

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 1987

Titolo originale:

Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Ch. H. Beck, München

Indice

LA PREISTORIA

I. L'età paleolitica. Magia e naturalismo	4
II. L'età neolitica. Animismo e geometrismo	12
III. L'artista stregone e sacerdote. L'arte come professione e attività domestica	23

CIVILTÀ URBANE DELL'ANTICO ORIENTE

I. Elementi statici e dinamici nell'arte dell'antico Oriente	31
II. La posizione dell'artista e l'organizzazione del lavoro artistico in Egitto	35
III. L'arte stereotipa del Regno Medio	42
IV. Il naturalismo dell'epoca di Echnatòn	49
V. La Mesopotamia	56
VI. Creta	59

L'ANTICHITÀ CLASSICA

I. I tempi eroici e i tempi di Omero	65
II. L'arcaismo e l'arte alle corti dei tiranni	79
III. Classicità e democrazia	94
IV. L'illuminismo greco	104

LA PREISTORIA

Capitolo primo

L'età paleolitica.
Magia e naturalismo

Antichissima è la leggenda dell'età dell'oro. Non conosciamo esattamente l'origine sociologica del culto del passato; che può avere le sue radici nella solidarietà familiare e tribale o nello sforzo di gruppi privilegiati di fondare i loro privilegi sull'origine. Comunque, l'idea che il migliore debba essere anche il più antico è ancor oggi così forte che storici dell'arte e archeologi non arretrano neppure davanti alla falsificazione storica, pur di riuscire a presentare come originario lo stile che preferiscono. Come primissima testimonianza dell'attività artistica, gli uni designano l'arte severamente formale volta a stilizzare e idealizzare la vita, gli altri invece il naturalismo, che coglie e mantiene l'essere naturale delle cose; vedendo gli uni nell'arte un mezzo per dominare e soggiogare la realtà, gli altri uno strumento della devozione alla natura. In altre parole, essi attribuiscono il pregio di una maggiore antichità o alle forme geometrico-ornamentali, o alle espressioni di un naturalismo mimetico, secondo le proprie inclinazioni autocratiche e conservatrici, o liberali e progressive¹. In ogni caso, i monumenti indicano, in modo chiaro e sempre più stringente col procedere dell'indagine, la priorità del naturalismo, così che diventa sempre più difficile sostenere la teoria di un'arte originariamente lontana dalla natura e stilizzatrice della realtà².

Ma ciò che è più notevole nel naturalismo preistori-

co non è che esso sia piú antico dello stile geometrico, che sembra tanto piú primitivo; bensí che vi si possano già riconoscere tutti gli stadi tipici di sviluppo che appariranno poi nella storia dell'arte moderna; poich  esso non   affatto quel fenomeno puramente istintivo, incapace di sviluppi, astorico, descritto dagli studiosi fanatici del geometrismo e del rigorismo formale.

Abbiamo a che fare con un'arte che da una lineare fedelt  alla natura, ancora un po' rigida e minuziosa nel modellare le singole forme, si evolve verso una tecnica fluida e arguta, quasi impressionistica, e sa rendere con efficacia l'impressione visiva in modo sempre piú pittorico, rapido e apparentemente improvvisato. La correttezza del disegno s'innalza fino a un virtuosismo che si propone di dominare posture ed aspetti sempre piú difficili, movimenti e conversioni sempre piú fugaci, scorcii e tagli sempre piú arditi. Questo naturalismo non   una formula rigida e immota, ma una forma mobile e viva che si accinge a riprodurre il vero con i mezzi piú diversi e assolve il suo compito ora con maggiore, ora con minore abilit . Lo stato di natura cieco e istintivo   gi  superato da un pezzo, ma il grado di civilt  che crea formule rigide e salde   ancor di l  da venire.

Questo fenomeno, forse il piú singolare di tutta la storia dell'arte,   tanto piú sconcertante in quanto non trova riscontro nei disegni infantili, n , di solito, nell'arte dei selvaggi. I disegni dei bambini e l'arte dei selvaggi son frutto della ragione, non dei sensi; mostrano quel che il bimbo e il selvaggio fanno, non quello che vedono realmente. Entrambi offrono dell'oggetto una sintesi teorica, non una visione organica. Combinano la veduta frontale con quella di fianco o dall'alto, non tralasciano nulla di quanto giudicano attributo importante dell'oggetto, esagerano le proporzioni di ci  che ha un valore biologico o causale e trascurano tutto ci  che – per quanto possa essere, in s  e per s , imponente e sug-

gestivo – non svolge una funzione diretta nel contesto oggettivo. È viceversa caratteristica del naturalismo paleolitico la capacità di rendere l'impressione visiva in una forma così immediata, pura, libera, esente da aggiunte o limitazioni intellettuali, che rimane un esempio unico fino al moderno impressionismo. Qui noi troviamo studi di movimento che già richiamano le nostre istantanee fotografiche, e che ritroviamo soltanto nelle figure di un Degas o di un Toulouse-Lautrec; al punto che, ad un occhio non esercitato dall'impressionismo, molto in queste pitture deve apparire mal disegnato e incomprensibile. I pittori del paleolitico sapevano ancora vedere a occhio nudo sfumature, che noi abbiamo scoperto soltanto con l'aiuto di complicati strumenti. L'età neolitica ne avrà già perduto la nozione, e fin d'allora l'uomo saprà sostituire saldi concetti alle immediate impressioni dei sensi. Ma l'uomo paleolitico dipinge ancora ciò che realmente vede, e non più di quello che può afferrare con un'occhiata in un momento determinato. Ignora l'eterogeneità ottica degli elementi figurativi e il razionalismo della loro composizione: contrasti stilistici a noi ben noti dai disegni dei bambini e dall'arte dei selvaggi; soprattutto l'uso di comporre un volto disegnandone il contorno di profilo e gli occhi di fronte. La pittura paleolitica possiede, apparentemente senza sforzo, quell'unità dell'intuizione sensibile a cui l'arte moderna giunge soltanto dopo una lotta secolare; essa può migliorare i propri metodi, ma non li muta, e il dualismo fra visibile e invisibile, fra visione e conoscenza le resta affatto estraneo.

Quale la causa, quale lo scopo di quest'arte? Esprimeva la gioia della vita, che incitava a conservarla e ripeterla in immagini? O appagava l'istinto del gioco e il gusto decorativo, l'impulso a coprire superfici vuote con linee e forme, figure e ornamenti? Era il frutto dell'ozio, o aveva un fine pratico determinato? Dobbiamo

vedere in essa un trastullo o uno strumento, una droga, un piacere, o un'arma nella lotta per la vita? Sappiamo che fu l'arte di cacciatori primitivi, che, in uno stadio di economia improduttiva e parassitaria, raccoglievano o catturavano il loro cibo e non lo producevano; secondo ogni apparenza, vivevano in forme sociali fluide, non articolate, in piccole orde isolate, nello stadio di un individualismo primitivo; probabilmente non credevano negli dei, né nell'aldilà, né in alcun genere di sopravvivenza. In quell'epoca di pura prassi, tutto gravitava evidentemente intorno ai mezzi di sussistenza, e nulla ci autorizza a supporre che l'arte servisse ad altro che a procurarli direttamente. Tutto indica in essa lo strumento di una prassi magica, e come tale essa aveva una funzione assolutamente pragmatica, volta in tutto e per tutto a fini economici immediati. Ma questa magia non aveva nulla in comune con quello che noi intendiamo per religione; a quanto pare, non conosceva preghiere, non venerava potenze sacre, e nessuna credenza, comunque costituita, la collegava a spiriti ultraterreni; essa non corrispondeva quindi alle condizioni che sono state considerate come il requisito minimo di una religione³. Era una tecnica senza misteri, un metodo pratico, l'uso concreto di mezzi e di procedimenti lontani da ogni carattere mistico ed esoterico; proprio come noi, per esempio, disponiamo trappole per i topi, concimiamo il terreno o prendiamo un sonnifero. Le immagini facevano parte dell'apparato di questa magia; erano la «trappola» in cui la selvaggina doveva cadere, o piuttosto la trappola con l'animale già catturato: perché l'immagine era insieme rappresentazione e cosa rappresentata, desiderio e appagamento. Nell'immagine da lui dipinta il cacciatore paleolitico credeva di possedere la cosa stessa, credeva, riproducendolo, di acquistare un potere sull'oggetto. Egli credeva che l'animale vero subisse l'uccisione eseguita sull'animale dipinto. La rappresenta-

zione figurata non era, secondo la sua idea, che l'anticipazione dell'effetto desiderato; l'avvenimento reale doveva seguire il modello magico; o piuttosto esservi già contenuto, poiché le due cose erano separate soltanto dal mezzo, ritenuto inessenziale, dello spazio e del tempo. Non si trattava, dunque, di sostituzioni simboliche, ma di vere azioni dirette ad uno scopo, atti reali che ottenevano effetti reali. Non il pensiero uccideva, non la fede operava il miracolo, ma l'azione effettiva, l'immagine concreta, realmente colpita, aveva effetto magico. Quando l'uomo paleolitico dipingeva un animale sulla roccia, si procurava un animale vero. Per lui il mondo delle finzioni e delle immagini, la sfera dell'arte e della pura imitazione, non significavano ancora un campo specifico, distinto e separato dalla realtà empirica; egli non confrontava ancora i due mondi, ma vedeva nell'uno l'immediata, integrale prosecuzione dell'altro. Il suo orientamento di fronte all'arte doveva esser simile a quello dell'indiano Sioux di Lévy-Brühl: egli diceva di aver visto uno studioso che eseguiva degli schizzi: – So che quest'uomo ha fatto nel suo libro molti dei nostri bisonti; c'ero, quando l'ha fatto; da allora non abbiamo più bisonti⁴ –. L'idea che la sfera dell'arte continui immediatamente la realtà comune non svanisce mai del tutto, anche se, più tardi, prevarrà nell'arte la volontà di contrapporsi al mondo. La leggenda di Pigmalione, che s'innamora della statua da lui creata, ha origine da questa mentalità. Testimonia di un orientamento simile il Cinese o il Giapponese che dipinge un ramo o un fiore, e il dipinto non vuol compendiare o idealizzare, esaltare o correggere la vita, come le opere dell'arte occidentale, ma vuol essere semplicemente un ramoscello o un fiore di più sull'albero della realtà. Trasmettono questa concezione anche gli aneddoti e le leggende sugli artisti, dove si narra che le figure di un quadro, varcando una porta, entrano nel paesaggio vero,

nella vita reale. In tutti questi esempi si cancellano i confini tra arte e realtà, ma la continuità dei due campi nelle opere d'arte dei tempi storici è una finzione nella finzione; mentre nella pittura paleolitica è un semplice fatto, e prova che l'arte è ancora tutta al servizio della vita.

Ogni altra spiegazione dell'arte paleolitica – ad esempio la sua interpretazione come forma decorativa o espressiva – è insostenibile. Vi si oppone tutta una serie di indizi, e principalmente la posizione dei dipinti nelle caverne, spesso in angoli completamente nascosti, difficilmente accessibili, affatto oscuri, dove non avrebbero mai potuto servire come «decorazione». Vi contrasta anche la sovrapposizione delle pitture, al modo di palinsesti, che distrugge ogni effetto decorativo, dove pure al pittore non mancava certo lo spazio. Tale disposizione indica appunto che i dipinti non furono eseguiti per la gioia degli occhi, ma perseguivano uno scopo per cui importava ch'essi fossero collocati in certe caverne e in certe parti determinate di esse – evidentemente in luoghi particolarmente adatti all'incantesimo. Non è possibile parlare di intento decorativo o di esigenza estetica di espressione e comunicazione, qui dove le pitture venivano piuttosto celate che esposte. Come fu giustamente osservato, ci sono due motivi distinti, da cui derivano opere d'arte: alcune vengono create semplicemente per esistere, altre per esser vedute⁵. L'arte religiosa, intesa soltanto a onorare Iddio, e, in grado maggiore o minore, ogni creazione in cui l'artista mira solo ad alleviare il proprio animo, ha in comune con l'arte magica dell'era paleolitica il carattere segreto. L'artista paleolitico, che mirava solo all'effetto magico, avrà tuttavia provato una certa soddisfazione estetica nel suo lavoro, anche se considerava la qualità estetica solo come un mezzo. Il rapporto fra mimica e magia nelle danze cultuali dei selvaggi riflette nel

modo piú chiaro il caso in questione: come in quelle danze il piacere della finzione mimica si amalgama indissolubilmente con la pratica degli incanti, cosí anche il pittore preistorico, pur dedito al fine magico, avrà rappresentato con gusto e soddisfazione gli animali nei loro atteggiamenti caratteristici.

La miglior prova che quest'arte perseguiva consciamente e intenzionalmente un effetto magico, e non estetico, è il fatto che gli animali sono spesso rappresentati trafitti da spiedi e frecce, quando, una volta dipinti, non sian colpiti con armi vere. Senza dubbio si trattava di un'uccisione *in effigie*. Dei rapporti fra l'arte paleolitica e le pratiche magiche testimoniano anche i gruppi di figure umane camuffate da animali, che evidentemente, per la maggior parte, eseguono danze. In queste pitture – anzitutto in quelle di Trois-Frères – troviamo maschere ferine che, senza uno scopo magico, sarebbero semplicemente incomprensibili⁶. Il rapporto della pittura paleolitica con la magia ci aiuta anche a spiegarne il naturalismo. Una rappresentazione che mira a creare un *alter ego* del modello, cioè non solo a indicare, imitare, simulare l'oggetto, ma letteralmente a sostituirlo, non può essere che naturalistica. L'animale da evocare magicamente doveva presentarsi come il riscontro esatto dell'animale dipinto: poteva fare la sua apparizione solo se la sua copia era fedele e genuina. Già per il suo scopo magico, quest'arte doveva essere fedele alla natura. L'immagine poco fedele non era soltanto sbagliata, ma irreale, senza senso e senza scopo. Si ritiene che l'era della magia, la prima che serbi testimonianza di opere d'arte, sia stata preceduta da uno stadio pre-magico⁷. L'età aurea della magia, con la sua tecnica già chiusa in formule e il suo rigido rituale, dev'essere stata preparata da un periodo di pratica sregolata, di puri tentativi ed esperimenti. Le formule magiche dovettero far buona prova, dimostrarsi efficaci, prima di poter essere sche-

matizzate. Non furono certo il frutto di pura speculazione; trovate indirettamente, dovettero evolversi per gradi. Forse l'uomo scoprì per caso il nesso fra l'originale e l'immagine dipinta, ma la scoperta dovette soggiogarlo. Forse proprio quest'esperienza suscitò la magia, col suo assioma dell'interdipendenza dei simili. Comunque, le due antichissime idee che, come fu osservato⁸, sono i primi presupposti dell'arte, l'idea della somiglianza e dell'imitazione, e quella della produzione dal nulla, ossia della potenza creativa, debbono essersi formate al tempo degli esperimenti e delle scoperte pre-magiche. I contorni di mani, trovati in molti luoghi accanto alle pitture delle caverne, e che sono evidentemente semplici calchi od impronte, forse per la prima volta hanno introdotto nella coscienza dell'uomo l'idea del foggare – *poiein* – e gli hanno suggerito che una cosa inanimata e fittizia potesse essere in tutto e per tutto simile a una cosa viva e reale. Da principio questo gioco non ebbe certo nulla in comune con l'arte né con la magia; ma dovette prima diventare un mezzo magico, per poter diventare in seguito una forma dell'arte. Poiché l'abisso fra quelle impronte di mani e le più antiche figure d'animali appare talmente smisurato (mentre mancano del tutto documenti da inserire come forme di transizione), che non possiamo pensare a un'evoluzione diretta e continua delle forme artistiche da quelle del gioco, ma dobbiamo concludere che s'interpose un elemento nuovo, proveniente dall'esterno, e cioè proprio la funzione magica dell'effigie. Tuttavia anche quelle forme pre-magiche, quei giochi, avevano già una tendenza al naturalismo, all'imitazione, se pur ancora meccanica, della realtà, e non possono certo considerarsi come la manifestazione di un principio astrattamente decorativo.

Capitolo secondo

L'età neolitica.

Animismo e geometrismo

Lo stile naturalistico dura per tutta l'era paleolitica, cioè per molte migliaia d'anni; una svolta – il primo mutamento stilistico nella storia dell'arte – si manifesta soltanto con la transizione dal paleolitico al neolitico. Soltanto allora la visione naturalistica, aperta alla varietà delle esperienze, cede il passo a una stilizzazione geometrica, a un'arte che tende ad estraniarsi dalla ricchezza della realtà empirica. Invece del verismo, che aderisce con amore e pazienza al carattere del modello, d'ora in poi troviamo dappertutto segni schematici e convenzionali, quasi geroglifici che alludono all'oggetto, anziché rappresentarlo. Anziché la vita concreta nella sua pienezza, l'arte mira a fissare l'idea, il concetto, la sostanza delle cose, a crear simboli, non riproduzioni. Le incisioni rupestri dell'età neolitica accennano alla figura umana con due o tre semplici elementi geometrici: ad esempio, una retta verticale per il tronco, due semicerchi, volti l'uno verso l'alto e l'altro verso il basso, per le braccia e le gambe. I *menhir*, in cui si vollero vedere ritratti abbreviati di defunti⁹, mostrano nella plastica un'astrazione altrettanto spinta. Sulla superficie piatta di questi «monumenti funebri» solo un trattino separa la testa, che non ha con la natura neppure l'affinità minima della rotondità, dal tronco, cioè dalla parte bislunga della pietra; gli occhi sono segnati con due punti, il naso è incluso in una semplice figura geometrica

insieme con la bocca o coi sopraccigli. L'attributo delle armi caratterizza l'uomo; due emisferi al posto dei seni, la donna.

Il mutamento di stile, che porta a quest'arte completamente astratta, dipende da una svolta della civiltà, che rappresenta forse la cesura piú profonda della storia umana. Con essa l'ambiente materiale e l'intima costituzione dell'uomo preistorico mutano cosí radicalmente, che tutto quanto precede può sembrare puramente animale e istintivo, e quel che segue, evoluzione costante, conscia dei propri fini. Ecco il passo decisivo, rivoluzionario: l'uomo, invece di campar da parassita sui doni della natura, invece di raccogliere o catturare, produce ormai i mezzi di sussistenza. Allevando gli animali, coltivando la terra, egli comincia a trionfare della natura, e a rendersi indipendente dai capricci del destino, dalla fortuna, dal caso. Ora l'uomo comincia a provvedere metodicamente alle proprie necessit ; si mette a lavorare e ad amministrare; si crea riserve di cibo, diviene previdente, elabora le forme primitive del capitale. Con questi primi elementi – terre dissodate, animali domestici, arnesi e provviste – comincia anche la differenziazione della societ  in strati e classi, in privilegiati e paria, sfruttatori e sfruttati. Si comincia a organizzare il lavoro, si dividono i compiti, le attivit  si differenziano: allevamento e agricoltura, produzione primitiva e artigianato, mestieri specializzati e arti casalinghe, lavori maschili e femminili, coltivazione e difesa del campo tendono progressivamente a separarsi.

Ma col passaggio dalla civilt  dei raccoglitori e dei cacciatori a quella dei pastori e dei piantatori muta non solo il contenuto, ma tutto il ritmo della vita. Le orde vaganti diventano comunit  sedentarie; e quindi i gruppi socialmente amorfi e facilmente disgregati cedono il posto a collettivit  organizzate. Con ragione V. Gordon Childe raccomanda di non considerare il passaggio allo

stato sedentario come una svolta troppo netta e improvvisa, e pensa che anche il cacciatore paleolitico abitasse nella stessa caverna, spesso per intere generazioni; d'altra parte la primitiva economia agricola e pastorale – poiché, dopo un certo periodo, campi e prati si esaurivano – era legata a periodici mutamenti di sede¹⁰. Ma anzitutto non dobbiamo dimenticare che, col progredire dei metodi agricoli, l'esaurimento del terreno divenne un fenomeno sempre più raro; e in secondo luogo il contadino e il pastore – restassero per breve o per lungo tempo sullo stesso terreno – dovevano essere legati alla propria sede, al pezzo di terra che li nutriva, con un vincolo ben più saldo del cacciatore errabondo, tornasse pure quest'ultimo regolarmente alla sua caverna. E tale vincolo sviluppò uno stile di vita affatto diverso dall'esistenza inquieta, instabile, dei predatori paleolitici. In contrasto con l'irregolarità anarchica dei raccoglitori e dei cacciatori, la nuova economia introdusse una vita relativamente statica; invece dell'improvvisata economia di rapina, invece del campare alla giornata e consumare immediatamente quel che capita tra le mani, ecco l'economia metodica, regolata in anticipo, a lunga scadenza, e in vista di diverse eventualità; dallo stadio della dispersione sociale e dell'anarchia ci si avvia verso la cooperazione, dallo stadio della «ricerca individuale del cibo»¹¹, verso un'organizzazione collettivistica – anche se non proprio comunista – verso una società con interessi, compiti, iniziative comuni; superato lo stadio dei rapporti casuali di dominio, i singoli gruppi si trasformano in comunità più o meno accentrate, dirette in modo più o meno unitario; da un'esistenza priva di un centro, ignara di istituzioni comunque caratterizzate, si sviluppa una vita che gravita intorno alla casa e alla fattoria, al campo e ai pascoli, alla colonia e al santuario.

Riti e pratiche culturali sostituiscono magia e sortilegio. L'età paleolitica rappresentava un momento reli-

gioso della civiltà: l'uomo era assillato dalla paura della morte e della fame, cercava di difendersi da nemici, carestie, dolore, morte per mezzo di pratiche magiche, ma non collegava il bene o il male che gli toccava con una potenza che si celasse dietro gli avvenimenti, dispensatrice di fortuna e di sventura. Solo il contadino o il pastore comincia a sentire e a concepire la propria sorte come guidata da forze intelligenti, che eseguono un piano. La coscienza di dipendere dalla volubilità del tempo, dalla pioggia e dal sole, dal fulmine e dalla grandine, dalla peste, dalla siccità, dall'abbondanza e dalla povertà della terra, dalla maggiore o minor fecondità del bestiame, suscita l'idea di spiriti e demoni d'ogni sorta – benevoli e maligni – che dispensano benedizione e maledizione; l'idea dell'ignoto e dell'occulto, della strapotenza e del prodigio, del soprannaturale e del numinoso. Il mondo si divide in due mondi e anche l'uomo si sente diviso. Siamo alla fase dell'animismo, della religione degli spiriti, della credenza nell'anima e del culto dei morti. Ma con la fede e il culto sorge il bisogno di idoli, amuleti, simboli sacri, ex voto, suppellettili funerarie e sepolcri monumentali. Si comincia a distinguere un'arte sacra e un'arte profana, la prima ieratica e figurativa, l'altra mondana e decorativa. Così come troviamo i resti di idoli scolpiti e di un'arte sacra e sepolcrale compaiono tracce di una ceramica profana: caratterizzata per lo più, come sostenne il Semper, da forme bizzarre, sviluppatasi direttamente dallo spirito e dalla tecnica artigiana.

Per l'animismo il mondo si divide in reale e surreale: c'è un mondo fenomenico visibile e un mondo degli spiriti invisibile; c'è un corpo mortale e un'anima immortale. Gli usi e i riti funebri non lasciano dubbi: già l'uomo dell'età neolitica comincia a immaginarsi l'anima come una sostanza che si svincola dal corpo. La visione magica del mondo è monistica, vede la realtà

nella forma di un contesto semplice, di una continuità perfetta; l'animismo è dualistico, inquadra il suo sapere e la sua fede in un cosmo bipartito. La magia è sensistica e si attiene al concreto, l'animismo è dualistico e incline all'astrazione. Là il pensiero è rivolto alla vita reale, qui alla vita soprannaturale. Ecco perché l'arte paleolitica ritrae le cose con naturalezza e con fedeltà, mentre l'arte neolitica contrappone alla realtà dell'esperienza consueta un mondo superiore stilizzato e idealizzato¹². Ma così l'arte diventa intellettualistica e razionale: introduce simboli e sigilli, astrazioni e sigle, tipi e segni convenzionali al posto di immagini e figure concrete, soppianta l'esperienza sensibile col pensiero e l'interpretazione, con la regola e il modello; insiste ed esagera, svisa e snatura. L'opera d'arte non è piú soltanto l'immagine di una cosa, ma di un'idea; non è piú soltanto un ricordo, ma un simbolo: insomma, gli elementi concettuali e non sensoriali della rappresentazione soppiantano quelli sensibili e irrazionali. E così la riproduzione si trasforma a poco a poco in un segno pittografico, la ricchezza delle immagini si perde in uno stenogramma privo o quasi di valore figurativo.

In ultima analisi, due cause determinano il mutamento di stile dell'età neolitica, il trapasso dall'economia dei cacciatori e raccoglitori, parassitaria e consumativa, a quella, produttiva e costruttiva, dei pastori e dei contadini; e la sostituzione dell'immagine monistica, che la magia si era fatta del mondo, col sentimento dualistico della vita, proprio dell'animismo: visione condizionata, a sua volta, dalla nuova economia. Il pittore paleolitico era un cacciatore e doveva essere quindi un buon osservatore; doveva saper riconoscere, dalle minime tracce caratteristiche, sedi e migrazioni degli animali; doveva avere occhio acuto per cogliere somiglianze e differenze, udito fine per indizi e suoni; tutti i suoi sensi dovevano tendere all'esterno, alla realtà concreta. Lo

stesso orientamento e le stesse facoltà si fanno valere anche nell'arte naturalistica. Al contadino neolitico non occorrono piú i sensi acuti del cacciatore; la sensibilità e la capacità d'osservazione si atrofizzano; e acquistano valore altre attitudini – specialmente la tendenza all'astrazione, e al pensiero razionale –, come nell'attività economica, cosí nell'arte, formalistica, severamente sintetica e stilizzatrice. Quest'arte si distingue dall'imitazione naturalistica soprattutto perché rappresenta l'oggetto reale non come la perfetta immagine di un mondo omogeneo, ma come il *confronto* di due mondi. Con la sua volontà formale si oppone all'apparenza consueta delle cose; non è piú l'imitatrice, ma l'antagonista della natura; non fornisce un prolungamento della realtà, ma le contrappone una forma autonoma e normativa. Questo dualismo che sorge con la fede animistica, e che si configurerà poi in cento sistemi filosofici, trova espressione nell'antitesi di idea e realtà, spirito e corpo, anima e forma, e sarà d'ora in poi inseparabile dal concetto di arte. Fra i due opposti momenti di tale antagonismo si produrrà talvolta un equilibrio, ma la loro tensione si avverte in tutti gli stili dell'arte occidentale, siano essi rigorosamente formali o naturalistici.

