d’inizio secolo scorso, non v’è dubbio che l’opera più “classica”, l’icona in assoluto più emblematica di una rivoluzione estetica senza precedenti (appunto archetipo e stereotipo), sintomo e calco di uno stravolgimento culturale e antropologico totale, coincida con quella di rottura più radicale, di discontinuità più traumatica, di sorpresa e di sconcerto più duraturi: *Il Grande Vetro* di Marcel Duchamp. Le anamorfose visive e concettuali scivolose nell’intercapedine traslucida delle lastre di cristallo bloccano in una diafana allucinazione di eternità spaziale le tragiche contingenze di una umanità sevizata dalla ragione macchinica e tecnologica. Del resto “la classicità” delle faglie avanguardistiche era stata affermata anche a livello teorico da un’opera indimenticabile di Marc Le Bot, *Peinture et machinisme* del 1973³. Con aspetti e accenti del tutto inediti rispetto al passato, “classiche” dovevano venire considerate, nel loro insieme, le opere di futuristi come Balla, Russolo, Severini, quelle di Robert e Sonia Delaunay, di Ferdinand Léger, dei suprematisti e costruttivisti russi, quelle di Mondrian, di Duchamp appunto, di Picabia, della Höch ecc.; autori tutti impegnati, d’altra parte, nel rinnovamento drastico del materiale simbolico classico e dell’altrettanto classico repertorio d’immagini.

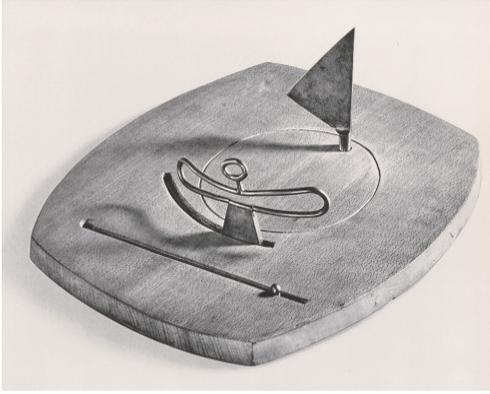
Questo intreccio di vere e proprie aporie si rasserena “riparando” in uno spazio personale ed esistenziale, ma pur sempre capace di sfuggire allo psicologismo biografico per aprirsi a tematiche più generali e di portata antropologico-storica. Allora la vicenda di Alberto Giacometti è senza dubbio esemplare. Come poche altre avventure di ricerca artistica, quella dello scultore e pittore (e scrittore) svizzero è segnata, vorrei dire incisa in profondità e in modo decisivo, da una drammatica discontinuità di vissuto, cui corrisponde un mutamento di linguaggio coraggioso e radicale. La rottura che, nel 1935, si consumò per sua volontà con Breton e il gruppo surrealista, segnava anche la fine di una serie di esperienze importanti e proficue, ma più contingenti e transitorie; verso una *maturità* concettuale e stilistica durevole, anche per quella sua coerenza formale che sottenderà dal dopoguerra e fino alla morte, nel 1966, il periodo di quelle sue opere che consideriamo a tutti gli effetti “classiche”.

Bisogna dire che molti dei *presupposti concettuali* di queste ultime sono assai evidentemente presenti nelle opere post-surrealiste più che nelle composizioni post-cubiste. In tutti questi “oggetti a funzionamento simbolico” (eseguiti sovente in legno e ferro con l’aiuto determinante dell’abilissimo fratello Diego) traspare una sinistra ambiguità, un brivido d’inquietudine espressionista, indizi di una vertigine esistenziale; siamo molto più prossimi alle angosce e ai tormenti libertari del Dada, che alle subdole restaurazioni dei contro-universi surrealisti. Oppure, più semplicemente, si tratta della vicinanza di Giacometti ai suoi ispiratori di quel periodo: agli incubi, alle allucinazioni, ai lucidi deliri del Conte di Lautréamont e di Raymond Roussel. L’impastazione, la struttura comune è quella della tavoletta per un gioco “solitario”; un po’ come quello del piano-labirinto basculante su cui una pallina deve scorrere senza cadere nei fori disposti lungo il percorso (Giacometti ci passava quasi maniacalmente notti intere a Stampa). Ma il gioco è rischioso e mortale oltre che perfido: *Circuit; Homme, femme et enfant; Main prise; Point à l’œil; On ne joue plus* sono tante trappole di cui attendi lo scatto secco e ottusamente macchinico, la forza brutta e aggressiva pronta a scaricarsi sulla de-

Marcel Duchamp,
*La Mariée mise à nu
par ses célibataires
(Le Grand Verre)*,
Moderna Museet,
Stoccolma

Marcel Duchamp,
*La Mariée mise à nu
par ses célibataires
(Le Grand Verre)*,
Moderna Museet,
Stockholm





Alberto Giacometti,
*Homme, femme
 et enfant*, 1931,
 Collezione Marguerite
 Arp-Hagenbach,
 Kunstmuseum, Basilea

Alberto Giacometti,
*Homme, femme
 et enfant*, 1931,
 Marguerite Arp-
 Hagenbach Collection,
 Kunstmuseum, Basel

and beyond individual personal experience – symbolic-aesthetic production makes inroads into various levels of the collective imagination, takes over and lastingly becomes rooted, somehow overcoming the challenge of loss and fleetingness: indeed, missing – perhaps “happily,” in the words of Walter Benjamin – the rendezvous with the passage of time. In this sense, “classicism” merely consists of strengthening the *interpretation* (as the supreme expression of imaginal freedom, the fulfilment of artistic invention on the historical-critical level as well as simple collective enjoyment) of works that acquire an entire range of valences, from *archetype* to *stereotype*. In any event, these valences underscore the duration as well as the fluctuations of taste and style, and – as Souriau notes – they have crossed the implacable thresholds of time virtually unscathed. From this standpoint, which is more sociological and extraneous to the work, it is unquestionably difficult to exclude from the ranks of the “classics” those works that are youthfully irreverent towards tradition, in some cases breaking vehemently with the past, and that were decidedly inspired by a radical, personal or epochal atmosphere of *innovatio*. Considering only the historical avant-gardes of the early 20th century, there is no doubt that the most “classic” work, the most emblematic icon of an unprecedented aesthetic revolution (to wit, archetype and stereotype), the symptom and mark of complete cultural and anthropological upheaval, coincides with the work that reflects the most radical rift and the most traumatic discontinuity, astonishment and enduring disconcertment: Marcel Duchamp’s *Grand Verre*. Visual and conceptual anamorphoses, slipped into the translucent hollow space between plates of glass, capture – in a diaphanous hallucination of spatial eternity – the tragic contingencies of humanity tortured by machinic and technological reason. For that matter, “the classicism” of the avant-garde fault lines was also theorized by Marc Le Bot’s unforgettable work *Peinture et machinisme*, published in 1973³. With aspects and accents that were utterly new with respect to the past, the entire series of works by Futurists such as Balla, Russolo and Severini, and those of Robert and Sonia Delaunay, Ferdinand Léger, the Russian Suprematists and Constructivists, Mondrian, Duchamp, Picabia, Höch and others had to be considered “classical”: indeed, all of these artists were involved in the drastic renewal of classical symbolic material and an equally classical repertory of images.

This interweaving of veritable aporias became more serene, “taking refuge” in a personal and existential space that was nevertheless able to avoid biographical psychologism, opening up to more general themes with an anthropological-historical scope. The case of Alberto Giacometti is unquestionably exemplary here. The virtually unparalleled adventure of the artistic research of this Swiss sculptor and painter (and writer) is deeply and decisively marked – and I would venture to say “incised” – by a dramatic discontinuity in the experience of life, that was matched by a courageous and radical change of language. His break from Breton and the Surrealist group in 1935 also marked the end of a series of experiences that, while important and fruitful, were also more contingent and transitory; he then moved towards a conceptual and stylistic *maturity* that would endure, due also to the formal cogency that, from the post-war years until his death in 1966, would underlie the period of the works that we consider both “classic” and “classical”.

It must be noted that many of the *conceptual assumptions* of the latter works are clearly more present in his post-Surrealist works than in his post-Cubist compositions. All of these “objects of symbolic function” (often made of wood and iron with the crucial assistance of his highly skilled brother Diego) reveal sinister ambiguity, a frisson of Expressionistic disquiet, the signs of existential vertigo. Indeed, we are far closer to the angst and libertarian afflictions of the Dada movement than the insidious restorations of Surrealist counter-universes. More simply, however, this may reflect Giacometti’s closeness to those who inspired him during this period: the nightmares, hallucinations and lucid deliriums of Comte de Lautréamont and Raymond Roussel. The formulation, the common structure, is that of a small board for a “solitary” game, akin to the rolling ball mazes in which the aim is to keep

bolezza indifesa. Sono *giochi di minaccia*. Questa si realizzerà in modo quasi plateale nella scultura più famosa del periodo surrealista, *Femme égorgée*, che è un vero, straziante rantolo di bronzo.

Objet invisible, questa sconcertata divinità africana smarrita nel tempo e nello spazio col suo misterioso oggetto ormai perduto, rappresenta quasi il raccordo verso quell'“inizio del mondo” laddove, dirà Sartre, Giacometti tenterà di provare che la scultura è ancora possibile come “un uomo che vuole imporre un'impronta d'uomo allo spazio o una roccia che sta sognando l'umano”⁴. Così il piede dell'idolo africano, bloccato da uno strano monolite tagliato nell'inerzia dell'inorganico, si libererà nei passi primi delle sue creature in cammino “a metà strada tra il nulla e l'essere” (Sartre). Dal principio della vita qualcuno incede sul bordo dell'esistenza ai confini estremi dello spazio dove il tempo si arrende al presente assoluto dell'opera; è l'epifania del camminare, del procedere, del passare e del passeggiare, ma anche dell'inseguire e del fuggire, dell'attrazione e della repulsione, dell'amore e della morte, dell'incontro e della solitudine: è la silhouette dell'uomo egizio, il *kouros* greco o, come scrive ancora Sartre, l'uomo di Eyzies, l'uomo di Altamira. Dire che “la classicità” dei suoi *Hommes qui marchent*, delle sue *Femmes de Venise*, dei suoi *Hommes et femmes debout*, delle *Forêts*, delle *Places*, delle *Clairières*, delle sue teste, dei suoi busti, risieda in questi nuovi richiami e rimandi provenienti appunto dal “mondo classico” è semplicistico, ingenuo e anche fuorviante. L'aura “classica” che traspare da queste sue opere della maturità è intrinseca allo stile e al linguaggio raggiunti; la mineralizzazione delle forme, la loro reciproca e incolmabile distanza nello spazio infinito che corrode, la materia-vita che, nella sua friabile fragilità, si concentra in schegge, filamenti, nuclei implosi di resistenza all'entropia e alla perdita; e ancora il suo scolpire (e anche dipingere) per sottrazione, la sua ossessiva estetica del fallimento come la straziante consapevolezza di un appuntamento sempre rimandato con la perfezione: tutto ciò spinge questa sua opera oltre le contingenze storiche del suo tempo, persino oltre quelle del pensiero esistenzialista che ne fece suo emblema. Ben oltre le formule geniali dei crudeli enigmi surrealisti, l'accanimento virulento del suo segno, i suoi grumi di materiali graffiati e abrasivi pongono ostinatamente l'interrogativo primigenio sulla possibilità stessa della sublimazione estetica, *congiuntamente* con la stessa possibilità di pensare e di giustificare l'esistenza nel suo farsi e nel suo annientarsi dentro la fatica immane della materia cosmica.

Un interrogativo iniziale nella contemporaneità, che nasce dentro l'esperienza del tempo più nostro e che si proietta “fuori dal tempo” ripercorrendolo in qualche modo dall'oggi fino agli albori del pensiero.

A questo punto l'esempio di Alberto Giacometti ci permette forse di ipotizzare che quando un'opera si presenta al mondo con una tale intrinseca energia di sintesi temporale, concettuale ed emotiva, la libertà di interpretazione e di fruizione ne coglie quella *presenzialità* fulminante che l'immaginario collettivo ascrive alla sfera “classica” delle stelle fisse.



Alberto Giacometti,
Homme qui marche,
1947

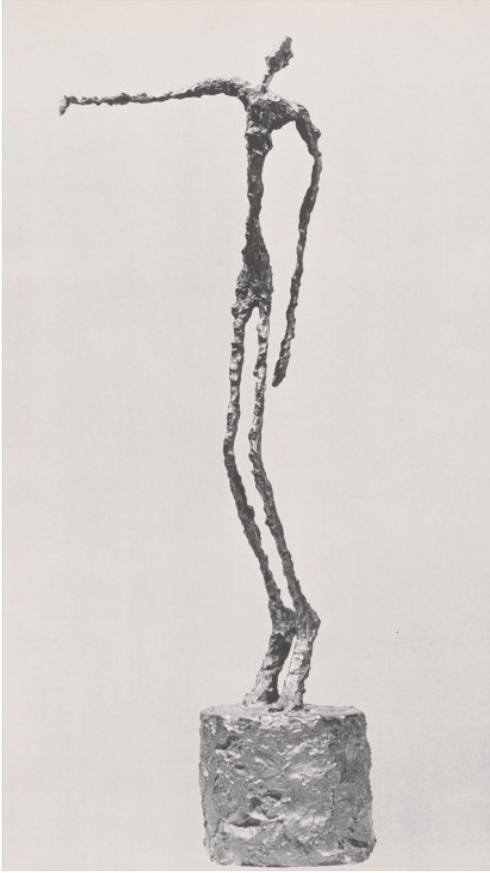
Alberto Giacometti,
Homme qui marche,
1947

1. Jean Clair, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*, Allemandi, Milano 1984, p. 79.

2. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F., Paris 1999, pp. 401-405 [il corsivo è mio, n.d.a.].

3. Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, Klincksieck, Paris 1973.

4. Jean-Paul Sartre, *Pensare l'arte*, Marinotti, Milano 2008, p. 90.



Alberto Giacometti,
Homme qui chavire,
1951

Alberto Giacometti,
Homme qui chavire,
1951

the ball moving without letting it fall into the holes (Giacometti would spend entire nights playing this game obsessively in Stampa). But the game is risky, mortal and perfidious: *Circuit*, *Homme, femme et enfant*, *Main prise*, *Point à l'œil* and *On ne joue plus* are traps in which one awaits the abrupt and muffled machine-like click, the brutal and aggressive force ready to strike defenceless frailty. They are *threatening games*. This would glaringly emerge in the most famous sculpture from his Surrealist period, *Femme égorgée*, which is a harrowing bronze death rattle.

Objet invisible, a bewildered African deity lost in space and time with her mysterious object, long gone, is virtually the connection with the "beginning of the world" where, as Jean-Paul Sartre noted, Giacometti would attempt to prove that sculpture was still possible, as "a man who wants to impose a human stamp on space, or as a rock about to dream of the human"⁴. Thus, the foot of the African idol, immobilized by a strange monolith carved in the inertia of the inorganic, would be released in the first steps of his creatures walking "halfway between nothingness and being"⁵. From the beginning of life someone advances along the edge of existence, at the farthest boundaries of space, where time surrenders to the work's absolute present. It is the epiphany of walking, proceeding, passing through and meandering, but also of pursuit and escape, attraction and repulsion, love and death, getting together and solitude: it is the silhouette of the Egyptian man, the Greek kouros or, as Sartre wrote, the man of Eyzies, the man of Altamira. Saying that "the classicism" of his *Hommes qui marchent*, his *Femmes de Venise*, his *Hommes et femmes debout*, the *Forêts*, the *Places*, the *Clairières*, and his heads and busts lies in these new evocations of and allusions to the "classical world" is simplistic and ingenuous, not to mention misleading. The "classical" aura given off by these mature works is intrinsic to the style and language he achieved: the mineralization of forms; their mutual and unbridgeable distance in infinite space, which corrodes; the life-matter that, in its brittle fragility, is concentrated in splinters, filaments, imploded cores of resistance to entropy and loss. And there is also his sculpting (and painting) "by subtraction"; his obsessive aesthetic of failure as the excruciating awareness of an ever-deferred rendezvous with perfection. All of these elements push his works beyond the historical contingencies of his era and even beyond those of the Existentialist philosophy that adopted them as emblems. Clearly moving beyond the inspired formulae of cruel Surrealist enigmas, the virulent fury of his mark and his scratched and abraded lumps of material doggedly raise the primordial question of the very possibility of aesthetic sublimation, *together* with the possibility of pondering and justifying existence in its actions and in its self-annihilation within the immense labour of cosmic matter.

It is an initial question in contemporaneity that arises in the experience of the period closest to us and is projected "outside the temporal dimension", somehow retracing it from today to the dawn of thought.

At this point, perhaps the example of Alberto Giacometti will allow us to theorize that when a work is presented to the world with such enormous intrinsic energy on the level of temporal, conceptual and emotional synthesis, the freedom to interpret and enjoy it grasps the explosive *presentiality* that the collective imagination ascribes to the "classic" sphere of the fixed stars.

1. Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts: Critique de la modernité* (Paris: Gallimard, 1983). Quotation translated by Catherine Bolton.

2. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (Paris: P.U.F., 1999).

3. Marc Le Bot, *Peinture et machinisme* (Paris: Klincksieck, 1973).

sieck, 1973).

4. Jean-Paul Sartre, "The Search for the Absolute", trans. Lionel Abel, in the catalogue for the "Exhibition of sculptures, paintings, drawings" by Alberto Giacometti (New York: Pierre Matisse Gallery, 1948).

5. Ibid.

Classico, Classicismo, Neoclassicismo, Goût grec, Stile impero

Thomas Deecke

È la definizione stessa di antichità classica, come del resto quella delle sue innumerevoli “rinasce” (o revival), a porre dei problemi legati al contesto culturale e linguistico cui ciascuno di noi appartiene. Ad esempio, ciò che gli italiani o i greci sentono naturalmente come *koinè* mediterranea, vale a dire la percezione di una cultura che è la diretta conseguenza dello sviluppo della civiltà occidentale, risulta difficile da comprendere per i popoli del Nord Europa per i quali le acquisizioni del pensiero e dell’arte antichi costituiscono una sovrastruttura culturale imposta dalla conquista romana con la mediazione del cristianesimo. Questo spiega perché, ad esempio, le componenti dell’iconografia di Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Luciano Fabro, Giuseppe Penone o Michelangelo Pistoletto, ma anche di Giorgio de Chirico¹, al di là delle Alpi non rappresentano ancora un dato acquisito, un patrimonio comune e tuttora necessitano, a volte, di chiarimenti. Sempre in questa ottica si comprende perché l’architettura razionalista², proprio per il fatto di affondare le sue radici tanto nell’arte moderna quanto in quella classica di Roma, riuscì a raggiungere vette altissime persino sotto la dittatura fascista, laddove invece i classicismi di Hitler e di Stalin, nella loro esasperata mania di grandezza, non furono altro che un’ostentazione di potere fine a sé stessa³.

Quando Bruno Corà mi ha chiesto di scrivere una relazione sul tema “Il classico” per la sua mostra di Catania, mi sono reso conto innanzitutto di come io stesso, da uomo del Nord Europa, dovessi chiarirmi con esattezza i termini del problema, capire che cosa significasse l’espressione “classico” al di là delle Alpi. Su molti termini esiste naturalmente una concordanza di significato in grado di superare i confini linguistici europei e americani, convergenza che si spiega con la storia comune dell’Occidente a partire dai primi secoli del medioevo. Già Federico II, in pieno medioevo appunto, dalla sua reggia di Palermo, aveva retto le sorti di un Sacro Romano Impero che a nord arrivava fino a Lubeca e al Mare del Nord, a est fino all’Oder e a ovest fino a Metz e a Marsiglia: una realtà geografica che noi europei siamo riusciti a ricostituire, con grande sforzo ma ampliandone i confini, soltanto alla fine del XX secolo. Potremmo forse vedere anche in questo una conseguenza dell’influenza ancora oggi vitale dell’eredità classica?

Quando, tuttavia, si tratta di fissare e definire con chiarezza un concetto così ingannevolmente semplice come quello di *Klassisch*, “classico”, esistono, persino nell’era della globalizzazione, differenze sostanziali che possono stimolare presso i diversi popoli le associazioni più varie.

Poiché questa relazione è destinata a essere tradotta dal tedesco in italiano, desidero illustrare le difficoltà che presenta la resa di concetti di uguale significato ma di diversa designazione, richiamando l’attenzione su un problema che attualmente in Germania è molto sentito, causato dall’affermarsi sempre più massiccio di americanismi nel vocabolario tecnico della storia dell’arte, una disciplina nata in Germania.

Gli studiosi tedeschi e quelli italiani definiscono l’ultima fase, tuttora in corso, della storia dell’arte americana ed europea con il termine *die Moderne*, “arte moderna”, indipendentemen-

Classical, Classicism, Neoclassicism, *Goût grec*, Empire Style

Thomas Deecke

It is the very definition of classical antiquity, as indeed of its innumerable “rebirths” (or revivals), that poses problems connected with the cultural and linguistic context to which each of us belongs. For example, while Italians or Greeks naturally perceive their Mediterranean culture as the direct consequence of the development of Western civilization, this proves more difficult for nations north of the Alps, for whom the acquisitions of ancient thought and art constituted a cultural superstructure imposed through Roman conquest with the mediation of Christianity. This explains why, for example, the iconographic elements of the work of Yannis Kounellis, Giulio Paolini, Luciano Fabro, Giuseppe Penone and Michelangelo Pistoletto but also Giorgio de Chirico¹ do not represent a common heritage to be taken for granted in northern Europe and still stand in need of clarification at times. In the same way, this accounts for the fact that Rationalist architecture², precisely because its roots were embedded both in modern art and in the classical art of Rome, managed to produce extraordinary achievements even under the Fascist dictatorship, whereas the classicism of Hitler and Stalin, with its wild delusions of grandeur, was nothing more than a display of power for its own sake³.

When Bruno Corà asked me to write an article on the subject of “the classical” for his exhibition in Catania, I realized that, as a North European, I would first of all have to clarify the terms of the question for myself and understand what was meant by “classical” south of the Alps. On many terms, there is of course a convergence of meaning capable of rising above European and American linguistic boundaries as a result of the common history of the West ever since the early centuries of the Middle Ages. It was from his palace in Palermo during medieval times that Frederick II held sway over a Holy Roman Empire stretching north to Lübeck and the Baltic, east to the Oder and west to Metz and Marseilles, a geographic reality that we Europeans succeeded in recreating and indeed expanding at the cost of great effort only at the end of the 20th century. Is it possible to discern a consequence of the still vital influence of the classical legacy also in this?

Even in the era of globalization, however, substantial differences capable of triggering a whole variety of associations for different peoples emerge when we try to pin down and define clearly such a deceptively simple concept as *Klassisch* (classical).

Since this article is to be translated from German into Italian and English, I would like to illustrate the difficulties that arise in rendering concepts that have the same meaning but differ in terms of designation. This also has a bearing on a problem that is deeply felt in Germany today, namely the introduction of American terminology on an ever-greater scale into the technical vocabulary of art history, a discipline born in Germany.

German and Italian scholars refer to the most recent, ongoing phase of the history of European and American art with the terms “*die Moderne*” and “*arte moderna*”. This may be seen as starting from 19th-century Romanticism, almost symbolically embodied in Germany by the art of Caspar David Friedrich (which would be my view) or from such precursors of

te dal fatto di far cominciare questa fase dal Romanticismo ottocentesco, quasi simbolicamente incarnato in Germania dall'arte di Caspar David Friedrich, come personalmente sono incline a ritenere, ovvero dagli antesignani dell'arte del Novecento quali Paul Cézanne, Vincent van Gogh e Paul Gauguin che in modi diversi hanno aperto la strada all'astrattismo. C'è persino chi prende le mosse da Casimir Malevič e Vasilij Kandinskij, iniziatori di una pittura astratta tutta concentrata sull'io e il suo mondo interiore, dal duplice volto apollineo e dionisiaco, per riprendere le teorie di Friedrich Nietzsche.

Gli americani designano l'epoca in questione con il termine *Modernism*. Se traduciamo alla lettera questa espressione avremo, in tedesco, *Modernismus*. In Germania, tuttavia, quando si parla di Modernismo s'intende, con accezione negativa, il tentativo di servirsi di un linguaggio formale "moderno", di usare il Moderno – quando non abusarne – solo perché immediatamente disponibile per i postmoderni, il che significa, in sostanza, cogliere della modernità soltanto gli aspetti esteriori.

Naturalmente non tutti gli "ismi" contengono un'accezione negativa come nel caso citato. Il termine Impressionismo, ad esempio, che un critico riprese in tono dispregiativo dal titolo di un dipinto di Monet⁴, viene oggi utilizzato in chiave positiva per designare un movimento artistico destinato a esercitare una grande influenza, e ciò ha contribuito a spianare la strada verso una valutazione positiva anche di altri "ismi".

Diverso appare il caso del termine *Klassik*, classico, e di *Klassizismus*, ovvero dei vari *Klassizismen*, classicismi, che da esso derivano. Con *Klassik* s'intende in genere quel periodo della storia greca antica che si fa iniziare simbolicamente con la vittoria dei greci sui persiani a Salamina nel 480 a.C. e prosegue fino alla metà circa del III secolo a.C. con l'Ellenismo.

Da allora si è assistito a continue rinascite delle forme classiche – o di quelle ritenute tali – per la prima volta con il classicismo augusteo quando, alle soglie di una nuova epoca, sotto la guida del primo imperatore di Roma, venne maturando la consapevolezza di radici culturali che affondavano nella civiltà greca.

Dopo la lunga età medievale, con il Rinascimento ha inizio la riscoperta del mondo antico, nel cui ambito è sostanzialmente la civiltà romana a dominare la scena, mentre la classicità greca è celebrata e ammirata attraverso le copie romane degli originali greci. La conseguente riflessione sui modelli architettonici del mondo antico consente ad Andrea Palladio (1508-1580) di sviluppare un nuovo stile architettonico antichizzante cui l'artista dà anche un fondamento teorico nei suoi *Quattro libri dell'architettura*. Qui Palladio descrive con sistematicità le forme architettoniche del mondo antico, ponendo le basi di una prassi architettonica "moderna". Nasce così uno stile che di lì a poco sarebbe stato battezzato Palladianesimo, fondamento del successivo Classicismo-Neoclassicismo. Fu soprattutto in Inghilterra che il Palladianesimo ebbe un'influenza duratura, come testimoniano non solo la cattedrale di Saint Paul, ma anche le oltre cinquanta chiese realizzate a Londra dall'architetto inglese Sir Christopher Wren (1632-1733)⁵.

In Germania il *Klassizismus* (in Italia, Neoclassicismo) si sviluppa solo poco dopo la metà del Settecento grazie alla riscoperta e allo studio degli originali greci e dei modelli dell'arte di Roma antica, promossi dall'erudito Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), fondatore della storia dell'arte come disciplina scientifica. Per i paesi di lingua tedesca, Winckelmann teorizzò il valore paradigmatico dell'arte greca e romana. A nord delle Alpi, inoltre, il *Klassizismus* coincise con il Romanticismo, un orientamento stilistico che, fatta eccezione per l'architettura, interessò la letteratura, le arti figurative e, in breve tempo, anche la musica. L'affermarsi degli ideali di libertà e responsabilità dell'individuo di fronte a sé stesso e alla società elaborati dall'*Aufklärung* (Illuminismo, *Age of Enlightenment*, *siècle des Lumières*), e affrancati definitivamente dai vincoli dell'assolutismo grazie alla rivoluzione francese, testimoniano la maturazione di una nuova autocoscienza. Questa fase termina, almeno in Germania, intorno al 1830, quando Johann Wolfgang von Goethe, per intenderci, era ancora in vita, e fu seguita dalla Restaurazione, durante la quale la borghesia fece propri la linearità e il rigore del *Klassi-*

Josep Lluís Sert,
Spanischer Pavillon
(modello), 1937,
Weltausstellung,
Parigi

Josep Lluís Sert,
Spanisch Pavillon
(model), 1937,
Weltausstellung,
Paris



20th-century art as Paul Cézanne, Vincent van Gogh and Paul Gauguin, who all paved the way for abstraction in their different ways. There are even some who would fix as starting point the production of Kazimir Malevich and Wassili Kandinsky, initiators of a form of abstract painting wholly concentrated on the self and its inner world, in what Friedrich Nietzsche distinguished as its Dionysian and Apollonian aspects.

The Americans refer to the era in question with the term “Modernism”. If we translate this literally, it gives us *Modernismus* in German and *Modernismo* in Italian. In Germany, however, *Modernismus* is used in a negative sense for attempts to use “modern” jargon, to use or indeed misuse the modern solely because it is immediately available for the postmodern era, which essentially means drawing exclusively on the superficial aspects of modernity.

It is of course not true that all “isms” have these negative overtones. The term “Impressionism”, for example, which a critic took up for derogatory purposes from the title of a painting by Monet⁴, is today used in a positive sense to designate an artistic movement that was to exercise enormous influence, and this has helped to clear the path for positive appraisal of other “isms” too.

This does not appear to be the case with the terms *Klassik* (classical) and *Klassizismus* (classicism) or the various *Klassizismen* (forms of classicism) deriving from them. *Klassik* is generally used to mean the period in ancient Greek history that opens symbolically with the Greek victory over the Persians at Salamis in 480 BC and continues until halfway through the 3rd century BC with Hellenism.

Classical forms – or ones regarded as such – have been constantly reborn ever since, starting with Augustan classicism when an awareness of cultural roots embedded in the Greek civilization developed on the threshold of a new era under the guidance of Rome’s first emperor.

When rediscovery of the ancient world began with the Renaissance after the long Middle Ages, it was essentially Roman civilization that dominated the scene, Greek classicism being celebrated and admired through Roman copies of original Greek works. The ensuing reflections on the architectural models of the ancient world enabled Andrea Palladio (1508-80) to develop a new architectural style, drawing upon antiquity, as well as a theoretical basis for the same in his *Quattro libri dell’architettura* (Four Books on Architecture), a systematic description of the architectural forms of the ancient world that laid the foundation

zismus, democratizzandoli nella sfera privata, in anticipo rispetto a quanto sarebbe accaduto successivamente durante la Repubblica di Weimar. Questo periodo di restaurazione politica segnato dal fallimento dei moti del 1848 e dall'ascesa della Prussia con il conseguente ripiegamento della borghesia vide l'affermarsi, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, del Biedermeier⁶.

Sempre agli inizi del XX secolo si ha in Germania il breve periodo del *Neoklassizismus*, cui segue lo sviluppo di *Neoklassizisten*, neoclassicismi d'ispirazione nazionalistica nei paesi governati da regimi totalitari, quali la Russia di Stalin e la Germania hitleriana. Un esempio aiuta a capire quanto profondamente questi neoclassicismi rispecchiassero lo spirito degli anni Trenta. All'Esposizione universale di Parigi del 1936-1937 i padiglioni dell'Unione Sovietica e della Germania nazista, che nelle loro dimensioni esagerate riducevano il *Klassizismus* a vuota retorica al servizio di un'ostentazione di potere, ottennero ciascuno una medaglia d'oro per l'architettura, riconoscimento negato invece al padiglione moderno della Repubblica spagnola progettato da José Luis Sert⁷, nel quale *Guernica* di Pablo Picasso, la *Fontana di mercurio* di Alexander Calder, il *Mietitore* di Joan Miró e *La Montserrat* di Julio González rappresentavano testimonianze eloquenti di un'arte d'avanguardia. Il conferimento di questi premi era il segno inequivocabile dell'accettazione diffusa di un'architettura iperbolica, funzionale all'esaltazione dei regimi dittatoriali e ispirata all'interpretazione romana della classicità, ma che proprio per questo era destinata a rimanere un'esperienza artistica senza futuro⁸.

Anche il postmodernismo ha ripreso il classicismo o piuttosto alcune sue singole espressioni, utilizzandole per lo più a scopo esornativo o, a volte, addirittura con intenti ironici.

Come definire allora la nozione di classico rapportandola ai nostri giorni, senza parlare ancora una volta di revival? Personalmente sono incline a risalire al significato originario del termine *Klassik*, come fanno i musicologi che definiscono *Klassik* la grande espressione musicale dei tempi di Beethoven. Classico, dunque, non nel senso di un recupero di forme del passato, ma come carattere distintivo dalla valenza universale, espressione di un'atemporalità superiore che va oltre la contingenza delle mode per incarnare lo "Spirito del Tempo" tout court. Questa idea di classico racchiude in sé anche quella di moderno nel momento in cui non consideriamo più quest'ultimo un concetto legato a un'epoca che precede il postmoderno, ma vi riconosciamo un valore superiore attraverso il quale gli artisti hanno tentato di spiegarci il mondo.

Quanto è attuale il classico?

La predilezione di Hitler per la classicità greca, come il dittatore la intendeva, fece di due scultori in particolare i protagonisti di una politica culturale che, respingendo qualsiasi espressione artistica "moderna", si definiva come tedesca o meglio germanica dal punto di vista della purezza razziale e si basava su un'errata interpretazione della grandezza dei modelli classici. Ai due "scultori di stato", Josef Thorak e Arno Breker⁹, furono assegnati pertanto tutti i principali incarichi per la decorazione degli edifici governativi, delle scuole di partito, degli impianti sportivi. Per reazione, dopo il crollo del nazismo, in Germania come nei paesi occupati dal Reich durante la seconda guerra mondiale fu ampiamente bandita qualsiasi forma di classicismo. Per la maggioranza degli artisti risultava difficile, direi quasi impossibile, praticare un approccio al canone formale classico che non fosse ironico o satirico.

Alla luce di quanto detto finora, desidero utilizzare il concetto di classico nel suo significato di base, quello recepito nell'uso linguistico comune – non solo in Germania – che designa una manifestazione culturale legata alla tradizione, paradigmatica, di valore eccellente ma al tempo stesso anche atemporale, vale a dire non condizionata dalle tendenze del momento, immune al rapido cambiamento delle mode e degli stili, un'arte per la quale la distinzione tra serio e faceto costituisce ancora un elemento determinante, un'arte perfetta che mira a lasciare un'impronta duratura nella storia della tradizione¹⁰.

Quanto al rischio di un'interpretazione troppo generica del concetto di classico, vorrei citare a esempio l'arte concettuale di Lawrence Weiner, per il suo tentativo riuscito di dar vita a ope-



Abraham David
Christian, *Torre
di silenzio*, 2007-2008

Abraham David
Christian, *Tower
of Silence*, 2007-2008

for “modern” architectural practice. Soon to be known as Palladianism, the resulting style provided the basis for later Classicism and Neoclassicism. It was above all in England that Palladianism had a lasting influence, as attested not only by St Paul’s Cathedral but also the 50-plus churches built in London by the English architect Sir Christopher Wren (1632–1733)⁵. It was not until shortly after the mid-1700s that *Klassizismus* developed in Germany due to the rediscovery and study of Greek originals and the models of the art of ancient Rome initiated by the scholar Johann Joachim Winckelmann (1717-68), the founder of art history as a scientific discipline. Winckelmann laid the theoretical foundations for an understanding of the paradigmatic value of Greek and Roman art in the German-speaking countries. At the same time, *Klassizismus* coincided north of the Alps with Romanticism, a stylistic approach that, with the exception of architecture, was to affect literature and the figurative arts, soon followed by music. The spread of the ideals of individual freedom and responsibility with respect to oneself and society developed by the Enlightenment – *Siècle des Lumières*, *Aufklärung*, *Illuminismo* – and definitive liberation from the shackles of absolutism through the French Revolution led to a new sort of self-awareness. This phase ended, at least in Germany, around 1830 – Johann Wolfgang von Goethe was still alive –, and gave way to the Restoration, during which the middle classes made the linearity and rigour of *Klassizismus* their own, democratizing them in the private sphere and paving the way for what was to take place during the Weimar Republic. This period of political restoration, marked by the failure of the revolutions of 1848, the rise of Prussia and the ensuing retreat of the bourgeoisie, saw the Biedermeier style establish itself in the late 19th and early 20th century⁶.

It was also in the early part of the 20th century that a short period of *Neoklassizismus* in Germany was followed by the development of nationalistic forms of Neoclassicism under Hitler as well as other totalitarian leaders like Stalin. An example will help to understand how deeply these mirrored the spirit of the 1930s. At the Paris World’s Fair of 1936-37 the pavilions of the Soviet Union and Nazi Germany, whose disproportionate scale reduced Classicism to empty rhetoric and subservience to the display of power, were each awarded a gold medal for architecture, unlike the modern pavilion of the Spanish Republic designed by José Luis Sert⁷, where Picasso’s *Guernica*, Alexander Calder’s *Mercury Fountain*, Joan Miró’s *Reaper* and Julio González’s *La Montserrat* bore eloquent witness to avant-garde art. The awarding of these medals was an unmistakable sign of the widespread acceptance of a hyperbolic form of architecture serving to glorify dictatorial regimes and inspired by the Roman interpretation of classicism, but for this very reason doomed to remain an artistic blind alley⁸.

Postmodernism has also drawn upon Classicism or rather some of its forms, used largely for ornamental purposes and sometimes even with ironic intent.

How can we then define the notion of classical art in relation to our own time without speaking once again of revival? I would be inclined to go back to the original meaning of the term *Klassik*, like the musicologists who use it for the great form of musical expression of Beethoven’s era. It is thus to be understood not in the sense of a return to forms of the past but as a distinctive characteristic of universal significance, the expression of a transcendent timelessness rising above the contingency of trends to embody the *Zeitgeist*. This idea of the classical also encapsulates that of the modern, since this is no longer regarded as a concept linked to the age preceding the postmodern but seen to possess a superior value through which artists have endeavoured to explain the world to us.

How is the classical still topical today?

Hitler’s predilection for Greek classicism, as he understood it, gave two sculptors in particular a leading role in a political-cultural climate where any form of “modern” artistic expression whatsoever was rejected. Defining itself as German, or indeed Germanic in terms of racial purity, the regime’s cultural policy was based on a misinterpretation of the greatness of the classical models.

re che, nella loro rinuncia a una rappresentazione figurativa, nel loro muoversi al di fuori di qualsiasi organizzazione formale precostituita, risultano libere dalle suggestioni delle mode e dall'attualità dei cambiamenti quotidiani. I testi di Weiner descrivono rapporti elementari, sia nel linguaggio sia per quanto riguarda il significato delle parole nei diversi idiomi. A seconda del contesto spaziale, geografico, sociale o politico, tali testi sono in grado – solo all'interno, comunque, del quadro di leggibilità stabilito dall'artista – di richiamare immagini e associazioni di significato diverse, senza che la loro forma esteriore venga mutata.

Poiché siamo partiti dalle radici greche del concetto di classico, mi sembra illuminante un esempio tratto da un'opera di Lawrence Weiner pubblicata per la prima volta sia in greco sia in inglese¹¹:

ΘΡΥΨΑΛΛΙΑΣΜΕΝΑ ΚΑΙ ΤΟΠΟΘΕΤΗΜΕΝΑ ΣΤΟ ΡΑΦΙ

SHATTERED INTO SHARDS AND PUT ON THE SHELF

ZU SPLITTERN ZERBROCHEN UND AUF DAS REGAL GELEGT

RIDOTTO IN COCCI E MESSO SULLO SCAFFALE

La traduzione del testo non lascia adito a dubbi; le associazioni che stimola, invece, sono condizionate dal vissuto del lettore, o meglio dell'osservatore che, ad esempio, suggestionato dai caratteri greci potrebbe pensare a una tomba antica; a un lettore italiano potrebbero venire in mente, forse, Pompei o una località colpita da un terremoto, una lettura in altre lingue potrebbe richiamare semplicemente l'immagine di un incidente domestico avvenuto nella cucina di casa o...

Χ | ΡΟ ΑΠΑΛΛΑΓΜΕΝΟΣ ΑΠΟ ΟΤΙΠΡΟΤΕ ΠΟΚΑΛΕΙ ΣΚΙΕΣ

AN AREA CLEARED OF ALL THET CAUSES SHADOWS

In italiano e in tedesco questo testo può essere tradotto in almeno due modi:

EIN GEBIET VON ALLEM BEFREIT DAS SCHATTEN ERZEUGT

(UNO SPAZIO RIPULITO DA TUTTO CIÒ CHE FA OMBRA)

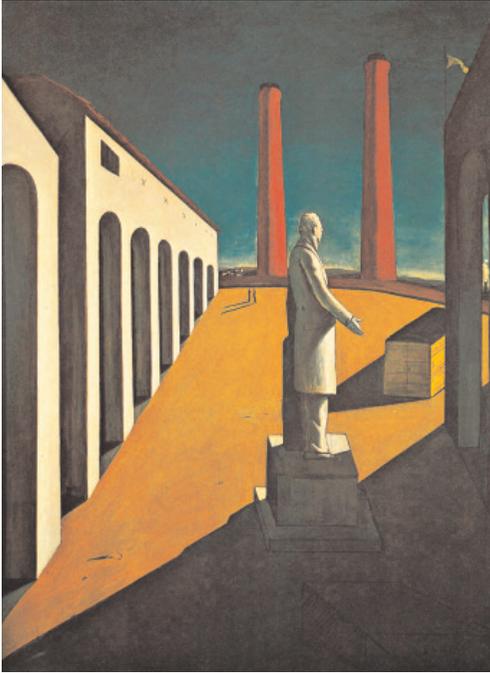
EIN GEBIET VON ALLEM BEFREIT ERZEUGT SCHATTEN

(UNO SPAZIO RIPULITO DA TUTTO PRODUCE OMBRA)

Siamo nuovamente di fronte a varie associazioni possibili che, ad esempio, nel caso di un uomo del Nord Europa sicuramente si legano al vagheggiamento della luce mediterranea. Nulla vieta, tuttavia, di pensare a un deserto, o a un'ombra fantastica priva di una fonte visibile, dunque, a un'immagine irreali o surreale.

L'opera d'arte, ossia la frase – che Weiner chiama scultura – rimane invariata, qualsiasi sia la lingua in cui viene scritta. A mutare sono, invece, le possibilità di interpretazione legate al tempo e al luogo della fruizione dell'opera. Si è così ottenuto il requisito fondamentale dell'atemporalità che è il frutto di un approccio indiscutibilmente classico!

