

.5.  
MINIATURE

Adolfo  
WILDT

L'ARTE DEL  
MARMO

A cura di  
Elena Pontiggia



Adolfo Wildt nel 1888.

**A**  
ABSCONDITA

mia inesauribile passione per questa nobilissima materia, e per questo difficile e appassionante lavoro che è l'arte del marmo.

Un dopo l'altro, essi mi esposero il loro problema, pregandomi ciascuno di dargli quei migliori suggerimenti che la mia esperienza sapesse.

Ambiva l'un d'essi di creare una statua; cioè di tradurre nel marmo una certa idea plastica che gli andava occupando la mente. Egli voleva profittare di un bel blocco di Carrara che l'avvedutezza di un Mecenate gli offriva; e a cui egli non si ardiva ancora, così digiuno di cognizioni in proposito, a metter mano.

Per l'altro invece, che già si era provato a qualche lavoro in marmi teneri, si trattava di scolpire una certa sua opera in marmo di Gandoglia; ché accintovisi come aveva fatto per l'innanzi, se n'era dovuto ritrarre sgomento dall'ostinata durezza di questo vaghissimo materiale.

Il terzo poi, il più imberbe dei tre, aveva incarico di rifare, in un marmo diverso, una sua statua già esposta in una recente Mostra: e chiedeva anch'egli quelle generiche nozioni che gli avrebbero permesso di procedere nel suo lavoro, senza un inutile spreco di energie e di tempo, e migliorando, se potesse, l'opera sua.

Mi parve di dover cominciare dal primo, come quello che mi presentava il problema più generale della scultura: la creazione di una nuova statua.

Incominciai dunque:

«Dedizione piena della miglior parte di te all'opera tua; umiltà profonda dinanzi agli insegnamenti della natura; abbandono ribelle di tutte le consuetudini errate; sincerità e lealtà assolute; impeto nell'affrontare l'aspra materia; ardire nell'affidarti alle tue ispirazioni; volontà paziente e indefessa al lavoro.

Ti converrà innanzitutto rinunciare al procedimento solito di modellar la statua fino a compimento nella creta o nella plastilina, per poi, come usano i più, affidarla ad un appuntatore, che con i suoi procedimenti geometrici la traduca nel blocco di marmo; riserbando a te di dargli l'ultima finitura, se pure tu non la faccia ultimare da altri con breve lavoro.

Se tu vuoi esser veramente scultore, se vuoi che le tue opere abbiano a nascer già con i caratteri e le prerogative essenziali di quest'arte, e possano quindi giovarti di tutte le sue possenti virtù emotive, tu dovrai in vero condurti a partorire il concetto della tua mente nella materia stessa che lo ha da realizzare definitivamente.

Come vuoi tu infatti che ciò che fu visto, maturato ed eseguito dentro la creta bruna e molle, possa conservare la sua efficacia plastica quando sia tradotto in una materia così sostanzialmente diversa – bianca riflettente dura – qual è il marmo? Tutta l'efficacia dell'opera plastica non dipende forse dai rapporti d'ombra e di luce che sono dati dai rilievi e dalle cavità con cui l'artista ha foggato la sua forma? Come vuoi tu che quelle cavità che ti davano quella tale ombra là nella muta creta, te la ridiano tal quale nel marmo chiaro, vivo e

splendente? E come pretenderai di trovare nel molle maneggio di quella cedevole materia quelle varie risorse di lavorazione e di modellazione, quel segno incisivo che dovranno dare la sembianza di vita al tuo duro marmo, e che non potranno nascere che dal modo stesso con cui tu riuscirai a penetrare e vincere la sua durezza?