Il formalismo geometrico-ornamentale esercita, a partire dal neolitico, un dominio cosí lungo e incontrastato, quale nessuna tendenza artistica dei tempi storici, e meno che mai il rigorismo formale, sarà piú in grado di esplicare. Se prescindiamo dall'arte cretese-micenea, questo stile domina tutta la civiltà del bronzo e del ferro, tutto l'antico Oriente e la Grecia arcaica; un'era che va press'a poco dal 5000 al 500 a. C. In confronto, paiono effimeri tutti gli stili piú tardi e, in particolare, tutti i geometrismi e i classicismi si riducono a semplici episodi. Ma che cosa sostiene cosí a lungo questa concezione artistica costretta in schemi rigidi, dominata dai principî della forma astratta? Come

poté sopravvivere a sistemi economici, sociali e politici così diversi? Alla concezione artistica, complessivamente unitaria, dello stile geometrico, corrisponde, salvo differenze particolari, una fondamentale unità sociologica che domina tutta l'epoca: la tendenza cioè a un'organizzazione economica rigidamente conservatrice, a una struttura autocratica del potere, all'ispirazione ieratica di una società tutta permeata di spirito culturale e religioso, in contrasto sia col disordinato e primitivo individualismo dell'orda cacciatrice, sia con la vita sociale differenziata, consciamente individualistica, animata dallo spirito di concorrenza, che caratterizza la borghesia antica e moderna. Il senso della vita dei cacciatori-predatori, che campavano alla giornata, era anarchico e dinamico: e analogamente l'arte era diretta ad espandere, dilatare e differenziare l'esperienza. I contadini, che si adoperano, a conservare, consolidare, assicurare i mezzi di produzione, hanno una visione statica e tradizionale del mondo; le forme della vita sono impersonali e stazionarie, e le forme artistiche che vi corrispondono sono convenzionali e immutabili. È perfettamente naturale che lo sviluppo di forme salde, rigide e ferme s'accompagni in tutti i campi della vita civile ai metodi di lavoro, essenzialmente collettivi e tradizionali, propri della vita rurale. Già Hörnes sottolinea l'ostinato spirito conservatore che «caratterizza lo stile in sé, come l'economia di una civiltà agricola inferiore»¹³. E Gordon Childe, per caratterizzare questo spirito, fa notare uno strano fenomeno: tutte le ceramiche di un villaggio neolitico sono uguali¹⁴. La civiltà dei contadini che si sviluppa al riparo dalle fluttuazioni economiche delle città, resta più a lungo fedele alle rigide consuetudini tramandate di generazione in generazione; e l'artigianato rurale moderno presenta ancora certi tratti formalistici affini allo stile geometrico della preistoria.

Il mutamento dal naturalismo paleolitico al geome-

trismo neolitico non si compie senza passare attraverso forme intermedie. Mentre ancora fioriva il naturalismo, accanto alla tendenza impressionistica della Francia meridionale e della Spagna settentrionale, troviamo, in un gruppo di pitture spagnole, un carattere espressionistico piuttosto che impressionistico. Sembra che gli autori di tali opere abbiano rivolto tutta la loro attenzione ai gesti e al dinamismo dei corpi e che, per esprimerli in modo piú intenso e suggestivo, alterino a bella posta le proporzioni delle membra, disegnando lunghe gambe caricaturali, toraci inverosimilmente sottili, braccia contorte e giunture slogate.

Ma questo espressionismo, come piú tardi ogni stile consimile, non tradisce una volontà artistica opposta per principio al naturalismo: anche se gli accenti esagerati e i lineamenti che questa esagerazione semplifica offrono alla stilizzazione e alla schematizzazione un punto di partenza piú favorevole che non le proporzioni e le forme del tutto corrette. Ma il vero trapasso al geometrismo neolitico appare solo in quella graduale semplificazione e stereotipizzazione dei contorni, che Henri Breuil constata nell'ultima fase paleolitica e che designa come la «convenzionalizzazione» delle forme naturalistiche¹⁵.

Egli descrive il processo per cui il disegno naturalistico diventa sempre piú trascurato, sempre piú astratto, rigido e stilizzato, e su questa osservazione fonda la sua teoria delle forme geometriche sorte dal naturalismo: questo processo, anche se, considerato di per se stesso, si svolge senza salti e discontinuità, dipende tuttavia da condizioni esterne. La schematizzazione segue due direttrici: l'una si sforza di trovare forme chiare e facilmente comprensibili; l'altra, di creare forme decorative semplici e piacevoli. E cosí, alla fine dell'età paleolitica, troviamo già sviluppate le tre forme fondamentali della rappresentazione artistica: l'*imitativa*, l'*informativa*, la

decorativa; in altre parole, la riproduzione naturalistica, il segno pittografico e l'ornamento astratto.

Le forme di transizione dal naturalismo al geometrismo corrispondono ai gradi intermedi fra l'economia parassitaria e quella produttiva. Probabilmente, già alcune tribú cacciatrici cominciarono a conservare certi bulbi, a risparmiare certi animali prediletti – piú tardi forse animali totemici –, dando l'avvio all'agricoltura e all'allevamento¹⁶. Non si tratta quindi di un mutamento improvviso né in arte né in economia; fu piuttosto, nei due campi, un rinnovamento graduale.

E tra le forme di transizione dei due campi sussiste la stessa interdipendenza che lega la vita parassitaria del cacciatore al naturalismo, l'agricoltura produttiva al geometrismo. D'altronde, la storia economica e sociale degli odierni selvaggi ci offre un'analogia, da cui possiamo concludere che si tratta di un rapporto tipico. I Boscimani, cacciatori e nomadi come l'uomo paleolitico, dunque allo stadio della «ricerca individuale del cibo», ignorano qualsiasi forma di cooperazione sociale, non credono a spiriti né a demoni, si dedicano al rozzo sortilegio e alla magia, e hanno un'arte naturalistica, somigliantissima alla pittura paleolitica; mentre i negri della costa occidentale dell'Africa, che praticano l'agricoltura, vivono in comunità rurali e credono nell'animismo, sono rigidamente formalisti e hanno un'arte astratta e geometrica, come i neolitici¹⁷.

Sulle condizioni economiche e sociali dell'uno e dell'altro stile, concretamente possiamo soltanto asserire che il naturalismo è connesso con forme di vita anarchiche e individualistiche, con una certa mancanza di tradizioni e convenzioni fisse, con una visione del mondo tutta profana; il geometrismo, invece, con una tendenza all'organizzazione unitaria, con istituzioni durevoli, e con una visione del mondo orientata, nelle sue grandi linee, verso l'aldilà; tutto ciò che va oltre la

constatazione di questi rapporti, per lo piú si fonda su equivoci. E cosí è della correlazione, che Wilhelm Hausenstein cerca di istituire fra lo stile geometrico e l'economia comunistica delle primitive «democrazie agrarie»¹⁸. Nei due fenomeni egli constata una tendenza autoritaria, egualitaria, pianificatrice; ma trascura il fatto che questi concetti non hanno lo stesso significato in arte e in economia, e che, formulando i concetti con cosí scarso rigore, è possibile collegare il medesimo stile con forme sociali diversissime, e lo stesso sistema sociale con gli stili piú diversi. Ciò che s'intende per «autorità» in senso politico può riferirsi altrettanto bene a ordinamenti sociali autocratici o socialisti, feudali o comunisti; i confini dello stile geometrico sono molto piú angusti, non comprendendo neppure tutta l'arte delle civiltà autocratiche, e tanto meno, quindi, l'arte del socialismo. Viceversa, il concetto di «eguaglianza» è piú stretto in rapporto alla società che in rapporto all'arte. Nell'accezione politico-sociale contrasta con qualsiasi principio autocratico; nel campo dell'arte, in cui può significare soltanto impersonalità e ostilità all'individuale, possiamo collegarlo coi piú diversi ordinamenti sociali, ma proprio allo spirito democratico e socialista corrisponde pochissimo. Insomma, non c'è alcun rapporto diretto fra «pianificazione» sociale e artistica: fra l'intento pianificatore che, in campo economico e sociale, elimina la libera e illimitata concorrenza e quello che obbliga a seguire rigorosamente un modello artistico, elaborato fin nei minimi particolari, si può, tutt'al piú, istituire un rapporto metaforico; in sé e per sé rappresentano due principî completamente diversi, ed è lecito pensare che in una economia e in una società pianificata possa prevalere un'arte che, libera da norme costrittive, si sbizzarrisca in forme individuali e improvvisate. Per l'interpretazione sociologica della creazione spirituale non c'è pericolo maggiore di simili

confusioni, in cui si incorre di frequente. Nulla di piú facile che istituire suggestivi rapporti fra i vari stili artistici e le forme sociali di volta in volta contemporanee, rapporti che, in definitiva, poggiano su una metafora; e nulla di piú seducente del lustro che promettono tali ardite analogie. Ma esse sono trappole non meno fatali per la verità delle illusioni enumerate da Bacone, e meritano d'essere aggiunte alla sua lista come *idola aequivocationis*.

Capitolo terzo

L'artista stregone e sacerdote.

L'arte come professione e attività domestica

Molto probabilmente, nell'età paleolitica, i pittori d'animali erano cacciatori professionali – come si può indurre quasi con sicurezza dalla loro intima conoscenza del soggetto – e non è verosimile che, nella loro qualità di «artisti», o comunque venissero considerati, fossero completamente esenti dai doveri dell'approvvigionamento¹⁹. Ma certi indizi confermano che si era già formata una differenziazione professionale, limitata forse a questo campo. Se, come noi crediamo, la rappresentazione degli animali serviva effettivamente a fini magici, chi era capace di produrre queste opere doveva essere ritenuto in possesso di doti magiche e onorato come stregone; e a questo fatto poteva riconnettersi una posizione di privilegio e l'esenzione, almeno parziale, degli obblighi dell'approvvigionamento. D'altronde, anche la tecnica evoluta delle pitture paleolitiche rivela che non sono opera di dilettanti, ma di persone del mestiere, che avevano impiegato una parte notevole della loro vita nel tirocinio e nella pratica dell'arte e formavano una categoria professionale a sé. I molti «schizzi», «abbozzi» ed «esercizi scolastici» corretti, che si sono rinvenuti accanto agli altri documenti, fanno anzi pensare ad una sorta di attività artistica specializzata, con scuole, maestri, orientamenti e tradizioni locali²⁰. L'artista-mago sembra quindi il primo rappresentante della specializzazione e della divisione del lavoro. In ogni caso, egli emerge per

primo, accanto al mago guaritore, dalla massa indifferenziata, e, come possessore di doti speciali, spiana la via al vero e proprio sacerdozio, che pretenderà non solo a facoltà e conoscenze straordinarie, ma anche ad una sorta di carisma, e si sottrarrà al lavoro ordinario. Ma già una parziale esenzione dagli obblighi dell'approvvigionamento diretto fa pensare a condizioni relativamente progredite; perché significa che il gruppo può ormai permettersi il lusso di mantenere qualche ozioso. Finché i rapporti sociali dipendono unicamente dall'approvvigionamento, è pienamente valida la teoria che vede nell'arte un prodotto della ricchezza; in questo stadio dell'evoluzione, la presenza di opere d'arte indica, di fatto, una certa abbondanza di mezzi e una relativa libertà da preoccupazioni alimentari immediate. Ma non si può applicarla senz'altro a rapporti più evoluti, perché, se è vero che l'esistenza di pittori e di scultori presuppone sempre un certo eccedente, che la società dev'essere disposta a dividere con questi specialisti «improduttivi», questo principio non può essere applicato nel senso di quella sociologia primitiva che fa semplicemente coincidere le epoche di rigoglio artistico coi periodi economicamente floridi.

Quando, nell'età neolitica, l'arte si distinse in sacra e profana, passò probabilmente in mano di due gruppi diversi. I compiti dell'arte sepolcrale e della modellazione degli idoli, come l'esecuzione delle danze culturali, che – se dai risultati dell'indagine antropologica è lecito trarre qualche conclusione per la preistoria – è diventata, nell'epoca dell'animismo, l'arte principale²¹, dovevano essere affidati soltanto a uomini, soprattutto maghi e sacerdoti. L'arte profana invece, ridotta a mestiere e chiamata ad assolvere compiti puramente decorativi, doveva essere interamente affidata alle donne, come parte dell'industria casalinga. Hörnes collega il carattere geometrico dell'arte neolitica soprattutto con l'ele-

mento femminile. «Lo stile geometrico, – egli dice, – è in primo luogo uno stile femminile, ha carattere femminile e reca i segni di ciò che è ormai docile e castigato»²². L'osservazione in sé può essere giusta, ma la spiegazione si fonda su un equivoco. «L'ornato geometrico, – scrive ancora Hörnes, – piú che a quello dell'uomo, appare consono allo spirito della donna, casalingo, ordinato fino alla pedanteria e pieno di superstiziosa previdenza. Considerato da un punto di vista puramente estetico, è una maniera artistica gretta, vuota e limitata, nonostante ogni lusso e varietà; ma, pur nei suoi limiti, sana e valida, piacevole per la diligenza e l'esteriore eleganza; è l'espressione artistica della natura femminile»²³. In questo linguaggio metaforico, sarebbe altrettanto possibile riferire lo stile geometrico al rigore e alla disciplina, allo spirito ascetico e dominatore del maschio.

Il parziale assorbimento dell'arte nell'industria domestica e nel lavoro casalingo, cioè il collegamento dell'attività artistica con altre attività, significa un passo indietro dal punto di vista della divisione del lavoro e della differenziazione professionale. Poiché la divisione delle funzioni ha luogo, tutt'al piú, fra i sessi, e non fra categorie professionali. Se quindi le civiltà agricole promuovono, nell'insieme, la specializzazione, pongono momentaneamente fine all'attività artistica professionale. E il mutamento è così radicale, che non solo i rami dell'attività artistica che toccano in sorte alla donna, ma anche quelli che restano prerogativa dell'uomo, vengono esercitati come occupazione accessoria. È vero che, in quest'epoca, tutta l'industria – salvo, forse, l'arte dell'armaiolo – è una «occupazione accessoria»²⁴; ma non dobbiamo dimenticare che l'attività artistica, diversamente da ogni altro mestiere, ha dietro di sé uno sviluppo autonomo e soltanto ora diventa un passatempo piú o meno dilettantesco. È difficile dire se la scomparsa degli artisti «professionali» sia una causa o un effet-

to della semplificazione e della schematizzazione formale. Certo, lo stile geometrico, coi suoi motivi semplici e convenzionali, non esige le doti specifiche e la preparazione profonda dello stile naturalistico; ma, a sua volta, il dilettantismo che esso rende possibile contribuisce al progressivo irrozimento delle forme.

Agricoltura e pastorizia implicano lunghi periodi d'ozio. Il lavoro dei campi è limitato a certe stagioni, l'inverno è lungo e senza impegni specifici. L'arte neolitica ha il carattere di un'«arte rustica», non soltanto perché le sue forme impersonali e inclini alla rigidità corrispondono allo spirito conformista e conservatore della campagna, ma anche perché essa è il prodotto dell'ozio campagnolo. Tuttavia non è un'«arte popolare», come l'arte rustica odierna. Non lo è, in ogni caso, finché non è ancora giunta a compimento la separazione in classi delle società agricole: perché l'espressione «arte popolare», come è stato osservato, ha un senso soltanto se opposta ad «arte aulica»; ma l'arte di una massa non ancora divisa in «classi dominanti e soggette, in ceti superiori pieni di esigenze e ceti inferiori modesti», non può chiamarsi «arte popolare», proprio perché è la sola²⁵. E quando la differenziazione è compiuta, l'arte rustica dei neolitici non è più «arte popolare», perché i prodotti dell'arte figurativa sono destinati alla classe possidente ed eseguiti da questa, cioè per lo più dalle sue donne. Penelope, che siede al telaio con le ancelle, è ancora, in certo qual modo, la ricca contadina e l'erede dell'arte femminile neolitica. Il lavoro manuale, più tardi considerato degradante, è ancora decorosissimo, almeno come attività femminile e domestica.

I documenti artistici dell'epoca preistorica sono particolarmente importanti per la sociologia dell'arte, e non solo perché dipendenti in maggiore misura dalle condizioni sociali, ma perché i rapporti fra la struttura sociale e le forme artistiche vi si possono riconoscere più chia-

ramente che nei prodotti artistici di tempi piú tardi. Comunque, la transizione all'età neolitica resta per la storia dell'arte l'esempio piú evidente del rapporto fra una trasformazione stilistica e la contemporanea trasformazione delle condizioni economico-sociali. Le culture preistoriche mostrano i segni del loro condizionamento sociale piú chiaramente delle culture successive, in cui le forme tramandate da un'epoca piú antica, e in parte già fossilizzate, si amalgamano spesso in modo indiscernibile con le forme nuove e ancor vive. Quanto piú evoluta è l'epoca su cui si esercita la nostra indagine, tanto piú complicata è la rete dei rapporti, e meno evidente il sostrato sociale a cui si collegano. Quanto piú vecchia è una maniera, uno stile, un genere, tanto piú lunghi sono i tratti in cui lo sviluppo si compie secondo leggi proprie, immanenti, «non turbate» dall'esterno; e quanto piú durano queste fasi piú o meno autonome dell'evoluzione, e tanto piú difficile diventa l'interpretazione sociologica dei singoli elementi del complesso formale. Ciò appare già nell'epoca che segue all'età neolitica, quando le civiltà rurali si trasformano in civiltà urbane piú dinamiche, fondate sull'industria e sul commercio; struttura relativamente cosí complicata, che l'interpretazione sociologica di certi fenomeni non riesce piú del tutto soddisfacente. La tradizione dell'arte geometrico-ornamentale è ormai cosí salda, che non può essere facilmente sradicata, e dura a lungo, senza che se ne possa addurre una speciale ragione sociologica. Ma quando, come nella preistoria, tutto è ancora immediatamente connesso con la vita, quando non ci sono ancora forme autonome, né divisione di principio fra vecchio e nuovo, tradizione e innovazione, la motivazione sociologica dei fenomeni culturali è ancora relativamente facile e chiara.

¹ Quest'antitesi forma anche il substrato delle trattazioni, fondamentali per l'archeologia, in cui ALOIS RIEGL (*Stilfragen*, Berlin 1893; trad. it., *Problemi di stile*, Milano 1963) discute la teoria del Semper dell'origine dell'arte dallo spirito della tecnica. Per GOTTFRIED SEMPER (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860) l'arte non è che un derivato del mestiere e la quintessenza di quelle forme decorative che risultano dalla natura del materiale, dai processi della lavorazione e dall'uso a cui è destinato l'oggetto. Riegl sottolinea invece che, all'origine di ogni arte, anche se ornamentale, sta l'imitazione della natura, e che nella storia dell'arte le forme geometricamente stilizzate non sono un fenomeno iniziale, ma relativamente tardo, frutto di una sensibilità artistica già molto raffinata. Come risultato delle sue ricerche, alla teoria meccanico-materialistica del Semper, ch'egli chiama «darwinismo trapiantato nel campo della vita spirituale», Riegl contrappone la sua teoria dell'«idea creatrice», secondo cui le forme artistiche non sono semplicemente dettate dalla materia prima e dagli arnesi, ma s'inventano e si ottengono proprio nella lotta dell'«intento artistico» contro le condizioni materiali. È un principio di metodo fondamentale per tutta l'estetica quello che Riegl introduce qui discutendo la dialettica di spirito e materia, contenuto espressivo e mezzi d'espressione, volontà e substrato della volontà, e che gli permette, se non d'infirmare la teoria del Semper, certo d'integrarla sostanzialmente.

L'appartenenza all'una o all'altra delle due scuole opposte si manifesta dappertutto nelle opinioni dei singoli studiosi di archeologia. ALEXANDER CONZE (*Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst*, in «Sitzungsberichte der Wiener Akademie», 1870, 1873; «Sitzungsberichte der Berliner Akademie», 1896; *Ursprung der bildenden Kunst*, 1897), JULIUS LANGE (*Darstellungen des Menschen in der älteren griechischen Kunst*, 1899), EMANUEL LÖWY (*Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, 1900), WILHELM WUNDT (*Elemente der Völkerpsychologie*, 1912), KARL LAMBRECHT (*Bericht über den Berliner Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1913) sono tutti inclini, come accademici conservatori, a collegare l'essenza e l'inizio dell'arte ai principi dell'ornato geometrico e della funzionalità artigiana. E anche se, come Löwy o Conze nei suoi ultimi anni, ammettono la priorità del naturalismo, cercano tuttavia di limitare l'importanza dell'ammissione, in quanto anche nei monumenti del primitivo naturalismo vogliono ritrovare i caratteri più importanti dell'arte cosiddetta «arcaica»: la frontalità, l'assenza di prospettiva e di spazio, la rinuncia ai gruppi e l'integrazione degli elementi figurativi. ERNST GROSSE (*Die Anfänge der Kunst*, 1894), SALOMON REINACH (*Répertoire de l'art quaternaire*, 1913; *La sculpture en Europe*, «L'Anthropologie», v-vii, 1894-96), HENRY BREUIL (*La caverne d'Altamira*, 1906; *L'âge des peintures d'Altamira*, «Revue préhistorique», 1, 1906, pp. 237-49) e i suoi segua-

ci, G. H. LUQUET (*Les origines de l'art figuré*, «Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst», 1926, pp. 1 sgg.; *L'art primitif*, 1930; *Le réalisme dans l'art paléolithique*, «L'Anthropologie», XXXIII, 1923, pp. 17-48), HUGO OBERMAIER (*El hombre fósil*, 1916; *Urgeschichte der Menschheit*, 1931; *Altamira*, 1929), HERBERT KÜHN (*Kunst und Kultur der Vorzeit Europas*, 1929; *Die Kunst der Primitiven*, 1923), M. C. BURKITT (*Prehistory*, 1921; *The Old Stone Age*, 1933), V. GORDON CHILDE (*Man Makes Himself*, 1936; trad. it., *L'uomo crea se stesso*, Torino 1952) riconoscono invece senza riserve il primato dell'arte naturalistica e insistono proprio sulla sua tendenza «non arcaica», tutta pervasa di spontanea vivacità.

² Nella posizione piú difficile si trova ADAM VAN SCHELTEMA (*Die Kunst unserer Vorzeit*, 1936), come teorico fra i piú retrivi, ma, per l'obiettività dell'informazione, competentissimo archeologo.

³ E. B. TYLOR, *Primitive Culture*, 1913, I, p. 424.

⁴ LÉVY-BRUHL, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910, p. 42.

⁵ WALTER BENJAMIN, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, «Zeitschrift für Sozialforschung», V, 1936, p. 45.

⁶ Per l'interpretazione dell'arte paleolitica come magia, cfr. H. OBERMAIER in *Reallexikon der Vorgeschichte*, 1926, VII, p. 145; ID., *Altamira*, pp. 19-20; H. OBERMAIER - H. KÜHN, *Bushman Art*, 1930, p. 57; H. KÜHN, *Kunst und Kultur der Vorzeit* cit., pp. 457-475; M. C. BURKITT, *Prehistory* cit., pp. 309-13.

⁷ ALFRED VIERKANDT, *Die Anfänge der Kunst*, «Globus», 1907; K. BETH, *Religion und Magie*, 2^a ed., 1927.

⁸ G.-H. LUQUET, *Les origines de l'art figuré*, IPEK, 1926.

⁹ CARL SCHUCHHARDT, *Alteuropa*, 1926, p. 62.

¹⁰ V. GORDON CHILDE, *Man Makes Himself* cit., p. 80.

¹¹ KARL BÜCHER, *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, I, 1919, p. 27.

¹² Il contrasto fra la concezione magica e quella animistica in rapporto all'arte è trattato estesamente da HERBERT KÜHN, nella sua *Kunst und Kultur der Vorzeit*.

¹³ H. HÖRNES - O. MENGHIN, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 3^a ed., 1925, p. 90.

¹⁴ V. GORDON CHILDE, *Man Makes Himself* cit., p. 109.

¹⁵ HENRI BREUIL, *Stylisation des dessins à l'âge du renne*, «L'Anthropologie», VIII, 1906, pp. 125 sgg.; cfr. M. C. BURKITT, *The Old Stone Age*, pp. 170-73.

¹⁶ HEINRICH SCHURTZ, *Die Anfänge des Landbesitzes*, «Zeitschrift für Sozialwissenschaft», III, 1900.

¹⁷ Cfr. H. OBERMAIER - H. KÜHN, *Bushman Art*, 1930; H. KÜHN, *Die Kunst der Primitiven*, 1923; HERBERT READ, *Art and Society*, 1936; L. ADAM, *Primitive Art*, 1940.

¹⁸ WILHELM HAUSENSTEIN, *Bild und Gemeinschaft*, 1920. Già apparso sotto il titolo *Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst*, in «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», vol. XXXVI, 1913.

¹⁹ Cfr. F. M. HEICHELHEIM, *Wirtschaftsgeschichte des Altertums*, 1938, pp. 23-24.

²⁰ H. OBERMAIER, *Urgeschichte der Menschheit*, 1931, p. 209; M. C. BURKITT, *The Old Stone Age* cit., pp. 215-16.

²¹ H. HÖRNES - O. MENGHIN, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* cit., p. 574.

²² *Ibid.*, p. 108.

²³ *Ibid.*, p. 40.

²⁴ F. M. HEICHELHEIM, *Wirtschaftsgeschichte des Altertums* cit., pp. 82-83.

²⁵ H. HÖRNES - O. MENGHIN, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* cit., p. 580.

Capitolo primo

Elementi statici e dinamici nell'arte
dell'antico Oriente

La fine dell'età neolitica apporta una trasformazione quasi altrettanto generale, un rivolgimento sociale ed economico quasi altrettanto profondo di quello che ne aveva segnato l'inizio. Là, troviamo il passaggio dal puro consumo alla produzione, dall'individualismo primitivo alla cooperazione; qui, l'inizio del commercio e dell'artigianato indipendente, il sorgere delle città e dei mercati, l'agglomerarsi e il differenziarsi della popolazione. Nei due casi, siamo di fronte ad un rivolgimento completo, anche se la trasformazione si compie, qui come allora, al modo di un rinnovamento graduale piuttosto che di un sovvertimento improvviso. Nella maggior parte delle istituzioni e delle consuetudini dell'antico Oriente, nel potere autocratico, nella parziale conservazione dell'economia naturale, nella vita quotidiana permeata di elementi culturali e religiosi, e nel rigore formalistico dell'arte, continuano i costumi e gli usi neolitici, accanto alle nuove forme della vita cittadina. Nei villaggi dell'Egitto e della Mesopotamia, il contadino continua, nel quadro dell'economia domestica, la sua vita, fissata *ab antiquo*, indipendente dall'inquiete attività urbana; e se il suo influsso declina costantemente, lo spirito delle sue tradizioni si lascia riconoscere anche nei prodotti culturali più tardi e maggiormente differenziati per influsso della civiltà cittadina.

