

# Il Neoclassicismo



**Professoressa Antonella Jelitro**

# Il neoclassicismo archeologico

Il Neoclassicismo fu un movimento artistico sorto verso la metà del Settecento e sviluppatosi in diverse fasi.

La prima di tali fasi è stata denominata **neoclassicismo archeologico** poiché la sua nascita fu influenzata dalla riscoperta dell'arte greca e romana, conseguente agli scavi archeologici effettuati ad ERCOLANO e POMPEI, rispettivamente condotti nel 1738 e nel 1748; tale riscoperta portò a un nuovo interesse per la classicità.

Questa prima fase, denominata anche **rococò classicheggiante**, ebbe inizio all'incirca nel 1750 e durò fino al 1780; essa fu caratterizzata da un notevole eclettismo, in quanto la sensualità e spontaneità del gusto rococò coesistevano con la regolarità e la razionalità dello stile classico.

L'**eclettismo** di quel periodo si spiega facilmente se si considera che nella società francese dell'epoca **lo stile rococò**, caratterizzato dalla sensualità e dall'esuberanza barocche, rispecchiava maggiormente il gusto estetico dell'ARISTOCRAZIA, mentre **lo stile classico**, dalle forme semplici e lineari, rispecchiava quello dell'ALTA BORGHESIA.

Il recuperato stile classico, che in seguito divenne lo stile ufficiale della Rivoluzione francese, dopo un periodo in cui aveva dominato il capriccioso stile rococò che rappresentava la sua antitesi, rispecchiava l'ideale repubblicano e stoico della **borghesia progressista**.



“Bacco e Arianna”, una pagina tratta da uno dei volumi dell’opera “ANTICHITA’ DI ERCOLANO ESPOSTE”.

# Gli scavi archeologici

Nel 1738 ebbero inizio **gli scavi archeologici** ad ERCOLANO, grazie all'intervento ed ai finanziamenti del re di Spagna e di Napoli **Carlo III di Borbone**, che fu l'artefice anche degli scavi a Pompei iniziati nel 1748.

Re Carlo III fece istituire **l'accademia ercolanense**, la quale dal 1757 al 1792 pubblicò otto volumi illustrati, dal titolo "**Antichità di Ercolano esposte**", raffiguranti le opere d'arte ritrovate grazie agli scavi, cioè pitture, sculture e suppellettili. Molti reperti archeologici furono collocati nella Reggia di Portici.

Furono soprattutto gli scavi effettuati a POMPEI ad influenzare la società europea di metà Settecento, per cui **la raccolta di antichità** divenne una passione (e in un certo senso una moda) e il consueto **viaggio in Italia** non più semplicemente un'occasione di svago ma un'esperienza dal valore educativo, soprattutto per i giovani appartenenti ai ceti più elevati.

Questo culto per l'antico rivela **un atteggiamento nostalgico**, dal carattere quasi romantico, verso un'epoca scomparsa che si considerava la primavera della civiltà umana, i cui valori si rimpiangevano. In realtà le opere d'arte ritrovate non erano più belle di quelle già note, come quelle appartenenti alle raccolte vaticane, ma ad emozionare era la sensazione di avere riscoperto, tramite gli ambienti domestici rinvenuti, il modo di vivere degli antichi.

Gli scavi archeologici interessarono anche ROMA e i suoi dintorni, e i reperti ivi rinvenuti erano acquistati prevalentemente da **collezionisti stranieri**; nel mercato delle antichità andava acquistando una notevole importanza la figura del **restauratore mercante**.



"Alessandro Magno", una pagina tratta da uno dei volumi dell'opera "**ANTICHITA' DI ERCOLANO ESPOSTE**".

# Una conoscenza diretta dell'arte greca

Una non trascurabile importanza nella genesi dello stile neoclassico è da attribuirsi alla conoscenza diretta dei monumenti della Grecia antica, sia in GRECIA che NELL'ITALIA MERIDIONALE, dove particolare interesse suscitano i templi siciliani di Agrigento e di Segesta.

L'architetto francese **Julien David Le Roy** si recò in Grecia con gli architetti inglesi **James Stuart** e **Nicholas Revett**. Nel 1738 Le Roy pubblicò un libro sulle rovine dei monumenti greci intitolato *“Ruines des plus beaux monuments de la Grece”*.

A loro volta, gli architetti inglesi Stuart e Revett pubblicarono nel 1761-1762 i loro volumi illustrati, frutto dei loro viaggi in Grecia, dal titolo *“Antichità di Atene misurate e descritte”*.

L'architetto inglese **Robert Adam** si recò nel 1754 a Roma per studiarne i monumenti e nel 1757 a Spalato dove ritrasse le rovine del Palazzo imperiale di Diocleziano, con delle incisioni che pubblicò a Londra nel 1764.

Da tali studi, condotti direttamente sui monumenti della Grecia antica, nacque un vero e proprio **revival dello stile dorico**, lo stile tipico dell'Età Arcaica, caratterizzato da semplicità, sobrietà e una bellezza severa.



J. D. LE ROY, “Il Partenone”, incisione, 1758.



R. ADAM, “Tempio di Esculapio a Spalato”, incisione.

# Giovanni Battista Piranesi

Giovanni Battista Piranesi (Moiàno di Mestre 1720 - Roma 1778) fu un grande disegnatore, incisore e architetto veneto, educato a VENEZIA secondo la tradizione, dove studiò architettura, prospettiva e progettazione scenica.