Pensa, mio giovane amico, a quel che avviene solitamente nella confezione delle statue che vediamo nascere tuttodì. Lo scultore fa la sua statua in creta; vi si tormenta (consideriamo il caso si tratti di un probo artista) a cercare in essa i rilievi che devon dar vita a quella forma ch'egli concepì nella mente; e quando si è bene travagliato in questa ricerca, e ben considerando la sua creta, gli pare di dover starcene pago, ecco la consegna al formatore perché gliela traduca in gesso. Prima metamorfosi, prima violazione. Quella forma che là si modellava in una materia molle, untuosa e bruna, eccola qui deformata nella materia rigida, bianca, opaca: tutti i rapporti di luce e d'ombra sono alterati, e quindi i rilievi, e tutta mutata è quell'atmosfera generale che ogni statua crea intorno a sé come un alone spirituale. L'artefice non riconosce più l'opera sua; né saprebbe dire se la mancata efficacia è da imputare a sé, o all'alterazione perpetrata dal gesso. Ma ecco una seconda metamorfosi e una seconda violentazione: l'opera è affidata a un abbozzatore di mestiere, perché incominci a tradurla nel marmo. Ed ecco che dal bianco atono e rigido del gesso, i rilievi sono meccanicamente, e lasciatemi dire, bestialmente tra-

sportati nella nuova materia viva, sonora e splendida, dura ma non ispida come il gesso, anzi docile e blanda alla carezza della luce. Nuova alterazione di tutti i valori di scuro e di chiaro e quindi dell'effetto generale. Nuovo perturbamento della tanto affannosa ricerca dei rilievi. Il povero artefice non può che assistere impotente a questo smarrimento della sua opera. Il più delle volte egli è così inesperto della lavorazione del marmo che deve affidare la sua statua in mani mercenarie fino all'ultima finitura; quando pure crede di potervi metter mano per le ultime finezze di modellato e di esecuzione, trova già i principali valori, quelli che dovevan fare tutto il sostegno della sua plastica, ormai definitivamente compromessi; e per di più, egli, non avendo che una conoscenza superficiale del marmo e una pratica imperfetta della sua lavorazione, non riesce mai a ridare all'opera sua quella freschezza e vibratilità di vita che sfuggì nei replicati trapassi.

Aggiungiamo che per questa stessa sconoscenza e disaffezione pel materiale di marmo, l'artefice si affida il più delle volte, per la scelta del suo blocco, alla malizia di un qualunque mercante di marmi: il quale, come vuol l'umana natura, ed in ispecie quella de' mercanti, bada più a far riuscir bene gli affari propri che le statue degli altri; e così il povero scultore, nove volte su dieci, si ritroverà con un pezzo di marmo che, né per composizione chimica, né per durezza, né per resistenza agli agenti atmosferici, né per effetto di colorazione, corrisponderà alle esigenze materiali e spirituali dell'opera concepita. Ecco qui la storia delle

tante statue che noi vediamo per gallerie, esposizioni, piazze, cimiteri, e in cui sentiamo (tralascio quelle in cui non vi fu mai intenzione d'arte), sentiamo quell'indefinibile e pur tanto spiacevole sapore di copia; di cosa morta, cioè, in cui la fattura non traduce più l'intenzione diretta dello spirito».

«Ecco i marmi che fanno di "caramella succhiata"! » proruppe ridendo l'amico imberbe.

«Per l'appunto! Questo termine molto espressivo che corre nei nostri studi, definisce molto bene l'aspetto viscido e insufficiente che assume un marmo quando traduce con meccanica esattezza i rilievi di un originario modello in creta. Pensate che la diversità tra le due materie è tale che si può ritenere che un'incisione di un millimetro di profondità nella creta deve avere nel marmo bianco, per ottenerne un corrispondente effetto d'ombra, non meno di due millimetri. Vedete quale lamentosa "caramella" ne risulterà quando di questa relazione non sia stato tenuto verun conto».

«Ma, e non potremmo per l'appunto tenere esatto conto di questa proporzione nel modellare la nostra creta?» chiesero due de' miei interlocutori.

«Amici miei, ciò ch'io vi ho riferito in cifre a modo di esempio, voi sapete bene che riguarda uno dei fatti più indefinibili e irriducibili di tutta l'attività umana: il fatto dell'arte. Quella proporzione enunciatavi come schema, voi potete esser certi che varierà perpetuamente secondo le varie profondità di ogni scuro, secondo la sua ubicazione, secondo i riflessi, i contrasti o le simiglianze che eserciteranno gli

altri scuri e gli altri rilievi intorno a lui. Voi sapete insomma che il problema dell'arte è sempre vario e nuovo, e non solubile se non volta per volta dall'intuito e dalla sensibilità dell'artista. Vano dunque sarebbe voler calcolare questa trasposizione dalla creta al marmo secondo una scala prestabilita».