Il mutamento decisivo per il nuovo stile di vita si manifesta anzitutto nel fatto che la produzione primaria non è piú l'occupazione preminente e storicamente piú avanzata, ma è al servizio del commercio e dell'attività artigiana. L'accrescimento della ricchezza l'accumulazione in poche mani di terreni e provviste liberamente disponibili, creano bisogni nuovi, piú intensi e piú vari, di prodotti industriali, e determinano una maggior divisione del lavoro. Chi sa creare immagini di spiriti, dei e uomini, suppellettile decorata e oggetti d'ornamento esce dalla cornice casalinga e diventa uno specialista che vive del proprio mestiere. Non è piú il mago ispirato, né il membro dell'azienda domestica fornito di abili dita, ma l'artigiano che scalpella statue, dipinge quadri, modella vasi, cosí come altri fanno accette o scarpe; e, del resto, non è molto piú apprezzato del fabbro o del calzolaio. La perfezione artigiana del lavoro, il sicuro dominio della materia ribelle e la cura impeccabile dell'esecuzione – cosí sorprendente nell'arte egiziana, in confronto con la trascuratezza geniale o dilettesca di età piú antiche¹ – è una conseguenza della specializzazione professionale dell'artista e un risultato della vita cittadina, con la crescente emulazione e la formazione – nei centri culturali della città, nel recinto del tempio e alla corte del re – di una clientela di amatori esperti ed esigenti.

La città, con la sua popolazione accentrata e gli stimoli intellettuali provocati dallo stretto contatto dei diversi ceti, col suo mercato fluttuante e lo spirito antitradizionalistico che esso porta con sé, col suo esteso commercio e i suoi mercanti esperti di paesi e popoli stranieri, con la sua economia monetaria – sia pure ancora rudimentale – e gli spostamenti di ricchezza determinati dalla natura stessa del denaro, costituí certo un fatto rivoluzionario in ogni campo della civiltà: nell'arte suscitò uno stile piú dinamico e individualistico, piú

libero da forme e tipi tradizionali, di quel che non fosse l'antico geometrismo. Il noto – e spesso fin troppo sottolineato – tradizionalismo dell'antica arte orientale, la lentezza della sua evoluzione generale e la longevità delle singole tendenze, ridussero, ma non eliminarono, l'effetto dinamico della vita urbana. Poiché, se confrontiamo il corso dell'arte egiziana con quelle epoche in cui «tutte le ceramiche di un villaggio erano uguali», e le singole fasi dell'evoluzione culturale dovevano essere calcolate in migliaia di anni, avvertiremo la presenza di fenomeni stilistici, la cui diversità viene spesso trascurata a causa dei loro caratteri inconsueti e della conseguente difficoltà di distinguerli. Ma si falsa l'essenza di quest'arte quando si vuole dedurla da un unico principio e si trascura in essa la presenza e il contrasto di elementi statici e dinamici, conservatori e progressivi, formalistici e antiformalistici. Per intenderla esattamente, occorre sentire, dietro le rigide forme della tradizione, le forze vive dell'individualismo sperimentatore e del naturalismo espansivo; forze che scaturiscono dal sentimento cittadino della vita e dissolvono la stasi della civiltà neolitica; ma questa impressione non deve indurci a sottovalutare lo spirito d'inerzia nella storia dell'antico Oriente. Lo schematismo imperante nella civiltà rurale neolitica continua ad operare, almeno nelle prime fasi dell'Oriente antico, e produce sempre nuove varianti degli antichi modelli; non solo, ma le forze sociali dominanti, anzitutto la monarchia e il clero, contribuiscono a mantenere intatti i rapporti esistenti e insieme a conservare quanto più possibile immutate le forme tradizionali del culto e dell'arte.

La costrizione cui deve sottostare il lavoro dell'artista è così inesorabile che, secondo le teorie dell'estetica liberale oggi in voga, dovrebbe frustrare senz'altro ogni schietta attività spirituale. Eppure, proprio qui nell'antico Oriente, sotto la più dura oppressione, sorgono

alcune fra le piú grandiose opere d'arte. Esse provano che la libertà personale dell'artista non ha alcun diretto influsso sulla qualità estetica delle sue creazioni. Ogni volontà artistica deve aprirsi la strada fra le maglie di una fitta rete; ogni opera d'arte scaturisce dalla tensione fra i propositi dell'artista e le resistenze che egli incontra – da parte dei motivi vietati, dei pregiudizi sociali, dell'insufficienza critica del pubblico –; resistenze che quei propositi hanno già accolto e intimamente assimilato, o con cui sono in aperto e inconciliabile contrasto. Se le resistenze non si possono superare in una certa direzione, allora l'invenzione, la volontà espressiva e creatrice dell'artista si rivolgono a una meta accessibile, senza che, per lo piú, egli stesso s'accorga di compiere una sostituzione. Interamente libero e spedito egli non è neppure nella piú liberale democrazia: anche qui lo vincolano innumerevoli riguardi estranei all'arte; personalmente, il diverso grado di libertà può essere per lui importantissimo, ma in linea di principio non c'è differenza fra il *diktat* di un despota e le convenzioni della società piú liberale. Se la costrizione in sé e per sé si opponesse allo spirito dell'arte, capolavori perfetti potrebbero sorgere soltanto nell'anarchia totale. Ma in realtà i presupposti da cui dipende la qualità estetica di un'opera trascendono l'alternativa di libertà e illibertà politica. Non meno falso del punto di vista anarchico è perciò anche l'altro estremo: la tesi per cui i vincoli che limitano la libertà di movimento dell'artista sarebbero in sé e per sé propizi e fecondi, di modo che per esempio, la libertà dell'artista moderno sarebbe responsabile degli insuccessi dell'arte piú recente, e si potrebbero e dovrebbero creare artificialmente obblighi e vincoli, come pretese garanzie di «stile» vero.

Capitolo secondo

La posizione dell'artista e l'organizzazione del lavoro artistico in Egitto

I primi, e per molto tempo i soli, a dare lavoro e pane agli artisti sono i sacerdoti e i principi; e le principali sedi di lavoro per essi, per tutta la durata delle antiche civiltà orientali, sono il tempio e il palazzo. Qui essi lavorano volontariamente o per forza, come operai liberi o come schiavi perpetui. Qui si compie la parte di gran lunga più vasta e più valida della produzione artistica. I beni immobili cominciarono ad accumularsi in mano a guerrieri e predoni, conquistatori e oppressori, capi e principi; ma le prime ricchezze razionalmente amministrate dovettero essere i beni dei templi, cioè le proprietà degli dei, istituite dai principi e gestite dai sacerdoti. E così, con ogni probabilità, furono i sacerdoti i primi committenti regolari di opere d'arte; e i re non fecero che seguirne l'esempio. Fuori dell'industria casalinga, l'arte dell'antico Oriente si limitò, in un primo tempo, ad assolvere i compiti assegnati da tali committenti. Si trattava soprattutto di offerte votive agli dei, monumenti regali, oggetti necessari per il culto del dio o del sovrano, mezzi di propaganda che servivano a glorificare gli immortali o a celebrare la memoria dei loro vicari terreni. Clero e monarchia s'inserivano in uno stesso sistema ieratico, e i compiti che assegnavano all'arte, compiti di salvazione e di glorificazione, confluivano nel culto dei morti, quintessenza di ogni religione primitiva.

va. Entrambi esigevano dall'arte immagini solenni, rappresentative, alteramente stilizzate; entrambi agivano su di essa nel senso della stabilità sociale, perché servisse ai loro fini conservatori. Entrambi cercavano d'evitare innovazioni artistiche, come ogni altro genere di riforme, poiché temevano qualsiasi mutamento e dichiaravano sacre e inviolabili le regole tradizionali dell'arte, come i dogmi della religione e le antiche forme del culto. I sacerdoti divinizzavano i re, per inserirli nell'ambito della loro autorità; e i re offrivano templi agli dei e ai sacerdoti, per accrescere la propria gloria. Ognuno di loro voleva trarre profitto dal prestigio dell'altro, e nell'artista cercava un alleato nella lotta per la conservazione del potere. In tali circostanze, come già in quelle della preistoria, non avrebbe senso parlare di un'arte autonoma, determinata da motivi puramente estetici e rivolta a fini puramente estetici. Le opere della grande arte, della scultura monumentale e della pittura murale, non furono create per se stesse e per la loro bellezza. Non si ordinavano statue per erigerle davanti ai templi o sulla piazza – come nell'antichità classica o nel Rinascimento –; per la maggior parte, stavano nell'oscurità dei santuari e in fondo ai sepolcri².

In Egitto la domanda di opere figurative, soprattutto dell'arte sepolcrale, è così grande fin dall'inizio, da far ritenere che la formazione di un ceto di artisti professionali debba risalire ad un'epoca abbastanza remota. Ma il carattere subordinato ed eteronomo dell'arte è così spiccato, essa si risolve così interamente nei compiti pratici, che la persona dell'artista sparisce quasi del tutto nell'opera. Il pittore e lo scultore sono e rimangono anonimi artigiani, senza alcun risalto personale. Conosciamo pochissimi nomi di artisti egizi, e poiché i maestri non firmavano³, non possiamo neppure riferire quei pochi nomi a gruppi in sé omogenei di opere⁴. Ci sono pervenute – specialmente da Tell-el-Amarna – pit-

ture che rappresentano botteghe di scultori, e persino la scena di uno scultore che lavora a un'opera identificabile, al ritratto della regina Teje⁵, ma la persona dell'artista e l'attribuzione delle opere rimaste è in ogni caso incerta. È vero che la decorazione parietale di una tomba rappresenta, talvolta, anche un pittore o uno scultore, e ce ne conserva il nome, e si può pensare che l'artista abbia voluto così eternare se stesso⁶: ma questo non è neppure certo, né d'altra parte, la notizia può servirci gran che, per la penuria di altri dati sulla storia dell'arte egiziana. In nessun caso si riesce a definire il profilo di una personalità artistica. Quei presunti autoritratti non informano in modo soddisfacente neppure su quel che l'artista in questione pensasse di sé e del valore dell'opera sua. È difficile dire se si debbano interpretare semplicemente come scene di genere in cui il maestro intendeva ritrarre le circostanze del suo lavoro quotidiano, o come il suo desiderio di erigersi un monumento, all'ombra dei sovrani e dei grandi del regno, per sete d'immortalità e di gloria, per sopravvivere nella memoria degli uomini.

È vero che in Egitto noi apprendiamo i nomi di capi-architetti e di capi-scultori, che dovevano godere di speciali onori, come alti funzionari, di corte; ma in generale l'artista rimane un oscuro artigiano, e tutt'al più si apprezza in lui l'esecutore delle opere, non la personalità creatrice. Solo per l'architetto si può parlare di lavoro intellettuale ormai distinto dal lavoro manuale; lo scultore e il pittore non sono che artigiani. La migliore idea di quanto fosse subordinata, in Egitto, la condizione sociale dell'artista, si può avere dai libri scolastici dei dotti scribi, che parlano con disprezzo del suo volgare mestiere⁷. In confronto alla stima tributata agli scribi, la posizione del pittore e dello scultore non pare molto onorevole, specie nei primi periodi della storia egiziana. Già qui si avverte quella svalutazione delle arti

figurative nei confronti della letteratura, chiaramente testimoniata dall'antichità classica. E qui, nell'antico Oriente, la valutazione sociale doveva dipendere, ancor più strettamente che presso i Greci e i Romani, da quel concetto primitivo di prestigio per cui si riteneva degradante il lavoro manuale⁸. Comunque, col progredire della civiltà crebbe la considerazione per l'artista. Già durante il Regno Nuovo molti artisti appartengono ai ceti superiori, e in molte famiglie ci si mantiene fedeli per più generazioni alla professione artistica; il che, in sé e per sé, può significare una coscienza professionale relativamente elevata. Ma anche ora, nella vita sociale, la parte dell'artista è piuttosto secondaria, se la confrontiamo con la funzione dell'artista-mago della preistoria.

Il tempio e la reggia erano certo i principali, ma non i soli cantieri del lavoro artigiano; c'erano botteghe anche nei latifondi e nei bazar delle maggiori città⁹. Questi ultimi riunivano molte piccole officine indipendenti, che – diversamente dalle aziende del tempio, del palazzo e del latifondo – impiegavano esclusivamente lavoratori liberi. Questa associazione mirava, sia a facilitare la cooperazione dei diversi artigiani, sia a fabbricare e vendere le merci in uno stesso luogo, e a rendere l'artigiano indipendente dal mercante¹⁰. Nelle officine del tempio, della reggia, dei ricchi, gli artigiani lavorano ancora nel quadro di una unità economica chiusa, autarchica, che si differenzia dall'unità economica rurale dell'età neolitica solo perché è immensamente più vasta e tutta fondata su lavoro estraneo, spesso servile. Di fronte all'una e all'altra, il sistema del bazar, con la sua separazione del lavoro professionale dall'economia domestica, rappresenta una novità rivoluzionaria; contiene in germe l'industria indipendente e regolare, che non si limita più a lavori occasionali, ma viene esercitata come professione esclusiva e produce per il mercato

libero. Questo sistema, non solo trasforma il produttore primitivo in un artigiano, ma lo fa uscire dall'ambito dell'azienda domestica. Lo stesso effetto ha il sistema, forse altrettanto antico, del lavoro a domicilio, che, pur lasciando l'operaio a casa propria, lo fa produrre per un avventore invece che per se stesso e lo separa intimamente dall'azienda familiare. Così è spezzato il principio dell'economia domestica, che limita la produzione al soddisfacimento delle proprie necessità.

Nel corso di questa evoluzione, a poco a poco l'uomo si assume anche quei lavori manuali ed artigianali riservati un tempo alla donna; come la fabbricazione di ceramiche, di oggetti ornamentali e perfino di tessuti¹¹. Erodoto si meraviglia che in Egitto stiano al telaio gli uomini, sia pure schiavi; ma questo fenomeno corrispondeva a una tendenza generale di sviluppo per cui finalmente il mestiere divenne esclusivo dominio dei maschi. Questo fenomeno non è dunque un aspetto dell'asservimento maschile – come nella leggenda di Ercole all'arcolao di Onfale –, ma della separazione del mestiere dall'attività domestica e della crescente difficoltà del maneggio degli strumenti.

Le grandi botteghe annesse alla reggia e al tempio furono anche le scuole in cui si formavano le nuove generazioni di artisti. Si ha la tendenza a considerare le botteghe dipendenti dai templi come le principali depositarie della tradizione: opinione non da tutti accettata, mettendosi talvolta in dubbio che l'influsso sacerdotale fosse determinante nella pratica dell'arte¹². In ogni caso, l'importanza pedagogica di una bottega era tanto maggiore quanto più lunga la sua tradizione; e per questo aspetto è probabile che alcune botteghe annesse ai templi fossero superiori a quelle della reggia: benché la corte, come centro intellettuale del paese, fosse in grado di esercitare una specie di dittatura in fatto di gusto. Del resto, sia nelle botteghe del tempio sia in quelle della

reggia, l'arte aveva lo stesso carattere scolastico e accademico. La presenza, fin dall'inizio, di regole impegnative, di modelli validi per tutti, e di metodi uniformi di lavoro, indica un'attività artistica diretta da pochi centri dominanti. Questa tradizione accademica, alquanto fossilizzata e ristretta, portava con sé, da un lato, un'abbondanza di prodotti mediocri, ma nello stesso tempo assicurava alla produzione quel livello relativamente alto, così caratteristico dell'arte egiziana¹³. Quanta cura e abilità pedagogica dedicassero gli Egizi all'educazione dei giovani artisti, risulta anche dai mezzi d'insegnamento che ci sono stati conservati: calchi di gesso dal vero, particolari anatomici riprodotti a scopo didattico, e soprattutto quelle curiose rappresentazioni che mostravano agli allievi il farsi di un'opera in tutte le fasi del lavoro.

In Egitto il lavoro era così ben organizzato, così grande la cura nel provvedersi di aiuti da impiegare in vario modo, così specializzate e ben combinate fra loro le varie attività, da far pensare ai metodi dei cantieri medievali, e da offuscare, sotto certi aspetti, ogni successiva prassi artistica regolata da criteri individualistici. Fin dall'inizio si manifesta una tendenza alla standardizzazione della produzione, tendenza che andava incontro alla pratica di bottega. Soprattutto la progressiva razionalizzazione dei procedimenti tecnici contribuiva ad esercitare un'azione livellatrice anche sulla produzione artistica. Col crescere della domanda, ci si abituò a lavorare su schizzi, modelli, tipi fissi, sviluppando una tecnica quasi meccanica, da seguirsi come una ricetta, per comporre facilmente i diversi oggetti d'arte con elementi attinti ad un repertorio stereotipo¹⁴. L'applicazione di un metodo così razionalistico era possibile soltanto grazie all'abitudine di proporre agli artisti press'a poco sempre gli stessi compiti, di ordinare sempre gli stessi ex voto, gli stessi idoli e gli stessi monu-

menti sepolcrali, gli stessi tipi di immagini regali e di ritratti di privati. E poiché in Egitto l'invenzione di motivi originali non fu mai particolarmente apprezzata, anzi per lo più era strettamente proibita, tutta l'ambizione degli artisti si rivolse alla fermezza ed esattezza dell'esecuzione, notevole anche nelle opere minori, che ci compensa della scarsa originalità inventiva. L'esigenza di una forma finale così pulita, tornita, levigata, spiega anche come in Egitto la produttività delle botteghe d'arte, pur così razionalmente organizzate, fosse relativamente scarsa. Già il fatto di prediligere nella scultura lavori in pietra, in cui si poteva affidare agli aiuti soltanto la sgrossatura del blocco, mentre il maestro si riservava il lavoro più sottile dei particolari e l'ultima rifinitura, poneva forti limiti alla produzione¹⁵.

Capitolo terzo

L'arte stereotipa del Regno Medio

Quanto poco lo spirito conservatore e conformistico dipenda dai caratteri razziali del popolo egiziano, e come sia anch'esso un fenomeno storico che si trasforma con l'evoluzione generale, appare nel modo piú chiaro dal fatto che proprio l'arte dei periodi piú antichi è meno «arcaica» e stilizzata di quella dei periodi piú tardi. Nei bassorilievi della tarda epoca predinastica e in quelli delle prime dinastie c'è ancora una libertà formale e compositiva, che andrà in seguito perduta e sarà riconquistata soltanto nel segno di una completa rivoluzione spirituale. Gli ultimi capolavori del Regno Antico, lo *Scriba* del Louvre o il *Sindaco del villaggio* del Cairo, hanno ancora una freschezza e una vivacità, che non ritroveremo piú fino ai giorni di Amenhotep IV. Forse in Egitto la creazione artistica non fu mai piú cosí libera e spontanea come in quel primo stadio evolutivo. Qui evidentemente le particolari condizioni della nuova civiltà urbana, i rapporti sociali piú differenziati, la specializzazione artigiana e lo spirito emancipato del commercio, operarono nel senso dell'individualismo con maggior immediatezza e continuità che non piú tardi, quando tale azione fu ostacolata e spesso frustrata dalle forze conservatrici impegnate a mantenere la propria signoria. Solo nel Regno Medio, quando si fa innanzi l'aristocrazia feudale con la sua forte coscienza di classe, si sviluppano le rigide convenzioni dell'arte aulica e reli-

giosa, che sbarrano la strada ad ogni espressione spontanea. Lo stile schematico della rappresentazione culturale era già noto all'età neolitica, ma del tutto nuove sono le forme rigidamente cerimoniali dell'arte aulica, apparse qui per la prima volta nella storia della civiltà umana. Si riflette in esse l'idea di un ordine sociale più alto, sovraindividuale, di un mondo che deve alla grazia del re la sua grandezza e il suo splendore. Sono forme anti-individualistiche, statiche e convenzionali, perché esprimono una visione del mondo per cui l'origine, la classe, l'appartenenza a una stirpe o ad un gruppo, è cosa ben più reale dell'esistenza e del carattere individuale, e le regole del galateo e della morale sono più immediatamente evidenti di qualunque sentimento, pensiero, volontà del singolo. Tutti i beni e le attrattive della vita si ricollegano, per i privilegiati di quella società, alla loro separazione dagli altri ceti, e tutte le loro massime diventano, in maggiore o minor misura, regole d'etichetta e di decoro. Questo decoro, questa etichetta e tutta l'autostilizzazione della classe dominante esigono che non ci si faccia ritrarre come veramente si è, ma come si deve apparire secondo certi modelli tradizionali, sottratti alla realtà presente, venerandi per la loro antichità. L'etichetta è la legge suprema, non solo per i comuni mortali, ma anche per il re; e nella concezione di questa società anche gli dei accettano le forme del cerimoniale di corte¹⁶.

I ritratti dei re diventano immagini del tutto ufficiali; le caratteristiche individuali dell'epoca arcaica scompaiono quasi senza lasciar traccia. Infine, non c'è più nessuna differenza fra le locuzioni impersonali delle epigrafi celebrative e l'aspetto stereotipo dei lineamenti. I testi autobiografici e celebrativi, con cui i re e i grandi corredano le loro statue e le rappresentazioni delle loro imprese, sono fin dall'inizio di un'infinita monotonia nonostante l'abbondanza dei monumenti che

ci sono pervenuti, vi cerchiamo invano motivi individuali ed espressioni di vita personale¹⁷. Il fatto che le sculture del Regno Antico siano piú ricche di tratti individuali che non le note biografiche contemporanee, si spiega, fra l'altro, col persistere di una funzione magica che ricorda l'arte paleolitica, funzione estranea alla letteratura. Nel ritratto il Ka, spirito tutelare del defunto, doveva ritrovare il corpo in cui un tempo abitava, nel suo vero e fedele aspetto; la naturalezza della raffigurazione si spiega soprattutto con questo fine magico-religioso. Ma nel Regno Medio, dove il fine ufficiale delle opere prevale sul loro significato religioso, i ritratti perdono, col loro carattere magico, anche il loro carattere naturalistico. La statua è anzitutto il monumento di un re, e soltanto in secondo luogo il ritratto di un individuo. Come le iscrizioni autobiografiche riflettono soprattutto le forme tradizionali in cui un re deve esprimersi parlando di sé, cosí anche i ritratti del Regno Medio non fanno che incarnare quello che, secondo l'etichetta di corte, dovrebbe essere l'aspetto ideale di un re. Ma anche i ministri e i cortigiani del sovrano cercano di apparire altrettanto solenni, calmi e misurati. E come le autobiografie di un suddito fedele non fanno che menzionare ciò che ha attinenza col re, la luce che proviene dalla sua grazia, cosí anche nell'arte figurativa tutto gravita, come in un sistema solare, intorno alla persona del re.

Il formalismo del Regno Medio non si spiega come uno stadio naturale di uno sviluppo continuo e ininterrotto; il ritorno all'arcaismo primitivo, di origine neolitica, ha cause esterne, che non la storia dell'arte, ma soltanto l'indagine sociologica è in grado di chiarire¹⁸. Se teniamo presenti le grandi opere naturalistiche dell'epoca arcaica e la costante attitudine degli Egizi all'osservazione esatta e alla fedele riproduzione della natura, non possiamo non scorgere una precisa intenzione nella

loro deviazione dall'esperienza. Mai nella storia dell'arte la scelta fra naturalismo e astrazione è così chiaramente frutto, non di capacità, ma di volontà, in quanto l'artista non si regola solo secondo criteri estetici, e l'arte deve secondare la tendenza della prassi. I noti calchi di gesso – forse maschere mortuarie leggermente ritoccate – scoperti a Tell-el-Amarna nella bottega dello scultore Thutmose, provano che l'artista egiziano era in grado di vedere le cose molto diversamente da come usava rappresentarle; e poiché lo sappiamo abilissimo nel ritrarre fedelmente ciò che era in grado di vedere, è lecito supporre ch'egli deviasse consciamente e di proposito dall'aspetto naturale, che pure egli vedeva quale appare in queste maschere¹⁹. Basta confrontare la modellazione delle diverse parti del corpo, per vedere chiaramente che c'era un antagonismo di fini, e che l'artista si muoveva contemporaneamente in due mondi diversi: un mondo artistico e un mondo extra-artistico.

Ciò che più colpisce nell'arte egiziana, e non solo nelle fasi di severa stilizzazione, ma – in maggiore o minor misura – anche in quelle naturalistiche, è il razionalismo della rappresentazione. Gli Egizi non si liberarono mai del tutto dall'«immagine concettuale» dell'arte neolitica, dell'iconografia dei primitivi e dei disegni infantili; e non superarono mai la rappresentazione «integrante», che compone la figura di un oggetto di diversi elementi, collegati nel pensiero, ma otticamente incongruenti, anzi spesso contraddittori. Essi rinunciano all'illusionismo che cerca di riprodurre – nella rappresentazione – l'unicità e totalità dell'impressione viva; per la chiarezza, rinunciano alla prospettiva, agli scorci, alle intersezioni di piani, fino a fare di questa rinuncia un rigido tabù, più forte della loro inclinazione al naturalismo. Per la tenace sopravvivenza di un siffatto tabù, divenuto ormai esteriore e astratto, e per la facilità con cui può essere talvolta conciliato con una

tendenza artistica di per sé piú libera, si pensi alla pittura dell'Asia orientale, sotto molti riguardi piú vicina alla nostra concezione dell'arte, e che pure continua a vietare le ombre, come un effetto troppo brutale. E anche gli Egizi dovevano avere il senso che ogni tentativo d'ingannare lo spettatore ha in sé qualcosa di brutale e di volgare, e che i mezzi dell'arte astratta, stilizzatrice, rigorosamente formale, sono piú «nobili» degli effetti illusionistici del naturalismo.

Fra tutti i principî formali razionalistici dell'arte dell'antico Oriente e specialmente dell'Egitto, quello della *frontalità* è il piú eminente e caratteristico. Con ciò noi intendiamo quel canone, scoperto da Julius Lange e Adolf Erman, per cui la figura umana, in qualunque posizione sia rappresentata, volge allo spettatore tutto il busto, che si potrebbe dividere, con una verticale, in due parti uguali. La disposizione assiale, che permette la piú ampia visione del corpo, tende evidentemente ad assicurare l'impressione piú chiara e piú semplice, onde impedire ogni malinteso o confusione, ogni occultamento degli elementi della figura. Ricondurre l'impostazione frontale a un'iniziale imperizia può, in una certa misura, essere giusto; ma l'ostinato attaccamento a questo tipo di rappresentazione anche in epoche stilistiche in cui non si può piú parlare di una limitazione involontaria dei propositi artistici, esige tutt'altra spiegazione.

