

da **Storia sociale**  
**dell'arte**

---

di *Arnold Hauser*

Edizione di riferimento:

Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte. Volume primo. Preistoria. Antichità. Medioevo*, trad. it. di Anna Bovero, Einaudi, Torino 1955, 1956 e 1987

Titolo originale:

*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, C. H. Beck, München

# Indice

## L'ANTICHITÀ CLASSICA

V. L'ellenismo	4
VI. L'impero romano e la tarda antichità	12
VII. Poeti e artisti nell'antichità	19

## Capitolo quinto

### L'ellenismo

Nell'età ellenistica, cioè nei trecento anni dopo Alessandro il Grande, il baricentro dell'evoluzione si sposta dalla Grecia all'Oriente. Ma gli influssi sono reciproci, e ci troviamo di fronte – per la prima volta nella storia umana – a una civiltà mista veramente internazionale. È soprattutto questo livellamento delle culture nazionali che dà all'ellenismo il suo carattere eminentemente moderno. Ma la fusione fra le tendenze particolari non si produce solo su questo piano, e le cesure troppo aspre non scompaiono soltanto fra Occidente e Oriente, fra Greci e Barbari, ma anche fra i diversi ceti, se non fra le classi. Nonostante le differenze economiche crescenti, l'accumulazione sempre più concentrata del capitale e il costante aumento del proletariato<sup>1</sup>, insomma, nonostante l'acuirsi dei contrasti di classe, si compie un certo livellamento sociale, che annulla i privilegi della nascita. Giunge così a termine un processo in atto già dalla fine della monarchia tribale, e fatale alle differenze di casta. Il passo decisivo è opera dei sofisti, che sviluppano un concetto affatto nuovo dell'*areté*, indipendente dal ceto e dall'origine, perché sia accessibile a ogni greco. La nuova tappa sulla via del livellamento è rappresentata dalla Stoa, che cerca di liberare i valori umani anche dai segni della razza e della nazionalità. Con la sua libertà dai pregiudizi nazionali, essa non fa che sancire una situazione già in atto grazie al governo dei Diado-

chi, proprio come il liberalismo dei sofisti non era che un riflesso della situazione creata dalla borghesia cittadina, industriale e commerciale.

Già il fatto che ogni abitante dell'impero, con un semplice mutamento di residenza, possa diventare cittadino di una qualsiasi città, significa la fine dell'idea della polis come comunità politica. I cittadini sono ora i membri di una comunità economica; e traggono vantaggio dalla libertà di movimento, e non dall'appartenenza a un gruppo tradizionale. L'interesse comune non è più determinato dalla razza o dalla nazionalità, ma dall'uguaglianza delle possibilità personali. Siamo giunti alla fase economica del capitalismo sopranazionale. Lo stato favorisce la selezione secondo l'abilità economica, perché gli elementi che si affermano nella lotta per l'esistenza si dimostrano anche i più idonei all'organizzazione interna dell'impero mondiale. L'antica aristocrazia, con la sua tendenza alla separazione e all'isolamento, coi suoi sforzi per conservare la purezza etnica e la cultura tradizionale, è del tutto inadatta all'organizzazione e all'amministrazione di un siffatto impero. Il nuovo stato l'abbandona al suo destino e sollecita la formazione di un ceto dirigente borghese, sorretto unicamente dalla potenza economica, senza prevenzioni di razza o di casta. Questo, per il suo dinamismo economico, la mancanza di tradizioni rigide e ormai prive di senso, il razionalismo improvvisatore, è molto vicino, nella sua visione della vita, all'antico ceto medio, e si rivela il miglior cemento per l'unione politica ed economica dei popoli del mondo ellenistico.

Il razionalismo, promosso energicamente dallo stato, si afferma in tutti i campi della vita civile; non solo livellando razze e caste, e rimuovendo tutte le tradizioni che inceppano l'economia liberistica, ma anche nell'organizzazione sopranazionale dell'attività scientifica e artistica, in quel *commercium litterarum et artium* che rac-

coglie i letterati e i dotti del mondo civile in una grande comunità di lavoro, crea centri di ricerche, musei e biblioteche, e attua pienamente i principî della divisione del lavoro anche nel campo intellettuale. Dappertutto sorgono, al posto dei gruppi tradizionali, comunità di lavoro fondate su criteri pratici, e anche la produzione intellettuale si regola sulla concorrenza e sul rendimento, anziché su ragioni etiche e affettive. Come il grande stato ellenistico spedisce di qua e di là i suoi funzionari senza badare all'origine e alla tradizione<sup>2</sup>, come il commercio capitalistico, emancipa i suoi soggetti dal luogo di nascita e dalla patria, così anche gli artisti e gli scienziati vengono sradicati e riuniti nei grandi centri di cultura internazionale.

Già i sofisti del secolo v, anzi già i poeti e gli artisti dell'età tirannica, si staccavano dalle città dov'erano nati e cresciuti, e conducevano un'esistenza libera e vagabonda. Ma ciò significava semplicemente che si erano liberati da certi legami, senza sostituirli con altri. Soltanto l'ellenismo sviluppa, al posto dell'antica fedeltà alla polis, una nuova solidarietà che abbraccia tutto il mondo colto. Nel campo della ricerca scientifica, questo senso di solidarietà permette una cooperazione fra studiosi senza precedenti, una distribuzione dei compiti e un'integrazione dei risultati, insomma un razionalismo dei metodi di lavoro orientato esclusivamente verso il rendimento, e direttamente dedotto dai principî dell'economia razionale. Julius Kärst osserva che si manifesta fin d'ora quella «reificazione» della vita spirituale, che generalmente consideriamo come una caratteristica del tecnicismo del nostro tempo<sup>3</sup>. I fattori personali passano in secondo piano, i compiti sono frazionati e distribuiti senza riguardo alle inclinazioni e attitudini dei singoli. Esempari per questa organizzazione tecnica del lavoro intellettuale, che collega e subordina meccanicamente l'una all'altra le prestazioni individua-