«È evidente» dissero tutti e tre i miei amici.

«Ben altro, cari miei, era il procedimento degli antichi Maestri. I quali incominciavano con l'andare essi medesimi alla cava, e con la consumata perizia di gente adusata fin dalla fanciullezza a trattare il marmo e riconoscerlo in tutte le sue più recondite caratteristiche, si sceglievano il blocco in correlazione all'opera che designavano trarne.

In quanto al metodo ch'essi seguivano nel crear l'opera sculta – si può ritenere che, per quante differenze vi potessero essere d'età ad età, di scuola a scuola – sempre e per tutti l'arte dello scultore consisteva essenzialmente e fondamentalmente nello scolpire.

Benché, credo, non ci siano testimonianze esplicite sul metodo seguito dai Greci, da tutti i caratteri della loro arte e da ciò che si sa degli studi e delle consuetudini di lavoro di quegli artisti, questo si può presumere fosse il loro procedimento. Dovevan foggarsi dapprima qualche grossolano pupazzo in gesso od altra materia rigida, a fine di assicurarsi delle proporzioni principali, dell'atteggiamento e della linea essenziale della loro figura, dell'impostazione e dell'equilibrio delle grandi masse. Assicuratisi di ciò, dovevan farlo da un praticante tradurre, così, sommario e grossolano, nel

blocco di Pario o di Pentelico, sul quale, appena dirozzato, interveniva subito l'artista, cioè lo scultore. Questi a forza di sapiente lavoro di incavi e di smussature, senza alcun bisogno, né invero alcuna possibilità di servirsi di "punti", ma solo con mezzi di semplici triangolazioni, faceva grado a grado, sempre per sapienti armonie di linee ed equilibri di masse, balzar fuori la figura perfetta.

Di poco diverso è il procedimento di Michelangelo, come lo possiamo tra l'altro dedurre dal bel modellino in cera del *Davide* (bozzetto dieci volte più piccolo del colosso definitivo). Egli fa, sì, talvolta un bozzettino assai rifinito nei particolari: ma non già, badate, per poi trasportarlo tal quale, con ingrandimento meccanico, servilmente copiandolo, dalla cera al marmo: ma solo per rendersi esatto conto di tutti i valori decorativi, di tutti gli equilibri di masse, di tutti gli incontri più o meno felici di modellati, di musculature, di varietà anatomiche; valendosi a ciò dell'alto suo potere immaginativo, che gli rendeva possibile vedere, di sulla piccola statuetta di cera, l'effetto del gigante che egli avrebbe poi cavato dal masso. Del resto, l'esistenza di quell'abbozzo in terra e stoppa che è alla Regia Accademia di Firenze, ci testimonia che anch'egli usava del procedimento che abbiám creduto poter attribuire ai Greci. Ciò che importa, è che anch'egli – e chi più di lui! – affrontava con tutto il vigore del suo grande impeto creativo il blocco di marmo. Nessun scultore mai ebbe più fermo che lui il convincimento che l'arte dello scultore è nello scolpire; e tutta l'o-

pera sua par scaturire dal cozzo della sua eroica volontà contro la dura riluttanza del marmo. Nessun modellato mai che tradisca l'affondarsi del pollice in una materia cedevole.

Anche nelle sculture del Donatello (vi cito ad esempio il *S. Gerolamo inginocchiato*) si sente, per tutto, la fattura diretta nel marmo, che si giova di risorse imprevedute e imprevedibili, appunto perché tutte intrinseche alla natura della materia trattata. E dove trovare un più schietto tagliatore di pietre che il grande e rude Jacopo della Quercia?

Una valida controprova di quanto abbiamo affermato ci è data dal nostro Canova. È noto ch'egli usava far mettere a molti punti le sue statue da modelli compiutissimi: ed è altrettanto noto l'invincibile senso di freddezza che viene dalle sue opere, pur concette quasi sempre con alto pensiero – proprio per colpa della meccanicità aggelata della lavorazione.

