

PORTABLE CLASSIC

DALL'ANTICA GRECIA ALL'EUROPA MODERNA

Fondazione Prada – Ca' Corner della Regina, Venezia | 9 maggio – 13 settembre 2015

Due mostre gemelle, un solo discorso: sugli usi e riusi dell'arte classica, ma anche sulla sua natura, i suoi valori e il suo destino.

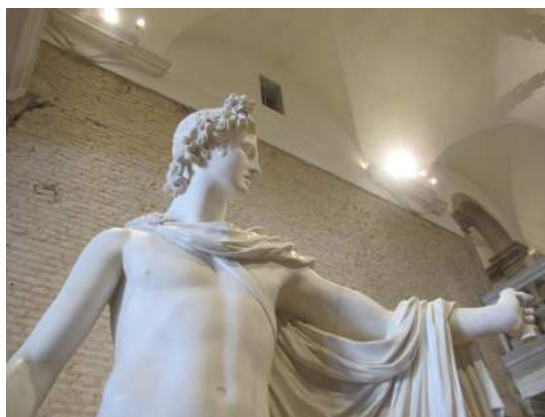
"Portable Classic. Dall'antica Grecia all'Europa moderna" (Fondazione Prada Venezia, a cura di Salvatore Settis e Davide Gasparotto con Lucia Franchi Viceré) indaga la fortuna della scultura classica attraverso un aspetto rivelatore: la copia in scala ridotta di alcuni capolavori. In voga già nell'antichità, queste copie "in piccolo" sono sintomo di un gusto sofisticato e attento, e a partire dal Rinascimento furono amate, collezionate, imitate aggiornando gli stili antichi sulle tendenze contemporanee.

"Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma" (Fondazione Prada Milano, a cura di Salvatore Settis e Anna Anguissola con Lucia Franchi Viceré) esplora l'arte greca classica, le sue funzioni e il suo linguaggio formulare e seriale. La serialità fu un tratto essenziale anche delle sue copie romane; e si ripropone qui anche attraverso vecchi e nuovi esperimenti di ricostruzione archeologica degli originali.

PORTABLE CLASSIC: IL RACCONTO DELLA MOSTRA

Salvatore Settis

"Portable Classic" mette a fuoco la rinnovata fortuna artistica dell'arte classica a partire dal Quattrocento puntando su un aspetto particolare: le sue copie o imitazioni in formato ridotto. Il Rinascimento (che fu inteso, alla lettera, come una "nuova nascita" dell'antichità greca e romana) stabilì con l'arte antica un nuovo rapporto, che presuppone l'intensa attività copistica del mondo romano. Le copie da sculture classiche sono perciò doppiamente importanti: consentono di avere un'idea di originali quasi sempre perduti, ma formano anche un repertorio di modelli esemplari per artisti e collezionisti. Le copie "in piccolo" furono frequenti già in antico, e nel Rinascimento stimolarono la creazione di nuove, raffinate riduzioni in scala che aggiornavano gli stili antichi sul gusto dei contemporanei. La riproduzione, in grande o in piccolo, i capolavori del passato si trasferì così dall'antichità all'Europa moderna.





Per esplorare il senso estetico e narrativo di questa “classicità portatile”, abbiamo dispiegato nel vestibolo di Ca’ Corner della Regina una serie di calchi in gesso di famose sculture, dallo *Spinario* dei Musei Capitolini alla copia dal *Marsia* di Mirone, che da un lato richiamano le collezioni di gessi (gipsoteche) delle Accademie d’arte e delle università, dall’altro consentono un immediato raffronto dimensionale con le repliche in piccolo esposte al piano nobile del palazzo.

Nel racconto di “Portable Classic” l’evocazione dell’arte classica si gioca fra due poli: la stessa antichità, che attraverso la serialità delle copie in grande e in piccolo canonizzò capolavori e maestri dell’arte greca; e l’Europa moderna, che appropriandosi dello stesso canone e dello stesso impulso all’imitazione e alla copia pose l’arte greco-romana al centro delle proprie ricerche e dei propri linguaggi espressivi. La raffinata fattura, la piccola dimensione, la “maneggiabilità” delle riproduzioni in piccolo e l’invito all’osservazione ravvicinata e al piacere del tatto davano all’arte classica una dimensione intima e domestica che ha contribuito alla sua fortuna.