Nella rappresentazione frontale del busto è sottolineato il rapporto con lo spettatore. L'arte paleolitica non conosce la posizione frontale, come non conosce pubblico di sorta; il suo naturalismo non è che un altro modo di ignorarlo. Invece l'arte dell'antico Oriente si rivolge direttamente a un soggetto recettivo; è un'arte di rappresentanza, che esige e tributa rispetto. Il suo rivolgersi allo spettatore è un atto di ossequio, di cortesia, di etichetta. Ogni arte aulica e celebrativa implica

in certo qual modo la posizione frontale, che guarda allo spettatore, al committente, al signore da dilettere e da servire²⁰. L'opera d'arte gli si rivolge come ad una persona colta, a un iniziato, di fronte al quale sarebbero fuori posto le arti volgari dell'illusione. Questo atteggiamento trova la sua tarda, ma pur sempre chiara espressione nelle convenzioni del teatro classico di corte, dove l'attore, senza riguardi alle esigenze dell'illusione scenica, si rivolge direttamente allo spettatore, lo apostrofa – per così dire – con ogni parola e ogni gesto, e non solo evita di «volgergli le spalle», ma sottolinea con ogni mezzo possibile che si tratta soltanto di una finzione, di un trattenimento preparato secondo le regole del gioco. Il teatro naturalistico rappresenta il passaggio al polo opposto di quest'arte «frontale»: al film, che, attivando lo spettatore, e facendolo *presenziare* direttamente agli avvenimenti invece di *presentarglieli*, come se assistesse ai fatti per caso e cogliesse gli attori in flagrante, riduce al minimo le finzioni e le convenzioni del teatro. Nel suo solido illusionismo, nella sua immediatezza profana e indiscreta, che soggioga e violenta lo spettatore, si esprime chiaramente la concezione dell'arte propria delle democrazie, degli ordinamenti liberali, antiautoritari, livellatori delle differenze ideologiche; così come nell'arte delle autocrazie e delle aristocrazie già l'amore della cornice, della ribalta, del podio, del piedistallo mostra che si tratta di artefatti commissionati, e che il committente è un iniziato, un esperto, che non occorre ingannare.

Oltre alla posizione frontale, l'arte egiziana presenta tutta una serie di formule costanti, che, pur essendo meno appariscenti, esprimono con altrettanta forza la convenzionalità della maggior parte dei principî stilistici validi specialmente per il Regno Medio. Così, anzitutto, è di regola ritrarre le gambe di una figura sempre di profilo e *tutt'e due* dalla parte interna, cioè dalla parte

dell'alluce; vale inoltre la prescrizione che la gamba avanzata e il braccio teso – forse per evitare il disturbo di intersezioni – siano i piú lontani dallo spettatore; infine è d'uso rivolger sempre verso di lui il lato destro delle figure. Queste tradizioni, leggi e regole, furono osservate col massimo scrupolo, in tutto il loro rigido formalismo, dal clero e dalla corte, dalla feudalità e dalla burocrazia del Regno Medio. I feudatari erano piccoli re, che, in fatto di formalità, cercavano di superare lo stesso Faraone; e l'alta burocrazia, ancora ermeticamente chiusa alla classe media, era tutta permeata di spirito gerarchico e di sentimenti conservatori. Soltanto col Regno Nuovo, sorto dal caos dell'invasione degli Hyksos, mutano i rapporti sociali. L'Egitto, finora isolato e chiuso in sé con le sue tradizioni nazionali, diventa un paese non solo materialmente e intellettualmente florido, ma di larghe vedute, che crea gli inizi di una civiltà sovranazionale. L'arte egiziana non solo soggioga tutti i paesi rivieraschi del Mediterraneo e tutto il vicino Oriente, ma accoglie a sua volta stimoli da ogni parte e scopre che anche al di là dei suoi confini, delle sue tradizioni e convenzioni, c'è un mondo²¹.

Capitolo quarto

Il naturalismo dell'epoca di Echnatòn

Amenhotep IV, che legò il suo nome al grande rivolgimento spirituale, non è solo – come tutti sanno – il grande riformatore religioso, lo scopritore dell'idea monoteistica; non è solo, come fu chiamato, il «primo profeta» e il «primo individualista» della storia universale²², ma è anche il primo consapevole rinnovatore dell'arte, il primo che fa del naturalismo il proprio programma e lo contrappone come una conquista allo stile arcaico. Bek, il suo capo-scultore, aggiunge ai propri titoli le parole: «l'allievo di Sua Maestà»²³. Ciò che l'arte gli deve e che gli artisti hanno appreso da lui, è – evidentemente – il nuovo amore della verità, la nuova, nervosa sensibilità, che conduce a quello che si potrebbe definire l'impressionismo dell'arte egiziana. Alla sua lotta contro le tradizioni religiose fossilizzate e svuotate di ogni senso, corrisponde il superamento del rigido stile accademico da parte dei suoi artisti. Sotto la sua influenza il formalismo del Regno Medio lascia il posto, nella religione come nell'arte, all'amore della vita e della natura, al piacere di nuove scoperte. Si scelgono nuovi motivi, si cercano nuovi tipi, si favorisce la rappresentazione di situazioni nuove e inconsuete, si tende a descrivere la vita intima e individuale: piú ancora, si cerca di introdurre nei ritratti una tensione spirituale, una superiore finezza dei sensi e una vivacità nervosa

quasi anormale. Appaiono i primi spunti del disegno prospettico, tentativi di composizioni unitarie di gruppo, un interesse piú vivo per il paesaggio, una certa preferenza per le descrizioni di genere, e – come conseguenza dell'ostilità per l'antico stile monumentale – un gusto spiccato per le forme gentili e delicate dell'arte minore. Ora è sorprendente osservare come, nonostante tutte le innovazioni, quest'arte rimanga, in tutto e per tutto, arte aulica, cerimoniale e protocollare. Nei motivi si esprime un nuovo mondo, nelle fisionomie si riflette uno spirito nuovo, una sensibilità nuova: ma la frontalità, la rappresentazione «integrante», i rapporti e le proporzioni determinati dal rango sociale delle figure, e in aperto contrasto con l'esperienza, sono – con quasi tutte le altre regole della correttezza formale – ancora in vigore.

Abbiamo a che fare – nonostante la tendenza naturalistica dell'epoca – con un'arte che è ancora in tutto e per tutto arte di corte, e che fa pensare, sotto molti rispetti, al rococò, che, com'è noto, è anch'esso permeato di tendenze antiformalistiche, individualistiche, rivoluzionarie, e resta non pertanto un'arte interamente aulica, cerimoniale e convenzionale. Vediamo Amenhotep IV nel cerchio della sua famiglia, in scene e situazioni della vita quotidiana, in una prossimità e intimità umana senza precedenti: ma egli si muove ancor sempre in piani squadrati, rivolge allo spettatore l'intera superficie del petto ed è grande il doppio dei comuni mortali; la rappresentazione è ancor sempre arte aristocratica, monumento regale, immagine ufficiale. Il monarca, è vero, non è piú raffigurato come un dio, libero da ogni scoria terrena, ma è ancor sempre soggetto all'etichetta di corte. C'è qualche esempio di figura che protende il braccio piú vicino allo spettatore, invece di quello piú lontano; troviamo dappertutto mani e piedi anatomicamente piú corretti, giunture piú naturalmen-

te snodate; ma, sotto altri rispetti, l'arte sembra ancor piú preziosa di quel che non fosse prima della grande riforma.

Il naturalismo del Regno Nuovo possiede mezzi espressivi cosí ricchi e sottili, che presuppongono certo un lungo passato, una lunga preparazione e un lungo perfezionamento. Di dove vengono? In qual forma si mantennero in vita, prima di sbocciare sotto il regno di Echnatòn? Che cosa li salvò dalla rovina, durante il rigore formalistico del Regno Medio? La risposta è semplice: il naturalismo era sempre stato latente nell'arte egiziana, come corrente sotterranea; e ha lasciato tracce inconfondibili accanto allo stile ufficiale, almeno negli elementi accessori di quell'arte solennemente simbolica. L'egittologo W. Spiegelberg distingue questa corrente dal resto dell'attività artistica, istituisce per essa una categoria speciale e la chiama «arte popolare» egiziana. Ma non è chiaro se con ciò egli intenda un'arte fatta dal popolo o per il popolo; un'arte rustica o un'arte urbana destinata al popolo; e se, quando parla di «popolo», egli intenda le grandi masse di contadini e operai o i cittadini del medio ceto, commercianti e funzionari. Se il «popolo», che è rimasto alla produzione primitiva e nell'ambito dell'economia rurale, entra in considerazione come elemento creatore nelle fasi piú recenti della storia egiziana, ciò accade, tutt'al piú, per l'artigianato, cioè per un ramo dell'arte che influisce sempre meno sull'evoluzione stilistica, e che probabilmente non aveva gran peso neppure nel Regno Antico. Gli artigiani e gli artisti della reggia e del tempio vengono, sí, dal popolo, ma, come produttori d'arte per la classe dominante, hanno ben poco in comune con le idee della loro classe d'origine. Nelle monarchie dispotiche dell'antico Oriente, il popolo, escluso dai privilegi della proprietà e del potere, conta – come pubblico delle opere d'arte – altrettanto poco e forse ancor meno che in epoche piú tarde.

Pittura e scultura sono generi costosi, sempre e dappertutto appannaggio dei ceti privilegiati, e nell'antico Oriente forse piú esclusivamente che in seguito. Il popolo non aveva certo capacità d'acquisto sufficiente per fornire lavoro agli artisti e per procurarsi opere d'arte. Seppelliva i suoi morti nella sabbia, senza erigere loro sepolcri duraturi. Neppure il ceto medio, piú agiato, aveva un peso decisivo sul mercato artistico, accanto ai grandi feudatari e all'alta burocrazia; in ogni caso, non era un elemento in grado d'influire sul destino dell'arte contro il gusto e i desideri del ceto dominante.

Già durante il Regno Antico, accanto alla nobiltà e ai contadini, doveva esistere un ceto medio occupato nell'industria e nel commercio. Nel Regno Medio questo ceto s'irrobustisce notevolmente²⁴. La carriera burocratica, che ora gli si apre, offre buone occasioni di elevarsi, anche se da principio queste occasioni sono relativamente modeste. Nel commercio e nell'industria è consuetudine che il figlio succeda al padre nella professione, e questo contribuisce alla formazione di una classe media piú nettamente delineata²⁵. Flinders Petrie, pur mettendo in dubbio che una classe media agiata esistesse già nel Regno Medio, ammette, per il Nuovo, una burocrazia già molto danarosa²⁶. Poiché l'Egitto è diventato, in questo frattempo, non solo uno stato militare che nell'esercito offriva una promettente carriera ai nuovi elementi che salivano dal basso, ma anche uno stato burocratico sempre piú fortemente accentrato, che doveva sostituire nell'amministrazione la nobiltà feudale in via di sparizione con una folla di funzionari della Corona, e foggare una media burocrazia traendola dalle file degli antichi commercianti e industriali. Da questi militari e impiegati subalterni uscì in gran parte il nuovo ceto medio urbano, che cominciava a svolgere un certo ruolo come committente di opere d'arte. Ma, pur possedendo case e tombe ornate di oggetti artistici, non

avrà avuto un gusto né aspirazioni essenzialmente diverse da quelle del ceto dominante che cercava di emulare: ed è probabile che dovesse semplicemente accontentarsi di opere più modeste. Comunque, noi non abbiamo alcun monumento di epoca dinastica che si possa considerare come esempio di un'arte popolare per sé stante, indipendente da quella della corte, dei templi e delle residenze nobiliari. Può darsi che il medio ceto urbano, nonostante la soggezione intellettuale in cui si trovava, abbia a sua volta influito sulla visione estetica del ceto dominante, depositario dei valori culturali. E forse si può stabilire un rapporto fra questa influenza dal basso e l'individualismo e il naturalismo di Echnatòn; ma è certo che il popolo e il ceto medio non produssero né richiesero un'arte indipendente, distinta dallo stile ufficiale dei ceti superiori.

Non ci sono dunque, in Egitto, due specie di arte: non c'è un'«arte popolare» accanto all'arte dei signori. Se c'è una frattura attraverso tutta la produzione artistica dell'Egitto, essa non si apre fra due gruppi distinti di opere, ma attraverso le singole opere. Accanto allo stile convenzionale e severo, rigido e cerimoniale, monumentale e solenne, troviamo dappertutto i segni di una disposizione più libera, più spontanea, più naturale. Questo dualismo si esprime più nettamente là dove, in una stessa composizione, due figure riflettono i due diversi stili. E opere di questo genere – come la nota scena d'interno dove la padrona è effigiata nello stile aulico convenzionale, cioè di prospetto, e una serva, invece, in atteggiamento liberissimo, di fianco, con un parziale abbandono della simmetria frontale – mostrano subito chiaramente che l'impiego dei diversi stili dipende solo ed esclusivamente dalla natura del soggetto. I membri della classe dominante sono sempre raffigurati in stile aulico, e il basso popolo, sovente, in stile volgarmente naturalistico. A determinare lo stile non è,

quindi, la coscienza di classe degli artisti – che, anche se la possedevano, non erano in grado di esprimerla –, né quella del pubblico, completamente in balía della corte, della nobiltà e del clero; ma soltanto, come si è detto, il tema proposto. Le scenette che mostrano operai, domestici e schiavi al lavoro quotidiano, e appartengono alla suppellettile funeraria dei notabili, sono trattate come naturalistici quadretti di genere; le statue degli dei, invece, anche quando servono alle esigenze piú modeste, non deviano dallo stile ufficiale dell'arte aulica. Piú volte, nel corso della storia dell'arte e della letteratura, vedremo che lo stile muta a seconda del soggetto. Così, in Shakespeare, i diversi modi della caratterizzazione – e precisamente il principio che lo induce a far parlare in prosa volgare i servi e i buffoni, in versi elaborati gli eroi e i gran signori – corrispondono a questa distinzione «egiziana» in funzione del tema. I personaggi di Shakespeare non parlano il linguaggio reale di ogni singola classe e professione, come le figure del dramma moderno, delineate tutte naturalisticamente, alta o bassa che sia la loro posizione sociale; ma i membri della classe dominante sono stilizzati e si esprimono in un linguaggio del tutto irrealistico; i popolani invece sono macchiette, e parlano l'idioma della strada, delle osterie e delle officine.

Heinrich Schäfer ritiene che il rispetto o la violazione del principio di frontalità dipenda dal fatto se le figure sono quiete o in moto²⁷. Benché, in complesso, questa osservazione sia giusta, non si può dimenticare che i re e i grandi vengono per lo piú raffigurati in quiete solenne, e la gente del popolo, invece, quasi sempre in moto e in faccende. D'altronde, i rappresentanti del ceto signorile appaiono di prospetto – e ciò invalida la teoria – anche quando agiscono, come nelle scene di battaglia e di caccia.

È molto piú legittimo parlare, di un'arte di provin-

cia accanto all'arte della capitale egiziana, anziché di un'arte popolare accanto all'arte aulica. Le opere d'arte che contano sorgono sempre – e col procedere del tempo sempre piú esclusivamente – alla corte del re o nelle sue vicinanze; prima a Menfi, poi a Tebe, infine a Tell-el-Amarna. Ciò che si fa in provincia, lontano dalla capitale e dai grandi santuari, è relativamente trascurabile, e arranca a stento dietro l'evoluzione dell'arte²⁸. È un bene culturale «decaduto», non già qualcosa che salga dal basso, dal popolo. Anche quest'arte provinciale, che non è quindi lecito considerare come la continuazione dell'antica arte rustica, è destinata alla nobiltà terriera, e deve la sua esistenza all'allontanamento dell'aristocrazia feudale dalla corte, che è in corso fin dalla sesta dinastia. Da questi elementi, staccatisi dalla capitale, si forma la nuova nobiltà di provincia con la sua cultura regionale arretrata e la sua arte provinciale di seconda mano.

Capitolo quinto

La Mesopotamia

L'arte della Mesopotamia, la cui economia è fondata in prevalenza sul commercio e sull'industria, sul denaro e sul credito, appare – strano a dirsi – piú costretta, piú immobile, meno viva di quella dell'Egitto, pur tanto piú legato all'economia naturale ed agricola. Il codice di Hammurabi, che risale al terzo millennio a. C., dimostra che commercio e artigianato, contabilità e gestione del credito avevano raggiunto fin d'allora – in Babilonia – un notevole sviluppo; e si praticavano transazioni bancarie relativamente complicate, come pagamenti a terzi e il mutuo conguaglio dei conti²⁹. Scambi commerciali e finanza erano assai piú sviluppati che in Egitto, tanto che l'antico Babilonese poté essere definito, nei confronti dell'Egiziano, come *homo oeconomicus*³⁰. La maggior costrizione formale dell'arte babilonese, nonostante l'economia piú dinamica, piú cittadina, contraddice alla tesi sociologica, altrove sempre valida, che collega il severo stile geometrico col tradizionalismo dell'economia agricola, e il libero naturalismo con la piú dinamica economia urbana. Forse a Babilonia il dispotismo piú rigido, lo spirito religioso piú intollerante, pregiudicarono l'azione liberatrice della città; oppure, a spegnere in germe ogni impulso individualistico e naturalistico, bastò il fatto che non c'era arte se non al servizio del re e del tempio, e nessuno, all'infuori del sovra-

no e del clero, poteva influire sul suo sviluppo. In ogni caso, l'artigianato rurale e la plastica minore, di carattere piú popolare, ebbero, nel Paese dei Due Fiumi, ancor meno importanza che nelle altre civiltà dell'antico Oriente³¹, e l'attività artistica vi fu ancora piú anonima che, per esempio, in Egitto. Non conosciamo quasi nomi di artisti babilonesi, e l'unico punto di riferimento per seguire l'evoluzione di quell'arte resta per noi la cronologia dei re³². Qui fra arte e mestiere non c'era distinzione né di nome né di fatto; il codice di Hammurabi nomina l'architetto e lo scultore accanto al fabbro e al calzolaio.

Nell'astratto razionalismo della rappresentazione, l'arte babilonese e assira è ancora piú conseguente dell'egiziana. La figura umana non solo è collocata in posizione rigidamente frontale, con la testa di profilo per maggior evidenza di linee, ma le parti caratteristiche del volto, il naso e l'occhio, vengono notevolmente ingrandite, mentre sono assai ridotti i tratti meno interessanti, come la fronte e il mento³³. Nella scultura monumentale assira l'antinaturalistico principio di frontalità si fa valere specialmente nei leoni e nei tori alati posti a guardia dei portali. Non vi è alcun genere dell'arte egiziana in cui lo stilismo sia così sovrano, la rinuncia a ogni specie d'illusionismo così assoluta come in queste figure, che, viste di fianco, hanno quattro gambe in movimento, viste di fronte, due gambe immobili, e cioè cinque gambe in tutto; e sono la *contaminatio* di due animali. La clamorosa offesa alla natura ha qui origini puramente razionali. L'artista voleva, senza dubbio, che lo spettatore potesse vedere da ogni parte una figura in sé conclusa, formalmente e concettualmente perfetta.

Solo molto tardi, nell'VIII e nel VII secolo a. C., l'arte assira subisce qualcosa come un'evoluzione verso il naturalismo. Nei bassorilievi con le battaglie e le cacce di Assurbanipal, gli animali sono straordinariamente

naturali e vivaci; ma le figure umane sono pur sempre fisse e stilizzate e ostentano ancora le stesse chiome e le stesse barbe rigide e artificiose di duemila anni prima. Siamo di fronte a un dualismo stilistico simile a quello egiziano dei tempi di Echnatòn, e abbiamo a che fare con la stessa differenza, nella trattazione delle figure umane e animali, che si poteva osservare già nell'età paleolitica, e che dovremo constatare piú di una volta nel corso della storia dell'arte. Il paleolitico ritraeva l'animale in modo piú naturalistico, perché tutto il suo mondo gravitava intorno ad esso; altrettanto faranno epoche piú tarde, perché non lo riterranno degno di stilizzazione.

Capitolo sesto

Creta

In tutta la cerchia dell'antica arte orientale non c'è, per la sociologia, problema più arduo dell'arte cretese. Non soltanto essa si distingue dall'arte egiziana e mesopotamica, ma rappresenta un'eccezione in tutto il periodo che va dalla fine del paleolitico sino agli inizi della classicità greca. Nell'epoca dell'astratto geometrismo, così vasta che lo sguardo vi si perde, in questo mondo immutabile di tradizioni severe e di rigide forme, Creta ci offre l'immagine di una vita colorata, incoercibile, baldanzosa, senza che vi possiamo trovare rapporti economici e sociali diversi da quelli del mondo circostante. Anche qui regnano despoti e feudatari, anche qui tutta la civiltà sta sotto il segno dell'autocrazia, proprio come in Egitto e in Mesopotamia: e tuttavia, quale diversa concezione dell'arte! Che libertà di tendenze artistiche, di fronte al vincolo opprimente delle convenzioni in tutto il resto dell'antico Oriente! Come spiegare questa differenza? Ci sono molte spiegazioni possibili, ma – anche per l'indecifrabilità della scrittura cretese – nessuna pienamente valida e definitiva. Forse in parte la differenza è dovuta al fatto che religione e culto hanno avuto un'importanza relativamente secondaria nella vita pubblica dei Cretesi. A Creta non si sono trovati templi di sorta, né monumentali simulacri di dei; i loro piccoli idoli e i simboli cultuali rivelano un influsso della

religione assai meno vasto e profondo di quel che usiamo constatare nell'antico Oriente. Ma alla libertà dell'arte cretese contribuisce anche la funzione straordinariamente importante delle città e del commercio nella vita economica dell'isola. È vero che in Babilonia troviamo un analogo predominio del commercio, senza poterne osservare analoghi effetti sull'arte; ma in nessun luogo dell'antico Oriente le istituzioni urbane poterono svilupparsi come a Creta. Qui c'erano numerosissime e svariate formazioni municipali: accanto a Cnosso e a Festo – capitali e residenze di sovrani – città spiccatamente industriali come Gournià, e piccole borgate come Preso³⁴. Ma l'originalità dell'arte cretese deve anzitutto dipendere dal fatto che nell'Egeide, a differenza degli altri paesi, il commercio – specialmente estero – era in mano alla classe dominante. Lo spirito inquieto e innovatore dei mercanti poteva quindi affermarsi più liberamente che in Egitto o in Babilonia.

Pure anche questa non è che arte di re e di signori. Esprime la gioia di vivere, gli agi, il lusso di autocrati e di un'esigua classe dominante. Le testimonianze dei monumenti evocano una vita splendida, una corte fastosa, magnifiche dimore signorili, ricche città, immensi latifondi, e la vita amara di larghe masse rurali in stato di servitù. Come in Egitto e in Babilonia, l'arte ha un carattere affatto cortigiano; ma l'elemento rococò, il gusto per ciò che è raffinato e scherzoso, elegante e delicato, si fa valere più energicamente. Hörnes sottolinea a ragione i tratti cavallereschi della civiltà minoica, accennando alla parte che avevano nella vita dei Cretesi i cortei e gli spettacoli, le giostre e i tornei, le donne e la loro civetteria³⁵. Questi modi cortigiani e cavallereschi, in contrasto con lo stile severo degli antichi baroni conquistatori e proprietari di terre, favoriscono – come più tardi nel Medioevo – forme di vita più libere, spontanee ed elastiche, e in armonia con esse promuo-

vono un'arte piú individualistica, stilisticamente piú libera e piú fedele al vero.

Ma, secondo un'altra interpretazione, l'arte cretese non sarebbe, in realtà, piú naturalistica dell'arte – ad esempio – egiziana; fa quest'effetto, si dice, non tanto per lo stile, quanto per l'ardita scelta dei temi, la rinuncia alla solennità cerimoniale e la predilezione per la scena profana, l'episodio, la vivacità e il movimento³⁶. Ma la «disposizione casuale» degli elementi compositivi, di cui si parla, nello stesso contesto, come di un elemento essenziale all'arte cretese, mostra che le sue caratteristiche non si riassumono nella scelta dei temi e dei motivi. In questa «disposizione casuale», in questa composizione piú libera, sciolta, pittorica, si esprime, in contrasto con la costrizione orientale dell'arte egiziana e babilonese, una libertà inventiva che si potrebbe quasi definire «europea»; e, contro il principio stilistico dell'accentramento e della subordinazione, un'idea dell'arte che favorisce l'affollarsi e l'avvicinarsi dei motivi³⁷. L'arte cretese predilige a tal punto la semplice giustapposizione, che non solo nei gruppi e nelle scene, ma anche nella decorazione dei vasi, invece di ornati geometricamente chiusi troviamo per ogni dove un capriccioso pullulare di motivi sparsi³⁸. E questa libertà d'invenzione è tanto piú significativa in quanto i Cretesi, come sappiamo, conoscevano benissimo i prodotti dell'arte egiziana; e la rinuncia a quella monumentalità, solennità e rigidità, è una prova che la grandiosità egiziana non corrispondeva al loro gusto e alle loro aspirazioni artistiche.

Tuttavia anche l'arte cretese ha le sue convenzioni antinaturalistiche e le sue formule astratte; essa trascura quasi sempre la prospettiva, le ombre mancano del tutto, i colori sono per lo piú limitati a tinte piatte, e la figura umana è sempre piú stilizzata di quella animale. Ma anche qui il rapporto fra gli elementi naturalistici e

antinaturalistici non è prestabilito e costante, ma si trasforma nel corso dello sviluppo³⁹. L'arte cretese – anche se la fedeltà alla natura costituisce il suo tratto principale e permanente – percorre press'a poco questa parabola: da uno stile ancora geometrizzante, di derivazione neolitica, attraverso un estremo naturalismo, a una stilizzazione arcaicizzante e un po' accademica. Soltanto verso la metà del secondo millennio, alla fine del medio evo minoico, Creta trova il suo caratteristico naturalismo e tocca l'apogeo della sua evoluzione artistica. Nella seconda metà del millennio l'arte cretese perde molto della sua freschezza e spontaneità; le forme diventano sempre più schematiche e convenzionali, sempre più rigide e astratte. Gli studiosi inclini all'interpretazione razziale dei fenomeni storici usano far risalire la ricomparsa del geometrismo all'influsso delle stirpi elleniche che penetravano dal Nord nella Grecia continentale, cioè agli stessi elementi etnici che crearono il più tardo geometrismo greco⁴⁰. Altri contestano la necessità di tale spiegazione e cercano le ragioni del mutamento stilistico nell'evoluzione stessa delle forme⁴¹.

Di solito, per sottolineare l'originalità dell'arte cretese di fronte all'arte egiziana e mesopotamica, si parla della sua «modernità»; ma ciò che s'intende con questo termine è forse quel che vi è di più discutibile in essa. Il gusto dei Cretesi, nonostante tutta la loro originalità e il loro virtuosismo, non era precisamente raffinato e sicuro. I loro modi artistici sono troppo facili e compiacenti per lasciare un'impressione profonda e duratura. Gli affreschi cretesi, con le loro tinte da acquerello e il loro disegno fin troppo semplice, ricordano le decorazioni dei transatlantici di lusso e delle piscine⁴². Se l'arte moderna ha accolto molti stimoli da Creta, Creta stessa ha anticipato qualcosa dell'«arte industriale» dei nostri tempi. La «modernità» dell'arte cretese non è senza rapporto con la fabbricazione in serie e la produ-

zione di massa, destinata all'intensa esportazione. Più tardi i Greci, nonostante un'industrializzazione altrettanto estesa della produzione artistica, hanno saputo evitare il pericolo della schematizzazione; ma questo prova soltanto che nella storia dell'arte non sempre le stesse cause hanno gli stessi effetti, o forse le cause sono troppo numerose, e spesso l'analisi scientifica non riesce ad esaurirle.

