

Sculture fuori misura. La dismisura del gigantismo statuuario

Alberto Sdegno

Abstract

Il saggio affronta il tema del gigantismo nell'evoluzione della statuaria, correlando gli esiti fisici con alcune concettualizzazioni, tra le quali quella relativa allo straniamento così come formulata da Viktor Šklovskij. A partire da alcuni significativi casi destinati al culto religioso in epoca egizia e greca, sono stati delineati esempi da altri contesti territoriali, quali i Moai sull'Isola di Pasqua, i Buddha di Bamiyan in Afghanistan e quelli presenti nelle culture estremo-orientali. A ciò si aggiungano le macro-sculture che hanno costellato l'evoluzione storica della politica nei vari continenti, dalle teste dei quattro presidenti più rappresentativi degli Stati Uniti d'America sul Monte Rushmore nel Sud Dakota, alle figure dei dittatori – quali ad esempio Stalin, Lenin e Saddam Hussein – distrutte da moti rivoluzionari contro il regime che li sosteneva. Non poteva mancare un riferimento esplicito all'arte contemporanea che, nel gigantismo, ha forse trovato il modo più efficace per esaltare temi di stringente attualità, quali l'insorgenza dell'oggettualità quotidiana come forma espressiva di una città, come nel lavoro di Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, la poetica della grande scala come strumento emozionale e psicologico, come nell'opera di Ron Mueck, la denuncia esplicita di Lorenzo Quinn relativa all'urgenza di affrontare temi di sostenibilità come priorità da perseguire per la salvaguardia ambientale, tale da dare all'estraneità proposta dalla dismisura fisica una motivazione etica di indubbia rilevanza.

Parole chiave

modello, scultura, straniamento, gigantismo.



Da sinistra: Testa moai sull'Isola di Pasqua (da: <<https://pixabay.com/it/>>); Buddha di Bamiyan in Afghanistan (da: Di Fars Media Corporation); statua di Stalin a Budapest (da: Rare Historical Photos); Statua della Libertà a New York (Foto dell'autore); San Carlo Borromeo sul Sacro Monte di Arona.

Introduzione

“Ho già esaminato lo straniamento in Tolstoj. Una variante di questo artificio consiste nel fissare e nel mettere in risalto solo un particolare di un'immagine, modificando in tal modo le proporzioni abituali. Così, nella illustrazione di una battaglia, Tolstoj sviluppa il particolare di un'umida bocca che mastica. Questo dettaglio messo in primo piano, provoca un particolare spostamento” [Šklovskij 1974, pp. 100-101]. Con queste parole Viktor Šklovskij riprende il concetto di straniamento, su cui spesso si è soffermato a riflettere, declinandolo in alcuni casi specifici documentati nella letteratura coeva, sottolineando come il cambiamento nelle “proporzioni abituali” sebbene da lui analizzato nella narrazione scritta, costituisca di per sé un elemento straniante nell'economia di una descrizione di un'opera o di un avvenimento. Similmente, potremmo dire, avviene in altri campi della conoscenza, tra i quali quello che più ci interessa è ovviamente l'ambito della rappresentazione. Davanti ad un oggetto che mostra la sua netta distanza da un proporzionamento consueto, avvertiamo la sensazione provata da Lemuel Gulliver nei suoi itinerari romanzeschi [Swift 1997], sia quando visita la città di Mildendo – con la sproporzione in difetto che la riduce ad un piccolo villaggio in miniatura, un dodicesimo della dimensione umana – sia quando arriva, con il secondo viaggio, a Brobdingnag, terra in cui le parti si invertono e il protagonista è attorniato da giganti alti “quanto un ordinario campanile” [Swift 1997, p. 76], circa dodici volte più di lui. L'effetto straniante – in entrambi i casi – è tutto raccolto nel confronto diretto tra l'Uomo Montagna (come viene chiamato dagli omini del paesaggio ridotto) e i suoi omologhi: siano essi enormemente più piccoli o straordinariamente più grandi, come ci ricorda anche il nostro Lemuel: “indubbiamente i filosofi hanno ragione, quando ci dicono che nulla è grande o piccolo se non per via di comparazione” [Swift 1997, p. 77].

Se è vero che la riduzione in scala non genera lo stesso stupore dell'esaltazione dimensionale delle proporzioni, concentreremo la nostra attenzione sui modelli scultorei a scala amplificata, che costituiscono un caso estremamente interessante dell'attività di riproduzione del reale.



Fig. 1. Il volto della Sfinge nella necropoli di Giza (da: <<https://pixabay.com/it/>>).

Divinità colossali

Tra i prodotti artistici in forma statuaria, oggetto della nostra trattazione, partiremo analizzando quelli determinati da considerazioni di natura religiosa e spirituale che, seguendo un ordine cronologico di indagine, sono indubbiamente i primi a presentarsi.

L'arte archeologica è tra quelle in cui la monumentalità si esprime nella forma della esagerazione dimensionale, dovuta sicuramente all'importanza delle divinità nella loro cultura. Basti pensare alle molte figure umane o animali che popolano territori in cui l'aura della religione si percepisce immediatamente: la Sfinge egizia nella necropoli di Giza (c.a 2500 a.C.) (fig. 1), dal viso umano e il corpo leonino, avente un'altezza di circa venti metri, il cui volto ha una dimensione di circa quattro metri; i colossi di Memnone, nella necropoli di Tebe (c.a 1400 a.C.) con un'altezza leggermente inferiore nella loro posizione seduta, scolpite in pietra calcarea; l'*Athena Parthenos* dell'Acropoli ateniese, scolpita da Fidia in oro e avorio nel 438 a.C., come ci ricorda Pausania nel suo *Viaggio in Grecia* [Pausania 1991, p. 219], era collocata all'interno del Partenone con un'altezza di circa dodici metri; lo Zeus ad Olimpia, sempre scolpito da Fidia nel 456 a.C., di dimensioni simili e con gli stessi materiali, anch'esso raccontato da Pausania [Pausania 2001, p. 161]; il Colosso di Rodi che, come ci ricorda Plinio il Vecchio nel XXXIV libro della sua *Naturalis Historia*, era realizzato in pietra e ferro con rivestimento in lastre di bronzo da Carete di Lindo in onore del dio Helios [Plinio Secondo 1988, p. 155]. Né si possono tralasciare i 638 volti dei Moai sull'Isola di Pasqua (fig. 2), nell'Oceano Pacifico, dalle dimensioni variabili (tra i 10 e i 30 metri circa) e dalla fisionomia simile, impressa nel materiale lavico con il quale sono realizzati [Orefici 1995]. A ciò si aggiungono i due Buddha di Bamiyan, in Afghanistan (fig. 3), inscritti nella pietra e la cui altezza superava i 35 e i 50 metri, il cui destino li ha portati alla distruzione nel 2001 da parte dei talebani – dopo circa quindici secoli dalla loro costruzione – sulla base di un decreto governativo che obbligava la demolizione di tutte le forme di idolatria.

Tra le sculture di grandi estensioni, le opere realizzate in Oriente sono indubbiamente quelle ad avere dimensioni maggiori: si pensi al Buddha del Tempio di Primavera, nell'Henan, in Cina, una colossale statua la cui altezza arriva a 128 metri, realizzata in acciaio, in lega di rame e ricoperta d'oro; al Laykyun Setkyar, in Myanmar, opera alta 116 metri, raffigurante il Buddha Shakyamuni, visitabile anche attraverso un ascensore interno che porta i visitatori fino in



Fig. 2. I moai sull'Isola di Pasqua (da: <<https://pixabay.com/it/>>).