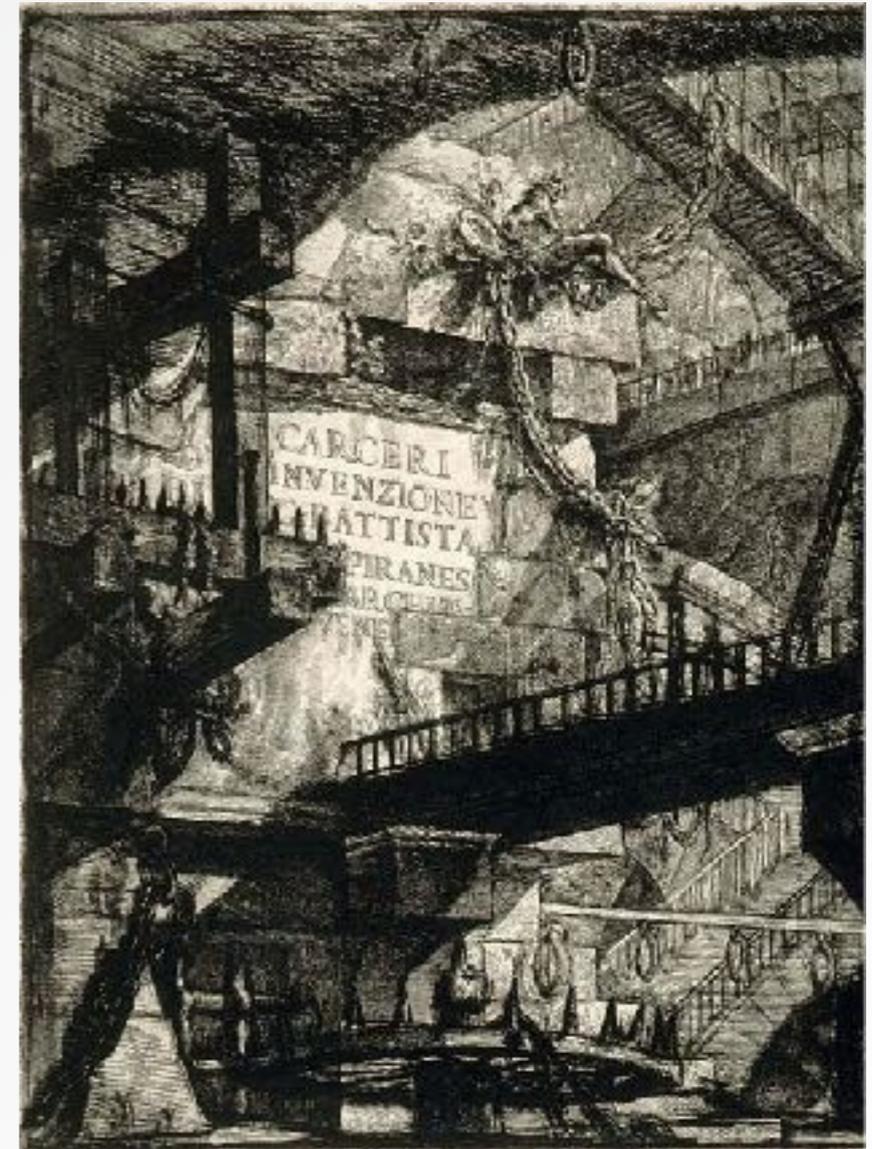
Nel 1740 si trasferì a ROMA, al seguito dell'ambasciatore veneto M. Foscarini, dove studiò *incisione*, avendo come maestro il noto incisore Giuseppe Vasi.

In quei primi anni '40 realizzò alcune serie di **incisioni fantastiche**, come la **Prima parte di architetture e prospettive**, del 1743, e la prima redazione delle **Carceri**, del 1745; si tratta di visionarie interpretazioni dell'antico, che avevano lo scopo dichiarato di stimolare l'immaginazione degli artisti contemporanei.

Dagli anni '50, grazie anche ad una visita ad ERCOLANO, sviluppò i suoi interessi per l'archeologia, realizzando altre importanti serie di incisioni come i **Capricci**, del 1750, le **Antichità romane**, del 1756, la nuova edizione delle **Carceri**, del 1760, **Della magnificenza ed architettura de' Romani**, del 1761 (dedicato a papa **Clemente XIII** suo protettore e mecenate); in tali opere Piranesi dedicò molta attenzione sia alle tecniche costruttive che ai repertori ornamentali dell'arte romana antica.

Piranesi credeva nella **libertà creativa dell'artista** e pensava che egli non dovesse sottostare alle regole classiche, ma dovesse reinterpretare in modo libero e personale il repertorio dell'arte classica; dunque, l'artista veneto restava legato al gusto e al pensiero dell'arte barocca.

In contrasto con le ideologie filoelleniche di **Winckelmann**, il quale credeva che la perfezione artistica fosse stata raggiunta soltanto dai Greci, si schierò a favore dell'architettura romana, sottolineandone la capacità tecnica e la ricchezza inventiva.



G. B. PIRANESI, "Carceri", incisione ad acquaforte, 1760-1761.

# Johann Joachim Winckelmann

Johann Joachim Winckelmann (Stendal 1717 - Trieste 1768) fu uno studioso dell'arte greca antica e il più importante teorico del Neoclassicismo. In Germania, dove nacque, condusse gli studi di teologia, medicina e matematica, ma lavorò principalmente come bibliotecario, che gli permise lo studio dei testi classici greci.

Nel 1755 pubblicò il saggio ***“Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura”***, in cui affermava che soltanto gli antichi greci raggiunsero la grandezza artistica; di conseguenza, un artista per essere grande deve necessariamente imitare gli antichi. Tuttavia, spiegava Winckelmann, imitare significa ispirarsi ad un modello ideale e non effettuare una mera copia di un'opera antica.

Il pensatore tedesco scriveva: *“la generale e principale caratteristica dei capolavori greci è **una nobile semplicità ed una quieta grandezza, sia nella posizione che nell'espressione**”*; secondo la sua interpretazione, nell'arte greca le figure umane, anche se agitate da passioni, mostrano sempre *“un'anima grande e posata”*.