Lasciamo da parte per una volta la prima fase dell'arte di Giorgio Morandi, quella della Pittura Metafisica in cui l'artista, come i suoi contemporanei Giorgio de Chirico e Carlo Carrà, si accosta all'ideale classico in modo surreale commentandolo con ironia; il pittore abbandona presto qualsiasi inclinazione futurista per chiudersi in un suo mondo privato, quasi autarchico. In nessuna opera come in quella di Morandi il presente risulta così assente; manca qualsiasi volontà di registrazione della realtà, tanto meno una riflessione sul fascismo, sulla seconda guerra mondiale, sull'occupazione dell'Italia da parte degli ex alleati tedeschi, nessun riferimento alla Liberazione, alla neonata Repubblica italiana, o una qualche reazione di fronte all'arte astratta del dopoguerra. Nulla sembra interessare Morandi se non le sue piccole nature morte, sempre diverse, fatte di bottiglie e vasi, o i suoi quadri di paesaggi e case. Tutto è chiaro in un modo che è insieme grandioso e terribile nella sua assolutezza, esito di un



Giorgio de Chirico,
L'enigma di un giorno,
1914, The Museum of
Modern Art, New York

Giorgio de Chirico,
The Enigma of a Day,
1914, The Museum of
Modern Art, New York

Josef Thorak and Arno Breker⁹, the two “state sculptors”, thus received all the major commissions for the decoration of government buildings, schools of the Nazi party and sports facilities. As a reaction, any form of classicism was banished after the collapse of Nazism both in Germany and in the countries occupied by the Reich during World War II. For most artists it proved difficult if not indeed virtually impossible to adopt any approach to the classical formal canon that was not ironic or satirical.

In the light of the foregoing observations, I shall use the concept of classicism in its basic sense – the one sanctioned by common linguistic usage both in Germany and elsewhere – to indicate a cultural manifestation that is paradigmatic, linked to tradition and of the highest value but also timeless at the same time. By this, I mean not influenced by the trends of the moment, impervious to rapid changes in fashion and style, an art for which the distinction between serious and entertaining still constitutes a crucial element, a perfect art that seeks to make a lasting imprint on real history¹⁰.

As regards the risk of an overly general interpretation of the concept of classicism, I would like to put forward as an example the conceptual art of Lawrence Weiner because of his successful attempt to create works that, in their abandonment of figurative representation and development outside the sphere of any pre-established formal organization, prove to be free from the influence of fashions and the topicality of day-to-day changes. Weiner’s texts describe elementary relationships both in language and as regards the meaning of words in different languages. Depending on spatial, geographic, social or political context, these texts are capable – albeit only within the framework of legibility established by the artist – of conjuring up different images and associations of meaning with no change in their outer form. Since we have taken the Greek roots of the concept of the classical as our starting point, it strikes me as illuminating to give an example drawn from a work of Lawrence Weiner and published for the first time both in Greek¹¹ and in English:

ΘΡΥΨΑΛΛΙΑΣΜΕΝΑ ΚΑΙ ΤΟΠΟΘΕΤΗΜΕΝΑ ΣΤΟ ΡΑΦΙ
SHATTERED INTO SHARDS AND PUT ON THE SHELF

While the translation of the text leaves no room for doubt, the associations it triggers instead are conditioned by the experience of the reader or rather the viewer. For example, an ancient tomb might come to mind under the influence of the Greek characters. An Italian reader might think of Pompeii or somewhere struck by an earthquake. A reading in other languages could simply conjure up the image of a domestic mishap in the kitchen, and so on.

Χ | ΡΟ ΑΠΑΛΛΑΓΜΕΝΟΣ ΑΠΟ ΟΤΙ ΠΡΟΤΕ ΠΟΚΑΛΕΙ ΣΚΙΕΣ
AN AREA CLEARED OF ALL THET CAUSES SHADOWS

We are once again faced with a range of possible associations that, in the case of someone from northern Europe for example, are certainly bound up with dreams of Mediterranean light. At the same time, there is nothing to prevent us from thinking of a desert or a fantastic shadow with no visible source, and hence an unreal or surrealistic image.

The work of art, the phrase that Weiner calls a sculpture, remains unchanged no matter what language it is written in. It is instead the possible interpretations linked to the time and place of exposure to the work that change. We have thus secured the fundamental requisite of timelessness, which is the result of an unquestionably classical approach.

We shall not be concerned here with Giorgio Morandi’s early stage of involvement in Metaphysical painting, when he and his contemporaries Giorgio de Chirico and Carlo Carrà took a surrealistic and ironic approach to the classical. The painter soon abandoned this and any Futurist leanings to withdraw into a private and indeed almost autarkic world. In the work of no other artist is the present so absent. There is no desire whatsoever to record

approccio che mira all'atemporalità e alla perfezione e che potremmo ugualmente definire classico, al pari della musica di Beethoven o della letteratura del mondo antico.

Vorrei citare ancora un terzo esempio di classicità, prodotto in qualche misura della globalizzazione attuale, alla quale neppure l'arte è rimasta immune e che, tuttavia, nel caso specifico, non inficia l'originalità della creazione artistica.

Mi riferisco all'opera di Abraham David Christian, artista di origini tedesche che vive e lavora anche negli Stati Uniti e in Giappone e che nella sua biografia si definisce un viaggiatore¹². Non è possibile legare le sculture di Christian a un luogo ben preciso, in quanto sono la sintesi di suggestioni etiche e formali provenienti da molte culture, tradotte dall'artista in forme che, nonostante tutto, allo spettatore risultano familiari.

"La magia è l'arte di usare a proprio volere e discrezione del mondo sensibile", dice Novalis¹³. I posteri hanno dunque davanti a sé uno spazio di libertà che si lascia espandere fino a diventare arbitraria assenza di vincoli; se usato indiscriminatamente, tuttavia, questo margine di libertà finisce necessariamente per tradursi in un vuoto privo di qualsiasi connessione. Nel termine *Willkürlich*, arbitrario, è implicito anche il significato di *Willenswahl*, scelta consapevole, e di *freie Wille*, libero arbitrio: l'espressione racchiude, dunque, in sé l'idea di un agire cosciente, regolato dall'indole. A questo si associa, in momenti particolarmente felici, la capacità di creare quel metalinguaggio che Novalis cerca di far emergere attraverso il concetto di *romantico*: "Quando conferisco al comune un senso più elevato, all'ordinario un aspetto misterioso, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita allora io lo romanticizzo", scrive il poeta in un *Frammento*¹⁴. Questa dichiarazione, con l'intelligenza assai meno incline a cogliere le sfumature delle parole che abbiamo noi oggi, può suonare quasi come una banale ricetta; in realtà offre una testimonianza della sfida implicita in un'arte legata al mondo sensibile, aperta all'irrazionale, ci parla ancora della sublimazione del quotidiano, di una compostezza che, al di là del semplice diletto, si sostanzia della soddisfazione di esigenze estetiche. Romanticizzare non è il frutto dell'applicazione diligente di certe regole o della dissimulazione, è invece ricerca della forza auratica di un metalinguaggio in grado di sottrarre l'opera d'arte alla caducità della storia, regalándole l'immortalità. Classico vuol dire anche questo.

1. Giorgio de Chirico (1888-1978), dal 1906 al 1909 studiò arte presso la Königliche Akademie di Monaco; qui l'artista rimase così influenzato dall'architettura classicista degli architetti della Ludwigstraße di Monaco, Leo von Klenze (dal 1816) e Friedrich von Gärtner (dal 1827), che alcuni critici ritengono che, nei dipinti del periodo della pittura metafisica, l'artista abbia rappresentato, in realtà, sempre e soltanto la Ludwigstraße vuota.

2. Con il termine Razionalismo si definisce un orientamento dell'architettura italiana degli anni dal 1920 al 1930 ispirato al Neues Bauen, ma debitore anche nei riguardi del Neoclassicismo.

3. Insieme all'architetto del regime Albert Speer, Adolf Hitler mirava a trasformare il volto di Berlino in

quello della nuova capitale del mondo, ribattezzata Germania.

4. Partendo dal titolo di un dipinto di Claude Monet *Impression, soleil levant* (1872), che rappresentava un porto alle prime luci dell'alba, il critico Louis Leroy conìò l'appellativo di Impressionismo che ebbe, in un primo momento, un'accezione negativa (Wikipedia).

5. Sir Christopher Wren studiò matematica a Oxford e nel 1657 divenne docente di astronomia al Gresham College di Londra. Qui fu tra i fondatori della Royal Society di cui fu presidente dal 1680 al 1682. Dal 1659 insegnò all'università di Oxford, occupandosi contemporaneamente di architettura. Lo studio dell'architettura francese dell'età di Luigi XIV, effettuato in occasione di un viaggio in Francia nel 1665,

reality and still less a reflection on Fascism, World War II, the occupation of Italy by its former German ally; no reference to the liberation and the birth of the Italian republic; no reaction to the abstract art of the post-war period. Morandi seems to have no interest in anything but his small still-lives of bottles and vases, each one different from the other, or his paintings of landscapes and houses. Everything is clear in a way that is simultaneously great and terrible in its absoluteness. This is the result of an approach that aims at timelessness and perfection and that we could equally describe as classical, on a par with the music of Beethoven or the literature of the ancient world.

I would also like to give a third example of classicism, to some degree a product of present-day globalization, to which not even art has remained immune. In this specific case, however, the originality of the artistic creation is in no way impaired.

I refer to the work of Abraham David Christian, an artist of German origin who also lives and works in the United States and Japan and describes himself in his biography as a traveller¹². It is impossible to pin Christian's sculptures down to any precise place, since they constitute a synthesis of ethical and formal suggestions from many different cultures translated by the artist into forms that nevertheless prove familiar to the viewer.

To quote Novalis¹³, *Magie ist gleich Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen* ("Magic is the art of using the world of the senses at your will and discretion"). Posterity thus has in front of them a space of freedom that can expand until it becomes the arbitrary absence of constraints. If used indiscriminately, however, this margin of freedom necessarily ends up turning into a vacuum wholly devoid of any connections. Implicit in the adverb "*willkürlich*" ("at one own's will") is also the sense of *Willenswahl* (conscious choice) and *freie Wille* (free will). The expression thus contains within itself the idea of conscious action governed by character. Associated with this, in particularly felicitous moments, is the ability to create the meta-language that Novalis seeks to express through the concept of the romantic. As he wrote in one of his *Fragments*, conferring a higher meaning on the commonplace, a mysterious aspect on the ordinary, the dignity of the unknown on the known, infinite appearance on the finite means romanticizing them¹⁴. To the modern intellect, with its far more limited sensitivity to shades of meaning, this statement could almost sound like a banal recipe: take so much of this and so much of that. In actual fact, it bears witness to the challenge implicit in an art linked to the world of the senses and responsive to the irrational. It also speaks to us of the sublimation of the everyday life, of a composure that goes beyond simple delight to take shape in the satisfaction of aesthetic requirements. Romanticizing does not mean the application of rules or disguise but rather seeking the auratic force of a meta-language capable of rescuing the work of art from historical transience and endowing it with permanence. This is also what is meant by classical.

1. Giorgio de Chirico (1888-1978) studied art from 1906 to 1909 at the Academy in Munich, where he was so influenced by the classicist work of the architects of the city's Ludwigstraße – Leo von Klenze (from 1816) and Friedrich von Gärtner (from 1827) – that some critics regard the empty Ludwigstraße as the sole and invariable subject of the artist's Metaphysical paintings.

2. *Razionalismo* (Rationalism) is a movement in Italian architecture of the 1920s and 1930s that drew inspiration from the Neue Bauen movement but was also indebted to Neoclassicism.

3. Together with Albert Speer, the architect of the Nazi regime, Adolf Hitler strove to transform Berlin into a new world capital to be renamed *Germania*.

4. It was the critic Louis Leroy who used the title of Monet's painting *Impression, soleil levant* (1872), showing a harbour in the first light of dawn, to coin the initially negative term Impressionism.

5. Sir Christopher Wren studied mathematics at Oxford and became professor of astronomy at Gresham College, London, in 1657. He was one of the founders of the Royal Society and its president from 1680 to 1682. He taught at Oxford since 1659 while practicing architecture at the same time. The study of French architecture from the age of Louis XIV during a trip to France in 1665 steered him toward a rigorous form of classicism. After the Great Fire of London in 1666, Wren was appointed Surveyor-General of the King's Works (1668), in which capacity

lo spinse verso un rigoroso classicismo. Dopo il grande incendio di Londra (1666), Wren fu nominato Primo architetto della Corona (1668). In questa veste progettò più di sessanta chiese ed edifici pubblici, tra cui l'ala nuova dell'Hampton Court Palace, il palazzo di Winchester, il Kensington Palace, la biblioteca del Trinity College di Cambridge. La sua opera principale resta la cattedrale di Saint Paul a Londra, eretta tra il 1675 e il 1710.

6. Il termine Biedermeier per designare un'epoca appare per la prima volta agli inizi del Novecento e si lega alla figura del borghesuccio ingenuo *Gottlieb Biedermaier*, nata dalla fantasia dell'avvocato e scrittore Ludwig Eichrodt e del medico Adolf Kussmaul. Sotto questo nome, a partire dal 1855, sul giornale di Monaco *Fliegende Blätter* apparvero diverse poesie che in parte erano parodie dei componimenti poetici di un personaggio realmente esistito, il maestro di campagna Samuel Friedrich Sauter. L'origine del nome Biedermaier è legata in particolare a due poesie dal titolo *Biedermanns Abendgemütlichkeit e Bummelmaiers Klage*, pubblicate nel 1848 sul *Fliegende Blätter* da Josef Victor von Scheffel. Questi testi mettevano alla berlina la dabbenaggine, la grettezza e l'atteggiamento apolitico di gran parte della borghesia.

7. José Luis Sert e Luis Lacasa realizzarono un padiglione in acciaio e vetro ispirato alle concezioni dell'avanguardia moderna; l'opera venne abbattuta dopo la conclusione dell'Esposizione universale.

8. Si vedano le mostre: "Tyrannei der Schönen - Architektur der Stalin-Zeit", Österreichisches Museum

für angewandte Kunst / MAK, Wien 1994; "Kunst und Diktatur - Architektur und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956"; Künstlerhaus Wien, 1994; "Art and Power, Europe Under the Dictators 1930-1945 / Kunst und Macht in Europa der Diktatoren 1930-1945", XXIII, Kunstausstellung des Europäer Council of Europe / Conseil de l'Europe, Hayward Gallery, London, Deutsches Historisches Museum Berlin, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 1996.

9. Josef Thorak, scultore austriaco (1889-1952), e Arno Breker, scultore tedesco (1900-1991).

10. "L'arte è la tenacia dei superstiti"; questa l'affermazione di un artista dada di Colonia rimasto purtroppo sconosciuto.

11. I caratteri greci si spiegano con il fatto che Lawrence Weiner ha realizzato le due "sculture" per una presentazione tenutasi in Grecia. Entrambe le opere sono state esposte, dal 1991 al 2004, presso il Neues Museum Weserburg di Brema come prestito della collezione Onnasch; cfr. anche il catalogo "Tatsächlich - Skulpturen und Bücher von Lawrence Weiner", Bremen 1999-2000.

12. Abraham David Christian, cat. "Vierzig Jahre Arbeit"; Sprengel Museum Hannover 1985 e cat. "Die Sprache des Menschen"; Neues Museum Weserburg Bremen / von der Heydt Museum Wuppertal 2004.

13. Novalis, al secolo Friedrich von Hardenberg (1772-1801), poeta preromantico tedesco.

14. Novalis, *Fragmente und Studien*, Reclam, Ditzingen 1984.

he designed more than 60 churches and public buildings, including the new wing of Hampton Court Palace, Winchester Palace, Kensington Palace and the library at Trinity College, Cambridge. His greatest work remains St Paul's Cathedral in London, built between 1675 and 1710.

6. Used to refer to a particular period, the term "Biedermeier" first appeared at the beginning of the 20th century. It comes from the ingenuous but philistine Gottlieb Biedermeier, a fictional character created by the lawyer and writer Ludwig Eichrodt and the physician Adolf Kussmaul. It was under this name, starting in 1855, that various poems constituting partial parodies of verses by a real person, the country schoolteacher Samuel Friedrich Sauter, appeared in the Munich newspaper *Fliegende Blätter*. The origin of the term is connected in particular with the two poems *Biedermanns Abendgemütlichkeit* and *Bummelmaiers Klage*, published in *Fliegende Blätter* in 1848 by Josef Victor von Scheffel. These verses ridicule the stolidity, narrow-mindedness and lack of political awareness of most of the middle classes.

7. José Luis Sert and Luis Lacasa created a pavilion of glass and steel modelled on the work of the modern avant-garde. It was demolished when the Exhibition closed.

8. See the following exhibitions: "Tyrannei der Schönen - Architektur der Stalin-Zeit", Österreichisches Museum für angewandte Kunst / MAK, Vienna 1994; "Kunst und Diktatur - Architektur und Malerei in

Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956", Künstlerhaus Wien, Vienna, 1994; "Art and Power, Europe Under the Dictators 1930-45 / Kunst und Macht in Europa der Diktatoren 1930-1945", XXIII. Kunstaussstellung des Europäer Council of Europe / Conseil de l'Europe, Hayward Gallery, London, Deutsches Historisches Museum Berlin, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 1996.

9. Josef Thorak, Austrian sculptor (1889-1952) and Arno Breker, German sculptor (1900-91).

10. To quote an unfortunately anonymous Dadaist from Cologne, "Art is the tenacity of the bereaved."

11. The use of Greek characters is explained by the fact that Lawrence Weiner created the two "sculptures" for a presentation held in Greece. Both works were exhibited, from 1991 to 2004, at the Neues Museum Weserburg, Bremen, on loan from the Onasch Collection. See also the catalogue "TATSÄCHLICH – Skulpturen und Bücher von Lawrence Weiner", Bremen 1999/2000.

12. For Abraham David Christian, see *Vierzig Jahre Arbeit*, exh. cat., Sprengel Museum Hanover 1985, and *Die Sprache des Menschen*, exh. cat., Neues Museum Weserburg Bremen/Heydt Museum Wuppertal 2004.

13. Novalis (1772-1801), whose real name was Friedrich von Hardenberg, was a pre-Romantic German poet.

14. Novalis, *Fragmente und Studien* (Ditzingen: Reclam 1984).

Disarmonia e classicità

Conversazione con Gillo Dorfles
di Bruno Corà

Bruno Corà - *In ordine alla problematica posta dalla mostra "Costanti del classico nell'arte del XX e XXI secolo", come definiresti tu ciò che è classico?*

Gillo Dorfles - Credo che dovrebbe essere fatta subito una prima distinzione linguistica, ossia se noi adoperiamo il termine classico nella sua vera connotazione di elemento e stile sorto in un periodo preciso tra XVIII e XIX secolo allora parleremo di un'architettura o di un'arte classica, anzi neo-classica in questo caso, come possiamo vedere a Leningrado, a Vienna e in altre città europee. Naturalmente, per solito s'intende definibile con l'attributo "classico" la grande architettura greca del IV secolo a.C. Il neoclassico è limitato invece a un periodo molto preciso e anche a luoghi molto precisi, come appunto a Leningrado, come a certe zone di Milano, come Palazzo Serbelloni, o come a Trieste in alcune delle sue architetture del primo Ottocento ecc. Se invece noi intendiamo parlare di classico con la connotazione di qualche cosa di artisticamente perfetto, di architettonicamente equilibrato e non solo architettonicamente, ma anche artisticamente equilibrato e tendente alla perfezione, allora dobbiamo fare un discorso completamente diverso; ad esempio noi parliamo di musica classica, di teatro classico riferendoci a elementi che sfuggono a connotazioni esclusivamente temporali. Difatti abbiamo un Beethoven considerato classico, un Bach considerato classico mentre, anche solo per dare questo unico esempio, noi dovremmo considerare Bach come barocco, proprio per la sua appartenenza temporale. Ecco allora che il termine classico usato così banalmente finisce per identificarsi esclusivamente con qualcosa di perfetto e di equilibrato.

B.C. - *Hai fatto un quadro che argomenta quelli che sono gli aspetti e le differenze generali del concetto. Ma allora, a tuo giudizio, quali sono gli attributi, le costanti che tendono idealmente a rendere classica un'espressione artistica?*

G.D. - Uscendo dall'equivoco temporale e stilistico, direi che possiamo ritenere classiche quelle opere sia dell'antichità preromana sia dei nostri tempi che abbiano raggiunto ciò che noi consideriamo particolarmente equilibrato. Ora, equilibrato non sempre vuol dire "migliore" rispetto a periodi di non equilibrio. Difatti basterebbe l'altro esempio già dato di barocco per dimostrare come un grandissimo stile, che indubbiamente non è classico, abbia una grandiosità probabilmente superiore a quella del successivo stile neoclassico.

B.C. - *E se tu dovessi fare degli esempi che nella modernità e poi nel XX secolo hanno raggiunto la qualifica di classico o di classicità, di chi parleresti?*

G.D. - Ma, anche nel nostro tempo?

B.C. - *Sì assolutamente, anche nell'attualità...*

Disharmony and Classicism

Conversation with Gillo Dorfles
by Bruno Corà

Bruno Corà - *With regard to the problems examined by the exhibition "Costanti del classico nell'arte del XX e XXI secolo," how would you define that which is classical?*

Gillo Dorfles - I think that we must start out with a linguistic distinction. If we adopt the term "classical" in its true connotation as an element and style that arose during a specific period in the 19th century, then we will talk about classical architecture or art – or, rather, neoclassical in this case, as we can see in Leningrad, Vienna and other European cities. Naturally, we usually use the attribute of "classical" to define the great Greek architecture of the 4th century BC. Instead, the neoclassical is limited to a very specific period as well as very specific places, such as Leningrad, certain areas of Milan (see the Palazzo Serbelloni), or Trieste, with reference to some of its buildings from the early 19th century, and so on. If, instead, we intend to discuss the classical with the connotation of something that is artistically perfect, something that is balanced architecturally but also artistically, striving for perfection, then we must talk about something entirely different. For example, when we talk about classical music and classical theatre we refer to elements that eschew strictly temporal connotations. In fact, we have Beethoven who is considered classical as well as Bach who is considered classical, whereas – simply by way of example – we should consider Bach as Baroque, precisely because of the time in which he lived. And so the term "classical," when used so banally, ends up defining exclusively something that is perfect and balanced.

B.C. - *You have sketched out a picture of general aspects and differences. In your opinion, what are the attributes, the constants, that ideally make an artistic expression classical?*

G.D. - Leaving aside the temporal and stylistic ambiguity, I think we can consider as classical both the works of pre-Roman antiquity as well as those of our era that have achieved something that we considered especially balanced. Now, balanced does not always mean "best," as compared to periods of non-balance. Indeed, the other example we have already cited – the Baroque – suffices to demonstrate how a very great style, which is unquestionably not classical, probably showed more grandeur than the subsequent neoclassical style.

B.C. - *If you were to offer examples that, in modernity and then the 20th century, have achieved the rank of classics or are of classical quality, whom would you cite?*

G.D. - Do you think there are any today?

B.C. - *Yes, absolutely, even now...*

G.D. - Well, the term is a very risky one, because it leads us to spectacular examples such

G.D. - Beh, il termine è molto pericoloso perché ci porta a esempi clamorosi come Raffaello o Piero della Francesca, però credo che oggi possiamo parlare di artisti classici anche di fronte a un Picasso o ad artisti che dentro l'Ottocento o il Novecento abbiano raggiunto una perfezione formale e stilistica maggiore di altri; Mondrian si può definire un classico del movimento De Stijl, oppure Miró si può definire un classico di un certo Surrealismo, quindi in questo caso il termine vale a indicare chi ha raggiunto un alto grado di perfezione in quei movimenti.

B.C. - *Pensi di poter mettere in connessione l'entità del classico con il concetto del tempo? Ovvero, si può definire il classico come qualcosa che attraversa il tempo senza perdere la sua valenza? Il classico ha un particolare rapporto con la temporalità?*

G.D. - Direi che è meno sottoposto alla rapida usura. Certamente.

B.C. - *Quindi lo consideri all'opposto dell'effimero?*

G.D. - Sì, certamente.

B.C. - *Quali sono le relazioni che anche oggi potrebbero esistere tra il classico e una certa mitografia del contemporaneo?*

G.D. - In questo caso molto dipende dalle valutazioni individuali. Io ad esempio – per citare me stesso – tengo molto a un mio libro che si chiama *L'elogio della disarmonia*, in cui faccio proprio il discorso opposto, cioè cerco di evidenziare l'aspetto positivo di tutto ciò che va contro l'armonia, contro la simmetria, contro l'equilibrio, e questo perché considero che nel nostro tempo, grosso modo il Novecento e dintorni, è più congeniale alla nostra epoca quello che si discosta dalla linearità classica e invece sa fare uso della dissimmetria e anche della dissonanza, questo persino in musica oltre che in architettura ecc. Naturalmente al di fuori di queste preferenze individuali è più facile trovare degli aspetti decisamente positivi nel campo opposto, cioè dove non c'è discordanza, non c'è dissimmetria e c'è un adeguarsi a quella che ancora oggi è considerata una perfezione o per lo meno una perfettibilità.

B.C. - *E se noi mettessimo in relazione il classico con l'entità dell'archetipo? È possibile stabilire questa relazione anche nel caso della disarmonia?*

G.D. - Mah, credo che si possa stabilire, perché in ogni fenomeno anche di classicità antica, cioè diciamo pure greca, noi sappiamo che lo studio attento del capolavoro mette in evidenza delle disarmonie e degli squilibri, anche numerici, che all'inizio non erano stati constatati. Un architetto, mio amico, professore al Politecnico di Atene, Panayotis Mikelis, ha condotto una volta uno studio molto accurato sulle architetture sia classiche, come il Partenone, sia folkloriche, come quelle delle isole dell'Egeo. E ha constatato che, nelle une e nelle altre, vi erano degli elementi di disarmonia e disquilibrio numerico. Ad esempio, l'intercolumnio del Partenone ha delle misure che non sono, a considerarle con molta precisione, numericamente perfette. Ora questa imperfezione in architettura c'è anche nella scala musicale non temperata in cui gli intervalli tra i suoni non sono uguali, ma sono difformi per un piccolo stigma; ecco in entrambi i casi noi vediamo che anche nelle opere cosiddette classiche, perché effettivamente appartenenti a un'epoca classica, esiste una volontaria o involontaria tendenza a rompere l'armonia.

B.C. - *Si può ritenere che alcuni artisti siano classici perché sono diventati modelli per altri?*

G.D. - Probabilmente questo si può dire senz'altro...

as Raphael and Piero della Francesca. But I think that today we can talk about classical artists even in relation to someone like Picasso or artists who, during the 19th and 20th centuries, achieved greater formal and stylistic perfection than others. Mondrian can be defined as a classic of the De Stijl movement, and Mirò can be defined as a classic of a certain type of Surrealism. Thus, here as well the term corresponds to those who have achieved a high level of perfection in those movements.

B.C. - *Do you think you can establish a link between the entity of the classical and the concept of time? In other words, can we define the classical as something that goes through time without losing its significance? Does the classical have a special relationship with temporality?*

G.D. - Of course. I would say it is less subject to rapid wear and tear.

B.C. - *Therefore, you consider it to be the opposite of the ephemeral.*

G.D. - Yes, certainly.

B.C. - *What relationships might exist even now between the classical and a certain contemporary mythography?*

G.D. - In this case, a great deal depends on individual assessments. For example – to cite my own works – one of my books, titled *L'elogio della disarmonia* [Praise to Disharmony], is very important to me, and in it I sustain the very opposite. In other words, I try to underscore the positive aspect of everything that goes against harmony, against symmetry, against balance. And this is because I think that in our era, basically the 20th century and thereabouts, that which diverges from classical linearity and is instead able to exploit dissymmetry and even dissonance – in music as well as architecture and other fields – is more congenial to our time. Individual preferences aside, it is naturally easier to find decidedly positive aspects in the opposite case, i.e. where there is no discordance and no dissymmetry, and in which there is adaptation to what, even today, is considered perfection or at least perfectibility.

B.C. - *If we were to establish a link between the classical and the archetype, is it also possible to make this connection in the case of disharmony?*

G.D. - Well, I think so, because for every phenomenon, including that of ancient classicism (and by that we admittedly mean Greek), we know that the close study of a masterpiece reveals disharmonies and imbalances – also on a numerical level – that initially went unnoticed. Panayotis Mikelis, an architect who is a friend of mine and a professor at the Athens Polytechnic, conducted a very detailed study of classical architectural works, such as the Parthenon, as well as folkloric ones such as those of the Aegean Islands. And he noted that both showed elements of disharmony and numerical imbalance. For example, the intercolumniation of the Parthenon had measurements that, very precisely considered, are not numerically perfect. Now, this imperfection in architecture can also be found in the untempered scale in music, in which the intervals between notes are not equal but differ slightly. The point is that, in both cases, we see that even in works that are referred to as “classical”, because they effectively pertain to a classical era, there is an intentional or unintentional tendency to break up harmony.

B.C. - *Can we say that certain artists can be defined as classical because they have become “classics,” models for others?*

B.C. - *Pensiamo a Duchamp...*

G.D. - Duchamp è un esempio un po' anomalo, ma indubbiamente è stato anche lui una guida per delle generazioni, non solo ma credo che molto spesso un architetto importante, come potrebbe essere Palladio o Leon Battista Alberti, proprio per la sua volontà di sottostare a delle regole molto precise e molto crudeli abbia potuto essere un caposcuola.

B.C. - *A questo proposito mi viene alla mente che Luciano Fabro ha fatto proprio un lavoro riferito al Palladio nel quale, affermando che "ogni ordine è contemporaneo d'ogni altro ordine" ha scomposto i tre ordini architettonici della facciata della chiesa del Redentore a Venezia, come se il Palladio li avesse tenuti in libertà, variandone di volta in volta la dislocazione spaziale. In una sua riflessione sui quattro modi d'esaminare la facciata del SS. Redentore (1972-1973) pubblicata qualche anno dopo in Attaccapanni (1978) egli afferma: "Non è possibile un autentico amore dell'ordine senza il rinnegamento dell'ordine". Si può dire allora che il classico si attenga a dei codici o dei canoni che pur nei cambiamenti nel tempo finiscono per reggere?*

G.D. - Credo che questo sia abbastanza vero. Il fatto che il neoclassico abbia potuto trionfare in un periodo successivo al Manierismo e al Barocco significa naturalmente che a un certo punto la creatività aveva bisogno di un *ubi consistam*, altrimenti attraverso il Rococò finiva nel peggior esito, cioè nello squilibrio assoluto.

B.C. - *Certo. Apro per un istante una parentesi di carattere estetico: uno dei punti che mi hanno sollecitato a fare questa riflessione sull'idea delle costanti che ritornano nel classico è stato, in gioventù, la lettura di Nietzsche, poiché egli prima nella Gaia scienza e poi nello Zarathustra agita la concezione dell'eterno ritorno, dottrina che ci lascia come eredità inquietante e come grande punto interrogativo. L'eterno ritorno dell'uguale può essere considerato come ciò che torna in modo costante. Anche la concezione dell'eterno ritorno ha un fondamento ciclico e può costituire uno degli elementi basilari del classico.*

G.D. - Ma Nietzsche è certamente un romantico piuttosto che un classico, e in fondo molte delle sue teorie non equivalgono alla realtà dei suoi stessi scritti, quindi questo corrisponde anche a molte delle posizioni di alcuni classici; ad esempio basterebbe pensare alla *Gerusalemme Liberata*, al Tasso; un classico come Tasso è in realtà un pre-romantico. Lo stesso possiamo dire anche di un Corneille o di un Racine, considerati classici ma in realtà estremamente barocchi, quindi per loro vale lo stesso discorso fatto prima per Bach. Ma dopo il vero periodo rinascimentale dove il miraggio dei classici greci aveva portato effettivamente l'arte a un livello di equilibrio eccezionale, abbiamo una rivolta in tutte le arti che porta da un lato al Manierismo dall'altro al Romanticismo, uscendo da quelli che erano i canoni della classicità.

B.C. - *A seguito di queste considerazioni, quali sono oggi gli artisti e le opere che dal tuo punto di vista possono essere individuati come classici?*

G.D. - In Italia la Metafisica è stato un movimento dove il tendere verso il classicismo era assolutamente evidente, eppure proprio De Chirico e ancora di più Savinio non hanno fatto altro che distruggere questo ideale; soprattutto Savinio, che in fondo è stato più geniale del fratello, ha creato forme artistiche che partendo da questo tendere monacense verso la classicità sono arrivate a una distruzione dell'immagine: basta pensare al ritratto della madre.

B.C. - *Sì, ma lo zoomorfismo nel ritratto della madre si deve mettere in relazione con la cultura iconologica greco-bizantina di derivazione classica.*

G.D. - Indubitably...

B.C. - *I'm thinking of Duchamp...*

G.D. - Duchamp is a rather atypical example, but there is no question that he too was a lodestar for several generations. Not only that, but I also believe that, quite often, important architects such as Palladio and Leon Battista Alberti were able to become leaders of a movement precisely because of their will to respect very precise and very cruel rules.

B.C. - *That reminds me of something. Luciano Fabro created a work revolving around Palladio in which, affirming that every order is contemporaneous with every other order, he disassembled the three architectural orders of the façade of the Redentore Church in Venice, as if Palladio had not restrained them, varying their spatial distribution. In his thoughts on the four ways of examining the façade of the Redentore Church (1972–73), published some years later in Attaccapanni (1978), he stated that no genuine love of order is possible without the denial of that order. Thus, could we say that the classical follows codes or precepts that, despite changes over time, ultimately endure?*

G.D. - I think that is quite true. The fact that the neoclassical triumphed in a period following Mannerism and the Baroque naturally means that, at a certain point, creativity needed an *ubi consistam*. Otherwise, via the Rococo, it would end up with the worst outcome, complete imbalance.

B.C. - *Of course. For a moment, I would like to digress on an aesthetic level. One of the points that inspired me to reflect on the idea of constants that return in the classical was my youthful reading of Nietzsche, because in The Gay Science and then in Thus Spoke Zarathustra he discussed the concept of the eternal return, a doctrine that he left as a troubling legacy and an enormous question. The eternal return of the identical can be considered as that which returns constantly. Even the concept of the eternal return has a cyclical basis and can constitute one of the fundamental elements of the classical.*

G.D. - But Nietzsche is unquestionably a Romantic rather than a classical, and ultimately many of his theories do not correspond to the reality of his own writings. Thus, this also reflects many of the positions of certain classical artists. For example, we can consider *Gerusalemme Liberata* and Tasso; a classical such as Tasso is actually a pre-Romantic. We could say the same thing about Corneille and Racine, considered classical (and classics, of course) but actually extremely Baroque. Therefore, what we said earlier about Bach applies to them as well. But after the true Renaissance period in which the mirage of the Greek classicism effectively brought art to a level of exceptional balance, there was a revolt in all the arts that led to Mannerism, on the one hand, and Romanticism on the other, leaving the precepts of classicism behind.

B.C. - *Based on these considerations, today which artists and works can be identified as classical in your opinion?*

G.D. - In Italy Metaphysical art was a movement in which the aspiration for classicism was clearly evident, and yet De Chirico himself, and Savinio to an even greater extent, actually destroyed that ideal. Particularly Savinio, who was ultimately more brilliant than his brother, created art forms that started with this Munich-inspired quest for classicism to arrive at the destruction of image: just consider the portrait of his mother.

G.D. - Ma non c'è dubbio che tanto De Chirico che il fratello, avendo studiato a Monaco, dopo aver vissuto e studiato da ragazzi ad Atene fossero imbevuti di classicismo; eppure è ancora più tipico il fatto che proprio loro abbiano fatto, nella pittura metafisica, qualcosa che era la distruzione del classico.

B.C. - *Torniamo per un momento al tuo Elogio della disarmonia. La tua attitudine, la tua inclinazione di critico, di scrittore, di esteta e di artista verso la dimensione della disarmonia, antinomica rispetto al classico, a cosa è dovuta? Cosa individui nella disarmonia?*

G.D. - Io individuo oggi, nell'epoca in cui viviamo, ma già a partire dalla metà dell'Ottocento e dai primi del Novecento, una necessità e una continua volontà di uscire dagli schemi, questo sia in architettura, sia in pittura e in musica.

B.C. - *Cioè uscire dagli stereotipi?*

G.D. - Sì, ma più che uscire dagli stereotipi è interessante il fatto che un tentativo, che possiamo chiamare classico, come quello di Schönberg con la dodecafonica, cioè con una nuova regola per la musica, sia stato immediatamente distrutto o contrastato dal suo migliore allievo, cioè Webern. Webern è un antidodecafonico, anche se comincia e continua usando le dodici note. Quindi si vede che è propria della nostra epoca questa volontà di deformare o di trasformare.

B.C. - *A mo' di sommario, se tu dovessi elencare gli attributi di questa dimensione del classico che diresti?*

G.D. - La regola, l'equilibrio e lo squilibrio, la stessa simmetria o dissimmetria che hanno dominato il Rinascimento, l'armonia e la disarmonia, la perfezione, ma anche il suo contrario... Il problema della simmetria credo che sia proprio una delle basi... In fondo Raffaello, Piero della Francesca e gli altri grandi rinascimentali partivano da una formulazione decisamente simmetrica: la Madonna e i due angeli ai lati, o i due apostoli ecc.

B.C. - *Sempre per produrre un equilibrio?*

G.D. - Un equilibrio naturalmente, quindi questo dominio della simmetria viene interrotto praticamente soltanto con il Barocco e con quello che è successo dopo.

B.C. - *Allora a te interessa questa tensione verso la rottura del classico?*

G.D. - Sì, e in fondo anche la questione dello studio della destra-sinistra, dal punto di vista anatomo-fisiologico, l'uomo studiato come essere simmetrico che invece è asimmetrico – ci sono studi molto complessi su questo argomento, il cuore a sinistra il fegato a destra – per cui l'uomo che viene considerato come simmetrico è totalmente asimmetrico. Ora questo fenomeno fisiologico-psicologico viene tradotto dalle forme artistiche ed è in un certo senso la metafora di quello che poi fa l'arte stessa.

B.C. - *Yes, but the zoomorphism in his mother's portrait must be viewed in relation to the Greek-Byzantine iconological culture derived from classicism.*

G.D. - There is no doubt that, having studied in Munich after living and studying in Athens as children, both De Chirico and his brother were steeped in classicism. Yet the fact that, in Metaphysical painting, they proved to be the ones who did something that destroyed the classical is even more emblematic.

B.C. - *Let's go back to your Elogio della disarmonia for a moment. What are the basis for your position, your propensity – as a critic, writer, aesthete and artist – for disharmony, which is antinomic to the classical? What do you see in disharmony?*

G.D. - Today, in the era which we live in – but going as far back as the mid-19th century and the early 20th – I see a need and a continuous desire to break out of the mould, and this applies to architecture as well as painting and music.

B.C. - *In other words, a departure from stereotypes?*

G.D. - Yes, but rather than just a departure from stereotypes, what is interesting is the fact that an attempt that we can call classical – for example, Schönberg with the twelve-note system, i.e. a new musical principle – was immediately destroyed or opposed by his best pupil, i.e. Webern. Webern was an anti-dodecaphonic composer, even though he started with and continued to use the twelve notes. Thus, we can see that this desire to distort or transform pertains to our era.

B.C. - *To summarize the attributes of this dimension of the classic, what would your list be like?*

G.D. - Measure, balance and imbalance, the same symmetry or dissymmetry that predominated in the Renaissance, harmony and disharmony, perfection but also its opposite... I think that the problem of symmetry is one of the underpinnings... After all, Raphael, Piero della Francesca and the other great Renaissance masters began with a decidedly symmetrical formulation: the Virgin and two angels on either side, or two apostles, etc.

B.C. - *Always in order to create a balance?*

G.D. - A balance, naturally, and so the supremacy of symmetry was essentially not interrupted until the Baroque and what came after that.

B.C. - *So you are interested in this tension towards the rift of the classical?*

G.D. - Yes, and ultimately also the matter of the study of right/left from an anatomical and physiological standpoint, man studied as a symmetrical being though he is asymmetrical – there are very complex studies on this subject, i.e. the heart is on the left, the liver on the right. So man, who is considered to be symmetrical, is entirely asymmetrical. Now this physiological-psychological phenomenon is interpreted by art forms and, in a certain sense, it is the metaphor of what art itself does.

Permanenza di una tendenza al classico e riappropriazioni dell'antico nella scultura del XX secolo

Thierry Dufrêne

André Chastel parlava dell'“atto di appropriazione” attraverso il quale l'arte del passato viene recuperata e inevitabilmente reinventata dall'artista del presente¹. Anche se al giorno d'oggi non si crede più alla mitica idea di “rinascita”, va però constatato che gli scultori contemporanei non hanno smesso di 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. I canali attraverso i quali la linfa dell'arte classica fluisce nella scultura moderna e contemporanea sono molteplici e in queste pagine possono solo essere enumerati: gli scavi e il lavoro degli storici hanno messo gli artisti a contatto diretto con oggetti e metodi di scoperta (archeologia, cantieri), i musei hanno moltiplicato le possibilità di confronto tramite strumenti (teche, piedistalli, ricostruzioni ecc.) che hanno stimolato l'immaginazione dei creativi, le scuole di belle arti continuano a circondare i giovani studenti di calchi di pezzi antichi che, come all'ENSA-a (École Nationale Supérieure des Beaux-arts) di Parigi, suscitano tanta più curiosità quanto più appaiono come vestigia abbandonate. In breve, ciò che colpisce è che il contenuto sia provvisto di un contenitore e che questo non sia meno importante, giacché presenta l'arte antica in una certa maniera e costituisce per l'artista una base di riflessione e di creazione. Se si ripercorre la storia della scultura del Novecento si possono individuare numerosi momenti di riaffioramento di una componente classica, legata all'antichità.

Lo storico Jean Laude ha dimostrato che nei primi due decenni del Novecento, in particolare nel secondo, il problema dello “scultoreo” – indagato dal teorico e scultore tedesco Adolf von Hildebrand – concerneva il rapporto dell'opera con l'ambiente circostante². L'opera può essere tutt'uno con l'atmosfera in cui è inserita, come in Rodin o Rosso, oppure affermare la propria “esistenza cubica nello spazio”. Nel primo caso si determina un punto di vista “barocco”, la scultura percepita come un quasi-ambiente, nel secondo un punto di vista “classico”, la scultura come forma autonoma. E proprio a questo pensava André Gide nel 1905 quando descriveva due gruppi di artisti – quelli, come Beethoven, Michelangelo o Rodin, “affannati nello sforzo di sottomettere una forma ribelle”, e altri definiti “artisti della bellezza silenziosa”, come Bach, Fidia, Raffaello o Maillol –, e affermava che “i primi sono più commoventi, [mentre] l'opera dei secondi è più impenetrabile, più solida, di maggior peso”³.

