

da **Introduzione**
all'arte romana

di *Otto J. Brendel*

Edizione di riferimento:

Otto J. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, ed. it. a cura di Salvatore Settis, trad. it. di Maria Cecilia Parra, Einaudi, Torino 1982

Titolo originale:

Prolegomena to the Study of Roman Art

© 1980 Yale University

Indice

L'arte romana in prospettiva moderna	4
Il campo dell'arte romana	7
Definizione dei limiti cronologici	10
L'arte romana esaminata per categorie	14
L'arte pubblica	15
L'elemento greco	17
La pittura	20
Copia e variante	26
I soggetti figurativi	28
L'allegoria, visione criptica	32
<i>«Ineguaglianze» e continuità: un'immagine dell'arte romana</i> di Salvatore Settis	42
Elenco delle abbreviazioni	88

L'arte romana in prospettiva moderna*

La distinzione fra periodi stilistici successivi e distinti, ciascuno piú o meno integrato nel proprio tempo e nella propria area geografica, delinea il campo di ricerca nonché la teoria fondamentale per la storia dell'arte intesa come ramo della cultura moderna. È singolare il fatto che nella formazione di questo schema storiografico l'arte romana sia divenuta presto una pietra di paragone con la quale verificare la validità della teoria. È presumibile che dove nasce una controversia esista un qualche problema: l'ipotesi di un'arte romana autonoma, nonché di una sua funzione all'interno di una successione di fasi stilistiche con un ordine logico e progressivo, si è dimostrata controversa fin dall'inizio. I *Prolegomena allo studio dell'arte romana*, ripubblicati in questo volume, furono scritti avendo ben presente una tale situazione, intesi come abbozzo di storia del dibattito sull'arte romana che ormai durava da lungo tempo. Lo scopo del saggio era duplice: distinguere i vari aspetti, i vari tipi di analisi critiche e di motivazioni teoriche manifestatesi nell'ambito della controversia sull'arte romana, nella speranza di isolare la problematica comune; liberare il dibattito successivo sul problema dal peso di posizioni teoriche da non dimenticare né da considerare con superficialità, ma neppure tali da dover diventare un ostacolo per un contatto con i monumenti fresco, piú diretto e impostato in modo meno sistematico.

Da quando è apparso il mio primo saggio, è stato pubblicato un numero cospicuo di studi nuovi, ci sono stati presentati materiali di recente scoperta ed interpretazioni nuove: in questo insieme di bibliografia nuova, le finalità, gli interessi e gli argomenti di base scelti per impostare la ricerca mostrano segni notevoli di cambiamento. Oggi, a circa quindici anni di distanza, il vecchio terreno di battaglia dell'*ars romana* è piú calmo; una buona parte del lavoro fatto in questo breve arco di tempo tende ad affrontare analisi di dettaglio, che furono gravemente carenti nelle prime fasi del dibattito. Per contro, sono divenuti rari i tentativi di riesaminare il fenomeno dell'arte romana nel suo complesso, per cosí dire con una visione «a volo d'uccello», per inquadrarlo sotto un'unica etichetta quale quella di una *romanitas* stilistica coerente o un qualche altro principio generale. È significativo il fatto che le poche pubblicazioni che possono corrispondere a questo schema, ma che non sono tuttavia comprese nell'esame condotto nei *Prolegomena*, fanno parte della fase iniziale e non di quella finale di questa ricerca recente¹. Tuttavia, in generale, l'attenzione prestata all'arte romana è costantemente in aumento. Il lavoro svolto nell'ultimo quindicennio evidenzia un quadro sempre piú ricco della vastità e della varietà di quell'arte, anche se forse proprio per questo motivo mostra un interesse minore per le sistemazioni di carattere generale tentate e discusse con tanta veemenza nella prima metà del secolo.

Ciò nonostante, il problema sussiste ancora, anche se attualmente non se ne parla piú cosí spesso. L'arte romana fu l'arte di un determinato periodo, ma è difficile definirla arte di una determinata popolazione o di una tradizione culturale e sociale singola e univoca. Nell'ampio settore del pensiero moderno orientato in senso nazionalista ed etnico, questo stato di cose può facilmente sembrare carico di contraddizioni interne, anor-

male e forse anche da scartare. Nel mondo di oggi, l'unità sociale è stata ritenuta per lungo tempo inscindibile dall'organizzazione nazionale, sia in teoria che in pratica; è ancora in aumento la tendenza a considerare i fenomeni culturali come la principale espressione di un'«identità» nazionale. Il mondo romano invece era strutturato in modo diverso, sulla base di istituzioni e di ideologie che esercitavano la loro azione al di là delle differenze nazionali, etniche e linguistiche delle varie popolazioni che lo componevano; il punto centrale di questo complesso organismo ecumenico era la città di Roma, e non l'Italia come nazione. È comprensibile come l'età moderna nella sua condizione – l'unica che conosciamo in modo concreto – ci sia di ostacolo per la comprensione di un contesto significativo nell'ambito dell'arte romana, un insieme le cui componenti hanno i contorni delineati così vagamente. Ai fini di una corretta valutazione dell'*ars romana* sotto i suoi aspetti universalisti – la sua ampia mobilità di beni culturali ed il suo tenace conservatorismo – alle nostre generazioni manca il paragone dell'esperienza personale.

A me sembra che sia opportuno, adesso tanto quanto lo era nel dibattito che si è cercato di sintetizzare nei *Prolegomena*, tentare di dare una definizione valida dell'arte romana intesa come epoca artistica, e di penetrare nelle qualità essenziali, nel contesto e nell'evoluzione di quell'arte. La questione che dette inizio al dibattito non ha adesso carattere di minor urgenza, anche se le analisi dei dati a disposizione e quindi del problema in sé che ne sta alla base stanno evidentemente cambiando. Si sono già manifestati nuovi indirizzi di pensiero e di metodo, tali da modificare l'immagine dell'arte romana in nostro possesso, e senza dubbio la modificheranno ulteriormente in futuro. In questa sede non si può esaminare in dettaglio, come invece meriterebbe, la ricerca contemporanea; vorrei tuttavia indi-

viduare, per così dire a caso, pochi punti su cui fare brevi considerazioni, scusandomi al tempo stesso dell'omissione di altri.

Il campo dell'arte romana.

È probabile che la definizione del campo dell'arte romana sollevi nuove discussioni. Cito questo argomento per primo a causa della sua natura basilare: qualsiasi idea infatti che possiamo farci dell'arte romana, della sua natura particolare o delle sue condizioni, dipende dalla scelta di monumenti che si opera, in quanto li si ritiene significativi. Soltanto la storia dell'architettura, di cui non abbiamo intenzione di occuparci in questa sede, può contare su una raccolta accurata, assai completa, di esemplari ritenuti in genere indispensabili per una conoscenza di base delle conquiste tecniche romane². Nell'ambito della scultura e della pittura invece, la serie dei dati concordemente riconosciuti essenziali e di quelli supposti tali è relativamente breve, troppo breve, in effetti, per monumenti così integrati nella coscienza pubblica, perché possano spiegarsi e sostenersi reciprocamente in modo soddisfacente. Si è verificato così che le scelte di modelli d'arte figurativa romana operate in modo convenzionale sono giunte ad apparire poco significative o quanto meno da rivedere e da aggiornare. La letteratura recente sull'argomento indica una forte tendenza ad allargare la base di discussione, ammettendo una varietà di monumenti di gran lunga più vasta; in effetti si tende ad allargare il nostro concetto del campo dell'arte romana, in senso generale.

