

Vedere la scultura

Aurelio Andrighetto

I - Sull'insegnamento della scultura come rilievo e le sue origini dal disegno.

Nella sua *Storia della scultura* pubblicata nel 1813, Leopoldo Cicognara scrive così delle sue origini: “Sia pur qual si voglia l'origine della Scultura, o vogliam dire dell'arte del disegno, giacché quasi gli stessi racconti si fanno per rimontare sulle tracce della prima pittura come della prima opera di rilievo”.¹ Dove l'autore dichiaratamente riprende il racconto di Plinio sull'origine mitica della scultura citato in nota a piè pagina: “Butade Sicionio, vasaio, per primo trovò l'arte di foggare ritratti in argilla, e questo a Corinto, per merito della figlia che, presa d'amore per un giovane, dovendo quello andare via, tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna; su queste linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con gli altri oggetti di terracotta, lo mise in forno e tramandano che fu conservato nel Ninfeo finché Mummio non distrusse Corinto”.²

È una idea che si formalizza con la nascita dell'Accademia delle Arti del Disegno nel 1562/63 a Firenze, per opera di Cosimo I, in rapporto alla sistematizzazione della pratica della scultura in una teoria per il suo insegnamento, nella quale riecheggiano le parole di Giorgio Vasari che nelle *Vite de' più celebri pittori, scultori e architettori*, pubblicato nel 1550 e in seconda edizione rivista nel 1568, assegna al disegno la paternità delle tre arti maggiori, esponendo una teoria della scultura come rilievo che giunge indenne al secolo diciannovesimo: “E perché alcuni scultori tal volta non hanno molta pratica nelle linee, e ne dintorni, onde non possono disegnare in carta; egli in quel cambio con bella proporzione, e misura, facendo con terra, o cera huomini, animali e altre cose di rilievo, fanno il medesimo, che fa colui il quale perfettamente disegna in carta o in su altri piani”.³

¹ Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura*, Prato 1823, p. 101. Il riferimento al testo di Cicognara nell'incipit, piuttosto che a testi di altri autori, è dovuto al rilievo significativo che acquista la citazione di Plinio.

² Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, XXXV, 151-152, ed. cons. *Storia Naturale*, Torino 1988, a cura di Gian Biagio Conte e Giuliano Ranucci, pp. 472 - 473. Plinio si riferisce all'arte del modellare ritratti in creta e non alla scultura in marmo trattata nel Libro successivo: *Le pietre. In particolare il marmo*. Pur essendo “molto più antica della pittura e della statuaria in bronzo” (Plinio, *ivi*, XXXVI, 15, pp. 532-533), nelle botteghe ellenistiche alle quali Plinio fa riferimento, nessuna statua scolpita in marmo, come nessuna statua fusa in bronzo, “fu fatta senza fare prima un modello in argilla” (Plinio, *ivi*, XXXV, 153, pp. 476-477). È necessario ricordare che Plinio esprime un punto di vista ellenistico, testimoniato anche dalla sua valorizzazione del ritratto come conquista e primato dell'arte: “Costui [Lisistrato di Sicione, fratello di Lisippo] cominciò a fare anche ritratti al naturale; prima di lui cercavano di farli i più belli possibile” (Plinio, *ibidem*). Interpretando il passo di Plinio, Cicognara giunge così all'idea del disegno come origine della scultura.

³ Giorgio Vasari, *Della Pittura*, in *Vite de' più celebri pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, I, XV, p. 43. Non è da escludere che questa concezione della scultura come rilievo sia in rapporto anche con la distinzione tra *prostypa* ed *ectypa* nel trattato di Plinio, citato da Vasari nei proemi delle *Vite*. Secondo Plinio, Butade Sicionio “fu il primo a collocare delle maschere sull'orlo esterno delle coperture delle tegole; all'inizio chiamò queste *prostypa*; poi fece anche degli *ectypa*. Da qui traggono origine gli ornamenti sulle sommità dei templi” (Plinio, *Storia Naturale*, cit., XXX, 152, pp. 474-477). I *prostypa* sono le teste a rilievo spiccati su antefisse quadrangolari disposte sulle cornici inferiori degli spioventi lungo i fianchi degli edifici. Gli *ectypa* sono immagini a rilievo, senza il piano in argilla di fondo, dalle quali derivano le ornamentazioni fittili a tutto tondo, dette *acroteri*, poste sui frontoni o sulla linea d'incontro dei due spioventi del tetto dei templi. È evidente che nel racconto di Plinio sia gli *ectypa* che i *prostypa* sono dei rilievi e così possono essere considerati anche gli *acroteri* concepiti in rapporto a uno sfondo costituito dal contesto architettonico in cui sono collocati.

Già nei *Commentari*, scritti da Lorenzo Ghiberti tra il 1447 e il 1455, è dichiarata l'idea che lo scultore, così come il pittore, deve essere “dotto in prospettiva ed ancora sia perfettamente disegnatore, concio sia cosa [per] lo scultore e 'l pittore il disegno è fondamento e teorica di queste due arti. Conviene sia molto perito in detta teorica: non può sapere né

Il problema della forma di Adolf von Hildebrand pubblicato nel 1893 costituisce la summa e la vulgata di questa concezione della scultura, secondo la quale anche il tondo rilievo, o tutto tondo, si risolve in una impressione di superficie:

“Finché una figura plastica si fa valere principalmente come cubica, è ancora in uno stadio iniziale della sua configurazione; solo agendo come qualcosa di piano, nonostante sia cubica, ottiene una forma artistica, cioè un significato per la rappresentazione visiva.”⁴

Questo riferimento ad una origine grafica della scultura, pur se messo in discussione in altri studi,⁵ ricorre nella trattatistica che accompagna la curiosità degli estimatori e al tempo stesso fornisce una teoria per il suo insegnamento. Heinrich Wölfflin lo sottolinea, sia in riferimento alla visione unilaterale per piani paralleli della scultura greco-romana e rinascimentale, sia in riferimento a quella pluridirezionale che caratterizza lo stile maturo di Michelangelo.⁶ Il contesto in cui Wölfflin fa

essere perfetto scultore né eziando perfetto pittore, tanto è perfetto scultore quanto è perfetto disegnatore e così è il pittore; detta teorica è origine e fondamento di ciascuna arte”. Lorenzo Ghiberti, *I Commentari* a cura di O. Morisani, Napoli 1947, p.3. Insieme alla prospettiva e al disegno, Ghiberti inserisce nel percorso formativo dello scultore e del pittore anche la filosofia, la medicina e l'anatomia, l'astrologia e la letteratura. Su questa base interdisciplinare si fondano le due arti.

⁴ Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Marburg 1893, trad. it. cons. *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Palermo 2001, p. 73. Hildebrand teorizza una visione o *apprensione a rilievo* che va dallo stacciato al tutto tondo, basata su una concezione della scultura come *impressione di superficie*, non da tutti condivisa. A questo riguardo, in polemica con l'interpretazione pittorica del volume e la concezione della scultura come successione di piani, si vedano le osservazioni di Carl Einstein in *Negerplastik*.

⁵ Carl Einstein, *Negerplastik*, trad. it. cons. *Scultura negra*, a cura di Ezio Bassani e Jean-Luis Paudrat, Milano 2009, pp. 15-18.