Adolf von Hildebrand applicava alla scultura l'ideale di chiarezza che il filosofo Conrad Fiedler, suo contemporaneo, riscontrava in qualsiasi espressione artistica: “Tutta l'infinita ricchezza di una figura si trova organizzata ai nostri occhi in una successione di piani assai semplice”. Nel 1915, in *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Heinrich Wölfflin descriveva così l'arte classica: “[in essa] le forme si raggruppano scientemente e in maniera coerente su piani distinti”. *La Méditerranée* (1905) di Maillol venne lodata così da André Gide: “È bella; non significa nulla; è un'opera silenziosa”. L'artista, sostiene Gide, non ha avuto altra preoccupazione che “la mera espressione della bellezza”, la “semplice bellezza dei piani, delle linee”: “nessun pensiero corruga” la fronte della figura scolpita; e ancora scrive: “la nobile forma si pre-

The Continuance of a Classical Tendency and the Reappropriation of Antiquity in 20th-Century Sculpture

Thierry Dufrêne



Marino Marini,
Cavaliere, 1949-1951

Marino Marini,
Cavaliere, 1949-1951

André Chastel spoke about the “act of appropriation” whereby the art of the past is taken up and necessarily reinvented by the living artist¹. Even though we no longer believe in the mythical idea of “rebirth”, it is impossible to deny that contemporary sculptors have continued to reappropriate the past very inventively as regards not only subject matter and materials but also the very idea of the “classical” and “ancient”, so that their relationship to antiquity is marked by awareness and re-creation. The paths taken by this new life of the ancient in modern and contemporary sculpture are legion and can only be briefly mentioned here. Excavations and the work of historians have put artists in direct contact not only with objects but also with the methods of bringing to light (archaeology, sites). Museums have expanded the possibilities of confrontation with systems (showcases, pedestals, reconstructions, etc.) capable of firing the imagination of creators. Students at fine arts institutes has continued to be surrounded by casts of ancient works, which – as at the ENSB-a (École Nationale Supérieure des Beaux-arts) in Paris – arouse curiosity in direct proportion to their appearance as neglected remains. In short, what is striking is the fact that the content comes with the container and that no less importance attaches to the latter, as it gives the ancient work a “media profile”, so to speak, and provides the artist with a basis for reflection and invention. Examination of the sculpture of the 20th century reveals various instances of the resurfacing of a classical component related to antiquity.

As the historian Jean Laude has shown, the problem of the “sculptural” was posed in the first two decades of the 20th century, and especially the second, on the basis of the ideas developed by the German sculptor and theorist Adolf von Hildebrand as regards the relationship between the work of art and its environment². It can either become one with its surroundings, as in the case of Rodin and Rosso, or assert its “cubic existence in space”. It is this difference that determines a “baroque” viewpoint in the first case, with the sculpture seen as a quasi-environment, and the “classical” viewpoint of autonomous form in the second. This is indeed what André Gide realized as early as 1905 when he described artists as falling into two groups, namely those striving to dominate rebellious form, like Beethoven, Michelangelo and Rodin, and the artists of silent beauty, like Bach, Phidias, Raphael and Maillol: the former have greater pathos, while the work of the latter has greater impenetrability, solidity and weight³.

Adolf von Hildebrand applied to sculpture the ideal of clarity that the philosopher Conrad Fiedler, his contemporary, associated with every form of artistic expression: all the infinite richness of a figure is arranged before our eyes in a very simple succession of planes. Heinrich Wölfflin described classical art in his *Principles of Art History* (1915) saying that the forms are deliberately and coherently arranged on distinct levels. Gide praised Maillol’s *La Méditerranée* (1905) stating that it was beautiful, it meant nothing, it was a silent work. In Gide’s opinion, the artist had had no concern other than the simple manifestation of beauty, the simple beauty of planes and lines: no thought furrowed the brow of the sculpted

senta spoglia, fortemente idealizzata, [...] semplificata. E acquista un peso notevole". Lo spirito classico in scultura sopprime qualsiasi forma di pittoresco. Rodin stesso diceva di Maillol: "In nessuna delle sue opere, se non altro in nessuna di quelle che ho visto, niente, mai, suscita la curiosità del passante"⁴.

Al classicismo degli inizi del Novecento che, dopo Maillol, diviene appannaggio di Wilhelm Lehmbruck – prima del suo periodo espressionista –, di Charles Despiau, della "Bande à Schnegg" [il gruppo di giovani scultori riunitosi intorno ai fratelli Lucien e Gaston Schnegg, n.d.t.], di Manolo e del *noucentisme* catalano, fanno seguito i periodi classici di Picasso, Zadkine, Laurens, Arturo Martini e Jacob Epstein. In questi artisti il "classicismo" arriva a sostituirsi – in seguito a un viaggio in Italia per Picasso e in Grecia per Zadkine – alla propensione al barocco, al caos delle forze, all'abbandono alle masse indistinte. Questa successione di fasi travagliate e periodi favorevoli all'"opera silenziosa", di serena bellezza, si ritrova nell'opera di Henry Moore e Alberto Giacometti. Le "plaques" che avrebbero fatto conoscere quest'ultimo, esposte alla Galleria Jeanne Bucher nel 1929, come la celebre *Testa che osserva*, fanno pensare agli idoli cicladici che lo scultore aveva visto al Louvre. Classica è anche la semplificazione dei volumi in Brâncuși, che, non a caso, intitolò *Socrate* una delle sue opere. Significativamente, fu proprio osservando una testa di Apollo scolpita da Antoine Bourdelle secondo i canoni di un'estetica arcaica dai piani vigorosamente definiti che Rodin comprese, intorno al 1910, che il suo migliore allievo aveva rotto con la rotondità dello stile del maestro. L'autore dei rilievi del Teatro degli Champs-Élysées suscitò d'altronde l'ammirazione di Umberto Boccioni, il quale, nel *Manifesto della scultura futurista* dell'11 aprile 1912, ne elogiava il "temperamento appassionato da sincero ricercatore" e ammirava la "rabbiosa severità delle sue masse astrattamente architettoniche". In *Forme uniche nella continuità nello spazio* (1915) Boccioni faceva riferimento, come prima Bourdelle nelle proprie "Vittorie", alla *Nike di Samotracia*.

Il contesto del secondo dopoguerra da un lato fu propizio a una tabula rasa che – come nelle "plaques" di Giacometti – faceva ripartire la scultura da "nuove figure dell'essere umano" (il titolo della mostra di Peter Selz al MoMA di New York nel 1959 era per l'appunto: "New Images of Man") marcate dall'esistenzialismo (Giacometti, Richier, Butler) e dalla britannica *geometry of fear* (Chadwick), e dall'altro favorì una rievocazione di forme classiche tramite le quali ristabilire i legami con una cultura europea quasi annichilita dal tragico conflitto. Si possono citare *l'Uomo con pecora* di Picasso, le effigi di Orfeo di Zadkine e *Il carro* (1950) di Giacometti che evoca *l'Auriga* di Delfi. Le figure inserite in teche, gabbie o poste su piedistalli dello stesso Giacometti (e naturalmente il lavoro di Marino Marini sul tema del cavaliere: forma simbolica del dominio dell'uomo sul proprio destino e sul mondo, messo alla prova nei *Miracoli*) rivelano una certa tensione "archeologista", come se quelle sculture così moderne (anche se la loro slanciata verticalità ha fatto pensare ai reperti etruschi di Villa Giulia) si collegassero all'arte antica grazie al dispositivo di presentazione (*détournement* di quello museale).

L'energia vitale del classicismo scultoreo è stata perfettamente individuata da Roberto Rossellini in *Viaggio in Italia* (1953). La scultura antica vi è rappresentata con dovizia, ma nella sceneggiatura è collegata al mondo della statuaria popolare cristiana ritratto nella processione che chiude il film. Poco dopo il suo arrivo nel Sud d'Italia Ingrid Bergman, nei panni di una turista americana in viaggio con il marito, visita il Museo di Capodimonte ed è sconvolta fin quasi a svenire dalla forza di un Ercole e dalla sensualità di una dea: la vitalità delle statue si contrappone all'amore agonizzante tra i due protagonisti. Più avanti nel film, subito dopo la decisione di divorziare presa dai due coniugi, la Bergman vede il calco di due corpi abbracciati realizzato dagli archeologi negli scavi di Pompei; i due amanti sembrano ancora vivi e scatenano in lei un'angoscia così intensa da spingerla alla fuga. Sulla strada del ritorno l'auto della coppia viene bloccata da una processione e, poco dopo il passaggio della statua di san Gennaro, una folla simile a una colata di lava trascina la protagonista lontano dall'uomo che ella ritiene sarà suo marito ancora per poco; ma lui non vuole perderla, inizia a cercarla, la ritrova; la cop-



Pablo Picasso,
L'homme au mouton,
1943, Musée Picasso,
Parigi

Pablo Picasso,
L'homme au mouton,
1943, Musée Picasso,
Paris

woman. The noble form remained stark, strongly idealized, simplified, so that the work gained noteworthy weight. The classical spirit in sculpture banishes any element of the picturesque. As Rodin said of Maillol, nothing ever arouses the curiosity of the passer-by in any of his works – or at least in any that Rodin himself had seen.

Championed after Maillol by Wilhelm Lehmbruck (before his last expressionistic period), by Charles Despiau, the “Bande à Schnegg”, Manolo and the Spanish Noucentisme movement, the classicism of the early 20th century gave way to Picasso, Zadkine, Laurens, Arturo Martini and Jacob Epstein’s classical periods. In the work of these artists, and after journeys to Italy and Greece respectively for Picasso and Zadkine, “classicism” came to take the place of a tendency toward the baroque, the chaos of forces, abandonment to indeterminate mass. This alternation of tormented phases and periods conducive to the “silent work” and serene beauty is to be found in the oeuvre of Henry Moore and Alberto Giacometti. The *Plaques* that were to make the latter known on being shown at the Galerie Jeanne Bucher in 1929, like the celebrated *Tête qui regarde*, bring to mind the Cycladic idols, which the sculptor had seen at the Louvre. The simplification of volume achieved by Brâncuși, who significantly entitled one of his works *Socrates*, is also classical. Significantly enough, it was on seeing a head of Apollo sculpted by Antoine Bourdelle in accordance with an archaic aesthetic of strongly asserted planes that Rodin came to realize, around 1910, that his foremost pupil has just abandoned the roundness of the master’s style. The author of the reliefs at the Théâtre des Champs-Élysées also aroused the admiration of the Futurist painter Umberto Boccioni, who, in the *Manifesto della scultura futurista* (Futurist Painting Manifesto) of 11 April 1912, described him as possessing the impassioned temperament of the true seeker and hailed the furious severity of his abstract architectural masses. Like Bourdelle in his own *Victoires*, Boccioni took the *Winged Victory of Samothrace* as a point of reference in his *Forme uniche della continuità nello spazio* (Unique Forms of Continuity in Space), 1915.

The post-war situation was conducive on the one hand to a *tabula rasa* that, as in the case of Giacometti’s *Plaques*, involved sculpture starting out again from “new images of the human being” – Peter Selz’s exhibition at New York’s MoMA in 1959 was significantly entitled “New Images of Man” – marked by existentialism (Giacometti, Richier, Butler) and by the British “geometry of fear” (Chadwick). On the other, it fostered the memory of the classical forms of sculpture conceived as a rediscovered link with the European culture that had nearly disappeared in the horrors of World War II. Attention can be drawn in this connection to Picasso’s *Homme au mouton*, Zadkine’s figures of Orpheus and Giacometti’s *Chariot* (1950), which recalls the *Charioteer of Delphi*. A sort of “archaeologism” can be seen in the principle of the figures placed in showcases (or cages) and on pedestals by Giacometti, as if his very modern sculpture (even though its vertical elongation does bring to mind the Etruscan sculptures of Villa Giulia) had discovered a link with antiquity through the display mechanism (*détournement* of the museum). This also holds of course for Marino Marini’s work on the equestrian theme, a symbolic form expressing mankind’s control over its destiny and the world, as put to the test in his *Miracoli* series.

The vital energy of sculptural classicism was perfectly understood by the filmmaker Rossellini in his *Viaggio in Italia* (1953). While the presence of ancient sculpture is very strong, the scenario connects it with the world of popular Christian statuary in the religious procession at the end of the film. The female protagonist of the story, Ingrid Bergman, visits the Museum of Capodimonte shortly after her arrival in southern Italy and is struck almost to the point of fainting by the strength and sensuality of the statues of Hercules and a goddess, whose vital energy contrasts with the couple’s dying love. Later on, after the couple have decided to divorce, Bergman sees a cast of two entwined bodies taken by archaeologists at Pompeii, which seems to revitalize the bodies of the two lovers. This image plunges her into an intense state of anguish and drives her to take flight. The couple’s car is stopped on their way back by a religious procession and shortly after the statue of Saint

Michelangelo
Pistoletto, *Venere
interrotta*, 1983

Michelangelo
Pistoletto, *Venere
interrotta*, 1983



pia miracolata dal patrono di Napoli si abbraccia e finalmente rinasce, come ricondotta verso san Gennaro dal flusso incandescente della processione.

In *Les mépris (Il disprezzo)*, del 1963, Godard ha ritratto Fritz Lang come un moderno Omero e la Bardot come una Venere Callipigia. Ma l'antichità non riaffiora solo a Cinecittà o a Hollywood; gli artisti hanno smesso di considerarla come eterna madre di "rinasce", ma si serviranno negli corso degli anni Settanta e Ottanta degli ideali legati all'"antico" come di un mito da rilanciare, come di una pila da cui far scaturire energia: "pura virtù del classicismo", "regola classica", "legge", "equilibrio", "economia dei movimenti", "distribuzione architettonica". Le storie della scultura, come quelle di Rosalind Krauss⁵ – devota alla scultura modernista – o di Rudolf Wittkower⁶ – nostalgica del taglio diretto che l'autore giudica scomparso con David Smith e Giacometti – non colgono tuttavia la misura di questo rinnovamento.

Non è sorprendente che subito dopo la tabula rasa dell'Arte Povera si siano prodotti proprio in Italia i primi effetti di un ritorno dell'"antico" nell'ambito della scultura. Jannis Kounellis, d'altronde, non ha mai completamente abbandonato la riflessione sulla cultura classica e il rapporto con la tradizione. In *Cavalli*, un'installazione presentata alla Galleria L'Attico di Roma, l'artista rovescia le consuete regole della mimesi: dei cavalli vivi divengono i reali portatori del valore artistico. I cavalli del Partenone, del Palatino e i numerosi gruppi equestri che la scultura ci ha tramandato non sono che copie, figurazioni della bellezza ideale. Presentandosi su un cavallo, con indosso una maschera, Kounellis non diventa forse l'equivalente vivente di Apollo? In *Mimesis* (1984) Giulio Paolini colloca uno di fronte all'altro due calchi in gesso della celebre Venere dei Medici. Quale effigie imita l'altra? Se l'arte rimanda a un mero progetto mimetico non produce che un'inutile replica. Ma Paolini utilizza la Venere come Duchamp usa gli oggetti quotidiani trasformandoli in *ready made*: acquisendo un riflesso, la Venere viene messa *en abyme* come in un gioco di specchi senza fine. Diventa più concreta: non rappresenta più un ideale ma qualcosa che si può duplicare, come un oggetto qualsiasi. Tuttavia, attraverso un procedimento che ricorda quello della comparazione tra opere differenti praticata dagli storici dell'arte – ma qui ironicamente deviato giacché il riflesso non rinvia che a sé stesso –, essa ridiviene un puro argomento dialettico: tale accadimento evidenzia allo stesso tempo la perdita irreversibile dell'arte antica e della concezione classica cui è legata, e la nostalgia – sorgente di rinnovata creatività – che tale perdita suscita. In un'installazione del 1977 lo stesso Paolini presentava due copie in gesso patinato di una testa antica poste faccia a faccia e separate da una terza scultura in frantumi. Come dichiarare meglio di così che una riproposizione dell'arte antica non può avvenire che attraverso dei frammenti e che al giorno d'oggi qualsiasi ritorno è impossibile?

Giulio Paolini lo ribadisce con decisione: "Quando pongo una di fronte all'altra due copie identiche della stessa scultura antica, non desidero tanto rappresentare queste figure quanto il vuoto che le divide [...]. Ciò che mi interessa è lasciare intatta la distanza che ci separa da queste immagini".

Da parte sua Michelangelo Pistoletto ha creato nel 1967 – all'interno del ciclo degli "Oggetti in meno" – la *Venere degli stracci*, un assemblaggio piramidale di stracci, materiali e colori disparati davanti al quale si staglia il gesso di una Venere Callipigia vista di spalle e tinta di una vernice brillante. È un modo di ridonare a quest'ultima una vivace attualità – desacralizzandola, tirandola giù dal suo piedistallo di icona atemporale – e contemporaneamente di avvolgere in un'aura classica la donna italiana intenta a far compere. Per lo spettatore resta tuttavia evidente la distanza che intercorre tra il mondo d'oggi e la sua arte e i loro corrispettivi nel passato classico. Si tratta di una distanza incolmabile? Forse no, anche se c'è bisogno di un ritocco, di un'"appropriazione" come la chiama Chastel. La necessità di questo "ritocco" è magistralmente sottolineata da Pistoletto nella *Venere interrotta* del 1983. L'amputazione all'altezza del petto di una classica Venere rinascimentale in nobile marmo, rivela la frattura esistente tra il mondo antico e quello moderno. La torsione del corpo viene brutalmente arrestata e il movimento termina nel vuoto di una figura priva della sua porzione superiore. Co-

Yves Klein, *Victoire de Samothrace (S9)*, 1962

Yves Klein, *Victoire de Samothrace (S9)*, 1962



Januarius has passed above them, the crowd sweeps Ingrid Bergman away like a flow of molten lava from the man who should soon cease to be her husband. He does not want to lose her and sets off in pursuit. He finds her and the couple embrace and finally come back to life as though brought to the saint by the burning flow of the procession.

In *Le mépris* (1963) Godard presents Fritz Lang as a modern-day Homer and Bardot as a callipygian Venus. But antiquity does not exist only at Cinecittà or Hollywood. Artists may have stopped believing in antiquity as the eternal mother of rebirth, but they were to make use in the 1970s and 80s of ideals related to the “ancient” as a myth for revival, just as a battery is used to restart the flow of energy: “pure virtue of classicism”; “classical rules”; “laws”; “balance”; “economy of movement”; “architectural distribution.” The full extent of this renewal was, however, not understood by historians of sculpture like Rosalind Krauss⁴, with her focus on modernistic developments, or Rudolf Wittkower⁵, with his nostalgia for the sort of direct cutting that he thought had disappeared with David Smith and Giacometti.

It is hardly surprising that it was in Italy that the first effects of a return of the “ancient” in sculpture appeared shortly after the *tabula rasa* of Arte Povera. Jannis Kounellis had in any case never completely ceased to reflect on the classical culture and the relationship with tradition. His installation *Cavalli* at the Galleria L'Attico in Rome reverses the elements of mimesis so that the work's artistic value actually lies in the live horses inside the gallery. The horses of the Parthenon and the Palatine and the whole host of equestrian groups bequeathed to us by sculpture have never done anything but imitate, adorning themselves with ideal beauty. By presenting himself on horseback in a mask, does Kounellis not become the living equivalent of Apollo? Giulio Paolini's installation *Mimesi* (1984) presents two plaster casts of the famous Medici *Venus* face to face. Which is imitating which? If art is no more than simple mimesis, the result is no more than a useless replica. At the same time, Paolini uses Venus just as Duchamp transformed an everyday object into a ready-made. By acquiring a reflection, his Venus is subjected to a process of *mise en abyme*, as in an endless succession of mirror images. It becomes more concrete, no longer an ideal but rather a thing that can be duplicated like any other. Recalling the comparison of works as practiced by art historians – but here with the ironic twist that the reflection refers solely to itself – the arrangement has the effect of making her once again a pure object of discussion. This underscores at the same time not only the irreversible loss of antiquity and the classical conception connected with it but also the nostalgia that this loss causes, which becomes a new driving creative force. Paolini presented two patinated plaster copies of an ancient head, face to face, separated by the remains of a shattered third sculpture, in an installation of 1977. What better way of saying that the revival of antiquity can only be possible through fragments and that no return is possible today?

Giulio Paolini puts it clearly by saying that, when he placed two identical copies of the same ancient sculpture opposite one another, it was not the figures that he wished to represent as much as the void separating them. What he was interested in doing was leaving the distance that separates us from those images intact.

In his series of *Oggetti in meno* (Objects Less), Michelangelo Pistoletto created a *Venere degli stracci* (Rag Venus) in 1967 by placing a pyramid-shaped heap of rags of different colours and materials opposite a brightly painted plaster model of a callipygian Venus seen from behind. This was a way of restoring life and relevance to the goddess – by destroying its sacrality, toppling it from the pedestal of a timeless icon – and, at the same time, of adorning the Italian woman, intent on shopping, with a classical aura. The spectator is nevertheless aware of the gap between the world and the art of today on one side and their counterparts in the classical past. Is it an unbridgeable gap? Perhaps not, even though a correction will be needed – what Chastel calls an “appropriation”. The need for this “correction” is brilliantly established by Pistoletto in his *Venere interrotta* (Interrupted Venus), 1983. The chest-level decapitation of the classical figure of a Renaissance Venus fashioned

me scrive Paul Louis Rinuy: “Nel ciclo delle *Quattro stagioni* esposto nella Galerie de France nel 1987, ciascuna stagione è rappresentata dalla medesima figura di marmo, riprodotta identica, alla quale si aggiunge un elemento ogni volta differente, realizzato in un materiale squisitamente contemporaneo, il poliuretano”⁷.

Dopo il soggiorno a Villa Medici nel 1967 Anne e Patrick Poirier hanno iniziato a praticare quella che chiamano “archeologia immaginaria”, mescolando a elementi del passato dell’umanità tracce della propria biografia. *Ostia antiqua* (1972) è un plastico in creta di dimensioni colossali (6 metri per 12) della città di Ostia. Nella *Domus aurea* (1976) la coppia ha intrapreso la ricostruzione della mitica reggia di Nerone utilizzando vari elementi: fotografie, calchi, planimetrie, disegni, libri e plastici monumentali. Il fascino delle rovine conduce, al di là del rispetto dovuto alla storia, a un lirismo che rammenta la poetica delle rovine di Diderot e Hubert Robert. Indissolubilmente legata all’emergente interesse per il patrimonio architettonico, l’opera dei coniugi Poirier è una meditazione sull’essenza museale del “classico”: il museo, invenzione dell’antichità, si converte nel ricettacolo e nel presupposto della sua sopravvivenza. D’altronde la loro *Mnemosyne* rende omaggio alla dea della memoria e madre delle Muse: è ancora una volta una città immaginaria, ma anche la sagoma di un cranio umano e un’allusione all’ovale della biblioteca del Warburg Institute di Londra.

In conclusione vogliamo evidenziare le linee fondamentali della permanenza di un’estetica classica nella scultura. A volte è il materiale, come il marmo in Pistoletto o in Luciano Fabro (anche se questi amava ricordarmi, mostrandomi i marciapiedi ovviamente marmorei della cittadina, che a Carrara niente è più comune, più “arte povera” del marmo), a rimandare più o meno esplicitamente al riferimento classico, che viene aggiornato o addirittura sessualizzato dal dispositivo messo in opera dall’artista (come in *Nido* di Fabro in cui delle “cosce divaricate” di marmo sembrano offrirsi allo spettatore). Altrove è sufficiente il semplice colore bianco: in *Senza titolo* (1959) di Cy Twombly, il flauto di Pan posato su un doppio zoccolo e dipinto di bianco esprime il carattere classico; nelle *Piume di Esopo* e nei “mari” di Pino Pascali il colore o il materiale evocano la natura atemporale del Mediterraneo, mare di marmo, di blu e di racconti. Altre volte basta una forma: Yves Klein dipinge in IKB (la “sua tonalità di blu oltremare”) la Venere di Milo e la Nike di Samotracia che ha ispirato a César la sua *Venere di Viletaneuse* tutta di metallo. Le iscrizioni di Ian Hamilton Finlay attingono anch’esse a una vena



Anne e Patrick Poirier,
*Exegi monumentum
aere perennius*, 1988,
Prato

Anne and Patrick Poirier,
*Exegi monumentum
aere perennius*, 1988,
Prato

Richard Serra,
Promenade, 2008,
Gran Palais, Parigi

Richard Serra,
Promenade, 2008,
Gran Palais, Paris



in the noble material of marble reflects the rift that exists between the ancient world and the modern world. The twist of the body is brutally halted and the movement ends in the emptiness once occupied by the upper part of the figure. As Paul Louis Rinuy points out, in the *Four Seasons* cycle exhibited at the Galerie de France in 1987, each season is represented by an identical reproduction of the same marble figure with the addition each time of a part made of the typically contemporary polyurethane material⁶.

After their stay at the Villa Medici in 1967, Anne and Patrick Poirier began to practise what they call “imaginary archaeology”, mixing elements of their own biography with those of mankind’s past. *Ostia antiqua* (1972) is a clay model of the town of Ostia on a monumental scale (6 x 12 metres). In the same way, they undertook a vast reconstruction of the Domus Aurea, the legendary palace of the Emperor Nero, in 1976 with a whole variety of elements, including photographs, casts, plans, drawings, books and monumental models. The fascination of the ruin is such that, above and beyond the respect due to history, a poetic field opens up recalling the aesthetic of ruins developed by Diderot and Hubert Robert in the 18th century. Inseparably connected with an emerging concern for cultural heritage, the work of Anne and Patrick Poirier is a meditation on the museological essence of the “classical”, as though the museum, an invention of antiquity, were also to be the modern container and condition of its survival. Their work *Mnemosyne* pays homage to the goddess of memory, mother of the Muses. It is again an imaginary city but also the shape of a human skull as well as an allusion to the oval shape of the library of the Warburg Institute in London. To conclude, it is possible to trace the lines of force of the continued existence of a classical aesthetic of sculpture. It may be the material, that is marble in the case of Pistoletto and Luciano Fabro – although the latter delighted in telling me that, in Carrara, nothing is more common and more akin to *arte povera* (poor art) than marble, drawing my attention to the marble pavements of the street we were walking on – that more or less explicitly suggests a classical reference (which will be brought up to date and even injected with sexuality by the artist, as in Fabro’s *Nido*, where open marble thighs seem to offer themselves to the spectator). It may simply be the colour white. It is the white-painted panpipes on a double

classica. Ma la “permanenza del classico nella scultura” può essere ravvisata anche nella presenza “umana” come soggetto e come forma (si pensi a Giacometti, a Marino Marini) o, al contrario, nel rispetto di ritmi ed equilibri; e in questo caso Carl Andre, Judd, la Minimal Art, ma anche le colonne di *Deux Plateaux* (1986) di Daniel Buren al Palais Royal o il monumento per l’Assemblea nazionale di Parigi di Walter De Maria – che estrae dal repertorio classico la sfera e l’emiciclo su cui inscrivere la *Dichiarazione dei diritti dell’uomo e del cittadino* – sono “classici moderni”. Nel ciclo dei *Cremaster* Matthew Barney inserisce un elemento dionisiaco che dissocia la categoria del “classico” da quella dell’“antico”, che può anche essere brutale e violento.

Recentemente, sotto le coperture a vetri del Grand Palais a Parigi, lo scultore Richard Serra ha esposto qualcosa di più classico dei suoi archi ricurvi e labirinti semicircolari: lastre sospese, quasi in levitazione, la cui disposizione è stata studiata in modo che, da un punto determinato, lo sguardo possa attraversare l’insieme passando per una fessura, come una sorta di lama che penetri nella materia, come la freccia di Ulisse dentro gli anelli della prova che lo vide trionfare sui Proci. Quello sguardo fa del lavoro di Serra un classico in senso baudelairiano, un’opera in cui si combinano lo spirito di un’epoca, la moda, la passione e la morale della forma, l’equità classica dell’arte.

1. André Chastel, *Introduction à l’histoire de l’art française*, Flammarion, Paris 1993, p. 63.

2. Jean Laude, *La sculpture en 1913*, in *L’année 1913. Les formes esthétiques de l’œuvre d’art à la veille de la 1ère guerre mondiale*, a cura di Liliane Brion-Guerry, Klincksieck, Paris 1971, pp. 201-260. Non è privo di interesse ricordare che l’articolo, del 1968, è dedicato allo scultore Berto Lardera, scomparso, nel 1989, appena dopo la realizzazione di una delle sculture in metallo cui dava spesso titoli ispirati all’antichità.

3. André Gide, *Promenade au Salon d’Automne*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 1905, II, pp. 78, 479.

4. Citato da Antoinette Romain, *Maillol*, in *Aristide*

Maillol, L’Annonciade, Musée de Saint-Tropez, luglio-settembre 1994.

5. Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Macula, Paris 1997.

6. Rudolf Wittkower, *Qu’est-ce que la sculpture?*, Macula, Paris 1995.

7. Philippe Hoffmann, Paul-Louis Rinuy (a cura di), *Antiquités imaginaires: la référence antique dans l’art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Atti del convegno del 29 aprile 1994, Publications de l’École Normale Supérieure, Paris 1996. Il presente articolo deve molto all’analisi di Rinuy inserita in questa densa raccolta.

pedestal in Cy Twombly's *Untitled* work of 1959 that strikes the classical chord, while in Pino Pascali's *Mari* and *Piume d'Esopo* the colour and the material suggest the timeless character of the Mediterranean, a sea of marble, of blueness and of stories. It is sometimes forms that recalls the classical. Yves Klein used IKB (his own blue shade) to paint the *Venus of Milo* and the *Winged Victory of Samothrace*, which gave César the idea for his all-metal *Vénus de Villetaneuse*. Ian Hamilton Finlay's inscriptions are also in the classical vein. The "continuance of the classical in sculpture" can, however, also be understood as a form of continuance of the human as subject and form (Giacometti and Marino Marini come to mind) or, instead, as respect for rhythm and balance. In this respect, we can call "modern classical" not only works by Carl Andre, Donald Judd and Minimalism but also the columns of Daniel Buren's *Deux Plateaux* (1986) at the Palais Royal and the monument at the French National Assembly in Paris by Walter De Maria, with a classical vocabulary of sphere and hemicycle inscribed with the *Declaration of human and citizens' rights*. In the *Cremaster* series, Matthew Barney adds a Dionysiac component that distinguishes the "classical" from the "ancient"; which can be brutal and violent.

Beneath the glass roof of the Grand Palais in Paris, the sculptor Richard Serra has recently presented a spectacle of a more classical nature than its tilted arches and semi-circular mazes: sheets of steel hung almost in a state of levitation, but arranged so that it was possible from a certain point to look all the way along the narrow slit formed between them like a blade piercing thick matter, just like Ulysses' arrow shot through the rings in his victorious trial of strength with Penelope's suitors.

This vision makes Serra classical in Baudelaire's sense, combining the spirit and fashion of an age, the passion and morality of form, the classical balance of art.

1. A. Chastel, *Introduction à l'histoire de l'art français* (Paris: Flammarion, 1993).

2. Jean Laude, "La sculpture en 1913," *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la 1ère guerre mondiale*, Liliane Brion-Guerry, ed. (Paris: Klincksieck, 1971). It is not uninteresting to note that the article is dated 1968 and dedicated to the sculptor Berto Lardera, deceased in 1989 just after completing one of his many works in metal whose titles are borrowed from antiquity.

3. André Gide, "Promenade au Salon d'Automne," *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, II.

4. R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (New York: Grossman/Viking; London: Thames and Hudson, 1977).

5. Rudolf Wittkower, *Sculpture: Processes and Principles*, 1977.

6. Philippe Hoffmann and Paul-Louis Rinuy (eds.), *Antiquités imaginaires: la référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Actes de la table ronde du 29 avril 1994 (Paris: Publications de l'École Normale supérieure, 1996). This article is greatly indebted to the analysis by P-L. Rinuy contained in this very rich collection of papers.

Il *classico*: radice, eredità, risorsa

Franca Falletti

Problema sconfinato quello del ritorno del *classico* nella storia della nostra arte europea, sia che il termine venga considerato nella sua accezione più ristretta di conoscenza e riutilizzo di un patrimonio formale proveniente dal mondo greco e/o romano, sia che venga analizzato all'ombra di un'accezione più ampia, che fa riferimento al rispetto di un sistema concordemente riconosciuto di principi e regole. Tuttavia già nel primo caso le varianti si presentano enormi e conseguentemente enorme il divario fra i possibili significati che l'arte così configurata assume: perché una cosa è la citazione con puro intento archeologico, ovvero con la consapevolezza di una frattura fra il presente e un passato che si qualifica come essenziale e definitiva, altra cosa è la citazione come stimolo vitale su cui si forma un sentire sostanzialmente nuovo e diverso, per quanto debitore nella sua intima sostanza a quel medesimo passato. In questo senso sono esemplari le due formelle, di Brunelleschi e di Ghiberti, per il concorso del 1401, dove Ghiberti espone la perfezione classica di un torso nudo maschile come fosse la pietra preziosa incastonata al centro di un anello, con la naturalezza di chi parla una lingua composita e sceglie nel suo vario repertorio le parole più adatte, a prescindere dal loro etimo, mentre Brunelleschi insinua citazioni classiche nel fluire serrato del suo pensiero di proto umanista, lucidamente consapevole di usarle nello spirito di un'epoca nuova e quindi non negandosi di manipolarle, ove necessario. Per questo, per la sua eccessiva forza innovativa, nel 1401 la prova di Brunelleschi non fu accettata e la città scelse di trattenersi ancora nell'alveo di un fiume il cui lungo corso le era ben noto. E ancora differente è il rapporto con l'antichità di Ghiberti e Brunelleschi rispetto a quello del classicismo secentesco, ad esempio della volta Farnese di Annibale Carracci, dove un repertorio completo di statuaria classica viene ostentatamente esibito con la primaria e specifica finalità di elevare al dovuto decoro quel mondo di vivida sensualità sfarzosa di cui si nutriva il potere dell'epoca. E via via ancora attraverso i secoli, Ingres, Canova e tanto Picasso...

Insomma, se ci mettiamo ad analizzare l'uso che nei secoli è stato fatto, anche nella sola arte italiana, dell'eredità della cultura classica, ci scontriamo con un'infinità di variabili, a partire da quelle collegate alla domanda basilare su cosa si intenda per cultura classica: quella greca (e, nel caso, quella di quale periodo?) o quella romana? O magari anche quella etrusca? E come vogliamo considerare tutto il bacino del Mediterraneo, successivamente arabizzato?

Nel termine "classico," perciò, trova casa una serie di istanze così ampia, ma soprattutto così complessa, eterogenea e contraddittoria che suscita la necessità di ripensarlo sotto un'ottica del tutto diversa, come suggerisce il prezioso libretto di Salvatore Settis sul *Futuro del "classico"*. Questo guanto che ciascuno si infila per le occasioni più diverse fra di loro ha dunque sempre un sua realtà oggettiva o è stato talvolta piuttosto un'aspirazione soggettiva dell'essere umano? È una regola o un sistema di regole, o semplicemente un bisogno di regola? È un repertorio di forme o è una tensione verso la forma? È un luogo fisico della storia con suoi limiti cronologici e territoriali o la necessità insopprimibile dell'animo umano di avere confer-

The *Classical*: Root, Legacy, Resource

Franca Falletti



Michelangelo
Buonarroti, *David*,
1504, Galleria
dell'Accademia,
Firenze

Michelangelo
Buonarroti, *David*,
1504, Galleria
dell'Accademia,
Florence

The return of the *classical* in the history of our European art triggers endless debate, whether such a term is considered in the narrowest sense as knowledge and reutilization of a formal patrimony originating in the Greek and/or Roman world or analyzed within a wider framework referring to a unanimously recognized system of principles and rules. Furthermore, variations related to the first definition alone are countless and, as a result, the difference between possible interpretations of art employing classical references is immense. This is because a classical reference with a clear archaeological purpose (that is with an awareness of an imperative and definitive rupture between the present and the past) is very different from a classical reference employed as a vibrant stimulus for creating an essentially new and different sentiment, however much its innermost essence is indebted to the past. The two panels created by Brunelleschi and Ghiberti for the 1401 competition best exemplify this reuse of the classical. Ghiberti displays the classical perfection of a nude male torso as if it were a precious gem set in the centre of a ring, with the spontaneity of one who speaks an intricate language and is able to choose the most appropriate words from a varied repertoire, regardless of their etymon. Brunelleschi, by contrast, inserts classical citations into the rapid flow of his proto-Humanist thought, clearly aware of using these references within the spirit of a new era; therefore, he is not afraid of manipulating them if necessary. It was for this reason (his excessive innovative power) that his work was not accepted in 1401 and the city of Florence chose to continue navigating in the channels of a river whose long course they were very familiar with. The relationship Ghiberti and Brunelleschi enjoyed with antiquity is again quite different from that of 17th-century classicism as represented, for example, in the Farnese ceiling by Annibale Carracci: a complete repertoire of classical statues is ostentatiously displayed with the prime and specific purpose of elevating to a rightful state of decorum that world of vivid, sumptuous sensuality that nourished the powerful of that time. And so on, down through the centuries: Ingres, Canova and especially Picasso...

In other words, if we start to examine how the heritage of classical culture has been brought into play throughout the centuries, even in Italian art alone, we come across an infinite number of variables, starting with the most basic question of what is meant by classical culture: Greek culture (and if so, from what period?) or Roman culture? Or maybe even Etruscan culture? And how should the whole of the Mediterranean basin, which later on came under Arabic influence, be considered?

The term "classical", therefore, covers a series of examples that is so extensive, and above all so complex, heterogeneous and contradictory, that a new way of examining it is required, as suggested by Salvatore Settis in his invaluable book *The Future of the Classical*. Does this glove that fits all and can be worn on all kinds of different occasions have its own objective reality or has it sometimes been the repository of simply subjective human aspirations? Is it a rule or a system of rules or merely a need for some kind of rule? Is it a repertoire of forms



Beato Angelico,
*Madonna col Bambino
 e Santi* (Pala di San
 Marco), 1439-1443,
 Museo di San Marco,
 Firenze

Beato Angelico,
*Madonna col Bambino
 e Santi* (San Marco
 Altarpiece), 1439-1443,
 Museo di San Marco,
 Florence

me dal proprio passato e da proprie radici consolidate e ampiamente riconosciute? Le costanti del classico, i corsi e ricorsi a ritmo cadenzato dei classicismi nella nostra storia potrebbero essere i punti fermi che emergono dal caos nel respiro dei tempi. In questo senso significherebbero un serbatoio di energie, la terra su cui poggia il piede per avanzare, ovvero la consapevolezza di una trama unitaria che dia un senso almeno sul piano della logica al non senso della vita vissuta. Il momento del ritorno in sé, contrapposto al momento della dispersione da sé; e come tale il classicismo sarebbe presente in ogni artista e in ogni momento storico, come istanza di riflessione su cui fa presa la forza dell'atto creativo.

Per molto tempo la sua presenza è stata riconosciuta là dove c'era unità e dove lo spazio e il tempo erano chiusi e pertanto in qualche maniera misurabili: tutte le volte quindi che l'uomo ha individuato (o creduto di individuare) un qualche strumento in grado di leggere l'universo all'interno di un sistema logico la cui coerenza garantisse di renderlo accettabilmente governabile e parzialmente prevedibile. Quindi altro da sé e collocato oltre i limiti della sua responsabilità.

Nel primo Umanesimo fiorentino si è creduto di individuare questo strumento nella prospettiva, ma presto se ne è compresa l'illusorietà, in quanto, perché il sistema funzionasse, si doveva necessariamente negare il movimento di chi l'aveva creato e quindi la sua stessa esistenza. L'uso di un punto di vista unico e centrale, infatti, riusciva a contenere la visione di per sé caotica del mondo naturale seguendo regole determinate volta per volta alla luce di coordinate e codici universalmente riconosciuti e in tal modo rispondeva sia alle esigenze del libero arbitrio sia a quelle di una "norma" costante e immutabile. Tuttavia, dal preciso istante in cui l'opera era compiuta, la sua stessa struttura, in quanto concepita *da* e *per* un solo pun-



Jacopo Carracci, detto il Pontormo, *Cena in Emmaus*, 1525, Galleria degli Uffizi, Firenze

Pontormo (Jacopo Carracci), *Cena in Emmaus*, 1525, Uffizi, Florence

or is it a tending towards form? Is it a physical place in history with its chronological and territorial limits, or does the human mind have an irrepressible need to have a confirmation of its own past and roots that are consolidated and widely recognized? The constants of the classical, the rhythmical appearance and disappearance of classicism throughout our history could be reference points that emerge from chaos throughout time. From this standpoint, they could be considered a reservoir of energies; the terra firma which we can step onto in order to go forward, namely the awareness of a unifying thread that gives at least a logical sense to the non-sense of our lives; the moment of finding oneself as opposed to the moment of getting away from oneself. As such, classicism is innate in every artist and in every historical moment, as an instance to which the power of the creative act is anchored. For a long time the presence of the classical was recognized as being where there was unity and where space and time were closed off and, therefore, in some way measurable. This happened any time man singled out (or believed he did) some instrument that could make sense of the universe (placed outside of himself and beyond the limits of his responsibility) within the framework of a logical and consistent system: the universe would then appear as reasonably manageable and to some extent predictable.

In the early days of Florentine Humanism it was thought that perspective could be this instrument, but it was soon recognized as being deceptive: in order for the system to work, the movement of the artist, and therefore himself, should not exist. The use of a single and central viewpoint succeeded in containing a vision – in itself chaotic – of the natural world by following rules that were governed at every instance by universally recognized systems and regulations – and in this way it satisfied both the requirements of free will and those of creating a constant and unchanging “norm.” Yet, at the precise moment when the work of art was completed, its very own structure, designed *by* and *for* a single predetermined viewpoint, excluded any possibility of other relations or plurality. By dominating reality through the measurement of space, perspective was born with the original sin of failing to take into account the time factor.

This was an unsustainable limit (yet one which was essentially not overcome until the beginning of the 20th century), and it was for this reason that also the perspective techniques used by Paolo Uccello, Leon Battista Alberti and Piero della Francesca – together with the reutilization of classicism, from where they stemmed – were, from the very beginning, transformed into an exercise of the intellect rather than an impartial way of operating. In his altar-piece for the main altar in the Church of San Marco, Fra Angelico (who spent his life in a cell and wasn’t therefore familiar with the ways of the world) positioned a wide circle of saints around the Madonna using the correct perspective and went on rounding out the volumes of the faces and cloaks of each figure with light. He then placed a small icon with the *Crucifixion* in the centre, in front of the edge of the large carpet which acts as a stage for the whole composition – therefore at the very border between the painted space and the real space. This small detail is extremely important because, inserted as it is along the line of the vanishing point, it helps open a channel of communication between the image and the external world; and in its apparent innocence it sets down an irrefutable limit to the demands of trying to understand the universe, by closing it off and defining it according to pre-established geometric configurations.

