

da **La scultura**
raccontata da
Rudolf Wittkower

di *Rudolf Wittkower*

Edizione di riferimento:

La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento, trad. it. di Renato Pedio, Einaudi, Torino 1985 e 1993

Titolo originale *Sculpture. Processes and principles*, Penguin Books Ltd, London

© 1977 Margot Wittkower

Indice

Introduzione	4
I. L'antichità	6

Introduzione

Spero mi perdoniate se comincio con qualche osservazione un poco polemica. Guardiamo in faccia le cose: moltissime assurdità vengono dette e scritte a proposito dell'Arte, specialmente da chi scriva d'arte moderna; persone, spesso, vittime di una retorica professionale priva di senso. Devo confessare che, malgrado decenni di esercizio nella lettura della prosa degli storici dell'arte, non sono spesso riuscito a leggere fino in fondo un libro sull'arte moderna.

Ovviamente, non posso garantire che io stesso non cadrò preda delle trappole retoriche; ma ne sono almeno consapevole, e spero di riuscire ad offrire qualche interpretazione seria e storicamente valida persino quando mi volgerò all'arte del xx secolo: i miei criteri saranno basati su fatti di cui recano testimonianza alcuni millenni di storia. Starò con i piedi per terra. Parlerò ampiamente delle tecniche della scultura e dei processi di pensiero ad esse collegati o da esse derivanti, e spero di presentare qualche conclusione, almeno, tratta dall'evidenza visiva incontrovertibile. Ovunque e comunque possibile, fonderò le mie interpretazioni sulle opinioni degli scultori stessi, e su quelle dei loro contemporanei.

Dal mio titolo stesso ben si vede che non è mio intento offrirvi una rassegna della scultura dagli antichi a Henry Moore o piú in là. Mi occuperò ovviamente di molte importanti opere d'arte e, spero, al termine voi

forse potrete ritenere di aver dischiuse alcune porte sbarrate, e di saper affrontare ad occhi aperti, e con la mente aperta, un vasto panorama di eventi artistici appartenenti alla storia della scultura.

Il tema sarà duplice: studiando i metodi di lavoro degli scultori, intendo scoprirne le idee e le convinzioni artistiche, ed implicitamente aprire strade all'apprezzamento della scultura da parte dello spettatore. Quantunque esista gran numero di studi – molti dei quali ottimi – che descrivono i processi di lavoro di artisti come Michelangelo e Rodin, a me non è noto alcuno studio generale che possa dirci che cosa unisca e che cosa separi gli scultori attraverso i secoli. Così, queste conferenze dovrebbero colmare un vuoto e focalizzare l'attenzione su qualche singolare lacuna della storia dell'arte.

Capitolo primo

L'antichità

Nei secoli passati gli scultori hanno fatto uso virtualmente di qualsiasi materiale che si presti ad essere modellato in tre dimensioni. Persino materiali quali la sabbia, le conchiglie, il cristallo di rocca ed il vetro hanno il proprio posto nella storia della scultura. Gli scultori moderni hanno esteso enormemente la gamma dei materiali: metalli nuovi, acciaio, materiali artificiali quali il nylon e la plastica sono stati immediatamente colti, continuando l'antica tradizione di esplorazione e sperimentazione.

Nondimeno, per tutta la storia e in tutto il mondo, due materiali hanno prevalso: il legno e la pietra. Può aggiungersi come terzo il bronzo in alcune zone del mondo come la Cina, l'Africa, la Grecia, Roma e l'Europa. In Europa l'intaglio in legno è stato sempre di casa nei paesi nordici, specialmente la Francia e la Germania. Quando, in tali paesi, è stata usata la pietra, come è accaduto in misura considerevole, si trattava spesso di una varietà di pietra tenera cavata localmente, come il calcare e l'arenaria, più che di pietre più dure, come il marmo, o di materiali di ancor maggiore durezza come il granito e il porfido, cavati nelle zone mediterranee.