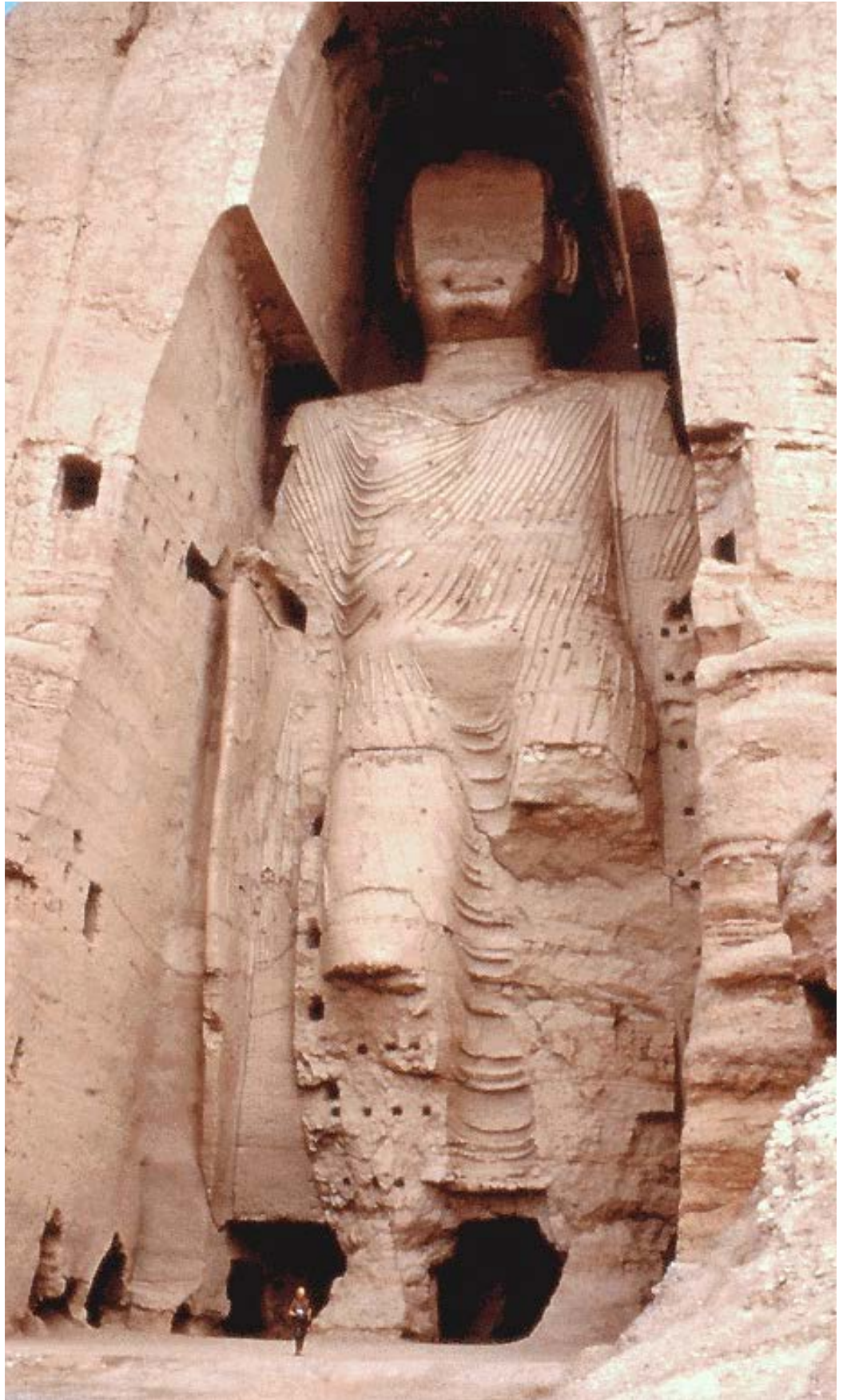


Fig. 3. Uno dei due Buddha di Bamiyan in Afghanistan prima della distruzione. (da: Di Fars Media Corporation).

cima; al Guanyin di Nanshan del Mare del Sud di Sanya in Cina, di poco inferiore come dimensioni rispetto al precedente, che si presenta nella forma di una scultura collocata sulla costa della provincia di Hainan, raffigurante la divinità buddista della misericordia Guan Yin con la particolarità di mostrare tre volti sul collo, uno rivolto verso la terraferma e gli altri due in direzione del mare.

Giganti della politica

A questi si possono aggiungere le molte statue di carattere politico, erette per ricordare figure di particolare rilievo per la storia dell'umanità.

Se consideriamo il primato dimensionale è necessario ricordare la Statua dell'Unità nella municipalità di Rajpipla in India, terminata nel 2018 e raffigurante il capo del movimento d'indipendenza indiano Sardar Vallabhbhai Patel (1875-1950): realizzata in bronzo è infatti ad oggi quella avente la maggiore altezza, che raggiunge approssimativamente i 182 metri.

Molto più noti sono i quattro volti dei più rappresentativi presidenti degli Stati Uniti d'America – George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt e Abraham Lincoln (fig. 4) – scolpiti sul Monte Rushmore nel Sud Dakota nella prima metà del XX secolo da Gutzon Borglum con 400 collaboratori [Fite 2005]. L'opera, realizzata nel sacro territorio indiano, provocò la reazione da parte della tribù dei Lakota, che percepirono tale opera come una violazione territoriale, tanto che decisero di voler realizzare – poco distante – una scultura molto più imponente raffigurante il celebre capo Sioux Cavallo Pazzo, intitolata proprio *Crazy Horse Memorial*. L'incarico fu affidato ad un assistente di Borglum, Korczak Ziolkowski, che non riuscì a portare a termine l'opera se non in minima parte, anche a causa delle dimensioni: circa dieci volte più grande di ognuno dei quattro volti sopra citati.

Lungo è anche l'elenco delle sculture di ambito politico ad aver subito una sorte avversa: basti ricordare la statua di Josif Stalin a Budapest, realizzata nel 1949, in occasione del settantesimo compleanno del dittatore e abbattuta appena sette anni dopo, durante la rivoluzione



Fig. 4. Il Monte Rushmore nel Sud Dakota con i quattro presidenti degli Stati Uniti. Jim Bowen 2015 (da: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mount_Rushmore_National_Memorial.jpg>).

Fig. 5. La statua di Iosif Stalin eretta a Budapest, prima dei moti del 1956 (da: Rare Historical Photos).



Fig. 6. Frederic-Auguste Bartholdi, *Statua della Libertà*, New York 1886. Foto dell'autore.



del 1956 (fig. 5); a quella di Vladimir Lenin a Vilnius in Lituania, distrutta dopo i moti del 1991, a quella del dittatore Enver Hoxha a Tirana, abbattuta nello stesso anno dalla popolazione albanese in rivolta, a quella di Saddam Hussein a Baghdad abbattuta nel 2003.