The transition from the 15th to the 16th century signals the final demise, and for all, of illusions based on faith in the miraculous power of rationalism and the return to classicism (the two terms are often closely, though not always well-foundedly, connected) – this is the basis for the beginning of our modern civilization, too. An obvious indication of this change is the singular and profoundly anti-classical nature of early Florentine Mannerism and, in particular, of the works produced by Pontormo, Rosso Fiorentino and all those “eccentric” masters: their choice of colours, compositions and even iconography easily recall distant Gothic memories. However, from that moment on, there would always be a clear under-

to predeterminato, escludeva ogni questione di rapporti e di pluralità: dominatrice del reale attraverso la misura dello spazio, la prospettiva nasceva col peccato originale di ignorare il fattore tempo.

Fu questo un insostenibile limite (rimasto peraltro sostanzialmente invalidato fino agli inizi del Novecento), a causa del quale anche la prospettiva di Paolo Uccello, di Leon Battista Alberti, di Piero della Francesca, insieme al recupero del classicismo dal cui ambito aveva preso le mosse, si trasformò fin dal suo nascere in una tensione dell'intelletto piuttosto che in un oggettivo modo di operare. E il Beato Angelico, che viveva in una cella e perciò non conosceva il mondo, dopo aver posto in buona prospettiva l'ampio cerchio dei santi intorno alla Madonna nella sua pala per l'altare maggiore della chiesa di San Marco e dopo aver tornito a uno a uno con la luce i volumi dei volti e dei manti, appoggia un'iconcina con la *Crocefissione* al centro, davanti al bordo del grande tappeto che fa da pavimento a tutta la composizione, quindi al limite fra lo spazio dipinto e lo spazio reale. Piccolo particolare di grande significato, perché serve ad aprire un corridoio di comunicazione fra l'immagine e il mondo esterno, inserendosi lungo il percorso della linea di fuga; e nella sua apparente innocenza pone un limite perentorio alla pretesa di comprendere l'universo serrandolo con la sola ragione entro prefissati schemi geometrici.

Il passaggio dal XV al XVI secolo segna il tramonto definitivo, e per tutti, delle illusioni imperniata sulla fiducia nel potere taumaturgico del razionalismo e del ritorno alla classicità (con strette giunture, non sempre giustificate, fra i due termini) e su questo si fonda anche l'inizio della civiltà in cui oggi viviamo. Ne è evidente testimone il carattere particolarissimo e profondamente anticlassico del primo manierismo fiorentino e in particolare la produzione del Pontormo, del Rosso Fiorentino e di tutti quei maestri "eccentrici" che nelle loro scelte cromatiche, compositive e persino iconografiche ritornano volentieri a lontane memorie gotiche. Comunque, da quel momento sarà sempre presente la chiara percezione che accanto all'*antico* esiste anche un *moderno* e che i due termini indicano realtà comunque diverse, tanto diverse da poter entrare in confronto e in competizione, magari a scapito dell'antico, come accade quando Vasari, parlando del *David* di Michelangelo dice che "[...] questa opera ha tolto il grido a tutte le statue moderne ed antiche, o greche o latine che elle vi fussero". Mi piace pensare proprio al *David* e al 1504, anno della sua presentazione alla città di Firenze, come al perno su cui ruota questo momento focale per la nostra storia dell'arte, il momento a partire dal quale il classicismo si chiude in un mondo a sé, studiato, evocato, mitizzato, magari saccheggiato o frainteso, ma sempre *altro da noi*. Anche perché negli ultimi mesi di quell'anno e nei primissimi dell'anno seguente, non si sa con precisione quanto a lungo ma tuttavia sicuramente insieme, furono a Firenze Michelangelo, Raffaello e Leonardo.

Dal concomitante apporto di queste diversissime genialità nasce una cultura dove trova spazio quella pluralità di vedute che il primo Quattrocento aveva negato e di cui fa parte il dubbio, motore primo dell'evoluzione umana. E nasce anche, da questo particolarissimo frangente storico, che ha alle sue spalle una serie concatenata di eventi dolorosamente traumatici, come l'assassinio nella cattedrale fiorentina di Giuliano de' Medici e il pubblico supplizio inflitto al Savonarola in piazza della Signoria, una cultura a partire dalla quale il *classico* non sarà più vissuto come radice da cui trarre alimento, costituendo con essa un organismo unico, non sarà più considerato come eredità da cui attingere idee, materiali, repertori di forme, ma sarà sentito come risorsa fondante della creatività, che costantemente si rinnova.

Infine, è in questo preciso momento che nasce il senso contemporaneo del *classico*.

A sinistra,
Filippo Brunelleschi,
Sacrificio di Isacco,
formella in bronzo,
1401, Museo Nazionale
del Bargello, Firenze;
a destra,
Lorenzo Ghiberti,
Sacrificio di Isacco,
1401, Museo Nazionale
del Bargello, Firenze

Left, Filippo
Brunelleschi, *Sacrificio
di Isacco,* bronze panel,
1401, Museo Nazionale
del Bargello, Florence;
right, Lorenzo Ghiberti,
Sacrificio di Isacco,
1401, Museo Nazionale
del Bargello, Florence



standing that the *modern* exists alongside the *ancient* and that these two terms indicate two different entities. They are so different that they can confront and compete with each other, even to the detriment of the ancient, as occurred when Vasari speaking about Michelangelo's David said: "[...] this figure has put in the shade every other statue, ancient or modern, Greek or Roman." I like to think of the David and of 1504 (the year it was presented to the city of Florence) as the pivots around which this focal point in our history of art revolves: the moment when classicism enclosed itself in a world of its own – to be studied, elicited, mythicized, even sacked and misunderstood, but always seen as *other than us*. It must also be said that, during the last months of that year and the first months of the following, Michelangelo, Raphael and Leonardo da Vinci were definitely in Florence at the same time, even though the precise length of their stays is not known. These three distinctly different geniuses together contributed towards creating a culture where there was room for a plurality of views (which the early 15th century artists had ignored) and for doubt, the fundamental motivating force of human evolution. From this singular moment in history, preceded by an interconnecting series of painful traumatic events such as the murder of Giuliano de' Medici in Florence's cathedral and the public execution inflicted on Savonarola in Piazza della Signoria, arose a culture that no longer considered the *classical* as a source of nourishment and thereby creating with it a single organism; it was no longer considered a heritage from which to draw ideas, materials and repertoires of forms, but regarded as a legitimate resource for the creative process, continually renewing itself. Lastly, it was at this precise moment that the contemporary sense of the *classical* was born.

Ma Duchamp è classico?

Alberto Fiz

“D'altronde sono sempre gli altri che muoiono”. L'epigrafe che compare sulla tomba di Marcel Duchamp non è solo la risata sardonica nei confronti della morte, ma il desiderio di eternità e di trascendenza che attraversa il suo percorso artistico in grado di rovesciare l'effimero trasformandolo in valore assoluto. Stornare il significato dell'oggetto per potenziarne il valore metaforico in una prospettiva dove solo l'artista è in grado di determinarne il destino è, certo, un passaporto verso l'immortalità.

A meno che non si scorga dietro a *Fontana*, l'orinatoio rovesciato, una nostalgia verso il marmo, è difficile pensare a qualcosa di più anticlassico dei suoi *ready made*. Sono dissolvenze del concetto estetico e assumono un aspetto interrogativo sulla loro stessa presenza.

Come afferma Octavio Paz, non sono anti-arte, come tante creazioni moderne, bensì artistiche: “Sarebbe stupido discutere riguardo la loro bellezza o la loro bruttezza, perché non sono opere ma segni di interrogazione o di negazione davanti alle opere”¹.

Eppure, è proprio nel loro apparente paradosso che i *ready made* sono diventati dei “classici” infinitamente imitati, tanto che era lo stesso Duchamp a lamentarsi dell'uso e dell'abuso che si faceva delle sue invenzioni, passate dal rango di provocazioni dirompenti rispetto al sistema dominante a quello di modelli da imitare.

Evidentemente, il maestro francese, di cui in mostra viene proposta la celebre *Roue de bicyclette* del 1913 (la ruota, è bene non dimenticarlo, è simbolo della vita e della rigenerazione), rappresenta un ottimo spunto di riflessione per indagare la permanenza nell'estetica contemporanea del concetto di classicità.

Perché ciò che appare agli antipodi rispetto all'arte greco-romana viene assimilato a questa definizione? In apparenza può sembrare scandaloso o addirittura sacrilego.

Nessuno, tuttavia, avrebbe nulla da eccepire se trovasse il nome di Duchamp nel regesto dei classici di tutti i tempi in un elenco che spazia da Fidia a Rembrandt passando attraverso Botticelli e Tiziano. In questo caso si è metabolizzata un'idea di classicità trasversale che annovera quegli autori la cui ricerca va oltre la contingenza, riconoscendo alla loro arte uno status di eternità.

Nei quattordici punti che Italo Calvino pone a base del suo saggio sulla letteratura *Perché leggere i classici*, due risultano di particolare significato.

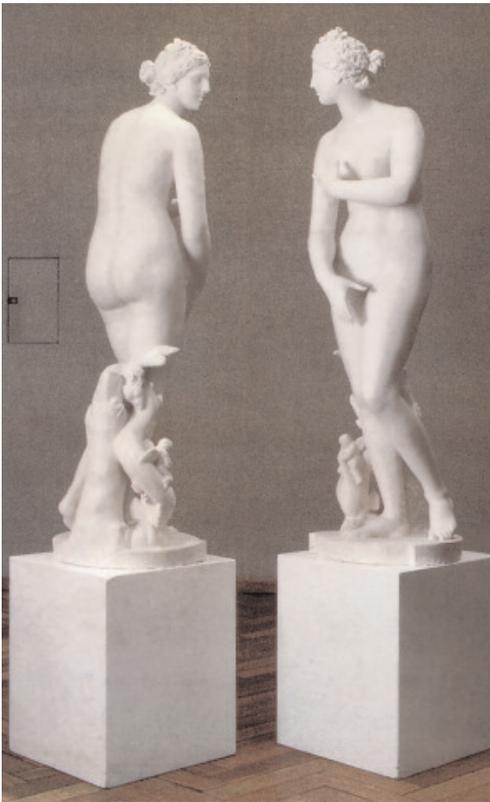
Al punto 3 l'autore scrive: “I classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale”.

E al punto 13 prosegue la sua disanima affermando: “È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma, nello stesso tempo, di questo rumore di fondo non può fare a meno”².

Concetti, insomma, ampiamente condivisibili anche sul piano artistico da cui emerge il superamento delle contingenze precarie legate alla dimensione temporale: l'autore classico non solo ha saputo imporre un proprio codice, ma ne ha fatto uno strumento d'influenza cogniti-

Is Duchamp Classic?

Alberto Fiz



Giulio Paolini,
Mimesi, 1975

Giulio Paolini,
Mimesi, 1975

“Besides, it’s always the others who die”: the epigraph on the tomb of Marcel Duchamp is not only a sardonic laugh in the face of death, but the desire for eternity and transcendence that, through his artistic path, is able to invert the ephemeral and transform it into absolute value. Cancelling the meaning of the object in order to augment its metaphorical value, in a perspective in which only the artist can determine its fate, is unquestionably a passport to immortality.

Unless one spies a nostalgia for marble in *Fontaine*, the overturned urinal, it is hard to think of anything more anticlassical than Duchamp’s ready-mades. They are fade-outs of the aesthetic concept and acquire a questioning aspect about their very presence.

As Octavio Paz noted “they are not anti-art, like so many modern creations, but rather *an-artistic* [...] It would be senseless to argue about their beauty or ugliness, firstly because they are beyond beauty and ugliness, and secondly because they are not creations but signs, questioning or negating the act of creation”¹.

And yet it is precisely in their apparent paradox that the ready-mades have become endlessly imitated “classics”. Indeed, Duchamp himself complained about the use and abuse of his inventions, which shifted from the status of sensational provocations with respect to the prevailing system to that of models to imitate.

Evidently, the French master, whose famous *Roue de bicyclette* (1913) – and let’s not forget that the wheel is the symbol of life and regeneration – is on display here, represents an excellent starting point to investigate permanence of the concept of classicism in the contemporary aesthetics.

Why is something that appears to be poles apart from Graeco-Roman art assimilated with this definition? At first sight, this may seem scandalous or even sacrilegious. Nevertheless, no one would take exception if Duchamp’s name were inscribed in the register of the classics of all times, on a list that extends from Phidias to Botticelli, Titian and Rembrandt. What has been metabolized in this case is an idea of cross-cutting classicism that encompasses artists whose research goes beyond contingency, acknowledging that their art is eternal.

Of the basic fourteen points of Italo Calvino’s work on literature titled *Why Read the Classics?* two are especially meaningful. Under point 3, the author writes: “The classics are books that exert a peculiar influence, both when they refuse to be eradicated from the mind and when they conceal themselves in the folds of memory, camouflaging themselves as the collective or individual unconscious”. And under point 13 he continues his close examination of the subject, stating: “A classic is a work which relegates the noise of the present to a background hum, which at the same time the classics cannot exist without”².

In short, these are concepts that can also be shared fully on an artistic level, where the precarious contingencies tied to the temporal dimension are overcome: the classic artist has not only been capable of imposing his own code, but has also made it an instrument of cognitive influence that is widely accepted by the general public, ultimately becoming a

va generalmente accettato dalla collettività, sino a diventare un modello di riferimento a prescindere dalle sue intenzionalità.

In tal senso, la storia diventa il grande spartiacque per definire la classicità come valore assoluto in grado di resistere alle pressioni del gusto, della moda e del mercato.

Non c'è dubbio che il secolo breve potrà riservare ancora molte sorprese e quanto oggi appare assoluto potrebbe essere relativizzato in un futuro prossimo, tenendo conto che abbiamo a che fare con un concetto non privo di una componente soggettiva. Al contrario, qualche illustre sconosciuto, sbeffeggiato dal sistema commerciale, potrebbe crescere nella scala dei valori e ritrovarsi, magari tra qualche decennio, nella lista degli immortali.

Se questa va considerata come la definizione più estensiva di un concetto unanimamente accettato, anche se mai del tutto chiarito, il problema precipuo riguarda le costanti del classico intese come presenza di determinati valori non immediatamente percepibili nella sfera dell'indagine moderna e contemporanea.

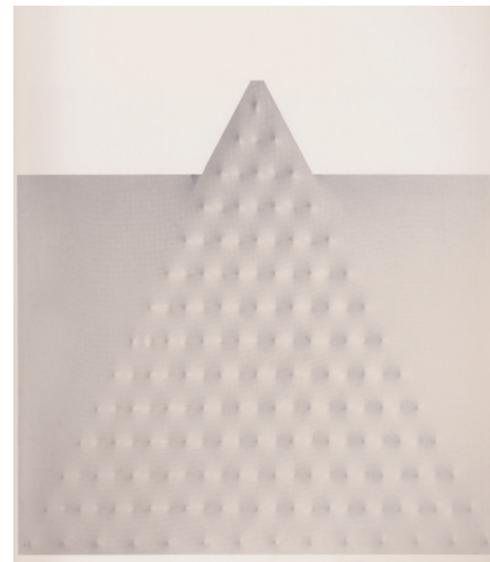
È questa la vera sfida in base a un'idea del classico per nulla statica, bensì fluida e dinamica che ha saputo modificarsi nel tempo pur mantenendo saldi alcuni principi fondamentali che, come ha sottolineato Salvatore Settis, si potrebbero riassumere in perfezione, misura, equilibrio, grazia, intensità e naturalezza: "Sono valori che, sin dalla stessa antichità e poi per lunga tradizione vengono attribuiti (di solito implicitamente) al 'classico' come altrettanti messaggi sempre attuali per la pienezza della civiltà, intendendoli come perpetui e atemporali e rimuovendone la natura di prodotti storicamente determinati"³.

All'apparenza nulla di più lontano dall'indagine del Novecento che, sin dai suoi primi vagiti, identifica il proprio nemico con il passato reazionario, cascama retorico a cui è necessario opporsi con fermezza per imporre un nuovo linguaggio: "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 bella della *Vittoria di Samotracia*"⁴, afferma Filippo Tommaso Marinetti nel primo *Manifesto del Futurismo* datato 1909 inneggiando alla bellezza della velocità in quello che può essere considerato simbolicamente come il più virulento attacco nei confronti della classicità. Ma nemmeno in questo caso si nega la bellezza della *Nike di Samotracia* che diventa l'elemento di confronto per affermare l'idea di una modernità destinata persino a superare la perfezione della dea della vittoria.

"Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione. Volete, dunque, sprecare tutte le forze migliori in questa eterna ed inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpestati?"⁵, ribadisce Marinetti riconoscendo che solo attraverso un atto di dirompente contestazione è possibile spezzare le catene che impediscono al nuovo di dilagare.

Sebbene con minor enfasi, anche Duchamp esprime una posizione simile riconoscendo che "quel che non funziona nell'arte contemporanea è l'assenza di spirito di rivolta – nessuna idea che nasca nei giovani artisti. Essi camminano sulle orme dei predecessori cercando di fare meglio di loro. E si verifica sempre una pausa artistica quando gli artisti di un certo periodo si limitano a riprendere il lavoro di un predecessore nel punto in cui l'abbandonò e di cercare di continuare ciò che egli faceva". Ma Duchamp, al contrario di Marinetti, rifiuta qualsiasi idea evolucionistica: "L'arte è prodotta da una serie d'individui che si esprimono in maniera personale; non è una questione di progresso. Ad esempio, non c'è stato alcun progresso di Corot su Fidia"⁶.

Un passato che non passa, intorno al quale si consuma lo scontro delle avanguardie con l'eccezione di Giorgio de Chirico che, con orgoglio, dichiarerà *Pictor classicus sum*, compiendo la più acuta e rivoluzionaria riflessione sulla classicità del Novecento all'interno di una ricerca dove la forma non viene mai indagata come elemento a sé stante, ma appare filtrata dalla memoria visionaria che contempla l'ombra, lo spettro, il simulacro in una metafora della contemporaneità che proseguirà la sua verifica sino a tempi recentissimi coinvolgendo artisti come Jannis Kounellis e Giulio Paolini.



Enrico Castellani,
Superficie bianca, 1967,
MAMbo, Museo d'Arte
Moderna, Bologna

Enrico Castellani,
Superficie bianca, 1967,
MAMbo, Museo d'Arte
Moderna, Bologna

reference model, regardless of its intentionality. In this sense, history becomes the great watershed to define classicism as an absolute value that can withstand the pressures of taste, fashion and the market.

There is no doubt that the short century may still hold many surprises and what appears to be absolute today may be relativized in the near future, given that we are dealing with a concept that also has a subjective element. On the contrary, a nobody mocked by the commercial system might ascend the scale of values and find himself on the list of immortals several decades later.

If this is to be considered the most extensive definition of a unanimously accepted – albeit never fully clarified – concept, the chief problem involves the constants of the classical, viewed as the presence of given values that are not immediately perceptible in the realm of modern and contemporary research.

This is the true challenge, based on an idea of the classical that is by no means static, but fluid and dynamic, which has changed over the years while holding fast to certain fundamental principles that – as Salvatore Settis has emphasized – can be summarized as perfection, moderation, balance, elegance, intensity and naturalness. “They are values that, since antiquity and then by long tradition, are attributed (usually implicitly) to the ‘classic’ like just as many messages that are ever current for the fullness of civilization, understanding them as perpetual and atemporal, and doing away with the nature of historically determined products.”³

Seemingly, nothing is further from the research of the 20th century, which from its very beginnings identified the enemy as the reactionary past, rhetorical junk that had to be countered firmly in order to impose a new language. “A racing car whose hood is adorned with great pipes, like serpents of explosive breath [...] a roaring car that seems to ride on grapeshot [...] is more beautiful than the *Victory of Samothrace*”, wrote Filippo Tommaso Marinetti in the first *Manifesto of Futurism*⁴, dated 1909, praising the beauty of speed in what can be considered, symbolically, as the most virulent attack against classicism. Yet even here, the beauty of the *Nike of Samothrace*, which becomes the element of comparison to affirm the idea of a modernity destined to surpass the perfection of the goddess of victory, is acknowledged.

“To admire an old painting is to pour our sensitiveness into a funeral urn, instead of throwing it forward by violent casts of creation and action. Do you mean thus to waste the best of you in a useless admiration of the past that must necessarily leave you exhausted, lessened, trampled?”⁵ In this emphatic statement, Marinetti recognized that only through devastating opposition is it possible to break the chains that prevent the new from spreading.

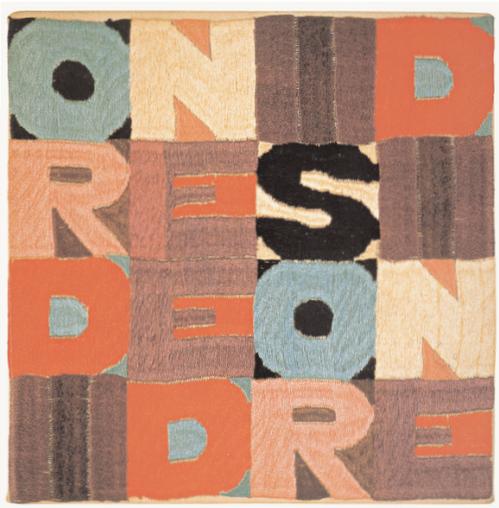
Albeit with less emphasis, Duchamp expressed a similar position, noting: “The great trouble with art [...] at present [...] is that there is no spirit of revolt [...] no new ideas appearing among the younger artists. They are following along the paths beaten out by their predecessors, trying to do better what their predecessors have already done [...] And a creative lull occurs always when artists of a period are satisfied to pick up a predecessor’s work where he dropped it and attempt to continue what he was doing”⁶. Unlike Marinetti, however, Duchamp rejected any evolutionist idea: “Art is produced by a succession of individuals expressing themselves; it is not a question of progress [...] There was no progress for example in J.-B.-C. Corot over Phidias”⁷.

It is a past that does not pass, around which the confrontation of the avant-gardes was played out, with the exception of Giorgio de Chirico, who proudly declared *Pictor classicus sum*, making the most penetrating and revolutionary reflection on classicism of the 20th century, as part of a quest in which form is never investigated as a separate element but is filtered by visionary memory that contemplates shadows, the spectre, the simulacrum, in a metaphor of contemporaneity; it is a quest carried out till very recent times, involving artists such as Jannis Kounellis and Giulio Paolini.

Giorgio de Chirico
Il canto d’amore,
1914, The Museum of
Modern Art, New York

Giorgio de Chirico
The Song of Love,
1914, The Museum of
Modern Art, New York





Alighiero Boetti
Ordine e disordine,
1973

Alighiero Boetti
Ordine e disordine,
1973

Ma, tornando al quesito iniziale, come può dialogare l'apollineo nietzschiano con il *ready made* duchampiano tanto da poter definire *Ruota di bicicletta* un'icona classica?

La spiegazione si trova nell'interpretazione che dell'antico ha dato Johann Winckelmann affermando che la bellezza non nasce da un'analisi diretta della natura ma dalla sua idealizzazione. È ben noto il famoso aneddoto di Zeusi che voleva dipingere un ritratto di Venere. Per farlo scelse le cinque più belle donne di Crotona e dalle caratteristiche migliori di ciascuna poté formarsi il suo ideale. Nel 1516 Raffaello, il più classico tra gli artisti rinascimentali, scrisse a Baldassar Castiglione, l'autore del *Cortigiano*: "Io mi servo di certa Idea, che mi viene dalla mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico di averla"⁷.

Quanto a Duchamp, se l'arte è cosa mentale, sarà la collocazione dell'oggetto in uno spazio altro a renderlo assoluto di fronte a un significato che si altera in base alla decisione del suo autore che, dopo aver messo in crisi la componente retinica ed emozionale, determina il passaggio da una scelta individuale a una scelta condivisa dalla collettività. È la volontà demiurgica del creatore ad affermare la presenza dell'oggetto, il corpo del reato che in nessun modo può essere confuso con altri indizi.

Lui è il *killer* che, dopo aver fatto tabula rasa di ogni modello, determina una rinnovata forma di classicità che non ha più a che fare con l'ideale ma con l'aura che circonda la creazione in grado di determinare un nuovo, impreveduto sviluppo mentale; è l'oggetto d'uso comune che, per espressa volontà del suo autore, viene celebrato diventando esso stesso un feticcio da imitare in un paradosso ambiguo che lo colloca al pari del *Laoconte* o della *Nike di Samotracia*.

"L'essenza delle cose" ha affermato Louis Aragon, "non è in alcun modo legata alla loro realtà; esistono altre relazioni oltre alla realtà che la mente umana è in grado di comprendere e che sono altrettanto primarie come il caso, l'illusione, il fantastico, il sogno"⁸.

Proprio nella fase del suo massimo riconoscimento, l'avanguardia viene sconfitta in quanto riassorbita nella sfera del classico che ha attivato i suoi anticorpi conglobando anche l'anti-classico.

Lo stesso vale per l'idea di bellezza che s'impone come elemento d'identificazione sconvolgendo ogni premessa e ogni volontà di contestazione. Dall'antigravioso di Carlo Carrà all'*art brut* di Jean Dubuffet sino al graffitismo di Jean-Michel Basquiat, è un lottare contro i mulini a vento di fronte a un'antinomia che prende il sopravvento e diventa regola.

In una società liquido-moderna come la nostra, in base alla felice definizione di Zygmunt Bauman, la classicità diventa un luogo d'identificazione per una ricerca che, qualunque strada prenda, non rompe mai del tutto il cordone ombelicale che la lega al passato.

Nel secondo manifesto dello Spazialismo si legge: "Ma non intendiamo abolire l'arte del passato o fermare la vita: vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua

Returning to our initial question, however, how can Nietzsche's Apollonian dialogue with Duchamp's ready-mades in a way that would allow us to categorize *Roue de bicyclette* as a classical icon?

The explanation can be found in the interpretation of antiquity offered by Johann Winckelmann, who stated that beauty does not stem from a direct analysis of nature but from its idealization. There is a well-known anecdote about Zeuxis, who wanted to paint a portrait of Venus. To do so, he chose the five most beautiful women of Croton and took the best features of each to create his ideal. In 1516 Raphael, the most classical of the Renaissance artists, wrote to Baldassare Castiglione, the author of *Il Cortegiano* ("The Courtier"), that he worked according to a certain idea that would come to his mind. Whether such idea had any artistic excellence he did not know, but that was what he endeavoured to achieve.

As for Duchamp, if art is something mental, then placement of the object in another space is what will make it absolute with respect to a signification that changes based on the decision of the artists who, after bewildering the retinal and emotional components, determines the transition from an individual choice to one shared by society. It is the creator's demiurgic volition that affirms the presence of the object, the physical evidence that cannot be mistaken for other clues in any way. He is the *killer* who, after turning every model into a *tabula rasa*, defines a renewed form of classicism that no longer has anything to do with the ideal, but with the aura that surrounds the creation, which can bring about a new and unexpected mental development. It is the commonplace object that, through the artist's specific wish, is celebrated, becoming a fetish to be imitated, in an ambiguous paradox that puts it on the same level as *Laocoön* or the *Nike of Samothrace*.

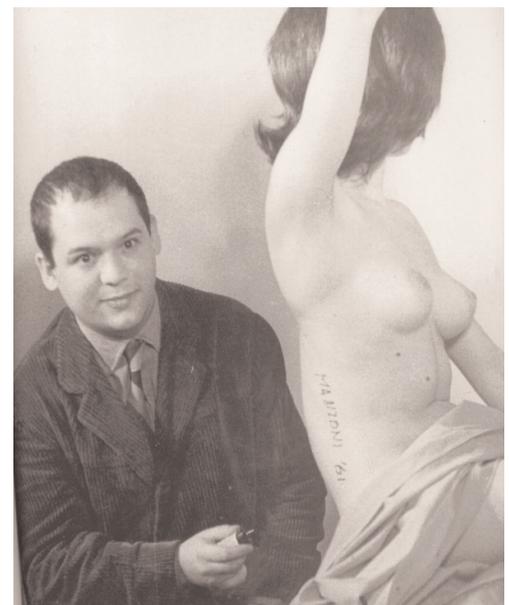
Louis Aragon noted that the essence of things is in no way tied to their reality, that there are relations other than the real that the mind is capable of grasping, and that are also primary, like chance, illusion, the fantastic, the dream.

At the height of its recognition, however, the avant-garde was defeated, as it was reabsorbed into the sphere of the classical that had activated its antibodies, also incorporating the anticlassical.

The same holds true for the idea of beauty that imposes itself as an identifying element, overturning every premise and every desire for protest. From Carlo Carrà's *antigrizioso* to Jean Dubuffet's *art brut* and on to Jean-Michel Basquiat's graffiti art, this represents tilting at windmills in the face of an antinomy that gains the upper hand and becomes the rule.

Piero Manzoni
Scultura vivente,
1961

Piero Manzoni
Scultura vivente,
1961



campana di vetro. Una espressione d'arte aerea di un minuto è come se durasse un millennio, nell'eternità. A tal fine, con le risorse della tecnica moderna faremo apparire nel cielo: forme artificiali; arcobaleni di meraviglia; scritte luminose."

Se la classicità ha come punto di riferimento l'ideale armonia delle forme nel tentativo dell'artista di avvicinarsi al divino, il Novecento si è sviluppato attraverso gesti emblematici, pressoché indifferenti nei confronti della natura, che assolvono il compito di aprire nuovi orizzonti alla coscienza retinica in una rinnovata problematicizzazione del concetto stesso di realtà.

Ciò che appariva ormai canonizzato torna a essere messo in discussione in base a una differente chiave prospettica dove all'artista, come direbbe Alighiero Boetti, spetta il compito di mettere al mondo il mondo ricreando ex novo nuovi regolamenti che a loro volta saranno infinitamente imitati.

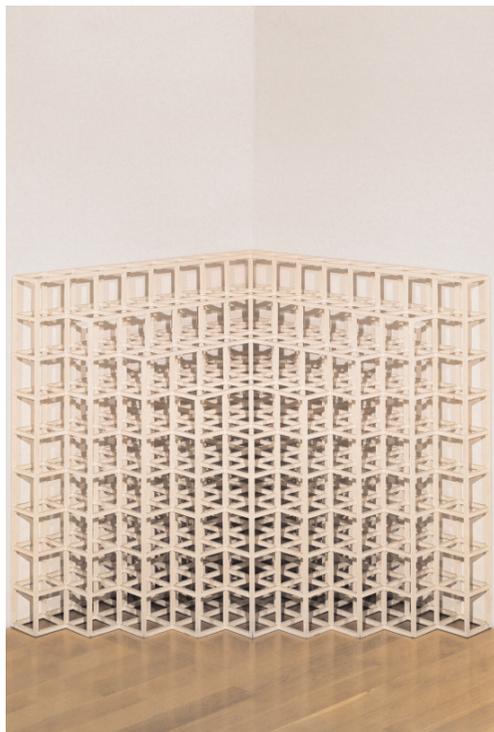
Limitandoci all'arte italiana, basterebbe ricordare i tagli di Lucio Fontana, gli *achromes* di Piero Manzoni, le superfici estroflesse di Enrico Castellani, le superfici specchianti di Michelangelo Pistoletto (ma si potrebbero aggiungere i *décollages* di Mimmo Rotella, le tele fasciate di Salvatore Scarpitta e le cancellature di Emilio Isgrò), tutte azioni eminentemente classiche per la loro capacità di diventare esse stesse modelli intorno ai quali confrontarsi in relazione allo sviluppo di nuovi criteri linguistici.

In questo caso, armonia ed equilibrio sono ottenuti attraverso un procedimento di sintesi razionale per nulla condizionato dalla componente emotiva e si potrebbe affermare (sia pure con beneficio d'inventario) che l'indagine più specificatamente concettuale è quella che più si avvicina all'ideale classico.

"Gli intervalli e le misure possono essere importanti per un'opera d'arte [...] Lo spazio regolare può anche diventare un elemento di tempo metrico, una specie di battito o di pulsazione regolare"⁹, ha scritto Sol LeWitt nel 1967 nei suoi celebri *Paragraphs on Conceptual Art* con una serie di affermazioni che sarebbero state condivise da Fidia, così come da Leonardo.

Ma è probabilmente il taglio di Fontana, nella sua istanza avveniristica (non è un caso che ciascuna opera sia contrassegnata dal titolo *Concetto spaziale, Attesa*) e nella sua ansia d'infinito, uno dei modelli di un ipotetico classico contemporaneo colto in tutta la sua complessità.

La chirurgica fenditura sulla tela appare come sintesi di rivelazione e purezza superando la vio-

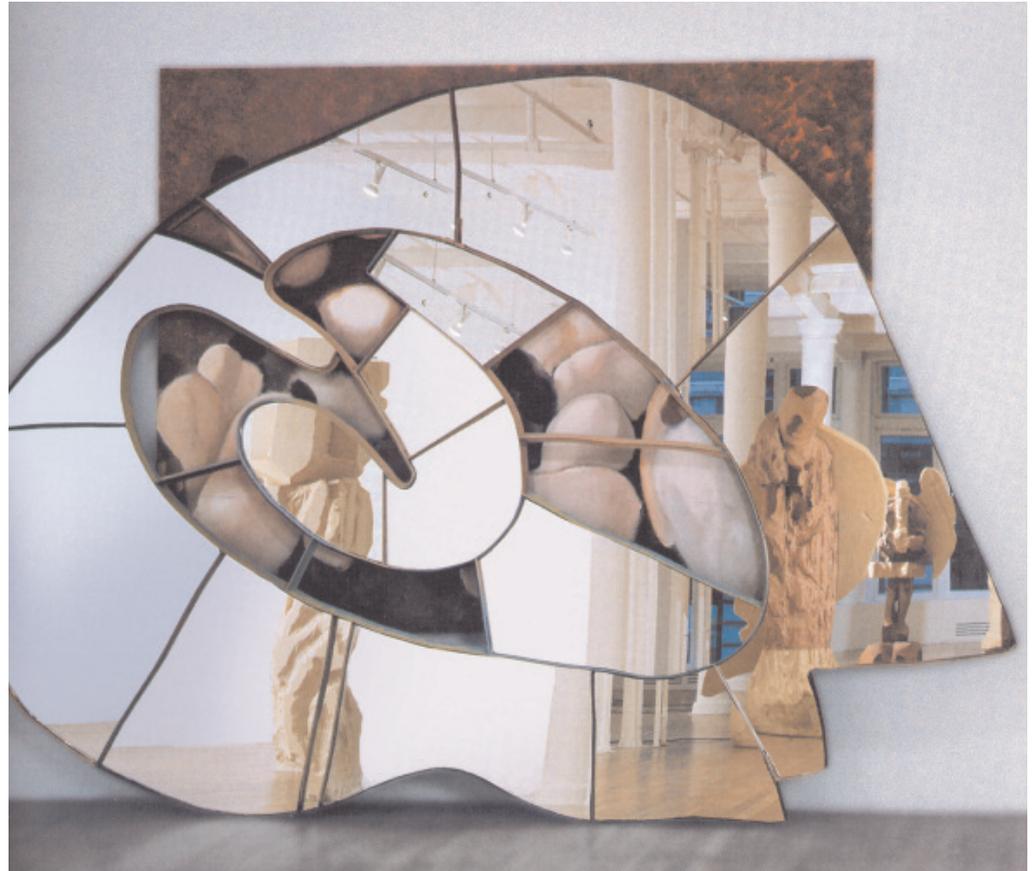


A sinistra, Sol LeWitt, Corner Piece No. 2, 1976; a destra, Marcel Duchamp, Porte-bouteilles, 1960, New York, Robert Rauschenberg Foundation

Left, Sol LeWitt, Corner Piece No. 2, 1976; right, Marcel Duchamp, Porte-bouteilles, 1960, New York, Robert Rauschenberg Foundation

Michelangelo Pistoletto
Metamorfosi, 1981

Michelangelo Pistoletto
Metamorfosi, 1981



In a “liquid modern” society like ours – to use Zygmunt Bauman’s apt definition – classicism becomes a place of identification for a quest that, regardless of which path it takes, never fully severs the umbilical cord that ties it to the past.

In the *Second Manifesto of Spatialism*, we find the following statement: “But we do not wish to abolish the art of the past or to stop life: we want painting to escape from its frame and sculpture from its bell-jar. An expression of aerial art of a minute is as if it lasts a thousand years, an eternity. We will open up the skies: artificial forms; rainbows of wonder; luminous sky-writing”⁸. If we consider that the point of reference of classicism is the ideal harmony of forms in the artist’s attempt to approach the divine, then the 20th century developed through emblematic gestures – virtually indifferent towards nature – that accomplished the task of opening new horizons for the retinal consciousness, in a renewed problematization of the very concept of reality.

That which appeared to be entrenched was challenged once more, based on a different approach in which, as Alighiero Boetti would say, the artist was responsible for bringing the world into the world, creating brand-new rules that, in turn, would be imitated endlessly. Limiting ourselves to Italian art, by way of example we can cite Fontana’s slashes, Piero Manzoni’s *Achromes*, Enrico Castellani’s protruding surfaces and Michelangelo Pistoletto’s mirrored surfaces (but we could also add Mimmo Rotella’s *Décollages*, Salvatore Scarpitta’s wrapped canvases and Emilio Isgrò’s erasures). All of these are eminently classic and classical actions because of their ability to become – in turn – models to examine in relation to the development of new linguistic criteria.

In this case, harmony and balance are achieved through a process of rational synthesis that is not conditioned by the emotional element, and it could be said (albeit with reservation) that the most specifically conceptual research is that which most closely approaches the classic ideal.

lenza espressiva che aveva caratterizzato la serie dei *Buchi* o la componente decorativa dei *Barocchi*. È, in definitiva, quella perfezione, nella sua semplicità assoluta e risolutiva, il gesto che accoglie metaforicamente l'eredità dell'antica tradizione greco-romana.

Non c'è dubbio, tuttavia, che il Novecento sia il secolo che più di ogni altro ha modificato il concetto dell'arte trasformandolo in un *happening*, in un'azione interrogativa e polisemica sviluppata nei confronti di una realtà fatta a brandelli dove l'artista-Vate tenta ogni volta di svelare l'enigma originario.

Malgrado ciò, la classicità rimane il punto di non ritorno con cui confrontarsi, il nervo scoperto intorno al quale si sviluppa la crisi della modernità, sempre in bilico tra la ricerca di un'armonia superiore, un sentimento di nostalgia nei confronti dell'antica Grecia e una volontà iconoclasta dove l'ideale di bellezza viene definitivamente incrinato.

Un demone che non allenta la morsa e ricompare, sotto mentite spoglie, anche nel XXI secolo, nascondendosi persino dietro al kitsch e al Neomanierismo.

1. Octavio Paz, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Abscondita, Milano 2000, p. 28.

2. Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Oscar Mondadori, Milano 2002, pp. 7, 11.

3. Salvatore Settis, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004, p. 103.

4. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, 1909, in *Manifesti del Futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Abscondita, Milano 2008, p. 13.

5. *Ibidem*, p. 15.

6. Marcel Duchamp, *Discorso*, 1946, in *Marcel Duchamp. Scritti*, a cura di Michel Sanouillet, Abscondita Milano 2005, p. 147.

7. David Irwin, in Johann J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di Federico Pfister, Einaudi, Torino 1973, pp. XLV-XLVI.

8. Louis Aragon, *Une vague de reve*, edizione fuori commercio, Parigi 1924. Citato da Arturo Schwarz, *La qualità trascendentale dell'oggetto*, in *L'arte della bicicletta. Da Duchamp a Rauschenberg*, a cura di Alberto Fiz, De Agostini Rizzoli Arte & Cultura, Milano 2001, p. 37.

9. Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in Germano Celant, *Preconistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976, pp. 28-29.

“The intervals and measurements can be important to a work of art [...] Regular space might also become a metric time element, a kind of regular beat or pulse,” Sol LeWitt wrote in 1967 in his famous “Paragraphs on Conceptual Art,” making a series of statements with which both Phidias and Leonardo would have agreed⁹.

But it is Fontana’s slash, in its futuristic aspirations (it is no accident that each work is titled *Concetto spaziale, Attesa* (“Spatial Concept. Waiting”) and its eagerness for the infinite, that can probably be considered one of the models of a hypothetical contemporary classical, captured in all its complexity.

The surgical cut on the canvas comes across as a compendium of revelation and purity, overcoming the expressive violence that distinguished the *Buchi* series and the decorative element of his *Barocchi*. In short, the gesture that metaphorically embraces the legacy of the ancient Graeco-Roman tradition is that very perfection, in its absolute and crucial simplicity.

Nevertheless, the 20th century was unquestionably the one that, more than any other, changed the concept of art, transforming it into a “happening,” an interrogative and polysemic action developed vis-à-vis a shattered reality in which the prophet-artist strives to reveal the original enigma each time.

And yet classicism remains the point of no return that must be faced, the raw nerve around which the crisis of modernity has developed, ever poised between the quest for superior harmony, nostalgia for ancient Greece and an iconoclastic aspiration in which the ideal of beauty is shattered once and for all.

It is a demon that never releases its grip and reappears – in disguise – in the 21st century, even concealing itself behind kitsch and Neo-Mannerism.

1. Octavio Paz, *Marcel Duchamp. Appearance Stripped Bare*, trans. Rachel Phillips and Donald Gardner (New York: Viking Press, 1978).

2. Italo Calvino, *Why Read the Classics?*, trans. Martin McLaughlin (London: Jonathan Cape, 1999).

3. Salvatore Settis, *The Future of the Classical*, trans. Allan Cameron (Cambridge and Malden, MA: Polity Press, 2006), originally published as *Futuro del classico* (Turin: Einaudi, 2004).

4. Filippo Tommaso Marinetti, “The Foundation of Futurism” (“Manifesto of Futurism,” 1909), trans. Eugen Weber, Eugen Weber, *Paths to the Present: Aspects of European Thought from Romanticism to*

Existentialism (New York: Dodd, Mead and Company, 1960).

5. Ibid.

6. Marcel Duchamp, interview in *The Museum of Modern Art Bulletin* (New York: The Museum of Modern Art, 1946).

7. Ibid.

8. “Second Manifesto of Spatialism,” Enrico Crispolti and Rosella Siligato, eds., *Lucio Fontana*, Exhibition catalogue (English edition) (Milan: Mondadori Electa, 1998).

9. Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” *Art Forum*, June 1967.