L'opera in pietra è di antichità incalcolabile: conoscete gli attrezzi di silice che si trovano in tutto il mondo. Li si può considerare come la prima potente estensione della mano umana, e pertanto come l'an-

nuncio dell'alba della civiltà umana. Tali suppellettili forniscono i primi esempi di artigianato umano; venivano prodotti per sfaldamento o spacco; conferivano potere, come l'uomo primitivo scopriva di continuo. E così, furono essi gli araldi delle divinità in pietra e delle immagini in pietra, ricettacoli di potere magico.

Nel corso del tempo, gli attrezzi sfaldati non soddisfecero più gli uomini. Vennero sviluppate due nuove tecniche per lavorare la pietra, ambedue immensamente laboriose e lente. In primo luogo, strofinando un oggetto con la sabbia, se ne poteva migliorare la forma, il che diede origine ai processi abrasivi. Inoltre, vennero inventati utensili di rame, di bronzo e più tardi di ferro, e col loro aiuto la pietra poté essere configurata. Quando vengono in luce tali attrezzi, assistiamo alla nascita della storia della scultura. Il che ci porta indietro nella storia ben al di là di seimila anni, agli inizi delle civiltà egizia e babilonese. I Greci, eredi delle civiltà orientali, e dopo di essi i Romani e gli Italiani, coltivarono fieramente le tradizioni di età immemorabile, e fu entro l'orbita di tali civiltà mediterranee che si sviluppò la nozione secondo cui l'intaglio della pietra, e specificamente del marmo, era lo scopo supremo e la massima conquista degli scultori. Tale nozione meridionale venne completamente assimilata in tutta Europa e neppur oggi ha perso la propria validità. In accordo con tale tradizione, molto di quanto qui dovrò dire riguarderà la scultura in pietra.

Mi siano consentite alcune osservazioni generali circa la scultura in marmo, prima di volgermi al mio argomento principale, e precisamente al modo in cui gli antichi Greci apprestarono le loro statue di marmo. È chiaro che l'intaglio del marmo richiede un lungo tirocinio ed un'esperienza straordinaria. L'opera dello scultore di fatto comincia prima dell'intaglio: comincia con la scelta del blocco di marmo. Uno scultore di primo

rango sa esattamente di cosa ha bisogno. Michelangelo non si fidava di nessuno: passò anni della propria vita nelle cave di Carrara e dintorni, non lontano da Firenze. Esse sono ancor oggi i principali depositi del bel marmo italiano.

Quando era impossibile a Michelangelo recarsi egli stesso nelle cave, forniva guida agli scalpellini locali facendo loro avere disegni con schizzi accurati (comprendenti le misure dei blocchi che egli richiedeva). Miracolosamente, alcuni di tali disegni sono giunti fino a noi. Le didascalie sono dell'inconfondibile mano di Michelangelo. Attraverso uno dei blocchi egli scrisse «largo braccia due e mezzo»: vale a dire, il blocco doveva essere lungo due braccia e mezzo, ovvero un metro e mezzo circa.

Molto dipendeva dalla qualità del marmo. Entro una certa misura, la qualità disponibile determinava persino quali strumenti potessero o non potessero impiegarvisi. Naturalmente, non accade spesso che le deliberazioni della bottega su tali argomenti siano documentate a beneficio degli storici dell'arte. In un caso storico possiamo valerci di una messe notevole di notizie su tali argomenti; lo dobbiamo alla sopravvivenza di un diario contemporaneo. Quando a Bernini, durante la sua visita a Parigi nel 1665, venne commissionato un busto in marmo di *Luigi XIV* mancava il tempo per far venire per mare dalle cave di Carrara il marmo adatto. Egli dovette impiegare un blocco di marmo francese. Sappiamo che ordinò tre blocchi diversi, e di fatto cominciò a lavorare su tutti e tre simultaneamente, in modo da poter rapidamente decidere quale fosse il più adatto al suo proposito. Persino il blocco che infine prescelse era troppo fragile per l'esecuzione tecnicamente abbagliante che aveva in mente. Egli desiderava mostrare il sovrano con la sua splendida parrucca regale, che ne circondava il capo come un'aureola. L'orgoglio professionale esigeva

che ne rendesse i riccioli in modo realistico, liberamente fluenti. Ma Bernini temeva che il marmo si sarebbe spezzato se egli avesse impiegato un cesello per gli intagli da sotto. Pertanto, dovette impiegare il trapano in misura maggiore che in qualsiasi altra sua opera in marmo, ed i fori delle punte sono facilmente riconoscibili ovunque.