Le testimonianze più convincenti di questa tendenza a presentare un quadro più ampio dell'argomento su cui vertono, sono i nuovi compendi d'arte romana ricchi di illustrazioni, regalo dell'editoria moderna³. Basta

soltanto confrontare i recenti atlanti illustrati con le raccolte di illustrazioni su cui si basavano opere precedenti di natura piú modesta: la differenza si noterà a prima vista; e non si tratta soltanto di una differenza numerica. Piú importante del forte aumento di illustrazioni e di tavole a colori è la varietà qualitativa delle scelte operate: insieme ai monumenti tipici dell'arte romana ufficiale è incluso un numero anche maggiore di documenti d'arte privata, dalle pitture parietali, le decorazioni a stucco ed i sarcofagi, fino agli esempi d'arte minore di alta qualità come le gemme incise, le armature di metallo, il mobilio, il vasellame da mensa o le monete; come altri cambiamenti di tendenza estetica, queste selezioni di esempi, operate con sempre maggiore ampiezza, riflettono la crescente intuizione che non tutta l'arte industriale è necessariamente minore. Si riconosce il valore anche di esempi d'arte provinciale e popolare, che mostrano nel complesso livelli qualitativi e stilistici diversi⁴, mentre nuovi materiali di scavo costituiscono soltanto una parte piccola nel complesso di questo ampliamento. La maggior parte dei materiali inseriti *ex novo* è ricavata infatti da categorie di oggetti di vario genere, noti e studiati da lungo tempo – taluni per secoli – per classi distinte. Se fino a poco tempo fa questi vari monumenti erano esemplificati in modo non sistematico nelle storie generali dell'arte romana, il motivo evidente di ciò era la difficoltà di trovar loro una collocazione adeguata nell'ambito degli schemi già esistenti dell'ordine e dell'unità presunti di quell'arte. Il dilemma si è sentito a lungo: la prima classe monumentale importante che lo rese evidente fu quella dei ritratti romani⁵. Piú esempi d'arte romana di genere diverso si raccolgono in un libro, piú è difficile dare loro un ordine reciproco che sia valido. Prevalde l'impressione di diversità: non sono tutti «romani» nello stesso senso, né perché hanno le medesime caratteristiche.

Lo stato attuale degli studi di storia dell'arte romana esige e spinge ad un esame pragmatico di problemi particolari. In un compito del genere la teoria, di qualunque genere ed impostazione, si rivela di poco aiuto, mentre può sembrare al contrario una perorazione di cause particolari o la difesa di un pregiudizio estetico o nazionale, a seconda dei casi. Probabilmente bisogna rinviare una sintesi finale, in parte perché la tendenza attualmente prevalente a basare la critica dell'arte romana su una selezione di monumenti, ampliata sia nel numero che nelle tipologie, dà origine ad esigenze metodologiche sue proprie. È questo il motivo per cui è probabile che la ricerca relativa alla *romanitas* dell'arte romana si muova per un po' di tempo nell'ombra, in attesa di risposte nuove; se l'arte romana deve chiarirsi sulla base dei monumenti ancora esistenti e non di idee preconcepite, elemento primo di discussione diventa la sua reale consistenza, piuttosto che le sue caratteristiche innate. Questa impostazione empirica può apparire sia pratica che positiva, in quanto non ci farà attenere a generalizzazioni precostituite, quali le caratteristiche di spazialità, il realismo o le presunte tendenze formali, spesso attribuite all'arte romana. Non dobbiamo tuttavia aspettarci che ci conduca a soluzioni immediate e semplici. Il problema che qui si pone – l'estensione del campo dell'arte romana – non è facile, in quanto ha una duplice dimensione. Se lo intendiamo in dimensione temporale, esige definizioni cronologiche; le risposte possibili in questo senso fissano i limiti del concetto temporale di «arte romana»: quando inizia e quando finisce l'arte romana? Se invece si sonda in profondità il campo dell'arte romana, la ricerca deve tener conto di tutti i materiali disponibili – non solo di talune classi di materiali – per i quali si possa stabilire o dimostrare probabile una cronologia omogenea. È chiaro che il problema cronologico è quello cui si deve dare una risposta

per primo. Una volta stabiliti i limiti cronologici – anche se in via di ipotesi e quali che siano i criteri usati –, e una volta che l'attributo «romano» sia stato inteso con riferimento, in primo luogo, all'arte di un determinato periodo, piuttosto che ad una nazione, il dibattito pragmatico può procedere a livello di critica descrittiva ponendosi la seguente domanda: di che genere sono i vari monumenti che si definiscono romani in senso cronologico? La stessa regola si applica all'analisi di ripartizioni cronologiche interne, come per esempio l'arte augustea. L'insieme di prodotti contemporanei nella sua globalità diviene così il materiale da esaminare per primo; le definizioni qualitative, di «stile» o di «intenzione», vengono dopo le idee di classificazioni periodiche invece di aprire ad esse la strada. Le risposte alla domanda di cui sopra devono variare a seconda del numero e della qualità dei reali documenti d'arte individuati come pertinenti a quel periodo cronologico – prestabilito o convenuto che sia. Una domanda formulata in questo modo non deve essere selettiva fin dall'inizio, ma bisogna piuttosto che l'unico motivo a guidare, in linea di principio, la scelta di oggetti da sottoporre a discussione sia l'identità di cronologia.

Definizione dei limiti cronologici.

Non si sono mai nutriti molti dubbi sul fatto che sia l'età imperiale quella che ci restituisce il grosso dell'arte romana; sussistono tuttavia delle incertezze sui limiti superiore ed inferiore di quel periodo-chiave. L'arte romana si svincolò con notevole lentezza dalla tradizione greco-italica che la circondava, nella quale affondava le proprie radici, e con altrettanta lentezza scomparve nella corrente dell'incipiente medioevo. I suoi confini sono dunque indistinti sia all'inizio che alla fine del suo

lungo sviluppo storico e quando se ne vogliono stabilire i limiti, sembra inevitabile un certo grado di arbitrarietà.

Fino ad oggi, la maggior parte delle storie dell'arte romana cominciavano dalla Lupa Capitolina, che davvero può considerarsi la prima opera d'arte significativa a noi giunta, eseguita per Roma ed a Roma. È noto che si tratta di uno dei piú antichi bronzi fusi cavi internamente che il mondo antico ci abbia restituito. Ma in che senso si può parlare in questo caso di arte romana? Neppure il soggetto rappresentato, la lupa che fa da madre, appartiene esclusivamente alla leggenda romana. Per caratteristiche di stile, la Lupa può forse meglio inquadrarsi come prodotto di una tradizione etrusca di tipo tardoarcaico trapiantata a Roma. Resta controversa la questione se possa sussistere un legame genetico che conduce da questa splendida ed isolata opera d'arte alla produzione artistica romana di età posteriore a noi documentata⁶. Un collegamento di questo tipo non è del tutto inverosimile, ma è difficile tuttavia da dimostrare, a causa dell'effetto uniformante prodotto dall'ellenizzazione su tutta quanta l'arte dell'Italia dalla fine del IV secolo a. C. Oggi in realtà le storie dell'arte romana impostate in modo coerente iniziano di solito da una data molto posteriore, non prima della metà del II secolo a. C. Ciò, naturalmente, è dovuto ad una scelta pratica basata soltanto su ragioni empiriche: per il periodo anteriore alle guerre puniche, non si conosce assolutamente una quantità di materiali sufficiente in numero e qualitativamente caratterizzante per delineare una storia dell'arte romana significativa. Infine, anche quando in mezzo ai rami etrusco e greco-ellenistico fa la sua comparsa un germoglio romano, il suo primo indizio riconoscibile è il suo contenuto latino e non una forma stilistica sua specifica. È difficile che il silenzio dei monumenti sia fortuito.

