

DALLA REDAZIONE
STEFANO MILIANI

FIRENZE A Venezia le nuove generazioni di artisti sembrano infilare decisi la via della videoarte mentre l'arte visiva imbocca le strade più fantasiose e le latitudini più disparate com'è sua natura fare. Eppure nel variegato universo della creatività più artisti guardano alla classicità greco-romana. In pieno spirito post-moderno, la ricreano seguendo una cultura del frammento, della rovina che, la deduzione suona finanche banale, corrisponde al frantumarsi della civiltà occidentale. In bilico tra una nostalgia che non può più esistere, al di là della citazione, ma forse senza lo spirito profondamente sovversivo e critico verso l'era cristiana delle pagine delle «Memorie di Adriano» di Marguerite Yourcenar.

Che cresca un robusto ramo di

Dei ed eroi di Mitoraj

A Firenze le sculture «classiche» dell'artista polacco

classicità nell'arte, e non possa prescindere dal confronto con il passato, lo dimostra la mostra che si tiene da domenica prossima al 30 settembre a Firenze: Igor Mitoraj, scultore polacco nato nel '44 in Germania, che vive tra Parigi e Pietrasanta in Versilia, dispone una quarantina di sculture al giardino di Boboli, due testone giganti in piazza Pitti, e altre 45 opere di dimensioni più ridotte all'ultimo piano del museo archeologico fiorentino. Le sue sculture nascono come frammenti: torci dagli arti già troncati, teste dai contorni rovinati, volti di marmo velati (effetto caro al barocco), teste piccole ed

enormi in marmo senza il corpo che si propongono come vestigia tramandate dal passato, bronzi. «Dei ed eroi», l'artista ha intitolato la doppia mostra, con un'enfasi che contraddice, si presume volutamente, le opere che non sono integre e non possono né debbono esserlo. «Non c'è nostalgia per il passato», assicura Mitoraj, «quanto affetto per gli scultori che scolpirono quelle opere». Lui, ora, azzarda un dialogo difficile: piazza i suoi corpi e i suoi torci nelle sale dell'archeologico, per un colloquio ravvicinato con stupendi eroi greci e romani e scene etrusche, e dispone teste e corpi mar-

morei d'uomo nel verde di Boboli, quinta scenografica ambiziosa da stuoli d'artisti di tutto il mondo d'impianto cinquecentesco e ottocentesco popolata da statue romane. Il confronto dirà se Mitoraj regge il colloquio.

Il polacco non è l'unico scultore a ripensare la classicità. L'eco dell'antico Mediterraneo, naturalmente senza prescindere dalla lettura neoclassica e settecentesca di Winckelmann, sale fino alla brumosa Scozia. Lassù vive Ian Hamilton Finlay, nato nel '25 alle Bahamas, un artista-poeta che ha creato una specie di Eden neoclassico intorno a casa sua, a Stony-

path, località ribattezzata guarda caso «Piccola Sparata». Lavora con le iscrizioni, incide brandelli di memoria su pietra che nel suo giardino creato insieme a sua moglie Sue sembrano brani di poemi antichi che nessuna Saffo, nessun Orazio o Catullo ha scritto e diventano invece versi di una modernità poco integra e parecchio smarrita. È un artista poeta che, per spirito filosofico (non per genere e forme delle opere) è stato accostato al pittore francese seicentesco Poussin. E proprio in Francia vive un'altra coppia, Anne e Patrick Poirier: dal vocabolario piuttosto ampio all'occorrenza ha progettato rovine, colonne spezzate e crollate, sfruttando anche materiali come l'alluminio perché nessuno li confondesse con la nostalgia e nessuno pensasse a interventi consolatori. Perché l'antico è un vagheggiamento e neppure allora erano rose e fiori.



Pais

Traiano ridisegna i Fori

Ritrovati frammenti della grande statua equestre

GIULIANO CAPECELATRO

Gigantesca, colossale, tre volte la statua di Marco Aurelio, quella che troneggia sul Campidoglio e contempla filosoficamente la città che si affanna lì sotto. L'Equus Traiani fa capolino sotto un sole implacabile, tra la polvere e le pietre del cantiere su via dei Fori Imperiali. La statua equestre dell'imperatore Traiano riaffiora dalla notte dei secoli, ovviamente nel foro Traiano, con ogni probabilità davanti al tempio che portava il suo nome, al confine col foro di Augusto. E ridisegna in parte la geografia dei fori.

