

IL NUOVO BELLISSIMO MUSEO DI OLIMPIA: SI TORNA A PARLARE DI FIDIA

L'eterna giovinezza della scultura greca

Se pur ci fosse qualche elemento spurio nell'entusiasmo popolare per i bronzi di Riace, il fatto serio è che i valori della classicità si sono dimostrati permanenti e incorruttibili - Il più grande artista dell'antichità — al quale sono attribuiti anche i guerrieri trovati nel Jonio — è più che mai attuale dopo le sorprendenti scoperte degli ultimi decenni in Grecia, ora riordinate ed esposte

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

OLIMPIA — Il trionfale successo dei bronzi di Riace ci obbliga a guardare i capolavori conosciuti dell'arte greca con occhi nuovi: esso sta a confermare che l'opera d'arte travolge ogni pigrizia e conquista immediatamente la gente, che nel suo complesso ha dimostrato maggiore sensibilità della media delle persone «colte». All'entusiasmo popolare ha fatto riscontro, come era prevedibile, la freddezza di molti intellettuali, seccati di dovere mettersi in fila, ma soprattutto abituati da sempre a considerare intelligenza e comprensione come un privilegio di pochi.

Aveva ragione R. Bianchi Bandinelli quando scriveva che la nostra cultura ha un rapporto «vago e impreciso» col mondo classico, un generico «rispetto senza amore» se non una «sostanziale indifferenza». Gli stessi addetti ai lavori, gli archeologi, hanno per lo più mostrato tiepidezza e distacco, ma qui la ragione è più grave: è sta nel fatto che quei due bronzi (che in pratica raddoppiano il numero dei bronzi originali greci del quinto secolo esistenti) ci obbliga-

no a rivedere buona parte dei loro giudizi sull'arte greca.

Quella straordinaria energia espressa, la carica esplosiva di quei corpi, quell'ostentazione di vitalità prorompente («quelque chose à la fois de divin et de bestial», per usare le parole, a tutt'altro rivolte, di uno scrittore francese), quel miracoloso equilibrio tra astrazione e realismo, e via dicendo, sono stati un'autentica rivelazione che ha colto di sorpresa competenti, esperti e specialisti, com'era già capitato in altre storiche occasioni.

Come quando, ad esempio, nei primi anni dell'Ottocento Lord Elgin trasportò a Londra in duecento casse i marmi scolpiti del Partenone, i primi originali greci di età classica che l'Europa vedesse: e la cultura archeologica di allora, tutta basata su Roma e Pompei e sulle copie romane di originali greci, li rifiutò per anni, scambiandoli per opere tarde, per opere «barbare». Il dibattito fu straordinariamente animato, e ci volle l'autorità di Antonio Canova perché ci si rendesse conto che quelle erano le sculture più belle mai viste, e l'intelligenza del par-

lamento inglese perché, dopo il parere di una commissione, venissero acquistate nel 1819 per il British Museum.

O come quando, intorno al 1880, gli scavi condotti dai tedeschi nel santuario panellenico di Olimpia portarono alla luce le sculture, metope e frontoni del tempio di Zeus, cioè il più grandioso complesso marmoreo dopo quello del Partenone. Anche in quell'occasione la cultura archeologica, pur tanto evoluta rispetto ai tempi di Lord Elgin, ne fu delusa e considerò quelle opere come qualcosa di secondario e provinciale: tanto era ancora viva l'interpretazione dell'arte greca come mistica idealizzazione della realtà, che risaliva a Winkelmann, il quale non aveva mai potuto vedere un originale dell'arte classica.

Sono casi di temporaneo rigetto, certamente sproporzionati rispetto all'attuale, e che citiamo a solo titolo generico, ma sintomatici della fatica che ogni volta la cultura specialistica accusa quando si tratta di comprendere appieno il valore di quanto di nuovo la terra o il mare ci restituiscono. Ci sarà pure qualche elemento spurio nell'entusiasmo popolare per i bronzi di Riace, ma che importa: il fatto serio è che i valori della classicità (quello che una volta veniva chiamato «il miracolo greco») hanno ancora una volta colpito infallibilmente, si sono ancora una volta presentati come permanenti e incorruttibili nella loro giovinezza perpetua, arricchendo la nostra vita e tanto più in questi tempi calamitosi. Davvero non riusciamo a capire che senso abbia, come pure qualcuno ha fatto, prendersela ancora una volta con la «cultura di massa» con i «mass media» eccetera, come Don Ferrante con le stelle.

Per i bronzi di Riace è stato fatto il nome di Fidia, cioè del più grande artista dell'antichità: e quale che sia la giustezza di questa attribuzione in un problema così complicato, di Fidia bisogna oggi tornare a parlare, in seguito soprattutto alle sorprendenti scoperte fatte negli ultimi decenni, ed ora esposte nel nuovo bellissimo museo di Olimpia. Dopo essere stato «episkopos», cioè soprastante, coordinatore, soprintendente, ispiratore dei lavori del Partenone ed avere creato nella cella del tempio la statua crisoelefantina di Athena, dovette abbandonare Atene in seguito all'accusa di empietà e di aver sottratto parte dell'oro destinato alla statua della dea.

Chiamato ad Olimpia vi creò, tra il 437 e il 433 avanti Cristo, il suo capolavoro: la fastosa, colossale statua in avorio e oro del padre degli dei, alta più di dodici metri, nella cella del tempio di Zeus



Daidamia si difende dall'assalto di un centauro. Particolare del frontone occidentale del tempio di Zeus (460 circa avanti Cristo), custodito al museo di Olimpia

(lo stesso da cui provengono i frontoni cui abbiamo accennato).