La ricerca relativa ad un'arte romana preellenistica sembra attualmente promettere poco: Roma arcaica, culturalmente parlando, fu una provincia della comunità etrusco-italica, ed altrettanto può dirsi della sua arte. Tuttavia, per lo stesso motivo, non sembra opportuno considerare l'arte romana posteriore, che conosciamo meglio, un evento completamente separato dalla tradizione italica in cui venne a verificarsi; si dovrebbe piuttosto considerarla la fase finale di quella tradizione, sia dal punto di vista cronologico che da quello delle tendenze intellettuali. Di fronte alla serie di scelte che il mondo postellenistico offriva loro, gli artisti che dettero vita inizialmente all'arte romana si sentirono scarsamente legati ad una norma stilistica univoca come i loro predecessori etruschi: come nel caso dell'arte di gran lunga piú antica in Italia, le opere d'arte da essi prodotte rispondevano alle esigenze del momento ed alla produzione artistica già esistente. Talvolta, in mezzo a questa varietà artistica si possono trovare incluse tendenze formali trasmesse dal sostrato indigeno precedente della zona attraverso canali occulti: in questo caso, l'influsso di reminiscenze cosí lontane non poteva che essere stato un episodio isolato e mai generalizzato. È piú probabile poter individuare l'eredità lasciata dal mondo italico all'arte romana ormai pienamente formatasi nella sua forza di crescita e di espansione, non da una singola radice come una pianta ma per un processo di accrescimento multiplo, per un costante adattamento di elementi nuovi a quelli antichi e di elementi esterni a quelli locali, per una straordinaria disposizione a vivere secondo le aspettative e le necessità quotidiane, giorno dopo giorno.

Anche la data finale del periodo artistico che definiamo col termine *romano* è discutibile tanto quanto quella iniziale. L'incertezza a questo proposito non deriva dalla mancanza di materiali, ma dalla gradualità

che caratterizza il processo di transizione dall'arte tardoromana a quella bizantina ed a quella protomedievale che seguono. In studi recenti si trova una spiccata tendenza a collocare il termine finale dell'arte romana in un qualsiasi momento *posteriore* al regno di Costantino, età che in passato si intendeva molto spesso come il suo termine estremo. La tesi che in realtà l'arte romana sia durata *oltre* questa data, porta con sé implicazioni di rilievo: la diversità di temi religiosi ed ideologici che separa i primi monumenti cristiani da quelli pagani, viene ad essere così subordinata alla evidente continuità stilistica comune ad entrambi⁷; ed i cambiamenti politici che distinguono l'impero romano dalle interpretazioni bizantina e medievale della monarchia, per motivi analoghi, vengono ad essere trascurati. Per questo diventa necessario, per essere corretti nei confronti del dibattito impostato dalla critica storico-artistica, stabilire una data nuova in cui collocare il termine che si ritiene finale per l'arte romana – una data forse altrettanto simbolica, ma più coerente con i monumenti. La proposta avanzata qualche tempo fa da G. Rodenwaldt, di considerare tutta l'arte tardoromana come un'unità continua fino all'epoca di Giustiniano I, vale a dire fino alla metà del VI secolo d. C., può ancora risultare la migliore⁸. In ogni caso, è già evidente il fatto paradossale che la storia dello stato romano e quella dell'arte romana non coincidono cronologicamente: per quanto ci attestano le vestigia conservateci, l'epoca abbracciata dall'arte romana ebbe inizio in un momento di gran lunga tardo nell'ambito dell'ininterrotta espansione dello stato, e sopravvisse per più di due secoli all'impero romano nella sua struttura canonica di stato politicamente unitario.

L'arte romana esaminata per categorie.

L'esame in profondità del campo dell'arte romana, secondo la definizione che ne ho data qui, pone il problema particolare della differenza qualitativa che si può notare spesso nei diversi strati dell'arte romana fra oggetti coevi. Da quando si riconobbero delle unità storiche nelle ripartizioni cronologiche dell'arte, sembrò sottinteso il fatto che i manufatti di un determinato periodo fossero stilisticamente analoghi e che perciò si dovesse classificare secondo una definizione comune. Le pitture vascolari e le statuette fittili di serie del v secolo a. C. non sono meno greche del Partenone, così come i codici miniati e le vetrate policrome del XIII secolo non sono meno gotiche dell'architettura di Chartres. Tuttavia, nell'arte romana gli «stili di genere», nati e conservati per temi ed usi particolari, mostrano in modo più evidente la loro diversità che non un carattere unitario. Dal momento che adesso si sente sempre di più la necessità di una visione sinottica tale da comprendere tutti i materiali a disposizione nella loro molteplicità, è probabile che le nostre idee sull'arte romana cambino in futuro in modo notevole. Sta già manifestandosi almeno un'importante conseguenza del modo eclettico con cui si operano le sempre più ampie selezioni di oggetti raccolti negli studi recenti: tutte le analisi impostate in modo da abbracciare l'arte romana nella sua globalità, in tutte le sue manifestazioni ed al di là della qualità, dei contenuti e delle finalità dei suoi prodotti, tendono necessariamente ad isolare l'arte ufficiale di Roma come unica categoria particolare nell'ambito di tutta quanta la produzione artistica. Finora le storie dell'arte romana si basavano fin dall'inizio quasi esclusivamente sulle testimonianze ufficiali, scegliendo innanzitutto per impostare la discussione i monumenti di carattere politico con destinazione pubblica. Le idee più diffuse sull'arte roma-

na sono nate appunto dallo studio di questi monumenti e da quello del ritratto. È chiaro che, in una critica dell'arte romana vista nel suo complesso, il compito cui adesso ci troveremo di fronte sarà quello di ristabilire l'equilibrio che a suo tempo deve essere esistito fra settore pubblico e settore privato.

L'arte pubblica.