Consentitemi una parola a proposito di questi ed altri attrezzi impiegati dagli scultori. Fra tutti gli attrezzi piú importanti, menzionerò specificamente il mazzuolo quadro (o *boucharde*, «bocciarda»), che ha oggi una testa d'acciaio coperta di rilievi piramidali; la punta, usata con un mazzuolo per far saltare schegge relativamente grosse di pietra; vari tipi di scalpello: lo scalpello piatto o subbia, lo scalpello ricurvo, lo scalpello dentato o gradina; inoltre, il trapano, già dai Greci usato in due forme precoci; lime e raspe, impiegate per levigare la superficie; ed abrasivi che servivano a polire definitivamente, cancellando i segni della raspa.

Molti tra questi utensili erano noti agli Egizi, e sono stati usati per ben piú di tremila anni; ben pochi altri sono stati aggiunti all'antico armamentario. Come abrasivo, i Greci impiegavano lo smeriglio, che si trova principalmente nell'isola di Nasso e in Asia Minore. Altrove, serviva allo scopo la sabbia o la pietra pomice (una specie porosa di lava); oggi gli scultori impiegano il «*carborundum*», o carburo al silicio.

Non tutti questi utensili sono stati usati contemporaneamente nella storia. Epoche diverse hanno preferito utensili diversi. Ho pochi dubbi circa il fatto che, in certa misura, la continuità di uno stile dipenda dal servizio di utensili trasmessi nelle botteghe, da una generazione all'altra. Vi sono state epoche in cui gli scultori hanno impiegato principalmente o persino esclusivamente processi abrasivi (ho addirittura conosciuto scultori moderni che avevano in essi fiducia cieca). In certe

epoche si è usato pesantemente il trapano, e non c'è da meravigliarsi che i risultati siano ampiamente diversi. Ma gli utensili principali sono sempre stati, e sono tuttora, la punta, lo scalpello piatto e quello dentato, nonché il trapano. Tali utensili svolgeranno un ruolo assai notevole in seguito.

La nostra conoscenza dei metodi di lavoro e delle tradizioni nell'antichità e nel Medioevo è più ampia di quanto spesso si ritenga. Le rappresentazioni degli utensili degli scultori, delle loro botteghe e di loro stessi all'opera non sono affatto rare: beninteso, questo tipo di materiale è assai più comune nel Medioevo che in Grecia e a Roma. Pure, un non piccolo numero di marmi antichi non finiti è giunto fino a noi, fornendoci così un'opportunità eccellente di verificare i metodi di lavoro in uso nell'antichità.

Nella pittura vasale greca si possono talvolta vedere gli utensili degli scultori all'opera. Su un vaso greco del 500 a. C. circa è dipinto un ebanista che impiega il trapano ad archetto. Il movimento ripetuto dell'archetto (avanti e indietro) aziona il mandrino su cui è fissata la punta del trapano. Ugualmente interessante è un rilievo votivo greco che rappresenta una punta e un mazzuolo. In questo caso la punta viene applicata al blocco ad angolo retto. Ovviamente, questo modo di colpire produce dentelli più che solchi. Oggi, la pratica più comune è di applicare la punta obliquamente rispetto alla superficie. Tale procedimento viene per solito chiamato «alla scalpellina» e determina lunghe scanalature. La differenziazione tra queste due modalità di colpire la punta è assai importante. Lo si scoprirà immediatamente in una figura greca non finita del VI secolo a. C., trovata sull'isola di Nasso. La parte frontale, quella posteriore e anche ambedue i lati della figura mostrano esattamente il medesimo stadio di preparazione: il marmo è

punteggiato di piccoli fori. È evidente che lo scultore ha applicato al blocco la punta ad angolo retto, senza mai far ricorso a un modo diverso di colpire.