Tra le sculture fuori misura, però, non si può tralasciare una tra le più note icone americane: la Statua della Libertà (fig. 6) che, sebbene non costituisca un primato per la sua mole di circa 46 metri senza il basamento – almeno rispetto ad alcune di quelle citate in precedenza – indubbiamente è tra le più riconoscibili, grazie all'ampia diffusione [Viano 2010]. Realizzata da Frederic-Auguste Bartholdi, con la consulenza di Gustave Eiffel per quanto concerne la struttura reticolare che la sostiene, rappresenta un dono della Francia agli Stati Uniti, la cui idea prima fu formulata da Édouard René de Laboulaye, in qualità di presidente della *Société française pour l'abolition de l'esclavage*. Prima di Eiffel, anche Eugène Viollet-le-Duc fu coinvolto dal punto di vista tecnico nella costruzione di alcune parti della stessa – tra le quali la testa coronata – ma sicuramente il contributo dell'ingegnere francese fu determinante per portare a compimento la costruzione.



Fig. 7. Giovanni Battista Crespi, San Carlo Borromeo, Sacro Monte di Arona 1624-1698, incisione.

Non bisogna dimenticare che qualche anno prima della sua realizzazione – nel 1886 – Eiffel con i suoi collaboratori stava già lavorando all'ambizioso progetto della torre, che da lui prese il nome, sugli Champs-Élysées a Parigi, su incarico del governo francese, da erigere in occasione dell'Esposizione Universale del 1889. Lo stesso Bartholdi, tra l'altro, in precedenza aveva visitato una scultura singolare che già presentava caratteristiche simili a quelle che avrebbe avuto la Libertà newyorkese: il Colosso di San Carlo Borromeo sul Sacro Monte di Arona, iniziato nel 1624 e completato nel 1698 su disegno di Giovanni Battista Crespi (fig. 7). Ritroviamo, infatti, nel San Carlone [Medici et al. 1939] – come viene chiamato il grande monumento – i principi tecnici che saranno alla base della Statua della Libertà: un solido basamento in pietra, una struttura di sostegno interna con un telaio in ferro sul quale sono fissate le lastre di rame modellate sulla morfologia della scultura, un percorso interno composto anche da una scala a chiocciola e infine alcune aperture sul viso – in corrispondenza dei fori degli occhi e delle orecchie – che consentono ai visitatori l'osservazione del panorama: di fatto un esempio a scala inferiore della statua americana, dal momento che è alto circa la metà della stessa.

Sculture contemporanee: tra quotidianità e irriverenza

Alle tante altre opere scultoree di grandi dimensioni di cui per brevità non parleremo, dobbiamo aggiungere sicuramente quelle prodotte a partire dalla seconda metà del Novecento da artisti che hanno individuato nella logica dello straniamento di cui abbiamo detto – consapevolmente o senza esserne coscienti – uno dei maggiori strumenti per esprimere la propria autorialità.

Tra questi un ruolo importante l'hanno avuto Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen [Cellant 1999], declinando la propria produzione al tema ricorrente della dismisura. A partire dalla fine degli anni Settanta del secolo scorso, infatti, i due artisti hanno popolato piazze e parchi di oggetti, spesso di uso quotidiano, amplificati dimensionalmente in modo da attirare



Fig. 8. Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, *Balancing Tools*, Weill am Rhein 1984. Foto dell'autore.

l'attenzione dei passanti. Quasi sempre tali opere sintetizzano l'idea della città o del luogo che le ospitano: si pensi ai *Balancing Tools*, attrezzi da lavoro quali cacciavite, martello e pinze a tenaglia, che sembrano volteggiare nell'aria vicino ai padiglioni della fabbrica Vitra a Weil am Rhein, in Germania, ricordando l'importanza di tali strumenti per il montaggio degli oggetti di design (fig. 8); oppure l'enorme ferro di cavallo realizzato nel 1991 per la Chinati Foundation in Marfa, Texas, nell'area in cui è sepolto l'ultimo cavallo delle unità di cavalleria, intitolato *The Monument to the Last Horse*, costruito con alluminio e poliuretano espanso; o ancora *Inverted Collar and Tie* a Frankfurt am Main, costituito da un'enorme cravatta di circa venti metri di altezza diretta verso l'alto, ancorata ad un collo di camicia posto in basso, che bene identifica l'abito di chi opera nella zona degli affari in cui è collocata l'opera.

Anche l'Italia è stata popolata da tali megasculture di oggetti quotidiani: un esempio è *l'Ago, Filo e Nodo* al centro di Piazzale Cadorna a Milano, realizzato nel 2000, che esemplifica in maniera convincente il distretto della moda che caratterizza soprattutto il capoluogo lombardo: un gigantesco ago conficcato nel terreno è avvolto da un filo colorato in scala con il precedente e poco distante lo stesso filo, emergente da una vasca d'acqua, risulta annodato. L'anno prima una coda di leone, *Lion's Tail*, anch'essa fuori misura, sporgeva dai Musei Civici Veneziani in Piazza San Marco a Venezia, a rappresentare l'emblema della Repubblica veneta e della stessa città lagunare.

Simile approccio è quello dell'artista australiano Ron Mueck [AAVV 2023] il quale nell'ottica della dismisura – correlata ad effetti iperrealistici – propone sculture molto verosimili aventi come soggetto soprattutto figure umane in atteggiamenti spesso di quotidianità: un bambino accovacciato, un'enorme testa dormiente, donne anziane, ma anche figure più stranianti e sconcertanti, quali un feto, un pollo spennato, o una serie di teschi che si affastellano uno sopra l'altro. Figlio di costruttori di bambole, ha utilizzato l'esperienza acquisita in famiglia per dilatare al mondo dell'arte il campo di indagine. L'intento è anche quello – come più volte dichiarato dallo stesso artista – di coinvolgere lo spettatore sul piano emotivo e psicologico, come è espresso molto bene dall'opera *In Bed* del 2005 (fig. 9), in cui una donna è distesa su di un letto, con le lenzuola che la coprono e uno sguardo preoccupato che indubbiamente produce un senso di inquietudine nel visitatore.



Fig. 9. Ron Mueck, *In Bed*, 2005. Foto dell'autore.

Più volte l'artista Jeff Koons [Galansino et al. 2021] si è rivolto alla dimensione fuori scala per l'esecuzione di alcune sue opere significative: basti ricordare l'iconico *Baloon Dog* prodotto in molti esemplari da parte dell'artista tra il 1994 e il 2000 quasi sempre sovradimensionato, che riproduce la sagoma di un cane prodotto attorcigliando alcuni palloni gonfiabili, come è consuetudine fare da parte di artisti di strada. In questo caso il materiale usato è l'alluminio, ridotto in piccoli tasselli che vengono poi saldati assieme e trattati in modo da risultare molto riflettenti, con un rivestimento finale di vernice dai colori vivaci tali da simulare quelli della plastica. Di Koons non si può non ricordare l'enorme cane giocattolo *Puppy* del 1992, commissionato per una sistemazione esterna al castello di Arolsen in Germania e nel 1997 acquistato dal *Guggenheim Museum* e collocato proprio davanti all'ingresso della sede spagnola del museo, a Bilbao, realizzata da Frank O. Gehry, nell'anno dell'inaugurazione (fig. 10).