I monumenti pubblici con l'insieme di immagini di cui divennero i principali portatori – vale a dire gli altari, gli archi trionfali, le colonne istoriate, eretti a Roma, in Italia e nelle province – costituiranno forse sempre il nucleo centrale di materiali su cui fondare la storia dell'arte romana e ne rappresenteranno inoltre l'ossatura cronologica. Parecchi sono i motivi di questa loro posizione di preminenza: essi celebrano nel modo più evidente e compiuto eventi ed ideologie del mondo romano nel linguaggio dell'arte; spesso i soggetti in essi trattati, di contenuto romano e di carattere politico, erano estranei all'iconografia ereditata dal mondo greco ed è per questo che dettero origine a tradizioni figurative nuove. Inoltre, i monumenti ufficiali costituiscono di gran lunga il settore con le caratteristiche di maggior continuità e compattezza di tutta l'arte romana. Poiché in questo campo le datazioni basate soltanto sullo stile sono, come è noto, incerte, la successione cronologica dei prodotti artistici a noi giunti anonimi, i quali formano il grosso dell'arte romana di carattere privato, deve basarsi completamente su confronti fra opere non datate altrimenti e i monumenti ufficiali più o meno databili in modo esatto, vale a dire l'architettura, i rilievi, le statue-ritratto o i ritratti su monete identificati in base alle leggende. Invero, coloro che di recente hanno tentato con maggior successo di avventurarsi nella *terra*

incognita dell'arte romana, hanno pubblicato saggi che affrontano temi particolari, religiosi o politici, quali le rappresentazioni di sacrifici pubblici¹⁰ o i trofei militari¹¹, esaminati nel corso della loro lunga storia. Un interessante effetto secondario di studi di questo tipo è il fatto che ciascuno di essi porta ad una periodizzazione un po' diversa di tutta la materia nel suo complesso, a seconda del singolo tema trattato¹². Se vista attraverso il riflesso delle sue manifestazioni pubbliche, l'arte romana sembra potersi definire proprio come *un'arte a soggetto*.

Con chiarezza sempre maggiore, tuttavia, si delinea il fatto che i monumenti ufficiali costituiscono, nella trama complessiva dell'arte romana, un filo particolare, limitato sia per il campo d'interesse che per mezzi espressivi. La storia romana è soprattutto la storia delle istituzioni di Roma e ciò che attualmente si definisce spesso, anche se in modo non del tutto corretto, «rilievo storico» romano, tratta in primo luogo delle vicende di queste istituzioni – vale a dire dei loro mutamenti ideologici e funzionali. L'arte privata nella sua abbondante produzione, manifesta pochi se pur evidenti contatti con quella ufficiale; soltanto una tendenza predominante è comune ad entrambe, cioè la prevalenza rispetto alla statuaria di rappresentazioni pittoriche, rilievi compresi. Nell'ambito dell'arte privata i soggetti politici sono estremamente rari, mentre i temi preferiti sono quelli di scene idilliache: paesaggi e nature morte, cerimonie religiose, narrazioni mitologiche o leggendarie e ritratti di famiglia. Col passare del tempo, si notano oscillazioni nel rilievo dato a questi vari soggetti, in particolare dal II secolo in poi, quando con i sarcofagi fa la sua comparsa un nuovo genere funerario. Anche allora però, le rappresentazioni di soggetto mitico, religioso e letterario continuarono a godere della popolarità avuta in precedenza, pur continuando ad esistere fian-

co a fianco a soggetti nuovi, come la carriera pubblica di un qualche personaggio o le corse nel circo, tanto diffuse; ma tutte assunsero caratteristiche di significato nuove. Il fatto è che l'arte romana, come il pensiero giuridico romano, presentava una divisione fondamentale fra *res publica* e *res privata*. Poiché entrambe le sfere del comune ordinamento sociale avevano la propria serie di temi, di mitologie e di ideologie, ciascuna delle quali esigeva modi espressivi adeguati, l'arte fornì tradizioni, iconografie e stili diversi ad entrambi i settori. Facendo un confronto con epoche e popolazioni diverse, si vede come la separazione fra le due sfere fosse tipica del mondo romano. Ma così furono anche i due tipi d'arte che derivavano da questo dualismo – uno al servizio delle esigenze dello stato e l'altro delle varie sfere del mondo privato. L'arte pubblica e l'arte privata di Roma si dovrebbero considerare come le due facce di una identica condizione storica che le originò entrambe. Pensare a priori che l'una sia più romana dell'altra non può che impedire di capirle entrambe.

L'elemento greco.

L'elemento greco presente nell'arte romana costituisce un ostacolo ancora maggiore per spiegare in modo plausibile questa unità¹³. È infatti presente ovunque e si deve considerare un fattore integrante, forse anche regolatore, nella maggior parte delle espressioni d'arte romana che vanno dall'architettura e dalle rappresentazioni della figura umana fino agli elementi decorativi ed agli utensili. Ma da un monumento ad un altro e da una classe di monumenti ad un'altra, variano notevolmente l'intensità, l'importanza e l'evidenza con cui è presente. L'arte privata è maggiormente caratterizzata da espressioni di ellenismo schietto, mentre nei monumenti pub-

blici gli elementi ellenistici che si manifestano con evidenza sono piú rari ed è probabile che l'effetto generale diverga in modo sostanziale dall'arte greca autentica, sia classica che ellenistica. Per questo motivo l'arte ufficiale può spesso sembrare, a prima vista, piú «romana» di quanto realmente lo erano le pitture parietali di case private o l'argenteria decorata. Su basi simili, anche altre categorie particolari d'arte figurativa, come i dignitosi e semplici ritratti di famiglia o i prodotti di taluni stili «popolari» con il loro manierismo, forniscono certamente caratteristiche romane in senso piú esatto rispetto ad oggetti che riflettono il gusto delle classi medie colte e di quelle abbienti. Ma tutto sommato, lo stadio in cui attualmente si trova la discussione al proposito, non spinge a tracciare distinzioni terminologiche così nette fra «greco» e «romano», intesi cioè come due generi d'arte opposti e definiti. Nei monumenti ufficiali, ancora, le caratteristiche proprie dell'arte romana accolgono di solito componenti greche: per esempio, nelle rappresentazioni del trionfo imperiale si trovano spesso personificazioni di tipo greco, tanto per citare solo uno degli esempi piú semplici; ma nel contesto, questi concetti semimitici perdono tuttavia la loro connotazione greca in senso reale, non sono piú espressioni d'arte greca, si può dire cioè che hanno assunto una sfumatura di colore romano. Questo stato di cose lo si ritrova anche in quelle composizioni in cui le allegorie di tipo classicheggiante predominano di gran lunga, come nell'«Apoteosi di Antonino e Faustina» scolpita sulla base della Colonna di Antonino Pio. La componente romana, lungi dall'escludere quella greca, la accoglie e la rafforza. Così l'elemento romano emerge in realtà da monumenti di questo tipo come quello di maggior rilievo, assimilando e trasformando quello che ha una posizione subordinata, vale a dire il dettaglio di tipo ellenizzante. È chiaro che il primo elemento è quello che

richiede una spiegazione ed un'analisi approfondita, in quanto non si trova soltanto nei temi trattati. Delineandosi con evidenza sempre maggiore, la relazione e l'interazione tra fattori greci e fattori romani creano, nella produzione artistica concreta, un legame complesso: e si può dubitare che sarà realmente possibile districare l'uno o l'altro fattore dalla fitta trama di cui entrambi sono partecipi. Ma può essere venuto il momento di impostare il problema della *romanitas* su una serie diversa di ipotesi. Se, come sembra, la sua caratteristica attestata più di frequente è l'accettazione e l'assimilazione di una componente greca, allora per storia dell'arte romana non si può intendere altro che la storia di quella fusione stessa nelle sue varie forme, nei suoi vari gradi e nel succedersi delle sue fasi. È chiaro che in questo processo le componenti romano-arcaiche, ovvero le antiche componenti italiche, persero molto della loro individualità originaria, ma lo stesso accadde per la componente greca.