⁶ Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899, trad. it. cons. *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, a cura di Rodolfo Paoli, Firenze 1978, p. 50. A questo riguardo è necessaria una precisazione. I *dintorni* di cui scrive Vasari, le linee di contorno che profilano le vedute si rivelano essenziali per la lettura di una scultura, sia nel caso di Michelangelo dove tutte le vedute si raccordano a quella principale, sia nel caso della doppia e opposta veduta di cui scrive Leonardo Da Vinci nel suo trattato (Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, a cura di Raphael du Fresne, Parigi 1651, ed. cons. Milano 1995, a cura di Ettore Camesasca, p.36), sia nel caso della quadruplici veduta che Rudolf Wittkower riferisce alla scultura arcaica (Rudolf Wittkower, *Sculpture. Processes and principles*, London 1977, trad. it. cons. *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower*, a cura di Renato Pedio, Torino 1985, pp. 14-15). I contorni o profili sono infiniti quanto lo sono le vedute di una scultura a tutto tondo, ma solo alcuni appaiono significativi. Nel suo trattato, Cellini spiega che una statua deve avere otto vedute di pari qualità ma che lo scultore deve operare a partire da quella principale (Benvenuto Cellini, *Due trattati di Benvenuto Cellini, scultore fiorentino, uno dell'oreficeria l'altro della scultura*, Firenze 1568, ed. it. cons. *Benvenuto Cellini. Scritti*, a cura di Pietro Scarpellini, Roma 196). Anche quando la molteplicità dei punti di vista trasforma lo spettatore statico in spettatore dinamico, come nel caso delle sculture di Jean de Boulogne detto il Giambologna, a dominare sono sempre i profili nella loro successione cinematica (Wittkower, *ivi*, pp. 177-178). Infine, anche quando le vedute non si collegano più le une con le altre, come osserva Rosalind Krauss a proposito delle opere di David Smith (Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT 1981, trad. it. cons. *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di Elio Grazioli, Milano 1998, pp. 163-188), è sempre il profilo dell'oggetto plastico ad imporsi, seppure nella sua discontinuità. Heinrich Wölfflin afferma che questa lettura per vedute dell'opera plastica sussiste sia in riferimento alla composizione con un solo punto di vista per piani paralleli della scultura greco-romana e rinascimentale, sia in riferimento alla "composizione pittorica plurilaterale" che caratterizza lo stile maturo di Michelangelo.

Aggiungo in margine una osservazione a proposito di quello che scrive Leonardo nel suo trattato: “Lo scultore nel fare una figura tonda fa solamente due figure, e non infinite per gl'infiniti aspetti donde esse può essere veduta, e di queste due figure l'una è veduta dinanzi e l'altra di dietro”. Leonardo, *Trattato*, cit., p.36. Con queste osservazioni, Leonardo pone il problema di come sia possibile vedere attraverso una linea di contorno da un lato e contemporaneamente dal lato opposto. Esaminando il profilo, la mente sovrappone l'immagine posteriore dell'oggetto al quale il profilo o il *miglior contorno* si riferisce a quella anteriore dopo averla ruotata di 180 gradi, per costruire l'immagine di un volume visto in trasparenza. Possiamo farci un'idea del fenomeno osservando certe ombre portate che potrebbero suggerire il davanti tanto quanto il dietro dell'oggetto che le proietta. Sospetto che la visione dello *spessore* che si ottiene osservando i

questa affermazione è il purovisibilismo, un metodo formalista di lettura dell'opera d'arte al quale Hildebrand ha dato un contributo importante.

In riferimento a questa concezione della scultura come *impressione di superficie*, si prende in esame la distinzione tra basso rilievo e alto rilievo o “rilievo profondo” (Hildebrand) o ancora “rilievo intero”, termine con il quale lo storico dell'arte Filippo Baldinucci⁷ identifica il “mezzo rilievo” di Giorgio Vasari⁸ per dimostrare quanto questa distinzione sia in rapporto con una visione della scultura costruita sulla base di una confidenza con le arti grafiche del bianco e del nero.

In un passo del suo trattato Hildebrand spiega che la differenza tra alto e basso rilievo non è la profondità concreta ma il contrasto chiaroscurale.⁹ Tra i contrasti necessari alla composizione dell'opera, quello di chiaro e scuro contribuisce allo “spiccare” della forma che avvicina e allontana.¹⁰ Il trattamento del rilievo come immagine di superficie, attraverso le ombre e il contrasto di chiaro e scuro sembra avere un rapporto diretto con la pittura e la grafica, come emerge chiaramente dal passo successivo: “la lucentezza metallica sugli apici ha obbligato a configurare la forma nel senso di un'emersione dall'oscurità, proprio come il movimento formale alla Rembrandt.”¹¹ Nell'opera pittorica di Rembrandt, come in quella grafica, la luce è violentemente contrastata dall'ombra, il chiaro dallo scuro che dilaga nelle morsure dell'acido nelle sue acqueforti,

contorni dall'alto e dal basso, di cui racconta Auguste Rodin: "L'importante è guardare i profili dal di sopra e dal di sotto, dall'alto e dal basso, [...] cioè rendersi conto dello spessore del corpo umano" (H. C. E. Dujardin-Beaumont, *Entretiens avec Rodin*, Parigi 1913, p.81), sia in relazione con quanto scrive ancora Leonardo: “lo scultore nel condurre a fine le sue opere ha a che fare per ciascuna figura tonda molti dintorni, acciocché di tal figura ne risulti grazia per tutti gli aspetti; e questi tali dintorni non son fatti se non dalla convenienza dell'alto e basso”. Leonardo, *Trattato*, cit., p. 34.

⁷ Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno, nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, & Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Firenze 1681.

⁸ “Quelle figure che gli scultori chiamano mezi rilievi, furono trovate già dagli antichi per fare istorie da adornare le mura piane, e se ne servirono ne' teatri e negli archi per le vittorie; perché volendole fare tutte tonde, non le potevano situare se non facevano prima una stanza, o vero una piazza, che fusse piana. Il che volendo sfuggire trovarono una specie, che mezzo rilievo nominarono, e è da noi così chiamato ancora: il quale à similitudine di una pittura, dimostra prima l'intero delle figure principali, o meze tonde, o più come sono; e le seconde occupate dalle prime, e le terze dalle seconde; in quella stessa maniera, che appariscono le persone vive, quando elle sono ragunate, e ristrette insieme. In questa specie di mezzo rilievo, per la diminuzione dell'occhio, si fanno l'ultime figure di quello, basse come alcune teste bassissime, e così i casamenti, e i paesi, che sono l'ultima cosa”. Vasari, *Della Scultura*, in *Vite*, cit., X, p.36.

Vasari stigmatizza i *falsi rilievi* che non rispettano la progressione dei piani “in molte opere moderne, e anchora nelle porte di San Giovanni, e in più luoghi di quella età” (Vasari, *ibidem*). Vasari si riferisce alle porte di Ghiberti, ma sappiamo che anche Donatello, e ancor prima i Greci, rappresentavano la forma plastica in modo diverso, con soluzioni ardite che a Vasari sembrano incongrue.

⁹ “L'irrelevanza della profondità fattuale della figura per l'apprensione del volume tramite l'atto visivo si mostra per il fatto che, se io libero e allontano un rilievo dallo sfondo, diventa difficile riconoscere se l'immagine è un rilievo o una figura tonda. Si potrebbe pensare che ciascun rilievo piano possa venire trattato anche come profondo e viceversa. Ma non è così. Ciò dipende interamente dalla disposizione. Un rilievo piano, che di norma prende la luce naturalmente, con un trattamento più profondo conterrebbe porzioni d'ombra: resta da vedere se lo sopporta, se rimane ancora comprensibile. Dipende dalla concezione e dalla disposizione, praticamente come in un quadro, se tutto è pensato luminoso o meno. E al contrario, nella raffigurazione piana di un rilievo profondo, concepito con e per effetti d'ombra, può perdersi nell'effetto che gli è necessario.” Hildebrand, *Il problema della Forma*, cit., p. 70.