Difatti, scriveva Winckelmann, *“più tranquilla è la posizione del corpo e più è in grado di esprimere **il vero carattere dell'anima**”*.

Poiché queste teorie influenzarono gli artisti dell'epoca, nelle sculture neoclassiche non sono mai espresse passioni intense e viene rappresentato il momento appena precedente o successivo ad un'azione.



ANTONIO RAFFAELLO MENGES,  
“Ritratto di J. J. Winckelmann”, 1761,  
olio su tela, New York, Metropolitan  
Museum.

Winckelmann affermava che una proprietà del **bello sublime** è la “**belta' indeterminata**”; per cui, se si vuole esprimere la bellezza assoluta in un volto, questo non deve essere il volto di nessuna persona in particolare, né esso deve esprimere sentimenti o passioni.

Nel 1755 Winckelmann si recò a ROMA, dove lavorò come bibliotecario dapprima presso il cardinale Domenico Passionèi, ma a partire dal 1758 presso il **cardinale Albani**, risiedendo nella sua villa, in cui si trovavano una ricca biblioteca e una importante collezione d'arte, che egli ebbe modo di studiare.

Difatti, in un **ritratto** eseguito dal pittore tedesco **Anton von Maron** Winckelmann è rappresentato nel suo studio, intento a studiare una stampa raffigurante **il rilievo di Antinoo** della collezione Albani; alle sue spalle si intravede **il busto di Omero**, un'altra opera antica della collezione del cardinale.



A. VON MARON, “Ritratto di Winckelmann”, 1768, olio su tela, Weimar, Kunstsammlungen.



B. THORVALDSEN, “Venere con mela”, Museo del Louvre, Parigi.



“Rilievo di Antinoo”, Il secolo d. C., marmo, Roma, Villa Torlonia.

Winckelmann fu anche l'autore di **Storia dell'arte nell'antichità** (1756 - 1763), una storia dell'arte greca, che per la prima volta fu studiata in senso cronologico; si deve a lui, difatti, la suddivisione della produzione greca in base ai tre periodi: arcaico, classico ed ellenistico. Tuttavia, lo studioso non vide mai un originale greco, ma conosceva soltanto le copie romane e le sue teorie portarono a diversi fraintendimenti.

# Il neoclassicismo e la Rivoluzione

Uno stile neoclassico autentico si ebbe dopo il 1780 circa, quando lo stile rococò fu completamente superato, soprattutto grazie alle novità apportate dalla pittura di **Jacques-Louis David**.

Il periodo che va dal 1780 al 1800 è caratterizzato da una nuova fase del Neoclassicismo, che si può definire **Arte della Rivoluzione**. Il classicismo, soprattutto nella versione formulata da David, rappresentava lo stile più appropriato per propagandare **l'etica rivoluzionaria**, i suoi ideali, quelle **virtù civili** che avevano molto in comune con le virtù e gli ideali della Roma repubblicana.

L'opera che più incarna quegli ideali e che rappresenta uno dei più alti esempi del nuovo stile neoclassico è il dipinto di **David** del 1785 **"Il giuramento degli Orazi"**; tuttavia, le opere di questo artista non furono apprezzate subito, poiché erano troppo serie e rigide per il gusto dell'epoca.

Con la Rivoluzione francese l'arte si pone a servizio della lotta politica; **David** così scriveva: *"Ognuno di noi deve render conto alla Nazione del talento che ha ricevuto dalla Natura"*.

Ma anche gli artisti trassero dei benefici dalla Rivoluzione. Fino a quel momento ai **Salon** potevano esporre soltanto i membri dell'Accademia e gli altri artisti dovevano esporre le proprie opere in mostre di secondaria importanza; la Rivoluzione abolì i privilegi dell'Accademia e consentì a tutti di esporre ai Salon ufficiali.



J. L. DAVID, "Due danzatrici ed un flautista", disegno.

Successivamente l'Accademia, considerata troppo conservatrice, fu chiusa e sorsero altre scuole deputate alla formazione artistica. Nel 1792 la Convenzione diede la vita al **museo del Louvre**, dove i giovani artisti potevano studiare dal vero le opere classiche.

# Jacques-Louis David

**Jacques-Louis David** (Parigi 1748 - Bruxelles 1825) si formò artisticamente a Parigi, studiando all'Accademia di Belle Arti; nel 1775 vinse il **Prix de Rome**, un concorso che gli consentì di soggiornare a ROMA fino al 1780, dove poté studiare le antichità classiche e i grandi maestri italiani del passato, in particolar modo **Raffaello**.

Importante per la maturazione del suo stile pittorico fu anche un viaggio che lo portò a visitare NAPOLI, POMPEI ed ERCOLANO, dove approfondì la sua conoscenza dell'arte antica.

Dopo un secondo soggiorno in Italia negli anni 1784-1785, David tornò in Francia, dove partecipò attivamente alla **rivoluzione del 1789**, ricoprendo importanti incarichi (fu un deputato e poi presidente della Convenzione Nazionale) e appoggiando la politica di Robespierre.

In seguito divenne un sostenitore di **Napoleone**, che lo nominò **pittore ufficiale di corte**; alla caduta dell'imperatore, però, fu costretto ad andare in esilio a Bruxelles, dove morì nel 1825.



J. L. DAVID, "Autoritratto", 1794, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre.

# Il Giuramento degli Orazi



J. L. DAVID, "Il Giuramento degli Orazi", 1784, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre.

Questo dipinto a carattere storico fu realizzato a ROMA, ma era stato commissionato dal Ministero delle Belle Arti francese.

A Roma **David** l'espose nel proprio studio, dove molti altri artisti si recavano per ammirarla.

Nel 1785 il dipinto fu esposto al *Salon* parigino, dove non passò inosservato, anche se non tutti ne apprezzarono lo stile.