li, sono l'apparato amministrativo, la burocrazia centralizzata e la gerarchia dei funzionari, che uno stato gigantesco deve sviluppare e mantenere<sup>4</sup>. Le conseguenze inevitabili di questa specializzazione e spersonalizzazione della ricerca sono la tendenza all'erudizione pura e il pericolo dell'eclettismo. L'una e l'altro fanno la loro apparizione nella storia della cultura occidentale con l'età ellenistica, e, forse più di tutti gli altri suoi aspetti, fanno pensare allo spirito del nostro tempo. L'eclettismo è un tratto fondamentale non solo della scienza, ma anche dell'arte ellenistica. L'orientamento storico, il gusto antiquario, la comprensione per le diverse tendenze artistiche del passato, portano con sé una recettività indiscriminata, che riceve sempre nuovi impulsi dalla fondazione di raccolte d'arte e di musei. Collezioni principesche e private esistevano anche prima, ma solo ora si comincia a raccogliere sistematicamente e secondo un piano. Solo ora si tende a costituire gliptoteche «complete», che rispecchino l'intera evoluzione dell'arte greca; e, dove mancano originali importanti, si colmano le lacune con le copie. In questa scientificità del metodo, le collezioni ellenistiche precorrono i musei e le gallerie moderne.

Neppure nelle epoche precedenti lo stile artistico fu sempre del tutto unitario, e spesso un'arte aristocratica, formalmente rigoristica, convisse con un'arte più popolare e più sciolta; o un'arte sacra tradizionalista con un'arte profana progressiva. Ma soltanto l'ellenismo vide sorgere dallo stesso terreno sociale tendenze di stile e di gusto affatto diverse e opere d'arte stilisticamente diversissime, eppure destinate a una stessa classe e a uno stesso ambiente culturale. Il «naturalismo», il «barocco», il «rococò» e il «classicismo» alessandrino nascono e si sviluppano l'uno dopo l'altro, ma da ultimo sussistono l'uno accanto all'altro; e fin da principio il patetico e l'intimo, il solenne e il bozzettistico, il colossale

e l'idillico si dividono i favori del pubblico. L'autonomia dell'arte, scoperta nel secolo VI, coerentemente svolta nel V, trasformata in estetismo nel IV, si riduce ora a un gioco arbitrario di virtuosismi formali, a un astratto cimento delle facoltà espressive, a una libertà che, benché sappia ancor maturare opere elette, sconvolge e svaluta i criteri classici. La dissoluzione dei principî dello stile classico è in stretto rapporto coi mutamenti nella struttura sociale del ceto dei consumatori e intenditori d'arte. Via via che questo ceto si differenzia, correnti stilistiche sempre più eterogenee sorgono l'una accanto all'altra. Il principale mutamento nella composizione del pubblico è determinato dal fatto che l'antico ceto medio – finora poco influente in questo campo – si fa innanzi come acquirente di opere d'arte. Evidentemente i suoi criteri estetici sono diversi da quelli della nobiltà, benché esso cerchi in molti modi, e spesso con la massima ambizione, di adeguarsi al gusto dell'élite. Un altro fattore determinante nel complesso del mercato artistico sono i principi con le loro corti; a loro volta, essi propongono all'arte esigenze nuove, affatto diverse da quelle dei nobili e dei borghesi, benché gli uni e gli altri cerchino di appropriarsi le maniere dei principi e di imitare, nei loro modesti limiti, lo stile teatrale e pomposo delle corti. Così la tradizione classica si mescola da un lato col naturalismo bozzettistico del gusto borghese, dall'altro col barocco lussureggiante del gusto aulico. All'arricchimento eclettico del patrimonio formale contribuisce infine la stessa organizzazione capitalistica della produzione d'arte, che, facendo leva sull'estetismo del tempo, crea una domanda di opere d'arte che muta secondo la moda e si rinnova periodicamente. Accanto alle botteghe dei ceramisti, che in parte lavorano già con sistemi industriali, comincia la produzione su vasta scala di copie dei capolavori della scultura. Senza dubbio, le stesse botteghe e le stesse persone producevano anche



opere originali. Ma è naturale che gli scultori, esercitando quel mestiere di copisti, si lasciassero facilmente sedurre dal puro virtuosismo stilistico.

All'eclittismo dell'epoca corrisponde la confusione delle arti e dei generi, altro fenomeno caratteristico della tarda classicità, di cui tuttavia gli inizi già si trovano nel secolo IV. Esso si manifesta soprattutto nello stile pittorico della scultura lisippea e prassitelica; ma si può constatare anche altrove, in primo luogo nel dramma, che già in Euripide brulica di elementi lirici e retorici. In questi sconfinamenti si esprime la stessa tendenza espansiva dell'arte, a cui debbono il loro successo il ritratto, il paesaggio e la natura morta, temi un tempo ignoti o eccezionali, e impiegati tuttora – almeno in parte – solo come accessori. Si afferma in essi quello stesso attaccamento alle cose e agli oggetti, che domina lo spirito economico dell'epoca, legato al concetto di merce. L'uomo, finora soggetto quasi esclusivo della rappresentazione artistica, cede ora dappertutto ai temi del mondo delle cose. La «reificazione», che si afferma nell'organizzazione del lavoro intellettuale, si esprime così anche nei temi dell'arte. E non solo la natura morta e il paesaggio, ma anche il ritratto veristico, che tratta l'uomo come un pezzo di natura, è un sintomo di quella tendenza.