Dobbiamo presumere una fase preparatoria iniziale, precedente lo stadio esecutivo che si riscontra nella statua arcaica non finita. In primo luogo, lo scultore doveva dare una squadratura sommaria al blocco di marmo, riducendolo ad una forma approssimativamente regolare. Ciò fatto, probabilmente disegnava la parte frontale, quella posteriore e le due laterali sui piani del blocco rettangolare. La cosa è intrinsecamente verosimile, poiché egli aveva bisogno di linee-guida che gli consentissero di interpretare coerentemente la sua figura. Inoltre, da numerosi esempi successivi sappiamo che si è sempre ritenuto necessario tracciare profili sul blocco, sempre e dovunque gli artisti abbiano operato direttamente sulla pietra.

Seguendo i profili così tracciati, lo scultore aveva incominciato il suo lavoro con la punta pesante. In questa fase l'esecuzione venne abbandonata. Ma l'aspetto della figura non finita è sufficientemente rivelatore da consentirci di ricostruire l'intero procedimento operativo. Lo scultore ha messo, per così dire, le carte in tavola. È chiaro che non lavorava la pietra in profondità partendo da un lato soltanto. Riteneva necessario attaccare il marmo simultaneamente sulle quattro facce del blocco. Avrebbe continuato nel modo in cui aveva iniziato: e, continuando, avrebbe lentamente e pazientemente rimosso uno strato di marmo dopo l'altro tutt'intorno alla figura. Per la fase o le fasi successive, avrebbe usato punte sempre più sottili, e, alla fine, le superfici grezze sarebbero state levigate mediante processi abrasivi.

Recentemente uno scultore belga, H.-J. Étienne, ha pazientemente sperimentato la lavorazione con i metodi greci. Si è fatto fare utensili di bronzo la cui lega pro-

tabilmente corrisponde a quella nota ai Greci prima del 500 a. C. Si è visto che, quando cercava di impiegare il colpo obliquo con tali utensili, la punta o lo scalpello slittavano sul marmo; era possibile, invece, lavorare con la punta posta ad angolo retto rispetto alla superficie. Tuttavia, l'uso di tali utensili deve essere stato assai fastidioso, poiché si smussavano rapidamente in seguito alle martellate e andavano di continuo riaffilati. Intorno al 500 a. C. la situazione mutò: si resero disponibili utensili di ferro o di acciaio assai più duri. Essi consentirono il colpo obliquo ed altri progressi nelle tecniche della scultura.

Comprendiamo ora perché lo scultore della nostra statua impiegasse soltanto il colpo ad angolo retto (e, con ogni probabilità, non potesse far altro). Il metodo ancora grezzo di lavorare il marmo di questo scultore è, ovviamente, immensamente faticoso. Lunga pratica, grande maestria, regolarità e leggerezza nel colpo erano presupposti vitali del successo. Nondimeno, occorrevano certi fattori di controllo. Uno era di aderire il più possibile alla configurazione del blocco: né alle braccia, né alle gambe era concesso rappresentare un libero movimento, e la capigliatura, ad esempio, andava attaccata fermamente alla nuca.

Possiamo ora considerare una figura finita di questo tipo. Molte di queste figure di giovani greci arcaici sopravvivono. Nel gergo archeologico sono dette *kouroi*. Il mio esempio, il più antico fra i *kouroi* finiti in marmo, risale all'epoca del nostro esempio non finito, circa il 600 a. C., si trova al Metropolitan Museum di New York.

I profili di una simile figura mostrano chiaramente la forma originaria del blocco. Di fronte al pezzo finito ci si sente doppiamente sicuri del fatto che, operando sulla parte frontale, sul retro e sui fianchi, lo scultore derivava sempre i propri rapporti dal primo profilo tracciato sulle facce: fronteggiando ogni lato delle sue figure, pensava

in termini di disegnatore. (L'artista, sia detto per inciso, seguiva ancora il canone proporzionale egizio).