Un ritrovamento eccezionale, ritma fragorosa la grancassa del Comune, che subito allerta agenzie e giornali, prefigurando un blitz mediatico che poi viene rinviato alla prossima settimana. C'è anche una testa di Dace, finalmente col naso camuso originale, non quelle fattezze greche dei restauri eseguiti nel Rinascimento. E altre leccornie archeologiche.

Ma dell'imperatore e del suo cavallo, per ora, non escono alla luce che un'enorme fossa di fondazione e cinque metri di basamento con un blocco di travertino. Indizi importanti emersi tre giorni fa, tracce che gli archeologi seguono con quella pazienza che è uno dei

ferri del mestiere. Si scava; affiora un brandello di passato, si formula un'ipotesi. Si continua a scavare: le ipotesi ricevono conferme o smentite. Una trama di indizi, che deve ricomporsi in un disegno unitario.

Silvana Rizzo, coordinatrice scientifica dei lavori, condotti sotto l'egida della sovrintendenza archeologica del Comune, illustra il significato di quarantotto ore particolari, che coronano una ricerca che va avanti da anni. «Il dato più importante è che le nostre ipotesi hanno ricevuto una conferma. E che, di conseguenza, viene ribaltata la topografia del Foro Traiano

come risultava dalla cartografia tradizionale. Lì il tempio veniva collocato sotto palazzo Valentini (che affaccia su via Quattro novembre, al di là della colonna traiana, al limite estremo dei Fori imperiali, ndr). Gli studi, invece, hanno evidenziato che i resti sotto il palazzo sono di un'insula, cioè un edificio da abitazione, e non di un tempio».

Il tempio, ritengono la Rizzo e i suoi collaboratori, si troverebbe più a sud rispetto a quello che si è sempre ritenuto, come dire più vicino a via dei Fori imperiali che a palazzo Valentini. Il ritrovamento della statua equestre arriverebbe a proposito a di-

mostrare la bontà della loro ipotesi.

In quel fazzoletto di terra, gli indizi da un po' di tempo si accumulano. Una pavimentazione in marmo orientale potrebbe fornire nuovi argomenti alla presenza del tempio in quel punto. Ma nessuno si sbilancia. «Quello che è certo è che può essere appartenuto ad un edificio chiuso», commenta la Rizzo.

Sotto il foro di Cesare spuntano un'area, occupata da un orto nel X secolo, e un pozzo con materiale che risale ai primordi della città. Si precisa la fisionomia del Foro della Pace; quelle che si ritenevano

aiuole si sono rivelati, con la scoperta di una *fastula plumbea*, una conduttura, invasi con giochi d'acqua. Spuntano basi di statue con lettere greche, che fanno pensare ai tesori che Nerone aveva raccolto nella Domus Aurea e che Vespasiano aveva fatto trasportare nel Templum Pacis per esporli al pubblico. Si scoprono antiche magagne. Per esempio, che il divo Giulio Cesare aveva distrutto tutto quello che c'era intorno, anche la sella montuosa che divideva i colli del Campidoglio e del Quirinale, per fare spazio al suo foro. Cos'era un po' di terra rispetto alla gloria di un condottiero?



Il luogo del ritrovamento delle fondamenta e di un blocco di travertino dell'Equus Traiani e in alto la colonna, a Roma, dedicata all'imperatore

LO STORICO DELL'ARTE

Arturo C. Quintavalle: «Da Tutankhamon a Lenin

Quale idea del potere ci raccontano i colossi»

MARIA SERENA PALIERI

La storia umana è punteggiata di statue gigantesche: vagheggiate come perdute «meraviglie del mondo», dal Colosso di Rodi allo Zeus di Olimpia; distrutte con la rabbia che seguiva la caduta di un regime: le effigi proprie delle quali Enver Hoxha aveva costellato l'Albania; più o meno miracolosamente in piedi, ci arrivano dall'antichità egizia come da un passato recente (il venerato capoccione di Karl Marx nel cimitero di Highgate, quelli «ecologici» dei Padri degli Usa scolpiti sulle pareti rocciose nella Monument Valley). Su questa incurabile passione della nostra specie per l'«enorme» interroghiamo Arturo Carlo Quintavalle, ordinario di Storia dell'arte medioevale a Parma ma anche studioso di arte contemporanea.