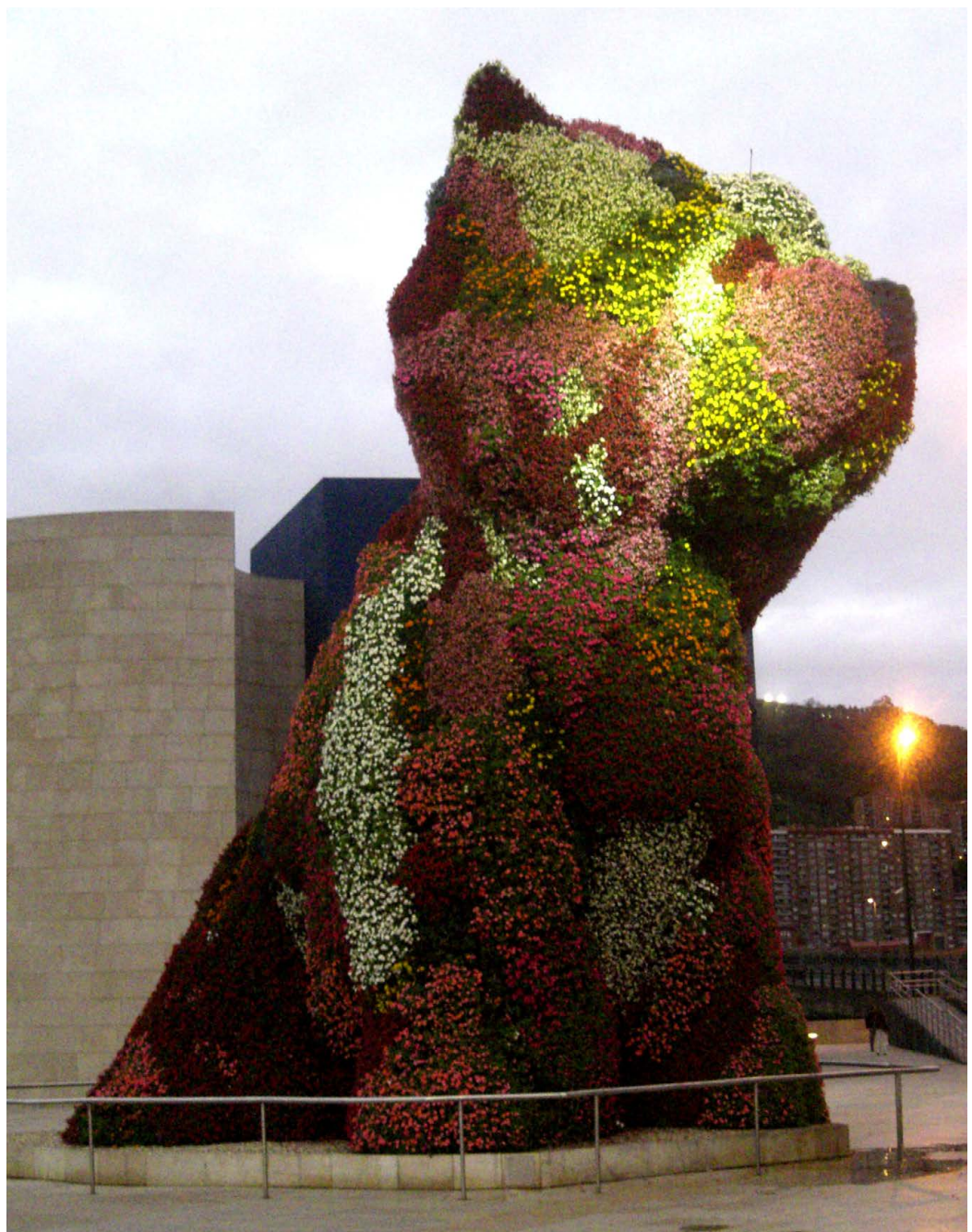


Fig. 10. Jeff Koons, *Puppy*, Bilbao 1997. Foto dell'autore.

Costruito in acciaio inossidabile, è ricoperto da piante e fiori che richiedono un alto livello di manutenzione.

Tra le molte opere di carattere provocatorio del noto artista Maurizio Cattelan – in cui bisogna inserire anche la sua “autobiografia non autorizzata” [Bonami 2011] ve n'è una in particolare in cui lo strumento dell'ingrandimento formale è servito per amplificare il concetto espresso. Si tratta dell'enorme dito in marmo di carrara posto su di un alto piedistallo in centro a Piazza degli Affari a Milano dal titolo *L.O.V.E.* (acronimo di Libertà, Odio, Vendetta, Eternità) (fig. 11) che è stato inaugurato nel settembre 2010 in occasione di una mostra dell'artista a Palazzo Reale, con l'intento che rimanesse esposto solo una settimana. Dopo varie proroghe, la nuova giunta insediatasi a Milano ha deciso di trasformarla in installazione permanente, anche grazie all'intervento del nuovo assessore alla Cultura, l'architetto Stefano Boeri. Simbolo irriverente di un saluto romano quasi irriconoscibile a causa della presenza del solo dito medio, come si trattasse di una scultura lacerata dal tempo, si rivolge sia all'austerità dell'edificio di fronte realizzato nel ventennio fascista, Palazzo Mezzanotte, ma contestualmente anche al mondo della finanza, ricordando la spregiudicatezza di molti operatori di borsa.

Anche nel caso dell'artista Lorenzo Quinn, una mano dalle dimensioni spropositate ha costituito un segno distintivo per un'opera d'arte: si tratta di *Support*, realizzata in occasione della 57° Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia del 2017, rappresentata da due mani gigantesche che fuoriuscivano dall'acqua del Canal Grande per sostenere – idealmente – la facciata dell'hotel Ca' Sagredo. Un modo per sottolineare, grazie all'amplificazione dimensionale di un gesto quotidiano, indubbiamente straniante, l'urgenza di affrontare tematiche su cui molto già si sta riflettendo, quali la minaccia climatica e la sostenibilità ambientale.



Fig. 11. Maurizio Cattelan, *L.O.V.E.*, Milano 2010. (da: Steinberger).

Riferimenti bibliografici

AAVV (1935). *Il colosso di Arona, o San Carlone*. Milano: M. Cogliati.

AAVV (2023). *Ron Mueck*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Bonami F. (2011). *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*. Milano: Mondadori.

Celant G. (a cura di). (1999). *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen*. Milano: Electa.

Di Fars Media Corporation, CC BY 4.0. <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70963205>> (consultato il 05.08.2024).

Fite, G.C. (2005). *Mount Rushmore*. Keystone: Mount Rushmore History Association.

Galansino A., Pissarro J. (a cura di). (2021). *Jeff Koons. Shine*. Venezia: Marsilio.

Media Corporation, CC BY 4.0 <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70963205>> (consultato il 05.08.2024).

Medici L, Grossi G. (1939). *All'ombra del San Carlone*. Milano: Edizioni del Pio Istituto dei rachitici di Milano.

Orefici G. (a cura di). (1995). *La terra dei moai. Dalla Polinesia all'isola di Pasqua*. Venezia: Erizzo.

Pausania. (1991). *Viaggio in Grecia. Libro primo: Attica e Megaride*. Milano: Rizzoli.

Pausania. (2001). *Viaggio in Grecia. Libri V e VI*. Milano: Rizzoli.

Plinio Secondo G. (1988). *Storia naturale. V. Minerologia e storia dell'arte*. Libri 33-37. Torino: Einaudi.

Rare Historical Photos. <<https://rarehistoricalphotos.com/stalin-monument-budapest-1956/>>. (consultato il 05.08.2024).

Steinberg R. from Milan, Berlin + Munich, Italy + Germany, CC BY 2.0. <<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>> via Wikimedia Commons (consultato il 05.08.2024).