Ne risulta che la figura finita deve possedere quattro vedute distinte. La verità di tale asserzione può facilmente verificarsi nel *kouros* del Metropolitan Museum. I quattro lati di tale figura consistono di quattro piani, che si incontrano ad angoli retti, con la sola smussatura degli spigoli. Possiamo chiamare «multi-facciale», o «pluri-facciale», questa figura, come pure molte altre approntate nella medesima maniera (sempre simili alla figura non finita proveniente da Nasso): in quanto esse possiedono quattro facce chiaramente separate, o meglio separabili, e di conseguenza offrono all'osservatore quattro vedute diverse.

Una simile figura è, ovviamente, ben lontana dall'essere realistica (se applichiamo questo termine secondo l'uso moderno), ma ha una vitalità formidabile; arde di vita energetica. Di più, ha una qualità calda e soffice, una superficie quasi vellutata. Ciò non deriva semplicemente dalla natura del marmo greco, poroso e caldo, ma soprattutto dal processo lavorativo che ho brevemente descritto. Il numero infinito di striature determinate dalla punta, quantunque levigate poi dagli abrasivi, crea – per così dire – vibrazioni sotto la superficie che evocano la sensazione di un'epidermide respirante. È dovuto alla paziente ed intelligente opera di punta, che è intervenuta nella realizzazione di tali figure, il fatto che se ne percepiscano le formidabili qualità scultoree più che l'essenziale piattezza di ciascun lato della figura stessa.

Le prime statue greche – più o meno dalla metà del vii alla metà del v secolo a. C. – venivano in larga misura eseguite con opera di punta. Seguo qui l'opinione di Carl Bluemel, primo archeologo moderno ad investigare – con grande sensibilità – i metodi greci per la lavorazione del marmo, quantunque l'illustre archeologo

John Boardman di Oxford, nella sua recensione all'ultima edizione del volume di Bluemel, osserva: «Sappiamo ora che fin dall'inizio lo scultore era libero e destro nell'uso dello scalpello piatto, e che non si trattava affatto di una questione di punta e di abrasivi. Possiamo vedere che lo scalpello piatto veniva impiegato per rimuovere strati di pietra...» Tali concezioni sono tratte dall'opera di un'altra studiosa britannica, Sheila Adam, il cui libro, assai ricco di dottrina e rigoroso nelle argomentazioni (*The Technique of Greek Sculpture*), costituisce fondamentalmente una critica a Bluemel. Pur tuttavia, personalmente, mi sento tuttora convinto del fatto che, con qualche correzione di secondaria importanza, le osservazioni di Bluemel sono fondamentalmente esatte.

Inoltre non può esservi dubbio, in ogni caso, che il marmo non finito di Nasso, nonché numerose statue di *kouroi*, venissero eseguiti a punta. Un dettaglio della testa del *kouros* del Metropolitan Museum potrà dare un'idea più chiara delle possibilità e dei limiti che tale strumento comportava. La capigliatura andava completamente stilizzata: è stata rappresentata a mo' di grappoli di protuberanze simili a nodi. Questi riccioletti sono pressoché tutto ciò che è possibile fare a punta. Un esame attento rivela che ogni nodulo è separato dagli altri da un piccolo foro fatto a punta, e l'estremità, sfaccettata, dello strumento è visibile ovunque. È chiaro che tale utensile non consente l'intaglio «da sotto», né capelli che fluttuino liberamente. La capigliatura stilizzata che vediamo non ha, tuttavia, nulla di meccanico. Ogni piccola protuberanza possiede, per così dire, una sua propria individualità, è diversa da quelle vicine, e partecipa di un ininterrotto processo creativo.