Alla fioritura della ritrattistica corrisponde, in letteratura, la sempre maggiore predilezione per la biografia e l'autobiografia<sup>5</sup>. Il valore del «documento umano» cresce nella misura in cui l'acume psicologico diventa un'arma sempre più indispensabile della concorrenza economica. Il crescente interesse per l'elemento biografico si riconnette anche al progresso della riflessione filosofica su se stessi, al culto degli eroi – ravvivato dai tempi di Alessandro – e, in una certa misura, al più vivo interesse personale che lega tra di loro i membri della nuova società aulica<sup>6</sup>. Al gusto per la psicologia debbo-

no la loro origine altri due generi: il romanzo e la commedia «borghese». Nella letteratura greca, le storie inventate, soprattutto storie d'amore, che si svolgono nel mondo di quella stessa gente per cui sono scritte, non già in quello remoto della leggenda, sono una creazione dell'ellenismo<sup>7</sup>. Così è della commedia menandrea, che contiene tutto ciò che è rimasto vivo – dopo la scomparsa della democrazia cittadina e del culto dionisiaco – dell'antica commedia politica e della tragedia euripidea. I personaggi appartengono al medio ceto e alle classi più umili, l'azione s'impenna sull'amore, sul denaro, sull'eredità: padri avari, figli scappati, etère avide, parassiti imbroglianti, servi astuti, bambini esposti, gemelli scambiati, genitori perduti e ritrovati. Il tema amoroso non può mai mancare. Anche qui Euripide precorre l'ellenismo. L'amore come centro del conflitto drammatico era, prima di lui, affatto ignoto, ed è lui che lo acquisisce al dramma, anche se sarà soltanto l'ellenismo a farne la leva principale dell'azione<sup>8</sup>. Il tema erotico è forse quel che vi è di più borghese nella commedia borghese, dove gli amanti non lottano più contro dei e demoni, ma contro il meccanismo sociale: genitori ostili, ricchi rivali, lettere perfide, clausole testamentarie. Tutto questo gioco d'intrighi amorosi è in stretto rapporto col «disincantamento»<sup>9</sup> e con la razionalizzazione della vita, col pieno sviluppo dell'economia monetaria e col predominio dello spirito mercantile.

Ora infine anche la borghesia ha il suo teatro. In ogni piccola città esso ha la sua modesta sede; ma nelle grandi città si serve di quei nuovi, splendidi edifici di pietra e di marmo, i cui ruderi sono giunti fino a noi, e a cui corre il nostro pensiero quando si parla di teatro greco, mentre in realtà non furono destinati a Eschilo e a Sofocle, ma a quell'Euripide ai suoi tempi così disprezzato e ai suoi tardi emuli: cioè la variopinta compagnia a cui appartenevano non solo Menandro ed Eronda, ma

ogni sorta di acrobati e flautisti, saltimbanchi e pagliacci, come troveremo, tanti secoli dopo, tra i rivali di Shakespeare.

## *Capitolo sesto*

### L'impero romano e la tarda antichità

All'ellenismo succede l'egemonia mondiale dell'arte romana; a partire dall'epoca imperiale, è questa, e non piú quella greca, che segna le linee decisive dello sviluppo. L'ampollosa barocca e il lezioso rococò alessandrino sono giunti a un punto morto, e non fanno che ripetere le loro formule trite, mentre Roma, sotto la guida dei Cesari, crea, di pari passo con l'unitaria amministrazione dell'impero, un'«arte imperiale»<sup>10</sup> piú o meno unitaria; arte che, per la sua modernità, finisce per imporsi dovunque. Dopo lo stile augusteo, ancora fortemente grecizzante, benché già piú «borghese», asciutto e sobrio, l'elemento romano emerge sempre di piú nell'età flaviana e traianea, e prevale nel tardo impero. A Roma il successo dell'arte greca si limitò fin dall'inizio ai circoli aristocratici e colti; il ceto medio la capiva poco, e il popolo, naturalmente, ancor meno. Negli ultimi secoli dell'impero d'Occidente, quando l'aristocrazia perde la sua posizione dominante e abbandona le città, quando i generali e i Cesari vengono spesso dalla bassa forza e dal fondo delle province, e il principale movimento religioso dell'epoca penetra dall'infima plebe nei ceti piú elevati, uno spirito popolaresco, provinciale si afferma anche nell'arte, e a poco a poco soppianta gli ideali classici<sup>11</sup>. Specie nella ritrattistica plastica, ci si rifà all'antica tradizione etrusco-italica, sempre viva nelle immagini di cera degli antenati che ornavano gli atri

delle case<sup>12</sup>. Chiamare «popolari» questi ritratti sarebbe troppo, perché il culto delle *images* restò legato ai funerali aristocratici e non poté mai penetrare largamente fra il popolo<sup>13</sup>, anche se, negli ultimi tempi della repubblica, le grandi famiglie plebee usufruivano del privilegio patrizio di poter portare nei cortei funebri le immagini degli avi<sup>14</sup> (Polibio, *Storie*, 6, 53; Plinio, *Lettere*, 3, 5; Giovenale, *Satire*, 8). Ma l'arte del ritratto (indipendentemente dalla sua diffusione) è per lo più, presso i Romani, destinata a scopi privati, a differenza che presso i Greci, che se ne servivano solo quando si trattava di onorare pubblicamente un cittadino, erigendogli una statua. Questa circostanza spiega anzitutto lo spontaneo, immediato naturalismo del ritratto romano, che finì per prevalere anche nello stile delle opere destinate a scopi pubblici. Ma l'evoluzione non è omogenea. Sussistono fino alla fine due diverse tendenze: lo stile grecizzante e idealistico, classicamente generico, teatralmente patetico dell'aristocrazia aulica; e quello indigeno, prosaicamente veristico, delle classi medie, più solide. La corrente popolare non sopraffà dovunque nella stessa misura l'arte dell'élite, che da ultimo si rifugia in un linguaggio impressionistico, probabilmente incomprensibile ai ceti inferiori, prima di cedere del tutto di fronte alla semplicità plebea ed espressionistica della tarda romanità.