¹⁰ “Il chiaro e lo scuro possiedono una forza modellante come luce e ombra solo tramite al loro rispettiva posizione, dalla quale si riconosce la forma di un oggetto. Nello “spiccare” l'uno sull'altro, il chiaro e lo scuro denotano la vicinanza o la lontananza, a seconda di come lo determinano i segni di riconoscimento della rappresentazione dell'oggetto. A ciò si connette il fatto che si inizia col modellare macchie e chiazze, quando a esse si uniscono improvvisamente rappresentazioni di oggetti e si finisce per riconoscervi un'immagine.” Hildebrand, *ivi*, p. 60.

¹¹ “Qui ci sarebbe qualcosa da dire ancora sulla raffigurazione a rilievo in bronzo. Essendo necessario, per la chiarezza della raffigurazione, l'effetto *silhouette* del bronzo e venendo esso sensibilmente ridotto nel rilievo a causa del fondo scuro, diventa indispensabile un aumento della sagomatura interna, un più accentuato effetto di contrasto tra altezza e profondità. inoltre la lucentezza metallica sugli apici ha obbligato a configurare la forma nel senso di un'emersione dall'oscurità, proprio come il movimento formale alla Rembrandt.” Hildebrand, *ivi*, p. 70.

formando delle macchie. “Si inizia col modellare macchie e chiazze”, [La macchia] forma allora il punto di inizio del lavoro di rappresentazione”¹² spiega Hildebrand nel suo trattato. In questo passo, Hildebrand calca le orme di Vasari: “Gli schizzi de quali si è favellato di sopra chiamiamo noi una prima sorte di disegni, che si fanno per trovare il modo delle attitudini, e il primo componimento dell'opra. Et sono fatti in forma di una machia [...]Da questi dunque vengono poi rilevati in buona forma i disegni”.¹³ Gli schizzi “fatti in forma di una machia”, insieme ai “lineamenti”, detti anche “linee girate”, “dintorni”, “profili” e “contorni”, costituiscono la grammatica del disegno. Nella concezione accademica della scultura, la “linea girata”, la linea di contorno usata per suggerire il modellato delle figure e la macchia, l'ombra attraverso la quale il rilievo è trattato in profondità, convivono e insieme contribuiscono alla buona riuscita dell'opera a rilievo. Nell'incipit del *De statua* Leon Battista Alberti osserva che coloro che modellano in cera, stucco o terra attraverso il porre e il levare e coloro che scolpiscono in marmo attraverso il levare, lo fanno emendando linee e superfici dall'impressione che ricevono osservando la natura.¹⁴

II - Sulla visione grafica e fotografica della scultura.

Sia le incisioni che illustrano i libri di Johann Joachim Winckelmann, alcune ottenute con semplici linee girate”, sia le incisioni dei vedutisti che si diffondono in tutta Europa, alcune caratterizzate da un dilagare dell'ombra e della macchia, contribuiscono a diffondere un'immagine grafica della scultura antica, formando una cultura visiva, un modo di vedere, un “gusto”.¹⁵ A questo riguardo è interessante ricordare quello che Goethe scrive nel *Viaggio in Italia* a proposito delle visite notturne ai musei romani rischiarate dalla luce delle fiaccole. Subito dopo aver lodato Heinrich Meyer¹⁶ per le sue riproduzioni a seppia dei busti antichi, nel contesto di alcune osservazioni sulla raccolta di volumi e illustrazioni che hanno il pregio di far “rivivere” il tempo in cui “l'antichità era studiata seriamente”,¹⁷ Goethe descrive i vantaggi propri di questa illuminazione: “permette di rilevare assai meglio tutte le delicate sfumature del lavoro... rende più nette le ombre [e] fa apparire più chiare le parti illuminate [...] Fa meglio individuare le sporgenze e le rientranze e le relazioni reciproche tra le diverse parti”.¹⁸ In questo resoconto del 1787 emerge chiaramente come le illustrazioni nei libri elogiati da Goethe abbiano contribuito al diffondersi di una visione monocromatica della scultura antica che da Winckelmann giunge oltre la seconda metà dell'Ottocento, contrastata dagli studi di

¹² Hildebrand, *ivi*, p. 60.

¹³ Vasari, *Della Pittura*, cit., I, XVI, pag. 46.

¹⁴ Leon Battista Alberti, *De Statua*, in *Opuscoli Morali*, a cura di Cosimo Bartoli, Venezia 1568, ed. cons. *Della Pittura e della Statua di Leonbattista Alberti*, a cura di Giusti e Ferrario, Milano 1804, p. 107 - 108.

¹⁵ Vedi anche: Aurelio Andrighetto, *Il glamour degli dèi e degli eroi*, in “www.doppiozero.com”, febbraio 2012.

¹⁶ “Heinrich Meyer, zurighese, che ho già avuto motivo di ricordare più volte, pur conducendo vita appartata e studiosissima, raramente mancava quando c'era qualcosa di importante da vedere, da conoscere, da imparare; e anche gli altri desideravano averlo a compagno per le sue doti di modestia congiunta a dottrina. Continuava tranquillo a procedere sulle orme di Winckelmann e di Mengs, e poiché riusciva assai bene nel riprodurre a seppia gli antichi busti alla maniera di Seydelmann, nessuno meglio di lui era in grado di indagare e di individuare le sottili gradazioni dell'arte arcaica e di quella più tarda. Quando perciò, rispondendo al desiderio di stranieri, artisti, intenditori e profani, decidemmo di compiere una visita ai Musei sia Vaticani che Capitolini al lume delle fiaccole, egli si unì a noi.” Johann Wolfgang Goethe, *Italianische Reise* (I, 1816; II, 1817), München 1978, trad. it. cons. *Viaggio in Italia*, a cura di Herbert von Einem, Milano 2002, p. 491.

¹⁷ “A forza di rovistare tra i libri [Kayser] era riuscito ad attirare la nostra attenzione su venerande opere illustrate del XVI secolo, come lo *Speculum Romanae Magnificentiae*, le *Architetture del Lomazzo*, i più tardi *Admiranda Romae* e varie altre del medesimo genere, di cui non mancò di ricordarci l'esistenza. Tali raccolte di volumi ed illustrazioni, che divennero meta dei nostri pellegrinaggi, hanno grande interesse soprattutto se le si può esaminare in ottime copie; esse ci fanno rivivere quel tempo remoto in cui l'antichità era studiata seriamente ed umilmente e le sue reliquie venivano riprodotte con eccellenza di mezzi” J. W. Goethe, *ivi*, pp. 491-492.

¹⁸ J. W. Goethe, *ivi*, pag. 492-493.