Il *kouros* più famoso del tipo che abbiamo ora visto è il cosiddetto *Apollo di Tenea*, ora a Monaco. Risale ad un'epoca di poco posteriore a quella del pezzo al Metropolitan Museum, forse intorno al 550 a. C. Se ne con-

sidera qui soltanto la parte superiore, ben conservata e splendidamente modellata, con una testa di concentrata energia (malgrado lo stereotipo sorriso arcaico) ed uno stile di capigliatura che è diverso da quello che abbiamo studiato.

La statua femminile proveniente da Mileto in Asia Minore è databile all'epoca dell'*Apollo di Tenea*, vale a dire a circa il 550 a. C. Queste controparti femminili dei *kouros* sono dette *korai*. Tratto di questo particolare esempio per una ragione specifica: esisteva una tradizione arcaica in base alla quale le figure femminili vestite venivano talvolta scolpite da un blocco cilindrico, anziché rettangolare. Malgrado ciò, la figura non comporta un numero infinito di punti di vista. Le vedute laterali mostrano che qui il problema era simile a quello delle figure maschili che abbiamo esaminate: la figura presenta soltanto quattro vedute chiaramente definite. La statua rivela pure che, una volta terminato il lavoro di punta, lo scultore impiegava altri utensili per le lunghe scanalature della veste. Una ulteriore informazione ci viene da un altro pezzo, ancora della medesima epoca: la cosiddetta *Stele di Aristione*, della fine del VI secolo. Questa famosa pietra tombale reca il nome dell'uomo in memoria del quale è stata realizzata. Si tratta pure di uno dei rari casi in cui l'artista ha apposto la propria firma, Aristocle. Il defunto è visto in atto di camminare; porta la barba, è in elmetto e corazza, e reca una lancia nella mano sinistra. Il bassorilievo è stato analizzato accuratamente da Sheila Adam, che ha differenziato in modo convincente un certo numero di strumenti che l'artista ha impiegato. Ad esempio, le pieghe ricurve del gonnellino sotto la mano destra sono state intagliate con uno scalpello piatto a lama larga (come quello dei tagliapietre). Le scanalature smussate che indicano i muscoli attorno al ginocchio vennero forse scolpite con uno scalpello a lama ricurva. Per la

narice e l'orecchio è stato impiegato il trapano. Così, avvicinandosi all'anno 500 a. C., la situazione comincia a mutare. Quando questa stele venne ritrovata, recava ancora molte tracce di colore. Ciò apre il problema della policromia, sul quale mi propongo di tornare più innanzi. Posso, però, far menzione della testa dell'inizio del v secolo (490-480) al Museo dell'Acropoli ad Atene, che va sotto il nome di *Fanciullo biondo* a causa del colore dei capelli. In questo caso la tintura delle pupille è ancora abbastanza ben conservata, e non vi è motivo di dubitare che tutte le opere greche venissero ravvivate in tal modo. La testa segna pure un passo avanti rispetto al formalismo arcaico, nella direzione della libertà e dell'umanità dello stile classico della metà del v secolo. Vale la pena di considerare l'acconciatura alla moda dei capelli di questo giovane. La punta non può aver qui giocato che un ruolo minore; gran parte dei capelli, con i lunghi solchi ondegianti, è stata probabilmente realizzata con lo scalpello piatto. Siamo qui testimoni dell'espansione delle possibilità tecniche.

Intorno alla metà del v secolo, la punta aveva cessato di costituire l'utensile principale degli scultori greci. Si erano imposti ormai lo scalpello piatto, quello dentato e il trapano. Quantunque si ritrovino lavori di trapano fin dai primordi della scultura greca, le potenzialità di questo strumento vennero pienamente sfruttate soltanto in epoca assai più tarda. Non è ancora stata scritta la storia dell'uso del trapano nella scultura europea, quantunque debba essere affascinante. Quando si scoperse che il trapano consentiva non soltanto di penetrare profondamente nel marmo o nella pietra, ma anche di scavare «da sotto» il materiale duro in maniera estremamente ardita, e di produrre effetti tanto realistici che pittoreschi, esso divenne un grande punto fermo nelle epoche realistiche della storia dell'arte, come nell'arte ellenistica e in gran parte di quella romana, e più

tardi nell'arte del xvii secolo. Persino nel periodo intercorrente tra la caduta di Roma e il sorgere dell'arte rinascimentale, il trapano non venne mai del tutto abbandonato.