In particolar modo fu lo schema compositivo, lineare e semplice, a suscitare delle critiche, in quanto esso deviava dal tradizionale schema piramidale.

Il dipinto di David narra un episodio che risale ai tempi della **Roma monarchica**, durante il regno di Tullio Ostilio.

Per risolvere la contesa fra Roma e la città di Albalonga, i tre fratelli romani Orazi affrontarono i tre fratelli Curiazi; nel duello persero la vita tutti e tre i Curiazi e due degli Orazi. La vittoria fu dunque di Roma.

**La storia antica forniva un esempio di virtù eroica e di patriottismo.**

In questo dipinto è raffigurato l'esiguo spazio dell'**atrio** di un'abitazione romana, con un colonnato sullo sfondo costituito da tre archi a tutto sesto poggianti su colonne appartenenti al sobrio **ordine dorico**; tale spazio è definito mediante la **prospettiva**.

Il punto di fuga principale, che rappresenta **il fulcro visivo dell'immagine**, coincide con la mano del padre degli Orazi che tiene le tre spade, a cui i tre giovani stanno prestando il solenne giuramento di combattere per la patria. Il mantello rosso dell'uomo contribuisce ad attirare l'attenzione dell'osservatore.

Le figure presenti sulla scena sono poche, non vi sono personaggi secondari o elementi superflui; i quattro uomini compiono gesti decisi, solenni e si muovono come attori sul palcoscenico.

Tutte le figure presenti nel dipinto si conformano all'estetica neoclassica, che non prevedeva l'espressione di passioni violente, ma dignità e sobrietà.



J. L. DAVID, "Il Giuramento degli Orazi", 1784, particolare.

Sulla parte destra della scena sono raffigurate **le donne della famiglia**, immerse in un muto dolore; la madre stringe a sé i due figlioletti più piccoli, mentre la sorella, con le mani abbandonate in grembo, reclina il capo verso la cognata.

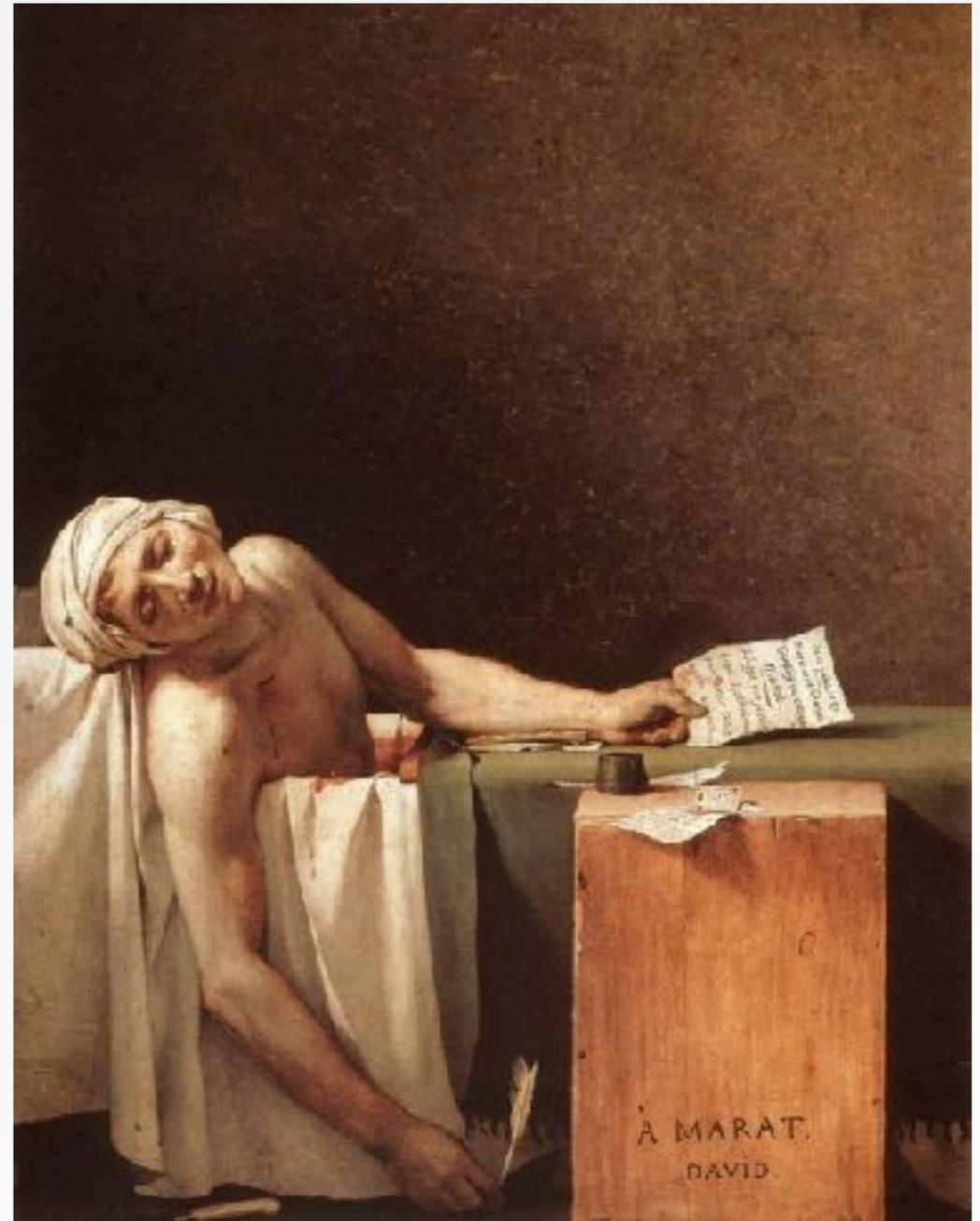
# La morte di Marat

Questo dipinto risale al 1793, anno in cui il medico rivoluzionario svizzero **Jean-Paul Marat**, capo dei giacobini, fu assassinato nella sua vasca da bagno, dove era costretto a stare a lungo per lenire il dolore causatogli da una malattia della pelle.

