

Neoclassici: un'utopia estetica

Pierluca Nardoni

9 Marzo 2026

Sembra un set teatrale o cinematografico: c'è un cavallo bronzeo alto quattro metri e mezzo che spunta dalle vetrate interne di Palazzo Beltrami, vicino alla Scala di Milano. Basta avvicinarsi e superare l'ingresso dell'ex Banca Commerciale Italiana, oggi sede espositiva delle Gallerie d'Italia, per veder spuntare una grande statua equestre dal salone d'ingresso e immaginarsi qualche avventura omerica.

Non si resterà delusi scoprendo che si tratta di una scultura in gesso di Antonio Canova, fiore all'occhiello della mostra [*Eterno e visione. Roma e Milano capitali del Neoclassicismo*](#) (Gallerie d'Italia, Museo di Intesa Sanpaolo, Milano, a cura di Francesco Leone, Elena Lissoni, Fernando Mazzocca, fino al 6 aprile 2026, catalogo Allemandi). La storia della statua, in effetti, è al centro di un intreccio degno di un film. La scultura fu commissionata a Canova come omaggio a Napoleone, a seguito della nascita del Regno d'Italia. Nel 1806 Giuseppe Bonaparte, regnante di Napoli e fratello dell'imperatore, volle il più importante scultore vivente perché realizzasse una statua maestosa in grado di ritrovare la grandezza dei modelli antichi, recuperando una tradizione che andava almeno dal *Marco Aurelio* capitolino a Donatello (di cui è presente in mostra una *Protome di cavallo*, anch'essa dalla storia un po' rocambolesca). Canova accettò di buon grado e arrivò allo stadio del modello colossale del solo cavallo, un gesso dipinto in bronzo di cui era soddisfatto a tal punto da considerarlo un'opera finita; un'opera che però non vedrà mai la figura di Napoleone sul suo dorso, nel frattempo caduto in disgrazia.



*Installation view Eterno e visione. Roma e Milano capitali del Neoclassicismo, Milano, Gallerie d'Italia.
Foto: Maria Parmigiani.*

L'impegno di Canova non venne meno e anzi raddoppiò, perché col ritorno dei Borbone a Napoli le statue equestri commissionate divennero due, una di Carlo III, l'altra di Ferdinando I, mentre i modelli restarono nello studio romano dell'artista e gli sopravvissero. Il destino volle che ad arrivare fino ai nostri giorni non fosse il monumento per Carlo III, completo di cavallo e cavaliere, ma il solo cavallo di Ferdinando I, che però negli anni Sessanta del secolo scorso fu smembrato e conservato nei depositi del Museo Civico di Bassano, in attesa di migliore sistemazione. La mostra milanese lo rende di nuovo visibile, dopo un lungo restauro.

Ad aprire e (quasi) a chiudere il racconto dell'esposizione ci sono due momenti che legano, in modo complesso, l'arte e l'architettura neoclassiche all'idea di Storia e di destinazione pubblica. Da un lato il magniloquente cavallo canoviano, protagonista di un'arte pronta a ritrovare i volti celebrativi del monumento equestre (persino avversati, in ambienti rivoluzionari, fino a pochi anni prima). Dall'altro la vocazione civile di un complesso come quello del Foro Bonaparte, visionario progetto architettonico di Giovanni Antonio Antolini le cui tavole di presentazione, provenienti dalla Bibliothèque nationale de France, sono esposte per la prima volta in questa occasione. "Opera degna dell'antica grandezza e della presente felicità", scriveva nel 1806 Pietro Giordani a proposito di un'utopia che rimarrà sulla carta, abbandonata per mancanza di fondi nonostante l'iniziale entusiasmo di Napoleone. Le tavole parigine, tra prospetti generali e studi dei

singoli edifici, trasmettono bene il sogno di una società “estetica”, in cui l’Antico torni come luogo dell’incontro tra l’utile e il piacere (i “comodi” e i “diletti”, per dirla sempre con le parole di Giordani). Luogo forse ideale ma per nulla nostalgico, che si presenta con idee architettoniche e urbanistiche di ispirazione classica eppure calate nei problemi della contemporaneità: una serie di edifici all’antica come un pantheon, un teatro pensato anche per concerti e riunioni pubbliche, terme ispirate a quelle di Diocleziano; il tutto organizzato secondo una pianta razionale che si irraggia circolarmente e mette in relazione le strutture del potere con quelle civili, il pubblico con il privato, la città con la campagna, per dar vita a uno dei laboratori di modernità più aperti e avanzati d’Europa.