La mostra gemella “Serial Classic” (Fondazione Prada, Milano, 9 maggio-24 agosto 2015) offre altre coordinate dello stesso discorso. Dall’una all’altra corre una rete di rimandi reciproci: per esempio, sarebbe del tutto al suo posto a Venezia un piccolo *Discobolo* di bronzo che invece è a Milano, accostato a varie copie in marmo dello stesso tipo a grandezza naturale; e la *Venere al bagno* di età romana a grandezza naturale in mostra a Venezia potrebbe egualmente bene raffigurare a Milano, accanto ad altre repliche del tipo.

VESTIBOLO: UN POPOLO DI STATUE

Per molti secoli la scultura greca ha rappresentato il modello indiscusso dell’arte occidentale. In età romana i capolavori dei grandi scultori greci venivano studiati, copiati, ma anche rielaborati, cambiando i materiali, la grandezza dell’opera, riadattando la posa del soggetto. Riprodotte in più esemplari, queste copie sono state la base su cui si sono formati gli artisti del Rinascimento.

Con gli inizi del Quattrocento e il rifiorire degli studi umanistici, i nomi degli antichi scultori riaffiorano attraverso le pagine di Plinio il Vecchio (I secolo d.C.) o di Pausania (II secolo d.C.) e si avverte il bisogno di collegare le opere celebrate in quegli scritti con le sculture che emergono dagli scavi. Nasce il collezionismo di scultura antica, e i cortili delle ricche dimore si affollano di statue.

Roma diviene il cuore della riscoperta dell’antico, e il suo ruolo sarà solo in parte ridimensionato dalle scoperte settecentesche di Ercolano e di Pompei, che immetteranno nel mondo dell’arte nuovi capolavori.

Non sempre i marmi antichi recuperati soddisfano la curiosità e il desiderio di artisti, collezionisti, studiosi: perciò sin dal Quattrocento se ne fecero calchi in gesso, in uso prima alle botteghe degli artisti, poi nelle Accademie d’arte e infine nelle Università.

Ma ormai la sensibilità verso la statuaria antica sta cambiando e sarà proprio il riaffacciarsi della Grecia classica, con l'arrivo dei marmi del Partenone a Londra e di quelli di Egina a Monaco, che trasformerà le antiche statue romane da incontrastati modelli per artisti in indispensabili strumenti di studio per archeologi, come documentano i preziosi calchi di Roma, Monaco e Urbino esposti in mostra.



IN SCALA: L'ERCOLE FARNESE

La gigantesca statua di Ercole fu scoperta, insieme ad una replica praticamente identica (oggi conservata nella Reggia di Caserta), alla metà degli anni quaranta del Cinquecento in uno scavo sul sito delle Terme di Carcalla voluto da papa Paolo III Farnese.

Alta oltre tre metri, divenne immediatamente una delle sculture antiche più famose e ammirate di Roma. Le dimensioni colossali, l'esibita muscolatura, la presenza della firma in greco di uno scultore ateniese, Glicone, e successivamente la prestigiosa collocazione nel cortile di Palazzo Farnese a *pendant* con il secondo Ercole, fecero del colosso una delle statue di Roma più studiate, riprodotte e copiate almeno fino alla fine del Settecento.

Il primo restauro si deve allo scultore Guglielmo della Porta, che avrebbe riunito il corpo a una testa ritrovata casualmente tempo prima in un pozzo in Trastevere e acquistata dagli stessi Farnese. Guglielmo eseguì anche la parte inferiore delle gambe attraverso un restauro abilissimo che sembra sia stato molto lodato persino da Michelangelo, che vi avrebbe visto un segno della capacità dei moderni di reggere il paragone con gli antichi. Soltanto nel 1787 le gambe originali, che erano state acquistate dai Borghese e da loro donate al Re di Napoli, furono reintegrate alla statua da Carlo Albacini.