Quatremère de Quincy sulla presenza dei colori nella scultura antica.¹⁹ È necessario infatti aggiungere che accanto alla visione monocromatica della scultura ne conosciamo un'altra, diametralmente opposta: quella della scultura policromatica e polimaterica. Questo per ricordare che ogni fenomeno è complesso. Così anche la razionalità del profilo, della nitida linea di contorno usata per suggerire il modellato delle figure in alcune incisioni pubblicate nei libri di Winckelmann²⁰ convive con la macchia che dilaga nelle incisioni di Piranesi, dove la rappresentazione delle rovine del passato anticipa una sensibilità romantica. A dispetto dello schematismo di un certo metodo storico-artistico, Classicismo e Romanticismo si compenetrano l'uno nell'altro. Nonostante il policromatismo affianchi il monocromatismo, ai fini della nostra ricerca è necessario isolare la persistente concezione grafica e chiaroscurale della scultura dal resto, e a questo riguardo vale la pena ricordare le parole di Leopoldo Cicognara quando afferma che le “prime idee della scultura” si conservano nelle opere della maturità dell'arte figurativa e questo è testimoniato “dalla maniera del dipingere monocromatico o a semplice chiaroscuro [che] non si è dismesso, quantunque esso sia un primo e debole saggio degli sforzi che dovette fare l'arte per arrivare all'intero suo scopo”.²¹ Questa persistente concezione grafica e chiaroscurale della scultura, come si è già detto, è in rapporto con la linea di contorno e la macchia, che nel disegno convivono e insieme contribuiscono alla buona riuscita dell'opera di rilievo.

Ed è sempre a partire dal disegno che si giungerà allo sviluppo del procedimento fotografico, con il passaggio dalle macchine prospettiche a quelle fotografiche attraverso le camere oscure e le camere lucide, durante i vari tentativi di automatizzare il procedimento del disegno nell'incisione. Si potrebbe dire che nella visione grafica della scultura era in un certo senso già predisposta quella fotografica, tanto che uno dei vantaggi dell'illuminazione con le torce elencati da Goethe, “ogni pezzo può essere osservato di per sé, a esclusione degli altri”,²² sembra anticipare le riproduzioni fotografiche degli Alinari dove il reperto è isolato su fondo nero.

A questo riguardo è degno di nota che l'operazione fotografica, volta a isolare la figura dallo sfondo, avviene annerendo le lastre con una macchia di inchiostro, seguendo i contorni della figura. Ricordo che gli schizzi “fatti in forma di una macchia”, insieme alle “linee girate”, fanno parte del Disegno che in Vasari ha la paternità delle tre arti maggiori.

A questo punto potremmo inserire tra le arti grafiche del bianco e del nero che hanno contribuito a formare la “visione a rilievo” la fotografia, anche se Hildebrand ne condanna l'automatismo percettivo, opponendolo alla rappresentazione come “una fattualità effettuale conchiusa che si fonda in sé e per sé e che si contrappone alla natura come una realtà sussistente di per sé.”²³ Tuttavia Hildebrand si trova completamente immerso in una cultura visiva alla quale la fotografia ha portato il suo contributo.²⁴

¹⁹ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien: ou l'Art de la sculpture antique*, Paris 1815.

²⁰ A questo riguardo è esemplare il libro *Collection complète des ouvrages du célèbre Antoine Canova, gravées au trait par Lasinio fils*, Pisa 1825.

²¹ Cicognara, *Storia della scultura*, cit., pp. 135-136.

²² J. W. Goethe, *Viaggio*, cit., p. 492.

²³ In polemica con la concezione positivistico-meccanica e supportato dal fatto che anche la scienza ottica (vedi il saggio *Handbuch der physiologischen Optik* di Ludwig Helmholtz, pubblicato nel 1856-67) considera il processo visivo una riproduzione di immagini sulla retina, Hildebrand scrive: “Poiché il vedere non è proprio soltanto un atto meccanico, ma è l'esperienza della rappresentazione che trasforma l'immagine meccanica nella natura spaziale, che sola ci fa riconoscere ciò che quell'atto raffigura. [...] Queste raffigurazioni sono per così dire mute, perché la capacità di parlare alla nostra rappresentazione della forma è artificiosamente sottratta all'apparenza. Così l'opera d'arte è una fattualità effettuale conchiusa che si fonda in sé e per sé e che si contrappone alla natura come una realtà sussistente di per sé.” Hildebrand, *Il problema della Forma*, cit., p. 51.

²⁴ “Sia Hildebrand che Wölfflin rivolgono alla scultura, per la prima volta nella storia, uno sguardo formato già in origine sulla fotografia, e quell'immagine, ridotta al bidimensionale del piano, tornavano a cercare tanto nella speculazione teorica quanto nella restituzione dell'opera sulla pagina dei libri.” Paola Mola, *Avatar e il Laocoonte* in

Per quanto riguarda il rapporto tra questa visione della scultura e la fotografia, il caso dello scultore Adolfo Wildt, studiato da Paola Mola, che ringrazio molto per il nutrito scambio di idee, la verifica dei dati e l'aiuto prestato, è esemplare.²⁵ Wildt studia la scultura antica attraverso piccole riproduzioni fotografiche che lo indirizzano verso una visione chiaroscurale della scultura: “solamente la fotografia, e la piccola fotografia soprattutto, dà quel senso così evidente di chiaroscuro [...] è lì il segreto della mia arte... rapito alle fotografie”.²⁶ Come si avrà modo in seguito di constatare, questa visione fotografica della scultura non corrisponde alla concretezza del vero.

Esaurite la pratica e l'insegnamento accademico della scultura, cui è rivolta la trattatistica esaminata, questa visione grafica della scultura penetra così il moderno e anche il contemporaneo attraverso la fotografia. La visione chiaroscurale della scultura che Wildt enfatizza scavando le ombre con linee e tagli rigorosi dal bianco dei suoi marmi e dei suoi gessi migra infatti nei *Concetti spaziali* di Lucio Fontana, suo allievo alla Scuola del Marmo, la cui opera costituisce un punto fermo delle neoavanguardie.²⁷

Scopriamo così che quanto di più antiaccademico sia stato prodotto, è paradossalmente concepito in seno all'Accademia stessa. Questo a ulteriore dimostrazione della complessità di cui si diceva: non si può schematizzare, pena l'impossibilità di capire fenomeni che comprendono spesso insieme a uno stato anche il suo contrario.

Wildt. *L'anima e le forme*, catalogo della mostra ai Musei di San Domenico di Forlì, Milano 2012, p. 35.

Sul rapporto di Wölfflin con la fotografia vedi anche: Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in “Zeitschrift für bildende Kunst”, Neue Folge 7, 1896, pp. 224–28; Neue Folge 8, 1897, pp. 294–97, trad. it. cons. *Fotografare la scultura*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi, Mantova 2008, pp. 11-12. È necessario ricordare che questo sguardo deriva da quella concezione della scultura per la quale la veduta principale, alla quale si ricordano tutte le altre, riconduce all'idea di ciò che lo scultore desidera rappresentare: “La scultura è una Arte, che levandò il superfluo dalla materia soggetta, la riduce a quella forma di corpo, che nella idea dello Artefice è disegnata. Et è da considerare che tutte le figure di qualunque sorte si siano o intagliate ne' Marmi o gittate di brózi, o fatte di stucco o di legno, havendo ad essere di tondo rilievo, e che girando intorno si habbino a vedere per ogni verso; è di necessità, che a volerle chiamar perfette, ell'habbiano di molte parti. La prima è che quádò una simil figura ci si presenta nel primo aspetto alla vista, ella rappresenti, e réda somiglianza a quella cosa per la quale ella è fatta.” Vasari, *Della Scultura*, in *Vite*, cit., I, VIII, p. 32.