Consentitemi di valicare per un istante le barriere cronologiche, e di parlare di un piccolo rilievo in alabastro del grande scultore toscano Tino da Camaino. Esso rappresenta la Vergine e il Bambino in trono con la regina Sancia (seconda moglie di Roberto il Savio d'Angiò, re di Napoli) in ginocchio, raccomandata alla Vergine da santa Chiara; a destra è san Francesco. Questo piccolo rilievo, che risale al 1330 circa, contiene alcuni interventi assai sagaci ed interessanti praticati col trapano. La capigliatura del Bambino Gesù è ricciuta, e il centro di ogni ricciolo presenta un foro di trapano. Mi ha colpito perché (senza affatto saperlo) Tino faceva qui precisamente quanto molto tempo prima di lui aveva fatto l'artista greco del frontone est del tempio di Olimpia, tra il 468 e il 457 a. C. È degno di nota il fatto che Tino impiegasse il trapano anche altrove, ad esempio agli angoli della bocca di tutte le figure, creando così piccole zone d'ombra sottolineata, ed esaltando in tal modo l'espressione vivace dei personaggi.

Ma non sempre il trapano era un toccasana; poteva divenire anche una iattura. Molti scultori moderni lo aborriscono, e non lo avrebbero mai toccato. Prima di spiegare gli aspetti negativi di questo utensile, mi sia consentita qualche parola ancora sullo scalpello piatto e su quello dentato. In una certa misura lo scalpello piatto sostituì la punta anche nell'antichità. Venne impiegato anche dagli scultori romani, e durante lunghi periodi della successiva storia della scultura.

Ritengo significativo che Andrea Pisano, in un rilievo allegorico del xiv secolo rappresentante *La Scultura*, sul Campanile del Duomo di Firenze, mostri una statua mentre la si lavora con uno scalpello piatto. Tra l'altro,

lo scalpello viene tenuto correttamente, e possiamo persino riconoscerne il colpo obliquo. All'opposto della punta applicata ad angolo retto, ciò produce una superficie relativamente piana. Perché lo scalpello piatto, applicato obliquamente, venne tanto usato? L'opera a scalpello piatto è assai più rapida di quella a punta. Con un solo colpo è possibile rimuovere una quantità molto maggiore di marmo di quanto si possa fare con un colpo di punta. Inoltre, l'utensile è più sicuro della punta, e (forse) richiede minore abilità. Con lo scalpello piatto lo scultore acquista una grande agevolezza nell'esecuzione a spese del vigore e forse persino della qualità.

Lo scalpello dentato, o gradina, è probabilmente l'utensile più versatile dello scultore. I denti possono variare per dimensione e numero; possono essere appuntiti o piatti. Di conseguenza, si può operare con questo utensile come con una punta multipla, o come con uno scalpello piatto dotato di un certo numero di piccoli spigoli. Spesso gli scultori hanno impiegato lo scalpello dentato in concomitanza con quello piatto. Dopo l'opera di punta iniziale, molti preparavano le proprie figure con lo scalpello piatto, relativamente rapido e sicuro, e applicavano poi quello dentato per le sottigliezze del modellato. I denti dello scalpello producono, ovviamente, solchi paralleli sulla superficie, che possono facilmente scorgersi, prima dell'applicazione degli abrasivi.

C'è stato un unico scultore nella storia dell'arte totalmente dedito allo scalpello dentato o gradina, ed è stato Michelangelo. Avremo ampia occasione di esplorare in qual modo la sua tecnica – o piuttosto le sue idee, che la tecnica esprimeva – conducessero a risultati differenti rispetto all'antichità greca e romana.