Insomma, non stanchiamoci di ripeterlo, la scultura è prima di tutto l'arte dello scolpire, l'arte di far palpitare la vita, per virtù d'ingegno e di mano, là dove essa sembra più esularne – nel sasso; e lo scultore che non sa scolpire è come il pittore che non sappia dipingere, la sarta che non sappia cucire o peggio tagliar nella stoffa. Una contraddizione in termini, un assurdo».

«Ben è vero;» disse il mio attento interlocutore «ma vorreste voi indicarmi a sommi tratti qual è, secondo la vostra esperienza, la via ch'io dovrei percorrere per cansare codest'assurdo, e riuscire, per quanto lo comportino le mie capacità, a un buon risultato?».

«Di tutto cuore, amici miei. Ma vogliam proprio incominciare *ab ovo*. Concetta dunque l'opera nella mente, aiutandoci in ciò con qualche buon schizzo sulla carta, partiamocene senz'altro alla volta di Carrara per visitarvi le cave, e sceglieri il nostro blocco. Io non so alcuna cosa, all'infuori dell'esercizio dell'arte, che possa meglio giovare a un giovane scultore, che una visita a quelle stupende Alpi Apuane. Quivi tutto parla della magnificenza, della nobiltà e della terribilità di questa materia, in cui noi siamo chiamati a immettere lo spirito vivificatore. Tutto ivi è grande e aspro e solenne. L'aspetto delle montagne biancheggianti, gli immani blocchi giacenti, il rombo delle mine e il picchiar vasto dei martelli, i cumuli immensi di detriti che danno visibile testimonianza dell'antichità delle cave, della millenaria fatica che l'uomo vi ha durata attorno. La razza stessa degli alpigiani che vi faticano è singolare: maschia e tenace come i prossimi liguri, ma già raggentilita dal buon garbo toscano. Io non so dimenticare la grata impressione che mi fece la prima volta quel loro aspetto grave e pacato, e quel loro così schietto "buongiorno" con cui ad ogni incontro mi salutavano.

Una mirabile divisione di lavoro, un ordine esatto, una calma operosa, regnano nell'apparente caos che investe tutta la montagna. V'è il dirigente tecnico, il dirigente meccanico, il cavatore, il minatore, il dirozzatore del blocco – e chi ha cura dei ferri, chi della manutenzione della ripida strada per cui si fan slittare i grandi monoliti. Questi, che non di rado raggiun-

gono i cinquecento quintali, sono smossi a mezzo di giganteschi martinetti e ciclopiche leve, e così legati su solidissime slitte di travoni; le quali poi assicurate a grossi canapi che si attorciglian via via a gagliardi piuoli fissati lungo la strada ad ogni 30-40 metri, vengon calate giù al piano. Questo lavoro non si effettua senza pericoli. Del resto, il solo inerpinarsi sulla montagna per quelli scarsi sentieri scavati nella roccia, è ardua cosa. Tutto colà ha qualcosa di immane e di eroico. Né io vi dico ciò per smania di falso lirismo; ma per farvi intendere tutta la grandiosità, la nobiltà di questo sforzo umano che voi siete chiamati a coronare e a giustificare con la vostra opera spiritualizzatrice. La quale pertanto dovrà esser degna di tanto arduo e travaglioso principio. Lasciatemi ricordare l'episodio di certo nostro collega (ch'io conosco bene), il quale, giovane, mentre attendeva trepidante nel suo studio il trasporto del suo primo blocco di marmo da cui doveva cavare certa sua statua lungamente meditata, udendo fuori l'aspra fatica dei carradori che frustavano i cavalli, sentiva i suoi occhi empirsi di lagrime pensando se alla fine il suo lavoro trasformatore – l'opera sua d'artista – avrebbe francato il dispendio di tanto sforzo umano e animale.

Il blocco, nella sua primiera forma, ha sempre una sua evidente parentela con la maestà della montagna; parentela che è troppe volte guasta dall'inconsulto e frivolo lavoro dell'uomo. Sicché si può ben dire che la bella materia era più vicina all'arte quando l'aveva appena partorita la materna montagna, sussidiandola

il rustico alpigiano, che non dopo che vi mise la mano il cittadino "artista".