A sua volta, Hildebrand scrive a proposito del tutto tondo: “Ma sempre una veduta si farà valere come quella che analogamente al quadro o al rilievo raffigura e aggrega l'intera natura plastica della figura come impressione piana unitaria.” Hildebrand, *Il problema della Forma*, cit., p. 72.

²⁵ Sull'argomento, oltre all'opera citata, i seguenti studi di Paola Mola: *Wildt classico gotico e barocco* in *Adolfo Wildt 1868-1931*, catalogo della mostra a Ca' Pesaro Venezia, Milano 1989, pp. 18-20. *Wildt e Brera, breve storia di un'utopia*, in “Arte Lombarda”, n.104, 1993, pp. 69-77.

²⁶ “Ero dunque povero e non potevo studiare come avrei voluto; non potevo recarmi a Roma e a Firenze a guardare i capolavori dei nostri grandi, e nutrirmene lo spirito. Dovevo accontentarmi delle fotografie: perché quello costavano meno. Ma quelle piccole fotografie avevano il grande pregio di accentuare tutti i chiaroscuri della scultura e io vi passavo sopra delle lunghe ore di meditazione e di ricerca. Quando più avanti negli anni mi recai a Firenze e per la prima volta ebbi davanti quei capolavori, trovai che quelle opere immortali erano inferiori a quello che io mi ero studiato e contemplato sulla fotografia. E mi domandai con angoscia perché mai quei maestri non avessero approfondito i chiaroscuri così come appariva nelle piccole riproduzioni [...] in quei secoli non esistevano le fotografie, è un'osservazione banalissima eppure solamente la fotografia, e la piccola fotografia soprattutto, dà quel senso così evidente di chiaroscuro [...] è lì il segreto della mia arte... rapito alle fotografie”. Wildt. *Adolfo Wildt parla della sua vita e della sua arte*, in “Il Secolo XX” marzo 1928, pp. 119-120.

²⁷ Sul rapporto con il maestro del giovane Fontana, giunto a Milano nel 1927 da Rosario di Santa Fe: Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro 1996, pp. 9-13 e Mola, *Wildt classico*, cit., Milano 1989, p. 26.

III - Sul pensiero attraverso il disegno e suo rapporto con la scultura.

Il disegno intrattiene con la visione grafica della scultura un rapporto complesso. Nel racconto di Plinio, la linea tracciata seguendo i contorni dell'ombra proiettata sulla parete, svolge una funzione mnemonica: desta nella figlia del vasaio il ricordo del giovane di cui si è innamorata. La linea dunque richiama alla mente. A questo riguardo Vasari è esplicito: il disegno che la mano del pittore, dello scultore o dell'architetto traccia su una superficie non è che “apparente espressione, e dichiarazione del concetto che si ha nell’animo, e di quello, che altri si è nella mente immaginato, e fabricato nell’Idea”.²⁸ Sulla traccia di questa concezione del disegno, che Vasari esplicita solo nella seconda edizione delle *Vite*, Federico Zuccari, nel suo libro *L’Idea de’ pittori, scultori ed architetti* pubblicato nel 1607, distingue tra *disegno esterno* e *disegno interno*, assegnando a quest’ultimo uno statuto gnoseologico.²⁹ L’Idea nel discorso scritto da Giovanni Pietro Bellori nel 1664 per l’apertura di un triennio dell’Accademia di San Luca modifica la concezione teleologica di Zuccari secondo la quale tutte le forme che la nostra mente può concepire derivano dal Disegno di Dio, in una teoria estetica in cui l’opera d’arte, posta in una posizione intermedia tra il divino e il naturale, acquista una sua autonomia. Bellori individua soprattutto nella scultura l’arte dove la natura si unisce all’Idea che alberga nella mente dell’artista.³⁰ Attraverso i suoi artifici, usati con una regola tratta dalla ragione, l’artista elimina le imperfezioni della natura per giungere alla bellezza ideale. Un convergere operativo e non metafisico dell’arte con l’Idea trova nella teoria dell’arte di Leon Battista Alberti un punto di partenza,³¹ tanto che Erwin Panofsky lo considera una conquista importante per la successiva nascita dell’estetica del bello. Alberti è da ricordare in questo testo che traccia dei **lineamenti per un manuale sul vedere la scultura**, anche per aver assegnato un ruolo importante ai mezzi usati dall’artista, nel contesto degli studi sull’Idea nell’arte. In seguito il dominio della filosofia sull’arte cede il passo alle altre scienze umane, per esempio, nel caso di Aby Warburg, fondatore dell’omonimo istituto presso il quale ha lavorato Panofsky, anche all’antropologia e alla psicologia. Negli stessi anni la psicologia inizia ad investigare non solo l’opera d’arte ma anche i fenomeni visivi.³² In tempi più recenti, il pionieristico lavoro di John Berger e il successivo sviluppo dei *visual studies*, indagano il fenomeno visivo anche attraverso la semiologia, la sociologia e altre discipline. L’Idea è il nucleo del problema estetico, ma l’orizzonte degli studi risulta ora essere più vasto sia per il numero di discipline impegnate, sia per il fatto che non è solo l’opera d’arte ad essere oggetto di studio, ma anche i fenomeni visivi della vita quotidiana e della cultura di massa. Mi limito perciò a seguire alcune tracce che conducono al riconoscimento di una sostanza cognitiva del

²⁸ Vasari, *Della Pittura*, in *Vite*, cit., I, XV, p. 43.

²⁹ Federigo Zuccaro, *L’idea de’ pittori, scultori et architetti*, Torino 1607, ed. cons. Roma 1768.

³⁰ Giovanni Pietro Bellori, *L’ Idea del Pittore, dello scultore e dell’ Architetto*, in *Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, pp. 3-13. Sul rapporto tra Idea e ideale in arte vedi anche il saggio di Elisabetta Di Stefano, *Bello e Idea nell’estetica del Seicento*, Palermo 2007.

³¹ Gli artisti “non tanto si sforzano di imitare quelle linee, e quei lumi de’ corpi che essi veggono con l’occhio, mediante l’aggiungere o il levare alcuna cosa a’ loro lavori, quanto che mediante un altro loro artificio proprio e peculiare [...] Che pensi tu? Se i legnajuoli non avessero avuto la squadra, il piombo, la linea, l’archipenzolo, le seste da fare il cerchio, mediante i quali istrumenti, essi possono ordinare gli angoli, spianare, dirizzare e terminare i loro lavori, credi tu che finalmente fosse riuscito loro il poterli fare comodissimamente e senza errori? E che lo Statuario potesse fare tante eccellenti e maravigliose opere, a caso piuttosto, che mediante una ferma regola, e guida certa, cavata e tratta dalla ragione?”, Alberti, *De Statua*, cit., pg. 109-110.

³² Tra approccio filosofico e psicologico allo studio dell’opera d’arte c’è un attrito che dura a lungo, come è documentato dalla lettera del 1960 che Rudolf Arnheim indirizza a Gillo Dorfles, curatore dell’edizione italiana del saggio *Arte e percezione visiva*: “Temo che questa traduzione sia destinata ad essere accolta con una certa prevenzione in Italia, dove l’approccio alla teoria estetica è ancora subordinato ad una distinzione filosofica tra materia e spirito; distinzione che sembra escludere decisamente i metodi e le scoperte della scienza esatta dai sacri recinti nei quali è concesso soltanto alla scienza dello spirito di dimorare”, in Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano 1997, p.18.

disegno nel contesto di questo approccio “manualistico”, che trova appunto nel convergere operativo e pragmatico dell'Idea verso l'arte un punto di passaggio ad altri studi.