Desidero, infine, introdurre un problema che incontreremo di continuo, e precisamente quello del trasferimento di un disegno, o di un modello, sul marmo. Fino a questo punto ci siamo occupati dell'intaglio diretto,

soprattutto durante l'epoca arcaica: l'intaglio non preceduto da studi su carta e senza i modelli preparatori che gli scultori hanno elaborato in numerose epoche della storia dell'arte. Le fasi preparatorie devono essere state prese in considerazione, in Grecia, in epoca relativamente precoce, ed in ogni caso durante il v secolo a. C. Per gli ampi programmi plastici dei templi greci dell'epoca classica, come Olimpia ed il Partenone, si deve presumere la progettazione accurata da parte di una mente direttiva, che dirigeva poi l'esecuzione coordinata, curata da numerosi aiuti. Possiamo presumere che molto potesse farsi a viva voce e per supervisione diretta e costante. Ma dubito che ciò fosse sufficiente. Dobbiamo presumere che anche in quel periodo si facessero modelli di creta e di terracotta; anzitutto per chiarire il progetto generale, e in secondo luogo come guida per gli aiuti che li eseguivano. Tale metodo dev'essere stato impiegato per qualche tempo, prima che si compissero tentativi volti ad assicurare il fedele trasferimento dal modello al marmo.

Quando, nel I secolo d. C., Plinio scrive la sua *Storia naturale* (il libro che contiene gran parte delle notizie che possediamo sugli artisti greci), ci presenta una triplice ripartizione dell'arte plastica, detta nell'antichità *fusoria*, *plastica* e *sculptura*. L'arte *fusoria* è l'arte di fondere i metalli; l'arte *plastica* è quella di operare in creta o in cera; e la *sculptura* è l'arte di operare in pietra. Tale divisione aveva probabilmente un lungo passato, e mostra in ogni caso che coloro che modellavano materiali morbidi avevano assunto importanza considerevole. Una precedente generazione di archeologi ha ritenuto che una tecnica meccanica per trasferire il disegno del modello al marmo non venisse elaborata prima del I secolo a. C. da parte di Prassitele; ma oggi si ritiene che i Greci abbiano sviluppato questo metodo assai prima. Chiamato di solito metodo del pantografo, esso consi-

steva nel fissare con la massima precisione punti paralleli sul modello e sul blocco di marmo. Durante l'antichità la macchina a pantografo sarebbe stata simile, quantunque, ovviamente, assai più semplice. Tale tecnica ci riconduce al trapano. Soltanto mediante il trapano si potevano fissare sul blocco di marmo i punti giusti alla giusta profondità.

Nel tardo-antico tale metodo veniva impiegato in modo estremamente discreto, principalmente per fissare pochi punti essenziali sulla superficie del marmo, come si può vedere su due piccoli marmi, ambedue romani e ambedue non finiti: un giovane e un gruppo con *Dioniso e satiro*. La statua del giovane presenta un certo numero di buchi per il pantografo nella zona dello stomaco. Il gruppo di *Dioniso e satiro* presenta sulla superficie alcuni noduli in rilievo, per il riscontro. Tale gruppo è pure interessante per i vari segni di utensili che presenta: possono facilmente discernersi quelli della punta, dello scalpello piatto e della gradina o scalpello dentato.

Il problema meccanico di trasferire dal modello al marmo non cessò mai di preoccupare la mente degli scultori, e lo reincontreremo senza posa. Non fu, peraltro, prima del XIX secolo che il problema assunse proporzioni gigantesche, come vedremo. Fu allora che l'abuso del trapano raggiunse il culmine. La ripresa della scultura nel XX secolo è stata strettamente legata al disprezzo per il trapano, e per qualsiasi metodo meccanico di trasferimento, e segna un ritorno all'intaglio diretto.

Nei capitoli seguenti, alcuni o la maggior parte dei temi qui sfiorati verranno ripresi e, spero, ulteriormente chiariti. Infine (mi avventuro a predirlo) troveremo che i problemi sui quali gli scultori meditano e intorno ai quali ruotano i loro sogni sono relativamente pochi, e che sono ben poco mutati nel lungo corso della storia dell'uomo occidentale.