L'idea del classico nella cultura delle immagini della prima metà del XX secolo

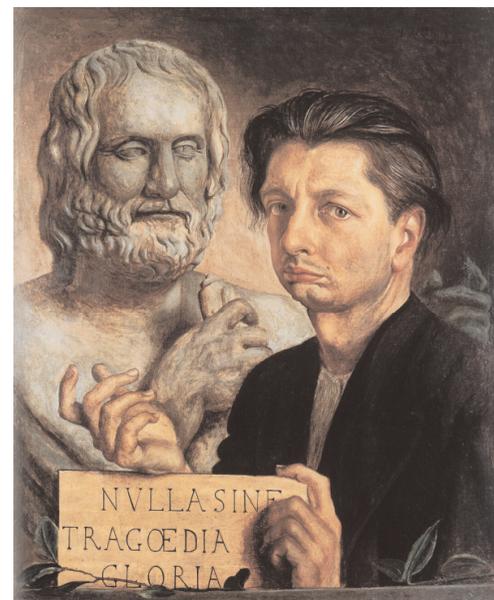
Claudia Gian Ferrari

L'utopia classica, la ricerca di radici culturali nella tradizione, l'idea di purezza e di semplicità, di ordine e chiarezza, percorrono tutta la cultura europea dalla fine della prima guerra mondiale in poi. Saggi e dibattiti, pubblicazioni e discussioni segnano il tessuto dell'avanguardia culturale, non solo italiana, attorno all'attenzione per la grande tradizione classica che nel nostro paese, dai Primitivi al Rinascimento, aveva così straordinariamente illuminato la storia dell'umanità. Dopo l'ubriacatura delle avanguardie del primo decennio del XX secolo, sfociata nella più drammatica e terribile delle guerre proprio grazie a quei raggiungimenti della scienza e della tecnica che si pensava avrebbero creato una seconda età dell'oro, gli artisti, che per definizione sono i sismografi del loro tempo, sentono forte l'esigenza di ricostruire, attraverso il recupero della grande lezione classica, così da poter rispondere in termini ideologici e formali alla crisi di valori e di ideali prodotta da quella guerra, alla quale gli intellettuali e gli artisti futuristi avevano creduto come forza purificatrice e rivoluzionaria.

Nel 1918 a Roma Mario Broglio fonda la rivista "Valori Plastici" e riunisce attorno a questa un gruppo di artisti, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Arturo Martini, Giorgio Morandi, Roberto Melli, Edita Broglio. È una palestra intellettuale dove vengono pubblicati saggi e opere degli artisti sodali e no, con un interesse precipuo verso la tradizione classica, il recupero della forma e un nuovo rapporto con il soggetto-oggetto. Broglio organizza anche esposizioni, e nel 1921 presenta a Berlino la mostra "Das junge Italien" con opere degli artisti del gruppo, che riscuote un notevole successo e un ampio interesse sia sulla stampa sia fra il pubblico specializzato, lasciando sicuramente più di un segno nell'immaginario figurativo dei colleghi tedeschi, che dalla stagione dell'Espressionismo si stavano avviando verso una nuova idea costruttiva, privilegiando la forma nitida e l'oggetto.

Nel 1920 a Milano viene pubblicato il manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura* firmato da Dudreville, Funi, Russolo e Sironi. È l'ultimo manifesto futurista, nel quale si dichiara che una stagione è conclusa, ma non rinnegata. Così scrivono: "Noi futuristi entriamo dunque in un periodo di costruzionismo fermo e sicuro, perché vogliamo fare la sintesi della deformazione analitica con la conoscenza e la penetrazione acquistate per mezzo di tutte le deformazioni analitiche. E questo per il colore come per la forma. Bisogna dunque sistematicamente evitare, nelle scomposizioni e nelle deformazioni, l'analisi che ci imponemmo per molto tempo". Sono in nuce gli assunti che saranno sviluppati di lì a poco dal gruppo dei "Sette pittori del Novecento". Di questi, tre erano firmatari del manifesto, Dudreville, Funi e Sironi, cui si aggiunsero Bucci, Malerba, Marussig e Oppi.

La differenza fra i due poli culturali di Roma e Milano, o se vogliamo fra Valori Plastici e Novecento, sta nella posizione di partenza: il primo guarda al passato e alla lezione classica rinnegando la modernità, ed elogiando con De Chirico il ritorno al mestiere, il secondo, che pure si riaggancia alla grande tradizione rinascimentale, costruisce tuttavia la nuova ricerca partendo dalle esperienze dell'avanguardia, e su queste innestando un linguaggio innovativo. Torniamo al manifesto per individuare in un passo polemico verso Valori Plastici la differenza



Giorgio de Chirico,
*Autoritratto con busto
di Euripide, 1922-1923*

Giorgio de Chirico,
*Autoritratto con busto
di Euripide, 1922-1923*

The Idea of the Classical in the Image Culture of the First Half of the 20th Century

Claudia Gian Ferrari

The classical utopia, the search for cultural roots in tradition and the ideas of purity, simplicity, order and clarity are strands running through the whole of European culture as from the end of World War I. Articles, debates, publications and discussions mark the fabric of the cultural avant-garde, both Italian and otherwise, as regards attention to the great classical tradition that had enlightened the history of mankind to such an extraordinary degree in Italy, from the Primitives to the Renaissance. The heady days of the avant-garde movements of the first decade of the 20th century were soon followed by the most dramatic and terrible of wars due precisely to achievements in science and technology once believed capable of ushering in a second golden age. Constituting by definition seismographs of their era, artists were strongly aware of the need for reconstruction through a return to the great classical tradition as a prerequisite for any response, in ideological and formal terms, to the crisis of values and ideals produced by that war, in which Futurist intellectuals and artists had believed as a purifying and revolutionary force.

Mario Broglio founded the magazine *Valori Plastici* in Rome in 1918 and gathered around it a group of artists comprising Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Arturo Martini, Giorgio Morandi, Roberto Melli and Edita Broglio. This intellectual forum published articles and works by artists belonging to the group and others with a paramount interest in the classical tradition, the recovery of form and a new relationship with the subject-object. It was in her additional role as an organizer of exhibitions that Broglio presented works by artists of the *Valori Plastici* group in Berlin in 1921. "Das junge italien" proved highly successful and aroused great interest both in the press and among the informed section of the public, unquestionably leaving a marked imprint on the figurative imagination of German artists, then engaged in the transition from Expressionism to a new constructivist approach with a focus on clarity of form and the object.

Signed by Dudreville, Funi, Russolo and Sironi, *Contro tutti i ritorni in pittura* ("Against all Returns in Painting") was published in Milan in 1920. Constituting the last Futurist manifesto, it declared that a period had come to an end, but with no form of repudiation. The authors wrote that they, the Futurists, were entering into a period of solid and secure constructionism, because they wished to achieve a synthesis of analytical distortion with the knowledge and penetration acquired by means of all analytical distortions. And this held for colour as well as form. The analysis they had imposed upon themselves for so long was therefore to be avoided systematically in acts of decomposition and distortion. In embryonic form, these were the tenets soon to be developed by the group calling itself "Sette pittori del Novecento" (Seven Painters of the 20th Century), which comprised three signatories of the manifesto, namely Dudreville, Funi and Sironi, together with Bucci, Malerba, Marussig and Oppi.

The difference between the two cultural centres of Rome and Milan, or rather between the *Valori Plastici* and Novecento movements, lies in their points of departure. The former looked to the past and classical art, repudiating modernity and glorifying with De Chirico the return

Giorgio de Chirico,
Ulisse, 1921-1922

Giorgio de Chirico,
Ulisse, 1921-1922



di posizione: "Ora però che noi stiamo ricostruendo, e che altri con noi tentano di ricostruire, vediamo intorno a noi che per questo non si va verso una nuova e sintetica costruzione plastica, ma si cerca invece appoggio, sostegno e falso coraggio nel ritorno puro e semplice alle già troppo note costruzioni plastiche degli antichi. In queste imitazioni, diversi sono i modelli che i vari pittori si propongono. Così vediamo in Francia alcuni cubisti che imitano Ingres, in Germania alcuni espressionisti che imitano Grünewald (il rivale di Dürer) e in Italia alcuni futuristi che imitano Giotto". È chiara la polemica nei confronti di artisti che sembrano rinnegare l'esperienza delle avanguardie, come Picasso che, durante un viaggio in Italia nel 1917, ricomponne le linee e i piani in un levigato *Ritratto di Olga*, o Severini che, prima futurista e poi cubista, dipinge nel 1916 una tersa e classicissima *Maternità*; o infine Carrà che, dopo una straordinaria stagione metafisica che lo conduce a una indagine sulla forma e a una "poetica delle cose ordinarie", realizza nel 1919 un dipinto come *Le figlie di Loth* chiaramente riconducibile a una rilettura di Giotto e dei Primitivi.

L'esperienza di Valori Plastici si chiude nel 1922 con la cessazione della pubblicazione, proprio quando nasce, come si è detto, a Milano il gruppo del Novecento, che è la filiazione in un certo senso degli assunti del manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura*. Bisogna aggiungere che il Novecento, al di là del suo primo drappello, si viene configurando più come clima culturale che come movimento vero e proprio, esattamente come avviene in Germania per il "realismo magico" e la "nuova oggettività", etichette che hanno poi coperto nomi e opere molto più ampiamente di quanto non fosse definito sulla carta.

D'altro canto Nietzsche e Schopenhauer sono filosofi cui molti di questi artisti, sia tedeschi sia italiani, primo fra tutti De Chirico, si riferiscono. Il dramma dell'uomo moderno, la cui mente è invasa dall'angoscioso ricordo di demoni e dei, si esplicita nel processo circolare della civiltà dove il mito e il primordiale continuamente ritornano. Così scrive Broglio nel catalogo de "La Fiorentina primaverile" da lui stesso organizzata nel 1922, a proposito della pittura di De Chirico: "Ora le sue rappresentazioni si rassegnano negli aspetti più naturali delle cose cimentando l'artista nella soluzione di necessità più sostanziali della pittura senza che per questo sia in lui sopita l'ardente immaginazione e il sentimento dominante di subordinare la pittura alla vita poetica di un soggetto: soggetti che ci riportano persino in un mondo eroico, mitologico e storico".

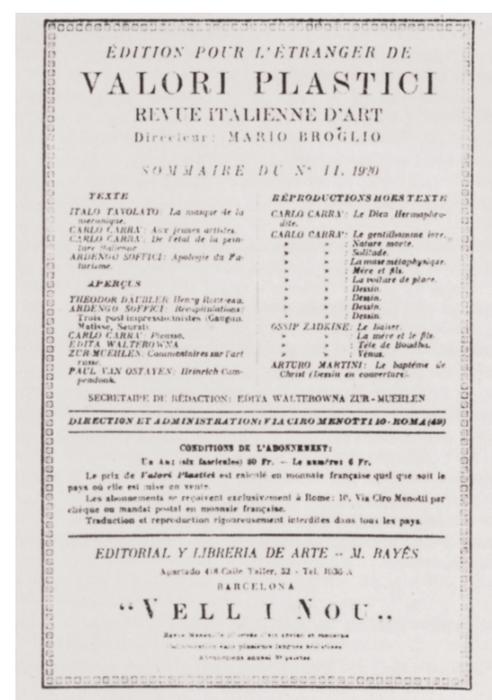
Il termine "realismo magico" è usato per la prima volta da Franz Roh nei primi anni Venti e quindi ufficializzato nel 1925 come sottotitolo al suo libro *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Postespressionismo. Realismo Magico. Problemi della nuova pittura europea). Lo stesso Roh spiega che l'uso di questo termine non vuol essere una definizione di stile, o tantomeno di movimento, quanto piuttosto l'individuazione di un clima culturale nel quale in Germania (ma anche in Europa) si potevano collocare artisti con storie e provenienze molto differenti, ma avvicinabili proprio da questa speciale aura straniata e sospesa, pur nella rappresentazione nitida e definita, realistica e oggettuale.

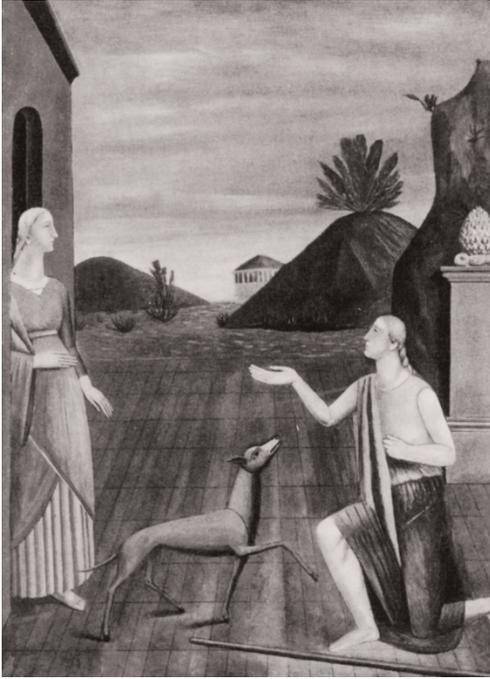
Il panorama tracciato da Roh su quanto in Francia, Italia e Germania si andava facendo in questa direzione propone alcune linee di ricerca: un ritorno alla "cultura della pittura" (Derain), il recupero di un linearismo più estremizzato (Beckmann), la scelta di un neoclassicismo di origine costruttivista (Schlemmer) o purista (Ozenfant), il rifiuto della modernità e il dialogo con la tradizione classica (De Chirico, Carrà e tutto il gruppo di Valori Plastici, ma anche Davringhausen, Mense e Schrimpf), l'adesione a un sogno primitivo e originario di cui il Doganiere Rousseau era stato l'antesignano apostolo (Walter Spies), e infine una lettura veristica della realtà oggettuale, attenta fino a essere spietata (Dix, Grosz, Schlichter e Hubbuch).

In questa analisi a largo raggio sulla situazione europea, Franz Roh considera le teorie e i risultati pittorici di Valori Plastici come "il punto nodale dell'intero movimento europeo", riproponendo l'ago della bussola sull'Italia. Scrive a proposito di Carrà e di De Chirico: "Costoro non solo hanno conciliato vigore e audacia dei cubisti con la trasformazione naturale degli ogget-

L'edizione francese del fascicolo n. 11 di "Valori Plastici", 1920, dedicato alla pittura metafisica di Carrà

French edition of *Valori Plastici*, issue 11, 1920, devoted to the Metaphysical painting of Claudio Carrà





Carlo Carrà,
Le figlie di Loth, 1919

Carlo Carrà,
Le figlie di Loth, 1919

to the artist's craft. While also linking up with the great Renaissance tradition, the latter took the experiences of the avant-garde movements as their starting point and grafted an innovative language onto that basis.

Let us now return to the manifesto and consider the difference in approach encapsulated in a hostile reference to *Valori Plastici*. The signatories declared that they (together with others) were working at and striving for reconstruction, and they saw that the efforts around them were not moving toward a new form of artistic construction and synthesis. Instead, the trend was to look for support, backing and false courage in a pure and simple return to the all too familiar artistic constructions of the ancients. The various painters involved adopted different models in their imitations. So Cubists imitating Ingres could be seen in France, Expressionists imitating Grünewald (Dürer's rival) in Germany and Futurists imitating Giotto in Italy. This is clearly an attack on artists that appeared to have turned their backs on the avant-garde movements: Picasso, who brought the lines and planes of his painting back together in the polished *Portrait of Olga* during a trip to Italy in 1917; Severini, first a Futurist and then a Cubist, who painted the limpid and highly classical work *Maternità* in 1916; Carrà, who, after an extraordinary period of Metaphysical painting investigating into form and creating a "poetics of ordinary things," came up with *Le figlie di Loth* (1919), a work clearly based on a rereading of Giotto and the Primitives.

Valori Plastici ceased publication in 1922 and the movement came to an end. As noted above, this is precisely when the Novecento group was born in Milan as the offspring, in certain respects, of the views put forward in the manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura*. It should be added that after its initial nucleus, Novecento took shape more as a cultural climate than an authentic movement, as had also happened in Germany with "Magical Realism" and "New Objectivity," labels that came to cover a far broader range of artists and works than their definitions on paper would have encompassed.

At the same time, Nietzsche and Schopenhauer were the philosophers that many of these artists, both Germans and Italians (especially De Chirico), took as their points of reference. The drama of modern mankind, haunted by harrowing memories of gods and demons, was seen as explicitly reflected in a circular process of civilization with the eternal recurrence of myth and the primordial. This is what Broglio had to say about De Chirico's painting in *La Fiorentina primaverile*, the catalogue of an exhibition he organized in 1922. In his words, the artist's representations then dwelled on the most natural aspects of things as he sought solutions to more substantial requirements of painting, albeit with no slackening of his fiery imagination and predominant urge to subordinate painting to the poetic life of his subjects, which indeed were related to a heroic, mythological and historical world.

The term "Magical Realism" was used for the first time by Franz Roh in the early 1920s and then made official in 1925 as the subtitle to his book *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Post-Expressionism, Magic Realism, Problems of Recent European Painting). As Roh explained, the use of this term was not intended to define a style and still less a movement but rather to identify a cultural climate capable in Germany (but also Europe as a whole) of encompassing artists that, while differing greatly in terms of personal history and origins, shared a special aura of estrangement and suspension even in pictorial representation of a clearly defined, realistic and objective nature. Roh's overview of developments in this direction in France, Italy and Germany suggested a few areas of exploration: a return to the "culture of painting" (Derain) or a more extreme form of linear approach (Beckmann); the decision to opt for a Neoclassicism of constructivist or purist origin (respectively Schlemmer and Ozenfant); the rejection of modernity in favour of dialogue with the classical tradition (De Chirico, Carrà and all of the *Valori Plastici* group, but also Davringhausen, Mense and Schrimpf); a focus on a primitive and primordial dream world as pioneered by Henri Rousseau (Walter Spies); a realistic reading of objective reality so precise as to be pitiless (Dix, Grosz, Schlichter and Hubbuch).

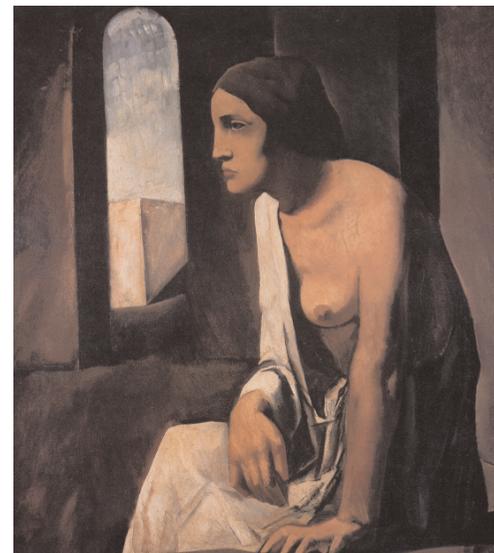
ti astratti, ma hanno preteso di far coincidere perfettamente quei volumi plastici con la naturalità dell'esistenza, all'inizio costruita meglio con manufatti geometrici, poi vista direttamente nella realtà del mondo. Di qui viene la spinta risolutiva che produsse una svolta europea". Quando Franz Roh scrive questo testo, la situazione culturale italiana ha già registrato notevoli sviluppi rispetto al clima di Valori Plastici. Come si è visto nel 1922 nasce il gruppo dei Sette pittori del Novecento attorno a Margherita Sarfatti, che li presenterà in un'unica sala a loro dedicata nella Biennale del 1924 (con la defezione di Ubaldo Oppi che aveva accettato la sala personale offertagli da Ometti). Sfogliando quel catalogo e riguardando le fotografie delle sale ci si accorge che il "clima" sottolineato dalla Sarfatti con il suo gruppo è riscontrabile in molti altri artisti, da Felice Casorati a Virgilio Guidi, da Pompeo Borra a Mario Tozzi. E il progetto sarfattiano prende certamente spunto da tale verifica per ampliarsi, due anni più tardi, nella "Prima Mostra del Novecento Italiano", alla Permanente di Milano, che presenta più di cento artisti tra loro collegati non tanto da scelte univoche, quanto da uno spirito di attenzione alla realtà.

Nel 1925, lo stesso anno del libro di Roh, la Sarfatti pubblica *Segni, colori e luci*, nel quale, parlando degli artisti del Novecento, scrive: "[...] Perché questa pittura odierna ha molti grandi pregi. Coscienziosa fino allo scrupolo, prova senza ciarlataneria, o almeno si sforza di dissimularla; studiata, o si sforza di parerlo; decorativa, o si sforza di divenirlo; lo sforzo è la sua legge e lo sforzo è il suo pathos. Non è arrivata a quel punto dove lo sforzo scompare: dove il mestiere è tanto sicuro che pare che non esista. La pittura, per questi pittori nostri d'avanguardia, non è ancora un mezzo, ma un fine terribilmente presente".

Sono affermazioni tutto sommato abbastanza generiche, che individuano, più che delle linee programmatiche di ricerca, un clima. Tuttavia alcune costanti si possono rintracciare per costruire una griglia di definizioni: il mito, il primitivo e il primordiale, la dialettica fra tradizione e modernità, così come fra classico e romantico, in costante circolarità, più che opposizione; e ancora rigore compositivo, costruzione volumetrica solida e compatta, vocazione architettonica e monumentale, con un sentimento di spazio di forte tensione.

Mario Sironi è senza dubbio il personaggio più complesso e dialettico di questo periodo della nostra arte. Teorico (firma il *Manifesto contro tutti i ritorni in pittura* e più tardi il *Manifesto della pittura murale*), critico d'arte con una rubrica sul "Popolo d'Italia", pittore, ma anche disegnatore satirico, impegnato sia nella grafica pubblicitaria sia nei progetti di allestimento. Un artista a tutto tondo che sceglie di confrontarsi con la storia e di agire al suo interno, ricoprendo un ruolo attivo nel dibattito delle idee. Quando dipinge la figura, spesso accompagnata da elementi geometrici (il cono, la squadra), la colloca in un contesto architettonico che ne evidenzia il contrasto e che insieme provoca una tensione di linee e di spazio. Classico, certo, può considerarsi, in questo volger di anni, il suo discorso per immagini, ma anche fortemente moderno, in una dialettica di forme e contenuti che ne fanno uno degli artisti più innovativi nel panorama culturale non solo italiano.

Nel dibattito che percorre lo scenario europeo negli anni seguenti alla prima guerra mondiale la specificità della ricerca degli artisti italiani, al di là degli schieramenti e delle appartenenze, si configura come il punto cruciale delle esperienze di ricostruzione dell'oggetto, di recupero della forma, di definizione narrativa e insieme di astrazione rispetto alla pura descrizione del reale, e infine di riaggancio alla tradizione classica. Un punto dal quale non si può prescindere se si vuole comprendere cosa sia veramente accaduto in Europa dopo la stagione delle avanguardie.



Mario Sironi,
Solitudine, 1926

Mario Sironi,
Solitudine, 1926

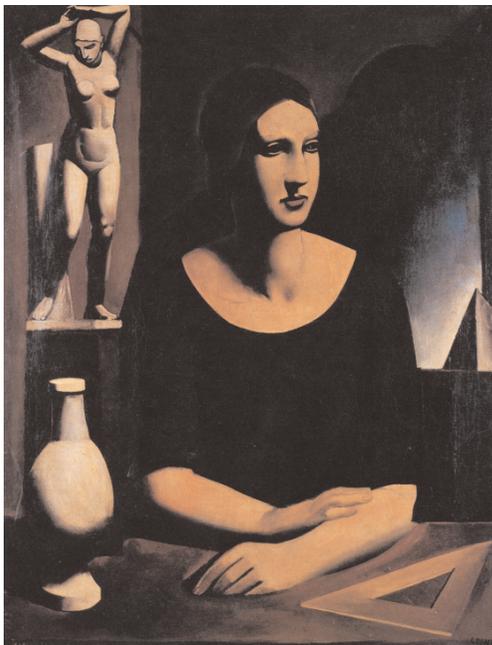
In his far-ranging analysis of the European situation, Franz Roh regards the theories and pictorial results of Valori Plastici as the crux of the European movement as a whole, thus making Italy the primary focal point once again. As he wrote with regard to Carrà and De Chirico, they had not only reconciled the vigour and audacity of the Cubists with the natural transformation of abstract objects but also endeavoured to make these volumes coincide perfectly with the naturalness of existence, initially constructed to better effect out of geometric artefacts and then seen directly in the reality of world. The decisive thrust that produced a European turning point came from there.

When Franz Roh wrote his book, the cultural situation in Italy had already registered remarkable developments with respect to the climate of Valori Plastici. As we have seen, the group Sette pittori del Novecento was created in 1922 around Margherita Sarfatti, who was to present their work in an exclusively dedicated room at the Venice Biennial of 1924 (with the sole defection of Ubaldo Oppi, who accepted the offer of a personal room from Ometti). On looking through that catalogue and observing the photographs of the rooms, we realize that the "climate" underscored by Sarfatti with her group is also to be found in many other artists, including Felice Casorati, Virgilio Guidi, Pompeo Borra and Mario Tozzi. And her project unquestionably drew upon this experience to expand itself two years later in the first Novecento Italiano exhibition at the Palazzo della Permanente in Milan, which presented over one hundred artists linked not so much by unambiguous choices as their attention for reality. In 1925, the same year when Roh's book was published, Sarfatti published *Segni, colori e luci* (Signs, Colours and Lights), where she wrote, referring to the Novecento artists, that the present-day painting had many great merits: conscientious to a fault, upright with no charlatanism, or at least making an effort to disguise it; studied, or making an effort to appear so; decorative, or making an effort to become so. Effort was its law and effort its pathos. It had not yet arrived at the point where effort disappears, where professional skill is so sure as to appear non-existent. Painting was not yet a means for these avant-garde painters but an end which was still mercilessly evident.

All in all, these are fairly general assertions identifying a climate rather than programmatic areas of investigation. Some constants can, however, be pinpointed so as to construct a grid of definitions: myth, primitivism and the primordial; a dialectic between tradition and modernity, as between the romantic and the classical, in a relationship of never-ending circularity more than opposition; compositional rigour; solid, compact volumetric construction; a vocation for the architectural and the monumental; a feeling for space in a state of marked tension. Mario Sironi is unquestionably the most complex and dialectic figure in this period of Italian art. A theorist (a signatory of the manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura* and the later *Manifesto della pittura murale* – Mural Painting Manifesto) and an art critic with a column in the newspaper *Popolo d'Italia*, he was a painter but also the author of satirical cartoons, involved both in advertising graphics and in set design: an all-round artist who chose to address history and act within it, taking an active part in the discussion of ideas. When he paints a figure, often accompanied by geometric elements such as cones and squares, he places it in an architectural setting that highlights the contrast while generating tension of line and space at the same time. His discourse through images can certainly be regarded as classical in that period but also as markedly modern in a dialectic of form and content that makes him one of the most innovative artists on a cultural scene that is not confined to Italy. In the debate underway in Europe in the years after World War I, the specific nature of the research carried out by Italian artists, regardless of their particular alignments and allegiances, can be seen as the crucial point in a process encompassing reconstruction of the object, recovery of form, narrative definition as well as abstraction with respect to the pure description of reality, and a return to the classical tradition. This is something that cannot be overlooked if we are to understand what really happened in Europe after the period of the avant-garde movements.

Mario Sironi,
L'allieva, 1924

Mario Sironi,
L'allieva, 1924



Riverberi del *classico* tra architettura e arti visive

Aldo Iori

Le speculazioni sul concetto di *classico*¹ che si sviluppano all'interno della cultura occidentale riguardano, inizialmente, la diretta e convenzionale relazione che le differenti discipline hanno con il mondo greco-romano. Tra di esse l'architettura è forse quella che mantiene e rinnova dall'antichità a oggi un più stretto rapporto con il *classico*. Fin dal suo primo sorgere come disciplina codificata e autonoma in epoca romana, essa fa riferimento alla precedente tradizione culturale greca, da cui desume norme ed elementi stilistici. In seguito alla caduta dell'Impero, l'indiscussa grandezza della romanità unita al vasto lascito testimoniale nelle rovine, negli edifici e nella trattatistica latina, fa sì che le questioni concernenti il *classico* in architettura diventino fattore centrale nella cultura visiva occidentale e continuino a essere termine di confronto per tutte le arti visive. In altre discipline, infatti, la mancanza di reperti ed esempi provenienti dalla classicità o di una speculazione e una trattatistica relativa induce gli artisti nelle varie epoche a rivolgersi inizialmente, oltretutto al pensiero umanista, all'universo architettonico: è possibile infatti ritrovarvi gli elementi figurativi e i canoni estetici, non solo formali e linguistici, propri dell'idea del *classico*. Così nel primo Rinascimento la prospettiva brunelleschiana introduce nella pittura una condizione naturale e armonica che la proporzione aurea definisce come possibile, mentre la scultura ritrova un nuovo rapporto con l'osservatore-uomo, elemento propulsivo e non più terminale posto al centro dello spazio relazionale definito dall'opera. Nel corso del tempo la spazialità architettonica continua a essere modello referenziale come testimoniano la pittura e la scenografia barocca, il Neoclassicismo e, in seguito, la Metafisica, che trova compiutezza nell'idea della piazza e della città, fino all'arte performativa e a quella ambientale che riprendono il duale equilibrio tra spazio antropico e natura. Lo sviluppo di linguaggi artistici legati alle tecnologie, quali la fotografia, il cinema, il video, o la recente web art, mostra l'esistenza, nella rinnovata concezione della rappresentazione e presentazione del tempo nello spazio virtuale, di un continua e proficua relazione con le speculazioni sul rapporto armonico tra tempo presente ed eternità attuate in architettura. La conoscenza della cultura e del mondo antico è sempre mediata dalla memoria e dall'interpretazione dei dati del passato, siano essi letterari, filosofici o monumentali, che la cultura di periodi storici successivi effettua dando forma ai propri desideri. Inoltre, la mediazione operata nel corso del tempo da culture quali quella ellenistica, quella franco-longobarda o quella araba, o la perdita di nozioni aumentano la difficoltà a definire le entità essenziali del *classico*. Esse risultano a volte essere frutto d'invenzione come, ad esempio, avviene anche in architettura con l'errata (se non antitetica) interpretazione del cromatismo architettonico greco-romano. Definire le entità prime e i caratteri del fenomeno culturale piuttosto che del fatto originario significa delimitare i confini di un insieme che, attraversato da mille riverberi, riflessioni e interpretazioni, si presenta poliedrico e articolato. Esso è fecondo di elementi pur sempre confrontabili con ciò da cui derivano e permette continue reinvenzioni e riscoperte; i miti della Fenice o di Dioniso-Zagreus ben si addicono quale metafora del costante ritorno del *classico*. Gli elementi che permettono di riconoscere il riaffacciarsi di valori classici nella cultura sono

Echoes of the *Classical* in Architecture and the Visual Arts

Aldo Iori



Louis Sullivan
and Dankmar Adler,
Guaranty Building,
Buffalo, 1894-1895

Louis Sullivan
and Dankmar Adler,
Guaranty Building,
Buffalo, 1894-1895

Speculation on the concept of *classical* within Western culture regards, to start with, the direct and conventional relationship of the various disciplines with the Graeco-Roman world. Architecture is perhaps that which has actively continued to maintain the closest relationship with the *classical* since ancient times. Since its establishment in Roman times as an autonomous codified discipline, it referred back to the previous Greek cultural tradition, from which it derived its standards and stylistic elements. And ever since the fall of the Empire, the undisputed greatness of the Roman world, combined with the huge legacy left behind in the form of ruins, buildings and Latin treatises, has implied that matters concerning the *classical* in architecture should become a central factor of Western visual culture and should continue to constitute a benchmark for all the visual arts. Indeed, in other disciplines the lack of findings and examples from classical antiquity or of speculation and treatises regarding them has led the artists of the various ages to turn not only to humanist thought, but also to the world of architecture, for it offers the figurative elements and aesthetic canons – not merely formal and linguistic features – of the concept of *classical*. Thus, during the early Renaissance, Brunelleschian perspective introduced a natural and harmonious condition to painting, which the golden ratio defined as possible, while sculpture discovered a new relationship with man as the observer, the driving force and no longer the end, placed in the centre of the relational space defined by the work.

Architectural space has continued to be a model of reference over time, as testified by Baroque painting and scenography; by Neoclassicism and subsequently Metaphysics (with the notion of the square and the city); and, later on, by performing and environmental art, which draw on the dual equilibrium between manmade space and nature. The development of artistic languages associated with technologies, such as photography, film, video or the recent web art, reveals the existence – in the new conception of the representation and presentation of time in virtual space – of a continuous and profitable relationship with enquiries into the harmonious rapport between the present and eternity implemented in architecture.

Knowledge of the ancient world and culture is always mediated by memory and the interpretation of information from the past, whether it be literary, philosophical or monumental; an interpretation which the culture of subsequent historical periods performs in accordance with its own wishes. Furthermore, the mediation carried out over time by cultures, e.g. the Hellenistic, Frankish-Lombard or Arab ones, and the loss of ideas make it even more difficult to define the essential features of the *classical*. At times they appear the fruit of invention, such as the mistaken (if not antithetical) interpretation of the emphasis on colour in Graeco-Roman architecture. Defining the primary factors and characteristics of the cultural phenomenon rather than the original element means demarcating the limits of a system that, pervaded by countless echoes, reflections and interpretations, is many-sided and complex. It is fertile with elements that can nonetheless be compared with that from



Adolf Loos, Haus Goldman & Salatsch (Looshaus), Vienna, 1909-1911

Adolf Loos, Haus Goldman & Salatsch (Looshaus), Vienna, 1909-1911

definiti dalla storiografia² e, in assenza di questa, desunti proprio dall'architettura, disciplina dove, più che altrove, è possibile individuare, già solo visivamente, le norme, i canoni e le caratteristiche tipologiche e stilistiche. Questi segnalano la presenza e la continuità del *classico* e permettono, al tempo stesso, la distinzione di forme spurie, epigoniche o classiciste. La questione si presenta ben più complessa quando, soprattutto nella contemporaneità, la continuità avviene anche senza una diretta e riconoscibile derivazione formale e linguistica dal passato antico. Lo studio del fenomeno deve quindi concentrarsi, più che sul passato e sulle sue derivazioni, sull'analisi specifica delle opere poiché esse, con una personale lettura del *classico*, mantengono un teso *fil rouge* le une con le altre.

Nell'architettura l'attributo di *classico* è dato anche in base alla compresenza di forme normalizzate, facilmente individuabili in un repertorio, e spazialità derivate direttamente o desunte concettualmente dal mondo antico e dalle sue successive elaborazioni. Nell'impossibilità quindi di definire nello specifico gli elementi essenziali³ che lo compongono si ricorre continuamente a termini generali: l'armonia, l'equilibrio, la compostezza e la proporzionalità geometrica delle parti, la centralità del pensiero umanistico e l'esplicitazione di canoni estetici di riferimento.

Differentemente da altre discipline artistiche l'architettura non è astratta, poiché trova anche nel reale, nel funzionale, nello strutturale e nella temporalità del presente la ragione del proprio esistere. Le antiche regole vitruviane, di *firmitas*-stabilità, *utilitas*-utilità, *venustas*-bellezza, determinano il rapporto nello spazio tra contenuto e forma di cui l'uomo è fulcro e principio misuratore. L'artista, architetto, pittore o scultore, è cosciente della propria unicità all'interno di un seguirsì di connessioni tra paternità e filiazioni e definisce la propria integrità attraverso il pensiero umanista proposto dal *classico*. All'interno della comunità culturale egli esercita un ruolo sempre più centrale, misurando la propria differenza dall'umanità come insieme indistinto, e assume la responsabilità di essere, al pari degli intellettuali suoi contemporanei, legittimo erede della tradizione classica. Nel definire ciò che è stato e non è più e ciò che sta per essere e che sarà sempre, egli è colui che con la propria opera ritrova e rinnova la continuità che lo lega al pensiero antico. L'artista demarca la propria libertà e trae dal vasto giacimento culturale della classicità gli elementi e i principi fondanti che gli permettono di comunicare con il mondo, di conoscerlo, di commisurararlo a sé stesso e ritrovarvi nuove definizioni di norma e bellezza.

which they derive and allows continuous reinvention and rediscovery; the myths of the Phoenix or of Dionysus-Zagreus are excellent metaphors of the constant return of the *classical*.

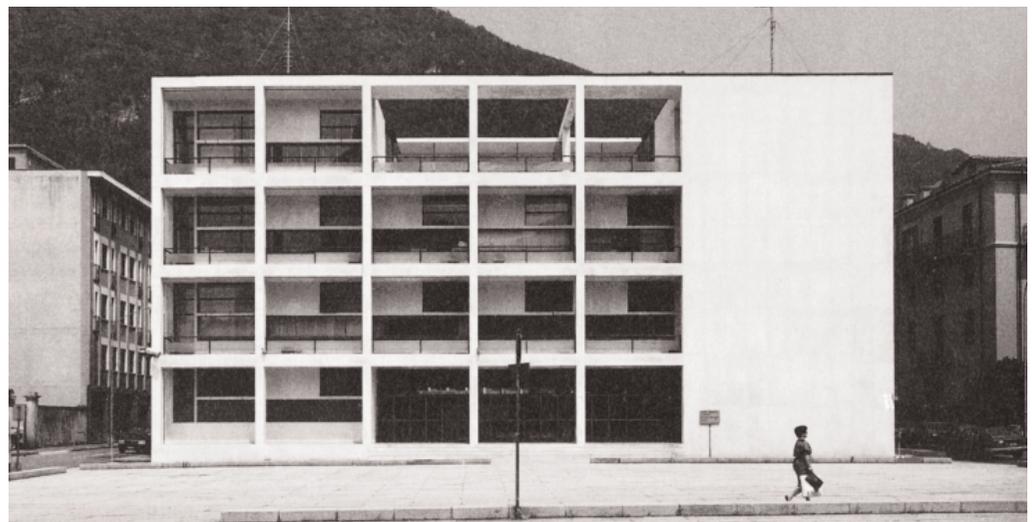
The features that permit to ascertain the re-emergence of classical values in culture are defined by historiography² or, in its absence, inferred from architecture, the discipline in which, more than in any other, the rules, canons and typological/stylistic features can be identified at least visually. They mark the presence and continuity of the *classical* while allowing the identification of spurious, imitative or classicizing forms. The matter is much more complex when, particularly in the contemporary age, such continuity occurs even without any kind of direct and identifiable formal and linguistic derivation from the ancient past. Study of the phenomenon must thus concentrate on specific analysis of the works, rather than on the past and its derivations, because their personal interpretation of the *classical* allows them to maintain a close common theme with others of their kind.

In architecture, the attribute of *classical* is given on the basis of the joint presence of standardized forms, which are easily recognizable within a repertoire, and spatial relations directly derived or conceptually deduced from the ancient world and its successive re-workings. As it is thus impossible to define its essential constituent elements³, we constantly resort to general terms: harmony, balance, composure, the geometric proportionality of the parts, the centrality of humanist thought and the manifestation of reference aesthetic canons.

Unlike other artistic disciplines, architecture is not abstract, because its *raison d'être* lies also in the real, the practical, the structural and the temporality of the present. The ancient Vitruvian rules – *firmitas*-stability, *utilitas*-utility, *venustas*-beauty – determine the spatial relationship between content and form, of which man is the pivot and the principal measurer. The artist, architect, painter or sculptor are aware of their own uniqueness within a succession of paternity and parentage connections and define their own integrity through the humanist thought proposed by the *classical*. They play an increasingly central role within the cultural community, measuring their own difference from humanity, as an indistinct whole, and assume the responsibility of being legitimate heirs of the classical tradition, along with their contemporary intellectuals. In their quest to define that which used to be and is no more and that which is about to be and will always be, it is their work that discovers and renews the continuity that ties them to the ancient thought. Artists demarcate their own freedom and use the vast cultural reservoir of classicism to find the basic elements and principles that allow them to communicate with the world, know it, make it commensurate to themselves and find new definitions of standards and beauty in it.

Giuseppe Terragni,
Casa del Fascio, Como,
1932-1936

Giuseppe Terragni,
Fascist Party Building,
Como, 1932-1936

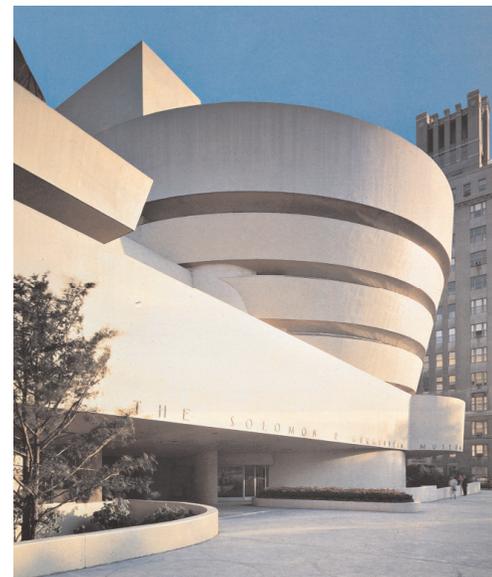


L'architettura induce a rinnovare il legame con la classicità proprio nell'osservazione del mondo e nel rapporto con il reale, restituendo spazialmente armonie e forme proporzionali desunte anche dallo studio diretto della natura. Questa, non simbolico specchio del *paradeisos*, del giardino edenico, è *kepos*, orto, *hortus conclusus*, giardino segreto, spazio ove ricalibrare l'equilibrio tra sé e l'altro, tra interno ed esterno. Lo spazio, non mimetico ma astrazione concettuale, è *topos* ideale dell'artista, novello uomo "classico" per antonomasia. La coscienza di questo status permane anche nella contemporaneità, nella quale tuttavia il primato dell'artista "classico" muta e si articola, poiché cambia il rapporto tra l'arte e il mondo ed entrano in campo nuove complessità sovrastrutturali che allontanano dalla profondità progettuale ideale di matrice classica.

La tridimensionalità architettonica è legata indissolubilmente con la dimensione temporale che, proprio grazie alla presenza di elementi, non solo formali e linguistici, riferiti al *classico*, non è intesa semplicemente come flusso del presente ma come concezione più vasta nella quale l'attimo umano si dilata in aperture spazio-temporali che richiamano una lettura concettuale ed eterna. Sia in epoca antica sia in tempi più recenti questo trova riscontro in trattazioni, progetti e realizzazioni che definiscono lo spazio-tempo architettonico in una pluridimensionalità umanistica: nelle spazialità rinascimentali di Bramante, Filarete o Palladio, o nella progettualità di Étienne-Louis Boullée e di Claude-Nicolas Ledoux, fino alle recenti utopie delle neoavanguardie degli anni Settanta, come nei gruppi italiani Archizoom e Superstudio. La caratteristica dell'architettura di definire particolari dimensioni spazio-temporali, unendo il reale all'ideale, il presente al passato e al futuro e, sostanzialmente, il vivere alla bellezza, diviene accezione propria di una definizione della spazialità del *classico* che trova nel tempo interessanti riverberi in altre arti visive. Quest'ultime acquisiscono così nuove dimensionalità che elaborano autonomamente superando l'iniziale complementarità architettonica. Lo spazio diviene elemento intrinseco e fondante dell'opera pittorica o scultorea con la quale si instaura un rapporto nuovo con l'osservatore, sempre più chiamato a una cosciente corresponsabilità dell'opera. La *Pala di San Bernardino* di Piero della Francesca o *Las Meninas* di Diego Velázquez mostrano efficacemente come l'artista sia al centro di una spaziosità⁴ del presente che abbraccia passato e futuro. L'opera ristabilisce la sua funzione generatrice proprio tramite quegli elementi essenziali del *classico* tramandati e richiamati anche dall'architettura e poi sostenuti nella particolare spazialità da un'opera a un'altra.