Šklovskij V. (1974). *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*. Milano: Garzanti.

Swift J. (1997). *I viaggi di Gulliver*. Milano: Feltrinelli.

Viano F. L. (2010). *La statua della libertà. Una storia globale*. Roma-Bari: Laterza.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mount_Rushmore_National_Memorial.jpg> (consultato il 05.08.2024)

<<https://pixabay.com/it/>> (consultato il 05.08.2024).

Autore

Alberto Sdegno, Università degli Studi di Udine, alberto.sdegno@uniud.it.

Per citare questo capitolo: Sdegno Alberto (2024). *Sculture fuori misura. La dismisura del gigantismo statuario/Sculptures out of measure. The gigantism applied to statuary's works of art.* In Bergamo F., Calandriello A., Ciammaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (a cura di). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 3693-3716.

Sculptures out of measure. The gigantism applied to statuary's works of art

Alberto Sdegno

Abstract

The essay addresses the theme of gigantism in the evolution of statuary, correlating physical outcomes with certain conceptualizations, including that relating to estrangement as formulated by Viktor Šklovskij. Beginning with some significant cases intended for religious worship in Egyptian and Greek times, examples from other territorial contexts were outlined, such as the Moai on Easter Island, the Buddhas of Bamiyan in Afghanistan, and those found in Far Eastern cultures. Then, there are the macro-sculptures that have punctuated the historical evolution of politics across continents, from the heads of the four most representative presidents of the United States of America on Mount Rushmore in South Dakota, to the figures of dictators – such as Stalin, Lenin, and Saddam Hussein for example – destroyed by revolutionary uprisings against the regime that supported them. It could not miss an explicit reference to contemporary art, which, in gigantism, has perhaps found the most effective way to exalt themes of stringent topicality, such as the emergence of everyday objecthood as an expressive form of a city, as in the work of Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, the poetics of grand scale as an emotional and psychological tool, as in the work of Ron Mueck, Lorenzo Quinn's explicit denunciation concerning the urgency of addressing sustainability issues as a priority to be pursued for environmental protection, such as to give the strangeness proposed by physical disproportionality an ethical motivation of unquestionable relevance.

Keywords

model, sculpture, estrangement, gigantism.



From left: Moai head on Easter Island (from: <<https://pixabay.com/it/>>); Bamiyan Buddha in Afghanistan (from: Di Fars Media Corporation); Stalin statue in Budapest (da: Rare Historical Photos); Statue of Liberty in New York (Picture by the author); San Carlo Borromeo on Sacro Monte in Arona.

Introduction

"I have already examined estrangement in Tolstoj. A variant of this artifice consists in fixing and highlighting only one detail of an image, changing the usual proportions. Thus, in the illustration of a battle, Tolstoj develops the detail of a moist chewing mouth. This detail placed in the foreground causes a particular shift" [Šklovskij 1974, pp. 100-101]. With these words Viktor Šklovskij takes up the concept of estrangement, on which he has often reflected, declining it in some specific cases documented in coeval literature, pointing out how the change in "habitual proportions" although analyzed by him in the written narrative, constitutes in itself an estranging element in the economy of a description of a work or event.

Similarly, we might say, it occurs in other fields of knowledge, among which the one we are most interested in is obviously the field of representation. In front of an object that shows its clear distance from customary proportioning, we feel the sensation experienced by Lemuel Gulliver in his fictional itineraries [Swift 1997], both when he visits the town of Mildendo – with the disproportion in defect that reduces it to a small village in miniature, one-twelfth the size of a human – or when he arrives, on his second journey, in Brobdingnag, a land where the parts are reversed and the protagonist is surrounded by giants "as tall as an ordinary steeple" [Swift 1997, p. 76], about twelve times as tall as he is. The alienating effect – in both cases – is all gathered in the direct comparison between the Mountain Man (as he is called by the little men in the reduced landscape) and his counterparts: whether enormously smaller or extraordinarily larger, as even our Lemuel reminds us: "undoubtedly the philosophers are right, when they tell us that nothing is large or small except by comparison" [Swift 1997, p. 77].

While it is true that scale reduction does not generate the same awe as the dimensional exaltation of proportions, we will focus our attention on amplified-scale sculptural models, which constitute an extremely interesting case of the activity of reproducing reality.



Fig. 1. The face of the Sphinx in the Giza necropolis (from: <https://pixabay.com/it/>).

Colossal deities

Among the artistic products in statuary form that are the subject of our discussion, we will start by analyzing those determined by religious and spiritual considerations, which, following a chronological order of investigation, are undoubtedly the first to appear:

Archaeological art is among those in which monumentality is expressed in the form of dimensional exaggeration, surely due to the importance of deities in their culture. We need only think of the many human or animal figures that populate territories where the aura of religion is immediately perceived: the *Egyptian Sphinx* in the Giza necropolis (about 2500 BC) (fig. 1), with a human face and lion-like body, having a height of about twenty meters, whose face is about four meters in size; the colossi of Memnon, in the necropolis of Thebes (about 1400 BC) with a slightly lower height in their seated position, carved in limestone; the *Athena Parthenos* of the Athenian Acropolis, carved by Phidias in gold and ivory in 438 BC, as Pausanias reminds us in his *Journey to Greece* [Pausania 1991, p. 219], was placed inside the Parthenon with a height of about twelve meters; the Zeus at Olympia, also sculpted by Phidias in 456 BC, of similar dimensions and with the same materials, also described by Pausanias [Pausania 2001, p. 161]; the Colossus of Rhodes, which, as Pliny the Elder reminds us in the XXXIV book of his *Naturalis Historia*, was made of stone and iron with bronze slab covering by Carete di Lindo in honor of the god Helios [Plinio Secondo 1988, p. 155]. Nor can we overlook the 638 Moai faces on Easter Island (fig. 2) in the Pacific Ocean, varying in size (from about 10 to 30 meters) and with similar physiognomy imprinted in the lava material from which they are made [Orefici 1995]. Added to this are the two Buddhas of Bamiyan, Afghanistan (fig. 3), inscribed in stone and whose height exceeded 35 and 50 meters, whose fate led to their destruction in 2001 by the Taliban – after some fifteen centuries since their construction – on the basis of a government decree mandating the demolition of all forms of idolatry.

Of the large-scale sculptures, the works made in the East are undoubtedly the ones to have the largest dimensions: consider the Buddha of the *Spring Temple*, in Henan, China, a colossal statue whose height reaches 128 meters, made of steel, copper alloy and covered with gold; the Laykyun Setkyar, in Myanmar, a 116-meter-high work depicting the Shakyamuni Buddha, which can also be visited via an internal elevator that takes visitors to the top; to the



Fig. 2. The moai on Easter Island (from: <<https://pixabay.com/it/>>).



Fig. 3. One of the two Bamiyan Buddhas in Afghanistan before destruction (from: Di Fars Media Corporation).

Guanyin of Nanshan of the South Sea in Sanya, China, slightly smaller in size than the previous one, which comes in the form of a sculpture placed on the coast of Hainan province, depicting the Buddhist deity of mercy Guan Yin with the peculiarity of showing three faces on his neck, one facing the land and the other two in the direction of the sea.

Political giants

Many other statues can be added to these referred to political figures, erected to commemorate people of particular importance to human history.