Data la distinzione tra guardare e vedere, secondo la quale il guardare è “un’abilità visiva primitiva” relativamente libera dall’educazione, e il vedere è invece condizionato da ciò che pensiamo, dalle abilità linguistiche e concettuali, dall’educazione, dalla cultura visiva e dai codici attraverso i quali questa si forma, è necessario fare alcune precisazioni.³³ Quando osserviamo un oggetto portando l’attenzione sul suo contorno, sulla linea che lo delimita separandolo dallo sfondo, non stiamo guardando ma vedendo perché questa linea esiste solo nella nostra mente. Non percepiamo linee nere che circondano gli oggetti ma solo discontinuità tra superfici diversamente illuminate e diversamente rispondenti all’intensità e alla qualità della luce. Nel suo *Trattato della Pittura*, in polemica con il linearismo pittorico del Quattrocento, Leonardo da Vinci esorta il pittore: “Non fare i termini delle tue figure d’altro colore che del proprio campo, con che esse figure terminano, cioè che non faccia profili oscuri infra il campo e la tua figura”.³⁴ Come ha osservato Leonardo, queste linee nere non esistono nel mondo fisico e perciò non possono essere percepite. Possono essere solo concepite in rapporto all’uso di specifici codici visivi ai quali la necessità del senso, della cultura e della storia hanno educato. Giuseppe Di Napoli, che ringrazio molto per lo scambio d’idee,³⁵ nel suo saggio *Disegnare e conoscere* fornisce un’attenta e completa disamina del rapporto tra *guardare e vedere*. Se alla percezione di una discontinuità, come quella tra l’ombra e la superficie illuminata sulla quale questa si proietta, rispondiamo sulla base di moduli percettivi che reagiscono prontamente allo stimolo, e così facendo guardiamo,³⁶ è solo sul piano del vedere che questa discontinuità si traduce in una linea che isola una forma, che separa e distingue una cosa dall’altra. La macchia, come registro grafico della percezione di una discontinuità, alla quale alcuni artisti si affidano nella fase iniziale del loro lavoro, scatena l’immaginazione ma è solo attraverso la linea che l’immaginazione prende una forma.

³³ A questo proposito si vedano le considerazioni di Bonomi sul saggio *Seeing and knowing* di Fred Dretske (Andrea Bonomi, *Eventi Mentali*, Milano 1983, p.68). Già Filostrato, nell’apologia di Apollonio di Tiana scritta agli inizi del terzo secolo d.C., porta l’attenzione sulla differenza tra il semplice guardare e il *guardare con intelligenza*, al quale possiamo benissimo riferire il *vedere*: “conviene chiamare pittura pure il disegno operato senza colori, che si basa sull’effetto di ombre e luci. Anche in queste opere infatti osserviamo la somiglianza, l’aspetto e la mente, il ritegno e l’ardimento, sebbene in esse manchino affatto i colori. Non vi sono rappresentati il sangue, né il fiore della chioma o della barba, ma queste immagini composte in un solo colore concedono di ravvisare la rassomiglianza ora con un uomo biondo, ora con uno canuto; e se rappresentiamo uno di questi indiani con un disegno senza colore, si vedrà egualmente che si tratta di un moro, perché il naso camuso, i capelli crespi, la mascella prominente e una certa espressione attonita nello sguardo stendono quasi un colorito scuro sull’immagine e raffigurano un indiano, almeno a chi sappia guardare con intelligenza”. Lucio Flavio Filostrato, *Τὰ ἐς τὸν Τυανέα Ἀπολλώνιον*, trad. it. cons. *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di Dario del Corno, Milano 1978, p. 123-124.

³⁴ Leonardo, *Trattato*, cit., p.79.

³⁵ Nel corso di una conversazione la cui registrazione è in parte disponibile per la consultazione in www.warburghiana.it, *Vedere Attraverso*, *Desktop* n. 9, 2013, Di Napoli segnala la necessità di ricordare che se in riferimento a una evoluzione dei sistemi di rappresentazione la visione chiaroscurale e la visione fotografica sono considerate come due accezioni di una stessa modalità di vedere, in riferimento ai meccanismi della percezione potrebbero altresì essere considerate come due modalità distinte, perché la prima pittura delle ombre è la *σκιαγραφία*, il disegno delle ombre, mentre la fotografia è il disegno della luce. Nel disegno a chiaroscuro l’artista si concentra sulle ombre, mentre nella fotografia è il contrario e questo pone un problema per il riconoscimento delle forme. Come già si diceva a proposito della visione monocromatica della scultura affiancata da quella policromatica, o dell’Accademia in seno alla quale è stato concepito quanto di più antiaccademico sia stato prodotto, è necessario salvare la complessità, pena l’impossibilità di capire fenomeni che comprendono spesso insieme a uno stato anche il suo contrario.

³⁶ “Il principale compito del guardare è quello di avvertire e registrare la rottura, la discontinuità, la variazione, che irrompono nella continuità del flusso ottico proveniente dall’ambiente in cui ci si muove”. Giuseppe Di Napoli, *Disegnare e conoscere*, Torino 2004, p.71.

Si chiarisce qui il rapporto che intercorre tra le macchie con le quali si comincia a modellare di cui scrive Hildebrand e le rappresentazioni che da queste scaturiscono. Hildebrand spiega che il contrasto chiaroscurale o cromatico, “se si tratta isolatamente una figura”,³⁷ restituisce le finezze del modellato, ma quando la figura è posta in rapporto a uno sfondo, questo contrasto cessa di essere attivo perché si instaura un nuovo rapporto. Il nuovo contrasto tra figura e sfondo “respinge lo sfondo e si origina così un generale movimento in profondità”³⁸ dal quale la figura emerge come una silhouette. Per giungere a vedere la figura che emerge scontornata dallo sfondo, non basta guardare, non basta avvertire una discontinuità cromatica o chiaroscurale, dalla quale pur si parte, ma bisogna concepirla attraverso una linea, bisogna vedere attraverso il disegno. Là dove, guardando, l'occhio percepisce delle discontinuità, la mente vede delle linee: delinea, distingue, separa. Si potrebbe in sintesi dire che, se la macchia è ciò che percepiamo guardando, la linea è ciò che pensiamo vedendo. La macchia muove l'immaginazione ma è solo attraverso la linea che questa prende forma nella mente, perché la forma non esiste senza una linea che la racchiuda separandola dallo sfondo.

Abbiamo sinora messo in luce non solo che si è formato un modo di *vedere* la scultura attraverso codici grafici e fotografici ma anche che il vedere attraverso questi codici è in relazione con la memoria. La linea di contorno posta da Plinio alle origini dell'arte del modellare in creta, così come della pittura,³⁹ svolge la funzione di richiamare alla mente, di destare nella figlia del vasaio il ricordo del giovane di cui si è innamorata. Con scopi diversi, la stessa funzione mnemonica è svolta anche altre sintesi grafiche. Il pittogramma, per esempio, richiama alla mente un'idea attraverso una sintesi grafica alla quale è associata. La sintesi è resa da una linea che contorna e ritaglia una silhouette, nei pittogrammi moderni spesso colorata di nero, come l'ombra del giovane nel racconto di Plinio.⁴⁰ Già Pomponio Gaurico a inizio Cinquecento, con il proposito di nobilitare l'arte della scultura, porta l'attenzione sul rapporto tra scultura e scrittura sulla base di una etimologia del termine *graphéas* usato da Demostene per designare sia gli scultori che gli scrittori.⁴¹ In un passo dell'intervista rilasciata a Pier Paolo Pasolini nel 1967 e trasmessa nel corso del programma della RAI "Incontri" di Vanni Ronsisvalle nel 1968, Ezra Pound dichiara: "un critico ha scritto di me che Pound sceglie la musica e la scultura per paragonarle alla poesia". Pound si riferisce al critico Donald Davie, autore del libro *Ezra Pound: Poet as Sculptor*. In questo saggio di

³⁷ Hildebrand, *Il problema della Forma*, cit., p. 60.