L'intento di **David** è di presentare il fatto storico in modo obiettivo e veritiero, senza retorica; i pochi **oggetti** rappresentati nella scena, pur essendo presenze silenziose, hanno la capacità di narrare l'evento criminoso e di esaltare le virtù della vittima.

La **cassa di legno** in primo piano ci racconta che il rivoluzionario giacobino viveva in povertà, da uomo politico integerrimo, che compie il proprio dovere nonostante le proprie sofferenze, scrivendo messaggi al popolo, come quello che tiene nella mano sinistra.

Sulla cassa è poggiato **un assegno** scritto a nome di una cittadina bisognosa, che ci fa comprendere quanto quell'uomo fosse generoso. Nella sua mano destra egli stringe **una penna**, la sua arma da rivoluzionario, ma accanto ad essa vi è **il coltello** con cui la sua assassina (una donna nobile che aveva chiesto di incontrarlo) lo ha colpito a tradimento.



J. L. DAVID, "La morte di Marat", 1793, olio su tela, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

David non raffigura l'agonia dell'uomo assassinato, né la violenza dell'atto criminoso, ma ci presenta il momento successivo all'azione, in cui è già avvenuto il passaggio dalla vita alla morte. Alla morte, *al nulla* allude il piano di fondo scuro, astratto e vuoto.

Da un punto di vista stilistico quest'opera rivela l'influenza subita da **Caravaggio**, le cui opere David ebbe modo di studiare nei suoi soggiorni in Italia.

Tale influenza è riscontrabile nella posa di Marat, che ricorda quella di Cristo nella **Deposizione** caravaggesca, e nei forti contrasti chiaroscurali, che conferiscono un forte senso di drammaticità e di teatralità alla scena rappresentata.



CARAVAGGIO, "Deposizione di Cristo",  
Roma, Pinacoteca Vaticana.

# Antonio Canova

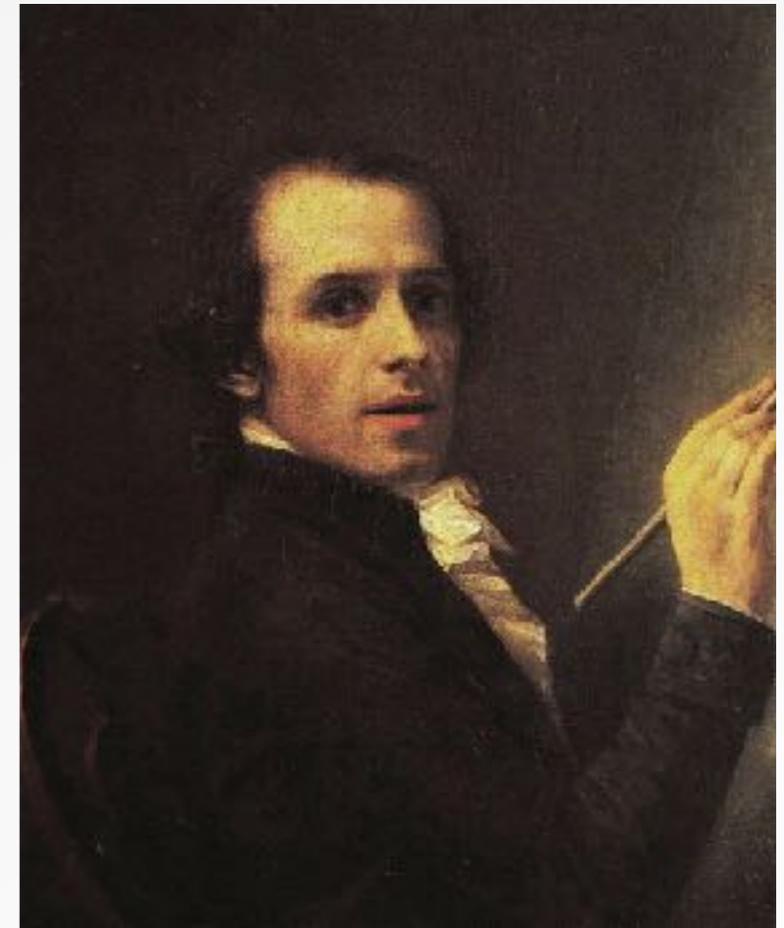
**Antonio Canova** (Possagno 1757 - Venezia 1822) nacque da **una famiglia di scalpellini** nella cittadina veneta di Possagno, dove vi erano delle cave di marmo e botteghe specializzate nella realizzazione di ornamenti architettonici.

Sin da piccolo Canova imparò a lavorare il marmo e ciò sicuramente può spiegare il grandissimo **virtuosismo tecnico** che caratterizza le sue opere, la sua capacità di imitare ogni tipo di materiale e di creare l'illusione della morbidezza della pelle umana con un materiale freddo e duro quale il marmo.

Nel 1779 Canova si recò a ROMA, trasferendosi nella residenza dell'ambasciatore veneto **Girolamo Zuliàn**, dove studiò il nudo all'Accademia di Francia, ma soprattutto ebbe modo di studiare le opere dell'antichità.

A Roma, dove Canova risiedette quasi per tutta la vita, ebbe l'idea di diventare **uno scultore antico vivente**; difatti, le sue sculture erano richieste e apprezzate esattamente come le opere antiche che venivano rinvenute negli scavi, restaurate e collezionate da chi ne aveva la possibilità economica.

Canova compì anche degli importanti viaggi a PARIGI nel 1802 e nel 1810, per effettuare i ritratti di Napoleone e dell'imperatrice Maria Luisa; ma vi si recò anche dopo il congresso di Vienna per ottenere la restituzione delle opere d'arte sottratte da Napoleone allo Stato Pontificio.