Ma tralasciamo cotali tristizie, e con animo ottimista seguiamo le vicende del nostro blocco di marmo; il quale supporrò voi abbiate scelto bene appropriato all'opera che dovete fare. Prima di acquistare il marmo voi avrete dunque approntato nel vostro studio quel sommario abbozzo di gesso che vi dà le linee e le proporzioni principali della vostra statua. Arrivato il blocco al vostro laboratorio, comincerete dunque la "scandagliazione" usando, com'è necessario, de' compassi; e vi sbazzerete così della parte superflua del blocco: e ciò farete picchiandolo via colla "punta", oppure, se franca la spesa, farete eseguire un "taglio di sega". Da questa prima operazione, il vostro blocco dovrà uscire già imparentato nella sua forma col fantasma che va sbocciando a mano a mano nella vostra mente.

S'intende che avrete affidato questo compito al vostro appuntatore, operaio specialista, che per non aver atteso in vita sua ad altro lavoro, ha realmente maggior pratica allo scandaglio, e braccio più adatto che non lo scultore a tal genere di fatiche: raccomandovi sempre che il lavoro dell'appuntatore, anziché voler avvicinare il più possibile il modello dello scultore, come usa solitamente, lasci invece un largo margine al suo lavoro di mano e di fantasia; e ciò quand'anche, come nel caso nostro, l'appuntatore non abbia a riprodurre che un sommario bozzettone.

Fatta questa abbozzatura col ferro a punta (mettendo qua e là tra i principali, pochi pun-

ti secondari) potrà lo stesso operaio dare poi una larga gradinatura, badandogli voi che non s'attenti mai a tondeggiare i rilievi, ma si mantenga sempre in uno sbizzo nettamente squadrato.

Finita qui l'opera dell'appuntatore, se attinenti alla tua statua vi debbano essere parti architettoniche, ti suggerisco di farle subito eseguire dal quadratore: e ciò perché in tal modo lo scultore saprà, anzi vedrà con l'occhio, tra quali motivi prefissi deve svolgersi e vivere la sua statua, e non correrà così pericolo che le sue studiate linee, i suoi ben composti piani, i suoi giusti volumi si trovino poi ad esser soverchiati nell'euritmia generale, o comunque guasti, dalla cornice architettonica.

E ora qui, figliolo, comincia veramente la tua opera d'artista scultore.

Tu ti ritrovi dinanzi grossamente rifatto nel marmo quel sommario pupazzo che tu foggiaisti nel gesso, e che coincideva col primitivo fantasma vagheggiato dalla tua mente.

Ma ecco tu t'avvedi, rivedendotelo di contro, che nel frattempo quel primo germe si è andato sviluppando nella tua fantasia stimolata, e già senti il bisogno d'imprimervi una forma più decisa.

Con risoluto coraggio e senza vane esitanze, comincia con l'approfondire le cavità principali – i grandi avvallamenti – badando che ciascuna sia sempre varia dall'altre; varia, dico, e nell'andamento generale delle linee e nel valor suo di scuro; attento a non uscir mai da quell'equilibrio di vuoti e di pieni, che non è solo una legge fondamentale dell'arte, ma

ben si può dire la legge plastica di tutta la vivente natura; ritrovandosi sempre, in tutte le formazioni naturali, dalle pose dell'animale ai gesti dell'uomo, dalla struttura del nuvolo a quella del monte, dalla disposizione dei palchi dell'albero alle mobili volute di una capigliatura.

Ora, se tu ti sei accinto a fare un'opera di plastica, è appunto perché hai concetto nella mente un peculiare equilibrio di pieni e di vuoti, che costituisce così la caratteristica della tua concezione e la ragion d'essere della tua opera: e da quel peculiare equilibrio non dovrai mai dipartirti.

Cura altresì di non cadere in simmetrie e parallelismi di linee che non sian voluti e pensati a un fine preciso. Che anche cento linee parallele posson riuscire efficaci, quando sian volute da un chiaro e ponderato concetto, non uscite da insipienza o inerzia della fantasia.