Stanti le dimensioni grandiose, le copie in marmo in scala al vero si possono contare sulle dita di una mano, mentre più diffusi a partire dal Settecento furono i gessi al vero, destinati soprattutto alle Accademie, nelle quali l'Ercole costituiva un riferimento ineludibile per lo studio dell'anatomia. Assai più diffuse le copie ridotte, delle quali una scelta rappresentativa della varietà delle dimensioni e dei materiali è presentata in questa mostra.

Oggi gli archeologi sostanzialmente concordano che l'*Ercole* sia stato realizzato all'inizio del III secolo d.C. appositamente per le Terme di Caracalla (inaugurate nel 216 d.C.), copiando un celebre prototipo bronzeo databile intorno al 320 a.C. e ascrivibile a Lisippo, uno dei massimi scultori greci della tarda età classica.

DIMENSIONI: CAPOLAVORI IN PICCOLO DALL'ANTICHITA' CLASSICA

Prodotti di lusso riservati a una clientela raffinata, le copie miniaturistiche sono eleganti statuine, più piccole di un metro, che traggono in genere la loro ispirazione da opere celebri di scultori del V e IV secolo a.C.

Di solito sono immagini di divinità in cui il valore religioso si fonde col notevole pregio artistico. Per contrasto ci sono situazioni in cui il soggetto rappresentato, nonostante goda di grande fortuna nella scala ridotta, non ha corrispondenze con statue a grandezza reale, e non è riconducibile all'opera di uno scultore in particolare. Un caso emblematico sotto questo aspetto è la *Venere che si slaccia il sandalo*, che riunisce un gruppo piuttosto corposo di statuine tutte abbastanza omogenee tra loro, sebbene distinte per misure e materiale, che sono prive di un confronto con statue a grandezza naturale.



Nonostante le dimensioni ridotte, o i limiti tecnici dovuti ai materiali impiegati, la cura del dettaglio in queste opere è sempre altissima.



EMULAZIONE: IMITARE L'ANTICO NEL RINASCIMENTO

Lo studio e l'imitazione di prototipi statuari classici (non solo sculture a tutto tondo ma anche rilievi, come quelli dei sarcofagi, degli archi onorari e delle colonne trionfali) sono uno degli aspetti che maggiormente caratterizza la pratica degli artisti rinascimentali. In questa sezione della mostra ne presentiamo due esempi caratteristici.

Già nel 1457 un esemplare della statuetta bronzea di Marsia in atto di suonare il doppio flauto (in greco *aulos*) viene descritto in un documento come "Ignudo della paura", una denominazione che si ritrova anche in seguito in inventari di collezioni quattrocentesche, fra le quali quella di Lorenzo il Magnifico. Il singolare atteggiamento della figura non veniva compreso e si interpretava pertanto quel gesto delle braccia come un moto di paura.

Alla base delle numerose versioni rinascimentali della composizione (in mostra sono esposte cinque fra le più antiche su un totale di circa una trentina oggi conosciute) doveva stare senz'altro un prototipo antico, probabilmente anch'esso di piccole dimensioni.

COLLEZIONISTI: L'ANTICO IN CASA

Il collezionismo di antichità diventa nel Rinascimento non solo un modo di esibire la propria ricchezza, l'antichità e il prestigio del proprio lignaggio o il raggiungimento di un determinato status sociale, ma anche espressione di una cultura e di un gusto aggiornati.

Il fenomeno si irraggia a partire da Roma, dove a dominare il panorama sono le grandi collezioni cardinalizie, nelle quali le statue sono esposte sia all'interno dei palazzi, sia in vigne e giardini. Il modello per eccellenza diventerà, a partire dai primi del Cinquecento, il Cortile del Belvedere in Vaticano realizzato da Bramante per papa Giulio II. Ma già dalla seconda metà del Quattrocento altre città rivaleggiano con l'Urbe, basti pensare agli allestimenti scultorei di Palazzo Carafa a Napoli e di Palazzo Medici a Firenze.

Fra gli anni Venti e Trenta del Cinquecento la situazione a Venezia è registrata nelle preziose note manoscritte di Marcantonio Michiel, un colto patrizio amante dell'arte. Nella Serenissima non solo nobili e prelati si dedicano con passione alla raccolta di antichità, ma anche "nuovi ricchi",



borghesi e mercanti. Ed è proprio di uno di essi, Andrea Odoni, un facoltoso mercante di origine milanese, che la storia ci ha consegnato il primo ritratto moderno di un collezionista.