Nell'età augustea, sotto il prevalente influsso greco, la scultura è l'arte principale; ma in seguito la pittura passa sempre più in primo piano, fino a sostituire completamente la scultura architettonica e monumentale. A partire dal secolo III non si copiano più statue greche, e nei due secoli seguenti la pittura domina nella decorazione degli interni<sup>15</sup>. La pittura è l'arte tardo-romana e cristiana per eccellenza, come la scultura è stata l'arte classica *kat'exochén*. Ma è anche l'arte popolare, l'arte che parla a tutti, nel linguaggio di tutti. Mai come ora

la pittura era stata così attiva, mai era stata usata a scopi così comuni ed effimeri<sup>16</sup>. Ora chiunque voglia rivolgersi al pubblico, informarlo di grandi avvenimenti, persuaderlo del proprio diritto e agitarlo per la propria causa, non ha mezzo migliore della pittura. Il generale fa recare nel corteo trionfale cartelloni dipinti che raccontano le sue gesta, rappresentano le città conquistate, mostrano al popolo l'umiliazione del nemico. Accusatori e difensori nelle azioni giudiziarie ricorrono all'evidenza dell'immagine dipinta per chiarire al giudice e all'uditorio il caso in discussione, lo svolgimento del misfatto o l'alibi dell'accusato. I credenti offrono ex voto, che illustrano lo scampato pericolo con tutti i particolari che li riguardano. Tiberio Sempronio Gracco dedica alla dea della Libertà le rappresentazioni figurate delle scene che si sono svolte a Benevento, all'ingresso dei suoi soldati vittoriosi; Traiano fa scolpire in pietra le storie delle sue conquiste; il fornaio, il lavoro della sua bottega con ogni particolare<sup>17</sup>. L'immagine è tutto: notiziario, articolo di fondo, mezzo di propaganda, cartellone, giornale illustrato, cronaca figurata, disegno animato, documentario, dramma cinematografico. In questo amore per l'immagine, oltre al piacere dell'aneddoto, all'interesse per la notizia autentica, la testimonianza e il documento, si esprime una primitiva, insaziabile curiosità, una preferenza puerile per tutto ciò che è illustrazione. Sono tutti fogli tratti da un libro di figure per adulti, talvolta – come nelle spire ascendenti della colonna traiana – da un «rotolo figurato»<sup>18</sup> che suggerisce, svolgendosi, la continuità degli eventi e precorre il nostro film. C'è, senza dubbio, qualcosa di molto prosaico, e in sé niente affatto artistico, nel desiderio a cui quelle pitture e quei rilievi corrispondono. È sommamente ingenuo voler provare tutto, voler vedere tutto coi propri occhi, come a esserci stati; è sommamente primitivo non voler nulla di seconda mano, nulla in quella

forma mediata e traslata in cui le età piú raffinate scorrono appunto l'essenza dell'arte.

Ma da questo stile da cinematografo o da «museo delle statue di cera» – che certo in origine corrispondeva solo al gusto dei ceti incolti – dall'amore del particolare aneddótico, «interessante perché vero», dal tentativo di ritrarre con la massima evidenza e completezza un fatto degno di essere ricordato, si sviluppa lo stile *epico* dell'arte figurativa: lo stile della cristianità e dell'Occidente. L'arte dell'antico Oriente e della Grecia è plastica, monumentale, commemorativa, statica o quasi, antiepica e antidrammatica; l'arte di Roma e dell'Occidente cristiano è illustrativa, epico-illusionistica, drammatica, cinematografica. In Oriente e in Grecia troviamo quasi esclusivamente immagini solenni, figure statiche, isolate; a Roma, in Occidente, prevale il soggetto storico, la narrazione per immagini, in cui un fenomeno essenzialmente temporale è oggettivato e rappresentato con mezzi ottico-spaziali. L'arte greca e l'arte romana ellenizzante assolvono questo compito, quando non possono evitarlo, con una particolare impostazione, che Lessing chiama del «momento pregnante» e che riassume i tempi successivi dell'azione in un solo quadro, statico in sé, ma ricco di possibilità dinamiche. Lessing vede in questo metodo il metodo dell'arte figurativa in generale; ma in realtà è solo quello della Grecia classica e dell'età moderna, a cui Franz Wickhoff contrappone la rappresentazione affatto diversa della tarda romanità e del Medioevo cristiano, rappresentazione che egli chiama «continua» in contrasto con l'altra, «isolante»<sup>19</sup>. Egli allude, in sostanza, a uno stile che tende al racconto, all'illustrazione «cinematografica», e che allinea senza cesure le fasi successive di un'azione nello stesso scenario o nello stesso paesaggio, ripetendo sempre la figura principale, così che le singole scene si susseguono come gli episodi dei racconti figurati nei fogli umo-

ristici, e ricordano le sequenze del cinema. Ma nel film il movimento è reale, qui invece è fittizio e le impressioni successive possono paragonarsi ai singoli fotogrammi, ma non all'immagine che si muove sullo schermo. Tuttavia, nell'uno e nell'altro caso, l'intenzione dell'artista è la stessa. Vi si manifesta la stessa ricerca di completezza e d'immediatezza, ma soprattutto il senso dell'*immagine* come mezzo espressivo più minuto, immediato e spontaneo della parola.