In questo tuo lavoro dovrai usare varie foggie di puntine o unghietti, secondo le esigenze del volume di marmo che ti avverrà di dover levare.

Una precauzione poi necessaria per chiunque, puntatore, quadratore, scultore, faccia uso della punta o d'altro ferro che percota verticalmente, è questa: di tener sempre presente che l'urto del colpo entra nel vivo del marmo per circa un centimetro e mezzo; e così badisi di lasciare in soverchio tal grossezza di marmo, per rilavorarla poi con ferri non conficchevoli. E come la punta, così pure la gradina, ma un poco meno, lascia questi segni dei colpi, che noi diciam bianchi o pisti.

Ti raccomando nel modo più stretto di far sempre procedere il tuo lavoro ugualmente da ogni lato, sì dinanzi, sì sui fianchi, sì da tergo. Che nessun lato si avvantaggi tanto su gli altri da romper l'equilibrio, così da farti uscire da quell'armonia di piani, di volumi, di linee, che dev'esser per te il principio, la via e il fine. Procedi man mano approfondendo vieppiù gli avvallamenti. Usa del ferro a colpi aspri e decisi, violenti magari, che varrà sempre meglio che tentennanti e fiacchi: quel lavoro che può esser fatto con un sol colpo del ferro, riesce sempre male se fatto con due o più. Ti ripeto adunque di aver forza, impeto, ardire e fede in te medesimo; ché se manchi di queste qualità, allora fa' altro mestiere che scolpir pietre: il marmo non si vivifica con le blandizie, ma con la forza del braccio e della volontà. Bada però che se il tuo colpo ha da essere forte e deciso, ha però da essere sempre intelligente, mai meccanico e casuale. Vuol essere impeto di un entusiasmo d'uomo, e non di bestia. Perciò non lasciar errare il taglio del tuo scalpello a suo piacimento, ma costringilo tu, con fermissima mano, ad andar sempre nella direzione anatomica; voglio dire miologica ed osteologica (suppongo tu stia a scolpire un nudo, come la più degna cosa di uno scultore); non che il ferro lasci nel marmo segni in contrasto alle musculature che vi dovran nascere; ma già seguendo e ordinatamente segnando la direzione dei grandi fasci muscolari e delle grandi strutture ossee, la tua scalpellata conduca la materia ad assumere in sé il carattere della carne pulsante. Per tutta questa parte del tuo lavoro, che, come t'ho det-



to, dev'esser tutta d'impeto di fede e di ardire, ti potrai con vantaggio servir di puntine, unghietti, gradine e scalpelli quadri e mezzotondi.

Se ti sarai valso fin qui del mazzuolo a manico di legno, ti servirà meglio d'orinnanzi il mazzuolo tutto di un pezzo di ferro (che vibra il colpo più secco e nervoso) del peso vario da due a tre kg e 1/2, secondo la forza del tuo braccio e la mole di marmo su cui tu picchi. Avverti tuttavia che la maggior forza dev'esser fatta dalla mano che regge lo scalpello, che è in verità quella che col suo fermo governo domina il marmo. La tua scalpellata sia la più lunga possibile: come già ti dissi, cerca di far dare ad ogni colpo di mazzuolo il maggior rendimento che puoi col minor numero di colpi rincalzantisi un sull'altro. Lo spesseggiar di questi colpi a rincalzo ti dà sul marmo quel brutto senso di scalettatura, come fa nei capelli il barbiere inesperto; e ciò potrai evitare solo se la tua mano sinistra sa mantenere il ferro come fosse rinchiuso in una morsa. Hai, ad esempio, di scolpir le pieghe di un panneggio? Come il buon disegnatore con un sol tratto franco segna subito tutto un piano della forma, così tu con una sola gradinata o scalpellata lunga e continua, incidi da un capo all'altro tutto il piano o linea delle pieghe principali, senza ritorni, senza riprese, senza pentimenti. Ciò che ti dico, per più evidenza, delle pieghe, dovrai pur fare sul nudo o qualsiasi altra forma da scolpire. Che la tua lunga scalpellata risuoni al tuo orecchio come un canto; che il tuo mazzuolo battendo segni un ritmo di allegra fanfara; questa tua letizia d'animo e di braccio