Lo dipinge Lorenzo Lotto nel 1527, segnando un punto fermo nella storia di un genere che avrà fortuna fin quasi ai nostri giorni. E non importa se le sculture sullo sfondo sono proprio quelle descritte da Michiel, oppure appartengono ad un repertorio di modelli che Lotto custodiva in bottega.

Il ritratto inventato da Lotto conoscerà in seguito molteplici varianti, di cui le tele di Pino, Tintoretto e Passerotti esposte in mostra sono solo un piccolo ma significativo esempio.

CANONE: ESEMPLARITA' DI ROMA

Fin dal XII secolo, nelle guide per i pellegrini in visita a Roma, i *Mirabilia Urbis Romae*, accanto alle indicazioni sulle basiliche cominciano ad apparire i nomi di alcune statue celebri, che per il prestigio della loro collocazione, i fatti curiosi che le circondano e soprattutto le eccezionali qualità artistiche, divengono presto emblemi della grande arte antica, modelli insuperabili di stile la cui conoscenza è richiesta a ogni artista e amante di "anticaglie".

Il nucleo più antico di queste sculture, le cosiddette "statue di Roma", è costituito dal gruppo equestre del *Marco Aurelio* e dai sei bronzi che ornavano fino al 1471 il Palazzo del Laterano (Lo *Spinario*, la *Lupa*, la testa, la mano e il globo del *Colosso di Costantino*, il *Camillo*). Donati da papa Sisto IV al popolo romano e collocati nel Campidoglio, i sei bronzi lateranensi divengono per tutto il Quattrocento meta di un pellegrinaggio profano: celebrati dai maggiori bronzisti dell'epoca, come documentano le creazioni dell'Antico, vedranno la loro fama in parte ridotta dall'emergere di nuove statue.

Il *Marco Aurelio* sarà invece trasferito in Campidoglio soltanto nel 1538, dopo la riorganizzazione michelangiolesca della piazza, godendo da quel momento di una fortuna crescente.

Tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento Roma e la campagna romana sono al centro di un'intensa stagione di scavi che alimenta il vorace collezionismo di antichità: vengono alla luce l'*Apollo del Belvedere*, il *Laocoonte*, la *Venus Felix*, che arricchiscono le collezioni papali del nascente Cortile del Belvedere. Anche in questo caso, il successo di un'opera trova spesso conferma nella sua riproduzione in bronzo, e nella relativa traduzione a stampa, un uso che perdura per tutto il Seicento quando alle collezioni vaticane si affiancano le raccolte delle nobili famiglie romane.

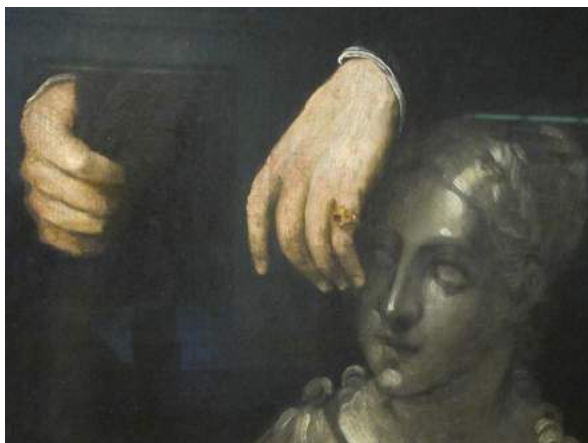
Col Settecento, Roma diventa tappa obbligata nella formazione dei nobili europei. Con il Grand Tour il bisogno di conservare un ricordo tangibile di quanto ammirato nella città eterna si estende all'architettura: ai lussuosi modelli delle botteghe orafe romane.



ITERAZIONE: IL LAOCOONTE REINVENTATO

In una lettera del febbraio del 1567, lo scultore Francesco da Sangallo rievoca gli avvenimenti di cui era stato testimone il 14 gennaio del 1506, il giorno della scoperta del *Laocoonte*. Egli ricorda di essersi recato col padre Giuliano e in compagnia di Michelangelo nel luogo dove si stava dissotterando il gruppo statuario, che il padre subito riconobbe come quello menzionato da Plinio il Vecchio in un passo della *Storia Naturale*.