Dopo il II secolo a. C., quando a Roma toccò l'eredità della civiltà ellenica, l'arte greca iniziò a vivere in un clima culturale diverso. La stima di cui continuava a godere, sempre più era basata su conquiste passate: i suoi modelli antichi, le sue norme e la sua ricchezza di linguaggio figurativo. Naturalmente, per un lungo periodo successivo, artisti greci produssero contemporaneamente opere d'arte in Grecia e fuori. Tuttavia, questa produzione coeva, sebbene spesso di alta qualità, cessò presto di aprire la strada a tendenze di cambiamento, né conservò un potere di crescita identificabile come autonomo. Seguì invece la dinamica evolutiva della nuova arte in voga, appunto di quell'arte che adesso definiamo romana. Non esercitò più la funzione di forza basilare capace di generare, di raccogliere e di irradiare le proprie energie. Nei secoli di questa evoluzione, l'elemento greco e quello romano li troviamo in

costante interazione, ma in condizione di mutamento continuo piuttosto che di stabilità: entrambi furono soggetti alle stesse forze di mutazione che guidarono il mondo romano nel suo complesso, eccezion fatta per i suoi confini interni, etici o linguistici, dal suo punto di partenza ellenistico fino alla sua condizione ultima, quella tardoromana.

La pittura

La pittura romana affronta temi politici o della religione di stato, ma solo raramente; i pochi esempi che ancora ci sono conservati, sono di epoca tardoromana¹⁴. Ma tuttavia, monumenti di questo tipo esistettero davvero. Ci sono buone ragioni per credere che, se ce ne fossero giunti di piú, il divario fra pittura ed arte ufficiale risulterebbe minore di quanto sembra essere attualmente. Cosí come stanno le cose adesso, l'arte romana di contenuto politico è rappresentata quasi esclusivamente da rilievi e da ritratti scultorei. Al contrario, quasi tutte le pitture rimasteci sono inquadrabili nell'ambito dell'arte privata, eseguite che siano per decorazioni di case private o per scopi funerari – due generi che ammettono entrambi l'adozione di temi politici solo in rarissimi casi. I soggetti ufficiali esigevano di inserire nelle raffigurazioni dettagli contemporanei in uno stile particolare rivolto al pubblico comune, stile che univa il realismo alla serietà dei soggetti. Ben poco sappiamo dell'effetto che potevano produrre le pitture tendenti ad usare gli stessi modi stilistici – di ciò che corrispondeva, in pittura, ai rilievi di carattere solenne. La maggior parte delle pitture che possiamo ancora esaminare, rappresenta soggetti mitologici, azioni e simboli di religione privata come quella dionisiaca, o nobili piaceri di recessi rurali: paesaggi, giardini, nature morte. Giu-

dicando dai temi rappresentati, la pittura di carattere privato ed i rilievi di carattere pubblico sono monumenti non paragonabili fra loro. Inoltre, la diversità dei soggetti impedisce spesso di impostare anche un confronto stilistico fra elementi di due gruppi così contrastanti. Accettando questi dati di fatto, almeno per il momento, dobbiamo tuttavia rilevare la superiorità numerica dei prodotti d'arte civile su quelli di arte pubblica. La relativa abbondanza di pitture conservateci in case private o in tombe, dimostra persuasivamente i limiti della sfera di uso dei monumenti pubblici, per quanto noi possiamo, al contrario, tenerli in alta considerazione. Fatte queste premesse, ne consegue un'altra osservazione: non solo il settore privato dell'arte romana è di gran lunga il più numeroso, ma è anche il più vario. Per la sua ampiezza e per la sua costante esistenza deve considerarsi un fattore essenziale, e non semplicemente marginale, della vita culturale di Roma antica. Per questo non si dovrebbe considerare l'arte di contenuto apolitico, meno tipicamente romana o meno rappresentativa dello spirito romano rispetto all'arte pubblica che derivava dalle sfere dello stato e del governo. La differenza maggiore consiste nel modo particolare di resa riservato all'arte pubblica, conforme al suo scopo dichiarato di testimonianza visiva di eventi reali e della loro interpretazione ufficiale: il suo tono era aderente alla realtà, storico e declamatorio.

La ricerca recente rafforza sotto taluni aspetti queste nostre osservazioni. Sebbene le pitture conservateci riflettano nel complesso il gusto e la cultura di privati, ciò nonostante promettono di contribuire in modo efficace – anche se l'analisi al proposito non è ancora sufficientemente avanzata – alla critica relativa a tutta l'arte romana in generale. Per esempio, possono far luce circa il processo, non altrimenti chiarito, per cui l'arte romana si staccò da quella tardoellenistica: il passaggio

fu, a quanto risulta, graduale e sembra che se ne possa ancora seguire uno degli aspetti nello sviluppo della decorazione pittorica e degli stucchi parietali. Nell'ambito della storia della pittura, queste forme di decorazione costituiscono una classe particolare, sia per la tecnica che per la destinazione, vicina soprattutto all'architettura di ambienti interni; i motivi che di regola presentavano nelle fasi piú avanzate nacquero come un'appendice ai sistemi di decorazione oggi noti come i quattro «stili» di pittura parietale romano-campana. La prima di queste quattro fasi successive, la cui principale caratteristica era l'imitazione di murature e di rivestimenti murari, derivò senza dubbio da una forma comune di decorazione muraria panellenistica, i cui antecedenti si ritrovano molto indietro nell'architettura greca classica: in varie zone del mondo ellenistico sono state rinvenute tracce di questo genere di decorazione muraria. È chiaro che questa maniera decorativa diffusa a livello internazionale fu accolta con grande entusiasmo nell'Italia romana, che ci ha restituito il maggior numero degli esempi noti, sia in edifici pubblici che in molte abitazioni private – Dunque, la concentrazione topografica delle testimonianze nonché le caratteristiche formali del «primo stile» romano-campano indicano con grande chiarezza che questa forma di decorazione architettonica non fu agli inizi una manifestazione d'arte romana in senso lato, anche se è vero che sfociò in uno stile romano; ma è chiaro che divenne poi il punto di partenza della lunga serie di decorazioni pittoriche parietali romane basate su motivi architettonici. Da allora in poi, caratteristica prima dell'architettura privata dell'Italia divenne il rapido sviluppo di elaborate decorazioni pittoriche di ambienti, comprese scene figurate di dimensioni piú o meno grandi, finte architetture e scorci panoramici simulati. Il secondo stile pittorico romano-campano può invece già definirsi con una certa sicurezza una

manifestazione d'arte romana: da questo momento, al piú tardi, l'impulso evolutivo si spostò in Occidente.