manterrà freschezza alla materia, ed i piani così sculti nel marmo balzeranno più svelti ed efficaci. Ricordati che la scultura è vita, è gioia, è dolore; e queste forze unite concorrono a formare la bella finzione dell'arte. Vi raccomando a tutti altresì di non lavorar mai sul marmo sudicio. Mantenetelo sempre pulito, non solo perché agisca subito nei giuochi di chiaroscuro con la verità del suo tono schietto; ma anche perché non s'obliteri in chi lavora il senso della nobiltà, della bellezza e purità della materia ch'ei tratta. Lo stile, ricordatelo bene, scaturisce dalla concordanza del carattere proprio della materia col carattere della figura che vi foggiate. Fin che non smarrirete il senso della venustà del marmo, non cadrete in banalità o sconcezze di esecuzione.

Così pure vi raccomando un grande ordine e stretta consuetudine nella disposizione dei ferri e d'ogni altro utensile intorno a voi, in modo che ogni cosa che vi occorra vi venga sottomano quasi da sé, senza dispendio o interruzione della vostra attenzione intelligente, che vuol esser tutta conversa nel vivificare il vostro marmo.

Ciò che ti ho detto a proposito delle musculature, vale, s'intende, per qualunque altra parte della tua statua o cosa che tu abbia da scolpire. Eccoti una capigliatura ad anella scendenti. Incomincerai ancor qui ad incider le maggiori cavità che danno la foggia generale della capigliatura; e dentro quelle segnerai qua e là, a colpi decisi, qualche muover di ciocche nella direzione longitudinale delle anella. Così per una veste, per un drappoggio: accingiti

prima agli scuri forti, che ti vivificheranno anche la parte in luce; e poi con pochi colpi risoluti segnerai le pieghe più accidentali.

Per regola generale, da tenersi sempre presente, ogni scuro dovrà essere più largo al fondo che all'imboccatura. E ciò affinché la cavità produca realmente il voluto effetto di scuro: ché se fosse al fondo men larga che alla superficie, la luce penetrandola da per tutto le toglierebbe tal funzione. Perciò voi vedete che il calco fatto direttamente dal vero manca sempre, non solo di efficacia emotiva e vibrazion di vita, ma anche strettamente di effetto plastico: appunto perché nella materia inerte conserva ancora le stesse cavità che ha il vero con la sua materia viva. Se ad esempio, nel rendere un pannello, non slargherai all'interno gli incavi delle pieghe, anziché un vigore di scuro, otterrai sempre un dispiacevole effetto di canale. Naturalmente quanto più il marmo è trasparente (supponiamo, l'onice messicano) tanto più questa regola dovrà essere osservata.

Quando poi dovrai approfondire quegli scuri che si trovino fortemente sottosquadra, non dimenticar mai che appoggiando il ferro oppure il trapano sull'orlo esterno dell'orificio, quest'orlo vien presto a consumarsi per lo sfregamento assiduo del ferro; però potrai ovviare a ciò, applicando una lastrina di piombo oppure una schiappa di legno, proprio sul punto minacciato.

Così in particolare nel foggiar le cavità anguste e assai profonde, abbi sempre l'avvertenza di tener la bocca dell'apertura assai più

stretta di quel che non debba risultare alla fine; perché il lavorio del ferro che scava nel fondo, come già dissi, tende sempre per attrito a slabbrar gli orli dell'apertura, rendendola a poco a poco sempre più larga. Terminato di lavorare nel fondo, potrai con ferri adatti, portare la bocca di apertura alla sua giusta proporzione.