L'altra forma d'arte della tarda romanità è lo stile impressionistico, che, di fronte allo stile epico della rappresentazione continua, ha un'intonazione piuttosto lirica e cerca di fissare la singola impressione ottica nella sua soggettiva labilità. Il Wickhoff vede in questo metodo la premessa e l'integrazione organica della rappresentazione continua<sup>20</sup>; ma una così stretta connessione fra i due stili non sembra giustificata. Essi compaiono in momenti diversi e in diverse condizioni esteriori e interiori: l'impressionismo del secolo I d. C. è l'ultimo raffinato germoglio dell'arte classica; mentre la rappresentazione continua nasce nel secolo II, come espressione, dapprima volgare e rozza, di una volontà artistica essenzialmente estranea al gusto classico. Nascono da strati sociali diversi e raramente li vediamo uniti nella stessa opera d'arte. Quando appare la rappresentazione continua, è già finita l'epoca migliore dell'impressionismo antico, e solo esteriorità tecniche di esso persistono ancora per un certo tempo nella tradizione artigiana, finché cadono anch'esse in disuso e in oblio. La rappresentazione continua e in genere lo stile epico, rivolto soprattutto a valorizzare l'azione del soggetto, non integrano, anzi soffocano e annientano la tecnica pittorica dell'impressionismo. La maniera continua risponde a un intento artistico essenzialmente antinaturalistico e scompare nei due grandi periodi del naturalismo – l'arte greca e l'arte moderna – quasi senza lasciar traccia.



Assurda è l'affermazione del Wickhoff, per cui essa dominerebbe tutta l'arte occidentale dal II al XVI secolo. Già nel tardo gotico essa non è più la regola, e, a partire dal primo Rinascimento, diventa un'eccezione. Comunque, l'illusionismo epico della maniera continua non ha alcun rapporto intrinseco con l'illusionismo ottico dello stile impressionistico.

Ma anche l'impressionismo, se pur per altre vie, conduce alla dissoluzione dell'arte antica. Dipingendo figure più leggere, ariose, piatte e sommarie, quasi le smaterializza; ed esse, ridotte a semplici pretesti di fenomeni coloristici e atmosferici, perdono il loro peso corporeo, la solidità della struttura, la consistenza fisica, e hanno già l'aria di esprimere qualcosa di ideale e trascendente<sup>21</sup>. L'impressionismo naturalistico e materialistico prepara così il proprio opposto, l'espressionismo spiritualistico<sup>22</sup>, e fa pensare all'espressionismo della pittura paleolitica, che a sua volta, come sappiamo, introduce il suo contrario, il geometrismo neolitico. Dai due casi emerge con uguale chiarezza come le forme stilistiche siano ambigue e polivalenti, e come possano fungere da veicoli delle concezioni e delle mentalità più diverse.

L'impressionismo, come si esprime, ad esempio, nel quarto stile pompeiano, con la sua tecnica raffinata e allusiva, è la più raffinata espressione artistica dell'alta società romana; ma come appare nelle catacombe cristiane, con le sue figure senza peso né volume, è lo stile tipico del cristiano che si distoglie dal mondo e rinuncia a ogni cosa terrena e materiale.

La rappresentazione di figure nell'antichità classica parte dalla frontalità per tornare alla frontalità; dalla veduta unica e dalla rigidità arcaiche, attraverso il libero movimento dell'arte classica e le convulsioni del barocchismo ellenistico, si giunge di nuovo alla veduta frontale piatta, solenne e simmetrica<sup>23</sup>. Da uno stato di dipendenza ieratica, attraverso l'autonomia e l'esteti-

simo, torniamo al vincolo religioso; dalla rappresentazione di un ordine sociale autoritario, attraverso la democrazia e il liberalesimo, all'espressione di una nuova autorità spirituale. Se si debba considerare quest'ultima fase come la conclusione storica dell'arte classica, accettando l'opinione del Droysen, che l'antichità avrebbe superato se stessa e il paganesimo per forza propria; o se proprio in essa si debba scorgere il principio di una nuova era, è un problema di classificazione e periodizzazione. In ogni caso, non c'è dubbio che si possa stabilire una certa continuità – come fra il colonato e il feudalesimo – fra l'arte della tarda romanità e quella del Medioevo cristiano<sup>24</sup>.

## Capitolo settimo

### Poeti e artisti nell'antichità

Dal principio alla fine dell'evo antico poco o nulla muta nel modo di giudicare l'artista in confronto al poeta. A quest'ultimo di quando in quando si tributano speciali onori: è ritenuto un veggente, un profeta, un dispensatore di gloria e un interprete di miti; l'artista, invece, è e rimane il «vile meccanico», il *banausos*, cui nulla è dovuto oltre il salario. A creare questa differenza concorrono diverse cause: anzitutto l'artista vien pagato e non ne fa mistero, mentre il poeta, anche al tempo della sua peggior soggezione, è considerato ospite e amico del suo protettore; inoltre, il lavoro del pittore e dello scultore sporca le mani, e sporchi sono i materiali e gli arnesi ch'essi debbono usare, mentre il poeta ha le vesti e le mani pulite – e questo, per un'epoca non ancor dominata dalla tecnica, ha maggior peso di quanto si possa immaginare – ma, soprattutto, l'artista deve fare un lavoro manuale e sottoporsi a un compito faticoso, a uno sforzo fisico, mentre la fatica del poeta non dà nell'occhio a nessuno. La scarsa considerazione verso chi deve lavorare per vivere, il disprezzo di ogni attività remunerata e in generale di ogni lavoro produttivo, nasce dal fatto che ogni attività di questo genere, in contrasto con le occupazioni signorili del governo, della guerra e della palestra, sa di sottomissione, servizio e obbedienza<sup>25</sup>. Nell'epoca in cui agricoltura e allevamento, ormai

pienamente sviluppati, sono affidati alla donna, la guerra diventa l'occupazione principale dell'uomo, e la caccia il suo principale svago. Entrambe richiedono forza ed esercizio, ardire e destrezza, e sono quindi onorevolissime; mentre ogni lavoro minuto, paziente, estenuante passa per un segno di debolezza, ed è quindi spregevole. E, per trapasso di idee, ogni attività produttiva, ogni occupazione che serva per vivere, è considerata avvilita. Tocca agli schiavi, perché è disprezzata; ma non è (come si è potuto ritenere) disprezzata perché tocca agli schiavi. L'associazione del lavoro fisico col lavoro servile contribuisce tutt'al più al consolidamento del primitivo concetto di prestigio, ma questo è evidentemente anteriore all'istituto della schiavitù.