Nella cultura occidentale il richiamo al *classico* investe inoltre la questione dell'identità dell'artista, del porsi quale erede di un grande e potente passato da cui trarre legittimazione al proprio agire ed essere. Questo avviene anche quando sorge e si forma la coscienza del pensiero moderno, spesso inteso nella sua generalità come antitetico al *classico*. Le poetiche e l'opera degli architetti, già della fine del XIX secolo, si fondano infatti su un richiamo ai valori del pensiero umanistico definendo la condizione dello spazio, per e dell'uomo, nello specifico rapporto che esso deve avere con la storia e con il futuro, con il progresso tecnico e con la nuova coscienza dello spazio-tempo. L'ordine architettonico, pur sempre inteso come elemento che avvicina alla perfezione naturale, viene via via riconvertito in nuove forme nelle opere di Edwin Lutyens, Louis Sullivan, Peter Behrens o Hendrik Berlage. La sintassi si rinnova in una grammatica legata al tempo e alle esigenze dell'uomo moderno con un vocabolario, non più sterilmente classicista, che muta a favore di una ridefinizione formale degli elementi costitutivi lo spazio architettonico più propri di una mentalità classica.

L'avvento di nuovi materiali e metodologie costruttive è salutato come affrancamento dagli antichi sistemi costruttivi rendendo possibili inedite forme architettoniche che, ancora una volta, ridefiniscono l'idea del *classico* in un'epoca nella quale tale termine sembra appannaggio solo di un retrogrado accademismo. Il cemento, il metallo e il vetro al pari del mattone e del legno divengono protagonisti formali e concettuali dello spazio moderno nelle opere di Auguste Perret o Adolf Loos; parimenti avviene nelle sintesi formali delle opere di Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Alvar Aalto, José-Luis Sert,



Frank Lloyd Wright,
Guggenheim Museum,
New York, 1949-1959

Frank Lloyd Wright,
Guggenheim Museum,
New York, 1949-1959

Architecture induces us to renew the bond with classicism in our observation of the world and our relationship with reality, spatially offering harmonies and proportional forms that are also drawn from the direct study of nature. This non-symbolic mirror of *paradeisos*, the "Garden of Eden", is *kepos* (garden), *hortus conclusus*, (enclosed garden): a space for restoring the balance between oneself and others, between internal and external. Space – not representational but conceptual abstraction – is the ideal *topos* of the artist, the new "classical" man par excellence. The awareness of this status persists even in the contemporary age, where the primacy of the "classical" artist has nonetheless shifted and become more complex, because the relationship between art and the world changes and new superstructural complexities emerge, which move away from the ideal classical-style profundity of design.

Architectural three-dimensionality is indissolubly bound up with the temporal dimension that, precisely due to the presence of elements – not only formal and linguistic – related to the *classical*, is not intended simply as the flow of the present, but as a vaster concept in which the human moment is dilated in spatio-temporal openings that demand a conceptual and eternal interpretation. In both ancient and more recent times this has found confirmation in various treatments, projects and creations that define architectural space-time in a humanistic multidimensionality: in the Renaissance spatiality of Bramante, Filarete and Palladio, or in the planning of Étienne-Louis Boullée and Claude-Nicolas Ledoux, until the recent utopias of the neo-avant-garde movements of the Seventies, such as the Italian Archizoom and Superstudio groups.

Architecture's characteristic of defining particular spatio-temporal dimensions, combining the real with the ideal, the present with the past and the future, and – essentially – life with beauty, becomes the specific sense of a definition of the *classical* spatiality that, over time, has found interesting echoes in other visual arts. The latter thus acquire new dimensions that autonomously rework the theme, overcoming the initial architectural complementarity. Space becomes an intrinsic and basic element of paintings or sculptures, and establishes a new relationship with the viewer of the work, who plays an increasingly conscious role, assuming joint responsibility for the result. Piero della Francesca's Montefeltro altarpiece or Diego Velázquez's *Las Meninas* effectively demonstrate how the viewer is at the centre of a spatial concept⁴ of the present, which embraces past and future. The work re-establishes its generating function right through those essential elements of *classicism* that are also handed down and evoked by architecture and subsequently sustained in the particular space between one work and another.

In Western culture the reference to the *classical* also affects the matter of the identity of the artist, as the heir of a great and powerful past with which to legitimize his actions and his very being. This also happened at the emergence and formation of modern thought, often understood in its generality as the very opposite of the *classical*. Already at the end of the 19th century the poetics and work of architects were founded on a call to the values of humanist thought, defining the condition of man's space in the specific relationship that it must have with history and its future, with technological progress and the new awareness of space and time. The architectural order, albeit still understood as an element approaching natural perfection, was gradually reconverted into new forms in the works of Edwin Lutyens, Louis Sullivan, Peter Behrens and Hendrik Berlage. The syntax has been updated in a grammar associated with time and the needs of modern man using a vocabulary that is no longer sterilely classicizing but changes in order to formally redefine the elements constituting the architectural space characteristic of a classical mentality.

The advent of new materials and construction methods was heralded as a release from the ancient building systems, making new forms of architecture possible and thus redefining, once again, the idea of the *classical* in an age in which this term seems to be the prerogative merely of backward academicism. Concrete, metal and glass, along with brick and wood,

become the formal and conceptual stars of modern space in the works of Auguste Perret and Adolf Loos. The same process can be witnessed in the formal synthesis of the works of Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Alvar Aalto, José-Luis Sert, Jacobus Oud and the Italian architect Giuseppe Terragni. The geometry of pure forms, proportions associated with the human scale and attention to detail as a defining feature of the quality of life constitute the new values of an architectural humanism with completely innovative features. The same confirmations, with positive returns and additions from and towards architecture, can be seen in the pictorial and sculptural arts with the new use of techniques and media, the quests of a non-objective, geometric/abstract style of painting, the definition of colour harmonies and, above all, the advent of a new concept and definition of space within the work (in the extensive tradition of abstractionism as in the experiences of artists such as Mark Rothko, Lucio Fontana and Alberto Burri).

Modernity is thus a complex cultural whole that is more open than classicism or the Renaissance. The co-presence of different disciplines and the plurality of elements that contribute to determining the work define the characteristics of art in the contemporary age, with greater recognition of historical derivations and cultural legacies; this way it is possible to draw up the boundaries and perhaps more clearly identify the defining features of the endurance of the values and the premises of the *classical*.

The arrival of postmodernism, on the other hand, has engendered a new vision. A different conception of man in relation to the world leads history – and indirectly thus also the *classical* – to be considered as a repertoire, the sum of fragments to be used as a reference for recognizability disassociated from the deep and founding values of the world of the past, whether it be ancient, Renaissance or more recent. The results of this combination generate assemblies and compositions that can undermine the unity of the whole, as they are no longer necessarily associated with a rational continuity of thought or the centrality of man alone. This occurs particularly when forces foreign to the culture of the *classical* intervene and strongly influence the conditions that underlie the constructed space. The popularization of the meaning of the images – where iconography diverges from iconology, the quest for quality is no longer necessarily associated with thought and style loses its complete meaning – can lead to an alien and misleading definition of the *classical* understood as a sort of multicultural and transnational hybrid. The tendency to trace its characteristics in distant cultures not relevant to the historicized tradition is not alien to its history and, paradoxically, is the sign of the artist's restlessness and the unappeased need (perhaps not always conscious) to find the primordial morphemes that, as such, also belong to the classical tradition. It is thus possible to generate a further return of the *classical* that confirms the endurance of entities and values that seemed to have been nullified at first glance.

Today, at a greater historical distance, it is possible to recognize the re-emergence of classically derived features. However, it is essential to make the necessary distinction in a

**Aldo Rossi,
Scuola media,
Broni, 1970**

Aldo Rossi,
Middle School,
Broni, 1970



derivazione classica: è tuttavia indispensabile fare i necessari distinguo in un contesto culturale complesso in cui le tensioni non sono per nulla sopite e nel quale troppo facilmente tutto viene omologato secondo canoni del tutto estranei al pensiero del *classico*. Questo riaffiora e permane in molte opere contemporanee, come in opere di James Stirling, Ieoh Ming Pei, Richard Meier, Peter Eisenman, Rafael Moneo, Mario Botta o gli italiani Aldo Rossi e Renzo Piano. L'idea del *classico* ritorna nel rinnovato rigore della logica compositiva, nella definizione degli spazi su matrici geometrico-organiche o nella condizione pur metafisica e nostalgica della storia. Il ruolo delle sofisticate tecnologie diviene quello di esaltare le possibilità pluridimensionali dello spazio dove ancora l'armonia e l'equilibrio tra le parti, seppur con proporzionalità e canoni desunti da una diversa osservazione del mondo naturale e da culture non occidentali, tendono a ribadire la centralità dell'uomo e del suo pensiero nello spazio spesso arricchito di interessante emozionalità patetica.

Il *classico* quindi, seppur spesso inteso come condizione ormai perduta, è ancora memoria fondante e appartenenza condivisa di una cultura collettiva e multidisciplinare: la triade, autore / osservatore-fruitori / opera, ridefinisce ogni volta i caratteri qualitativi della spaziosità dell'arte e il pensiero del *classico* diviene elemento etico di un coraggioso ancoraggio culturale su valori comuni e riconosciuti nella società del terzo millennio tendente sempre più alla globalizzazione spettacolare e virtuale.

1. La parola *classicus* nei dizionari latini individua il cittadino appartenente alla classe più elevata della società romana e, per estensione, un aggettivo che indica qualità, eccellenza e prim'ordine. Nei dizionari moderni raramente il termine appare come sostantivo, quasi sempre è aggettivo riferito all'antichità greca e romana e per estensione successiva riferito ad artista od opera che, per la particolare qualità ed eccellenza, è degno di imitazione al pari dei modelli dell'arte classica; il più delle volte nell'accezione di tipico, di caratteristico di una qualsivoglia tradizione, di elemento desunto dal passato o proprio dei fondamenti di una disciplina principalmente scientifica o proprio dello studio scolastico. Come suoi contrari vengono indicati gli aggettivi "romantico", "primitivo" e, più raramente, "moderno".

2. La recente disciplina della storiografia dell'arte, circoscrivendo il termine, fornisce interessanti disamine: alle prime e sommarie descrizioni di qualità comuni a reperti di arte classica, come avviene dal Rinascimento a Johann Winckelmann, segue la ricerca di requisiti che devono essere presenti nell'opera per assurgere a tale definizione. Altre volte le

specifiche sono derivate dall'analisi di periodi storici antitetici al *classico*, come negli studi di Alois Riegl, di Heinrich Wölfflin o di Eugenio D'Ors. In altri, come in quelli di Waldemar Deonna, di Louis Hautecoeur o di John Summerson fino all'illuminante recente *Futuro del classico* di Salvatore Settis, la questione appare aperta a nuove soluzioni e osservazioni che investono direttamente la contemporaneità.

3. La definizione dei suoi attributi essenziali è oggetto di riflessione anche in altri ambiti della cultura occidentale. Siano essi contigui alle arti visive, come quelli drammaturgici o letterari, da Thomas Hulme a Thomas Eliot, da Paul Valéry a Italo Calvino, o filosofici ed estetici, da Georg Hegel a György Lukács, siano essi anche apparentemente distanti come la scienza e l'economia.

4. Roberto Longhi definisce con il termine *spazioso* l'attitudine, in quel caso inizialmente di Giotto, di concepire lo spazio dell'opera in una dimensionalità che si riferisce all'uomo ben oltre le caratteristiche fisiche, architettoniche e illusionistiche. Cfr. R. Longhi, *Giotto spazioso*, in "Paragone", 31, 1952, p. 18.

complex cultural context in which tensions are not appeased and everything is too easily standardized according to canons completely alien to its *classical* thought. This re-emerges and persists in many contemporary works, as in those by James Stirling, I. M. Pei, Richard Meier, Peter Eisman, Rafael Moneo, Mario Botta and the Italian Aldo Rossi and Renzo Piano. The idea of the *classical* returns in the renewed exactitude of composition, the definition of space according to organic/geometric criteria, and the metaphysical and nostalgic condition of history. The role of sophisticated technologies is to elevate the multidimensional possibilities of space, where the harmony and balance between the parts – although with proportions and canons derived from a different observation of the natural world and non-Western cultures – tend to emphasize the centrality of man and his thought in a space often enriched with interesting emotionality brimming with pathos. Consequently, the *classical*, often understood as a lost condition, is still fundamental memory and belonging shared by a collective and multidisciplinary culture: on each occasion the author/viewer-user/work triad redefines the qualitative characteristics of the spatial dimension of art and *classical* thought becomes an ethical element of a brave cultural anchorage on shared and acknowledged values in the society of the third millennium, tending increasingly towards spectacular and virtual globalization.

1. In Latin dictionaries the term *classicus* denotes the citizen belonging to the highest class of Roman society and, by extension, an adjective indicating quality, excellence and first-class status. In modern English dictionaries (such as Collin's *English Dictionary*, from which the following quotations are drawn) the term *classic* appears both as a noun and an adjective, "applied to that which is of the first rank, especially in art and literature". The adjective *classical*, on the other hand, is "used to refer to Greek and Roman culture" and, by subsequent extension, it is applied to production "designating, following, or influenced by the art and culture of ancient Greece or Rome". Its antonyms are commonly indicated with the adjectives "romantic" or "modern".

2. The recent discipline of art historiography offers an interesting examination of the term: the first, cursory descriptions of the qualities shared by pieces of classical art, as made from the Renaissance to Johann Winckelmann, are followed by the quest for requirements that must be present in the work for it to assume the definition. Other times the specifications are derived from the analysis of historical pe-

riods diametrically opposed to the *classical*, as in the studies by Alois Riegl, Heinrich Wölfflin and Eugenio D'Ors. In others, such as those of Waldemar Deonna, Louis Hautecoeur and John Summerson, up to the illuminating recent *The Future of the Classical* by Salvatore Settis, the question appears open to new solutions and observations that directly regard the contemporary situation.

3. The definition of its essential attributes is now also the subject of debate in other branches of Western culture, whether they are domains closely related to the visual arts, such as drama and literature (from Thomas Hulme and Thomas Eliot to Paul Valéry and Italo Calvino), philosophical and aesthetic spheres (from Georg Hegel to György Lukács) or apparently distant fields, such as science and economics.

4. Roberto Longhi used the term *spazioso* (spacious) to define the ability, in that case initially of Giotto, to conceive the space of the work as a dimension that refers to man, going above and beyond the physical, architectural and illusionistic characteristics. See R. Longhi, "Giotto Spazioso", *Paragone*, 31 (1952).

Cristallizzazione nel tempo

José Jiménez

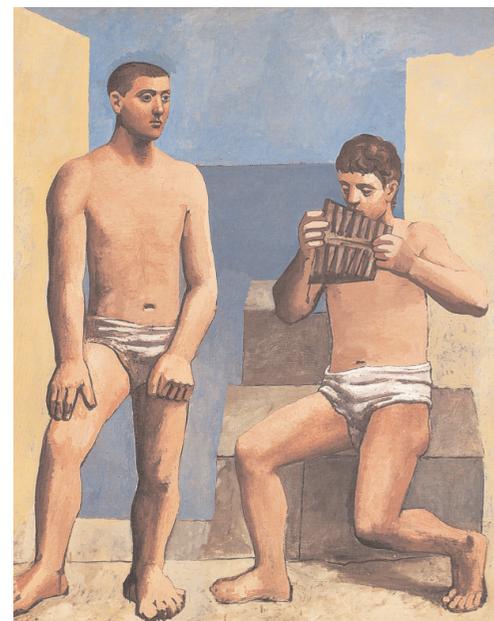
Oggi Pablo Picasso è *un classico*? Di certo pochi avrebbero dubbi nel rispondere affermativamente. E che dire di Marcel Duchamp? A dispetto del grande interrogativo sul futuro dell'arte e della rappresentazione che lui stesso pose a suo tempo, penso che, anche in questo caso, pochi esiterebbero a definire in tal senso la sua figura e la sua carriera. Tuttavia è vero che sia per Picasso sia per Duchamp sarebbe probabilmente più appropriato usare la doppia aggettivazione di *classico moderno*. Il solo fatto di sollevare la questione è più indicativo di quanto non ci si aspetterebbe a prima vista: al giorno d'oggi usiamo il termine *classico* con valore aggettivale e non sostantivale.

Ma è sempre stato così? In primo luogo è necessario ricordare nei termini essenziali la genealogia del termine: l'idea del *classico* nasce e si diffonde in un periodo molto preciso della cultura europea, che va dal XV al XVIII secolo, e ha innanzitutto il valore di *un gioco di contrasti*. Il *moderno*, l'attuale, si contrappone a un modello ideale di cultura, quello dell'antichità, denominata precisamente *classica*. Nel corso di quei tre secoli – ovviamente con alti e bassi ed eccezioni – la civiltà greco-romana, intesa e interpretata in un senso al contempo omogeneo e ideale, non solo funge da modello in generale ma svolge un ruolo determinante, attraverso la ricezione delle sue norme, nel processo di costituzione di un sistema delle arti e nello sviluppo del concetto stesso di arte *classica*.

A questo punto ci troviamo già di fronte a una questione fondamentale: la categoria del *classico* nelle arti è una costruzione culturale specificamente *moderna*. È ovvio che nell'antichità tale formulazione non esisteva. Così come risulta evidente che la validità dei presupposti formali su cui si fonda il modello classico nelle arti viene a cessare con la grande rivoluzione della sensibilità che oggi chiamiamo Romanticismo. Neppure le categorie estetiche che la cultura moderna considera espressione del *classico* coincidono pienamente con quelle che erano più in auge nel mondo antico. Se in quell'universo risaltavano categorie come l'armonia, la simmetria, la chiarezza e la grandezza, la costruzione moderna del *classico* si basa soprattutto sulla categoria della bellezza ideale, a sua volta connotata dagli attributi di armonia, serenità, equilibrio e perfezione, vale a dire riformulazioni, oscillanti nei loro significati e riferimenti, delle categorie antiche.

Diverso è il caso in cui il *classico* si trasforma in *programma* o viene utilizzato come tale. Mentre nel Rinascimento e nei primi secoli dell'età moderna questa rivendicazione ha chiaramente avuto la funzione di promuovere il valore culturale e spirituale delle arti, nel contesto culturale del secondo decennio del XX secolo ha agito, invece, come un *richiamo all'ordine* nella situazione convulsa di un clima sociale e culturale lacerato cui si sommavano gli episodi di trasgressione e rottura delle avanguardie artistiche. Il libro del 1925 di Franz Roh *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Postespressionismo. Realismo Magico. Problemi della nuova pittura europea), è probabilmente una delle migliori sintesi di questa volontà di ritorno all'ordine.

Applicando le posizioni teoriche di Heinrich Wölfflin all'arte del periodo, Roh "individua" un ri-



Pablo Picasso,
La flûte de Pan, 1923,
Musée Picasso, Parigi

Pablo Picasso,
La flûte de Pan, 1923,
Musée Picasso, Paris

Crystallization in Time

José Jiménez

Is Pablo Picasso to be considered *a classic* today? Very few people would have any doubts about answering this question affirmatively. And what about Marcel Duchamp? Despite the great question about the future of art and representation that Duchamp himself posed in his day, I think that, here again, few would hesitate to use this term to define him and his career. But *classic* doesn't necessarily coincide with *classical*, once you get to adjectives: for both Picasso and Duchamp it would probably be more appropriate to use the double adjective of *modern classical*. The very fact that the question is raised is more telling than one might expect at first glance: today we use the words *classic* and *classical* to mean different things. First of all, we must recall the origin of the word in basic terms: the idea of *classicism* arose and spread during a very precise period of European culture extending from the 15th to the 18th century, and its significance was first of all one of an *interplay of contrasts*. The *modern*, the current, contrasted an ideal model of culture – that of antiquity – that was specifically referred to as *classical*. Over the course of those three centuries – and, naturally, with ups and downs and exceptions – the Graeco-Roman civilization, understood and interpreted in a way that was both uniform and ideal, not only served as a general model, but through the adoption of its standards it also played a decisive role in the process of constituting a system of the arts and developing the very concept of *classical art*.

At this point, we are already facing a fundamental issue: the category of the *classical* in the arts is a specifically *modern* cultural construction. It is obvious that this formulation did not exist in antiquity. It is equally evident that the validity of the formal premises on which the classical model in the arts was based ceased to exist with the great revolution of sensibility that we now refer to as Romanticism. Not even the aesthetic categories that modern culture considers to be expressions of *classicism* fully coincide with those that were most in vogue in the ancient world. Whereas in that world they were represented by categories such as harmony, symmetry, clarity and grandeur, the modern construction of *classicism* is based above all on the category of ideal beauty, which in turn is distinguished by the attributes of harmony, serenity, balance and perfection, i.e. reformulations – fluctuating in their meanings and references – of ancient categories.

The case in which *classicism* is transformed into a *programme* or is used as such is different. Whereas during the Renaissance and the early centuries of the modern age this claim clearly served the purpose of promoting the cultural and spiritual value of the arts, in the cultural context of the second decade of the 20th century it was instead a *call to order* in the troubled context of a lacerated social and cultural climate, compounded by the episodes of transgression and divergences of the avant-garde art movements. Franz Roh's book *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Post-Expressionism, Magic Realism, Problems of Recent European Painting), published in 1925, is probably one of the best outlines of this desire for a return to order.

Applying Heinrich Wölfflin's theoretical positions to the art of the period, Roh "identified" a

torno del classico – benché usi il termine post-espressionismo – nell’evoluzione delle forme artistiche. Porta come esempio proprio Picasso, “il cui punto di partenza è stato l’obiettività conclusa, melodica, e che in seguito superò precocemente la febbre dell’astrattismo per tornare relativamente presto a un’obiettività indivisa e melodica”¹. Tuttavia, se è vero che nel Picasso degli anni Venti si osserva un certo ritorno nostalgico al mondo classico, il percorso dell’artista spagnolo non si fermò affatto a quel punto. In ogni caso, la migliore definizione di ciò che Roh scopre nell’arte della sua epoca è una citazione, presente nel libro, tratta da una lettera del 1921 del compositore Ferruccio Busoni. Scrive Busoni: “Chiamo ‘nuovo classicismo’ il dominio, la selezione, purificazione e sfruttamento di tutte le conquiste ottenute dagli esperimenti precedenti, la loro iscrizione in forme solide e belle. Intendo dire, con una sola parola che esprime molte cose: ‘completamento’ (che significa conclusione e perfezione al tempo stesso)”².

In tal modo l’invocazione del *classico*, che senza dubbio ha permeato intensamente quella fase della cultura europea, ha finito col connotare il desiderio di giungere a una fine, nel senso del termine greco *télos*, a una conclusione di perfezione e completamento. Il tutto è stato, comunque, assai fugace. Le guerre e la distruzione, ma anche le tappe successive della cultura europea, hanno rimesso in primo piano la convulsione e il disordine, la volontà artistica di trasgressione e nuove forme di sperimentalismo. Non credo che oggi sia possibile tentare una caratterizzazione del *classico* nelle arti basandosi su criteri formali o stilistici. È vero, tuttavia, che questa volontà di perfezione e completamento, il sentirsi come gli ultimi anelli di una lunga tradizione di cultura può agire come impulso *nostalgico* alla riattualizzazione del *classico*. Si tratta però della nostalgia di un ordine o di una stabilità che si suppongono perduti il cui “recupero” si rivela però sempre impossibile.

Trovo piuttosto discutibili le ipotesi critiche che vedono negli ultimi anni di lavoro di Bill Viola una deriva verso il classico della videoarte. Credo invece che si tratti di una posizione mimetica, emulativa, che dalla vertigine temporale e culturale del presente cerca di portarci verso un passato di presunta calma e stabilità attraverso lo specchio dell’arte. Un tipo di posizione che preferisco definire *epigonismo*. Al contrario, il percorso di Bruce Nauman – giusto per ricordare un altro grande artista nordamericano del nostro tempo – che si presenta come un’espressione molto intensa delle esperienze di solitudine, strappo e violenza può essere riconosciuto, a mio parere, come un riferimento *classico* nell’arte contemporanea.

Vale a dire che, nei termini di quanto suggerito in precedenza a proposito di Picasso e Duchamp, ciò che riconosciamo come *classico* nell’arte non ha a che vedere con una serie di note o determinazioni di carattere formale sostantivale, ma riguarda piuttosto l’intensità con cui un’opera o un percorso artistico sono capaci di far sedimentare al loro interno, di cristallizzare, i desideri, le necessità e le incertezze di un periodo storico concreto e di proiettarli verso il futuro. Si tratta, pertanto, di una categoria variabile nella sua determinazione e per questo *aggettivale*. Per di più tale qualità è attribuibile solo a posteriori e mai a priori: non basta “voler essere” *classico* per esserlo veramente.

Ricordo quando, già nel 1989, Jannis Kounellis, durante la presentazione di un’installazione presso l’Espai Pobleu di Barcellona – composta di grandi tagli di carne appesi a lastre di ferro – precisava che gli sarebbe piaciuto poter realizzare un dipinto classico, sereno e stabile ma che una cosa del genere era ormai impossibile. Classico non vuol dire ripetere formule del passato, cosa che equivale piuttosto a scappare, fuggire dal presente.

E allora, perché il *classico* ci interpella, perché continuiamo ad avvertire la necessità di prospettarne la realizzabilità? A mio parere la questione è legata all’intensa diffusione dell’estetico nella vita quotidiana, alla sua onnipresenza in tutti gli ambiti, non solo in quelli specificamente artistici. In effetti la presenza dell’estetico nella vita di ogni giorno, intesa come pura stilizzazione dell’esperienza, è un tratto strutturale del processo della cultura moderna.

Nella seconda delle *Considerazioni inattuali (Sull’utilità e il danno della storia per la vita)* Nietzsche aveva già osservato che “noi moderni non possediamo assolutamente niente; solo ri-

revival of classicism – although he used the term Post-Expressionism – in the evolution of art forms. As an example, he cites none other than Picasso, whose starting point was concluded, melodic objectivity and who, early on, overcame the fever of abstractionism to return relatively quickly to an undivided and melodic objectivity. Nevertheless, while it is true that in the 1920s a certain nostalgic return to the classical world could be observed in Picasso's works, the career of the Spanish artist did not dwell on this by any means. In any case, the best definition of what Roh discovered in the art of his era comes from his quotation of a passage from a letter written by the composer Ferruccio Busoni in 1921. Busoni wrote that what he referred to as "new classicism" was the mastery, selection, purification and exploitation of all the conquests achieved by previous experiments, their inscription in solid and beautiful forms. What he meant was, with a single word that expresses many things, "completion" (that is conclusion and perfection at the same time). Thus, the invocation of the *classical*, which undoubtedly permeated that phase of European culture intensely, ended up connoting the desire to achieve an end (in the sense of the Greek term *télos*), a conclusion of perfection and completion. All of this was, however, quite fleeting. War and destruction, as well as the subsequent stages of European culture, brought convulsion and disorder, the artistic desire for transgression and new forms of experimentalism back to the forefront. I do not believe that today it is possible to attempt a characterization of *classicism* in the arts based on formal or stylistic criteria. Yet it is also true that this desire for perfection and completion, the feeling of being the final links in a long tradition of culture, can act as a *nostalgic* impulse to make *classicism* relevant again. Nevertheless, this represents nostalgia for a lost order or stability that always prove impossible to be "recovered."

To me, the critical theories that view the most recent works of Bill Viola as a shift towards classicism in video art are rather debatable. I believe, instead, that it is a mimetic and emulative position that, from the temporal and cultural vertigo of the present, seeks to ferry us back to a past of alleged calmness and stability through the mirror of art. It is a position that I prefer to define as *epigonism*. Instead, I think that the path of Bruce Nauman (to cite another great North American artist of our era), which presents itself as a very intense expression of the experiences of solitude, wrenching and violence, can be recognized as a *classical* reference in contemporary art.

In other words, and in the terms of what I suggested above regarding Picasso and Duchamp, what we recognize as *classical* in art is not referable to a series of notes or determinations that are formal and substantial in nature, but instead has to do with the intensity with which a work or an artistic path is capable of establishing within itself – of crystallizing – the desires, needs and uncertainties of an actual historical period and projecting them towards the future. Consequently, it is a variable category in its determination and is thus *classic*. Moreover, it is a quality that can only be attributed a posteriori and never a priori: it is not enough to "want to be" *classical* (or, better, *classic*) to actually be so.

I remember when, in 1989 already, during the presentation of an installation at the Espai Poble Nou in Barcelona – a work composed of haunches of meat hanging from iron panels – Jannis Kounellis noted that he would have liked to be able to create a classical, serene and stable painting, but that anything of the kind was impossible at that point. Classic/classical, in this sense, does not mean repeating past formulas, which is equivalent to escaping, fleeing the present.

So why does the *classical* appeal to us? Why do we continue to feel the need to propose its feasibility? In my opinion, the question is tied to the intense spread of the aesthetic in everyday life, its ubiquity in all areas – and not strictly artistic ones. In effect, the everyday presence of aesthetics, understood as the pure stylization of experience, is a structural feature of the process of modern culture.

In the second of his *Untimely Meditations* ("On the Uses and Disadvantages of History for

empiendoci all'eccesso di epoche, costumi, arti, filosofie, religioni e conoscenze estranee diventiamo degni di attenzione, cioè, enciclopedie ambulanti"³. Come non riconoscersi in questo aspetto meramente cumulativo e quantitativo dell'esperienza moderna, così intensamente legato al predominio della novità! In tal modo, secondo Nietzsche, "il tratto più caratteristico dell'uomo moderno" è come un gioco di specchi, il contrasto tra il vuoto della vita interiore e la pretesa puramente esteriore di accumulazione; "il singolare contrasto tra un interno che non corrisponde a nessun esterno a cui non corrisponde nessun interno, contrasto che era sconosciuto ai popoli antichi"⁴.

Da questo deriverebbe una serie di conseguenze rilevanti per il problema di cui ci stiamo occupando. In primo luogo, la tendenza moderna a *dissimulare* il vuoto interiore, l'assenza o fragilità di valori su cui basare la vita, con l'*apparenza* puramente esteriore, con la semplice accumulazione *formale* di frammenti e reticoli, sovrapposti e presi dagli universi culturali più eterogenei. La dissoluzione nell'*anonimato* dell'uomo-massa è l'esito più forte di questo tentativo formale di riempimento del vuoto che non può evitare, a una visione critica, la scoperta della *durezza delle condizioni di vita ed esistenza* dell'individuo moderno.

Di fronte a tale durezza della vita l'individuo può opporre il gesto radicale del suicidio (ci troviamo di nuovo sul versante della forma, dello stile) che implica la negazione dell'anonimato e lo eleva alla passione di un *eroismo specificamente moderno*. Come osservava Walter Benjamin, traendo spunto da Baudelaire: "Le resistenze che il moderno oppone al naturale impulso produttivo dell'uomo sono sproporzionate alle sue forze. È comprensibile che l'uomo si paralizzi e fugga verso la morte. Il moderno deve stare nel segno del suicidio, sigillo di una volontà eroica che non concede nulla all'atteggiamento che le è ostile. Questo suicidio non è rinuncia bensì passione eroica"⁵.

La questione è importante perché la durezza delle condizioni di vita nell'età moderna si riflette, logicamente, anche nel mondo dell'arte. E spiega l'insorgere di un eroismo artistico, anch'esso specificamente moderno e attivo fino al periodo tra le due guerre. Se il vuoto e la fugacità sono alla base della durezza dell'esistenza, l'artista che tenta di andare oltre, di amalgamare "il transitorio, il fuggitivo e il contingente", tutti moderni, con l'eterno e immutabile, secondo il programma di Baudelaire, si trasforma in una nuova specie di "eroe civilizzatore", un nuovo Prometeo.

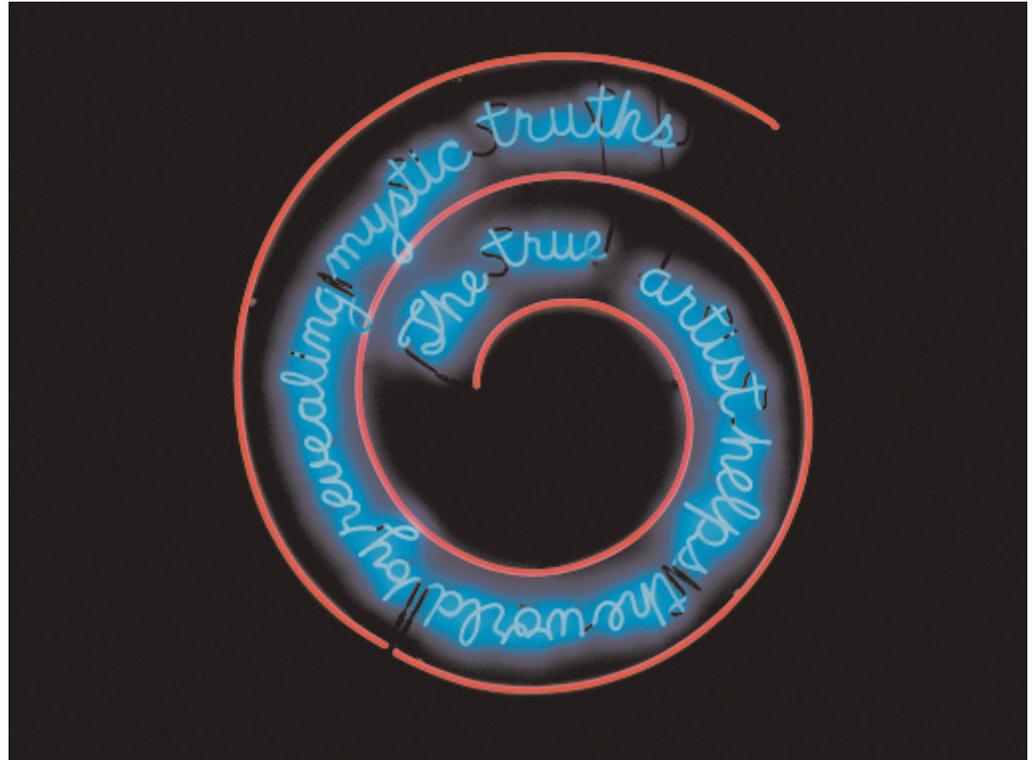
Ma c'è di più: l'artista moderno non solo si situa all'avanguardia dell'umanità, ma consegna la propria opera e la propria vita come "offerte". Tale aspetto presuppone la formazione di ciò che ho definito *il mito sacrificale dell'artista moderno*, variante della leggenda secolare secondo la quale "gli artisti" sono personaggi con tratti e caratteristiche diversi da quelli degli altri esseri umani.

L'artista moderno si vede impegnato in una difficile impresa di riscatto dell'eterno nel vertiginoso trambusto di ciò che è puramente transitorio. È questa la radice, ad esempio, dell'atteggiamento sacrificale di Vincent van Gogh, il suo "dedicare sé stesso" affinché l'umanità possa raggiungere un oltre nel processo metamorfico del moderno. Lo stesso atteggiamento si riscontra in Antonin Artaud. Ed è stato descritto in letteratura con i tre prototipi di "artista" che compaiono nell'opera di Thomas Mann: Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach e Adrian Leverkühn.

Torniamo a Baudelaire. Nella sua opera scopriamo già che questo difficile compito di riscatto dell'artista che si sacrifica è legato, in sommo grado, all'assunzione della *contingenza* della propria attività, del proprio appartenere a questo *tempo vertiginoso e vuoto* che caratterizza la modernità. Così il poeta pone la questione: "In una parola, perché ogni modernità acquisti il diritto di diventare antichità, occorre che ne sia tratta fuori la bellezza misteriosa che vi immette, inconsapevole, la vita umana. [...] Sventurato colui che studia nell'antico qualcosa di diverso dall'arte pura, dalla logica, dal metodo generale! Immergendosi troppo, perde la memoria del presente: abdica al valore e ai privilegi forniti dalla circostanza; poiché quasi tutta la nostra originalità viene dal marchio che il *tempo* imprime sulle nostre sensazioni"⁶.

Bruce Nauman,
The True Artist, 1967

Bruce Nauman,
The True Artist, 1967



Life”), Nietzsche observed that “we moderns have nothing whatever of our own; only by replenishing and cramming ourselves with the ages, customs, arts, philosophies, religions, discoveries of others do we become anything worthy of notice, that is to say, walking encyclopaedias”². How can we fail to recognize ourselves in this merely cumulative and quantitative aspect of the modern experience, so intensely tied to the supremacy of novelty? Thus, according to Nietzsche, “the most characteristic quality of modern man” is like a house of mirrors, the contrast between the emptiness of an inner life and the purely exterior demand for accumulation: “the remarkable antithesis between an interior which fails to correspond to any exterior and an exterior which fails to correspond to any interior – an antithesis unknown to the peoples of earlier times”³.

This would thus represent the source of a series of significant consequences for the problem we are examining. First of all, there is the modern tendency to *dissimulate* the inner void, the absence or fragility of values on which we can base our lives, with purely exterior *appearance*, with the simple *formal* accumulation of overlaid fragments and networks taken from the most diverse cultural universes. The dissolution of the *anonymity* of the mass man is the most intense creation of this formal attempt to fill the void, and it cannot prevent critical vision from discovering the *harshness of the living conditions and existence* of the modern individual.

In the face of this harshness of life, the individual can oppose the radical act of suicide (we are again in the realm of form and style), which implies the negation of anonymity and elevates them to the passion of *specifically modern heroism*. As Walter Benjamin observed, taking his cue from Baudelaire: “The resistance which modernism offers to the natural productive élan of a person is out of proportion to his strength. It is understandable if a person grows tired and takes refuge in death. Modernism must be under the sign of suicide, an act which seals a heroic will that makes no concessions to a mentality inimical towards this will. This suicide is not a resignation but a heroic passion”⁴.

The issue is important because the harshness of living conditions in the modern era is logically reflected in the art world. And it explains the rise of artistic heroism, which was



Jannis Kounellis,
Senza titolo
(particolare),
1989, Espai Pobleu,
Barcelona

Jannis Kounellis,
Untitled (detail),
1989, Espai Pobleu,
Barcelona

In questo testo veramente cruciale troviamo il nucleo della profonda inquietudine che agita l'arte moderna. L'attività artistica ha sempre implicato un'appropriazione qualificata del flusso temporale, una proiezione al di là del passato e del futuro degli *istanti di pienezza* che l'amore, la religione o l'esperienza estetica rendono possibili nella vita umana. Tuttavia, quando il tempo è diventato più vuoto e incomprensibile che mai, la ricerca si complica e può concludersi in tortura o tragedia. Non serve neppure volgere nostalgicamente lo sguardo verso il passato: l'unica cosa vitale che l'artista può ricavare dal passato è la *logica formale*. Il compromesso con la propria epoca è l'unica via per giungere alla *trascendenza estetica del divenire temporale*.

D'altra parte, se, come sottolineato in precedenza, lo sviluppo della modernità è in primo luogo un processo di intensificazione della *formalizzazione dell'esperienza*, ciò implica in buona parte anche un'esperienza di contingenza accelerata, di intensificazione del sentimento di caducità della vita e del passaggio del tempo che ci fa perdere l'equilibrio. L'arte, che occupa spazi antropologici di senso in altre epoche riservati alla religione, tenta di andare oltre la durezza estrema di questa nuda contingenza, ma può farlo soltanto agendo sul presente metamorfico. A questo punto, tuttavia, ci troviamo di fronte a un nuovo problema. Per certi versi il processo sempre più intenso di formalizzazione dell'esperienza, iscritto nello sviluppo della modernità, ha portato negli ultimi tempi a un'importante *variazione qualitativa* nell'esperienza e nella rappresentazione del tempo. Mi riferisco, fondamentalmente, alla *perdita dei sensi lineari* del divenire, che considero una perdita eminentemente estetica perché, a mio parere, deriva dal modo *avvolgente e circolare* con cui un intenso estetismo generalizzato e diffuso ha configurato tutti gli spazi della nostra vita. I sogni e le emozioni dell'individuo, gli ideali politici e sociali, sono stati paragonati a un universo formale iperestetizzato in cui il prima e il dopo si stemperano nella pura immediatezza.

Ciò è da mettere in relazione con due aspetti della tecnologia della cultura di massa che risultano decisivi. Da una parte la capacità di fissare, bloccare o congelare il tempo offerta, a partire dal XIX secolo, dalla fotografia. Dall'altra, la possibilità di far andare avanti o indietro le sequenze di immagini fornitaci dal *video* prima e dagli altri supporti digitali poi. È come se la stessa legge di formalizzazione dell'esperienza quotidiana abbia subito una trasformazione qualitativa che da un tempo di rottura cumulativo e lineare, in cui tutto va e viene, ci porta a un tempo eminentemente circolare.

Ne risulta un cambiamento profondo della configurazione dell'esperienza estetica e della sua base temporale. Agli inizi della modernità, Faust scommetteva con Mefistofele sulla possibi-

likewise specifically modern and active until the period between the two world wars. If emptiness and transience underlie the harshness of existence, then the artist who tends to go beyond, to amalgamate “the transitory, the fleeting, and the contingent” – typically modern – with the eternal and the immutable, according to Baudelaire’s concept, is transformed into a new sort of “civilizing hero”; a new Prometheus.

But there is more: the modern artist is not only at the vanguard of humanity, but he surrenders his work and his life as “offerings”. This aspect presumes the formation of what I have defined as *the sacrificial myth of the modern artist*, a variation of the age-old legend according to which “artists” are personages with features and characteristics that differ from those of other human beings.

The modern artist finds himself involved in the difficult undertaking of redeeming the eternal in the dizzying turmoil of that which is purely transitory. For example, this is at the root of Vincent van Gogh’s sacrificial attitude, his “devoting himself” so that humanity can arrive at a “beyond” in the metamorphic process of modernity. The same attitude can be found in Antonin Artaud. And, in literature, it has been described through the three “artist” prototypes found in the works of Thomas Mann: Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach and Adrian Leverkühn.