Fatto dunque questo intelligente lavoro di abbozzatura di tutto l'assieme, ormai la tua statua dovrebbe essere avviata a buon fine. Ma qui soffermati alquanto: pensa, e considera bene; osserva lungamente il tuo lavoro, e con severità interrogalo se proprio corrisponda in tutto a quell'equilibrio e a quell'armonia che già preesisteva nella tua mente. Quando ti sarai reso ben certo di ciò, ripiglia ad approfondire sempre più gli scuri fino a spingerli al loro massimo valore, usando con baldanza il violino; od anche lo stampo, se lo permette il volume di marmo che sostiene lateralmente il colpo. Maneggia il violino con mano ferma e nervosa, ma non priva di agilità e di garbo: il segno che lascia lo strumento nel corrodere il marmo ha già di per sé un valore espressivo non trascurabile. La volgarità o la gentilezza stessa degli atti delle nostre membra nel lavoro par che si tramandi, ed effettivamente si tramanda, nel carattere finale dell'opera. Talché, a quel modo che vi raccomandai di mantener netto il marmo anche per certe ripercussioni d'ordine spirituale, così vi consiglio di non lasciar prendere alla vostra persona nel maneggio degli strumenti, violino o scalpello o qualsivoglia, atteggiamenti grossolani o sguaiati; ma

ben piuttosto energici e corretti: però che tutto si riflette nello spirito e dallo spirito nell'opera. A tal fine anche il violino sia sempre mantenuto ben pulito e scorrevole. Non passa te oltre, vi prego, a siffatte esigenze della materia. Lo spirito, per operare appieno, ha bisogno di non incontrare intoppi.

Quando usi il violino, specie nei momenti di maggior sforzo, bada di rinchiudere la punta del trapano anziché nelle nude dita, in un lembo di cuoio morbido che la cinga come una custodia, a necessaria protezione dell'epidermide delle dita: domina con assoluta padronanza il tuo strumento, e sii sempre ben vigile in caso che la saetta del trapano, perdendo di colpo il suo punto d'appoggio, non abbia, scappandoti via, a spezzare qualche parte fragile della statua.

Se poi, per un motivo qualsiasi (assenza del garzone, scarsezza di tempo), una forte cavità o uno scuro principale tu non abbia opportunità di farlo col violino, potrai ricorrere, come si disse, allo stampo. E cioè: isolerai il pezzo da togliere con una serie di buchi fatti con lo stampo, a preferenza piccolo, e raggiunto con essi il piano che vuoi scoprire, picchia via con un unghietto il pezzo che dev'essere eliminato.

Accingiti ora anche alle parti accessorie della tua statua, drappeggi, capigliature, nastri, fiori, o quel che sia; sempre partendo dagli scuri, scegliendoli e graduandoli opportunamente, in modo anche qui che ti risultino sempre vari; variandoli ti si gioveranno l'un l'altro; e considerali bene nei loro rapporti con l'impostatura generale della tua statua.

Perciò ti raccomando di non lasciarti prendere dal fascino di lavorare dappresso il marmo, assorbendoti tutto in quella sola particella che stai foggiando ad esclusione di tutto il rimanente della statua; ma discostati ad ogni tratto per mantenerti sempre nella veduta del gioco totale delle luci e degli scuri. Prefiggiti di dover lavorare ancor di più col fervore della mente quando ti discosti dalla statua, e la guardi drizzata dinanzi a te, che quando vi stai sopra con lo scalpello in sul marmo. Sovvienti dei panneggi della *Vittoria di Samotracia* che accompagnano così bene, nella giustezza dei loro scuri e incavi, l'impeto della figura, e quelli, così solenni e austeri, del *Mosè*. Anche nella *Venere di Milo* osserva i fondi bassi delle pieghe che cadon sul davanti, e che sostengono con tanto vigore e tanta grazia quelli cadenti da fianco e fianco.

A proposito di questa accortezza nel giovarsi degli accessori per la distribuzione sapiente de' chiari e scuri a vantaggio totale dell'opera, vedine qualche bell'esempio nella massima scultura di quel peritissimo, anzi irraggiungibile lavoratore del marmo che fu il maestro Bambaia. Se in talune parti del sepolcreto di Gastone da Foix, l'estrema sapienza tecnica ha perfino preso il sopravvento sullo spirito d'arte e sembra essersi fatta fine a se stessa; nella statua distesa guarda quale stupendo partito egli ha saputo trarre da certi bei particolari decorativi, come la catenella-collana che scende sulla corazza, e la rama d'alloro entro i ben sculti capelli, e le gentili decorazioni del cuscino: e tutte insieme queste leggiadrie, creando