La storia particolare di questa migrazione stilistica si può leggere come un paradigma del ben piú completo trasferimento dall'Oriente egEO a Roma del centro verso cui gravitava l'universo culturale del mondo antico. Secondo quanto indicato da questo limitato esempio, il passaggio da arte «ellenistica» ad arte «romana» non si verificò in modo improvviso: gli si deve attribuire un arco di tempo notevole, forse piú di un secolo. È inoltre da notare che, in questo caso, uno sviluppo verificatosi nel settore dell'arte privata è in rapporto anche con la periodizzazione dell'arte romana nel suo complesso. Il terzo stile romano-campano fu tipico dell'età tardoaugustea; i motivi della decorazione parietale suoi propri avevano in comune con l'arte di soggetto politico del tempo la predilezione per il disegno lineare, il bassorilievo e la linea di contorno preziosa – in breve, tutti i segni di quella ridefinizione latina della classicità che accompagnò la ristrutturazione della *res publica* di età augustea. Per delineare in modo completo le caratteristiche proprie di questo periodo, bisogna necessariamente prendere in esame i monumenti privati, compresi i vasi d'argento con le loro decorazioni a rilievo, i cammei e le pitture parietali in modo particolare.

Proprio forse in conseguenza di questo cambiamento storico che suggellò il suo passato e determinò il suo futuro, la pittura romana mostra nel corso dei secoli un aspetto notevolmente piú ellenizzante degli altri generi dell'arte romana. Ma per dare una valutazione corretta, l'elemento greco che compare in essa propone ancora un difficile compito, perché in questa situazione complessa il fattore greco può mostrare la sua presenza in modi diversi e la sua azione in funzioni diverse. Sotto taluni aspetti, lo si può considerare una diretta sopravvivenza – risultato di una continuità culturale o professionale –

legata al graduale spostamento del centro dall'ambito ellenistico a quello romano. Le tecniche ed i mezzi pittorici che, in visione retrospettiva, appaiono nettamente romani, è possibile che siano effettivamente stati eredità del passato o elementi sviluppatasi nel periodo del passaggio dall'Oriente all'Occidente. Così, la perizia dimostrata nel dipingere su lisce superfici a intonaco è documentata in modo più ampio nelle case affrescate di Roma e della Campania romana, ma tipi di decorazione pittorica realizzati con mezzi analoghi sono noti adesso anche dalle case di Delo e di altri siti ellenistici¹⁵. Ci sono probabilità che questa tecnica sia stata un'innovazione del II secolo a. C., quasi contemporanea all'invenzione dei mosaici realizzati con *tesserae* molto piccole¹⁶. Sembra che entrambe queste tecniche siano arrivate in Campania ed a Roma quasi subito dopo la loro invenzione, insieme allo «stile architettonico» della decorazione parietale a stucco.

Un importante elemento greco lasciato in eredità alla pittura romana fu il contrasto fra un sistema di rappresentazione disegnativo, che adottava nette linee di contorno combinate con un tratteggio incrociato mirante ad ottenere un effetto d'ombra, ed un modo pittorico, pseudoimpressionistico, secondo cui la resa dell'aspetto formale dei vari oggetti era affidata ai diversi toni di colore ed al forte contrasto fra macchie di luce ed ombra, usando al minimo la linea di contorno. Questa dicotomia ebbe lunga durata: le sue radici affondano nell'arte greca del 400 a. C. circa, come sappiamo dalle dispute circa il valore rispettivamente del pittore Apollodoro *skiagráphos* da una parte e di Parrasio dall'altra, che faceva uso della linea di contorno¹⁷. L'«illusionismo» di qualunque genere, sia che con questo termine si intendano gli effetti coloristici e spaziali oppure uno pseudoimpressionismo pittorico, non dovrebbe considerarsi una novità dell'epoca romana, e meno ancora un'inno-

vazione romana; non fu né piú né meno romano della sua controparte, cioè del modo di rappresentazione entro contorni delineati con precisione. La distinzione fra questi due modi alternativi di resa – come due scelte insite nella perizia del pittore – ebbe origine nell'arte greca classica e restò in vita nel corso dell'età romana. Lo stesso tipo di contrasto è ancora chiaramente evidente nell'ultimo grosso gruppo di pitture antiche, costituito dalle scene decorative di pareti e soffitti delle catacombe romane del III e IV secolo d. C.¹⁸. Il Rinascimento italiano fece rivivere i contenuti classici nella rivalità fra il disegno fiorentino e il colore veneziano, tramandandoli così all'età moderna.

E una tale persistenza di tradizione, dall'epoca classica o ellenistica fino a quella romana, non fu limitata ai metodi ed ai mezzi pittorici: infatti, un'analogha continuità, evolutiva piuttosto che statica, collegava molti temi caratteristici della pittura romana con le sue originarie manifestazioni ellenistiche. Quest'ultima osservazione si applica in particolare al repertorio dei soggetti propri dei quattro stili, che nonostante tutta la sua varietà conservò caratteristiche di assoluta omogeneità fino al 79 d. C. Oggi si può ritenere certo che in pittura le nature morte divennero un soggetto artistico prediletto in epoca ellenistica, sebbene sembri che i pittori romani abbiano superato i loro predecessori greci per la varietà di composizione¹⁹. Non altrettanto certa è l'origine del soggetto pittorico del paesaggio a sé stante, privo di relazione con azioni umane o scene narrative. Se ne può individuare una fonte nei pannelli decorativi di sfondo della scena teatrale, dove gli attori venivano a costituire l'elemento umano e gli sfondi dipinti potevano perciò rappresentare architetture o paesaggi privi di figure umane». A tutt'oggi, peraltro, non si sono rinvenuti precedenti greci di paesaggi dipinti puri e semplici: finora i paesaggi conservatici in pitture parietali

romane di secondo stile hanno conservato il loro posto di prime testimonianze pittoriche nella storia di quel diletto visivo che la mente può recepire dagli scenari naturali.

Copia e variante.

Il tema umano, di converso, richiedeva generalmente un'azione fra due o piú persone o almeno una scena di conversazione.

Nelle pitture di secondo stile, i soggetti umani cominciarono a prevalere su tutti gli altri; rapidamente andarono aumentando di frequenza dopo la metà del I secolo a. C., quando le decorazioni parietali cominciarono a divenire scene elaborate di singole composizioni pittoriche, circondate da linee di inquadramento. La grande maggioranza di queste pitture rappresentavano miti greci; quindi, nell'ambito dell'arte romana, costituivano un indubitabile grecismo, se pure di tipo particolare. Nel mondo intellettuale del loro tempo occupavano un posto non diverso da quello delle mitologie classiche nell'arte rinascimentale e barocca. Per le persone colte, questo linguaggio figurativo divenne, e proprio per la sua estraneità, uno specchio del destino umano che il passato offriva al presente: il messaggio del mito giungeva da oltre i confini della società contemporanea. Tuttavia i miti greci, proprio perché svolgevano nelle pitture pompeiane una funzione di questo tipo, si debbono considerare un fenomeno interno all'orizzonte romano contemporaneo, come effetto, se non come elemento originario. Da questo punto di vista, non differiscono molto dagli altri elementi greci accolti o assimilati dai Romani colti. Ma l'iconografia greca sotto cui si presentavano, pone problemi di altro genere: per quale motivo ed in che modo questi soggetti e questi schemi iconografi-

ci antichi furono trasmessi dai loro supposti luoghi d'origine alle composizioni in cui compaiono nel mondo romano? Si tratta di domande che per il momento non hanno una risposta. È difficile sostenere che la risposta data più spesso – che si debbano cioè considerare copie di originali greci perduti – sia stata dimostrata convincente in molti casi; e questo non è dovuto soltanto alla mancanza di testimonianze tangibili. Infatti, un'altra notevole difficoltà sorge dalle pitture stesse, che presentano spesso nell'insieme un aspetto in un certo senso non greco, anche quando vi si possono individuare reminiscenze d'arte greca precedente. È verosimile che nelle pitture romane si possano trovare copie di prototipi famosi, dal momento che la pratica di eseguire copie è attestata con certezza nella scultura romana. In ultima analisi, la difficoltà nasce dalla nostra incapacità di operare distinzioni aventi un qualche grado di certezza fra copie eseguite con l'intenzione che fossero tali – vale a dire imitazioni vere e per quanto possibile complete di un singolo *opus nobile* – e metodi invece più liberi di trasposizione iconografica, da un luogo ad un altro e da un mezzo ad un altro.