¹ Cfr. LUDWIG CURTIUS, *Die antike Kunst*, I, 1923, p. 71.

² J. H. BREASTED, *A History of Egypt*, 1909, p. 102.

³ A. ERMAN - H. RANKE, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum*, 1923, p. 503.

⁴ RÖDER, *Ägyptische Kunst*, in MAX EBERT, *Reallexikon der Vorgeschichte*, VII, 1926, p. 168.

⁵ LUDWIG BORCHARDT, *Der Porträtkopf der Königin Teje*, 1911.

⁶ A. ERMAN - H. RANKE, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum* cit., p. 504.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. T. VEBLEN, *The Theory of the Leisure Class*, III, 1899, *Conspicuous Leisure* [trad. it., *La teoria della classe agiata*, Torino 1949].

⁹ S. R. K. GLANVILLE, *Daily Life in Ancient Egypt*, 1930, p. 33.

¹⁰ MAX WEBER, *Wirtschaftsgeschichte*, 1923, p. 147.

¹¹ Cfr. W. M. FLINDERS PETRIE, *Social Life in Ancient Egypt*, 1923, p. 27.

¹² H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst*, 1903, 3^a ed., p. 59.

¹³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴ F. M. HEICHELHEIM, *Wirtschaftsgeschichte des Altertums*, 1938, p. 151.

¹⁵ L. CURTIUS, *Die antike Kunst* cit.

¹⁶ Cfr. W. SPIGELBERG, *Geschichte der ägyptischen Kunst*, 1903, p. 22.

¹⁷ GEORG MISCH, *Geschichte der Autobiographie*, I, 1931, 2^a ed., p. 10.

¹⁸ W. SPIGELBERG, *Geschichte der ägyptischen Kunst* cit., p. 5.

¹⁹ Cfr. H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst* cit., p. 57.

²⁰ W. HAUSENSTEIN ha già attirato l'attenzione sul rapporto della frontalità con la struttura sociale delle civiltà «feudali e ieratiche», in «Archiv für Sozialwissenschaft», vol. XXVI, 1913, pp. 759-60.

²¹ RICHARD THURNWALD, *Staat und Wirtschaft im alten Ägypten*, «Zeitschrift für Sozialwissenschaft», vol. IV, 1901, p. 699.

- ²² J. H. BREASTED, *A History of Egypt* cit., pp. 356, 377.
- ²³ *Ibid.*, p. 378.
- ²⁴ EDUARD MEYER, *Die wirtschaftliche Entwicklung des Altertums. Kleine Schriften*, I, 1924, p. 94.
- ²⁵ J. H. BREASTED, *A History of Egypt* cit., p. 169.
- ²⁶ FLINDERS PETRIE, *Social Life in Ancient Egypt* cit., p. 21.
- ²⁷ H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst* cit., p. 62.
- ²⁸ RÖDER, *Ägyptische Kunst*, in MAX EBERT, *Reallexikon der Vorgeschichte* cit., p. 168; cfr. H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst* cit., p. 60.
- ²⁹ O. NEURATH, *Antike Wirtschaftsgeschichte*, 1926, 3^a ed., pagine 12-13.
- ³⁰ WALTER OTTO, *Kulturgeschichte des Altertums*, 1925, p. 27.
- ³¹ ECKHARD UNGER, *Vorderasiatische Kunst*, in MAX EBERT, *Reallexikon der Vorgeschichte*, VII, 1926, p. 171.
- ³² BRUNO MEISSNER, *Babylonien und Assyrien*, I, 1920, p. 274.
- ³³ *Ibid.*, p. 316.
- ³⁴ G. GLOTZ, *La civilisation égéenne*, 1923, pp. 162-64 [trad. it., *La civiltà egea*, Torino 1952].
- ³⁵ H. HÖRNES - O. MENGHIN, *Urgeschichte der bildenden Kunst*, 1925, p. 391.
- ³⁶ G. RODENWALDT, *Die Kunst der Antike*, 1927, pp. 14-15.
- ³⁷ L. CURTIUS vede nell'arte cretese «la prima manifestazione di un nuovo spirito europeo, che... nella sua appassionata versatilità si distingue nettamente da quello orientale» (*Die antike Kunst* cit., II, p. 56); G. KARO invece parla del suo «carattere non greco, anzi non europeo» (in M. EBERT, *Reallexikon* cit., VII, p. 93).
- ³⁸ Cfr. G. KATO, *Die Schachtgräber von Mykenai*, 1930, p. 288; G. A. S. SNIJDER, *Kretische Kunst*, 1936, pp. 47, 119.
- ³⁹ Cfr. D. G. HOGARTH, *The Twilight of History*, 1926, p. 8.
- ⁴⁰ H. HÖRNES - O. MENGHIN, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* cit., pp. 378, 382; C. SCHUCHHARDT, *Alteuropa*, 1926, p. 228.
- ⁴¹ G. RODENWALDT, *Nordischer Einfluss im Mykenischen?*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», suppl. XXXV, 1920, p. 13.
- ⁴² Sulla discutibilità del gusto cretese, cfr. G. GLOTZ, *La civilisation égéenne* cit., p. 354, e A. R. BURN, *Minoans, Philistines and Greeks*, 1930, p. 94.

Capitolo primo

I tempi eroici e i tempi di Omero

Per noi l'epos omerico è la piú antica poesia in lingua greca; ma certo i poemi omerici non furono i primi poemi greci, e non solo perché la loro struttura è troppo complicata per un inizio, e il loro contenuto è troppo composito, ma anche perché, nella leggenda personale di Omero, ci sono molti tratti inconciliabili con l'immagine del presumibile autore di quei poemi e con la sua concezione del mondo, illuminata, scettica e spesso frivola. La figura dell'antico aedo, del cieco di Chio, è in gran parte la sintesi di reminiscenze che risalgono al poeta come vate, veggente sacerdotale e ispirato. La sua cecità non è che il segno esteriore dell'intima luce che lo invade e gli fa vedere cose che gli altri non possono vedere. Certo, in questa infermità fisica – come nello zoppicare del divino fabbro Efesto – si esprime anche l'idea primitiva che gli autori di poemi, opere figurative e altri prodotti dell'arte, escono dalle file degli inabili alla guerra e alla lotta. Per il resto, la leggenda di Omero coincide quasi completamente col mito del poeta, che, apparizione ancora semidivina, capace di prodigi e di profezie, si concreta nella figura di Orfeo, il cantore che ricevette la lira da Apollo e fu iniziato all'arte del canto dalla Musa stessa; colui che sapeva commuovere non solo uomini e bestie, ma anche alberi e rupi, e con la sua musica sottrasse Euridice al bando della morte. «Omero» non possiede piú questa virtù

magica, ma conserva i tratti del veggente ispirato e la coscienza del sacro e misterioso vincolo con la Musa, a cui si rivolge in confidenti invocazioni.

La poesia della Grecia preistorica, come ogni poesia primitiva, consisteva probabilmente in scongiuri ed oracoli, formule d'augurio e di preghiera, canti di guerra e di lavoro. Tutti questi generi avevano un tratto comune: erano poesia collettiva e sacrale. Ai cantori di scongiuri e di oracoli, agli inventori di nenie funebri e di canti guerreschi era estranea ogni nota individuale; la loro poesia, anonima e destinata a tutta la comunità, esprimeva idee e sentimenti comuni a tutti. A questa poesia impersonale e sacrale corrispondono, nell'arte figurativa, quei feticci, quelle pietre, quei tronchi d'albero che non si possono ancora chiamare sculture, e dove la forma umana è appena accennata, venerati *ab antiquo* nei templi greci. Come le prime formule d'incantesimo e gli antichissimi canti rituali, essi sono arte comunitaria primitiva; l'espressione artistica, ancora assai rozza e impacciata, di una società quasi indifferenziata. Non sappiamo nulla della condizione sociale degli esecutori, quale parte svolgessero nella vita del gruppo e in quale stima li tenessero i contemporanei; probabilmente non erano così onorati come gli artisti-maghi dell'età paleolitica, o i sacerdoti e i vati della neolitica. Ma anche gli artisti figurativi avevano i loro antenati mitici. Si narra che Dedalo sapeva infondere vita al legno e far drizzare e muovere la pietra; ch'egli fabbricasse ali a sé e al figlio per varcare il mare a volo, non è, per la leggenda, più meraviglioso del fatto che sapesse intagliare statue e progettare il Labirinto. Egli non è certo l'unico, ma forse soltanto l'ultimo artista-mago. Comunque, il tema di Icaro che precipita in mare, perché gli si è fusa la cera delle ali, ha tutto l'aspetto di un simbolo, e sembra significare che con Dedalo tramontò l'era dei maghi.

Con l'inizio dei tempi eroici muta radicalmente la funzione sociale della poesia e la posizione sociale del poeta. La visione profana e individualistica dell'aristocrazia guerriera infonde alla poesia un nuovo contenuto e assegna nuovi compiti al poeta. Questi esce dall'anonimato e dall'inaccessibilità del sacerdozio, e la poesia perde il suo carattere sacrale e collettivo. Nei principati arcaici del secolo XII, i re e i nobili, gli «eroi» da cui l'epoca prende nome, sono ladroni e corsari, che si definiscono orgogliosamente «saccheggiatori di città»; i loro canti sono mondani ed empi, e la leggenda troiana, la corona della loro gloria, non è che la trasfigurazione poetica del saccheggio e della pirateria. Il loro spirito dissoluto e irriverente è una conseguenza del continuo stato di guerra, delle continue vittorie e del brusco mutamento delle condizioni di cultura e di civiltà. Come vincitori di un popolo più colto, come profittatori di una civiltà molto più progredita della loro, si emancipano dalle strettoie della religione avita, ma disprezzano anche i precetti e i divieti religiosi del popolo vinto, per il fatto stesso che si è lasciato vincere. Tutto spinge quei guerrieri errabondi a un individualismo sfrenato, incurante di ogni tradizione e di ogni diritto. Per loro tutto diventa oggetto di contesa e occasione di avventura, poiché nel loro mondo tutto fa capo alla forza fisica, al valore, all'abilità e all'astuzia individuale.

Il momento sociologicamente decisivo è il passaggio dall'organizzazione impersonale della tribù primitiva a una specie di monarchia feudale, che si basa sulla fedeltà personale dei vassalli verso il loro signore, e non solo è indipendente da vincoli familiari, ma interferisce nei vincoli di parentela e dissolve radicalmente i doveri verso i consanguinei. L'etica sociale del feudalesimo si volge contro la solidarietà del sangue e della stirpe; individualizza e razionalizza i rapporti morali². La graduale dissoluzione della tribù si manifesta chiaramente nei

conflitti fra consanguinei, sempre piú frequenti a partire dall'età eroica. La fedeltà del vassallo, del suddito, del cittadino si sviluppa progressivamente e alla fine diventa piú forte della voce del sangue. È un processo che dura per secoli e si conclude, dopo gli episodi di reazione promossi dagli aristocratici, gelosi dei diritti della stirpe, solo con la vittoria della democrazia. La tragedia greca dell'epoca classica è ancora piena del conflitto tra lo stato fondato sulla stirpe e quello fondato sul popolo, e l'*Antigone* sofoclea gravita intorno allo stesso problema della fedeltà che è già il punto centrale dell'*Iliade*. Nell'età eroica non si giunge ancora all'urto violento, perché il problema non è ancora legato ad una crisi dell'ordinamento sociale dominante. Ma ne risulta un'inversione dei valori morali, e infine la vittoria di un individualismo sfrenato, che rispetta soltanto un codice d'onore da predoni.

La poesia dei tempi eroici, conformemente a questa evoluzione, non è piú poesia di popolo e di masse, lirica corale o di gruppo, ma canto singolo sul destino individuale. Non ha piú il compito di infiammare alla battaglia, ma lo scopo d'intrattenere gli eroi dopo la vittoria, di citarli per nome e di lodarli, di bandirne ed eternarne la fama. Il carne eroico deve la sua origine alla sete di gloria della nobiltà guerriera, ed è questa sete che deve innanzitutto soddisfare: tutto il resto ha, per il suo pubblico, un'importanza secondaria. E in una certa misura tutta l'arte dell'antichità classica è in funzione dell'aspirazione alla gloria, del desiderio di essere esaltati nel presente e nell'avvenire³. La storia di Erostrato, che incendia il tempio di Artemide Efesia per immortalare il proprio nome, dà un'idea della forza sempre intatta di questa passione, che tuttavia, in seguito, non sarebbe stata piú così produttiva come al tempo degli eroi. Gli autori dei carmi eroici sono panegiristi e dispensatori di gloria: su questa funzione si fonda la loro

esistenza, e da essa attingono la loro ispirazione. Oggetto della loro poesia non sono piú desideri e speranze, cerimonie magiche, e atti del culto animistico, ma racconti di combattimenti sostenuti e di bottino conquistato. Con la loro funzione sacra, i poemi perdono anche il loro carattere lirico; diventano epici, e in questa forma sono la piú antica poesia profana, sciolta dal culto, di cui si abbia notizia in Europa. In origine dovettero essere qualcosa come resoconti di guerra, cronache di eventi bellici; e forse da principio si limitavano alle «ultime notizie» sulle fortunate imprese militari e sulle spedizioni piratesche della stirpe. «Al canto piú nuovo, la lode piú alta», dice anche Omero (*Od.*, I, 351-52), e Demodoco e Femio cantano dei fatti piú recenti. Ma quei cantori non sono piú semplici cronisti; la narrazione delle battaglie si è trasformata nel frattempo in un genere fra storico e leggendario, assumendo caratteri di ballata, misti di elementi epici, drammatici e lirici. Già i carmi eroici, i pezzi di cui si comporrà l'epos, debbono aver avuto questa forma ibrida, anche se l'elemento epico restava in essi determinante.

Il carme eroico non solo tratta di una persona singola, ma è recitato da un singolo, e non piú da una comunità o da un coro⁴. Poeti ed esecutori saranno stati, da principio, i guerrieri e gli eroi stessi; in altri termini, non solo il pubblico, ma anche gli autori della nuova poesia appartengono al ceto dominante: sono dilettanti di nobile stirpe, e talvolta principi. – La scena descritta nel *Beowulf*, in cui il re dei Danesi ordina ad uno dei suoi eroi d'intonare un canto sulla battaglia testè vinta, potrebbe su per giú adattarsi anche all'età eroica della Grecia⁵. Ai dilettanti cavallereschi subentrano tuttavia ben presto poeti e cantori di corte – gli aedi – che presentano il carme eroico in una forma già piú elaborata ed efficace, perché affinata dall'esercizio. Intonano i loro canti ai banchetti comuni del re e dei suoi guerrie-

ri; così fanno Demodoco, alla corte del re dei Feaci, e Femio nel palazzo di Odisseo a Itaca. Sono aedi di mestiere, ma – nello stesso tempo – cortigiani e vassalli del re; nonostante il loro mestiere, passano per persone rispettabili; appartengono alla società di corte e gli eroi li trattano da uguali. Conducono la vita profana del cortigiano e, anche se «un dio seminò i canti nell'anima» loro (*Od.*, XXII, 347-48), e se conservano il ricordo dell'origine divina della loro arte, sono versati quanto il loro pubblico nel rude mestiere delle armi; e hanno molto di più in comune con esso che coi loro antenati spirituali, i veggenti e i maghi della preistoria.

Della condizione sociale dei poeti e degli aedi l'epos omerico non ci dà un quadro unitario. L'uno appartiene alla casa del principe, l'altro sta a mezza strada tra l'aedo di corte e il cantastorie popolare⁶. Può darsi che anche qui si confondano le condizioni dell'età eroica con quelle che videro la composizione e l'ultima redazione dei poemi epici, cioè dell'età omerica stessa. In ogni caso, è lecito supporre che fin dai tempi più antichi, accanto agli aedi della nobile società di corte, ci fossero anche cantanti girovaghi, che intrattenevano il pubblico sulle piazze e nelle terme, forse con storie meno grandiose e solenni delle avventure eroiche⁷. Di queste storie l'epos non ci consente di farci un'idea precisa, a meno che non si vogliano far risalire a quelle narrazioni popolari aneddoti come quello dell'adulterio di Afrodite⁸.

Nell'arte figurativa gli Achei continuano la tradizione cretese-micenea, e anche lo stato sociale dell'artista presso di loro non dovette differire gran che da quello dell'artista-operaio di Creta. Non è certo pensabile che uno scultore o un pittore sia mai uscito dalla nobiltà achea, né che abbia appartenuto alla società di corte. Anzi, il fatto che principi e nobili si dilettassero di poesia e che i poeti di professione fossero esperti nel mestie-

re delle armi, contribuiva ad accrescere ulteriormente la distanza fra il lavoro manuale dell'artista e l'opera intellettuale del poeta; e questo nuovo tratto, piú di qualsiasi altro, innalza il valore sociale del poeta dei tempi eroici al di sopra di quello dello scriba nell'antico Oriente.

L'invasione dorica segna la fine dell'epoca che aveva subito tradotto in canti e in leggende le sue imprese e avventure guerresche. I Dori sono un rozzo e prosaico popolo di contadini che non canta le proprie vittorie; e i discendenti degli eroi, cacciati dai Dori, dopo essere emigrati sulle coste dell'Asia Minore, non vanno piú in cerca di avventure. Essi trasformano le loro monarchie militari in pacifiche aristocrazie di possidenti e commercianti, in cui anche quelli che una volta erano i re non sono piú che privati latifondisti. E se finora le case principesche e il loro seguito conducevano vita lussuosa a spese di tutta la popolazione, ora i beni si ripartiscono in piú mani e di conseguenza diminuisce il fasto dei ceti dominanti⁹. Il loro tenore di vita si fa meno pretenzioso e gl'incarichi ch'essi affidano a scultori e pittori nella nuova patria sono dapprima molto scarsi e modesti. Tanto piú grande è la poesia di quel tempo. I fuggiaschi portano con sé nella Jonia i loro carmi eroici, e là, fra popoli stranieri, sotto l'influsso di civiltà straniere, nel corso di tre secoli nasce l'epos. Sotto la forma jonica definitiva possiamo ancora riconoscere l'antica materia eolica, possiamo stabilire la differenza delle fonti, possiamo constatare l'ineguale qualità delle singole parti e l'irregolarità dei passaggi, ma non sappiamo con certezza che cosa debba l'arte dell'epos al carne eroico, né come si ripartisca fra i diversi poeti, le loro diverse scuole e generazioni, il merito di questo successo incomparabile. Soprattutto non sappiamo se questa o quella personalità indipendente sia intervenuta nel lavoro collettivo in modo determinante per la forma conclusiva dell'opera; o se quel che vi è di singolare e di unico nei

poemi vada considerato come il risultato di molte idee particolari ed eterogenee, di tradizioni continuamente riprese e perfezionate, e se dobbiamo quindi ringraziare il «genio della collettività».

La poesia, che, durante l'età eroica, differenziandosi il poeta dal sacerdote, aveva assunto forme più personali ed era esercitata individualmente, mostra di nuovo una tendenza collettivistica. L'epos non è più l'opera di singoli poeti, ma di intere scuole, e probabilmente d'interi corporazioni poetiche. È l'opera, se non di una comunità etnica, di una comunità di lavoro, cioè di un gruppo di artisti spiritualmente solidali, uniti fra loro da tradizioni e metodi comuni. Così comincia una nuova organizzazione del lavoro artistico, completamente ignota ai poeti più antichi, un modo di produzione seguito finora soltanto nelle arti figurative, e che permette – anche nella letteratura – la divisione del lavoro fra docenti e allievi, maestri ed aiuti.

L'aedo cantava i suoi versi nell'aula regia, davanti a un pubblico di principi e di nobili; il rapsodo recita passi dell'epopea nelle sedi dei nobili, nelle case dei signori, ma anche nelle feste popolari, nelle fiere, nelle botteghe e nelle terme. Quanto più la poesia diventa popolare, quanto più largo è il pubblico a cui si rivolge, e tanto meno stilizzata si fa la sua dizione, che si avvicina sempre più alla chiarezza del linguaggio abituale; il metro e la recitazione succedono alla lira e al canto. Questo processo di popolarizzazione si conclude soltanto nella madrepatria, a cui la leggenda ritorna nella sua nuova forma di epopea, e dove l'epos, diffuso dai rapsodi, viene ulteriormente elaborato dagli epigoni e trasformato dai tragici. La recitazione dei poemi epici nelle feste popolari è di precetto fin dai tempi della tirannide e della prima democrazia. Già nel secolo VI una legge prescrive la recitazione degli interi poemi omerici – probabilmente ad opera di rapsodi destinati ad alternarsi –

durante la festa quadriennale delle Panatenee. L'aedo glorificava i re e i loro vassalli; il rapsodo esalta il passato nazionale. L'aedo cantava gli avvenimenti del giorno, il rapsodo ricorda fatti storico-legendari. Poetare e recitar poemi non sono ancora due professioni distinte, ma non è necessario che sia il poeta stesso a declamare¹⁰. Il rapsodo è un fenomeno di transizione fra il poeta e l'attore. I molti dialoghi che l'epopea mette in bocca ai suoi personaggi, e che esigono dal recitante effetti teatrali, gettano un ponte fra la recitazione epica e la rappresentazione drammatica¹¹. L'Omero della leggenda sta fra Demodoco e gli Omeridi, l'aedo e i rapsodi. È un veggente sacerdotale e un attore girovago, a un tempo figlio delle Muse e cantore mendico. La sua figura non ha alcuna precisione storica, e non fa che riassumere e personificare lo sviluppo che dal carme eroico delle corti arcaiche conduce all'epos jonico.

Secondo ogni verosimiglianza, i rapsodi sapevano già scrivere; anche se declamatori che sapevano tutto Omero a memoria appaiono ancora in epoca molto tarda, l'ininterrotta recitazione senza il sostegno di un testo avrebbe finito per disgregare interamente i poemi. Noi dobbiamo concepire i rapsodi come abili ed esperti letterati, la cui attività professionale consisteva piuttosto nel conservare che nell'accrescere i poemi tradizionali. Già il nome di Omeridi e la volontà di appoggiarsi a una leggendaria discendenza dal maestro prova il carattere conservatore e quasi tribale della loro corporazione. Contro questa concezione è stato fatto osservare che gli appellativi delle corporazioni: «Omeridi», «Asclepiadi», «Dedalidi», vanno considerati come simboli arbitrariamente scelti; chi li portava, né credeva a una discendenza comune, né voleva farvi credere¹²; ma altri ha fatto presente che da principio le singole professioni erano state monopolio delle diverse stirpi¹³. Comunque stiano le cose su questo punto, i rapsodi for-

mavano una categoria professionale chiusa, separata da altri gruppi, di letterati altamente specializzati, educati secondo antiche tradizioni, ed estranei a qualunque «poesia popolare». L'«epos popolare» greco è un'invenzione della filosofia romantica; nulla è meno «popolare» dei poemi omerici, e non solo nella loro forma matura, ma fin dai loro inizi. Essi, è vero, non sono più poesia di corte, ma il carme eroico lo era in tutto e per tutto: temi, stile, pubblico, tutto in esso aveva un carattere aulico-cavalleresco. Si mette persino in dubbio che in Grecia il carme eroico sia mai diventato poesia popolare, e si respinge l'analogia col poema nibelungico, che, dopo una prima fase aulica, fu portato fra il popolo da menestrelli girovaghi e attraversò un periodo popolare-sco prima di giungere alla sua forma definitiva, ritornando alle origini¹⁴. Secondo questa concezione, l'epos omerico continua immediatamente la poesia aulica dei tempi eroici¹⁵. Gli Achei e gli Eoli avrebbero portato con sé nella nuova patria non solo i loro carmi eroici, ma anche i loro cantori; e questi trasmisero direttamente ai poeti dell'epos i canti che essi avevano cantato alle corti dei principi. Non ballate popolari tessale, ma canti aulici e celebrativi, destinati non già alle masse, ma al delicato orecchio di conoscitori, sarebbero quindi il nocciolo della poesia omerica. Solo molto tardi la leggenda eroica diventerà popolare, nella forma dell'epos pienamente sviluppato, e solo in questa forma giungerà per la prima volta fra il popolo ellenico.

Contro tutte le idee romantiche circa la natura dell'arte e dell'artista – idee fondamentali nell'estetica dell'Ottocento – l'epos omerico, questo impareggiabile paradigma della poesia, non si può considerare né come la creazione di un individuo, né come un prodotto della poesia popolare; ma deve ritenersi anonima poesia d'arte, opera collettiva di eleganti poeti aulici e dotti letterati, dove i confini fra i contributi delle singole perso-

nalità, scuole e generazioni, sono fluidi e inafferrabili. Così i poemi si mostrano a noi sotto una nuova luce, pur senza cedere il loro segreto. I romantici chiamavano il loro lato enigmatico «poesia ingenua e popolare»; per noi l'enigma è quell'indefinibile forza poetica che dai piú disparati elementi – visione e dottrina, ispirazione e tradizione, doti proprie e acquisite – produce una cadenza così dolce, fluida e ininterrotta, un mondo così fitto e omogeneo d'immagini, un'unità così perfetta nei personaggi – di vita e di significato.

La visione omerica del mondo è ancora tutta aristocratica, anche se non piú propriamente feudale; al mondo feudale appartengono solo i suoi temi piú antichi. Il carme eroico si rivolgeva ancora esclusivamente a principi e nobili, e solo essi lo interessavano: i loro costumi, le norme e gli scopi della loro vita. Certo, nell'epos il mondo non è piú così ristretto, ma l'uomo del popolo è ancora senza nome, il comune guerriero senza importanza. In tutto Omero non c'è un solo caso in cui un plebeo si elevi sul proprio stato¹⁶. L'epos non esercita una vera critica né sulla monarchia né sull'aristocrazia; Tersite, il solo a protestare contro i re, è il prototipo dell'uomo incivile, che ignora l'urbanità dei costumi e le buone maniere. Ma anche se ai tratti che sono stati definiti «borghesi» delle similitudini omeriche¹⁷ non corrisponde ancora uno spirito borghese, l'epos non riflette piú tali e quali gli ideali eroici della leggenda. C'è già una sensibile tensione fra la visione umana dei suoi poeti e il modo di vita dei suoi rozzi eroi. E l'«Omero non eroico» non appare soltanto nell'*Odissea*. Odisseo non è il primo che appartenga a un mondo piú vicino al poeta, diverso da quello di Achille; già il nobile, mite, generoso Ettore comincia a soppiantare l'eroe impetuoso e violento nel cuore dell'aedo¹⁸. Ma tutto ciò prova soltanto che lo spirito dell'aristocrazia si va trasformando, e non che i poeti dell'epos traggano i loro cri-

teri morali dalle idee di un pubblico nuovo, estraneo alla nobiltà. In ogni caso, quella a cui essi si rivolgono non è piú la nobiltà terriera e militare, ma una pacifica aristocrazia urbana.