L'antichità classica perviene a risolvere l'intima contraddizione fra il disprezzo del lavoro manuale e l'alta valutazione dell'arte come strumento di culto e di propaganda, separando l'opera dalla persona dell'artista, cioè onorandola pur disprezzandone l'autore<sup>26</sup>. Se confrontiamo con questa concezione quella moderna, che innalza l'artista sull'opera, quando non possa mantenere la finzione dell'artista perfettamente riflesso dall'opera, noi vediamo quanto diverga la valutazione odierna del lavoro da quella dell'antichità. La differenza è enorme, benché gli uomini, come afferma il Veblen, non si siano liberati neanche oggi dal concetto primitivo dell'ozio onorevole<sup>27</sup>. Ma certo più profondamente del nostro tempo ne era compresa l'antichità. Finché dura in Grecia il predominio dell'aristocrazia guerriera, dura intatto il concetto dell'onore primitivo, parassita e brigantesco, e, alla fine di quel predominio, è sostituito da un concetto analogo: quello della vittoria nell'agone. Come sola occupazione nobile e degna vale, quando si posano le armi, la gara sportiva. Così il nuovo ideale si ricollega all'idea di una lotta che occupa tutta la vita ed esige che i suoi fedeli vivano di rendita.

Per il ceto dominante in Grecia e per i suoi filosofi la «pienezza dell'ozio» è la premessa di ogni cosa bella e buona, è il solo bene che renda la vita degna di esser vissuta. Soltanto l'ozioso può conseguire la saggezza, la libertà interiore, dominare e godere la vita. È evidente la dipendenza di questo ideale dalla condotta di vita del ceto abbiente. Nel concetto della *kalokagathía*, della perfetta educazione fisica e spirituale, nel disprezzo di ogni cultura unilaterale e di ogni ristretta specializzazione, si esprime chiaramente l'ideale di una vita fuori di ogni vincolo di professione. Ma quando Platone, nelle *Leggi* (643 E), sottolinea il contrasto fra la *paideia* che arricchisce tutto l'uomo e l'abilità professionale, egli dà evidentemente espressione, oltre che all'antica idea aristocratica della *kalokagathía*, anche alla propria ostilità alla nuova borghesia democratica che si nasconde dietro la differenziazione professionale. Agli occhi di Platone ogni specialità, ogni occupazione nettamente circoscritta è *banausica*, ma questa *banausia* è un tratto caratteristico della società democratica<sup>28</sup>.

La vittoria del costume borghese sul costume aristocratico, nel corso del secolo IV e dell'età ellenistica, comporta la parziale trasformazione dell'antica idea di prestigio; ma nemmeno ora si rispetta il lavoro per se stesso o gli si attribuisce un valore educativo nel senso della nostra etica borghese; lo si scusa, indulgendo a chi sa far denari. Già il Burckhardt osserva che in Grecia non solo l'aristocrazia, ma anche la borghesia disprezza il lavoro, in contrasto con la borghesia medievale che fin dall'inizio lo tiene in grande stima, e anziché adottare il concetto di onore della nobiltà, impone ad essa il proprio concetto di onore professionale. Decisive per il valore che un popolo annette al lavoro sono, per il Burckhardt, le circostanze in cui si sono foggiate i suoi ideali di vita. Quelli dell'Occidente odierno derivano dalla borghesia medievale, che supera via via la nobiltà

in beni materiali e spirituali. Quelli dei Greci invece derivavano dall'età eroica, da un mondo ignaro del principio di utilità, e costituivano un patrimonio a cui si attennero ancora per secoli<sup>29</sup>. Solo quando gli ideali agnostici cessano di operare, a un momento cioè che coincide con la fine della polis, si annuncia una valutazione affatto nuova del lavoro e quindi dell'arte figurativa; ma l'antichità non era destinata a compiere il passo decisivo nel senso di questa trasformazione.

Nell'Atene classica la posizione economica e sociale di scultori e pittori è pressoché la stessa che nei tempi eroici e omerici, nonostante la straordinaria importanza acquistata dalle opere d'arte per la polis vittoriosa e per l'orgogliosa esibizione della sua potenza. Si continua a considerare l'arte come pura abilità manuale, e l'artista come un comune operaio, che non ha nulla che fare coi valori spirituali più elevati, con la scienza e con la cultura. Egli è pur sempre mal pagato, senza sede fissa, e mena la vita instabile dei vagabondi, per lo più straniero senza diritti nella città che gli dà lavoro. Bernhard Schweitzer spiega la posizione immutata dell'artista con le condizioni economiche, sempre ugualmente sfavorevoli, in cui egli lavora per tutta l'epoca della libertà greca<sup>30</sup>. In Grecia lo stato cittadino è, e rimane, il solo grande committente di opere d'arte; non ha quasi concorrenti, poiché non c'è privato che, per i costi relativamente alti dei prodotti artistici, gli si possa opporre o affiancare. Fra gli artisti, invece, c'è un'accanita concorrenza, che non è minimamente compensata dalla gara fra le città. Un mercato libero (che potrebbe valorizzarli) non sussiste né all'interno delle singole città, né nella loro competizione reciproca.