Perché, professor Quintavalle, nei millenni si è ripetuto il gusto per la statua ipertrofica?

«Si tratta di rappresentazioni del sacro, oppure del potere, o del rapporto che esso ha col divino. In epoca egizia la statua come la tomba segnavano la differenza tra la sacralità del faraone e quella, via via degradante, dei sacerdoti, gli architetti ecc...»

Anche i materiali rispecchiavano una gerarchia: i sarcofagi incassati uno dentro l'altro passavano dalla pietra al legno rivestito d'oro. Fino a quell'eternizzazione della fisionomia che è la maschera funebre. D'oro in Egitto come altrove: per esempio quelle trovate nelle cosiddette tombe degli Atridi.

Doveva essere un po' «divino» an-

//
Ma
nell'antichità
il gigantismo
rispondeva
anche a criteri
architettonici

//

Partenone, il Colosso di Rodi o il Faro di Alessandria dovevano accompagnarsi a palazzi alti magari venti metri».

Il Cristianesimo relega il divino in cielo. Aparte i santi. Dopo di esso l'enorme coesprime?

«L'Alto Medioevo ha distrutto le effigi romane, pagane: un po' per bisogno del metallo chesi poteva ricavare

dalla fusione, un po' per volontà iconoclasta. Papa Gregorio Magno ordinava di distruggere soprattutto le divinità femminili nude, Veneri e Grazie, e gli imperatori. E il motivo per cui dall'epoca romana ci sono rimasti solo, in abbondanza, busti di filosofi. La continuità di un'iconografia imperiale è garantita solo da Carlo Magno che quando crea il suo palazzo di Aquisgrana ci fa portare un monumento di Teodorico a cavallo risalente a tre secoli prima: era l'immagine simbolica del passaggio del potere dall'Italia alla Germania. Il Rinascimento, quindi, volendo imitare l'antichità aveva due soli modelli cui rifarsi: Marc Aurelio, sopravvissuto perché nel Medioevo era stato scambiato per il cristiano Costantino, e i tardo antichi, o ellenistici, cavalli di San Marco, portati a Venezia da Bisanzio. E il Rinascimento pagò il suo tributo al gigantesco: ma omaggiò così il potere, non più il sacro. Leonardo crea un enorme modello interracotta per il monumento a Francesco Sforza, poi distrutto dai francesi, sono fuori misura il Gattamelata di Donatello, il Colleoni del Verrocchio, il progetto di Bernini per l'effigie del re di Francia».

Le statue di un Lenin moltiplicate per quattro che costellavano

l'Urss. Le testone del Duce sparse per l'Italia sono figlie della stessa simbologia? O il gigantismo del Novecento allude ad altro?

«I regimi in genere hanno scelto una monumentalità grandiosa. L'invenzione del secolo, però, è stata quella di un gigantismo senza rapporto col sistema architettonico: statue piazzate su un piedistallo e messe dove capita. La ripetizione dell'immagine contribuisce al culto religioso del capo. Specie in Urss, dove non c'era religiosità ufficiale. La piramide che sorregge il sarcofago con la salma di Lenin sulla piazza Rossa è d'una bella architettura razionalista, ma è pericolosa: allude a una sacralità del corpo presa pari pari dalla sacralità cristiana. Poi, la storia ha fatto il suo corso: Lenin è morto nel '24, Stalin nel '53, c'è stato tempo di edificargli statue e in seguito di distruggerle: a memoria. Invece, non mi ricordo che la Germania abbia abbattuto statue di Hitler. E l'Eur a Roma è il simbolo di un potere che voleva disegnare un'Italia costellata di monumenti e non ha fatto in tempo: sembra una piazza di De Chirico, è un territorio programmato per contenere statue».

Il gigantismo è una simbologia della sacralità, uno strumento per asseverare il potere».

Sabato

Metropolis

Le cento città

Quotidiano di politica, economia e cultura **l'Unità**