Veramente popolare, nata e cresciuta nell'ambiente contadino, è soltanto l'opera di Esiodo. Certo, neppure questa è «poesia popolare», diffusa fra il popolo, e non è neppure tale da poter gareggiare con gli aneddoti correnti nelle chiacchiere dei bagni; tuttavia, temi, criteri e scopi sono quelli dei contadini, delle plebi oppresse dall'aristocrazia terriera. L'importanza storica dell'opera esiodea sta nel fatto ch'essa è la prima espressione poetica di una tensione sociale, di un contrasto di classi. Anche se la sua parola è conciliante, tranquillizzante, consolatrice – il tempo delle lotte di classe e delle rivolte è ancora lontano –, è pur sempre, nella letteratura, la prima voce chiara del popolo lavoratore, la prima voce che si levi per la giustizia sociale, contro l'arbitrio e la violenza. Accade qui, per la prima volta, che il poeta, invece dei compiti culturali-religiosi e aulico-celebrativi toccatigli finora, assuma una missione politico-educativa e diventi maestro, consigliere e campione dell'oppresso.

È difficile istituire un rapporto storico fra lo stile della poesia omerica e il geometrismo contemporaneo. Il raffinato, elegante linguaggio dell'epos non presenta affinità evidenti con l'arido schematismo dell'arte geometrica. Né si può dire riuscito il tentativo di rintracciare in Omero i principî di quell'arte¹⁹; poiché, a parte il fatto che le simmetrie e ripetizioni – a cui si riduce, nella poesia, l'elemento geometrico – si possono constatare solo in singoli episodi dei poemi omerici, anche là essi non costituiscono che lo strato piú esterno della struttura formale, mentre il geometrismo è l'intima

essenza della composizione figurativa. Questa discordanza è semplicemente dovuta al fatto che l'epos si sviluppa in Asia Minore, nel crogiolo in cui si fondono la civiltà egea e le civiltà orientali, nel centro del commercio mondiale del tempo; mentre il geometrismo delle arti figurative è di casa in Grecia, presso i contadini dorici e beoti. Lo stile dei poemi omerici è il linguaggio di una popolazione urbana, mista di elementi internazionali, mentre il geometrismo è l'espressione di un popolo di contadini e di pastori, chiuso ad ogni influsso esterno. La sintesi delle due tendenze, da cui risulta l'arte greca successiva, si compie soltanto dopo la fusione economica delle regioni costiere dell'Egeide, cioè ad uno stadio evolutivo che sarà raggiunto solo dopo la fine dell'epoca geometrica.

Intorno alla fine del decimo secolo, dopo circa duecento anni di ristagno e d'imbarbarimento, il primo stile geometrico segna, in Occidente, l'inizio di una nuova evoluzione artistica. In un primo tempo, troviamo dappertutto le stesse forme pesanti, goffe, spiacevoli, lo stesso linguaggio sommario e schematico; poi, lentamente, si delineano e si differenziano gli stili locali. Il più noto, e artisticamente più pregevole, è lo stile del Dipylon, fiorente in Attica fra il 900 e il 700: un linguaggio ormai raffinato, già quasi di maniera, con locuzioni leggiadre, rilisciate, già ridotte a formule. Esso mostra come persino un'arte rustica, attraverso un lungo e ininterrotto esercizio, possa assumere un certo preziosismo; e come una forma decorativa, organicamente determinata dalla struttura dell'oggetto da decorare, possa trasformarsi col tempo in uno «stile decorativo pseudotettonico»²⁰, in cui l'astrazione dalla realtà – la deformazione violenta e spesso gratuita della natura – non cerca più neppure di giustificarsi con la forma dell'oggetto. Per esempio, sui frammenti di un vaso del Dipylon, conservato al Louvre, c'è una «lamentazione

funebre», con la salma composta nella bara, le prefiche intorno al letto di morte, o meglio al di sopra, a mo' di fregio; ai due lati e sotto il tema principale – iscritto in un rettangolo affatto indipendente dalla rotondità del vaso – ci sono uomini dolenti, che possono – a piacere – essere considerati come parte della scena o come puro ornamento: il tutto serrato in una rete che ricorda i lavori all'uncinetto. Le figure dalle lunghe gambe sono tutte uguali, fanno tutte lo stesso gesto con le braccia, disegnando un triangolo il cui vertice inferiore è la vita di vespa delle figure stesse. Non c'è profondità né ordine spaziale; i corpi non hanno volume, né peso; tutto è disegno in superficie e gioco di linee, tutto costretto in strisce, cerchi, scacchi, fregi, quadrati e triangoli. Dall'età neolitica è forse questa la più forte e intransigente stilizzazione del vero; certo, molto più unitaria e coerente di quella dell'arte egiziana.

Capitolo secondo

L'arcaismo e l'arte alle corti dei tiranni

Solo intorno al 700 a. C., quando anche in Grecia la vita rurale comincia a trasformarsi in vita urbana, si scioglie la rigidità delle forme geometriche. Il nuovo stile *arcaico*, che succede al geometrismo, nasce già dalla sintesi fra l'arte dell'Oriente e quella dell'Occidente, della Jonia ad economia urbana e della madrepatria ancora quasi interamente dominata dall'economia rurale.

Tra la fine dell'epoca micenea e il principio del periodo arcaico, in Grecia non ci sono palazzi, non ci sono templi, non c'è un'arte monumentale; di quest'epoca non possediamo che i resti di un'attività artistica ridotta alla pura ceramica. Con l'arcaismo, lo stile del commercio in pieno rigoglio, delle città arricchite e della fortunata colonizzazione, si apre un nuovo periodo di architettura imponente e di scultura monumentale. È l'arte di una società la cui élite sale dal livello del contadino a quello del magnate urbano, di un'aristocrazia che comincia a consumare le proprie rendite in città, a occuparsi d'industria e di commercio.

Da quest'arte scompare ogni angustia, ogni staticità campagnola; è un'arte cittadina, tanto nei compiti monumentali a cui deve assolvere, quanto nello spirito innovatore, aperto agli influssi stranieri. Certo, è legata anch'essa a una serie di principî formali astratti, soprattutto alla visione frontale, alla simmetria, alla forma

cubica elementare e alle «quattro vedute fondamentali» (E Löwy), di modo che non si può affermare che il geometrismo sia stato definitivamente superato prima dell'inizio dell'età classica. Ma, entro questi limiti, l'arte arcaica dimostra tendenze molto varie e spesso – dal punto di vista naturalistico – molto progressive. Infatti, sia lo stile elegante, agile, sapiente delle *kórai* joniche, sia le forme grevi, energiche, dinamiche delle prime sculture doriche, pur nella loro costrizione arcaica, tendono all'espansione e alla differenziazione dei mezzi espressivi.

Nelle regioni orientali predomina l'elemento jonico; lo sviluppo tende al raffinamento, alla formula, al virtuosismo, segue cioè un ideale stilistico che trova il suo compimento nell'arte di corte dell'epoca dei tiranni. Qui la figura femminile, come già a Creta, è il tema principale, e l'arte della costa e delle isole joniche non trova mai un'espressione così piena come in quelle statue di fanciulle elegantemente vestite, accuratamente acconciate, riccamente adorne e dal fine sorriso che – a giudicare dall'abbondanza dei ritrovamenti – dovevano affollare i templi come immagini votive. Gli artisti arcaici, come i loro predecessori cretesi, non rappresentano mai la donna nuda; invece che nelle forme scoperte, essi cercano i loro effetti plastici negli sviluppi del costume e del corpo che si disegna sotto le pieghe della veste. L'aristocrazia rifugge dalla rappresentazione del nudo che, «come la morte, è democratico» (Julius Lange); e se pur tollera il nudo virile, lo tollera, da principio, solo come richiamo ai ludi atletici, al culto della perfezione fisica e al mito del sangue. Olimpia, dove quelle statue di efebi furono erette, era il principale centro propagandistico dei Greci; là si foggiava l'opinione pubblica del paese, e l'aristocrazia vi acquistava coscienza della propria unità nazionale.

L'arcaismo dei secoli VII e VI è l'arte della nobiltà

ancora molto ricca e padrona assoluta dell'apparato statale, ma già minacciata nella sua potenza politica ed economica. Dall'inizio dell'epoca arcaica, a poco a poco la borghesia urbana le strappa l'egemonia economica, mentre i grossi guadagni della nuova economia monetaria portano alla svalutazione delle rendite fondiarie. Soltanto in questa situazione critica l'aristocrazia comincia a riflettere su se stessa²¹; solo ora essa comincia a sottolineare le proprie caratteristiche, per compensare in qualche modo la propria insufficienza nella contesa coi ceti inferiori. I segni di razza e di classe, di cui prima era appena cosciente, e che considerava come ovvi e naturali, ora tende ad avvalorarli come particolari virtù e prerogative, come legittimo fondamento di speciali privilegi. E ora soltanto, nel momento del pericolo, sorge il programma di una condotta di vita i cui principî, quando l'esistenza era ancora tranquilla e materialmente sicura, non erano mai stati codificati e forse neppure seguiti con tanta rigidità. Solo ora si pongono le basi dell'etica aristocratica: il concetto dell'*areté*, sintesi di prestanza fisica e di disciplina militare, che si richiama all'origine, alla razza, alla tradizione; la *kalokagathía*, ideale equilibrio fra il corpo e lo spirito, fra le qualità fisiche e morali; la *sophrosyne*, ideale dominio di sé, disciplina e misura.

Certo, anche in Grecia, l'epos trova dappertutto ascoltatori compresi e diligenti imitatori; ma la lirica indigena corale e gnomica, in diretto rapporto coi problemi dell'ora, suscita – nella nobiltà che lotta per la propria sopravvivenza – piú interesse dell'antiquata leggenda degli eroi. Fin dall'inizio poeti gnomici come Solone, elegiaci come Tirteo e Teognide, lirici corali come Simonide e Pindaro si rivolgono alla nobiltà con severi precetti morali, consigli e ammonimenti, e non piú con piacevoli storie d'avventure. La loro poesia è espressione soggettiva di sentimenti, propaganda politi-

ca e filosofia morale ad un tempo; e ad essi spetta l'ufficio, non di divertire, ma di educare e guidare spiritualmente i membri del loro popolo e della loro classe. È loro compito tener viva nella nobiltà la coscienza del pericolo e ricordarle l'antico splendore. Teognide, l'ispirato panegirista dell'ethos aristocratico, nutre ancora il più profondo disprezzo per la nuova plutocrazia e, in contrasto con lo spirito economico di marca plebea, celebra le nobili virtù della liberalità e della «grandezza»; ma già in lui si avverte la crisi del concetto di *areté*, poiché egli consiglia, sia pure a malincuore, di adattarsi ai nuovi rapporti creati dall'economia monetaria, e compromette quindi l'intero sistema della morale aristocratica. Da questa crisi procede anche la visione tragica di Pindaro, il massimo poeta della nobiltà; e questa crisi, fonte della sua poesia, è anche la fonte vera della tragedia. Certo i tragici, prima di prendere possesso dell'eredità pindarica, debbono purificarla dalle scorie – il culto ristretto della famiglia, l'unilaterale ideale sportivo, i «complimenti a maestri di ginnastica e palafrenieri»²² – e liberare la concezione tragica della vita – nello spirito di un pubblico ormai più largo e composito – dall'angustia della visione pindarica.

Il nobile Pindaro scrive per la cerchia ristretta dei suoi pari, e tali li considera anche se, poeta di professione, egli esercita l'arte sua per guadagno. E poiché nei suoi versi egli sostiene di esprimere soltanto la propria opinione e pretende di essere ricompensato per una prestazione che però fornirebbe anche gratis, ha l'aria del dilettante che fa poesia esclusivamente per il proprio piacere e per il bene della propria classe. Questo dilettantismo fittizio suscita a prima vista l'impressione che l'attività poetica voglia liberarsi del suo carattere professionale, proprio mentre – in realtà – si compie il passo decisivo verso la figura del letterato di professione. Già Simonide scrive versi su ordinazione e per qual-

siasi committente, proprio al modo dei sofisti che, piú tardi, metteranno in vendita i loro argomenti; egli è il loro precursore proprio in ciò per cui saranno piú disprezzati²³. Fra gli aristocratici vi sono anche veri dilettanti, che partecipano, in via occasionale, alla composizione e all'esecuzione dei cori; ma di regola sia i poeti che gli esecutori sono artisti di professione, che rappresentano, rispetto agli stadi precedenti, un'ulteriore differenziazione professionale. Il rapsodo era poeta e declamatore ad un tempo; ora le funzioni si dividono: il poeta non è piú cantore e il cantore non è piú poeta. Questa divisione del lavoro mette piú che mai in evidenza la specializzazione della loro arte, dove il cantore ha perso anche quell'apparenza di dilettantismo che sopravvive nel poeta vincolato dai suoi principî. I coreuti formano un ceto professionale largamente diffuso e ben organizzato, di modo che i poeti possono spedire i carmi ordinati nella certezza che in nessun luogo difficoltà tecniche si frapportano alla loro esecuzione. Come un direttore odierno è certo di trovare un'orchestra idonea in ogni grande città, cosí allora si poteva contare dappertutto su un coro esercitato per le solennità pubbliche e private. Questi cori erano mantenuti dai membri della nobiltà e costituivano uno strumento di cui potevano disporre illimitatamente.

L'etica nobiliare e l'ideale di bellezza fisica e spirituale dell'aristocrazia determinano anche le forme della scultura e della pittura, anche se in queste forse non si esprimono con la chiarezza con cui si esprimono nella poesia. Le statue di nobili efebi vincitori ad Olimpia, generalmente designate come «statue di Apollo», o le figure dei frontoni di Egina, con la loro ostentata prestantza e il loro fiero portamento, corrispondono esattamente allo stile aristocratico ed eroicizzante, alla distanza arcaica delle odi pindariche. Soggetto della scultura e della poesia è lo stesso ideale agonistico, lo stesso tipo

umano aristocraticamente selezionato ed athleticamente perfetto. La partecipazione ai giochi olimpici è riservata alla nobiltà; essa sola dispone dei mezzi per prepararsi e prendervi parte. La prima lista dei vincitori è dell'anno 776 a. C.; la prima statua fu eretta, secondo Pausania, nel 563. Fra queste due date cade l'epoca migliore dell'aristocrazia. Che le statue dei vincitori siano state istituite allo scopo di rianimare il fervore di una generazione più debole, meno ambiziosa, più meschina?

Le statue di atleti non miravano affatto alla somiglianza; erano ritratti ideali che, a quanto pare, servivano soltanto a ricordare le vittorie e a diffondere la fama dei giochi. È probabile che talvolta l'artista non avesse neppure veduto il vincitore, e che dovesse eseguire la statua sulla base di una descrizione approssimativa del modello²⁴. La notizia riportata da Plinio, secondo cui gli atleti potevano pretendere ad una statua somigliante dopo la loro terza vittoria, deve riferirsi ad un'epoca più tarda. Nell'età arcaica, con ogni probabilità, le statue non erano mai «somiglianti»; più tardi è possibile che si facesse la stessa distinzione che si fa oggi, quando un piccolo premio resta affatto impersonale, un grande premio, invece, reca il nome del vincitore e i particolari della gara. All'età arcaica, in ogni caso, era ignota l'idea del ritratto come l'intendiamo noi moderni, per quanto grandi abbiano potuto essere i progressi dell'individualismo nel corso di quel periodo.

Con lo sviluppo della vita urbana, l'intensificarsi dei rapporti commerciali e l'affermarsi dell'idea di concorrenza, la concezione individualistica si afferma in ogni campo della vita spirituale. Anche l'economia dell'antico Oriente si era sviluppata in una cornice urbana, e si fondava anch'essa in gran parte sul commercio e sull'industria, ma, anche dove non era monopolio della reggia e del tempio, era pur sempre tale da lasciar poco

spazio al gioco della competizione individuale. Nella Jonia e in Grecia domina invece, almeno fra i cittadini liberi, l'economia della libera concorrenza. L'inizio dell'individualismo economico mette fine alla redazione dei poemi epici, e nello stesso tempo, col sorgere della lirica, il soggettivismo comincia ad affermarsi anche nella poesia; e non solo nei temi, nel carattere di per sé piú personale del contenuto lirico nei confronti di quello epico, ma anche nella pretesa del poeta di essere riconosciuto come autore delle proprie poesie. L'idea della proprietà privata intellettuale si annunzia e mette radici. La poesia dei rapsodi era produzione collettiva, proprietà comune e indivisa della scuola, della compagnia, del gruppo; nessuno di loro considerava proprietà personale i poemi che recitava. I poeti dell'età arcaica, e non soltanto i lirici del sentimento soggettivo, come Alceo e Saffo, ma anche gli autori della lirica gnomica e corale, parlano in prima persona all'uditorio. I generi poetici inclinano a forme piú o meno individuali; in tutte il poeta si esprime direttamente o si rivolge direttamente al suo pubblico.

In quest'epoca, verso il 700 a. C., cominciano ad apparire le prime opere firmate dell'arte figurativa: apre la serie il vaso di Aristonothos, la piú antica opera firmata. Nel secolo VI appaiono le prime personalità artistiche chiaramente definite, una specie fino allora ignota²⁵. Né la preistoria, né l'antico Oriente, né l'epoca geometrica dei Greci avevano mai saputo che cosa fossero stile individuale, fini e ambizioni personali dell'artista; in ogni caso, non avevano mai manifestato inclinazioni del genere. Soliloqui come le poesie di Archiloco o di Saffo, l'esigenza espressa da Aristonothos di essere distinto da altri artisti, i tentativi di ripetere cose già dette in modo diverso, se pur non sempre migliore, sono fenomeni assolutamente nuovi, prodromi di uno sviluppo che, se si prescinde dall'alto Medioevo, continuerà

ininterrotto fino ai giorni nostri. Ma questa tendenza deve vincere forti resistenze, specialmente nelle regioni di cultura dorica, L'aristocrazia è di per sé ostile all'individualismo, e fonda i suoi privilegi su caratteri comuni alla classe alla stirpe. Ma la nobiltà dorica dell'età arcaica è ancor meno accessibile alle idee ed aspirazioni individualistiche di quel che non sia la nobiltà in genere e, in ispecie, di quel che non fosse la nobiltà dell'età eroica o delle città mercantili della Jonia. L'eroe è stimolato dalla gloria, il mercante dal guadagno; entrambi sono individualisti. Ma per la nobiltà terriera dorica gli antichi ideali eroici da lungo tempo hanno perduto il loro valore, e, d'altro canto, l'economia monetaria e mercantile rappresenta un pericolo più che un vantaggio. È naturale ch'essa preferisca trincerarsi dietro le tradizioni della propria classe e cerchi d'impedire i progressi dell'evoluzione individualistica.

La tirannide, che alla fine del secolo VII usurpa il potere, dapprima nelle maggiori città ioniche, poi in tutta la Grecia, segna la vittoria decisiva dell'individualismo sull'ideologia della stirpe, e, anche per questo rispetto, è una forma di transizione alla democrazia, di cui, nonostante il suo carattere antidemocratico, anticipa numerose conquiste. È vero che essa si rifà, col suo sistema di accentramento monarchico, ad una fase ancora pre-aristocratica, ma nello stesso tempo intraprende la dissoluzione dello stato tribale, limita lo sfruttamento del popolo da parte della nobiltà terriera e realizza a pieno la trasformazione della produzione domestica e naturale in economia monetaria e mercantile, determinando la vittoria del mercante sul proprietario di terre. I tiranni sono anch'essi grandi mercanti, spesso di nobile origine, che approfittano dei conflitti sempre più numerosi fra classi abbienti e proletariato, fra oligarchia e contadini, per impadronirsi del potere politico con l'aiuto della loro ricchezza. Sono principi-mercanti, che

tengono una corte altrettanto splendida; e forse ancor piú ricca di attrattive artistiche, di quella dei principicorsari dell'età eroica. Ma sono anche intenditori di cui giustamente è stato detto che precorrono i principi del Rinascimento, e che sono stati definiti «antenati dei Medici»²⁶. Come gli usurpatori del Rinascimento italiano, essi debbono far dimenticare l'illegittimità del loro potere con la concessione di tangibili vantaggi e con la magnificenza esteriore²⁷; cosí si spiegano il liberalismo economico e il mecenatismo che caratterizzano il loro governo. L'arte, per loro, non è solo uno strumento di gloria e di propaganda, ma è anche l'oppio che stordisce i sudditi. Tale è l'origine del loro mecenatismo, anche se spesso la loro politica artistica va unita ad uno schietto amore per l'arte e ad una autentica comprensione. Le corti dei tiranni sono i principali centri culturali, ove confluisce la produzione artistica del tempo. Quasi tutti i maggiori poeti sono al loro servizio: alla corte di Gerone, a Siracusa, troviamo Bacchilide, Pindaro, Epicarmo, Eschilo; Simonide ad Atene, presso Pisistrato; a Samo, Anacreonte è il poeta aulico di Policrate, come Arione, a Corinto, lo è di Periandro. Pur essendo fiorita presso le corti, l'arte delle tirannidi non presenta caratteristiche spiccatamente auliche. Lo spirito del tempo, razionalistico e individualistico, non permette il risorgere delle forme solennemente rappresentative e rigidamente convenzionali, che in generale caratterizzano lo stile delle corti. A tale stile, nell'arte di quest'epoca, risale, tutt'al piú, il gioioso sensualismo, l'intellettualismo raffinato e la ricercata eleganza dell'espressione, tratti già visibili nell'antecedente tradizione jonica e che le corti dei tiranni si limitarono a sviluppare ancor piú²⁸.

L'arte delle tirannidi, confrontata con quella di tempi piú antichi, ci colpisce soprattutto per la povertà dei tratti sacrali. Le opere sembrano quasi totalmente

libere da vincoli ieratici, e affatto esteriore il loro rapporto con la religione. Che si tratti di un idolo divino, di un monumento sepolcrale, di un ex voto, l'uso culturale è solo il pretesto della loro esistenza; il loro vero scopo e significato è la riproduzione più perfetta possibile del corpo umano, l'interpretazione della sua bellezza, la resa della sua forma sensibile, del tutto libera da riferimenti magici e simbolici. Può darsi che la produzione delle statue di atleti fosse collegata ad atti di culto, che le *kórai* joniche servissero come doni votivi, ma basta guardarle per convincersi che non potevano avere nulla a che fare con sentimenti religiosi, e ben poco con le tradizioni del culto. Basta confrontarle con qualunque opera dell'antico Oriente, per rendersi conto della libertà, anzi dell'arbitrio della raffigurazione. L'opera orientale, idolo o ritratto, è in funzione del culto. Anche le scene tratte dalla vita quotidiana sono in rapporto con la fede nell'immortalità e col culto dei morti. Questo rapporto fra culto ed arte sussiste per un certo tempo anche fra i Greci (anche se fin dall'inizio meno stretto), e non c'è dubbio che le statue dei loro primi tempi fossero semplici doni votivi; cosa che Pausania afferma – strano a dirsi – per tutti i monumenti dell'Acropoli²⁹.

Ma proprio durante la tarda epoca arcaica l'intimo legame fra, arte e religione si scioglie, e d'ora in poi la produzione di opere profane cresce costantemente a scapito dell'arte sacra. La religione continua pertanto a vivere e ad operare, benché l'arte non sia più al suo servizio. Anzi, nell'epoca della tirannide, si prepara un rinascimento religioso che fa sorgere dappertutto nuove fedi estatiche, nuovi misteri, nuove sette. Ma il loro primo sviluppo è sotterraneo, ed esse non si affacciano alla superficie dell'arte. E così non è più l'arte a ricevere ordinazioni e stimoli dalla religione, ma è lo zelo religioso che viene stimolato dalla nuova maestria artistica del tempo. Il costume di offrire agli dei, come doni

votivi, immagini di esseri viventi, riceve nuova spinta dall'abilità degli artisti, che le rende sempre piú imponenti, piú fedeli, piú attraenti e piú grate agli dei; i santuari si riempiono di sculture³⁰. Ma l'artista non dipende piú dal clero, non è piú sotto la sua tutela e non ne riceve ordinazioni. I suoi committenti sono le città, i tiranni e, per lavori piú modesti, i ricchi privati; le opere che egli esegue per loro non hanno funzioni magiche o salutari, e, anche quando servono a fini sacri, non si presentano con la pretesa di essere sacre.

Eccoci di fronte ad un'idea completamente nuova dell'arte: essa non è piú mezzo ad un fine, ma ha in se stessa fine e scopo. Da principio ogni forma spirituale si esaurisce nella sua utilità pratica; ma le forme dello spirito hanno l'attitudine e la tendenza a svincolarsi dalla loro destinazione originaria e a rendersi indipendenti, cioè gratuite ed autonome. Appena l'uomo si sente sicuro e libero dalle preoccupazioni immediate dell'esistenza, comincia a giocare con gli strumenti dello spirito, che, nel bisogno, ha creato come armi e arnesi. Comincia a indagare le cause, a cercare spiegazioni, a scrutare rapporti che hanno poco o nulla in comune con la sua lotta per l'esistenza. Dalla conoscenza pratica nasce la ricerca disinteressata; i mezzi per domare la natura diventano metodi per scoprire un'astratta verità. E cosí, dall'arte che non è se non un elemento della magia e del culto, uno strumento di propaganda e di apologia, un mezzo per influire sugli dei, sui demoni e sugli uomini, nasce la forma pura, autonoma, «disinteressata», un'arte in funzione di se medesima e della bellezza. Cosí infine dai precetti e dai divieti, dagli obblighi e dai tabú, che in origine dovevano rendere possibile la convivenza sociale degli uomini e garantire il loro reciproco accordo, nascono gli imperativi di un'etica «pura», l'avvio alla formazione della personalità morale. Il passaggio dall'attività pratica all'attività ideale,

dalla forma condizionata alla forma astratta, nella scienza come nell'arte e nella morale, è opera dello spirito greco; come prima non c'è scienza pura, indagine teoretica, conoscenza razionale, così non c'è arte nel senso nostro, cioè nel senso che permette di accogliere e godere le creazioni artistiche come pura forma. Ma questo passaggio dalla concezione per cui l'arte non è che un'arma nella lotta per la vita – e solo come tale ha senso e valore – alla concezione per cui essa è indipendente da ogni scopo pratico, da ogni utilità, da ogni interesse eteronomo, come puro gioco di linee e di colori, puro ritmo e armonia, pura imitazione e variazione della realtà, segna forse la più profonda trasformazione che si sia mai prodotta nella storia dell'arte.