Il mutamento nella condizione dell'artista, che si osserva al tempo di Alessandro il Grande, è in stretto rapporto con la propaganda messa in opera per il conquistatore. Il culto dell'individuo, che si sviluppa dal

nuovo culto degli eroi, torna a favore dell'artista, che dispensa la gloria e la riceve. Le esigenze delle corti dei Diadochi e la ricchezza che si accumula nelle mani dei privati aumentano la richiesta, e quindi il pregio dell'arte e la considerazione in cui è tenuto l'artista. La cultura filosofica e letteraria penetra anche nella cerchia degli artisti; essi cominciano a emanciparsi dall'artigianato e a formare un ceto a sé di fronte ai lavoratori manuali. I ricordi e gli aneddoti tratti dalla vita degli artisti mostrano benissimo il grande mutamento dell'epoca classica. Il pittore Parrasio, firmando le sue opere, dà prova di un'arroganza inconcepibile ancora poco tempo prima. Zeusi, si acquista, con la propria arte, una ricchezza quale nessun artista aveva mai posseduto. Apelle non è soltanto il pittore di corte, ma anche l'amico di Alessandro il Grande. Cominciano a correre aneddoti sull'eccentricità di pittori e scultori, e infine possiamo osservare fenomeni che ricordano l'omaggio tributato all'artista nei tempi moderni<sup>31</sup>. A tutto ciò si aggiunge – anzi vi è sottinteso – quella che Schweitzer chiama «la scoperta del genio artistico» e che risale alla filosofia di Plotino<sup>32</sup>. Questi scorge nel bello un tratto essenziale del divino; secondo la sua metafisica, la realtà spezzata e frammentaria riacquista solo attraverso la bellezza e nelle forme dell'arte quella totalità che ha perduto allontanandosi da Dio<sup>33</sup>. Grande è il prestigio che doveva venire all'artista dalla diffusione di una simile dottrina. Il magico alone del veggente ispirato dal dio torna ad avvolgerlo come nella preistoria. Egli appare di nuovo l'invasato, l'essere carismatico iniziato ai misteri com'era stato ai tempi della magia. L'atto dell'artista creatore prende l'aspetto della *unio mystica* e si sottrae sempre più al mondo della *ratio*. Fin dal primo secolo Dione Crisostomo paragona l'artista al Demiurgo; il neoplatonismo sviluppa questo parallelo e sottolinea il momento creativo nell'opera dell'artista.

Si spiega così l'atteggiamento contrastante verso l'artista proprio di epoche più tarde, soprattutto dell'impero romano e della tarda antichità. Roma repubblicana e l'impero agli inizi valutavano ancora il lavoro manuale e la professione dell'artista come la Grecia eroica e quella oligarchica e democratica. Ma a Roma, dove i più antichi ricordi risalivano a una popolazione agricola, il disprezzo del lavoro non discendeva direttamente dall'originaria casta guerriera: doveva passare per un'età in cui anche i ricchi e gli uomini politici avevano lavorato nei campi<sup>34</sup>, per riallacciarsi a idee la cui continuità storica era da gran tempo interrotta. Comunque, il bellicoso popolo di contadini, che domina Roma nei secoli III e II è, nonostante la sua familiarità col lavoro, tutt'altro che ben disposto verso l'arte e gli artisti. Solo con la trasformazione della civiltà attraverso l'economia monetaria e urbana, e con l'influsso greco, comincia a mutare l'importanza sociale del poeta, e poi, a poco a poco, anche quella dell'artista. Ma solo nell'età augustea il mutamento diviene più sensibile e si manifesta da un lato nella figura del «vate», dall'altro nell'ampiezza e nella forma assunta dal mecenatismo privato accanto a quello della corte. Tuttavia l'arte continua a essere apprezzata meno della poesia<sup>35</sup>. Durante l'impero, i pittori dilettanti diventano sempre più numerosi fra i patrizi, e la moda trova seguaci persino tra gli imperatori: Nerone, Adriano, Marco Aurelio, Alessandro Severo, Valentiniano I, tutti dipingono. Ma la scultura, forse perché più faticosa, e per le più complesse esigenze tecniche, continua a essere considerata un'attività volgare. E anche la pittura è considerata un'occupazione rispettabile solo quando non viene esercitata per denaro. Pittori ormai celebri non si fanno più pagare i loro lavori, e Plutarco, per esempio, distingue Polignoto dal volgo solo perché ha affrescato un edificio pubblico senza esigere alcun compenso.