La notizia del fortunato ritrovamento, dell'acquisto del capolavoro statuario da parte di papa Giulio II e della sua sistemazione entro il Cortile del Belvedere in Vaticano, si diffuse rapidamente in tutta Italia; poeti e letterati ingaggiarono una gara per celebrare, in versi e in prosa, quella meraviglia dell'arte, che con straordinaria potenza espressiva offriva una controparte visiva ai celebrati versi del libro II dell'*Eneide* di Virgilio. All'entusiasmo dei letterati si aggiunse subito anche quello degli artisti, desiderosi di catturare la cifra espressiva di singolare potenza drammatica che promana dalla statua.



Come racconta Giorgio Vasari, l'architetto Bramante indisse una competizione per replicare in cera il gruppo scultoreo, da cui uscì trionfatore il giovane Jacopo Sansovino, la cui fatica venne giudicata la migliore nientemeno che da Raffaello.

La copia in cera del Sansovino divenne poi una scultura in metallo, oggi perduta, alta circa 29 centimetri e che è da considerarsi come la prima riproduzione del Laocoonte.

Da allora le repliche del gruppo statuariale vaticano – in marmo, in bronzo, in terracotta, in ceramica, in porcellana e in tutte le dimensioni possibili – non si contano fino alla fine del Settecento.

ESPORRE: LO STUDIOLO

Poco dopo la metà del Cinquecento Giorgio Vasari ci informa nelle sue *Vite* che Willem van Tetrode, noto in Italia come Guglielmo Fiammingo, aveva fatto "un molto bello e ricco ornamento di statue piccoline di bronzo, imitate dalle antiche migliori, a uno studio di legname" che il conte di Pitigliano avrebbe voluto donare a Filippo II di Spagna. Lo "studio di legname" era un mobile destinato a contenere le medaglie della raccolta granducale e andò purtroppo distrutto alla fine del Settecento. Solo le statuette bronzee sono sopravvissute, ma una serie di descrizioni inventariali ci aiutano a ricostruire, con una certa attendibilità, l'aspetto originario del mobile.

TECNOLOGIA: NUOVI CLASSICI

Con il Settecento il *Grand Tour* diventa parte integrante dell'educazione della nobiltà e buona borghesia europea. Per questo pubblico colto, che ama rinnovare la memoria delle cose viste anche al termine del proprio viaggio, nasce l'idea dell'oggetto ricordo, il *souvenir*, all'inizio in bronzo, ma dalla prima metà del Settecento anche in un nuovo materiale: la porcellana.

Affermatasi in Germania con la fabbrica di Meissen, la produzione di porcellane prende piede in Italia con la fabbrica del Marchese Carlo Ginori che nel 1737 impianta presso la sua villa di Doccia, vicino Firenze, un laboratorio. La fabbrica Doccia-Ginori presto si impone per le raffinate creazioni e per un certo gusto

sperimentale anticipatore dei tempi, e dal sodalizio con Gaspero Bruschi, scultore e capo modellatore, nascono le prime opere, assai curate nei dettagli, di notevoli dimensioni, che riproducono statue antiche delle gallerie fiorentine, precorrendo con il loro colore bianco totale le creazioni neoclassiche.

Qualche anno dopo, nel 1743, vien fondata a Napoli la Real Fabbrica di Capodimonte che verrà sostituita, intorno al 1770, dalla Real Fabbrica della Porcellana. La manifattura napoletana si afferma per i raffinati biscuit a tema classico realizzati dallo scultore Filippo Tagliolini. Deteneva infatti l'esclusiva di un ampio repertorio di soggetti, tratti non solo dai materiali venuti alla luce a partire dal 1743 dagli scavi di Pompei ed Ercolano, su cui la corte di Napoli aveva il totale controllo, ma anche dai capolavori della collezione Farnese dopo il loro trasferimento a Napoli da Roma.



Tutti i testi sono estratti dal percorso espositivo.

Le immagini sono proprietà di www.theartpostblog.com