Mi sembra che lo stato attuale della ricerca renda consigliabile usare il termine *copia* con parsimonia per quanto riguarda le pitture romane ancora esistenti. In questo modo, se ne possono identificare alcune con buona probabilità di cogliere nel vero, mentre sembra che la maggior parte sia pertinente a categorie diverse, ad un livello intermedio fra copia ed originale. Le «varianti» spesso evidenziate di un determinato schema figurativo pongono in modo concreto il problema: è chiaro che c'è una sostanziale differenza fra copia e variante, sebbene non sempre vi si possa badare a sufficienza. Una pittura, sembrerebbe, può essere copiata soltanto davanti all'originale o almeno davanti ad un'altra copia abbastanza fedele nella resa dei dettagli sia del

disegno che del colore. Delle varianti invece possono derivare con metodi molto piú elastici da prototipi lontani di due o tre passaggi dall'originale che dette inizio alla serie. Per esempio, è possibile che derivino da materiali atti a circolare, come scene dipinte su rotoli conservati nei laboratori come taccuini di modelli. Una recente ed accurata ricerca relativa ad un tema specifico – la «caduta di Icaro» – nella pittura pompeiana ha dato risultati che, lungi dal suggerire una stretta relazione fra originale e copie, provano un'analogia con gli *stemmata* dei codici illustrati: le varie pitture che rappresentano questo mito appaiono suddivise in diramazioni, ciascuna delle quali conserva una versione particolare e caratteristica della tradizione iconografica che costituisce il ceppo comune²¹. In teoria, la differenza di atteggiamento artistico che qui si manifesta è quella fra un processo di continuità ed un'arte fatta di rinascite. La copia implica il ricorso ad un modello specifico, di solito tratto dal passato; le varianti indicano la presenza continuata di una memoria iconografica attiva. È evidente che l'arte romana fornì le condizioni adatte ad entrambi gli atteggiamenti, alla ripresa cosciente come alla continuità spontanea. La serie di varianti nelle rappresentazioni di un singolo mito nella pittura pompeiana, per esempio la «caduta di Icaro», si può interpretare con buona probabilità di cogliere nel vero quale sintomo di una trasformazione continua e progressiva. La stessa graduale progressione sembra, in generale, segnare il ritmo del cambiamento nella progressiva romanizzazione dell'arte ellenistica.

I soggetti figurativi.

Ai soggetti figurativi ed alle loro fonti è stata dedicata ultimamente un'attenzione piú viva di quanto furo-

no disposte ad accordare loro le ricerche di tipo stilistico e storico-artistico, che prevalsero nella critica dell'arte romana nella prima metà del secolo. È evidente che è necessario approfondire ulteriormente lo studio in questo campo. I problemi-chiave non sono sempre gli stessi, bensì sono diversi a seconda dei vari tipi di soggetto. Così, i miti che ricorrono di frequente nelle pitture parietali, meno spesso invece nella decorazione a rilievo di oggetti d'argento o di altro metallo, presentano in genere poche difficoltà di identificazione. I più sono relativi a storie o a personaggi ben noti. I problemi che essi tuttavia sollevano, nascono dalla nostra mancanza di conoscenze sui dettagli artistici ad essi relativi, sulle loro connessioni e sulle loro fonti. Trattandosi di narrazioni, debbono avere una base letteraria, o quanto meno verbale, di qualche genere. Se è possibile stabilire la natura della loro fonte letteraria, questa avrà a sua volta relazione col giudizio da noi espresso sulle loro caratteristiche artistiche e sui loro possibili prototipi. In genere, gli episodi di soggetto teatrale debbono considerarsi illustrazioni di testi, anche se ci è ignoto il testo teatrale vero e proprio che seguivano. In linea di massima, è più probabile però che siano in relazione con altre illustrazioni di testi o con serie di illustrazioni piuttosto che con un «capolavoro» singolo di pittura greca²². Se non esiste qualcosa che provi il contrario, le rappresentazioni romane di questo genere si possono considerare il risultato di tradizioni senza soluzione di continuità, forse di origine ellenistica, aventi lo scopo di illustrare testi letterari. Esse sono di per sé illustrazioni senza testo scritto e in sostanza, in quanto tali, manifestazioni anonime d'arte. Altri tipi di narrazione, quali i fregi omerici rinvenuti in case di Pompei, sembrano costituire una categoria di illustrazioni analoga, anche se i testi che ne stanno alla base erano probabilmente epici e non di genere teatrale. Nelle illustrazioni relative ad

entrambi i generi, quello epico e quello teatrale, può verificarsi il caso che eventi consecutivi di un'azione progressiva siano affollati in un pannello, invece che sviluppati in un fregio; ne risulta, in questo caso, un tipo particolare – caratteristico dell'arte romana – di «narrazione continua»²³. In ogni caso, in tutti gli esempi di narrazione mitica relativa all'una o all'altra delle suddette categorie, bisogna tener conto di una duplice serie di fonti. Una è costituita dal modello letterario che dava forma al racconto come l'artista lo narrava; l'altra, invece, dalle tradizioni iconografiche che prefiguravano la sua traduzione figurativa. Naturalmente si deve ammettere che nell'arte romana e forse anche in quella precedente, una rappresentazione mitologica poteva essere stata eseguita direttamente sulla base di un determinato testo letterario; ma ci sono indizi del fatto che la maggior parte dei soggetti narrativi dell'arte romana giungevano all'artista per il tramite di tradizioni iconografiche già formate, che solo in ultima analisi – alle loro origini remote e forse a noi ignote – derivavano da un'illustrazione di un testo. Una tale stretta concordanza fra testo e immagine, e la conseguente fedeltà al testo dell'opera d'arte, furono, a quanto risulta, espressioni di uno sviluppo postclassico. Gli artisti greci del VI e del V secolo a. C. erano soliti trattare i miti in modo più libero, come mostrano le pitture vascolari, che sembrano rivaleggiare con la libertà narrativa propria delle arti letterarie, piuttosto che basarsi su di esse. Il numero sempre maggiore di illustrazioni letterarie portò in effetti all'introduzione di generi nuovi d'arte figurativa.