Collocata nella penombra della cella e protetta da un velario, essa fu considerata dagli antichi una delle sette meraviglie del mondo, per la suprema maestà dell'immagine, per la perfezione delle tecniche impiegate, per la profusione di materiali preziosi, per la ricchezza delle rappresentazioni, delle figure e dei fregi cesellati, dipinti, scolpiti, che ne ornavano ogni parte, dal mantello del dio alla base a ogni elemento del trono. Immensa fu la sua fama nell'antichità, e il periegeta Pausania nel secondo secolo dopo Cristo ce ne dà una minuziosa descrizione: ma i disastri della storia ne hanno fatto sparire ogni traccia, così come sono sparite tutte le opere degli altri artisti famosi che erano esposte nel santuario.

Calligola aveva progettato di trasportarla a Roma, alla fine del mondo antico fu invece trasportata a Costantinopoli, dove perì in un incendio. Innumerevoli sono le testimonianze degli antichi scrittori: Fidia aveva saputo dare corpo all'idea che Omero aveva del dio, e il morire senza aver ven-

to lo scultore e i suoi collaboratori procedevano alla costruzione della statua gigantesca (il dio, dice Strabone, se si fosse alzato in piedi avrebbe sfondato il tetto); trasformata poi in chiesa, l'officina ha lo stesso orientamento e le stesse misure del poco lontano tempio di Zeus, in modo che Fidia potesse rendersi conto dell'effetto che l'opera avrebbe avuto una volta collocata nel tempio, dove venne poi rimontata pezzo su pezzo.

Tra i materiali che gli scavi hanno riportato in luce, ed oggi esposti nelle vetrine del nuovo museo, ci sono, oltre ad alcuni scarti della lavorazione (frammenti di avorio e osso, di pietre preziose e di ossidiana, resti di strumenti), numerose sagome in terracotta che al visitatore appaiono enigmatiche: e sono invece le matrici (probabilmente tratte da un modello in legno) sulle quali venivano martellate e ribattute le lamine d'oro che poi servirono ad eseguire il mantello del dio e i panneggi delle altre figure che ne ornavano la statua.

Ma la maggior emozione la proviamo osservando una modesta brocchetta di ceramica verniciata di nero non più alta di una decina di centimetri, sul cui fondo circolare sono incise due parole: «PHEIDIO EIMI», cioè «appartengo a, sono di Fidia». È la brocchetta che Fidia forse si era portata da Atene, in cui beveva durante i lavori, che teneva sempre a portata di mano e non voleva glieta portassero via. Ecco dunque la firma dell'artista: queste poche lettere — scrive Maria Santangelo nel suo bel volume sul santuario di Olimpia — «sono l'unico segno del passaggio di Fidia sulla terra».

Ma altre ancora sono le sorprese che ci riserva il museo di Olimpia, come vedremo. Intanto, per ritornare ai bronzi di Riace, ecco che Antonio Giuliano, ordinario di archeologia classica all'università di Roma, mi mostra l'articolo di uno studioso francese che, nel santuario di Delphi, ha trovato un cimiero in bronzo che sembra si adatti perfettamente alla testa del guerriero che reca tracce dell'elmo perduto.

Antonio Cederna

I MESSINA

Esse Raffaello...

nono dire che, lo, rifacendo non ne venderebbe.

verificasse il della pittura bile in tempi no la guarde-

mpiaceva di illuminanti, o ad adorare il a formarse-

o più a caso. le evoluzioni dell'arte con- to sempre in ve travolgenti ope constata-

he, a novan- cora migliaia gni se non vi me di acque- l. Proprio da detta dichia- li succube di nte di quella delle figura- delle lekytos ci ha dato la sella grafica, è anche giu- e con queste erdonate, se na ipotetica ittura sareb- chiarificatri-

ce. Ciò disturberebbe il gioco del maestro, che di tante forme si è compiaciuto e gli farebbe perdere molte foglie della sua corona di alloro.

Quanto al mercato, che cosa si potrebbe pensare? Non potrebbe sopravvivere ancora una parte di umanità tanto pazza da invertire la partita? Si è giunti a pagare somme astronomiche per le opere di Chézyne e di Van Gogh, ma non si è anche pagato tre miliardi e mezzo un Velazquez? Divagazioni, dunque, che possono prodursi soltanto nel clima di un periodo storico ancora tanto incerto quale è il nostro.

Anche per Picasso c'è chi gli scaglia frecce avvelenate. Françoise Gillot ha riportato quella di Chagall: Picasso è un genio che non sa dipingere.

Noto costume, giacché se ne potrebbero citare delle frasi spiritose, anche se sbalate, dette da scrittori e artisti di alto e storico ingegno. Per esempio, quelle di Longhi che definì Tintoretto, con termini presi in prestito da un incisore veneto del Seicento, «praticone de man», Tiepolo il Cecil De Mille della pittura settecentesca e Canova soltanto uno scultore cimiteriale. Anche Arturo Martini, trovandosi a Venezia in un convegno di sovrintendenti alle belle arti, riuniti pochi giorni dopo la distruzione della chiesa degli Eremitani a Padova e la tremenda sciagura della perdita degli affreschi del Mantegna, con voce stentorea gridò: evviva le bombe, almeno l'opera di un antico è scomparsa!

L'assemblea dapprima credette fosse la voce di un matto, ma, quando si rese conto che era quella di Martini, accolse la boutade con sberleffianti risate.

Francesco Messina

LA STORIA

Carlo Falconi

IL GIOVANE