Nei secoli VII e VI a. C., e cioè nello stesso tempo in cui scoprono la scienza come ricerca pura, i Greci della Jonia creano anche le prime opere di un'arte pura, disinteressata, il primo accenno dell'«art pour l'art». Certo, questo mutamento non si compie nello spazio di una generazione, e neppure nel corso di tutto il periodo della tirannide e dell'arcaismo; e forse non è una trasformazione che si possa esaurire in termini cronologici. Quella che viene alla luce, è forse una tendenza antica quanto l'arte. Anche nelle primissime creazioni artistiche questo o quel tratto può essere stato arte «pura», indipendente da ogni fine o intenzione pratica: già negli oggetti della più antica arte magica, cultuale e politico-propagandistica, questo o quello schizzo, questa o quella variante, poté nascere come puro gioco formale, che trascurava per un attimo i compiti pratici. Insomma, chi può dire quanta parte avessero ancora la magia, la propaganda e il culto dei morti nella statua di un dio o di un re egiziano, e quanto fosse già pura forma estetica, autonoma, libera dalla lotta con la vita e con la morte? Ma grande o piccola che fosse la parte di questo elemento estetico autonomo nelle creazioni preistoriche e

protostoriche, fino all'arcaismo greco ogni arte fu, essenzialmente, arte in funzione di scopi. Il sereno giocar con le forme, la facoltà di far dei mezzi un fine, la possibilità di adoperare l'arte solo per rappresentare la realtà e non per dominarla e modificarla, è la scoperta dei Greci di quest'epoca. E se con ciò non fa che venire in luce un'antichissima tendenza, il fatto ch'essa si affermi e s'imponga e che d'ora in poi le opere d'arte siano create per se stesse, è di per sé della massima importanza, anche se le forme che si pretendono autonome possono essere sociologicamente determinate e servire celatamente a un fine pratico.

Lo sviluppo autonomo delle singole facoltà creatrici presuppone la formalizzazione delle funzioni spirituali; ma questa comincia quando si giudicano gli atti non più soltanto nella loro utilità pratica, ma anche nella loro intrinseca perfezione. Così, quando si ammira il nemico per la sua abilità o il suo coraggio, anziché negare senz'altro il valore di una qualità che per noi può essere rovinosa, si fa il primo passo verso una concezione imparziale e formale dei valori: questa si manifesta, chiarissima, nello sport, la paradigmatica «forma di gioco» della lotta. Ma «forme di gioco» sono anche l'arte, la scienza «pura» e in un certo senso anche la morale, quando vengano esercitate come attività pura, a sé stante, indipendente da ogni condizione esteriore. Quando esse si separano l'una dall'altra e dal complesso della vita, la saggezza unitaria, il sapere indifferenziato, la conchiusa immagine del mondo propria delle più antiche civiltà, si spezza in tre sfere di attività spirituale: etico-religiosa, scientifica, artistica. Questa autonomia delle sfere si manifesta in tutta la sua evidenza nella filosofia naturale della scuola jonica dei secoli VII e VI a. C. Qui, per la prima volta, troviamo forme di pensiero più o meno libere da considerazioni, riguardi e mire pratiche. Certo, anche i popoli delle civiltà preel-

leniche facevano le loro osservazioni scientifiche, giungendo a conclusioni e calcoli giusti; ma tutto il loro sapere e la loro perizia erano permeati di riferimenti magici, di fantasie mitiche, di dogmi religiosi, e sempre legati all'idea di un'utilità. Presso i Greci noi troviamo per la prima volta una scienza non solo razionalmente organizzata, indipendente dalla fede e dalla superstizione, ma, fino a un certo segno, libera da preoccupazioni pratiche. Nell'arte il confine tra forma pratica e forma pura è meno evidente, e la svolta non è chiaramente localizzabile anche se, con ogni probabilità, si verificò anch'essa nel secolo VII, nelle regioni di civiltà jonica. A rigore, già i poemi omerici appartengono al mondo delle forme autonome: poiché non sono più religione, scienza e poesia insieme, non comprendono più tutto ciò che vale la pena di conoscere, vedere e sapere in una data epoca, ma sono soltanto, o quasi soltanto, poesia. Comunque, la tendenza all'autonomia si afferma anche nell'arte, come nella scienza, sullo scorcio del secolo VII.

Perché la svolta verso l'autonomia delle forme si verificò proprio in quel periodo e in quelle regioni? Troviamo subito una risposta nel fenomeno della colonizzazione e nelle ripercussioni che ebbe sui Greci la vita in mezzo a popoli e civiltà straniere. L'elemento straniero, che li circonda da ogni parte nell'Asia Minore, li rende consapevoli della loro originalità; ma questa consapevolezza e la conseguente accentuazione del proprio essere, la scoperta e l'affinamento delle proprie caratteristiche individuali, conduce involontariamente all'idea della spontaneità e dell'autonomia. L'occhio che ha appreso a riconoscere le differenze di mentalità tra i diversi popoli, scopre a poco a poco anche la differenza fra gli elementi di cui si compone la concezione del mondo di ciascuno di essi. Se la dea della fecondità, il dio del tuono o il genio della guerra sono rappresentati

diversamente da ciascuno di essi, l'attenzione comincia a dirigersi sulla rappresentazione in sé, e prima o poi ci si cimenta alla maniera altrui, ma senza collegare alla rappresentazione la fede degli altri, anzi senza fede di sorta. Di qui alla concezione della forma autonoma, scissa dall'immagine unitaria del mondo, il passo è breve. La coscienza dell'io, che integra e trascende l'occasione attuale, è il primo grande risultato dell'astrazione; l'emancipazione delle singole forme spirituali dalla loro funzione nel complesso della vita e nella visione unitaria del mondo è un'ulteriore conquista.

La capacità di astrazione del pensiero, che conduce all'autonomia delle forme, è promossa – oltre che dalle circostanze e dalle esperienze della colonizzazione – dai mezzi e dai metodi dell'economia monetaria. L'astrattezza dei mezzi di scambio, la riduzione dei diversi beni a un denominatore comune, lo scindersi dello scambio nei due atti distinti della compra e della vendita, sono tutti fattori che avvezzano l'uomo al pensiero astratto e gli rendono familiare l'idea di una stessa forma per diversi contenuti e di uno stesso contenuto in forme diverse. Chi è già in grado di distinguere contenuto e forma, non tarderà a concepirli come reciprocamente indipendenti e a scorgere nella forma un principio autonomo. Lo sviluppo di questa idea è favorito anch'esso dall'accumulazione della ricchezza e dalla specializzazione professionale connesse all'economia monetaria. Che si affranchino determinati elementi della società per la creazione di forme autonome – cioè «inutili» e «improduttive» – è segno di ricchezza, di mano d'opera esuberante e di ozio. L'arte si libera dalla magia e dalla religione, dalla scienza e dalla pratica, solo quando la classe dominante può concedersi il lusso di un'arte gratuita.

Capitolo terzo

Classicità e democrazia

L'arte della Grecia classica presenta, a tutta prima, un problema sociologico insolitamente arduo. La democrazia, liberale e individualistica, e lo stile classico, rigoroso e schematico, sembrano inconciliabili. Ma una indagine piú accurata rivela che né la democrazia dell'Ate-ne classica è cosí radicale e intransigente, né l'arte della democrazia ateniese è cosí rigorosamente «classica» come potrebbe sembrare a prima vista. Il secolo v a. C. è uno di quei periodi della storia dell'arte in cui maturano le piú feconde conquiste del naturalismo. Non è solo la classicità ancora arcaica delle sculture di Olimpia e dell'opera di Mirone: tutto il secolo, tranne brevi pause, progredisce costantemente verso la natura. La classicità greca si distingue dai classicismi tardivi e derivati proprio per questo, che in essa l'amore della natura è forte quasi come l'aspirazione alla misura e all'ordine. Ma questo antagonismo dei principî informativi dell'arte corrisponde alla tensione che domina le forme sociali e politiche del tempo, e soprattutto al rapporto contraddittorio dell'idea democratica col problema dell'individualismo. La democrazia è individualistica, in quanto lascia libero corso alle forze in gara, stima ciascuno secondo il suo valore personale e lo sprona al massimo rendimento; ma nello stesso tempo è antindividualistica, in quanto livella le disuguaglianze sociali e

annulla i privilegi della nascita. Ci troviamo ormai ad uno stadio culturale così differenziato, che l'alternativa fra l'individualismo e l'idea della comunità non si può più formulare in termini chiari ed univoci; l'uno e l'altra sono indissolubilmente congiunti. Data la complicazione dei rapporti, anche la valutazione sociologica degli elementi stilistici diventa più difficile che negli stadi anteriori. I diversi ceti, nei loro interessi e nei loro scopi, non si lasciano più definire così nettamente come l'antica nobiltà terriera e il proletariato contadino nei loro rapporti reciproci. Non solo le simpatie del ceto medio sono divise, non solo la borghesia urbana assume una posizione intermedia fra nobili e popolani, e aspira tanto al livellamento democratico, quanto alla creazione di nuovi privilegi capitalistici; ma anche la nobiltà, per il suo orientamento plutocratico, perde l'antica unità e coerenza ideale, e s'avvicina al razionalismo della borghesia priva di tradizioni.

Né i tiranni né il popolo riuscirono a spezzare la potenza dei nobili; lo stato tribale fu soppresso e si affermarono, almeno formalmente, le fondamentali istituzioni democratiche; ma l'influsso della nobiltà perdurò con poche restrizioni. Confrontata con i dispotismi orientali, l'Atene del secolo v può considerarsi democratica, ma accanto alle democrazie moderne sembra una roccaforte dell'aristocrazia. Si governa in nome del popolo, ma secondo lo spirito della nobiltà. Per lo più, le vittorie e le realizzazioni politiche della democrazia si devono a uomini di stirpe aristocratica; Milziade, Temistocle, Pericle provengono da famiglie di antica nobiltà. Solo nell'ultimo quarto del secolo membri del ceto medio prendono realmente parte alla direzione degli affari pubblici; ma l'aristocrazia conserva la propria egemonia nello stato. Deve, peraltro, dissimulare il suo predominio e fare alla borghesia continue concessioni, per lo più soltanto formali. Che sia costretta a

tanto, è senza dubbio un certo progresso; ma la democrazia politica non trapassa mai – neppure alla fine del secolo – in democrazia economica; tutt'al più, alla nobiltà di sangue subentra un'aristocrazia del censo, e lo stato aristocratico organizzato secondo i criteri tribali cede il posto a uno stato plutocratico fondato sulle rendite. Inoltre, Atene è una democrazia imperialistica: conduce una politica di guerra, di cui godono i vantaggi i cittadini *optimo iure* e i capitalisti, a spese degli schiavi e dei ceti esclusi dai profitti di guerra. Nel migliore dei casi, i progressi della democrazia significano un allargamento della classe che vive di rendita.

Poeti e filosofi non amano la borghesia, né ricca né povera; appoggiano la nobiltà, anche se sono di origine borghese. Tutti i grandi spiriti dei secoli v e iv, ad eccezione dei sofisti e di Euripide, stanno nel campo dell'aristocrazia e della reazione. Aristocratici sono Pindaro, Eschilo, Eraclito, Parmenide, Empedocle, Erodoto, Tucidide; e Sofocle e Platone, benché figli di borghesi, sono del tutto solidali con la nobiltà. Perfino Eschilo, il più incline alla democrazia, si oppone, nei suoi anni tardi, ad un'evoluzione, a suo giudizio, troppo progressiva³¹. Anche i commediografi del tempo – benché la commedia sia di per sé un genere democratico³² – hanno un orientamento reazionario; e nulla è più significativo per le condizioni di Atene del fatto che un avversario della democrazia come Aristofane non solo riesca sempre vincitore nei concorsi, ma riscuota grandi successi nel pubblico³³. Queste tendenze conservatrici, se ritardano i progressi del naturalismo, non possono arrestarli. Ma dell'intima connessione fra naturalismo e politica progressista da un lato, rigorismo formale e spirito conservatore dall'altro, troviamo la prova in Aristofane, che delle tragedie di Euripide critica ad un tempo – e per le stesse ragioni – la violazione degli antichi ideali di vita aristocratica e dell'antico «ideali-

smo» artistico. Secondo Aristotele, Sofocle stesso diceva di rappresentare gli uomini come dovrebbero essere, mentre Euripide li rappresentava come sono (*Poet.*, 1460 *b*, 33-35). Ma queste parole non sono che una diversa formulazione del concetto aristotelico, secondo cui le figure di Polignoto e i caratteri di Omero «sono migliori di quel che noi siamo in realtà» (*Poet.*, 1448 *a*, 5-15), sicché probabilmente il detto attribuito a Sofocle non è autentico. Comunque, – sia stato Sofocle il primo a formularla, oppure Aristofane, o Aristotele, o altri – la definizione dello stile classico come «idealismo» e dell'arte classica come rappresentazione di un mondo perfetto, di un'umanità migliore, caratterizza bene la *forma mentis* aristocratica predominante in quell'epoca. L'idealismo estetico della cultura aristocratica si fa sentire anzitutto nella scelta dei soggetti. L'aristocrazia preferisce, anzi sceglie esclusivamente, i temi dell'antico mito ellenico, le storie degli dei o degli eroi; i motivi del presente e della vita quotidiana le sembrano volgari e insignificanti. Sulle prime, lo stile naturalistico suscita la sua avversione solo indirettamente, in quanto è lo stile corrente per trattare i temi moderni; ma quando, ed è il caso di Euripide, essa lo vede cimentarsi coi grandi soggetti storici, lo aborre ancor più che nei generi popolari, dove almeno è adeguato alla trivialità dei soggetti.

La tragedia è la creazione più caratteristica della democrazia ateniese; in nessun altro genere si esprimono con tanta chiarezza e immediatezza le intime contraddizioni della sua struttura sociale. La sua forma esteriore, il suo rivolgersi a un gran pubblico, è democratico; ma aristocratico è il contenuto, il mito eroico e il senso eroico-tragico della vita. Fin dall'inizio la tragedia si rivolge ad un pubblico più numeroso e più vario di quello del carne eroico, destinato ai nobili conviti, e forse anche di quello dell'epos; d'altra parte, essa è tutta

ispirata all'etica della grandezza individuale, dell'uomo nobile, fuor del comune, incarnazione dell'aristocratica *kalokagathía*. Essa deve la propria origine al contrapporsi del corifeo al coro e al trapasso dalla forma corale del canto alla forma dialogica del dramma, e cioè a motivi essenzialmente individualistici; la sua efficacia presuppone, d'altra parte, un forte senso della comunità, un vasto livellamento di ceti relativamente estesi; e può attuarsi nella sua forma genuina solo come esperienza di massa.

Certo, anche la tragedia si rivolge ad un pubblico scelto che, nel migliore dei casi, è formato dall'insieme dei cittadini *optimo jure*, e non ha quindi una composizione molto più democratica delle classi dominanti nella polis. Ma lo spirito del teatro ufficiale è ancor meno popolare del suo pubblico, poiché nella scelta dei drammi e sulla distribuzione dei premi non hanno un influsso decisivo neppure quelle masse, già selezionate in anticipo, che assistono alle rappresentazioni. Ciò compete esclusivamente ai ricchi, che provvedono alla *liturgia*, e alla giuria, che non è che l'organo esecutivo dei magistrati e nei suoi giudizi si lascia guidare soprattutto da considerazioni politiche. Il libero accesso e il compenso offerto agli spettatori per il tempo trascorso a teatro – provvidenze generalmente esaltate come il massimo trionfo della democrazia – sono invece tali da vietare a priori ogni influsso delle masse sul destino del teatro; poiché solo un teatro che dipenda dai propri introiti può essere veramente popolare. La concezione, messa in voga dal classicismo e dal romanticismo, del teatro attico come prototipo del teatro nazionale, e del suo pubblico come ideale di un intero popolo riunito in una comune idealità artistica, è una deformazione della verità storica³⁴. I ludi scenici della democrazia ateniese non erano affatto teatro popolare; classici e romantici poterono crederlo solo perché nel teatro essi vedevano

soprattutto un istituto culturale. Il vero teatro popolare dell'antichità classica fu il mimo, che non riceveva sovvenzioni e quindi neppure direttive dall'alto, e attingeva i propri criteri solo dall'immediata esperienza del pubblico. Esso non offriva drammi sapientemente costruiti, con azioni tragiche ed eroiche, nobili e sublimi, ma brevi scene a mo' di bozzetti naturalisticamente disegnati, con temi e tipi tratti dalla semplice vita quotidiana. Qui troviamo per la prima volta un'arte fatta non solo per il popolo, ma – almeno in una certa misura – dal popolo stesso. Anche se – com'è possibile – i mimi erano attori di professione, erano pur sempre attori popolari, e non avevano nulla a che fare con l'élite culturale, almeno finché non diventarono di moda in società. Venivano dal popolo, ne dividevano i gusti e attingevano dalla sua saggezza pratica. Non volevano istruire né educare gli ascoltatori, ma soltanto intrattenerli. Questo teatro naturalistico e senza pretese aveva dietro di sé uno sviluppo assai più lungo e continuo, e poteva presentare una produzione assai più ricca e varia del teatro classico ufficiale; ma le sue produzioni sono andate quasi interamente perdute. Se si fossero conservate, avremmo forse una diversa idea della letteratura e, verosimilmente, di tutta la civiltà greca. Non solo il mimo è assai più antico della tragedia, ma probabilmente risale alla preistoria, e il suo sviluppo si ricollega direttamente alle danze magico-mimiche, ai riti della vegetazione, ai sortilegi della caccia e al culto dei morti. La tragedia, che nasce dal ditirambo, genere in sé non drammatico, deve quasi certamente al mimo la forma drammatica; e cioè la metamorfosi dei figuranti nei personaggi fittizi dell'azione e la trasposizione del passato epico nel presente. In essa, d'altronde, l'elemento drammatico rimane subordinato all'elemento lirico-didascalico; già la sopravvivenza del coro prova che la tragedia non mira esclusivamente all'effetto dram-

matico e deve servire anche a fini diversi dal divertimento del pubblico.

Nei ludi scenici la polis possiede il piú prezioso strumento di propaganda, e non è certo disposta ad abbandonarlo all'arbitrio dei poeti. I tragici sono degli stipendiati dello stato e suoi fornitori; questo li remunera per le opere rappresentate, ma naturalmente fa rappresentare solo quelle opere che corrispondono alla sua politica e agli interessi dei ceti dominanti. Le tragedie sono opere di tendenza né vogliono dissimularlo: trattano questioni di attualità politica e s'impernano su problemi piú o meno direttamente connessi con la questione piú scottante del momento, il rapporto fra lo stato tribale e lo stato popolare. Se, come si racconta, Frinico fu punito perché fece oggetto di un dramma la presa recente di Mileto, ciò accadde, con ogni probabilità, perché la trattazione del tema non rispondeva alla concezione ufficiale, non perché egli avesse violato il principio dell'«art pour l'art»³⁵. L'idea di un teatro libero da ogni rapporto con la vita e con la politica era lontanissima dalla concezione artistica del tempo. La tragedia greca era «teatro politico» nel senso piú stretto della parola; la fervida preghiera per la prosperità dello stato attico nel finale delle *Eumenidi* mostra a che cosa soprattutto essa mirasse. In stretto rapporto con questa politicizzazione del teatro è il fatto che il poeta viene nuovamente considerato come il custode di una sublime verità e come l'educatore del suo popolo a un'umanità superiore. Poiché le rappresentazioni fanno parte delle feste organizzate dallo stato, e poiché la tragedia è diventata l'interprete autorevole del mito, egli torna ad avvicinarsi al sacerdote e al mago della preistoria.

L'insediamento del culto di Dioniso a Sicione ad opera di Clistene è una mossa politica con cui il tiranno cerca di soppiantare il culto di Adrasto, caro alla nobiltà; e le Dionisie introdotte ad Atene da Pisistrato sono

feste politico-religiose, dove il fattore politico è di gran lunga prevalente; ma le istituzioni e le riforme culturali dei tiranni si fondano su veri sentimenti e bisogni religiosi del popolo, e a questa disposizione sentimentale debbono – in parte – il loro successo. La democrazia, come già la tirannide, si serve della religione soprattutto per legare le masse al nuovo stato. Per questa alleanza di politica e religione, la tragedia si rivela l'intermediaria ideale, proprio perché sta a metà strada fra la religione e l'arte, fra il razionale e l'irrazionale, fra il dionisiaco e l'apollineo. Il momento razionale, il nesso causale dell'azione drammatica, svolge nella tragedia fin dall'inizio una parte quasi altrettanto importante di quella svolta dall'elemento irrazionale, dall'emozione tragico-religiosa. Ma via via che l'arte classica diventa più matura, il principio razionale prende il sopravvento sull'altro. Infine tutto quel che è torbido ed oscuro, mistico ed estatico, incontrollato e inconscio, entra nella luce meridiana delle forme sensibili; e dovunque si cerca la coerenza dei personaggi, il nesso causale, il fondamento logico. Il dramma, il genere più razionalistico, in cui la motivazione serrata e conseguente è della massima importanza, è anche la forma più classica. Qui si vede chiaramente quanta parte abbiano nell'arte classica il naturalismo e il razionalismo, e come i due principî possano accordarsi tra loro.

Nell'arte figurativa naturalismo e stilizzazione sono ancor più strettamente collegati che nel dramma, dove la tragedia incline al rigorismo formale e il mimo veristico formano due generi distinti, e il naturalismo della tragedia si limita alla verosimiglianza logica dell'azione e alla plausibilità psicologica dei caratteri. Nella scultura e nella pittura, invece, anche il brutto, il comune, il triviale sono temi importanti della rappresentazione. Nei frontoni del tempio di Zeus ad Olimpia, il documento più rappresentativo della prima arte classica, tro-

viamo un vecchio con la pelle del ventre floscia e cascante, e un Lapita dalla brutta faccia negroide. La scelta dei motivi non è piú esclusivamente dominata dal principio della *kalokagathía*. La pittura vascolare dell'epoca si esercita nella prospettiva e negli scorci, e si libera anche degli ultimi resti del geometrismo e della frontalità arcaica. Gli sforzi di Mirone si appuntano già a ritrarre il gesto vivace e spontaneo. Tutta la sua attenzione è rivolta al movimento, allo slancio improvviso, all'atteggiamento teso e dinamico. Egli cerca di fissare il moto fuggibile, l'impressione istantanea. Per rappresentare il discobolo, sceglie il momento piú labile, piú intenso, piú acuto: l'attimo precedente il lancio del disco. Qui, per la prima volta dall'età paleolitica, viene colto il valore del «momento pregnante». Comincia la storia dell'illusionismo occidentale, e finisce quella della rappresentazione ideale, concettuale, conforme a certe «vedute» fondamentali. Siamo, in altri termini, in una fase in cui la forma, per quanto bella, equilibrata, decorativa, non basta piú a giustificare alcun fallo contro le leggi dell'esperienza. Le conquiste del naturalismo non s'inseriscono piú in un sistema di tradizioni immutabili; la rappresentazione dev'essere sempre e comunque fedele e sono le tradizioni a dover cedere, quando appaiono inconciliabili con la fedeltà della rappresentazione.

La vita è divenuta dinamica, sciolta, libera da rigide tradizioni e pregiudizi, come non mai dopo la fine dell'era paleolitica. Sono cadute tutte le restrizioni esteriori e istituzionali della libertà individuale: non piú despoti, o tiranni; né clero ereditario, né chiesa autonoma, né libri sacri; né dogmi rivelati; nessun esplicito monopolio economico e nessuna limitazione formale della libera concorrenza; tutto favorisce lo sviluppo di un'arte mondana che, amante della vita, apprezza l'attimo fuggente. Ma accanto a questa tendenza dinamica e progressiva agiscono ancora le antiche forze conser-

vatrici; la nobiltà, che si aggrappa ai suoi privilegi e cerca di mantenere, con lo stato tribale autoritario, l'antica economia di monopolio, cerca anche di salvaguardare nell'arte il valore delle forme rigide, statiche, arcaiche. E così tutta la storia dell'arte classica si configura come l'alternativo predominio dei due opposti stili. Dopo il mosso inizio del secolo, la soluzione di Policleteo introduce una pausa; poi, nelle sculture del Partenone, si realizza una sintesi delle due tendenze, che, verso la fine del secolo, cede a una nuova ondata naturalistica. Ma la contrapposizione troppo netta delle due correnti stilistiche sarebbe, anche nei casi estremi, una semplificazione inopportuna della realtà storica, tanto più complessa e sottilmente ramificata. Naturalismo e stilizzazione, nell'arte classica, sono quasi sempre indissolubili, anche se il loro equilibrio non è sempre così perfetto come nel *Banchetto degli Dei* nel fregio del Partenone o, per citare un'opera più modesta, in quell'*Atena pensosa* del museo dell'Acropoli, che, nel suo pieno abbandono pur nel dominio assoluto della forma, nel suo completo superamento di ogni sforzo, spasimo ed eccesso, nella sua libertà e nella sua leggerezza, nella sua calma e nel suo riserbo, non ha confronti al di fuori dell'arte classica. Ma sarebbe un grave errore vedere nelle condizioni sociali dell'Atene contemporanea le premesse necessarie, o anche soltanto le premesse ideali, della nascita di un'arte simile e così alta. Il valore artistico non ha alcun equivalente sociologico; tutt'al più, la sociologia può ricondurre alla loro origine gli elementi di cui si compone un'opera d'arte, ma questi elementi possono essere gli stessi in opere di qualità diversissima.

Capitolo quarto

L'illuminismo greco

Via via che il secolo s'avvicina alla fine, prevalgono nell'arte gli elementi naturalistici, individualistici, soggettivi ed emotivi. Si passa dal tipico al caratteristico, dalla concentrazione alla molteplicità dei temi, dalla sobrietà all'esuberanza. Nella letteratura comincia l'epoca della biografia, nell'arte figurativa quella del ritratto. Lo stile della tragedia si avvicina al tono del discorso comune e assume il colorito impressionistico della lirica. I caratteri interessano più dell'azione, le nature complicate ed eccentriche piacciono più di quelle semplici e normali. Nelle arti figurative si pone l'accento sul volume e sulla prospettiva, si prediligono la veduta di tre quarti, lo scorcio, l'intersezione dei piani. Le steli funerarie rappresentano scene raccolte, intime, casalinghe; la pittura vascolare ricerca l'idillio, la tenerezza, la grazia.