A. CANOVA, "Autoritratto", 1790, olio su tela, Firenze, Uffizi.

Nel 1779 Canova visitò ROMA, ospite dell'ambasciatore della Serenissima **Zuliàn**, dove ebbe modo di conoscere i principali monumenti artistici, oltre che le botteghe di quei **restauratori e mercanti di opere antiche**; di tali opere quegli scultori facevano anche delle copie, che erano richieste tanto quanto gli originali.

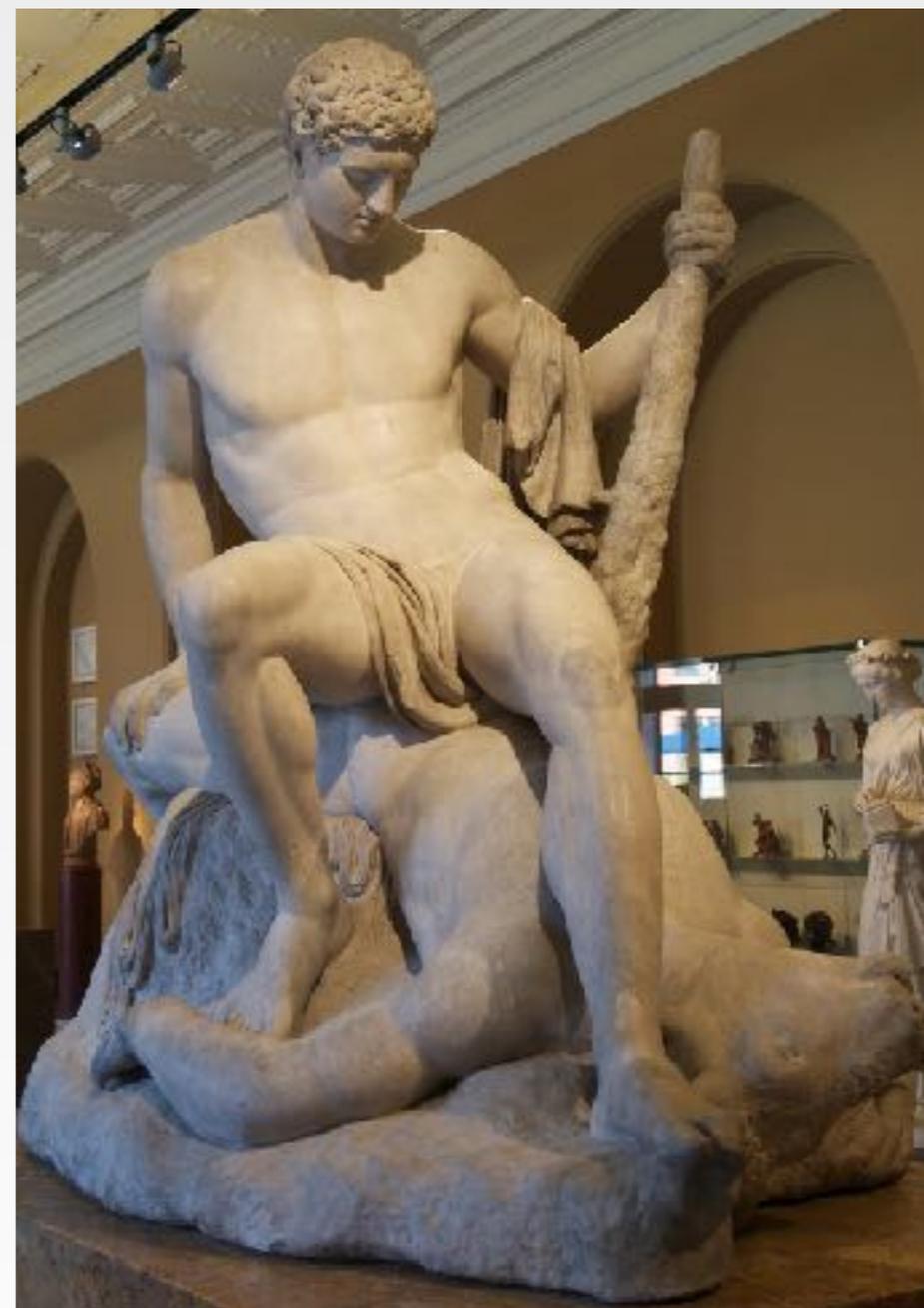
Canova, che al contrario si rifiutò sempre di realizzare copie, all'epoca si rese conto di voler diventare uno scultore "alla maniera antica"; ben presto i più prestigiosi committenti considerarono un privilegio possedere una sua scultura, come se fosse un'opera antica.

Nel 1781 Canova si trasferì a ROMA, ospite di Zuliàn nella residenza di Palazzo Venezia. L'ambasciatore gli commissionò un'opera a piacere e l'artista decise di scolpire **Teseo trionfante sul Minotauro**.

Per l'ideazione di **Teseo trionfante sul Minotauro** Canova trasse ispirazione, soprattutto per quanto riguarda la posa della figura mitologica, da alcune sculture antiche, come il *Marte Ludovisi* (Roma, Museo nazionale romano) o il *Mercurio seduto*, rinvenuta ad Ercolano e che l'artista vide in occasione del suo viaggio a Napoli.

Dal momento che non erano sopravvissute opere che rappresentavano questo soggetto, egli si servì delle **descrizioni di sculture antiche andate perdute**, presenti in opere letterarie di epoca ellenistica. Spesso mentre lavorava l'artista veneto si faceva leggere le traduzioni dei classici greci e latini dell'antichità.