Seneca mantiene ancora l'antica distinzione tra l'opera d'arte e l'artista. «Si prega e si sacrifica davanti alle immagini degli dei, – egli dice, – ma si disprezza lo scultore che le ha fatte»<sup>36</sup>. Ed è nota l'affermazione analoga di Plutarco: «Nessun giovane d'alto sentire, davanti allo Zeus di Olimpia o all'Hera di Argo, vorrebbe diventare un Fidia o un Policleto». È un linguaggio abbastanza chiaro contro gli artisti; ma poi si dice che il nostro giovane non vorrebbe essere neppure Anacreonte, o Filemone, o Archiloco; poiché, se anche – dice Plutarco – godiamo delle opere, i loro creatori non meritano di essere emulati<sup>37</sup>. L'equiparazione del poeta con lo scultore è un tratto assolutamente estraneo alla classicità, e mostra l'incoerenza del tardo Impero di fronte a tutti questi problemi. Il poeta condivide la sorte dello scultore, perché anch'egli è soltanto uno specialista e segue le regole precise di una dottrina, che traduce l'ispirazione divina in una tecnica razionale. E lo stesso dissidio che pervade le idee di Plutarco, si ritrova nel *Sogno* di Luciano, dove la Scultura è rappresentata come una donna sudicia e volgare, la Retorica come una splendida creatura eterea; ma, contrariamente a Plutarco, si asserisce che insieme con le statue degli dei si onorano anche i loro autori<sup>38</sup>. Il riconoscimento della personalità artistica, nella misura in cui traspare in queste dichiarazioni, è evidentemente in rapporto con l'estetismo imperiale, e indirettamente forse anche col neoplatonismo e con dottrine filosofiche affini; ma la simultanea condanna dell'artista – una voce che non si spegne mai accanto all'altra – prova che l'antichità, anche nell'epoca più tarda, rimane legata alla concezione preistorica che fa consistere il prestigio nell'«ozio ostentativo» (Veblen), e, nonostante la sua cultura estetica, è semplicemente incapace di concepire un'idea come quella del «genio», propria del Rinascimento e dell'età moderna. Poiché solo con questo concetto diventa indifferen-

te in quale forma e con quali mezzi si esprima la personalità, purché riesca a esprimersi, o anche solo ad accennare ciò che non riesce a esprimere.

<sup>1</sup> K. J. BELOCH, *Griechische Geschichte*, 2<sup>a</sup> ed., IV, 1, 1925, pp. 323-25; M. ROSTOVITZ, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, I, 1941, pp. 206-7.

<sup>2</sup> O. NEURATH, *Antike Wirtschaftsgeschichte* cit., p. 49.

JULIUS KÄRST, *Geschichte des Hellenismus*, II, 2<sup>a</sup> ed., 1926, pp. 166-67.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>5</sup> GEORG MISCH, *Geschichte der Autobiographie*, I, 1931, 2<sup>a</sup> ed., pp. 96 sgg.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 105, 113, 179.

<sup>7</sup> U. WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Die griechische Literatur*, pp. 185-87.

<sup>8</sup> E. BETHE, *Die griechische Poesie*, in GERCKE-NORDEN, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, I, 3, 1924, p. 38.

<sup>9</sup> Il termine, in questa accezione, proviene da Max Weber.

<sup>10</sup> FRANZ WICKHOFF, *Römische Kunst. Die Wiener Genesis*, in *Schriften*, III, 1912, p. 23.

<sup>11</sup> ARNOLD SCHÖBER, *Zur Entstehung und Bedeutung der provincialrömischen Kunst*, «Jahresberichte des Österreichischen Archäologischen Instituts», XXVI, 1930, pp. 49-51; SILVIO FERRI, *Arte romana sul Reno*, 1931, p. 268.

<sup>12</sup> Cfr. GUIDO KASCHNITZ-WEINBERG, *Studien zur etruskischen und frühromischen Porträtkunst*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», vol. XLI, 1926, pp. 178 sgg.

<sup>13</sup> T. MOMMSEN, *Römisches Staatsrecht*, 1887, 3<sup>a</sup> ed., I, p. 442; III, p. 465.

<sup>14</sup> A. ZADOKS-JITTA, *Ancestral Portraiture in Rome*, 1932, p. 34.

<sup>15</sup> HERBERT KOCH, *Spätantike Kunst*, in *Probleme der Spätantike, Vorträge auf dem 17. Deutschen Historikertag*, 1930, pagine 41-42.

<sup>16</sup> G. RODENWALDT, *Die Kunst der Antike*, 1927, p. 67.

<sup>17</sup> TH. BIRT, *Zur Kulturgeschichte Roms*, 1917, 3<sup>a</sup> ed., p. 138.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Römische Kunst ecc.* cit., *passim*, specialmente pp. 14-16.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Cfr. MAX DVOŘÁK, *Katakombenmalereien: Anfänge der christlichen Kunst*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924, pagine 16-17.

<sup>22</sup> Intorno all'espressionismo dell'arte tardo-romana cfr. RUDOLF

KAUTZSCH, *Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike*, 1920.

<sup>23</sup> Cfr. H. KOCH, *Spätantike Kunst ecc. cit.*, pp. 49, 53; G. RODENWALDT, *Die Kunst ecc. cit.*, p. 87; M. DVORÁK, *Katakombenmalereien ecc. cit.*, p. 21.

<sup>24</sup> MAX WEBER, *Die sozialen Gründe des Untergangs der antiken Kultur*, in *Gesammelte Aufsätze zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 1924, pp. 307-8.

<sup>25</sup> T. VEBLÉN, *The Theory of the Leisure Class* cit.

<sup>26</sup> E. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffs* cit., p. 35.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>28</sup> J. BURCKHARDT, *Griechische Kulturgeschichte* cit., IV, pagine 125-26.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 123-24.

<sup>30</sup> B. SCHWEITZER, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen* cit., p. 47.

<sup>31</sup> J. P. MAHAFFY, *Social Life in Greece from Homer to Menander*, 1888, p. 439.

<sup>32</sup> *Der bildende Künstler ecc. cit.*, pp. 60, 124 sgg.

<sup>33</sup> *Enneadi*, V, 8, 9.

<sup>34</sup> O. NEURATH, *Antike Wirtschaftsgeschichte* cit., p. 68.

<sup>35</sup> E. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffs* cit., p. 26.

<sup>36</sup> LATTANZIO, *Div. Inst.*, II, 2, 14.

<sup>37</sup> PLUTARCO, *Pericle*, 2, 1.

<sup>38</sup> L. FRIEDLÄNDER, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, III, 10<sup>a</sup> ed., 1923, p. 103; B. SCHWEITZER, *Der bildende Künstler ecc. cit.*, p. 30.