If we consider dimensional primacy, it is necessary to recall the Statue of Unity in the municipality of Rajpipla in India, completed in 2018 and depicting the leader of the Indian independence movement Sardar Vallabhbhai Patel (1875-1950): made of bronze, it is in fact to date the one with the greatest height, reaching approximately 182 meters.

Much better known are the four faces of the most representative presidents of the United States of America – George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt, and Abraham Lincoln (fig. 4) – carved on *Mount Rushmore* in South Dakota in the first half of the 20th century by Gutzon Borglum with 400 collaborators [Fite 2005]. The work, created in sacred Indian territory, provoked a reaction from the Lakota tribe, who perceived such a work as a territorial violation, so much so that they decided they wanted to create a much more impressive sculpture depicting the famous Sioux chief Crazy Horse not far away from there, titled just *Crazy Horse Memorial*. The task was entrusted to a Borglum assistant, Korczak Ziolkowski, who was unable to complete the work except to a small degree, partly because of its size: about ten times larger than each of the four faces mentioned above.

The list of sculptures in the political sphere that have suffered an adverse fate is also long: it is sufficient to recall the statue of Iosif Stalin in Budapest, made in 1949 on the occasion of the dictator's 70th birthday and torn down just seven years later during the 1956 revolution (fig. 5); or Vladimir Lenin's one in Vilnius, Lithuania, destroyed after the 1991 uprisings; or



Fig. 4. Mount Rushmore in South Dakota with the four U.S. presidents, Jim Bowen 2015 (from: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mount_Rushmore_National_Memorial.jpg).

The statue of Iosif Stalin erected in Budapest, before the 1956 uprisings (from: Rare Historical Photos).



Fig. 6. Frederic-Auguste Bartholdi, *Statue of Liberty*, New York 1886. Picture by the author.



that of dictator Enver Hoxha in Tirana, torn down in the same year by the uprising Albanian population; finally that of Saddam Hussein in Baghdad torn down in 2003. Among the outsized sculptures, however, one of the most well-known American icons cannot be overlooked: the Statue of Liberty (fig. 6), which, although it does not constitute a record for its bulk of about 46 meters without a plinth – at least compared to some of those mentioned above – undoubtedly is among the most recognizable, thanks to its wide circulation [Viano 2010]. Made by Frederic-Auguste Bartholdi, with consulting by Gustave Eiffel regarding the structure that supports it, it represents a gift from France to the United States, the idea for which was first formulated by Édouard René de Laboulaye, in his capacity as president of the *Société française pour l'abolition de l'esclavage*. Before Eiffel, Eugène Viollet-le-Duc was also technically involved in the construction of some parts of it – including the crowned head – but surely the French engineer's contribution was instrumental in bringing it to fruition. It should not be forgotten that a few years before its completion – in 1886 – Eiffel with his collaborators was already working on the ambitious project of

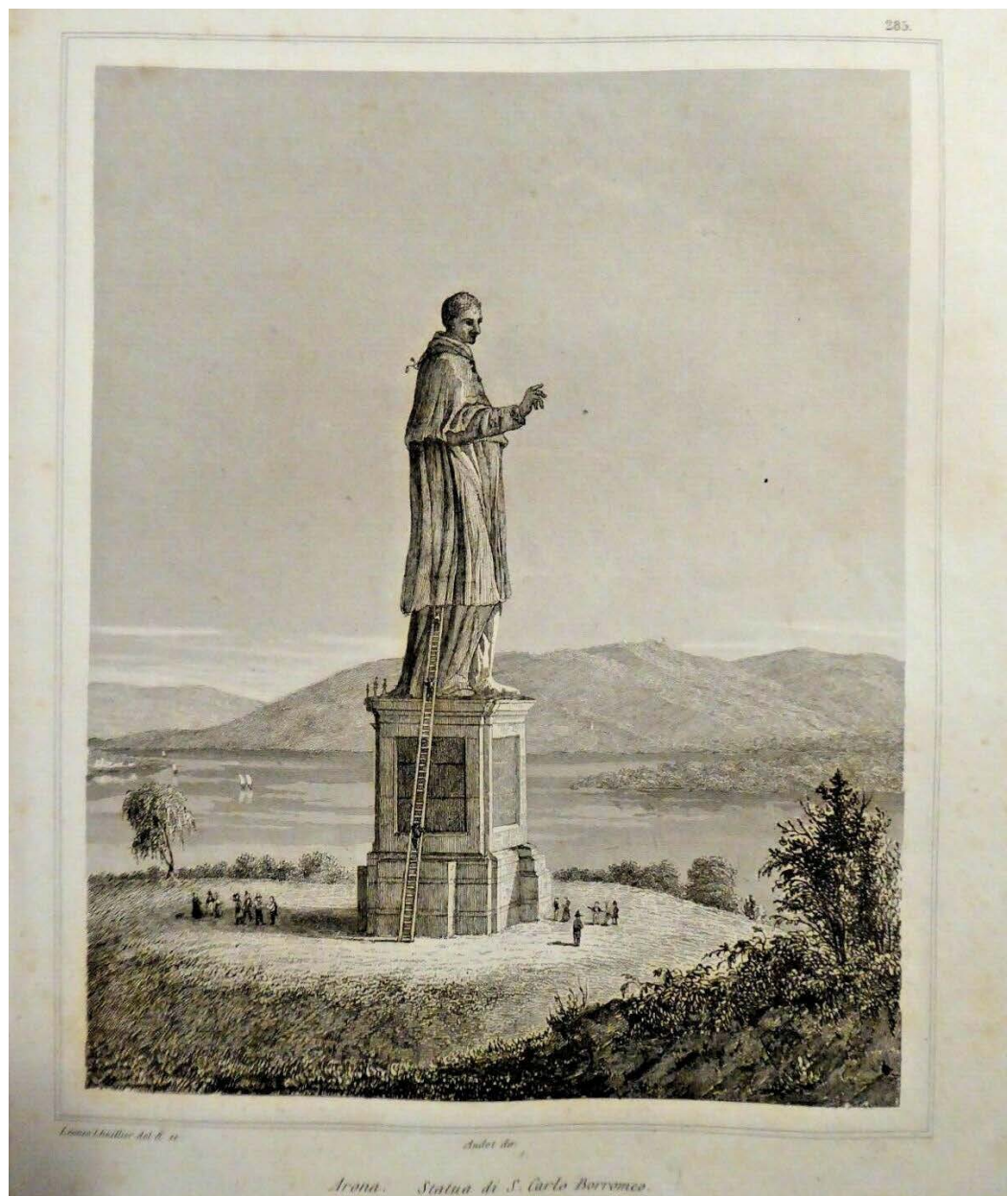


Fig. 7. Giovanni Battista Crespi, San Carlo Borromeo, *Sacro Monte di Arona* 1624-1698, engraving.

the tower, which he named after him, on the *Champs-Élysées* in Paris, commissioned by the French government to be erected for the Universal Exhibition of 1889. Bartholdi himself, by the way, had previously visited a singular sculpture that already had similar characteristics to those that the New York Liberty would have: the *Colossus of St. Charles Borromeo* on the Sacro Monte of Arona, begun in 1624 and completed in 1698 to a design by Giovanni Battista Crespi (fig. 7). We find, in fact, in the San Carlone [Medici, Grossi 1939] – as the great monument is called – the technical principles that will underlie the Statue of Liberty: a solid stone base, an internal support structure with an iron frame on which the copper plates modeled on the sculpture's morphology are fixed, an internal path also consisting of a helicoidal staircase, and finally some openings on the face – at the eye and ear holes – that allow visitors to observe the panorama: in fact a smaller-scale example of the American statue, since it is about half as tall as it is.