Canova, il quale si consultava spesso con i suoi amici archeologi prima di trattare un tema mitologico, decise di raffigurare Teseo seduto sul corpo morto del Minotauro, con una **clava** in mano, mentre osserva pensoso e quasi malinconico quell'essere deforme e mostruoso, su cui è stato scolpito anche **il groviglio del filo di Arianna**.



A. CANOVA, "Teseo sul Minotauro", 1781-1783, marmo, Londra, Victoria and Albert Museum.

# La tecnica scultorea

Antonio Canova aveva una bottega molto efficiente che lo coadiuvava nella realizzazione delle sue opere. Solitamente l'artista eseguiva il **disegno definitivo** dell'opera, da cui poi ricavava il **modello in creta**.

Dal modello in creta i suoi collaboratori traevano un **calco in gesso** e successivamente eseguivano la **sbozzatura** del blocco di marmo.

Canova si riservava l'opera di **finitura**, che evidentemente riteneva più importante. L'artista veneto era consapevole che il **marmo di Carrara** presentava due problematiche: il biancore eccessivo e i pori in superficie. Queste due caratteristiche rendevano quasi impossibile l'imitazione dell'incarnato, mentre per Canova era di vitale importanza conferire alle sue sculture **una apparenza di vita**.

Per rendere liscia e compatta la superficie del marmo l'artista la lavorava con raspe di sua invenzione e poi la lucidava con la pomice; per attenuare il biancore e chiudere i pori del marmo egli trattava la superficie con una **cera rosata o ambrata**.

Canova, imitando gli scultori antichi, talvolta arrossava le gote delle figure scolpite, come ad esempio la **Ebe**, con del **minio** (un colore rosso derivato da un minerale).



A. CANOVA, "Ebe", marmo, Forlì, Museo Civico di San Domenico.

# I monumenti funebri

A Roma Canova realizzò il Monumento funebre di papa Clemente XIV, che fu completato nel 1787 e collocato nella Basilica dei Santissimi Apostoli; l'opera gli procurò un enorme successo.

Canova realizzò altri monumenti funebri importanti, come quello di papa Clemente XIII, situato a San Pietro a Roma, o quello di **Vittorio Alfieri** che si trova nella chiesa di Santa Croce a Firenze.

Spesso si è operato un confronto fra i monumenti funebri del Canova e il carne di Ugo Foscolo *I Sepolcri*, poiché entrambi consideravano il culto dei morti come una virtù civile che andava coltivata.

Così si esprimeva **Foscolo**: *“I monumenti inutili ai morti giovano ai vivi perché destano affetti virtuosi lasciati in eredità dalle persone dabbene”*.

Nel **monumento funebre di papa Clemente XIV** l'artista si servì di uno **schema piramidale**, che in passato altri artisti avevano utilizzato per realizzare monumenti sepolcrali (ad esempio Bernini).

La statua che raffigura il pontefice è collocata in cima, al di sopra del sarcofago. Ai lati sono collocate due figure femminili, personificazioni della Temperanza e della Mansuetudine, ad indicare le virtù del defunto.

Foto in alto: A. CANOVA, “Monumento funebre di papa Clemente XIV”, 1783-1787, marmo, roma, chiesa dei SS. Apostoli.

Foto in basso: A. CANOVA, “Monumento funebre di Vittorio Alfieri”, particolare con l'Italia turrita piangente, Firenze, chiesa di Santa Croce.



Uno dei monumenti funebri più significativi è quello che lo scultore veneto realizzò a Vienna per l'**arciduchessa Maria Cristina d'Asburgo Lorena**; l'opera fu commissionata dal suo consorte duca Alberto di Sassonia nel 1798, ma l'artista la terminò nel 1805.

In quest'opera Canova non si limitò ad utilizzare il tradizionale schema piramidale utilizzato per i monumenti sepolcrali, ma decise di rappresentare una vera e propria piramide, addossata ad una parete, su cui si apre **una finta porta**, che crea una forte zona d'ombra, dall'evidente significato simbolico di accesso all'oltretomba.

Un corteo formato da cinque figure sale i gradini che conducono alla misteriosa porta, portando le ceneri della defunta al suo interno. L'urna è nelle mani di una donna, accompagnata da due fanciulle e, dietro di loro, un vecchio cieco condotto per mano da una giovane donna, che deve intendersi come la rappresentazione simbolica della **Pietà**.

Queste figure sono unite da **ghirlande di fiori** che simboleggiano i ricordi, che sono l'unico vero collegamento tra i vivi e i morti. Inoltre, esse camminano su un **tappeto**, che simboleggia il destino che ci lega tutti.

Sulla destra Canova ha rappresentato le figure simboliche delle virtù della defunta: un leone accovacciato che simboleggia la **Fortezza**, e un genio alato dall'aria malinconica che simboleggia la **tenerezza del suo sposo**.

Inoltre, la defunta è raffigurata in **un medaglione** che una fanciulla, personificazione della **Felicità Celeste**, sta conducendo in cielo; è un evidente richiamo degli antichi sarcofagi, in cui l'immagine del defunto era scolpita entro un clipeo (una scudo di forma rotonda) sorretto da geni alati.



A. CANOVA, "Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria", 1798-1805, marmo, Vienna, Augustinerkirche.



# Amore e Psiche

Antonio Canova realizzò due versioni di questo soggetto. La prima versione, terminata nel 1793, era in possesso di Giocchino Murat ed è ora al Louvre di Parigi, mentre la seconda, terminata nel 1796, fu commissionata dal principe russo Yussupoff ed è all'Ermitage di San Pietroburgo.

Il soggetto dell'opera è tratto da una favola narrata nel II secolo d.C. dallo scrittore latino **Apuleio** all'interno di un romanzo intitolato **Metamorfosi o L'asino d'oro**.