Giuseppe Bossi, *La Riconoscenza della Repubblica Italiana a Napoleone*, 1802, olio su tela, 304 x 436 cm, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera. Opera originale inamovibile, riprodotta in scala 1:1 in mostra. Foto: Accademia di Brera.

Poco importa se il progetto del Foro restò un sogno legato alla stagione repubblicana, come ricorda in catalogo Charles-Éloi Vial. Esso fu uno dei momenti più luminosi di un immaginario che considerava la dimensione estetica come un destino più ampio e inclusivo rispetto alle contingenze della politica. Come si legge in *L’educazione estetica dell’uomo* (1795) di Schiller, altro grande protagonista di quest’epoca, l’estetico gode di “un’inviolabilità assoluta dall’arbitrio degli uomini. Il legislatore politico (...) può umiliare l’artista, non può però falsificare l’arte”. Arte come punto di equilibrio tra etica e piacere ma anche, perciò, come chiave di tutte le vicende umane. Si guarda al classico non per

saccheggiarne i simboli e presentarli in una vuota forma di tradizione – come fa un certo potere ai giorni nostri [[vedi l'articolo di Franzoni](#)], ma per estrarne i principi artistici e razionali e applicarli al mondo contemporaneo, alle sue città, ai suoi palazzi, in vista di un loro miglioramento.

Eterno e visione sceglie di raccontare l'estetica neoclassica in area milanese e romana selezionando opportunamente alcuni temi essenziali, senza tentare un'antologia completa di artisti e situazioni. Tra il cavallo di Canova e il Foro Bonaparte troviamo perciò una serie di sezioni esemplificative di come l'arte abbia guidato l'ascesa di Milano e Roma a capitali del territorio italiano, interrogando, per esempio, la costruzione dell'iconografia moderna dell'Italia: madre addolorata per la morte di un figlio illustre nei bozzetti canoviani del monumento ad Alfieri o figura maestosa abbigliata all'antico in *La Riconoscenza della Repubblica Italiana a Napoleone* (1802) di Giuseppe Bossi (opera inamovibile dell'Accademia di Brera e riprodotta a grandezza naturale), l'immagine dell'Italia guadagnava in questi anni popolarità e partecipazione emotiva, preparando il terreno per i suoi connotati risorgimentali.



Antonio Canova, *Modello per il monumento funerario a Vittorio Alfieri*, 1806, gesso, 84 x 74 x 28,5 cm, Carrara, Accademia di Belle Arti.

Proprio a Bossi è dedicata la sezione della sua gloria personale tra Milano e Roma. Amico di Canova, relativamente ancora poco noto al vasto pubblico, Bossi fu una figura fondamentale della cultura italiana. Venne nominato segretario dell'Accademia di Brera giovanissimo (nel 1801, a ventiquattro anni) e ne fu il

riorganizzatore, capace di garantirle una vasta dotazione di gessi e stampe ottenuta da Parigi e Versailles grazie a un colloquio diretto con Napoleone. Sempre a Bossi si deve, tra le altre cose, la fondazione della Pinacoteca di Brera ed è davvero curioso che il suo nome sia stato così poco considerato nei decenni. La mostra gli offre un meritato assolo presentandolo come fine studioso di Leonardo – si espone il sontuoso in-folio del trattato sul *Cenacolo* – e come pittore di opere quali *l'Incontro di Edipo cieco con le figlie* (1805), un quadro dalle dimensioni imponenti finito a Trezzo sull'Adda, nella villa di Vitaliano Crivelli, consigliere dell'Accademia e collezionista, e là dimenticato dalla critica per un secolo e mezzo. Nell'*Edipo* l'antico è interpretato con uno studio rigorosissimo del testo sofocleo e reso con una pittura che deve molto alla formazione romana di Bossi, mescolando echi di Raffaello al ritmo compositivo dei bassorilievi di Canova, di cui frequentava lo studio. Ma la scelta di concentrare il nucleo emozionale del dipinto nel dialogo muto tra Edipo e le figlie Antigone e Ismene, tutto giocato sull'incrocio delle loro mani, esprime un pathos che anticipa i patriottismi "mimetizzati" del Romanticismo italiano.