Contemporary sculptures: between everydayness and irreverence

To the many other large-scale sculptural works that for brevity we will not discuss here, we must surely add those produced since the second half of the twentieth century by artists who have identified in the logic of estrangement of which we have spoken – consciously or without being conscious of it – one of the major tools for expressing their authorship. Among these, Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen [Celant 1999] played an important role, declining their own production to the recurring theme of disproportion. Beginning in the late 1970s, in fact, the two artists populated squares and parks with objects, often of everyday use, amplified dimensionally so as to attract the attention of bystanders. Almost always, such works summarize the idea of the city or place that hosts them: think of the *Balancing Tools*, work tools such as screwdrivers, hammers and pincers, that seem to hover in the air near the pavilions of the *Vitra factory in Weil am Rhein*, Germany, recalling the importance of such tools for the assembly of design objects (fig. 8); or the huge horseshoe made

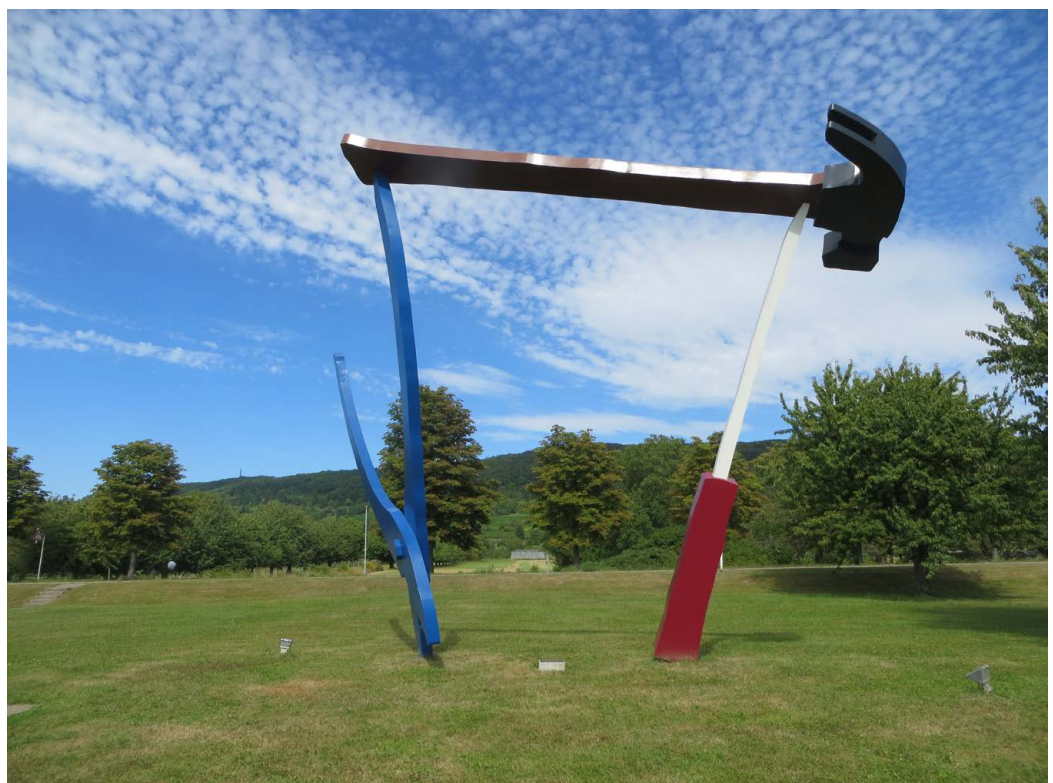


Fig. 8. Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, *Balancing Tools*, Weil am Rhein 1984. Picture by the author.

in 1991 for the Chinati Foundation in Marfa, Texas, in the area where the last horse of the cavalry units is buried, entitled *The Monument to the Last Horse*, constructed of aluminum and polyurethane foam; or the *Inverted Collar and Tie* in Frankfurt am Main, consisting of a huge tie about twenty meters high directed upward, anchored to a shirt collar placed at the bottom, which well identifies the dress of those working in the business area where the work is placed.

Also Italy has been populated by such megasculptures of everyday objects: one example is the *Needle, Thread and Knot* at the center of Piazzale Cadorna in Milan, created in 2000, which convincingly exemplifies the fashion district that characterizes the Lombard capital in particular: a giant needle stuck in the ground is wrapped by a colored thread scaled with the previous one, and not far away the same thread, emerging from a pool of water, is knotted. The year before, a lion's tail, *Lion's Tail* is in fact the title of the work, also oversized, protruded from the Venetian Civic Museums in St. Mark's Square in Venice, representing the emblem of the Venetian Republic and the lagoon city itself.

Similar approach is that of Australian artist Ron Mueck [AAVV 2023] who in the view of excess – correlated to hyperrealistic effects – presents very verisimilar sculptures having as their subject mainly human figures in attitudes often of everyday life: a squatting child, a huge sleeping head, elderly women, but also more alienating and disconcerting figures, such as a fetus, a plucked chicken, or a series of skulls crowding one on top of the other. The son of doll makers, he has used the experience he gained in his family to expand the field of investigation to the world of art. The intent is also to – as the artist himself has repeatedly stated – to engage the viewer on an emotional and psychological level, as is expressed very well by the 2005 work *In Bed* (fig. 9), in which a woman is lying on a bed, with sheets covering her and a worried look that undoubtedly produces a sense of unease in the visitor. Several times the artist Jeff Koons [Galansino et al. 2021] has turned to the outsize dimension for the execution of some of his significant works: it is sufficient to recall the iconic *Balloon Dog* produced in many examples by the artist between 1994 and 2000 almost always oversized, which reproduces the silhouette of a dog produced by twisting some inflatable balloons, as is customary to do by street artists. In this case the material used is aluminum,



Fig. 9. Ron Mueck, *In Bed*, 2005. Bilbao 1997. Picture by the author.

reduced into small dowels that are then welded together and treated to be highly reflective, with a final coating of brightly colored paint such as to simulate those of plastic. By Koons, one cannot fail to mention the enormous toy dog, called *Puppy*, commissioned in 1992 for an outdoor arrangement at Arolsen Castle in Germany and in 1997 purchased by the *Guggenheim Museum* to be placed right in front of the entrance to the museum's Spanish headquarters in Bilbao, designed by Frank O. Gehry, in the year of its inauguration (fig. 10). Constructed of stainless steel, it is covered with high-maintenance plants and flowers. Among the many provocative works of the well-known artist Maurizio Cattelan – in which one must also include his “unauthorized autobiography” [Bonami 2011] there is one in particular in which the tool of formal enlargement served to amplify the concept expressed. It is the enormous carrara marble finger placed on a tall pedestal in the center of Piazza degli