Let’s return to Baudelaire. We find that, in his work, the difficult task of redemption undertaken by the artist who sacrifices himself is supremely tied to the assumption of the *contingency* of his activity, of his pertaining to the *dizzying and empty time* that characterizes modernity. The poet posited the following issue: “In short, in order that any form of modernity may be worthy of becoming antiquity, the mysterious beauty that human life unintentionally puts into it must have been extracted from it [...] Woe betide the man who goes to antiquity for the study of anything other than ideal art, logic and general method! By immersing, himself too deeply in it, he will no longer have the present in his mind’s eye; he throws away the value and the privileges afforded by circumstance; for nearly all our originality comes from the stamp that *time* impresses upon our sensibility”⁵.

In this crucial text we can find the core of the profound disquietude that troubles modern art. Artistic activity has always implied a qualified appropriation of the flow of time, a projection, beyond the past and the future, of the *instants of fullness* that love, religion or aesthetic experience permit in human life. Nevertheless, when time becomes emptier and more incomprehensible than ever, research becomes complicated and can culminate in torture or tragedy. Even a nostalgic look at the past serves no purpose: the only vital thing that the artist can obtain from the past is *formal logic*. Compromising with one’s own era is the only way to arrive at the *aesthetic transcendence of temporal becoming*.

On the other hand, if – as previously underscored – the development of modernity is first of all a process of intensification of the *formalization of experience*, this also largely implies an experience of accelerated contingency, of intensification of the feeling of the transience of life and of the passage of time that makes us lose our balance. Art, which occupies anthropological spaces of meaning that, in other eras, were reserved for religion, attempts to go beyond the extreme harshness of this bare contingency, but it can only do so by acting on the metamorphic present.

At this point, however, we find ourselves facing a new problem. In some ways, the increasingly intense process of the formalization of experience, inscribed in the development of modernity, has recently led us to an important *qualitative variation* in the experience and representation of time. I am essentially referring to the *loss of the linear senses* of becoming, which I consider an eminently aesthetic loss because, in my opinion, it comes from the *enveloping and circular way* in which an intense generalized and widespread aestheticism has configured all the spaces of our life. The individual’s dreams and emotions, as well as political and social ideals, have been compared to a hyperaestheticized formal universe in which “before” and “after” dissolve into pure immediacy.

lità di fermare l'istante estetico, il momento piacevole di pienezza, cosa che implicava una rottura del flusso lineare del tempo, che è quello che accoglie la *volontà d'azione* caratteristica dello spirito moderno. Tuttavia, oggi questo tempo lineare e cumulativo presenta più linee di fuga che mai, è diventato estremamente "poroso".

In ultima istanza, il processo di identificazione tra formalizzazione estetica e temporalità moderna avrebbe portato a un' *interiorizzazione dell'esperienza del tempo come metamorfosi e dell'intercomunicazione tra il corpo individuale e il processo storico*. Come scrisse Thomas Stearns Eliot in *Burnt Norton*: "Eppure la concentrazione di passato e futuro / intrecciati nella debolezza del corpo che cambia / protegge la razza umana dal cielo e dalla dannazione / che la carne non può sopportare" (Yet the enchainment of past and future / Woven in the weakness of the changing body, / Protects mankind from heaven and damnation / Which flesh cannot endure; traduzione di Angelo Tonelli).

La nuova e intensa *porosità del tempo* ci colloca in una situazione in cui gli ancoraggi di senso risultano più problematici che mai. Ciò nonostante sappiamo che il destino dell'estetica e quello della cultura moderna sono intimamente legati. E che solo l'estetica, intesa come esperienza e compromesso radicale con il divenire temporale che apre all'arte nuovi spazi vergini, resistenti e non lacerati dai mezzi di comunicazione di massa, *può rompere l'estetizzazione*. Solo in essa può brillare la luce di *un tempo di pienezza* imprigionato al di là dell'istante.

È lì che si iscrive, nel nostro presente, la possibilità del *classico*, inteso come cristallizzazione nel tempo, oggi intensamente poroso, imprevedibile e non lineare, di quello che nelle arti riconosciamo come *modello* nel senso di riferimento nucleare, centrale, decisivo *per noi* e per il futuro.

1. Tradotto dalla versione spagnola di Fernando Vela in "Revista de Occidente," Madrid 1927, p. 118.

2. *Ibidem*, p. 124.

3. *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida* in *Antología*, a cura di J.B. Llinares, Península, Barcelona 1988, pp. 53-113, p. 73.

4. *Ibidem*, p. 72.

5. *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* (La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire), 1938, trad. spagnola di J. Aguirre, in *Iluminaciones/2*, Taurus, Madrid 1972, pp. 21-120, p. 93.

6. *Le peintre de la vie moderne* (1863), in: *Oeuvres complètes*, a cura di C. Pichois, t. II, Gallimard, Paris, 1976, p. 695.

This must be placed in relation to two decisive aspects of the technology of mass culture. On the one hand is the ability offered by photography, starting in the 19th century, to fix, capture and freeze time. On the other is the possibility of forwarding and reversing sequences of images that has been provided to us by *video*, followed by other digital media. It is as if the law of the formalization of everyday experience had undergone a qualitative transformation that, from a time of cumulative and linear breakdown in which everything comes and goes, has brought us to eminently circular time.

The outcome is a profound change in the configuration of aesthetic experience and its temporal underpinnings. At the advent of modernity, Faust wagered with Mephistopheles on the possibility of stopping the aesthetic instant, the pleasant moment of fullness, implying a breakdown in the linear flow of time, which is what sustains the *will for action* characteristic of the modern spirit. Nevertheless, today this linear and cumulative time presents more vanishing lines than ever before and has become extremely "porous".

Lastly, the process of identification between aesthetic formalization and modern temporality would lead to an *internalization of the experience of time as a metamorphosis* and of the *intercommunication between the individual body and the historic process*. As Thomas Stearns Eliot wrote in *Burnt Norton*: "Yet the enchainment of past and future / Woven in the weakness of the changing body, / Protects mankind from heaven and damnation / Which flesh cannot endure".

The new and intense *porosity of time* puts us in a situation in which the anchorages of meaning are more problematic than ever. Nevertheless, we know that the destiny of aesthetics and that of modern culture are closely connected. And that only aesthetics – understood as experience and a radical compromise with the temporal becoming that, for art, opens up new, virgin and resilient spaces that are not lacerated by mass media – *can break aesthetization*. It is only in aesthetics that the light of *a time of fullness* imprisoned beyond the instant can shine.

That is where, in our present, we can inscribe the possibility of the *classical*, understood as the crystallization in time – now intensely porous, unpredictable and non-linear – of that which, in the arts, we recognize as a *model*: a reference that is nuclear, central and decisive *for us* and for the future.

1. Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925).

2. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Untimely Meditations*, Daniel Breazeale, ed., trans. R. J. Hollingdale (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

3. Ibid.

4. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Kohn (London: Verso, 1983).

5. Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life" (1863), *Baudelaire: Selected Writings on Art and Literature*, trans. P.E. Charvet (New York: Viking Press, 1972).

Il classico: un tessuto di pensieri

Mauro Panzera

Ricerca le costanti del classico nel tempo del moderno e, forse, del postmoderno, è come inseguire una linfa che scorra per due vie: una, sotterranea, nei pensieri e nei testi degli artisti, nel loro continuo ricostruire una propria storia dell'arte; l'altra, evidente, nelle opere. Se questa seconda via si può solo indicare nell'esercizio della critica d'arte di fronte all'opera, è chiaro che la prima, che è a fondamento, costituisce un tessuto continuo.

Nelle *Note di un pittore*, testo molto noto, Henri Matisse, siamo nel 1908, indica il destino delle proprie opere nella forma di un desiderio: "Sogno un'arte di equilibrio, di purezza, di tranquillità, senza soggetti inquietanti o preoccupanti. Un'arte che sia per ogni lavoratore intellettuale, per l'affarista come per il letterato, ad esempio, un lenitivo, un calmante cerebrale, qualcosa di analogo a una buona poltrona dove riposarsi delle fatiche fisiche"¹.

Esattamente cinquant'anni dopo, in un incontro al Pratt Institute Mark Rothko dichiara: "Non ho mai pensato che dipingere abbia qualcosa a che vedere con l'espressione di sé. È una comunicazione sul mondo a qualcun altro... I miei dipinti attuali hanno a che fare con la scala dei sentimenti umani, con il dramma umano, per quanto riesca ad esprimerlo"².

I pensieri di questi due Maestri (che pur paiono e in parte sono distinti, in quanto presuppongono due modalità di pensiero analogico: una, matissiana, rappresentativa, l'altra, rothkiana, affidata al meccanismo del simbolismo) presuppongono un terreno comune, vale a dire la radice umanistica della nozione di *classico*. È l'uomo il tema, il protagonista, il contenuto, il referente di questi pensieri e la radice è soprattutto "misura", proprio nel senso della scala umana. Questo cinquantennio trova allora una unità spirituale e si articola in occorrenze esemplari: nel lirismo astratto di un Kandinsky – che pur mantiene la lezione e la ricerca del Maestro romantico Otto Runge – tanto quanto nel rigore "autoprotettivo" di un Mondrian, fino al neopanteismo di un Paul Klee, spirito umanistico senza paragoni per finezza, profondità e venata malinconia, che ebbe a scrivere nel testo guida del Bauhaus, il *Quaderno di schizzi pedagogici*: "La facoltà ideale dell'uomo di misurare il terrestre e l'ultraterreno, forma, in contrasto con la sua impotenza fisica, l'origine della tragedia umana... Più il viaggio è lungo, più diventa sensibile la tragedia"³. Nel 1940, segnato inesorabilmente dalla malattia, dipinge *Questa stella insegna a piegarsi*, mentre il suo spirito si piegava al cielo e al destino!

Vi saranno altri percorsi meno ortodossi rispetto alla nozione di *classico* entro il cinquantennio: si pensi solo al primitivismo di un Henry Moore e a quanta antropologia si è portato con sé il primitivismo stesso. Moore avanza questa osservazione, in un testo del 1941: "[...] m'apparve chiaro che l'ideale realistico di bellezza fisica fiorito nella Grecia del V secolo non è che una digressione rispetto alla principale linea di sviluppo della tradizione universale della scultura, mentre, ad esempio, la nostra arte romanica o la prima arte gotica, anch'esse europee, vi s'inseriscono appieno". E a proposito dell'arte messicana aveva osservato: "Sin dal mio primo approccio con la scultura messicana ho avuto la sensazione di trovarmi di fronte a qualcosa di autentico e giusto forse perché in quei lavori ho immediatamente percepito alcune corrispondenze con le sculture in pietra dell'XI secolo viste da bambino nelle chiese

The Classical: a Fabric of Ideas

Mauro Panzera



Henry Moore,
Warrior with Shield,
1972, The British
Institute of Florence

Henry Moore,
Warrior with Shield,
1972, The British
Institute of Florence

Searching for the constants of the classical in the modern and possibly post-modern period is like seeking out a life-blood flowing along two channels: the one underground, and detected through the ideas and texts of the artists themselves in their ceaseless efforts to reconstruct their own history of art; the other to be found in the actual works of art. While this second channel can only be revealed to the viewer through art criticism, it is clear that the first, which forms its basis, constitutes a continuous fabric.

It was in 1908 that Henri Matisse described in his famous text *Notes d'un peintre* the purpose of his own works in the form of a desire: "What I dream of is an art of balance, of purity and serenity devoid of disturbing or worrying subject matter. An art which is for every intellectual worker, for both the businessman and the scholar, for example, a soothing calming influence on the mind, something similar to a good armchair in which to rest after a hard day's work"¹.

Exactly fifty years later, in a lecture given at the Pratt Institute Mark Rothko declared: "I have never thought that painting a picture has anything to do with self-expression. It is a communication about the world to someone else. [...] My current paintings are to do with the scale of human feelings, with the human drama; insofar as I am able to express it"².

The ideas of these two masters (which seem to be – and are in some way – relatively distinct since they suggest two modes of analogical thought: one, that of Matisse, is representative, whereas that of Rothko relies on the mechanism of symbolism) suggest a common ground, that is to say the humanist root of the notion of the *classical*. It is man who is the subject, protagonist, substance and reference point of these ideas, the root is above all "measure"; precisely in the sense of the human scale.

A spiritual unity emerged during this fifty-year period that is to be found in outstanding instances: in the abstract lyricism of Kandinsky – that still follows the example and research of the Romantic master Otto Runge –, the "self-protective" rigour of Mondrian or the neo-pantheism of Paul Klee. In terms of his finesse, depth and underlying melancholy Paul Klee was the supreme humanist spirit; in the Bauhaus guiding text *Pädagogisches Skizzenbuch* he wrote that the quintessential capacity of man to measure the terrestrial and that beyond, in contrast to his physical impotence, constitutes the origin of the human tragedy. The longer the journey, the more perceptible the tragedy. In 1940, and terminally ill, he painted *This Star Teaches Bending* – while his spirit was bending to heaven and his own destiny!

During this half-century other less orthodox paths were followed with respect to the concept of the *classical*. We have merely to think of the primitivism of Henry Moore and how much primitivism itself owed to anthropology. Moore put forward this observation in his essay *On Sculpture*, written in 1941: "[...] it eventually became clear that the realistic ideal of physical beauty in art which sprang from fifth-century Greece was only a digression from the main world tradition of sculpture, whilst, for instance, our own equally European Romanesque and Early Gothic are in the main line"³. With regard to Mexican art he

dello Yorkshire”⁴. Lo sguardo epocale dell’artista britannico relativizza la nozione di classico d’ascendenza greca, ma, *autenticità* e *giustizia* sono qualità attribuibili anche a un’opera classica!

Andrebbe posta infine la questione della fotografia, che per un lato avrebbe portato a conclusione un processo iniziato con la scatola ottica, ma dall’altro ha dato origine a una radicale trasformazione della coscienza rispetto al reale e della grammatica della visione durante la prima metà del XX secolo. La categoria di rappresentazione è messa al centro di un ricco dibattito, sul terreno della sociologia stessa, scienza nuova per antonomasia, con il progetto-capolavoro di un Sanders, ma non si dimentichi la fotografia quale strumento di conoscenza, novella macchina per un nuovo realismo, nella scoperta della realtà americana dopo la Grande crisi del 1929, ad esempio.

È pur sempre l’uomo la misura in queste ricerche, che affiancano la nozione astratta di umanità con la nozione moderna, sociologica appunto, di individuo storico-sociale. Certo, oggi si fatica a intendere la forza rivoluzionaria avuta dall’istantaneità della visione stessa. Eppure resto convinto che sia molto affascinante una lettura del *Grande Vetro* di Duchamp in chiave di esaltazione e dannazione allo stesso tempo del fotografico.

La difficoltà quindi non sta nel cogliere in continuità l’aspirazione al classico nell’arte fino al 1958, per segnare una data che sia una linea periodizzante; difficile è cogliere l’anima classica dell’arte contemporanea, a partire proprio dal biennio rivoluzionario 1959-1960. (E mi piacerebbe sovrapporvi due colonne sonore: le forme musicali indagate da John Cage e un’opera musicale – non saprei come citare altrimenti questo LP - quale *Kind of blue*.)

La ricerca di infinito, la ricerca di assoluto: la perfezione o nulla! Questa pare la situazione d’arte, conseguenza di una caduta della mediazione per cui l’uomo *non* è essere sociale, ma solo essere (in rapporto con dio come principio). L’artista però ora non è una soggettività-mondo contro un’oggettività-mondo; ora è l’artista creatore di *base magica*, di *socle du monde*. Con Piero Manzoni – a lui andavano i riferimenti precedenti – la superficie pittorica non deve diventare un misero paesaggio, un semplice ritratto, ma contenere gli infiniti paesaggi, gli infiniti ritratti: deve esprimere l’infinito. Oppure l’artista è colui che si misura con le forze, della natura o cosmiche; le energie. Il titanismo può essere una figura del classico? Questo interrogativo rinvia immediatamente a un confronto con la teoria romantica. Ma se Werther è figura romantica, la figura di Faust non lo è, la ricerca di Friedrich Hölderlin nella follia neppure. Ecco, nel contemporaneo cade la “misura” a vantaggio dello “smisurato”, che viene interpretato anche come una versione del sublime (ma è questione complessa, giacché questa categoria proviene dal mondo classico).

La cultura del secondo Novecento ha contribuito con studi di altissima qualità a erodere quella visione della storia come continuità. Già lo studio di Pierre Francastel *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo* (cito il titolo nella traduzione italiana, non fedelissima), apparso nel 1951, raccontava con lucidità lo smontamento di una teoria spaziale nata nel cuore del Quattrocento e distrutta dal Cubismo. Ma è a Michel Foucault che bisogna rivolgersi per seguire puntualmente la trasformazione del paradigma classico: a partire dal suo contributo fondamentale *Le parole e le cose* apparso nel 1966. Qui è la celebre lettura dell’opera di Velázquez *Las Meninas*, che si conclude con l’affermazione: “La rappresentazione può offrirsi come pura rappresentazione”. Lo studioso ha dato altri due contributi che vedono l’arte protagonista: il breve carteggio Magritte - Foucault che prelude al saggio *Ceci n’est pas une pipe* e nel 1971 la conferenza tenuta a Tunisi *La peinture de Manet*, dove si teorizza la nozione di “quadro oggetto”.

Quando Mario Merz, guardando alla saggezza orientale e intervenendo filologicamente sui testi, formula l’enunciato, in forma di opera, *se la forma scompare, la sua radice è eterna*, dà voce all’inquietudine del contemporaneo. Vi è una classicità sostanziale e una classicità di superficie, analogica: nei tempi drammatici del presente solo la ricerca del sostanziale è legittima. L’uomo è confrontato all’essere.

Giulio Paolini,
Elegia, 1969

Giulio Paolini,
Elegia, 1969





Giovanni Anselmo,
*La mia ombra verso
 l'infinito dalla cima
 dello Stromboli
 durante l'alba del
 16 agosto 1965*

Giovanni Anselmo,
*La mia ombra verso
 l'infinito dalla cima
 dello Stromboli
 durante l'alba del
 16 agosto 1965*

observed: "Mexican sculpture, as soon as I found it, seemed to me true and right, perhaps because I at once hit on similarities in it with some eleventh-century carvings that I had seen as a boy in Yorkshire churches"⁴. The British artist renders the concept of the classical that derived from Greece relative from his standpoint, yet *authenticity* and *validity* are qualities that can also be attributed to a classical work of art!

It is also appropriate here to examine photography, which on the one hand has concluded the process that started with the camera oscura, but on the other has given rise to a radical transformation of the awareness of reality and the grammar of vision during the first half of the 20th century. With the project/masterpiece of Sanders, the category of representation finds itself at the centre of a rich debate, in the domain of sociology itself (a new science par excellence). It must not be forgotten that photography is an instrument of knowledge, a new machine for a new realism to be used, for example, to reveal the real American situation after the Great Depression in 1929. Man is still the measure of these researches, which place the abstract notion of humanity alongside the modern sociological notion of the historical-social individual. Today it is obviously difficult to appreciate the revolutionary force that was unleashed with the acquisition of an instantaneous image of reality. And yet I am convinced that it is extremely fascinating to interpret the *Grand Verre* by Duchamp as both a glorification and a condemnation of the art of photography.

Therefore the difficulty does not lie in pointing out the constant aspiration towards the classical in art up until 1958 – to give a date that forms a dividing line. What is difficult is to distinguish the classical soul in contemporary art starting precisely from the revolutionary two-year period 1959-1960. (I would like to suggest two different kinds of music as accompaniment: the musical forms explored by John Cage and the musical work of art – I would not know how else to best describe this recording – *Kind of Blue*.)

The search for the infinite, the search for the absolute: perfection or nothing! This would seem to be where art stands, due to a decline in mediation: man is *not* a social being, but merely a being (in relation to God as a principle). But now the artist is not subjectivity/world as opposed to objectivity/world, he is the one who creates *a magical base, le socle du monde*. With Piero Manzoni – to whom the previous references were made – the painted surface was not to depict a mere landscape or a simple portrait, but was to contain infinite landscapes, infinite portraits: it was to express the infinite. The artist can also be seen as the one who measures himself with natural and cosmic forces – energies. Can this titanic spirit be considered as pertaining to the classical? This question immediately refers back to a comparison with Romantic theory. But if Werther is a Romantic figure, Faust is certainly not and nor is Friedrich Hölderlin and his research into folly. And so in contemporary art, "measure" has given way to "infinite", which is also interpreted as a version of the sublime (but this is a complex issue, given that this category derives from the classical world).

The predominant culture in the second half of the 20th century contributed with studies of exceptional quality to an erosion of the perception of history as being continuous. Already Pierre Francastel's study, *Painting and Society: birth and destruction of plastic space from the Renaissance to Cubism*, which appeared in 1951, unambiguously analyzed the unravelling of a theory of space that was born in the middle of the 15th century and destroyed by Cubism. But we must turn to Michel Foucault in order to witness the detailed transformation of the classical paradigm, beginning with his important contribution *The Order of Things*, which appeared in 1966. This contains his famous critical study of *Las Meninas* by Velázquez, which concludes with this statement that "representation [...] can offer itself as representation in its pure form"⁵ He also produced another two critical studies focusing on art: the short correspondence with Magritte, which is preliminary to the essay *This is Not a Pipe*, and secondly, in 1971, the lecture given in Tunis, *The Painting of Manet*, in which he discussed the notion of "object-painting".

When Mario Merz, looking at Eastern philosophy and elaborating philologically on the texts,

Quando Giulio Paolini passa, in *Disegno geometrico*, “dalla porzione alla proporzione”, scova una “radice” e sarà la definizione della possibilità, una infinità. (Quanto oscuramente intuito nel 1960 viene razionalizzato un quarto di secolo dopo dall’artista stesso.) La forma scompare... all’orizzonte, come l’ombra di Giovanni Anselmo il 16 agosto 1965. Il quale nel 1969, a proposito del proprio lavoro, dettava queste scarse parole: “Energia tellurica e interiore, dimensione naturale quale campo d’azione, proiezione all’infinito quale fuoriuscita dalla dimensione storica”.

Energia, natura, a-storicità: queste tre categorie, che sono anche tre situazioni del vivere, marciano l’universo concettuale dell’arte contemporanea. Ma la dimensione tempo è la più problematica da sintetizzare. Il XX secolo si era aperto con il sogno futurista, immettere il movimento nell’opera; i movimenti cinetici, soprattutto dal 1960, avevano realmente introdotto il moto nell’opera. Ma il cinema, la settima arte, aveva già da un pezzo superato la fotografia, pur se da lei ispirato agli inizi con le esperienze di crono-fotografia, nella nozione di fotogramma. Insomma sembrerebbe che il XX secolo debba essere considerato totalmente in preda al tempo: da Proust insuperabile chiosatore di Bergson per finire ancora a Giulio Paolini, che completava quella dichiarazione circa il senso di *Disegno geometrico* col dire di aver trasformato anche “memoria in ‘durata’”.

Il tema della sparizione, legato a filo doppio con la nozione di tempo, emerge come progetto stesso nell’opera di Roman Opalka. Partito dal contrasto nero come fondo / bianco come scrittura, progressivamente il fondo passa alla gamma dei grigi, sempre più chiari fino a raggiungere il colore bianco. A quel punto la scrittura sarà come bava di lumaca. Solo resterà l’immagine dell’uomo Opalka, sempre più segnato dal tempo, e la sua voce che compita i numeri, sempre più stanca, pur se la voce umana sfida con più sicurezza lo scorrere del tempo. Ha scritto Marguerite Yourcenar, 1954, in *Le temps, ce grand sculpteur*: “Dal giorno in cui una statua è terminata, comincia, in un certo senso, la sua vita. È superata la prima fase, che, per l’opera dello scultore, l’ha condotta dal blocco alla forma umana; ora una seconda fase, nel corso dei secoli, attraverso un alternarsi di adorazione, di ammirazione, di amore, di spregio o di indifferenza, per gradi successivi di erosione e di usura, la ricondurrà a poco a poco allo stato di minerale informe a cui l’aveva sottratta lo scultore”⁵.

1. Henri Matisse, *Scritti e pensieri sull’arte* (raccolti e annotati da Dominique Fourcade), Einaudi, Torino 1988 (2ª ed.), p. 11.

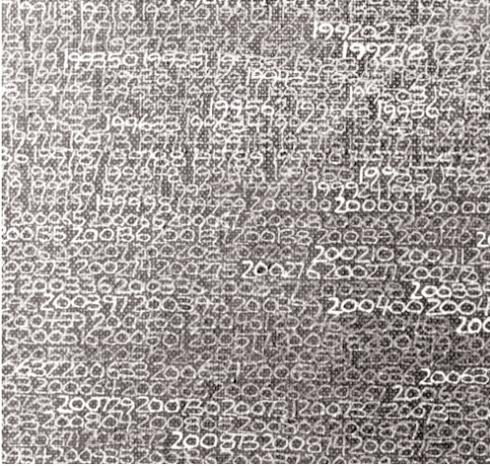
2. Mark Rothko, *Scritti sull’arte, 1934-1969*, ed. it. a cura di R. Venturi, Donzelli, Roma 2006, pp. 177-179.

3. Paul Klee, *Quaderno di schizzi pedagogici*, ed. it. a

cura di Mario Lupano, Vallecchi, Firenze 1979, p. 44.

4. Henry Moore, *Sulla scultura*, Abscondita, Milano 2002, pp. 430, 441.

5. Marguerite Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, Einaudi, Torino 1985, p. 51.



Roman Opalka,
Opalka 1965 / 1 - ∞,
Détail 2.450.736
 (particolare)

Roman Opalka,
Opalka 1965 / 1 - ∞,
Détail 2.450.736
 (detail)

develops his own ideas in the work *Se la forma scompare, la sua radice è eterna* ("If form disappears its root is eternal"), he voices the anxieties of the contemporary world. There is an essential classicism and a parallel analogical surface classicism: in the dramatic present times only the search for the essential is valid. Man is confronted to the idea of being.

When Giulio Paolini, in *Disegno geometrico*, passes "from portion to proportion", he discovers a "root" and this is the definition of possibility, infinity. (What he vaguely intuited in 1960 is rationalized by the artist himself 25 years later.) Form disappears... on the horizon, as did the shadow of Giovanni Anselmo on 16 August 1965. Anselmo, speaking about his work in 1969, briefly described it as showing an earthly and inner energy, a natural dimension as the field of action, a projection towards infinity, as an emergence exit from the historical dimension.

Energy, nature and the non-historical: these three categories, which are also three aspects of life, define the conceptual universe of contemporary art. But the temporal dimension is the most difficult to summarize. The 20th century began with the Futurist dream of introducing movement in art; since 1960, in particular, this kinetic dream has been completely integrated into the work of art.

Yet cinema, the seventh art, had already overtaken photography, even though it originally took its inspiration from experiments with chrono-photography and the photogram. In conclusion, it would seem that the 20th century must be considered as being completely governed by time: starting with Proust, the incomparable commentator of Bergson, and ending once more with Giulio Paolini, who concluded his statement on the meaning of *Disegno geometrico* by writing that he had transformed even memory into "duration".

The theme of disappearance, which is closely linked to the notion of time, is the subject matter in the works of Roman Opalka. Starting with the contrast of black background/white numbers, the background has steadily moved through the spectrum of greys, turning paler and paler until it becomes white. At that point the numbers become like the trail of a snail. The image of Opalka I what will be left, a man marked by time, his voice becoming wearier and wearier as he reads out the numbers (although the human voice is less affected by the passing of time). Marguerite Yourcenar writes in *That Mighty Sculptor, Time*, 1954: "On the day when a statue is finished, its life, in a certain sense, begins. The first phase, in which it has been brought, by means of the sculptor's efforts, out of the block of stone into human shape, is over; a second phase, crossing through the centuries, through alternations of adoration, admiration, love, hatred, and indifference, and successive degrees of erosion and attrition, will bit by bit return it to the state of unformed mineral mass out of which the sculptor had taken it"⁶.

1. Henri Matisse, *Notes d'un peintre*, Jack Flam, ed., *Matisse on Art* (University of California Press, revised edition, 1995).

2. James E.B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (University of Chicago Press, 1993).

3. Henry Moore, *On Sculpture*, Philip James, ed.

(London, Macdonald, 1966).

4. Ibid.

5. Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Routledge, 2001).

6. Marguerite Yourcenar, *That Mighty Sculptor, Time* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993).

Il “classico”, memoria e oblio

Salvatore Settis

Il “classico” (greco-romano) nella storia

Il termine “classico” ha una storia e un destino assai curiosi, e del tutto peculiari della tradizione culturale di matrice europea. Esso non è affatto esclusivo dell’“antichità classica” (greco-romana), ma intrattiene tuttavia con essa, per ragioni storiche e di genealogia culturale, un legame privilegiato. Tale nesso può avere tre spiegazioni convergenti: (1) il valore esemplare che la civiltà greco-romana rivestì a lungo nell’educazione delle élite; (2) il fatto che la stessa parola *classicus* è latina; (3) il fatto che il culto retrospettivo dell’antichità che caratterizza l’educazione “classica” nacque all’interno della stessa antichità greco-romana. La parola latina *classicus*, aggettivo derivato da *classis*, appartenne in origine al linguaggio politico, economico e militare (designava primariamente le *classes* dell’ordinamento di Roma che va sotto il nome del re Servio Tullio); ma *classis* può essere anche la “classe scolastica” (così Giovenale e Quintiliano), *classicus* l’allievo (Ennodio).

Un unico autore antico è alla radice dell’evoluzione di significato di *classicus* in quello che oggi intendiamo per “classico”: Aulo Gellio, uno scrittore del II secolo d.C. di marcate inclinazioni arcaizzanti, con speciale riguardo alla lingua e alla grammatica. Egli richiama in vita il raro e desueto significato di *classicus* come “contribuente fiscale della classe più elevata” (*Noctes Atticae*, VI, 13); e altrove riferisce un uso peculiare che del termine aveva fatto un suo contemporaneo, Marco Cornelio Frontone, che su designazione dell’imperatore Antonino Pio fu precettore di Marco Aurelio e di suo fratello Lucio Vero. Per Frontone, ci dice Gellio, *classicus scriptor, non proletarius* era uno scrittore “di prima categoria”, non “della massa” (*Noctes Atticae*, XIX, 8, 15). Inoltre, poteva esser detto *classicus* uno scrittore che fosse anche *adsiduus* (altra designazione di censo, “contribuente stabile”) e *antiquior*; l’anteriorità al presente era dunque già intesa come un requisito della “classicità”.

Quest’uso metaforico e gergale, forse esclusivo della linea Frontone-Gellio (e comunque per noi attestato solo qui), è stato a volte accostato alle liste degli scrittori *enkrihentes* (“approvati”), che furono elaborate dai grammatici greci in età ellenistica e diventarono quindi normative. L’affinità concettuale è indubbia, ma non per questo la coincidenza è perfetta. Sembra invece che l’uso metaforico di *classicus* in Frontone e Gellio corrisponda a una maggior distanza fra gli intellettuali e le “classi dirigenti”, quale fu propria della società romana, e insomma vada nella direzione di un giudizio classificatorio e (potenzialmente) di condanna pronunciato “dall’alto”. In questo senso infatti Cicerone (*Acad.*, II, 73) bolla come filosofi “di quinta classe”, cioè della più bassa fascia di reddito, Cleante e Crisippo, opponendoli a un grande filosofo come Democrito, evidentemente (anche se Cicerone non lo dice esplicitamente) considerato “di prima classe”, dunque *classicus* per eccellenza. La qualità intellettuale, insomma, viene misurata in questi testi, e sia pure solo in via metaforica, in termini di peso censitario.

Il termine *classicus* sparisce nella tarda latinità e nel medioevo, e (come ha dimostrato Silvia Rizzo) ricompare solo nei *Commentarii Quaestionum Tusculanarum* di Filippo Beroaldo (1496)

The “Classical”, Memory and Oblivion

Salvatore Settis

The “classical” (Graeco-Roman) in history

The term “classical” has an intriguing history and destiny unique to the European cultural tradition. While it is by no means exclusive to “classical antiquity” (i.e. the ancient Graeco-Roman world), it is closely bound up with it for reasons based on history and cultural lineage. This relationship has three convergent explanations: (1) the exemplary value that Graeco-Roman civilization long held in the education of the élite classes; (2) the fact that the very word *classicus* is Latin; (3) the fact that the retrospective cult of antiquity that characterizes “classical” education actually originated during Graeco-Roman times. The Latin term *classicus*, an adjective derived from *classis*, originally belonged to the political, economic and military language (primarily designating the classes of the Roman system traditionally ascribed to King Servius Tullius), but *classis* can also refer to the “scholastic class” (as used by Juvenal and Quintilian) and *classicus* to a pupil (Ennodius).

A single ancient writer is responsible for the shift in meaning of *classicus* to that which we now understand by “classical”: Aulus Gellius, a 2nd-century writer with strong archaizing inclinations, particularly regarding language and grammar. He revived the rare and antiquated meaning of *classicus* as a “taxpayer of the highest class” (*Noctes Atticae* vi.13) and elsewhere mentioned a peculiar usage of the term by one of his contemporaries, Marcus Cornelius Fronto, whom Emperor Antoninus Pius appointed tutor of Marcus Aurelius and his brother Lucius Verus. Gellius states that Fronto used *classicus scriptor, non proletarius* to denote a “first-class” writer, not “of the masses” (*Noctes Atticae* xix.8, 15). Furthermore, a writer could be referred to as *classicus* if he was also *adsiduus* (another census term, meaning “stable taxpayer”) and *antiquior*; antecedence to the present was thus considered a requirement of “classicality”.

This use of metaphor and jargon, perhaps exclusive to Fronto and Gellius (and in any case attested only there), was sometimes compared to the lists of *enkrihentes* (“approved”) writers, which were drawn up by Greek grammarians during the Hellenistic period and thus became prescriptive. While the conceptual affinity is undisputed, it does not imply perfect correspondence. Instead, it would seem that the metaphorical use of *classicus* by Fronto and Gellius reflects the greater distance between the intellectuals and the “ruling classes” in Roman society, and it can thus be understood as a somewhat classifying and (potentially) condemning judgement issued “from above.” Cicero used it in this sense (*Acad.* ii.73) when he branded Cleanthes and Chrysippus as “fifth-class” (i.e. belonging to the lowest income bracket) philosophers, as opposed to a great philosopher such as Democritus, who was evidently – although Cicero does not explicitly say so – considered “first class”; and thus quintessentially *classicus*. In short, these texts measured intellectual quality in terms of wealth, albeit only metaphorically.

The term *classicus* disappeared in the late Roman period and the Middle Ages, re-emerging only (as Silvia Rizzo has shown) in Filippo Beroaldo’s *Commentarii Quaestionum Tuscu-*



Giulio Paolini,
L'offerta musicale
(particolare), 2008,
Auditorium Parco
della Musica, Roma

Giulio Paolini,
L'offerta musicale
(detail), 2008,
Parco della Musica
Auditorium, Rome

e poi nel commento ad Apuleio dello stesso autore (1500). In entrambi i casi vi è un esplicito riferimento al passo di Gellio, ripescato per utilizzarlo, alla ricerca di un nuovo latino umanistico all'altezza degli Antichi, nella polemica contrapposizione fra scrittori *classici* come Livio e Quintiliano e un *proletarius* come Fulgenzio: evidentemente il modello per il latino degli umanisti andava cercato nei primi, e non in quest'ultimo. Da Gellio derivarono poi, direttamente o attraverso una conoscenza anche indiretta degli umanisti italiani, altri usi del termine nella cultura europea del Rinascimento, sempre con applicazione alla cultura greca e latina: così ad esempio Guillaume Budé nelle *Adnotationes* alle Pandette (1508), Matthias Schürer (1509), Beatus Rhenanus (1512), Melancthon (1519) e un corrispondente di Erasmo da Rotterdam, Alonso III Fonseca (1528).

Trasferito all'ambito della letteratura francese nell'*Art poétique* di Thomas Sebillet (1548), dove "les bons et classiques poètes françois" sono Jean de Meun (XIII secolo), e Alain Chartier (XV secolo), il termine entrò nell'uso generale in Francia soprattutto dopo la fondazione dell'*Académie française* (1635), e si diffuse anche in inglese, in italiano e nelle altre lingue europee, ma inizialmente con riferimento solo all'ambito letterario (ancora per la prima edizione del *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, *classique* "si usa solo nella frase *authéur classique*, cioè autore antico molto approvato, e che fa autorità nella materia di cui tratta, come Aristotele, Platone, Tito Livio ecc."). Assai più lenta e desultoria fu la diffusione del termine in riferimento alle arti figurative: Winckelmann, che alla definizione dell'arte classica greco-romana contribuì più di chiunque altro, fece uso saltuario e non sistematico del termine *klassisch*, ma solo nelle lettere e solo in riferimento a opere letterarie. Il *dictum* di Goethe ("chiamo classico ciò che è sano, romantico ciò che è malato", 1829) aggiunse alla definizione di "classico" un nuovo ingrediente, d'ora in poi essenziale, che si ripresenterà spesso anche se mascherato o stravolto. È la cultura accademica, specialmente tedesca, del secolo XIX che di fatto forgiò l'idea di "classico" greco-romano da allora corrente: fu qui che l'"antichità classica" prese la sua forma e il suo nome.

Nel quadro delle classificazioni disciplinari necessarie per la nuova università, costruita secondo il programma di Wilhelm von Humboldt, occorre una specificazione per distinguere l'antichità greco-romana da altre antichità (ad esempio l'ebraica, la persiana, l'egizia): ma la scelta di definirla con l'attributo di "classica" implicava che quella era l'antichità per antono-

lanarum (1496) and subsequently in his commentary on Apuleius (1500). In both works he refers explicitly to the passage from Gellius, revived for use in the quest for a new humanistic Latin able to compete with that of the Ancients in the controversial confrontation between classic writers like Livy and Quintilian and a *proletarius* like Fulgentius: evidently the model for the Latin of the humanists should be sought among the former. Other uses of the term in European Renaissance culture are also derived from Gellius, either directly or indirectly via the Italian humanists, and always refer to Greek and Latin culture. Examples can be seen in the works of Guillaume Budé (*Annotationes in XXIV libros Pandectarum*, 1508), Matthias Schürer (1509), Beatus Rhenanus (1512), Melanchthon (1519) and Alonso III Fonseca (1528), a correspondent of Erasmus.

Following its appearance in French literature in Thomas Sebillet's *Art poétique* (1548), where Jean de Meun (13th century) and Alain Chartier (15th century) are referred to as "les bons et classiques poètes françois," the term entered everyday language in France, particularly following the foundation of the Académie Française (1635). It also spread to English, Italian and other European languages, but was initially used solely with reference to the literary field (the first edition of the *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694, maintains that *classique* "is used only in the phrase *auteur classique*, i.e. a highly esteemed ancient author who is an authority in his field, such as Aristotle, Plato, Livy etc.": The spread of the term to the figurative arts was much less rapid and haphazard. Winckelmann, who contributed more than anyone else to the definition of Graeco-Roman classical art, made sporadic non-systematic use of the term *klassisch*, but only in letters and referring to works of literature. Goethe's dictum ("I call the classical healthy, and the romantic sickly," 1829) added a new and thereafter essential ingredient to the definition of "classical," which often recurred, albeit sometimes in a disguised or distorted form. It was 19th-century academic culture, German in particular, that shaped the notion of Graeco-Roman classicism as it has been known since, giving "classical antiquity" its form and its name.

Within the framework of the disciplinary classifications necessary for the new university, constructed according to Wilhelm von Humboldt's model, it was necessary to find a way of distinguishing Graeco-Roman antiquity from other ancient civilizations (e.g. Hebrew, Persian, Egyptian). However, the decision to define it with the adjective "classical" implied that it was the antiquity par excellence, the dominant one. The manifesto of this disciplinary foundation of ancient studies was F.A. Wolf's *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft* (1807), which organized the science of antiquity into a complex body of 24 disciplines. This model, in keeping with Humboldt's one, inspired the increasingly important role of "classical" culture in the educational system for the élite classes destined to be the future rulers. Prussia initially played a particularly important role in this development, which subsequently extended to the whole of Europe. Schools and universities gave a place of honour to the study of Latin and Greek and the number of museums and collections of ancient art multiplied. The notion of Graeco-Roman "classical" became conventional all over Europe and the élites of the various countries were educated and thus recognized each other through it. The prestige of the "classical," which the word still conveys today, is thus derived from the culture of the 19th-century bourgeois élites and is closely linked to the prevalent use of Graeco-Roman languages, texts and ethical and cultural models in the educational systems, which proposed these extinct ancient civilizations as the ideal model for the future.

In this classificatory and pedagogical context, all the cultural products of Graeco-Roman antiquity automatically became "classical." Consequently the term was also adopted for the figurative arts, even though the model imposed by Winckelmann's grand vision assumed (although not in so many words) a high degree of "classicism" during the centuries that marked the height of Greek civilization (particularly the 4th and 5th centuries BC), while reserving a humble, tardy role for Roman art, which was produced in the shadow of

masia, quella dominante. Il manifesto di questa fondazione disciplinare degli studi sugli Antichi fu la *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft* di F.A. Wolf (1807), che articolava la scienza dell'antichità in un organico complesso di ventiquattro discipline; quel programma, in sintonia con Humboldt, ispirò il ruolo crescente della cultura "classica" nel sistema educativo rivolto alle élite destinate a governare. Questo sviluppo, in cui la Prussia ebbe all'inizio un ruolo specialmente importante, coinvolse però tutta Europa: scuole e università inclusero lo studio del latino e del greco in posizione d'onore, e si moltiplicarono i musei e le raccolte d'arte antica. Il "classico" greco-romano divenne in tutta Europa un linguaggio convenzionale, nel quale le élite dei vari paesi venivano educate, e sapevano perciò riconoscersi tra loro. Il prestigio del "classico", che la parola ancora porta con sé, deriva dunque dalla cultura delle élite borghesi dell'Ottocento, e si collega da vicino all'uso prevalente delle lingue, dei testi e dei modelli etici e culturali di matrice greco-romana nei sistemi educativi, che faceva di quelle civiltà antiche e defunte il più alto modello per il futuro.