Lo scultore in quest'opera ha immortalato il momento in cui il dio **Amore** sta risvegliando la sua amata **Psiche**, caduta in un sonno profondo dopo aver aperto un'ampolla donatole da Proserpina, disobbedendo in tal modo agli ordini di Venere. È rappresentato l'attimo che precede il bacio, dunque il momento antecedente all'azione.

La scultura, come tutte quelle di Canova, è stata ideata per essere osservata da ogni punto di vista ruotandole intorno; tuttavia, se osservata frontalmente essa ci offre uno **schema compositivo geometrico**, basato su di un **chiasmo** di ispirazione classica.

I corpi dei due giovani amanti, difatti, generano l'intersezione di **due archi**, che si incontrano proprio al centro del cerchio formato dall'incrociarsi delle loro braccia.



A. CANOVA, "Amore risveglia Psiche con un bacio", 1787-1793, marmo, Parigi, Museo del Louvre.

# L'architettura neoclassica

Negli edifici neoclassici di tutta Europa il riferimento all'**architettura antica**, e la ripresa di elementi architettonici quali frontoni, peristili e archi trionfali fu costante; così come nella scultura abbondavano le raffigurazioni di divinità pagane.

Indipendentemente dal tipo di edificio, civile o religioso, gli architetti neoclassici seguirono le **norme classiche** (soprattutto per le **proporzioni**), nelle quali ricercavano forme regolari e un'organizzazione di spazi e superfici improntata alla razionalità.

Un altro importante punto di riferimento fu l'architetto cinquecentesco **Andrea Palladio**, che era considerato come il grande maestro che aveva incarnato lo spirito di **Vitruvio**. Furono soprattutto gli architetti italiani, francesi e inglesi a risentire l'influenza del Palladio, mentre i tedeschi furono più influenzati dall'architettura greca.

ROMA fu un centro culturale e archeologico di enorme rilevanza, dove entravano in contatto studiosi e artisti di tutta Europa. Un altro grande artista veneto attivo a Roma, **Giovanni Battista Piranesi**, con il suo amore per **le rovine**, influenzò gli architetti ed i decoratori neoclassici.

In Italia un altro centro artistico importante fu MILANO, dove in questo periodo sorsero molti nuovi edifici e interi quartieri ricevettero una nuova sistemazione urbanistica.



LEO VON KLENZE, "Walhalla dei Tedeschi" (presso Ratisbona), 1830-1842.



GIACOMO QUARENCHI, "Accademia delle Scienze", San Pietroburgo, 1789.

# Giuseppe Piermarini

Uno degli architetti più importanti attivi a MILANO in epoca neoclassica fu **Giuseppe Piermarini** (1734 - 1808), originario di Foligno; egli fu allievo del grande **Vanvitelli** ed un suo aiutante nella costruzione della Reggia di Caserta.

Vanvitelli, al quale era stato affidato l'incarico di trasformare Palazzo Ducale (ora palazzo ducale), portò con sé il Piermarini, che alla fine lo sostituì nell'incarico. Dal 1748 Milano divenne un dominio degli Asburgo e nel 1779 Piermarini ricevette la nomina di *Imperial Regio Architetto*.

La sua costruzione più nota nella città di Milano è il **Teatro alla Scala**, edificato dal 1746 al 1748; fu il primo teatro in stile neoclassico edificato in Europa.

L'edificio è stato progettato secondo **un rigoroso schema geometrico tripartito**, in quanto la facciata è composta da tre registri orizzontali: un primo piano bugnato, un secondo piano impreziosito da lesene e colonne binate, un terzo piano culminante in un frontone centrale.

Tuttavia, se si guarda l'edificio dalla strada, si nota che la tripartizione riguarda anche la veduta laterale, poiché in realtà la facciata è composta da tre corpi aggettanti, di cui il portico bugnato rappresenta l'elemento più sporgente.



GIUSEPPE PIERMARINI, "Il Teatro alla Scala", Milano, 1776-1778.

☞ In origine la piazza antistante non esisteva e il punto di vista da cui osservare il teatro era quello laterale, che offre un profilo più articolato di quello frontale.

# Robert Adam

In Inghilterra nella seconda metà del Settecento il neoclassicismo dovette convivere con un'altra tendenza artistica, quella del **revival del gotico**.

Ad ogni modo, durante tutto il XVIII secolo il cosiddetto **palladianesimo** ebbe una grandissima diffusione in Inghilterra. Nelle architetture neoclassiche inglesi l'influsso del Palladio si mescolò a quello dell'architettura greca e romana.

Il più grande architetto inglese di questo periodo fu sicuramente **Robert Adam** (1728-1792), il quale dal 1754 al 1757 visse a ROMA e divenne amico del **Piranesi**. Adam ebbe modo di studiare i monumenti antichi in Italia e all'estero, da cui trasse disegni e incisioni; tuttavia, le sue architetture non si limitano a imitare l'antico, bensì lo reinventano.

Robert Adam, che lavorava insieme ai suoi tre fratelli minori, progettò quasi esclusivamente **dimore private**, di cui curava anche la **decorazione** e gli **arredamenti** degli interni.

Una delle dimore più belle da lui progettate e costruite è quella di **Kedleston Hall**, nel Derbyshire. L'edificio presenta due facciate differenti: quella **nord** ha l'aspetto di una villa palladiana, mentre quella **sud** riprende al centro lo schema dell'arco trionfale, rifacendosi in particolare a quello di Costantino a Roma.

Per quanto riguarda gli interni, la decorazione si ispira a monumenti romani; ad esempio, nel **salone circolare** il catino con cassettoni a losanga della nicchia riprende quello del *Tempio di Venere*, mentre i lacunari ottagonali della cupola riprendono quelli della *Basilica di Massenzio*.



ROBERT ADAM, "Kedleston Hall", facciata sud, 1765-1770, Derbyshire, Gran Bretagna



ROBERT ADAM, "Kedleston Hall", salone circolare.