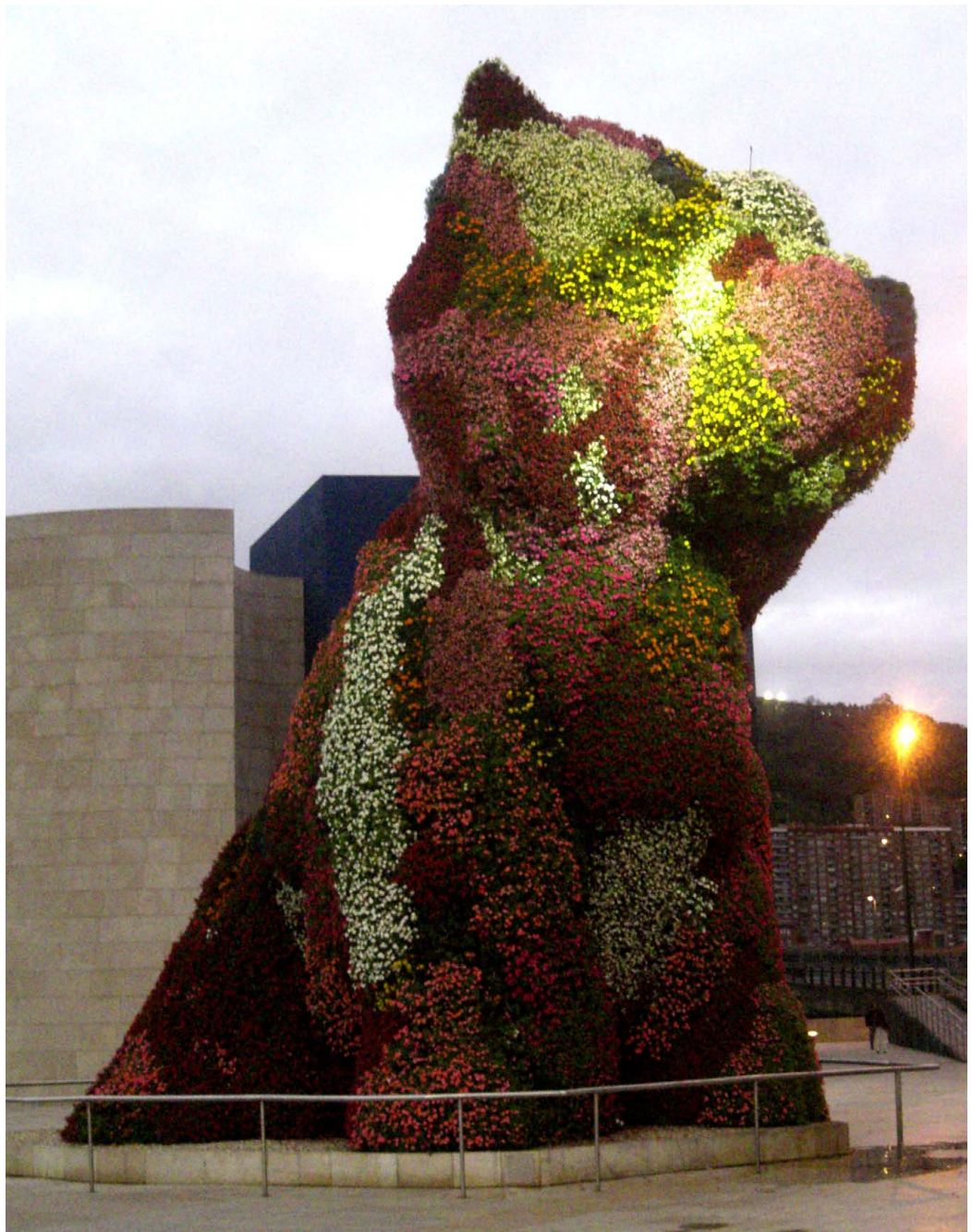


Fig. 10. Jeff Koons, *Puppy*, Bilbao 1997. Picture by the author.

Affari in Milan entitled *L.O.V.E.* (an acronym for Italian *Libertà, Odio, Vendetta, Eternità*) (fig. 11), which was unveiled in September 2010 on the occasion of an exhibition of the artist's work at the *Palazzo Reale*, with the intention that it would remain on display for only one week. After several extensions, the new council that took office in Milan decided to turn it into a permanent installation, thanks in part to the intervention of the new councillor for Culture, architect Stefano Boeri. An irreverent symbol of a Roman salute that is almost unrecognizable due to the presence of only the middle finger, as if it were a sculpture torn by time, it addresses both the austerity of the building across the street built during the Fascist twenty-year period, *Palazzo Mezzanotte*, but contextually also the world of finance, recalling the unscrupulousness of many stock market operators.

Also in the case of artist Lorenzo Quinn a disproportionately sized hand has been a hallmark for a work of art: it is *Support*, created for the 57th Venice Biennale International Art Exhibition in 2017, represented by two gigantic hands emerging from the water of the Grand Canal to support – ideally – the façade of the *Ca' Sagredo* hotel. A way to emphasize, through the dimensional amplification of an everyday, undoubtedly alienating gesture, the urgency of addressing issues on which much is already being reflected, such as climate threat and environmental sustainability.



Fig. 11. Maurizio Cattelan, *L.O.V.E.*, Milan 2010. (from: Steinberger).

References

- AAVV (1935). *Il colosso di Arona, o San Carlone*. Milano: M. Cogliati.
- AAVV (2023). *Ron Mueck*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- Bonami F. (2011). *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*. Milano: Mondadori.
- Celant G. (Ed.). (1999). *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen*. Milano: Electa.
- Di Fars Media Corporation*, CC BY 4.0. <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70963205>> (accessed 05.08.2024).
- Fite, G.C. (2005). *Mount Rushmore*. Keystone: Mount Rushmore History Association.
- Galansino A., Pissarro J. (Eds.). (2021). *Jeff Koons. Shine*. Venezia: Marsilio.
- Media Corporation*, CC BY 4.0 <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70963205>> (accessed 05.08.2024).
- Medici L, Grossi G. (1939). *All'ombra del San Carlone*. Milano: Edizioni del Pio Istituto dei rachitici di Milano.
- Orefici G. (Ed.). (1995). *La terra dei moai. Dalla Polinesia all'isola di Pasqua*. Venezia: Erizzo.

Pausania. (1991). *Viaggio in Grecia. Libro primo: Attica e Megaride*. Milano: Rizzoli.

Pausania. (2001). *Viaggio in Grecia. Libri V e VI*. Milano: Rizzoli.

Plinio Secondo G. (1988). *Storia naturale. V. Minerologia e storia dell'arte*. Libri 33-37. Torino: Einaudi.

Rare Historical Photos. <<https://rarehistoricalphotos.com/stalin-monument-budapest-1956/>>. (accessed 05.08.2024).

Steinberg R. *from Milan, Berlin + Munich, Italy + Germany*, CC BY 2.0. <<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>> via Wikimedia Commons (accessed 05.08.2024).

Šklovskij V. (1974). *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*. Milano: Garzanti.

Swift J. (1997). *I viaggi di Gulliver*. Milano: Feltrinelli.

Viano F. L. (2010). *La statua della libertà. Una storia globale*. Roma-Bari: Laterza.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mount_Rushmore_National_Memorial.jpg> (accessed 05.08.2024)

<<https://pixabay.com/it/>> (accessed 05.08.2024).

Author

Alberto Sdegno, Università degli Studi di Udine, alberto.sdegno@uniud.it.

To cite this chapter: Sdegno Alberto. (2024). *Sculpture fuori misura. La dismisura del gigantismo statuario/Sculptures out of measure. The gigantism applied to statuary's works of art.* In Bergamo F., Calandriello A., Ciammaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (a cura di). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 3693-3716.