In questo contesto classificatorio e pedagogico, *tutti* i prodotti culturali dell'antichità greco-romana divennero automaticamente "classici", e lo furono di conseguenza le arti figurative, anche se il modello imposto dalla grandiosa visione di Winckelmann presupponeva (pur senza usare questa terminologia) un'alta "classicità" nei secoli più felici della civiltà greca (in particolare, il V e il IV secolo a.C.), riservando invece all'arte romana un ruolo gregario e tardivo, che veniva svolgendosi nel cono d'ombra di una decadenza progressiva che avrebbe portato al medioevo. La cultura europea dell'Ottocento, in parallelo alla fissazione della definizione etica e scolastica del "classico" greco-romano, individuava intanto il Rinascimento come "nuova nascita" dell'antichità greco-romana: e il metro di giudizio sul maggiore o minor successo di una tal Rinascita fu da subito la maggiore o minor conformità coi modelli antichi, greci e romani. Così, nessuna lode maggiore si poté fare a Raffaello o a Correggio, che d'aver dipinto "come gli Antichi". Il "classico", una volta fissato come universale definizione della civiltà greco-romana, diventava misura etica per l'educazione delle élite, pietra di paragone per il giudizio d'ogni altra età successiva della storia europea, e infine termine di confronto nel suo rapporto con le altre civiltà e culture artistiche.

Nella stessa storia del termine "classico" è dunque ben presente sia la sua genealogia greco-romana attraverso un *repêchage* umanistico, sia il seme della sua (forse necessaria) estensione anche alla definizione di altri ambiti culturali, nelle arti figurative come nella letteratura e nella musica. Nato coi vincoli della storia e del tempo, il concetto di "classico" da subito diventò disponibile per altre accezioni. Creato per classificare il passato in funzione del presente, si ripropose anche come postulato e progetto per il futuro.

Il "classico" fuori della storia?

Questa lunga priorità dell'arte e della cultura classica si fondò di fatto, per molto tempo, sulla continuità di pratiche sociali e culturali che valevano nelle aule scolastiche come nelle sale dei musei: e lo statuto dell'arte classica fu per definizione "alto", perché legato alla cultura privilegiata delle élite. I profondi rivolgimenti sociali e culturali del Novecento hanno minato alla base le radici di quel primato della cultura classica, che troppo a lungo si era dato per scontato, e hanno ridotto progressivamente lo spazio della civiltà greca e romana nell'orizzonte culturale dei cittadini.

Negli anni cruciali fra le due guerre mondiali andarono delineandosi e si scontrarono due visioni opposte della classicità greco-romana: due visioni con le quali di fatto facciamo ancora i conti, spesso senza saperlo. La prima opzione, tendenzialmente a-storica, volle vedere nel "classico" un inalterabile e perpetuo sistema di valori universali, senza luogo e senza tempo: e sarebbero, questi, i valori messi a punto dai greci, diffusi e trasmessi dai romani, e giunti fino a noi, come a sancire il diritto degli europei a trasportare altrove nel mondo la propria civiltà e i propri valori. L'altra e opposta visione si sforzò al contrario di storicizzare il "classico" calandone i vari momenti (e le contraddizioni e segmentazioni interne) non solo nella se-

progressive decadence that led to the Middle Ages. In parallel with the fixation of the ethical and scholastic definition of Graeco-Roman “classicism”, 19th-century European culture identified the Renaissance as the “rebirth” of Graeco-Roman antiquity. The yardstick that was immediately adopted to measure the extent of the success of this rebirth was its degree of correspondence to ancient Greek or Roman models. Consequently, the greatest praise for Raphael or Correggio was to say that they painted “like the ancients”. Once Greek and Roman civilizations had been established as the universal definition of “classical”, the notion became an ethical criterion for the education of the élites, a touchstone for the assessment of all subsequent ages in European history, and a term for comparison in its relationship with other civilizations and artistic cultures.

The history of the term “classical” thus clearly features both its Graeco-Roman lineage, through a humanist revival, and the seed of its (possibly necessary) extension to the definition of other cultural spheres, in the figurative arts, literature and music. Born with the constraints of time and history, the concept of “classical” immediately became available for other meanings. Although created to classify the past in relation to the present, it also presented itself as a postulate and a project for the future.

The “classical” outside history?

This enduring priority of classical art and culture was actually long based on the continuity of social and cultural practices, which were valid in both the classroom and the museum. Classical art was by definition “lofty” because it was associated with the privileged culture of the élite classes. The profound social and cultural upheavals of the 20th century undermined the primacy of classical culture, which had long taken its status for granted, and progressively reduced the space dedicated to Greek and Roman civilizations in the cultural outlook of the people.

During the crucial interwar years, two opposite visions of Graeco-Roman classicism emerged and clashed, and we still, often unknowingly, find ourselves dealing with their repercussions today. The first considered the “classical” independent of history, an unalterable, perpetual system of universal values without place or time. It maintained that these values were developed by the Greeks, disseminated and transmitted by the Romans and received by us, thereby sanctioning the right of Europeans to transport their own civilizations and values elsewhere in the world. The second, opposite view attempted to historicize the “classical” by casting off its various moments (and the internal contradictions and segmentations) not only in the sequence of years and events, but also in the network of intercultural relations, viewing it not as the immaculate origin of the West, but as a tree with many roots and branches that are sometimes broken or hidden; consequently, it attempted to compare it with other historical cultures.

In very different ways, but also in their head-on collision, these two views destabilized any notion of the primacy of Graeco-Roman culture, which was on the one hand rendered doubtful by the explicit tendency for intercultural and anthropological comparison, and on the other undermined by an abstract presumption of superiority, which was – and continues to be – at odds with the growing awareness of civilizations that are remote and different, but certainly not “inferior”. In the dramatic junctures and fractures of the 20th century, classical culture was not only incapable of developing from an élite to a mass culture, but also proved insufficient as the mainstay of élite culture. This crisis fatally affected the role of Greek and Roman art in the eyes of artists, the people at large and academic culture.

The 20th-century avant-garde art movements contributed in the most diverse ways to the breakdown of the image of an immobile classicism. Georges Bataille’s magazine *Documents* (founded in 1929) featured African and Brazilian masks, like those to be seen in the Surrealist exhibitions, and in *Cahiers d’Art*, established in 1934, Picasso’s friend Christian Zervos invited readers to consider Greek art as “primitive” art and as such closer to the

quenza degli anni e degli eventi, ma anche nella rete delle relazioni interculturali, vedendolo insomma non come immacolata origine dell'Occidente, ma come un albero dalle folte radici, dai rami a volte spezzati o nascosti; e per questo provò anche a compararlo con altre culture storiche.

In due modi assai diversi, ma anche nel loro scontro frontale, queste due visioni indebolirono ogni idea di primato della cultura greco-romana: messa in forse (da un lato) dalla esplicita tendenza alla comparazione interculturale e antropologica, e minata alla base (dall'altro) da un'astratta pretesa di superiorità che si scontrava e si scontra ogni giorno con la crescente conoscenza di civiltà remote e diverse ma non certo "inferiori". Nelle drammatiche giunture e fratture del Novecento, la cultura classica non solo non seppe evolversi da cultura delle élite in cultura di massa; ma si rivelò insufficiente anche come asse portante della cultura delle élite. Questa crisi fatalmente coinvolse il ruolo dell'arte greca e romana nel gusto degli artisti e dei cittadini e nella cultura delle accademie.

Le avanguardie artistiche del Novecento contribuirono nei modi più vari alla disgregazione dell'immagine di un'immobile classicità: George Bataille ospitava nelle pagine della sua rivista "Documents" (fondata nel 1929) maschere africane e brasiliane come quelle che si vedevano nelle mostre surrealiste, e Christian Zervos, l'amico di Picasso, nei "Cahiers d'Art" fondati nel 1934 invitava a vedere l'arte greca come un'arte "primitiva", proprio per questo più vicina allo spirito dei Moderni. L'arte del Novecento, e fino agli albori del nostro nuovo secolo, continuò e continua a confrontarsi con l'arte antica (anche con quella classica, greco-romana), e tuttavia si impegnò in modo crescente a occultare il proprio rapporto con la tradizione, con ciò rendendolo spesso molto più sottile e più interessante, ma anche molto più difficile da cogliere alla maggior parte degli spettatori.

L'antico status dell'arte greca e romana è dunque oggi insidiato o spodestato da due spinte convergenti e coerenti fra loro: l'onda d'urto dell'arte contemporanea, che solo qualche volta mette allo scoperto i meccanismi della tradizione che pure tanto spesso la innervano, e la caduta verticale del prestigio dell'educazione classica. Nulla ha contribuito a questa caduta e marginalizzazione più dell'immagine astratta e ideologizzata del "classico" greco-romano come "fuori dal tempo"; come serbatoio di valori originari e perpetui con immutabile qualità paradigmatica, radice e fondamento di quello che oggi si suol chiamare "l'Occidente"; cioè, in altri termini, come proiezione e legittimazione di valori dell'oggi, forzatamente dichiarati identici o vicini a quelli "classici". Tale concezione è prima di tutto un'eredità appannata dello statuto alto dell'educazione "classica" (greco-romana) che fu in vigore fino a ieri; ma è assai caratteristico del nostro tempo che essa possa resistere, e anzi consolidarsi, proprio mentre il posto della cultura greca e romana nei percorsi educativi e nella cultura generale si restringe ogni giorno di più. In questo quadro, è infatti più facile usare e perpetuare impunemente lo stereotipo della "classicità" greco-romana come culla e sanzione dell'Occidente, dato che decresce drasticamente il numero dei cittadini che potrebbero essere in grado di dubitarne con cognizione di causa.

Quest'immagine astratta e immobile del "classico" s'intreccia con la concezione (di tradizione hegeliana) di un Occidente dalle frontiere ben chiare e ben chiuse, caratterizzato da forte dinamismo e contrapposto a un Oriente perpetuamente statico. Essa non è solo strettamente eurocentrica, ma anche coestensiva alla concezione della civiltà occidentale come superiore a ogni altra, e pertanto legittimata alle politiche annessionistiche o egemoniche del colonialismo e della soggezione economica e culturale. Questa *reductio ad unum* della complessità delle culture antiche comporta effetti devastanti, in quanto tende a banalizzarle e a svuotare la cultura "classica" greca e romana nel momento stesso in cui ne dichiara la superiorità; a imbalsamarla in immobile icona proprio mentre sembra destinata a diventare il dominio di specialisti sempre meno numerosi, e crescentemente scompare dall'orizzonte culturale dei cittadini. Per singolare paradosso, anzi, il riferimento alla cultura classica, anche nel linguaggio politico, come a un vuoto slogan che identificherebbe la civiltà occidentale e i suoi

Jannis Kounellis,
Senza titolo, 1972,
Galleria La Salita,
Roma

Jannis Kounellis,
Untitled, 1972,
Galleria La Salita,
Rome



spirit of the modernists. Up until the turn of the millennium and beyond, 20th-century art continued, and continues, to measure itself with ancient art (including the classical art of ancient Greece and Rome), though it increasingly pledged itself to obscuring its relationship with tradition, which often makes such rapport much more subtle and interesting, but also more difficult to understand for the majority of viewers.

Consequently, the old status of Greek and Roman art has been undermined or demolished by two convergent and coherent drives: the shockwave of contemporary art, which only occasionally reveals the mechanisms of the tradition that nonetheless frequently stimulates it, and the plummeting prestige of classical education. Nothing has contributed to this fall and marginalization more than the abstract, ideologized image of Graeco-Roman classicism as "timeless", a reservoir of original and perpetual values with immutable paradigmatic merit, the root and foundation of what we now refer to as "the West", or in other words the projection and legitimization of contemporary values, contrivedly declared identical or close to the "classical" ones. This vision is first and foremost a tarnished legacy of the high status of the "classical" (Graeco-Roman) education that was the norm until recently; but it is emblematic of our time that it is able to survive, and indeed become stronger, while the space available for Greek and Roman culture in education and general culture becomes less every day. Within this scenario, it is even easier to use and perpetuate the stereotype of Graeco-Roman "classicism" as the cradle and sanction of the West, given that the number of citizens capable of understanding and doubting it is drastically diminished.

This abstract and unchanging picture of the "classical" is interwoven with the notion (of Hegelian tradition) of a West with clear, impermeable frontiers, characterized by great dynamism and opposed to a perennially static East. This view is not only strictly Eurocentric, but also coextensive with the view that Western civilization is superior to all others, and thus the annexational or hegemonic policies of colonialism and economic and cultural subjugation are legitimized. This *reductio ad unum* of the complexity of ancient cultures entails devastating effects, for it tends to make Greek and Roman "classical" culture banal and empty while declaring its superiority; embalming it in an immobile icon precisely when it seems destined to become the domain of an increasingly small number of specialists, gradually disappearing from the popular cultural horizon. Instead, by a peculiar paradox, the reference to classical culture – also in political language – as a hollow slogan identifying

valori (ad esempio la democrazia) si accompagna a un progressivo svuotamento e regresso di ogni traccia di educazione classica nei sistemi formativi. Questo processo, che include al tempo stesso l'iconizzazione del "classico" e la sua marginalizzazione, ha una sua coerenza: le icone, infatti, si riveriscono, non si esplorano né si conoscono; gli slogan si ripetono incessantemente e passivamente, ma non richiedono spiegazioni né giustificazioni. L'idea che l'arte greco-romana, in quanto "classica" sia "fuori dal tempo" non solo non ne promuove la conoscenza e la fortuna, ma al contrario la marginalizza e la blocca.

Esportazioni del "classico": prestigio e paradossi

L'aura di prestigio che circonda il termine "classico" si spiega dunque, in senso non meramente etimologico ma di genealogia culturale, con la centralità del "classico" greco-romano nella cultura delle élite, in Europa e nelle culture che ne derivano, fra il Sette e il Novecento. È a partire da questo prestigio che il termine "classico" fu ed è esportato verso altri usi, a designare prodotti e tendenze culturali di cui si voglia in qualche modo sottolineare la qualità, l'originalità, l'esemplarità o lo speciale rapporto con la tradizione o il passato. Poiché l'ambito originario di applicazione del termine fu la letteratura greca e romana, molto presto (come sopra si è visto), si cominciò a definire "classici" i testi più alti e canonici di altre letterature, a cominciare da quella francese (Voltaire definiva Molière, Racine e La Fontaine *nos auteurs classiques*). L'uso del termine si estese successivamente, secondo un processo che non è ancora sufficientemente studiato, non solo a ogni altra letteratura, ma anche a numerosi altri ambiti, e finalmente anche a culture extraeuropee, sempre dandone per noto e scontato il significato. Vi sono in tal modo i "classici" della letteratura tedesca o italiana, c'è un'epoca classica della cultura Maya, ci sono i classici del cinema, c'è la musica classica. Nel linguaggio della pubblicità, si è diffusa di recente l'accezione di "classico" per designare un prodotto superato da nuove versioni dello stesso, ma ancora richiesto da una parte della clientela (ad esempio Macintosh Classic, Coca-Cola Classic).

Specialmente eloquente e rivelatore è l'uso del termine per le culture più lontane dall'Europa. In alcuni casi (ad esempio per le culture precolombiane d'America), l'applicazione del termine è puramente "esogena": si può parlare di un periodo classico dell'arte Maya, senza per questo presupporre che la cultura Maya avesse elaborato alcun concetto affine a quello europeo di "classico" (insomma, tali culture avrebbero elaborato una propria classicità *sans le savoir*). In altri, pochi casi di culture specialmente complesse, si è invece cercato di trovare nel corso del XX secolo un equivalente "endogeno" del "classico" all'europea, e in questo tentativo si sono impegnati più i rappresentanti della cultura del luogo che gli intellettuali di matrice europea.

È questo il caso della Cina. Qui per tradurre "classico" si è fatto consapevole ricorso a due concetti tradizionali, *gudian* e *jingdian* (così in un saggio ancora molto influente di Zhu Guangqian, 1935), dove *gu* vale "antico", *dian* "canone", *jing* "trama". Il carattere *dian* si scrive con due mani che sorreggono un supporto scrittorio, dunque rimanda a una codificazione libraria; *jing* designa anche i testi sacri ("Bibbia" si traduce come *Shengjing*, "Sacra Scrittura"). Il "classico" cinese è autorevole per la forza anonima della tradizione e non per la presenza dell'autore, è normativo e analogico, non analitico e classificatorio; insomma, per questi come per altri caratteri, è assai diverso dal "classico" della tradizione europea: per questo è ancor più notevole lo sforzo di assimilare questo costrutto culturale cinese con il "classico" di matrice greco-romana, che non ha con esso alcuna radice comune.

In questi processi di influenza e contaminazione culturale, il termine "classico" si è venuto distaccando prima parzialmente, poi totalmente dal suo oggetto storico primario, l'antichità greco-romana, ed è diventato disponibile a mille usi, *bon à tout faire*. Specialmente paradossale è, in questa storia di straordinario interesse, l'ambiguità insita nell'applicazione del termine a tradizioni culturali extraeuropee, dalla Cina all'India, dal Giappone all'America precolombiana, all'Africa. I drammi e variegati "classici" di ciascuna di queste civiltà si somigliano

Western civilization and its values (e.g. democracy) is accompanied by a progressive draining and decline of every trace of classical education in the schooling systems. This process, which simultaneously features both the iconization of the “classic” and its marginalization, has its own logic. Indeed, the icons are revered, they are not explored or known; the slogans are repeated incessantly and passively, but do not require explanations or justifications. The notion that Graeco-Roman art, by virtue of being “classical”, is “timeless” not only fails to promote knowledge of it and its popularity, but on the contrary marginalizes and brings it to a standstill.

Exporting the “classical”: prestige and paradox

The aura of prestige surrounding the term “classical” can thus be explained not only from a purely etymological point of view, but also in terms of cultural genealogy, with the centrality of Graeco-Roman “classicism” in European élite culture and those that derived from it between the 18th and 20th centuries. It has been this prestige that has led the term “classic/classical” to be exported for other uses, to designate products and cultural trends whose quality, originality, exemplarity or special rapport with tradition and the past it is wished to emphasize. As the original sphere of application of the term was Greek and Roman literature, it was a short step (as mentioned above) to start using the term “classic” to describe the highest and most canonical texts of other traditions, commencing with French literature (Voltaire described Molière, Racine and La Fontaine as *nos auteurs classiques*). Usage of the term was subsequently extended, in a process that has not yet been sufficiently studied, not only to all other types of literature, but to many other fields, and finally also to non-European cultures, always taking its meaning for granted. We thus have the “classics” of German or Italian literature, the Classical period of Mayan culture, film classics, classical music and so on. Recently “classic” has become an accepted term in advertising language to denote a product that now has new versions, but is still demanded by part of the clientele (e.g. Macintosh Classic, Coca-Cola Classic).

The term is particularly eloquent and revealing when applied to those cultures most distant from Europe. In some cases (e.g. pre-Columbian American cultures), it is used in a purely “exogenous” manner: it is possible to talk of the Classic period of Mayan art without presuming that Mayan culture had elaborated any concept similar to the European notion of “classical” (in short, these cultures formulated their own classicism *sans le savoir*). In a few other cases regarding particularly complex cultures, an “endogenous” equivalent of European “classicism” was sought during the 20th century, although it was generally the representatives of the local culture rather than European intellectuals who pursued this quest.

This is true for China, where the two traditional concepts of *gudian* and *jingjian* were used to translate “classic” (e.g. in a treatise by Zhu Guangqian, 1935, which is still very influential today), where *gu* means “ancient”, *dian* “canon” and *jing* “story”. The ideogram *dian* represents two hands supporting a writing rest and thus refers to literary codification, while *jing* also designates the sacred texts (“Bible” is translated as *Shengjing*, “Holy Scripture”). Chinese “classicism” derives its authority from the anonymous power of tradition rather than the presence of the author. It is normative and analogical instead of analytical and classificatory. Indeed, these and other characteristics make it very different from the “classicism” of the European tradition. Consequently, the effort to assimilate this Chinese cultural construction with Graeco-Roman “classicism”, with which it shares no common root, is all the more remarkable.

In these processes of cultural influence and contamination, the term “classic/classical” initially became partly and subsequently totally detached from its primary historical object (Greek and Roman antiquity), thus becoming suitable for many different uses, *bon à tout faire*. A particularly paradoxical aspect of this is the extraordinary interest and ambiguity inherent in the application of the term to non-European cultural traditions, from China to

pochissimo fra loro, e il principale vantaggio dell'uso di questo termine risiede piuttosto (si può sospettare) in una rivendicazione di uguaglianza delle varie culture fra loro, ma specialmente rispetto alla dominante cultura occidentale.

Tale estensione universale dell'uso delle terminologie legate al termine "classico" si presenta insomma come un prodotto culturale dell'età post-coloniale, secondo il quale ogni cultura, per non essere subalterna alla tradizione europea, ha *diritto* ad avere una *propria* classicità. Il termine "classico" viene usato spesso in questi contesti senza piena consapevolezza delle sue radici storiche; tuttavia (e qui stanno l'ambiguità e il paradosso) il fatto stesso di definire le epoche o i fenomeni di spicco di una cultura extraeuropea secondo una terminologia, quella del "classico", di dichiarata matrice occidentale, anzi segnatamente greco-romana, finisce col rimandare proprio a quell'esemplarità e normatività della cultura europea "classica" che si intendeva negare.

Il "classico" nel sistema delle arti: la musica

Un'altra angolatura, quella della musica, consente di cogliere ancor meglio una sfaccettatura essenziale del "classico" nella cultura contemporanea: il suo uso come manifesto progettuale, sperimentale e programmatico. Per "musica classica" intendiamo ormai un vasto ambito che si distingue e si oppone ad altri, come la "musica leggera", la "musica popolare", il jazz e così via (ma ciascuno di questi ambiti può, a sua volta, avere i propri classici). Non si tratta solo di un *genre* (la musica classica ne include vari, dall'opera alla sinfonia, al quartetto), ma di una costellazione di generi unificati fra loro dal riferimento comune a forme forti della tradizione.

Anche in questo caso, il rimando all'antichità greco-romana è essenziale a intendere il formarsi e la fortuna di questa etichetta. Da un lato, infatti, la nozione di un "idioma classico" della musica si impose a Vienna intorno all'opera di Haydn, Mozart e Beethoven, e si esemplò sulla classicità di Weimar, che Goethe e Schiller avevano forgiato con in mente i modelli greco-romani; dall'altro, in alcuni generi musicali, e specialmente nell'opera, il riferimento agli antichi greci, e alle loro tragedie in musica, fu essenziale per definire e ri-definire le modalità dello stile. Inoltre, come ha osservato Giovanni Morelli, la nozione di classico finì col servire come "patente di civiltà per la musica moderna", riscattando la natura intrinsecamente effimera della notazione e dell'esecuzione col proiettarla in una dimensione permanente, anzi perpetua. "Sembra essere questo (una qualificazione di perennità) ciò che la musica chiede alla classicità: ottenere la dignità di un rapporto, ancillare sia pure, con un'autentica dimensione di perennità". Che questo processo semantico e culturale sia avvenuto pur nella scomparsa quasi totale di ogni reliquia di musica greca e romana, mostra da solo la forza del modello.

Come ha scritto Raffaele Pozzi, è difficile dire se la parola "classico", nella storia della musica, "designi un idioma, uno stile, un'epoca, oppure un semplice modello estetico". Nel caso della classicità viennese di Haydn, Mozart e Beethoven, troviamo "i principali caratteri normativi della classicità: perfezione stilistica e formale, esemplarità, distanza storica, validità estetica permanente e universale"; qualità che nell'Ottocento vengono però predicate anche di Josquin Desprez, di Corelli, di Bach, di Schumann o di Schubert. Insomma, la "musica classica" finisce con l'includere in pieno anche il movimento romantico, anche se in un'accezione più ristretta si può parlare di conflitti e contrasti fra gli idiomi e le forme programmaticamente neoclassiche e le contrapposte espressioni romantiche. Più tardi, la *junge Klassizität* rivendicata da Ferruccio Busoni nel 1920 mostra come anche la musica del Novecento intenda proporsi come "classica" già nel momento della sua creazione: "la via dell'oggettività", "la riconquista della serenità", "il sorriso del saggio", sono altrettante caratteristiche di un "classico" che è tale non perché appartiene al passato, ma in quanto reagisce al presente, crea nuove forme dialogando con la tradizione, sperimenta idiomi che presuppongono lo spessore della storia anche quando capovolgono le regole invalse. "Musica classica" è perciò anche la do-

India, Japan, pre-Columbian America and Africa. The ramified and highly varied “classics” of each of these civilizations have very few similarities with each other, and it seems that the main advantage of the term could be as a claim of equality between the various cultures, but particularly with respect to the dominant Western culture.

This universal extension of the terminology associated with the word “classic/classical” appears as a cultural product of the post-colonial age, according to which each culture has the right to have its own classicism, so that it does not appear secondary to the European tradition. The term “classic/classical” is often used in these contexts without full awareness of its historical roots. The ambiguity and paradox lie in the fact that cataloguing the ages or important events of a non-European culture using a terminology – the “classic/classical” one – of explicitly Western (or rather clearly Graeco-Roman) origin, inevitably emphasizes the exemplary status and standards of “classical” European culture that it was intended to deny.

The “classical” in the arts system: music

Music offers another perspective, which even more clearly reveals an essential facet of the “classical” in contemporary culture, namely its use as a design, experimental and programmatic manifesto. Today “classical music” refers to a wide field that is distinguished from and contrasts with others, such as pop music, jazz and so on (although each of these spheres may in turn have their own classics). It is not merely a genre (classical music includes several, from opera to symphony and quartet), but a constellation of genres united by their clear shared references to strong traditional forms.

In this case too, the reference to Greek and Roman antiquity is essential to understand the formation and success of this label. On the one hand, the notion of a “classical idiom” of music became established in Vienna around the music of Haydn, Mozart and Beethoven, based on the classicism of Weimar, which Goethe and Schiller had shaped on Graeco-Roman models. On the other, reference to the ancient Greeks and their tragedies in certain music (especially opera) was essential to define and redefine the modalities of the style. Furthermore, as Giovanni Morelli has pointed out, the notion of “classical” ended up acting as a “licence of civilization for modern music”; redeeming the intrinsically ephemeral nature of notation and execution by projecting it into a permanent, or rather perpetual, dimension. “This [the status of perpetuity] would seem to be what music requires of classicism: achieving the dignity of a relationship, albeit secondary, with an authentic dimension of perpetuity.” The fact that this semantic and cultural process occurred despite the almost complete disappearance of all vestiges of Greek and Roman music merely demonstrates the power of the model.

As Raffaele Pozzi observed, it is difficult to say whether the word “classical”; in the history of music, “designates an idiom, a style, an age or a mere aesthetic model.” The Viennese classicism of Haydn, Mozart and Beethoven reveals the “main regulatory principals of classicism: stylistic and formal perfection, exemplarity, historical distance, permanent and universal aesthetic validity”; qualities that during the 19th century were also attributed to the work of Josquin des Prez, Corelli, Bach, Schumann and Schubert. In short, “classical music” ends up including the entire Romantic movement, although in a narrower sense it is possible to talk of conflicts and contrasts between programmatically neoclassical idioms and forms and the opposite Romantic expressions. Later, in 1920, Ferruccio Busoni’s claim to the *junge Klassizität* revealed how 20th-century music also intended to propose itself as “classical” from the very moment of its creation: “the path of objectivity”; “the recovery of serenity” and “the smile of the wise” are all characteristics of a “classical” that is such not because it belongs to the past, but because it reacts to the present, creates new forms by dialoguing with tradition and experiments with idioms that presuppose the depth of history even when they overturn the established rules. Thus, “classical music” is also (or could also be) the twelve-note system, the music of Luciano Berio and all the varied conflicting

decafonìa, può esserlo la musica di Luciano Berio, possono esserlo sperimentazioni in dura lotta tra loro. "Musica classica", insomma, è definizione auto-legittimante che – nelle pagine di un giornale, negli scaffali di un negozio di CD – designa e delimita uno spazio del discorso musicale, per distinzione da altri, ma non implica necessariamente l'avvenuta consacrazione di ciò che pur si chiama "classico". In questo uso legittimante e programmatico del "classico", il riferimento originario alla classicità greco-romana si intravede appena all'orizzonte.

Costanti del "classico"?

Distaccato dal suo oggetto storico primario, il termine "classico" diventa disponibile per ogni discorso o progetto sul presente o sul futuro. Ma quali sono, in questa conquistata flessibilità, i suoi caratteri e i suoi significati? Quali sono i tratti definitivi che questa parola, con la sua storia lunga e tortuosa, si porta dietro e rimette in circolo oggi, per noi? Quali sono (se ve ne sono) le *costanti del classico*?

La parola "classico" non ricorre mai nel vocabolario dell'Accademia della Crusca (Venezia, 1612), né nel *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* di Filippo Baldinucci (Firenze 1691), primo dizionario tecnico italiano di terminologia artistica. Nel *Dictionnaire of the French and English Tongues* di Randle Cotgrave (Londra 1611) il termine *classique*, che sta transitando dal francese all'inglese, viene definito come "classicall; formall; ordelrie, in due, or fit ranke; also approved, authentical, chiefe, principall". Questa e mille altre definizioni sono volte proprio a individuare nel "classico" elementi costanti che aiutino a comprenderne la natura e a guidarne l'uso. Particolarmente centrata ed efficace è in questo senso la riflessione di Wladislaw Tatarkiewicz (1958), che a cinquant'anni di distanza non ha perso nulla della sua attualità.

Secondo Tatarkiewicz, possiamo distinguere nell'uso corrente di "classico" quattro diverse linee di significato:

(A) *per denotare un valore*, "classico" può valere "di prima classe", perfetto, riconosciuto come modello (in opposizione a: imperfetto, mediocre);

(B) *per denotare un periodo cronologico*, "classico" può essere sinonimo di "antico greco-romano" (o anche solo dell'apogeo della civiltà greca: in questo senso, nota Tatarkiewicz, sarebbe lecito persino dire che, dei tre poeti tragici del canone, Eschilo *non è ancora* "classico", ed Euripide *non lo è già più*);

(C) *per denotare uno stile storico*, "classico" può riferirsi ai moderni che si siano ripromessi la conformità ai modelli antichi;

(D) *per denotare una categoria estetica*, "classico" può dirsi di autori e opere che hanno armonia, misura, equilibrio.

Di queste quattro diverse linee interpretative, due (B e C) sono per così dire "dentro la storia"; le altre due (A e D) sono valori o categorie intese come fuori della storia, "universali" e perciò applicabili anche al moderno, al contemporaneo, ai "classici" del futuro. Ma in che senso anche l'arte del presente può dirsi (o esser detta) "classica"? Vi sono *costanti del classico* che valgano ancora oggi come lievito, fermento, stimolo agli artisti e/o ai critici? L'arte contemporanea comporta un nuovo inizio, staccato dai tempi lunghi della storia? Segna, almeno in certe sue espressioni radicali e sperimentali, una drastica rottura col passato? Che cosa, allora, può mai esservi di "classico"?

Se l'etichetta di "classico" comporta comunque un riferimento al passato (come modello da accogliere o come ostacolo da abbattere), considerare l'arte contemporanea come staccata dal tempo, senza passato, sarebbe un grave errore di prospettiva. L'artista contemporaneo si misura col passato a volte attraverso citazioni esplicite (così ad esempio nel lavoro di Giulio Paolini), a volte invece secondo modalità allusive o metaforiche (come è il caso di Jannis Kourellis). In modo più o meno consapevole ed esplicito, la produzione artistica contemporanea segna forme di reazione emotiva o critica all'arte del passato: una reazione che può manifestarsi anche attraverso il capovolgimento di segno dell'arte antica o addirittura la sua negazione. Secondo un approccio ancor più radicale, un artista di oggi (e di domani) può imposta-



Giulio Paolini,
Caleidoscopio,
1976

Giulio Paolini,
Caleidoscopio,
1976

experimentations. In a nutshell, “classical music” is a self-legitimizing definition that – in the pages of a magazine or on the shelves of a record shop – designates and delimits a space in the whole panorama of music by distinction from others, but does not necessarily imply the final consecration of that which may nonetheless be referred to as “classical”. In this legitimizing and programmatic use of the term “classical” the original reference to Greek and Roman classicism is only just discernible on the horizon.

Constants of the “classical”?

Detached from its primary historical object, the terms “classic/classical” become available for all topics or projects concerning the present or the future. However, what are their characteristics and meanings in this newly conquered flexibility? What are the distinguishing traits that these words, with a long and tortuous history, brings with them and revive for us today? What (if any) are the *constants of the classical*?

The word *classico* does not appear in the Italian *Vocabolario della Crusca* dictionary published by the Accademia della Crusca (Venice, 1612) nor in Filippo Baldinucci’s *Vocabolario toscano dell’Arte del Disegno* (Florence, 1691), the first Italian technical dictionary of art terms. In the *Dictionarie of the French and English Tongues* by Randle Cotgrave (London, 1611) the term *classique*, which was passing from French to English at the time, was defined as “classical; formall; orderlie, in due, or fit ranke; also approved, authentically, chiefe, principall”. This and many other definitions are aimed at identifying constant elements of the “classic/classical” that help to comprehend its nature and guide the use of the terms. In this respect, Wladislaw Tatarkiewicz (1958) offered a particularly accurate reflection, which is still valid fifty years later. According to Tatarkiewicz, we can distinguish four different types of meanings in the contemporary use of “classic/classical”:

(A) *to denote a value*, “classic” may mean “first-class”; perfect, recognized as a model (in contrast to imperfect, mediocre);

(B) *to denote a chronological period*, “classical” can be a synonym for “ancient Graeco-Roman” (or even referred just to the height of Greek civilization. In this sense, Tatarkiewicz comments, it would even be legitimate to say that, of the three tragic poets of the canon, Aeschylus *is not yet* “classical” and Euripides *is no longer* classical);

(C) *to denote a historical style*, “classical” can be used to refer to modern figures that have strived to conform to ancient models;

(D) *to denote an aesthetic category*, “classic/classical” may be used to refer to authors and works that are harmonious, balanced and measured.

Of these four different interpretations, two (B and C) are “within” history, while the other two (A and D) are values or categories understood as outside history and “universal”; and thus also applicable to the modern, the contemporary and the “classics” of the future. In what sense can the art of the present also claim to be (or be described as) “classical”? Are there *constants of the classical* that still act as a leavening agent, fermentation or stimulus for today’s artists and/or critics? Does contemporary art imply a new beginning, detached from the long timeline of history? Does it, at least in some of its radical and experimental expressions, mark a drastic break with the past? And, if so, what could possibly be “classical” about it?

While the label “classical” nonetheless entails a reference to the past (as a model to embrace or an obstacle to overcome), considering contemporary art as detached from time, and without a past, would be a serious misjudgement. The contemporary artist measures himself with the past, sometimes through explicit citations (e.g. the work of Giulio Paolini) and at others using allusive or metaphorical methods (e.g. the work of Jannis Kounellis). In a varyingly conscious and explicit manner, contemporary artistic production expresses forms of emotional or critical reaction to the art of the past. This reaction may also manifest itself through the negative consideration or even negation of ancient art. According to an even

re il proprio lavoro persino presupponendo la totale assenza o la distruzione totale dell'arte antica, quasi creando un mondo convenzionale e fittizio che davvero sia senza storia. Ma egli saprà sempre (e lo sa il suo pubblico) che senza l'arte antica, senza il secolare processo che ha creato lo spazio del discorso storico-artistico nel quale si muovono gli artisti oggi operanti, l'arte contemporanea non sarebbe pensabile.

È nella rottura e riarticolazione del rapporto fra artista e pubblico che si gioca la principale frattura dell'arte (in senso lato) contemporanea rispetto al passato; cioè nel passaggio dai meccanismi della committenza a quelli del mercato. Per millenni, l'artista operò sempre in stretto contatto con una committenza di volta in volta specifica, lavorando sulla base di indicazioni precise (anche se qualche volta, a partire dal tardo Quattrocento più spesso, osò tradirle). Perciò gli artisti (quelli greci e romani come quelli medievali) hanno lavorato producendo opere che dovevano riflettere intenzioni e messaggi del committente, e dunque attenersi a codici prefissati, condivisi dall'artista stesso, dal committente e dal loro pubblico, che variava secondo il contesto (tutti i fedeli in una chiesa, i cortigiani in un palazzo, cerchie ancor più ristrette per i ritratti e le opere di devozione privata). Questa pratica socio-culturale, secondo cui l'artista "negoziava" i caratteri della propria creazione fra forma e contenuto, bilanciando le proprie capacità creative fra committente, pubblico, tradizione artistica, si è rotta completamente nell'orizzonte del contemporaneo: in esso diamo per scontato che l'artista crea a proprio arbitrio, anche se sappiamo che tiene conto delle condizioni di mercato, che per evoluzione storica hanno sostituito l'antica triangolazione con il committente e con un pubblico determinato.

In questo disarticolarsi di millenarie pratiche socio-culturali, il filo della tradizione sembra essersi spezzato per sempre. Si potrebbe al contrario argomentare che si è consolidato, travestendosi in nuove forme e modalità che chiedono di essere riconosciute e chiamate per nome. Il ricorrente ritorno del "classico", a livello programmatico o definitorio, nell'opera degli artisti e nel linguaggio dei critici, è uno di questi fili rossi che incarnano il rapporto di perpetua tensione tra l'antico e il contemporaneo. Questa tensione innerva non solo le più manifeste continuità con l'antico, ma anche le più violente e dichiarate fratture. Anche la rottura della tradizione, infatti, può costituire una forma di continuità: nessuna opera d'arte contemporanea, compresa quella più provocatoria, sarebbe pensabile senza l'orizzonte della tradizione in cui si inserisce e con cui necessariamente dialoga. A volte (anzi spesso) l'apparato terminologico e concettuale del "classico" è usato nel contesto contemporaneo in modo elusivo, indiretto e incomprensibile, senza alcun rapporto definito con la genealogia del concetto e con le sue implicazioni: ma proprio in questi casi il ricorso al termine "classico" come compendiarico, "necessario" rimando alla dimensione storica e allo spessore della memoria assume la singolare intensità di un bagliore notturno. Dopo tutto, secondo Jorge Luis Borges, l'oblio nullo è se non "una forma suprema di memoria".

Nota bibliografica

Su questi temi ho scritto più in dettaglio nel mio *Futuro del "classico"*, nuova edizione, Torino 2004. Per il termine "classico", si veda specialmente M. Citroni, *Gellio 19, 8, 15 e la storia di classicus*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", n. 58, 2007, pp. 181-205, e S. Rizzo, *Il latino nell'umanesimo*, in A. Asor Rosa, ed., *Letteratura italiana*, V, Torino 1986, pp. 379-408. Per il "classico" in Cina nel Novecento, Zhu Guangqian, *Shenma shi classics* (Che cosa significa classics?), 1935, poi in Idem, *Zhu Guangqian quanji*,

Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei 1993, VIII, pp. 391-392. Per "musica classica" e le relative implicazioni, G. Morelli, *Il "classico" in musica, dal dramma al frammento*, in S. Settis, ed., *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, III, Torino 2001, pp. 1175-1244; R. Pozzi, *L'ideologia neoclassica*, in J.-J. Nattiez, *Enciclopedia della musica*, I, Torino 2001, pp. 444-470. Sui vari sensi di "classico", W. Tatarkiewicz, *Les quatre significations du mot «classique»*, in "Revue internationale de philosophie", XII, 1958, pp. 5-11.

more radical approach, the artists of today (and tomorrow) may even define their work assuming the total absence or destruction of ancient art, almost creating a conventional and fictitious world that is truly without a history. However they (and their audience) will always be aware that contemporary art would be unthinkable without ancient art and the age-old process that created the arena of historical/artistic discourse populated by today's artists. The principal fracture in contemporary art (in a broad sense) in respect to the past lies in the severing and rearticulating of the rapport between the artist and the public, and thus in the transition from the patronage mechanism to market mechanisms. For thousands of years the artist worked in close contact with a specific patron on each project, on the basis of specific instructions (although from the late 15th century onwards the artist increasingly dared to ignore them). Consequently, artists (Greek and Roman, like their medieval counterparts) worked to produce commissions that had to reflect their patron's intentions and messages, and thus respect pre-established rules, shared by the artists themselves, the patron and their audience, which varied according to the context (e.g. the entire congregation of a church, the courtiers of a palace, and even smaller circles for portraits and works of private devotion). The arrival of contemporary art marked the total breakdown of this socio-cultural practice, by which artists "negotiated" the characteristics of their work in terms of form and content, balancing their creative capacities between patron, audience and artistic tradition. We take it for granted that the contemporary artists create at their own discretion, albeit taking into consideration the conditions of the market, which, due to historical development, have replaced the old triangular relationship with the patron and a particular audience.

The thread of tradition seems to have been severed forever by this disruption of age-old socio-cultural practices. Conversely, we could argue that it has been strengthened, disguising itself in new forms and modalities that beg to be acknowledged and identified. The recurrent return of the "classical," in terms of design or definition, in the work of artists and the language of critics, is one of those recurrent themes that embodies the perpetually tense relationship between ancient and contemporary. This tension not only innervates the most evident forms of continuity with the ancient, but also the most violent and explicit breaks. Even breaks with tradition can constitute a form of continuity, for no contemporary work of art, even the most provocative one, would be conceivable without the context of tradition in which it is placed and with which it necessarily dialogues. Sometimes, indeed often, the terminological and conceptual apparatus of the "classical" is used in an elusive, indirect and incomprehensible way in the contemporary context, without any definite relationship with the genealogy of the concept and its implications. However, in these cases the use of the term "classical" as a condensed, "necessary" reference to the historical dimension and to the depth of memory assumes the singular intensity of a beacon in the night. After all, according to Jorge Luis Borges, oblivion is merely "a supreme form of memory".

Bibliographical note

I discussed these themes in greater detail in *The Future of the Classical*, trans. Allan Cameron (Cambridge and Malden, MA: Polity Press, 2006), originally published as *Futuro del classico* (Turin: Einaudi, 2004). For the term "classical," see particularly M. Citroni, "Gellio 19, 8, 15 e la storia di *classicus*," *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 58 (2007), 181-205, and S. Rizzo, "Il latino nell'umanesimo," *Letteratura italiana*, A. Asor Rosa, ed., 5 (Turin 1986), 379-408. For the "classic" in 20th-century China, see Zhu Guangqian, *Shenma shi classics* ["What does clas-

sics mean?"] (1935), and *Ibid.*, "Zhu Guangqian quan-ji," *Hefei, Anhui jiaoyu chubanshe*, 8 (1993), 391-392. For "classical music" and the relative implications, see G. Morelli, "Il «classico» in musica, dal dramma al frammento," *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, S. Settis, ed., 3 (Turin 2001), 1175-1244; R. Pozzi, "L'ideologia neoclassica," J.-J. Nattiez, *Enciclopedia della musica*, 1 (Turin 2001), 444-470. For the various meanings of "classic/classical," see Tatarikiewicz, "Les quatre significations du mot «classique»," *Revue internationale de philosophie*, 12 (1958), 5-11.