Gli aspetti di maggiore inquietudine emotiva delle poetiche neoclassiche si trovano nel disegno. Ricorda in catalogo Francesco Leone che nell'ultimo quarto del Settecento il disegno mutò radicalmente, diventando "dispositivo cruciale per abbracciare il mondo, intendere le cose, fissare nella forma primaria del tracciato grafico i sentimenti e l'interiorità dell'individuo, anche nei suoi risvolti meno decifrabili riconducibili all'irrazionale". E questo disegno sperimentale nacque proprio a Roma, epicentro della riscoperta dell'antico e punto di incontro, alla fine degli anni Settanta, di artisti nordici devoti al sentimento del sublime, come quelli della cerchia di Johann Heinrich Füssli. Il sublime, nei suoi caratteri generali, indica un senso di piacevole sgomento di fronte a una scena che si percepisce pericolosa ma affascinante, dalla quale l'elemento umano è potenzialmente sopraffatto. Il disegno degli artisti in mostra lo declina in vari modi: ci sono le fisionomie potenti del *Giudizio Universale* di Michelangelo, autore cardine per la sensibilità pre-romantica, che diventano ancor più incombenti, quasi mostruose e surreali nel dettaglio riprodotto da Bossi; ma c'è anche il linearismo irrequieto di Bartolomeo Pinelli, artista romano noto per le sue scene popolaristiche di brigantaggio, illustratore eccellente dei poemi epici e della *Divina Commedia*. Il suo tratto fluido guarda al grande John Flaxman, in quegli anni un riferimento per il revival del classico, di cui però trasforma le atmosfere quasi astratte espandendosi in fisionomie dinamiche ed esagerate degne di un fumetto dei nostri giorni. E non sorprende che Pinelli fu molto amato da un protagonista delle avanguardie novecentesche come Guillaume Apollinaire.



Giuseppe Bossi, *Incontro di Edipo cieco con le figlie*, 1805, olio su tela, 291 x 494,5 cm, Trezzo sull'Adda, Biblioteca comunale «Alessandro Manzoni». Foto: Mario Donadoni.

Il sogno estetico del Neoclassicismo italiano prosegue con una sezione sulle vedute di Roma e Milano, rispettivamente nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi e di Domenico Aspari. Con qualche danno per Aspari, a dirla tutta, che impallidisce un po' di fronte alla potenza delle rovine piranesiane ma che offre un buon complemento al fascino eterno di Roma nella testimonianza di una Milano in totale rinnovamento architettonico e urbanistico.

Non manca una sezione dedicata alle arti decorative, utile a ricordarci che il Neoclassicismo fu anche una stagione importante per l'integrazione tra le diverse arti, sulla scia dell'interesse per la gestione sempre più razionale e unitaria degli arredi. Gli esempi delle virtù antiche, spesso molto severi in pittura e scultura, si fanno leggiadri nei corrispettivi centrotavola, candelabri, pendole e *commodes*, riproponendo la consueta dialettica tra sublime e grazia.



*Installation view Eterno e visione. Roma e Milano capitali del Neoclassicismo, Milano, Gallerie d'Italia.
Foto: Maria Parmigiani.*

Forse, a voler cercare qualcosa che manca, si potrebbe citare il ruolo di Napoli, che nell'Italia neoclassica non fu così marginale (sebbene l'obiettivo dichiarato fosse di concentrarsi su Roma e Milano), oppure una presenza importante come quella di Angelica Kauffman. Ma si farebbe un torto a una mostra ricca e piena di aperture.

In copertina, Manifattura Manfredini, *Pendola raffigurante il carro di Diana*, 1807-1809 circa, bronzo dorato al mercurio, marmo verde di Varenna, smalto, 70 x 54 x 27 cm, Venezia, Fondazione Querini Stampalia. Foto: Adriano Mura.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