³⁸ Hildebrand, *ivi*, p. 61.

³⁹ “La questione degli inizi della pittura è molto incerta e del resto esula dal nostro compito. Gli Egizi sostengono che fu scoperta da loro seimila anni prima che passasse in Grecia: una vana pretesa, come è chiaro. I Greci dicono, alcuni che fu trovata a Sicione, altri a Corinto, tutti comunque concordano che nacque dall'uso di tracciare con delle linee il contorno dell'ombra umana”. Plinio, *Storia Naturale*, cit, XXXV, 15, pp. 306-307.

⁴⁰ La tecnica del rilievo con abbassamento della figura o sottorilievo usata nei sistemi integrati di figurazione plastica e scrittura geroglifica è un altro esempio di questa relazione tra linea di contorno, ombra e memoria. Quando la luce è radente rispetto alla superficie, la figura scolpita affonda nell'ombra, perde il suo modellato interno, si trasforma in una silhouette che emerge come figura dallo sfondo. Abbiamo visto che questo portate in avanti la figura attraverso il suo contrasto con lo sfondo e quindi attraverso la linea di contorno sia una caratteristica del rilievo, così come è teorizzato da Hildebrand nel suo trattato. Nel rilievo con abbassamento della figura o sottorilievo la figura isolata dalla linea di contorno non avanza nello spazio fisico, dove anzi arretra, ma nella nostra mente. Avanza, si fa avanti nella nostra mente con un significato declinato in diversi modi, quanti sono quelli del sistema integrato di figurazione plastica e scrittura geroglifica nel quale la figura è inserita. Questo è un esempio di come la percezione di una discontinuità sia il punto di partenza di alcune importanti operazioni mentali trasversali ai linguaggi nei quali la linea svolge un ruolo importante.

⁴¹ “Veramente, per conto mio, ritengo che questi [gli scrittori e gli scultori] siano così uniti da somiglianza e affinità, che non si possano in alcun modo dividere. E perché poi dovremo separarli noi, se non si possono distinguere neppure per il nome? Richiamiamo un po' alla mente gli antichi tempi di Demostene; quando questi diceva *graphéas* chi intenderemo, gli scrittori? o piuttosto i pittori e gli scultori? E che cosa intenderemo quando, ancora, diceva *Agathárchu graphén?* la scrittura o la pittura di Agatarco? L'antichissima pratica degli Egizi ci insegna infatti che il verbo *gráphein* era comune a tutte queste attività: essi dovevano dipingere e scolpire quando volevano esprimere qualche pensiero o metterlo per iscritto [si riferisce alla scrittura geroglifica integrata alla figurazione pittorica e plastica]. Anche presso i Latini il sommo poeta offre testimonianza di ciò, quando scrive che Enea leggeva le incisioni di Dedalo”. Pomponio Gaurico, *De sculptura*, Firenze 1504, I, 2, 5-16 ed. cons. *De Sculptura*, Napoli 1999, a cura di Paolo Cutolo, p. 127.

critica letteraria, Davie spiega che le immagini nella poesia di Pound si dispongono come gli elementi di una scultura concepita per piani, e quindi come quell'*impressione di superficie* teorizzata da Hildebrand.⁴² Lo stesso Pound nella monografia dedicata allo scultore Gaudier-Brzeska definisce così la sua poesia imagista: “un tipo di poesia in cui pittura o scultura sembrano farsi parola”.⁴³

In conclusione, il vedere e quindi il pensare attraverso il disegno è trasversale non solo alle arti visive, con le conseguenze qui esaminate, ma anche ad altri codici nei quali la linea, nel suo complesso rapporto con l'ombra, svolge la funzione di richiamare alla mente.

IV - Sul rapporto che la scultura ha con la memoria e altri linguaggi.

Se, come scrive Umberto Eco, ogni artificio mnemotecnico con il quale richiamiamo alla mente qualcosa è “*un fenomeno di pertinenza semiotica*”,⁴⁴ dovremmo trarre la conclusione che anche la linea tracciata dal vasaio per consolare la figlia, posta da Plinio alle origini dell'arte del modellare in creta così come della pittura, sia un fenomeno di pertinenza semiotica. Il fatto che la scultura sia un sistema da esaminare da un punto di vista semantico è evidente, come risulta chiaro non solo da ogni approccio iconografico e iconologico, ma anche dalla lettura del trattato sulla scultura di Leopoldo Cicognara.

Nel suo trattato, Cicognara porta l'attenzione sull'aspetto *memorabile* della scultura: “Alcuni tra i segni che furono adoperati per affidare la conservazione e trasmettere alla posterità le cose memorabili furono le pietre nude di scultura”.⁴⁵ Cicognara si riferisce alla *pietre memorabili*, quella sulla quale Giacobbe posò il suo capo durante la visione ricevuta in sogno; le dodici pietre che Giosuè tolse dal letto del Giordano e pose a memoria del passaggio del fiume; quella sulla quale Apollo aveva posato la sua lira per aiutare Teseo a costruire le mura di Atene, pietra con valore monumentale la cui ubicazione era nota fino al tempo di Pausania. Queste pietre non raffigurano nulla, sono segni mnemonici il cui senso non può essere decifrato senza il concorso di quello che conosciamo e pensiamo, senza una catechesi, senza la lettura del Vecchio Testamento e dei classici.⁴⁶ Scultura, scrittura, lettura e interpretazione trovano qui, nella concezione monumentale e quindi mnemonica della scultura, un punto d'incontro. Questo sistema integrato di pietre *memorabili* e sacre scritture tenute a memoria assume per la collettività valore monumentale in quanto, appunto, svolge una funzione memorativa, come risulta evidente dall'etimologia del termine “monumento”, dal latino *monumentum*, formato da “*monere – ricordare*” e “*mentum – atto, mezzo*”. Riemerge così, in una luce nuova, la concezione del monumento che è stata per lungo tempo oggetto di incuria critica.⁴⁷

⁴² Donald Davie, *Ezra Pound: Poet as Sculptor*, New York 1964, p. 55. “[...] it is the analogy between poetry and sculpture with which Pound is principally concerned. So he defines his own “imagiste” poetry as “a sort of poetry where painting or sculpture seems as it were ‘just coming over into speech.’” Since sculpture, or at least one aspect of sculpture, can be expressed in terms of a relationship between plane surfaces, Pound speaks in these terms of images in a poem: [...]”

⁴³ Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska*, Londra 1916, p. 95.

⁴⁴ Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano 2007, p.82.

⁴⁵ Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura* cit., pp. 101-102.