A ciò corrisponde, nel campo filosofico, la rivoluzione spirituale dei sofisti, che, nella seconda metà del secolo v, sovvertono l'immagine del mondo ancora fondata sulle premesse della civiltà aristocratica. Questo movimento, che affonda le sue radici in quelle stesse condizioni – economia monetaria, urbanesimo e borghesia – che determinano la svolta naturalistica dell'arte, contrappone alla *kalokagathía* nobiliare un nuovo ideale di cultura, e pone le basi di un'educazione, che, anziché coltivare le qualità irrazionali della *physis*, si

propone di formare i cittadini consapevoli, perspicaci ed eloquenti. Le nuove virtù borghesi, che subentrano agli ideali cavallereschi ed agonali della nobiltà, si fondano sulla scienza, sul pensiero logico, sull'educazione della mente e dell'eloquio. Per la prima volta nella storia dell'umanità, si mira a coltivare l'intelletto. Basta rammentare Pindaro e il suo scherno per i «dotti» per misurare tutta la distanza che separa il mondo dei sofisti da quello dei maestri di ginnastica spartani. Qui, nel mondo dei sofisti, sorge per la prima volta l'idea di un'*intelligenza* che non è più un ceto professionale circoscritto, come il clero dei tempi preistorici o protostorici, o come i rapsodi dell'età omerica, ma un vivaio d'uomini abbastanza vasto per garantire la formazione delle nuove generazioni che saranno chiamate a dirigere la polis.

I sofisti partono dal presupposto dell'illimitata educabilità dell'uomo, e in contrasto con l'antica teoria mistica del sangue, credono che si possa insegnare la «virtù». Col loro ideale di educazione nasce il concetto occidentale di cultura, fondato sulla consapevolezza, sulla capacità di esame e di critica³⁶. Con loro comincia la storia del razionalismo, la critica dei dogmi, dei miti, delle tradizioni e delle convenzioni. Con loro nasce l'idea del relativismo storico, la consapevolezza del condizionamento storico delle verità scientifiche, delle norme etiche e degli articoli di fede. Essi sono i primi che in tutti i valori e in tutti gli ordinamenti: nella scienza, nel diritto, nella morale, nel mito, nell'immagine degli dei, vedono forme storiche, create dallo spirito e dalla mano dell'uomo. Scoprono la relatività del vero e del falso, del giusto e dell'ingiusto, del bene e del male; riconoscono l'origine pragmatica delle valutazioni umane, e sono i precursori di tutte le tendenze umanistiche e illuministiche. Il loro razionalismo e relativismo è del resto connesso con lo stesso stile economico, con le stesse tendenze della libera concorrenza e della

corsa al guadagno, da cui nasceranno la concezione rinascimentale della natura, l'illuminismo del secolo XVIII e il materialismo del XIX. Il capitalismo antico apre ai sofisti prospettive simili a quelle che il capitalismo moderno apre ai loro successori.

Nella seconda metà del secolo V, l'arte è sotto l'influsso delle stesse esperienze che determinano le idee dei sofisti; ma un movimento spirituale come la sofistica, col suo stimolante umanesimo, non poteva non esercitare un influsso diretto sulla visione degli artisti e dei poeti. E, nel secolo IV, non c'è genere artistico in cui non sia dato di avvertirlo. Ma dove meglio si rivela il nuovo spirito è nel tipo atletico che, con Prassitele e Lisippo, sostituisce l'ideale virile di Policlete. L'*Hermes* e l'*Apoxyomenos* non hanno più nulla di eroico, nulla di aristocraticamente rigido e sdegnoso, e sembrano danzatori più che atleti. Il loro spirito si esprime in tutto l'atteggiamento, fremo di vita il loro corpo, i nervi vibrano sotto l'epidermide. Il loro aspetto reca i segni di quell'«irripetibilità» che i sofisti osservano e sottolineano nei prodotti dello spirito. Il loro essere è carico di dinamismo, pieno di forza latente e di movimento. Non permettono allo spettatore di fissarsi su una veduta, perché non obbediscono più ad alcuna «veduta fondamentale»; invece, accentuando l'incompiutezza e la provvisorietà dei singoli profili, lo costringono a mutare continuamente la propria posizione, facendo a poco a poco il giro della figura, fino a constatare la relatività di ogni profilo singolo. Ma anche questo non è che un parallelo della dottrina sofistica, secondo cui ogni verità, ogni norma, ogni valore ha una struttura prospettica e muta col mutare del punto di vista. Soltanto ora l'arte si scioglie dagli ultimi vincoli del geometrismo, e scompaiono le ultime tracce della frontalità. L'*Apoxyomenos* è già tutto assorto in se stesso, nel proprio essere, e ignora lo spettatore. Nell'individualismo e nel relativismo dei sofisti, nell'illu-

sionismo e nel soggettivismo dell'arte ad essi contemporanea si esprime il medesimo spirito del liberalismo economico e della democrazia, lo stesso abito mentale di una generazione che non attribuisce piú alcun valore all'antico decoro aristocratico, alla solennità e grandiosità dell'aspetto, perché deve tutto a se stessa e nulla agli antenati, e che manifesta i suoi sentimenti e le sue passioni con una sincerità senza riserve, perché è penetrata dell'idea dell'uomo come misura di tutte le cose.

Il mondo intellettuale dei sofisti trova la sua espressione piú completa e artisticamente piú alta in Euripide, l'unico vero poeta dell'illuminismo greco. I soggetti mitici sembrano per lui solo un pretesto per trattare le piú attuali questioni filosofiche e i piú scottanti problemi della vita cittadina. Francamente e liberamente, egli discute le relazioni fra i sessi, il matrimonio, la condizione della donna e dello schiavo, e fa della leggenda di Medea quasi un dramma borghese³⁷. La sua eroina in rivolta contro il marito è forse piú vicina alle donne di Hebbel e di Ibsen che alle eroine della tragedia anteriore. Che c'è di comune tra queste e una donna che dichiara volerci piú coraggio per mettere al mondo i figli che per compiere eroiche gesta in guerra? Ma l'imminente dissoluzione della tragedia non si annunzia soltanto nella visione anti-eroica: l'interpretazione scettica del fato e la teodicea negativa di Euripide ne sono altri segni. Eschilo e Sofocle credevano ancora «all'immanente giustizia del corso del mondo»; per Euripide, l'uomo non è ormai che un trastullo del caso³⁸. Alla profonda commozione che prendeva lo spettatore al compiersi della volontà divina, subentrano ora la meraviglia per la stranezza del destino umano e lo sgomento davanti al repentino mutar della fortuna. Da questa visione, in tutto conforme al relativismo dei sofisti, procede l'amore del fortuito e del bizzarro, così caratteristico di Euripide e di tutta la produzione successiva. Il

gusto per le peripezie del destino spiega pure la predilezione per la tragedia a «lieto fine». In Eschilo l'esito felice è ancora un residuo del mistero primitivo, dove al martirio del dio segue la resurrezione³⁹, ed è quindi l'espressione di un ottimismo profondamente religioso. In Euripide, invece, il lieto fine non è per nulla edificante, essendo un dono dello stesso cieco caso che ha gettato l'eroe nella sventura. In Eschilo, la conciliazione finale lasciava intatta la tragicità degli avvenimenti, in Euripide la abolisce almeno in parte. Il naturalismo psicologico che domina il dramma euripideo finisce per dissolvere il senso tragico-eroico della vita. Il semplice fatto che si discuta dell'esistenza o meno della colpa rende impossibile la commozione tragica. Gli eroi di Eschilo sono colpevoli perché una maledizione pesa su di loro⁴⁰: questa maledizione è qualcosa di oggettivo e incontrovertibile. L'idea della sofferenza dell'innocente e dell'ingiustizia del fato non affiora neppure. Solo in Euripide il punto di vista soggettivo viene accolto, si accusa e si giustifica, si discute sul diritto e sulla responsabilità. Soltanto ora i caratteri tragici assumono quell'elemento patologico che permette allo spettatore di ritenerli ad un tempo colpevoli e innocenti. L'elemento patologico adempie a un duplice compito: soddisfa il gusto dell'epoca per lo straordinario e serve alla giustificazione psicologica dell'eroe. Nel dibattere il problema della colpa e i motivi dell'azione tragica, si manifesta un altro aspetto del dramma euripideo, che proviene anch'esso dalla sofistica: il gusto retorico. Ma questo gusto, come quello per la sentenza filosofica, così caratteristico di Euripide, tradisce l'incipiente declino del livello estetico, o piuttosto l'irruzione troppo brusca nella poesia di materiale nuovo, non elaborato artisticamente.

La personalità poetica di Euripide, confrontata a quella dei suoi predecessori, appare affatto moderna;

anche come tipo sociale, egli si ricollega ai sofisti. È letterato e filosofo, democratico e amico del popolo, politico e riformatore; ma, come i suoi maestri, è senza classe, non ha radici sociali. Già nell'epoca delle tirannidi abbiamo incontrato poeti come Simonide, che esercitavano la loro professione per lucro, vendevano i loro versi, conducevano una vita raminga, senza una stabile posizione, trattati dai padroni come ospiti e servitori a un tempo; letterati di mestiere, ma ben lungi dal formare un ceto professionale indipendente. Non solo mancava uno strumento di diffusione delle loro opere corrispondente alla stampa, ma mancava altresì una domanda diffusa di prodotti poetici che avrebbe potuto condurre a qualcosa come un mercato libero. Il numero degli interessati era così esiguo, che sarebbe stato assurdo pensare ad un'indipendenza economica dei poeti. Socialmente, i sofisti sono i successori diretti dei poeti dell'epoca delle tirannidi: sono anch'essi sempre in viaggio, conducono una esistenza irregolare, economicamente incerta; però non sono più parassiti, non si rivolgono più a un piccolo numero di protettori, ma a una cerchia di clienti relativamente vasta, impersonale e neutra. Non soltanto essi non appartengono ad una classe determinata, ma neppure vi aderiscono: gruppo sociale senza precedenti. La loro filosofia è democratica, le loro simpatie vanno ai conculcati e agli oppressi, ma essi si guadagnano la vita insegnando alla gioventù nobile e facoltosa; i poveri non possono pagare né usufruire del loro insegnamento. Essi sono dunque i primi rappresentanti di quell'«*intelligenza fluttuante*»⁴¹, socialmente apolide, perché non s'inserisce interamente nel quadro di nessuna classe, perché nessuna può accoglierla interamente in sé. In tutto il suo *habitus* sociale, Euripide appartiene a questa *intelligenza libera* e senza radici, continuamente oscillante fra le varie classi; socialmente, egli prova tutt'al più delle simpatie, ma nessuna

solidarietà. Eschilo crede ancora nella possibilità di conciliare la democrazia col suo ideale aristocratico della personalità, benché abbandoni la democrazia proprio nella fase decisiva dello sviluppo; mentre Sofocle fin da principio, sacrifica l'idea dello stato popolare democratico agli ideali dell'etica nobiliare; e nella lotta fra il diritto familiare privato e il potere assoluto ed egualitario dello stato parteggia risolutamente per l'idea tribale. Nell'*Orestide* Eschilo mostra ancora un esempio raccapricciante di vendetta⁴²; Sofocle, nell'*Antigone*, prende già partito per l'eroina che insorge contro lo stato democratico, e, nel *Filottete*, esprime senza ambaggi la sua ostilità contro l'astuzia senza scrupoli e l'abilità «borghese» di Odisseo⁴³. Euripide è un sincero democratico, ma ciò significa, praticamente, che egli è contro l'antico stato aristocratico, piuttosto che a favore del nuovo stato borghese. Il suo spirito indipendente si manifesta in un atteggiamento scettico di fronte allo stato in generale⁴⁴.

La figura del poeta moderno, che in Euripide trova il primo rappresentante, si rivela in due tratti caratteristici: l'insuccesso artistico e la geniale inesperienza del mondo. Nel corso di cinquant'anni, con una produzione enorme (ci sono stati tramandati i testi completi di diciannove drammi, frammenti di cinquantacinque e i titoli di novantadue), Euripide non ebbe più di quattro premi; egli non fu dunque un drammaturgo fortunato; e certo non fu né il primo né il solo, ma, comunque, il primo grande poeta di cui ci sia noto l'insuccesso. Ciò avvenne non perché prima di lui ci fossero più intenditori, ma perché c'erano meno poeti; la padronanza meccanica della tecnica bastava ad assicurare il successo. Al tempo di Euripide questo stato di cose è ormai superato; almeno per il teatro, si produce troppo, non già troppo poco. Ma il pubblico dell'epoca non è fatto solo d'intenditori. Il suo gusto infallibile è una favola, come

quella che lo finge democraticamente composto di tutta la popolazione della polis. I tiranni di Sicilia e di Macedonia, presso cui Euripide e lo stesso Eschilo, tanto più fortunato, trovarono rifugio dai raffinati ateniesi, si dimostrarono un pubblico migliore. L'altro tratto di sapore moderno, che Euripide introduce nella storia della letteratura, è la rinuncia apparentemente spontanea ad avere una parte nella vita pubblica. Euripide non fu un soldato come Eschilo, non ebbe dignità sacerdotali come Sofocle, e perciò si parla di lui come del primo poeta che visse tra i libri, in solitudine. Se dobbiamo credere al ritratto che ce lo rappresenta coi capelli incolti, gli occhi stanchi e la piega amara della bocca, e se non erriamo a scorgervi un contrasto fra corpo e spirito e l'espressione di un'anima inquieta e insoddisfatta, egli fu forse il primo poeta infelice, vittima della sua poesia.

Non solo l'idea del genio in senso moderno è estranea all'antichità classica, ma i suoi poeti, i suoi artisti non hanno in sé nulla di «geniale». Presso di loro, gli elementi razionali e tecnici dell'arte prevalgono sugli elementi irrazionali e intuitivi. La teoria platonica dell'entusiasmo sottolinea – è vero – che i poeti debbono le loro opere a un'ispirazione divina, e non alla perizia tecnica. Ma quest'idea non conduce a una esaltazione del poeta, anzi accresce il distacco tra il poeta e la sua opera, facendo di lui un semplice strumento dell'intenzione divina⁴⁵. Mentre il concetto moderno del genio consiste essenzialmente nell'idea di un'intima unione fra l'artista e l'opera, o, se un distacco si ammette, nell'idea che il genio sia superiore alla sua opera e non mai del tutto contenuto in essa. Quindi la solitudine, l'incapacità di comunicarsi interamente: elemento tragico del genio quale noi lo concepiamo. E non solo questo, ma anche l'altro elemento tragico dell'artista moderno – quello di essere misconosciuto dai contemporanei, e il

suo disperato appello alla posterità – è praticamente ignoto all'antichità classica⁴⁶; prima di Euripide, in ogni caso, non si vede traccia né dell'uno né dell'altro.

Lo scarso successo di Euripide si dovette soprattutto alla mancanza, nell'antichità classica, di un ceto medio colto. L'antica nobiltà non trovava nessun piacere nei suoi drammi per ragioni ideologiche; il nuovo pubblico borghese, per ragioni culturali. Euripide, col suo radicalismo filosofico, è un caso unico anche fra i poeti della tarda classicità; questi, come i poeti e i filosofi della prima classicità, sono di tendenze affatto conservatrici, benché il naturalismo, sviluppatosi con la vita urbana e l'economia monetaria, tocchi nella loro arte un livello difficilmente conciliabile col loro conservatorismo politico. Come politici e uomini di parte, si attengono alla dottrina conservatrice, ma come artisti vengono trascinati dalla tendenza progressiva dell'epoca, e rappresentano così un fenomeno del tutto nuovo nella storia sociale dell'arte. La struttura intellettuale eccezionalmente complessa del secolo IV trova la sua più chiara espressione in Platone, nel carattere progressivo dell'arte sua e nella natura conservatrice della sua filosofia, nel naturalismo dei suoi mezzi espressivi – tratti dal mimo plebeo – e nell'idealismo della sua dottrina, radicata nel senso aristocratico della vita. Pochi rappresentanti della letteratura greca hanno preso così decisamente partito per gli ideali della cultura aristocratica: la *kalokagathía* non ha trovato neppure in Pindaro un più ispirato apologeta, né la *sophrosyne* in Sofocle. L'élite intellettuale, a cui egli vorrebbe affidare la guida dello stato, appartiene all'antico ceto privilegiato; egli è persuaso che la plebe non abbia alcun diritto a farne parte. La sua teoria delle idee è la classica espressione filosofica del conservatorismo, il modello di tutti gli idealismi reazionari.

Ogni idealismo, ogni separazione del mondo delle idee eterne, dei valori assoluti, delle norme pure, da

quello dell'esperienza e della prassi, implica in una certa misura un ripiegamento nella pura contemplazione e la rinuncia a trasformare la realtà⁴⁷. Un simile atteggiamento finisce sempre per favorire le minoranze dominanti, che non a torto si vedono minacciate dal positivismo, di cui la maggioranza non ha nulla da temere. La dottrina platonica delle idee adempie, nell'Atene del secolo IV, alla stessa funzione sociale dell'idealismo tedesco nel Sette e nell'Ottocento; coi suoi argomenti contro il realismo e il relativismo fornisce le armi più valide alla reazione. Al conservatorismo politico si ricollega anche l'estetica arcaicizzante di Platone, che respinge la nuova tendenza illusionistica delle arti figurative (*Soph.*, 234 B), predilige la classicità dell'epoca di Pericle e ammira l'arte degli Egizi, dominata dalla forma e retta da leggi apparentemente immutabili. Egli si oppone al nuovo qui come dovunque, e fiuta in ogni novità anarchia e decadenza⁴⁸.

Platone bandisce il poeta dal suo stato ideale, perché il poeta rimane attaccato alla realtà empirica, all'impressione sensibile del mondo fenomenico, cioè a una mezza verità o a una verità apparente, e materializza e falsa le idee pure, che sono puro spirito e dover essere, non appena cerca di coglierle e di esprimerle coi suoi mezzi sensibili e grossolani. Questa prima «iconoclastia» della storia – fino a Platone non c'è ostilità di sorta verso l'arte – questa preoccupazione di fronte ai possibili effetti dell'arte, appartiene alla stessa epoca in cui appaiono i primi segni di quella visione estetizzante del mondo, in cui l'arte non soltanto ha un suo posto, ma già minaccia di dilatarsi a spese delle altre forme culturali e di ingoiarle. I due fenomeni sono strettamente congiunti. L'arte non è temibile, finché rimane mezzo, in sé neutrale, di propaganda, utilizzabile a piacere, e una forma espressiva limitata al proprio campo; solo quando la cultura estetica assume uno sviluppo tale che

il piacere della forma comporta una totale indifferenza per i contenuti, si scopre che essa può diventare un veleno occulto, un nemico entro le mura. È solo nel secolo IV – tempo di guerre e di sconfitte, di congiunture belliche e postbelliche, in cui si formano grandi patrimoni e si affermano nuovi strati sociali che, dotati di forte potere d'acquisto, investono parte dei loro guadagni in opere d'arte, e tendono a fare del loro possesso una questione di prestigio – è solo allora che si comincia a sopravvalutare l'arte, a orientarsi verso i valori estetici, e con criteri estetici affrontare i problemi della vita; e solo come reazione a questo estetismo si spiega l'atteggiamento ostile di Platone. A renderlo così aspro non sarebbe certo bastata la nozione teorica che il linguaggio dell'arte è legato a forme sensibili.

L'estendersi della cultura estetica a nuovi strati sociali porta con sé il riconoscimento di nuovi valori artistici, immediatamente connessi con la vita; e altri ne mette fuori corso, nati dalla tradizione culturale del ceto superiore, finora senza concorrenti. Il Wilamowitz-Möller collega tutta la teoria aristotelica del timore e della pietà con questi mutamenti nella composizione del pubblico, e l'interpreta come segno dell'incipiente predominio dell'elemento affettivo nel dramma e come espressione del «sentimento filisteo» di chi va a teatro per «sottrarre alcune ore alla miseria della vita quotidiana» e piangere di gusto⁴⁹. La scelta dei soggetti si allarga a nuovi campi, sorgono motivi e generi nuovi: questo fenomeno così caratteristico per l'arte del secolo IV dipende principalmente da due fattori propri dello spirito del tempo: da un lato la nuova emotività, che si manifesta in un generale bisogno di stimoli più intensi e solo in parte coincide col sentimentalismo filisteo del nuovo pubblico teatrale; dall'altro, l'abolizione dei tabù che escludevano i nuovi motivi dall'ambito di ciò che era lecito rappresentare. A un primo gruppo di questi moti-

vi appartengono il ritratto e la biografia; all'altro il nudo femminile. A questo mutamento del gusto, determinato dall'ascesa dei nuovi strati sociali, si riconnette la crescente predilezione per le divinità piú giovanili e impulsive, quali Apollo, Afrodite, Artemide, a scapito delle piú anziane e dignitose, come Zeus, Hera e Atena⁵⁰. Infine, si può ricondurre all'avvento dei nuovi ricchi uno dei tratti piú notevoli dell'arte del secolo: l'emancipazione della scultura dall'architettura. Sino alla fine del secolo v quasi tutta la produzione scultorea è legata all'architettura; le statue, anche quando non sono parte integrante dell'edificio, debbono adattarsi a una cornice architettonica. Ma via via che l'iniziativa privata subentra all'attività statale, si moltiplicano le sculture di formato minore, di carattere piú intimo e piú facilmente trasportabili. Nel secolo iv, ad Atene, cessa la costruzione di grandi templi; e l'architettura non offre piú grandi occasioni agli scultori. I grandi edifici sorgono in Oriente, dove anche la scultura monumentale continua a svilupparsi.

¹ H. M. CHADWICK, *The Heroic Age*, 1912, pp. 450 sgg.; A. R. BURN, *The World of Hesiod*, 1936, pp. 8 sgg.

² H. M. CHADWICK, *The Heroic Age* cit., pp. 347-48, 365; GEORGE THOMSON, *Aeschylus and Athens*, 1941, p. 62 [trad. it., *Eschilo e Atene*, Torino 1949].

³ «C'è una cosa che i migliori preferiscono ad ogni altra: la fama eterna alle cose passeggere», dice anche Eraclito, frammento 29, in H. DIELS, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I, 1934, 5^a ed., p. 157.

⁴ Del resto, forse neppure nell'età preistorica si recitava esclusivamente in forma corale.

⁵ H. M. CHADWICK, *The Heroic Age* cit., p. 87.

⁶ W. SCHMID - O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 1929, p. 59, in I. MÜLLER, *Handbuch der Altertumswissenschaft*.

⁷*Ibid.*, p. 60.

⁸*Ibid.*, p. 664.

⁹ Cfr. O. NEURATH, *Antike Wirtschaftsgeschichte*, 1926, 3^a ed., p. 24.

- ¹⁰ W. SCHMID - O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur* cit., I, I, p. 157.
- ¹¹ Cfr. HERMAN REICH, *Der Mimus*, I, 1903, p. 547.
- ¹² E. A. GARDNER, *Early Athens*, in *The Cambridge Ancient History*, III, 1929, p. 585.
- ¹³ G. THOMSON, nell'espone questa teoria (*Aeschylus and Athens* cit., p. 45), si richiama a V. GRÖNBECK, *Culture of the Teutons*, 1931.
- ¹⁴ H. M. CHADWICK, *The Heroic Age* cit., p. 228.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 234.
- ¹⁶ A. R. BURN, *Minoans, Philistines and Greeks*, 1930, p. 200.
- ¹⁷ PAUL CAUER, *Grundfragen der Homerkritik*, 1909, 2^a ed., pp. 420-23.
- ¹⁸ SCHMID-STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur* cit., I, I, pp. 79-81.
- ¹⁹ U. VON WILAMOWITZ - MÖLLENDORFF, *Die griechische Literatur des Altertums*, 1912, 3^a ed., p. 17.
- ²⁰ BERNHARD SCHWEITZER, *Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland*, «Athen. Mitteilungen», XLIII, 1918, p. 112.
- ²¹ Cfr. W. JÄGER, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, 1934, p. 249 [trad. it., *Paideia*, Firenze 1953].
- ²² U. VON WILAMOWITZ - MÖLLENDORFF, *Einleitung in die griechische Tragödie*, 1921, p. 105.
- ²³ Cfr. EDGAR ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, 1926, p. 19.
- ²⁴ JAKOB BURCKHARDT, *Griechische Kulturgeschichte*, IV, 1902, p. 115.
- ²⁵ LUDWIG CURTIUS pensa che dal VI secolo in poi «ogni importante scultura greca portava sul basamento l'epigrafe che, oltre al nome del donatore e a quello del dio a cui l'opera era dedicata, ... conteneva di regola il nome o i nomi degli artisti» (*Die Antike Kunst*, 1938, II, 1, p. 246).
- ²⁶ W. JÄGER, *Paideia ecc.* cit., p. 301; cfr. C. M. BOWRA, *Sociological Remarks on Greek Poetry*, «Zeitschrift für Sozialforschung», VI, 1937, p. 393.
- ²⁷ B. SCHWEITZER, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, 1925, p. 45.
- ²⁸ T. B. L. WEBSTER, *Greek Art and literature 530-400 B. C.*, 1939, vuole scorgere nel sensualismo la speciale tendenza stilistica della corte di Policrate, nell'intellettualismo quella della corte di Pisistrato.
- ²⁹ *Periegesis*, V, 21.
- ³⁰ J. D. BEAZLEY, *Early Greek Art*, in *Cambridge Ancient History*, IV, 1926, p. 589.
- ³¹ G. THOMSON, *Aeschylus and Athens* cit., p. 353.
- ³² GILBERT MURRAY, *A History of Ancient Greek Literature*, 1937, p. 279.

³³ Neppure VICTOR EHRENBERG, *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, 1943 [trad. it., *Il mondo di Aristofane*, Firenze 1953], riesce a persuaderci dei sentimenti democratici del poeta.

³⁴ Cfr. ADOLF RÖMER, *Über den literarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums*, «Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der königlichen bayerischen Akademie der Wissenschaft», vol. XXII, 1905.

³⁵ Cfr. J. HARRISON, *Ancient Art & Ritual*, 1913, p. 165.

³⁶ W. JÄGER, *Paideia ecc. cit.*, p. 366.

³⁷ *Ibid.*, p. 434.

³⁸ M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, I, 1930, pp. 236, 456.

³⁹ G. THOMSON, *Aeschylus and Athens cit.*, p. 347.

⁴⁰ W. JÄGER, *Paideia ecc. cit.*, pp. 437-38.

⁴¹ Il termine è di ALFRED WEBER, *Die Not der geistigen Arbeiter*, in «Schriften des Vereins für Sozialpolitik», 1920.

⁴² U. WILAMOWITZ-MÖLENDORFF, *Griechische Tragödien*, II, 1907, 5^a ed., p. 137.

⁴³ T. B. L. WEBSTER, *Introduction to Sophokles*, 1936, p. 41.

⁴⁴ G. MURRAY, *A History of Ancient Greek Literatur cit.*, p. 253.

⁴⁵ E. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffs cit.*, pp. 14-15.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁷ Cfr. K. MANNHEIM, *Wissenssoziologie*, in VIERKANDT, *Handwörterbuch der Soziologie*, 1931, p. 672.

⁴⁸ P. M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps*, 1933, pp. 14, 21.

⁴⁹ U. WILAMOWITZ-MÖLENDORFF, *Einleitung in die griechische Tragödie*, p. 111.

⁵⁰ L. WHIBLEY, *A Companion to Greek Studies*, 1931, p. 301.