⁴⁶ Anche Filostrato porta l'attenzione sul ruolo svolto dalla conoscenza del testo letterario nel *guardare con intelligenza*, che possiamo benissimo riferire al *vedere*: “Né alcuno potrebbe ammirare l'Aiace di Timomaco, raffigurato in preda alla follia, senza richiamare alla mente una certa immagine di Aiace, e figurarsi come egli, sterminate le greggi intorno a Troia, sedesse sfinito, volgendo nell'animo il proposito di uccidere anche se stesso”. Filostrato, *Vita di Apollonio*, cit., p.124.

⁴⁷ Nel caso delle *pietre memorabili* la scultura svolge un ruolo esclusivamente semantico. In altri casi svolge anche un ruolo mimetico, senza per questo smettere di essere un fenomeno di pertinenza semiotica. Nella tricotomia del segno proposta dal semiologo Charles Samders Peirce: simbolo, indice e icona, l'indice presenta la caratteristica dell'impronta, della traccia lasciata su una superficie da un agente fisico. Questo particolare tipo di segno sta al posto di qualcosa al quale rimanda in modo fattuale. A questo riguardo è ancora Plinio a suggerire un indirizzo alla ricerca. Alternato a “*simulacra*” e riferito alle statue, il termine “*signa*” ricorre in *Storia Naturale* con un significato che

Con i due esempi, quello delle pietre che non imitano nulla e richiamano alla mente con il concorso delle scritte, e quello delle statue che valgono come impronte, sigilli, *indici* che richiamano alla mente integrando figurale e nominale (v. nota 47), si mette a fuoco non solo il rapporto che l'immagine plastica ha con la memoria ma anche con gli altri segni che svolgono una funzione mnemonica, nel contesto di un sistema integrato di figurazione e scrittura. A questi esempi possiamo naturalmente aggiungere anche quello riferito all'immagine che si fa avanti nella nostra mente attraverso la linea di contorno, con un significato declinato in diversi modi, quanti sono quelli del sistema integrato di figurazione e scrittura nel quale è inserita (v. nota 40). Si abbozza così, infine, il tentativo di dimostrare come la scultura, intesa in un'accezione non banale del termine “monumento”, sia in rapporto con un *vedere* che ha complesse implicazioni di carattere cognitivo oltre che percettivo, e di conseguenza rapporti con abilità linguistiche e concettuali.

l'etimologia del termine riconduce a “marchio” e “sigillo”. La statua non ha solo una relazione iconica e quindi mimetica con ciò che raffigura, ha anche e soprattutto una relazione fattuale: è il marchio, l'impronta lasciata dall'eroe, dal dio o dall'imperatore. In questo senso, il dio abita in effigie il tempio in cui è collocato, così come l'effigie dell'imperatore autentica la moneta sulla quale è impressa a conio. “Signa” non sarebbero perciò solo immagini somiglianti, e quindi icone, ma anche e soprattutto indici, impronte che conservano una traccia di ciò che le ha impresse. La presenza in effigie spesso è accompagnata o sostituita dal nome, in alcuni casi sostituita da una sola lettera, come nel caso della “E” di Apollo, conservata presso il santuario di Delfi, fino ai tempi di Plutarco, in diverse versioni: l'E d'oro donato al santuario da Livia moglie di Augusto, quello di bronzo donato dagli Ateniesi e quello di legno, il più antico, donato dai sapienti. (Plutarco, *De E apud Delphos*, ed. cons. *L'E di Delfi* in *Dialoghi delfici*, a cura di Dario Del Corno, Milano 1983, p. 138). Nel sigillo l'aspetto nominale interagisce in modo sommativo o sostitutivo con quello figurale e qui si apre una pista per indagare sulle immagini che stanno al posto di nomi e parole. Sul rapporto che la scultura intrattiene con il tempo e la memoria vedi lo scambio di idee tra Aurelio Andrighetto e Alessandro Carrera pubblicato nella rivista online Warburghiana (Carrera, *Tempo scrittura suono e voce*, in www.warburghiana.it, Desktop n. 7, 2012).

Bibliografia:

Arnheim Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Milano 1997.

Alberti Leon Battista, *Della Pittura e della Statua di Leonbatista Alberti*, a cura di Giusti e Ferrario, Milano 1804.

Baldinucci Filippo, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno, nel quale si explicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, e Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Firenze 1681.

Bellori Giovanni Pietro, *L' Idea del Pittore, dello scultore e dell'Architetto*, in *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.

Bonomi Andrea, *Eventi Mentali*, Milano 1983.

Campiglio Paolo, *Lucio Fontana. La sculturaarchitettonica negli anni Trenta*, Nuoro 1996.

Carrera Alessandro, *Tempo scrittura suono e voce*, in www.warburghiana.it, Desktop n. 7, 2012.

Cellini Benvenuto, *Scritti*, a cura di Pietro Scarpellini, Roma 1967.

Cicognara Leopoldo, *Storia della scultura*, Prato 1823.

Di Napoli Giuseppe, *Disegnare e conoscere*, Torino 2004.

Di Stefano Elisabetta, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, Palermo 2007.

Dujardin-Beaumez H. C. E., *Entretiens avec Rodin*, Parigi 1913

Eco Umberto, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano 2007.

Einstein Carl, *Scultura negra*, a cura di Ezio Bassani e Jean-Luis Paudrat, Milano 2009.

Filostrato Lucio Flavio, *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di Dario del Corno, Milano 1978.

Gaurico Pomponio, *De Sculptura*, Napoli 1999, a cura di Paolo Cutolo.

Ghiberti Lorenzo, *I Commentari* a cura di O.Morisani, Napoli 1947.

Goethe Johann Wolfgang, *Viaggio in Italia*, a cura di Herbert von Einem, Milano 2002.

Hildebrand Adolf, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Palermo 2001.

Krauss Rosalind, *Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di Elio Grazioli, Milano 1998.

Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Milano 1995, a cura di Ettore Camesasca.

Mola Paola, *Wildt classico gotico e barocco* in *Adolfo Wildt 1868-1931*, catalogo della mostra a Ca' Pesaro Venezia, Milano 1989.

Mola Paola, *Wildt e Brera, breve storia di un'utopia*, in "Arte Lombarda", n.104, 1993, pp. 69-77.

- Mola Paola, *Avatar e il Laocoonte* in Wildt. *L'anima e le forme*, catalogo della mostra ai Musei di San Domenico di Forlì, Milano 2012.
- Panofsky Erwin, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, traduzione a cura di E.Cione, Firenze 1952.
- Plinio Gaio Secondo, *Storia Naturale*, Torino 1988, a cura di Gian Biagio Conte e Giuliano Ranucci.
- Plutarco, *De E apud Delphos*, ed. cons. *L'E di Delfi* in *Dialoghi delfici*, a cura di Dario Del Corno, Milano 1983.
- Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome, *Le Jupiter olympien: ou l'Art de la sculpture antique*, Paris 1815.
- Vasari Giorgio, *Della Pittura*, in *Vite de' più celebri pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568.
- Wildt Adolfo, *Adolfo Wildt parla della sua vita e della sua arte*, in "Il Secolo XX" marzo 1928, pp. 119-120.
- Winckelmann Johann Joachin, *Collection complète des ouvrages du célèbre Antoine Canova, gravées au trait par Lasinio fils*, Pisa 1825.
- Wittkower Rudolf, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower*, a cura di Renato Pedio, Torino 1985.
- Wölfflin Heinrich, *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, Firenze 1978.
- Wölfflin Heinrich, *Fotografare la scultura*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi, Mantova 2008.
- Zuccaro Federigo, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1768.