Ulteriori dati sui processi genetici che possono collegare i temi narrativi presenti nell'arte romana con testi letterari illustrati risulteranno da nuove ricerche. In ogni modo, è abbastanza chiaro che un'ampia porzione d'arte romana aveva i propri temi in comune con la letteratura. E questa osservazione, ovvia, non è valida sol-

tanto in relazione al bagaglio di miti greci che gli artisti adattavano alle proprie finalità, quanto al fatto che i medesimi miti erano utilizzati e infine inseriti nella letteratura poetica latina. Questo vale anche per le rappresentazioni di soggetto storico e di eventi contemporanei, ovvero di riti religiosi come quella del grande fregio della villa «dei Misteri». Tutti questi temi contengono un elemento di narrazione e presuppongono quindi una presentazione verbale per risultare pienamente comprensibili. L'arte romana mostra in rapporto ad essi una tendenza letteraria non diversa in sostanza dall'esplicito carattere colto dell'arte greca. Ciò che tuttavia distingue il pensiero romano da quello greco, anche in questo campo umanistico che entrambe le arti coltivarono, era dovuto a differenze di contenuto, di vedute e di contesto sociale nelle letterature che fornivano ad entrambe il loro quadro intellettuale. Nella letteratura latina, di rado un mito greco costituisce un racconto fine a se stesso: piú spesso, è introdotto per servire da anello di congiunzione nell'ambito di un contesto piú ampio, come per esempio nelle *Metamorfosi* di Ovidio; è usato come ornamento retorico del testo, come immagine morale o come altro genere di spiegazione di un concetto. L'arte romana fece altrettanto per ciò che riguarda questa tendenza: uno dei suoi tratti distintivi – forse il piú caratteristico – fu infatti la sua propensione per l'uso di allegorie. Poiché il ricorrere all'allegoria rispecchia un desiderio di ampliare il proprio ambito artistico, al di là della realtà visibile e tangibile delle cose, nel mondo dell'invisibile, quello delle idee, dei concetti, dei sentimenti; mira ad esprimere connotazioni e significati nascosti, dietro i dati espliciti offerti dalla percezione. In quanto metodo d'arte visiva, l'allegoria ha il potere di esprimere concetti astratti e di comunicarli; allo stesso tempo può stimolare un certo senso dell'arcano. In entrambi i casi, faceva ricorso a

tendenze profondamente radicate nella cultura romana, in quanto già presenti da gran tempo nella religione romana.

L'allegoria, visione criptica.

Le allegorie danno origine, necessariamente, a problemi diversi da quelli posti dai miti veri e propri. Il modo piú frequente in cui ricorrono le allegorie nell'arte romana, è in connessione con temi politici. A quanto risulta, si dovrebbero considerare libere invenzioni artistiche o varianti di tipi iconografici, non basate su alcun testo letterario specifico, sebbene si possano spesso trovare paralleli letterari per le immagini che esse presentano²⁵. Ne consegue che hanno in comune con i miti la tendenza a far ricorso a contenuti colti, poiché in realtà da questi ultimi prendono in prestito molte delle personificazioni loro tipiche. In conseguenza di ciò, le allegorie politiche romane costituiscono un settore particolare d'arte, distinto da quello mitologico, anche se si debbono considerare culturalmente membri della stessa famiglia. Il linguaggio pittorico è latino in entrambi i casi, anche se ciò non vale sempre per quel che riguarda i soggetti. Escludendo le copie di capolavori classici accertabili come tali, i miti rappresentati in pittura possono definirsi soggetti greci latinizzati, e le allegorie politiche che compaiono in prevalenza sui rilievi, soggetti romani ellenizzati: la differenza è di genere, non di sostanza.

Come abbiamo già notato in precedenza, neppure le rappresentazioni mitologiche sono prive di allusioni di tipo allegorico. Così, è difficile che le scene rappresentate sui sarcofagi del II e del III secolo d. C. possano non evocare l'idea della morte, ed è anzi certo che spesso lo fanno. Per esempio, il congedo di Teseo da Arianna

dormiente può leggersi come analogia del paragone comune fra la morte ed un viaggio. Negli studi moderni, la difficoltà che tali possibili associazioni presentano, deriva dal pericolo di interpretazioni che vanno oltre il significato reale, cosa che l'allegoria incoraggia per la natura sua propria. Ciò sembra valere anche per il problema connesso col precedente – problema che di recente è stato sollevato più volte –, relativo alla scelta di temi mitici o religiosi per la decorazione delle case pompeiane o di altre forme architettoniche di ambienti interni. Poiché in questi complessi decorativi gli elementi figurativi compaiono di solito in numero di due o più, in successione, per esempio l'uno di fronte all'altro sulle pareti della stessa stanza, si può a buon diritto chiedersi se l'associazione dei soggetti presentati è casuale e fatta per motivi arbitrari di utilità e di gusto; o se, al contrario, la loro combinazione rispecchia un programma avente un suo significato. In quest'ultimo caso, il contesto dell'intero gruppo farà scaturire dalle singole pitture prese a sé un significato secondario, comune a tutti i suoi componenti; come nel grande *oecus* della villa di Boscoreale il gruppo di amanti famosi, ripresi da prototipi ellenistici, stava probabilmente ad esemplificare il potere di Afrodite con una serie di episodi leggendari adatti al tema²⁶. Si può a buon diritto supporre l'esistenza di programmi semiletterari di questo tipo, che erano in accordo con i modi propri della poesia latina, così come con gli usi dei collezionisti d'arte²⁷. Effettivamente, rappresentazioni allegoriche di miti o di altri racconti ricorrono in varie fasi d'arte romana, o sotto forma di serie pittoriche riunite sotto un titolo «morale» tacitamente presunto, o come immagini allusive che derivano le proprie connotazioni allegoriche da uno straordinario vettore quale i sarcofagi. Quest'uso era ancora in vita nell'arte paleocristiana, che dette nuovo vigore alle antiche forme di allegoria e di narrazione ci-

clica per mezzo di contenuti nuovi e di una serie nuova di simbologie.

Queste invasioni delle arti visive nel mondo dell'invisibile non potevano mancare, attraverso i secoli, di adattare i propri scopi ed i propri metodi alle diverse tendenze delle generazioni successive. In questi ultimi anni sono state avanzate varie ipotesi di suddividere la storia dell'arte romana in periodi, in base ad elementi della storia del pensiero, come la progressiva astrazione di significato nelle sue immagini allegoriche. Proposte di questo tipo hanno il merito di assicurare un metodo di periodizzazione attento a tutte le componenti artistiche e attivo nell'ambito di un certo arco di tempo, invece di basare la propria validità su una sola classe di monumenti, come per esempio quelli ufficiali. Ciò nonostante, nascono dubbi per il fatto che le valutazioni su cui debbono basarsi tali ricostruzioni storiche sono moderne e inevitabilmente arbitrarie. Un metodo critico che dà alle opere d'arte una sistemazione intendendole come documenti di storia culturale, si basa su interpretazioni di significato e di scopo. Per esempio, fra i soggetti figurativi che decorano ambienti architettonici, distinguere fra narrazioni esplicite, serie narrative con velato intento allegorico e decorazioni pure e semplici aventi solo in modo molto debole la pretesa di un significato proprio, diviene un compito rischioso; in particolare per quanto riguarda un'arte che, come quella romana, tende a fondere con insolita disinvoltura gli elementi concreti con quelli di fantasia. In questo campo deve ancora essere fatto molto lavoro preparatorio. I temi ed i contenuti propri dell'arte romana lasciano infatti ancora spazio alla discussione ed all'acquisizione di nuove testimonianze, così come i loro vari livelli di significato: i frutti non sono stati ancora completamente raccolti.

Queste osservazioni sono applicabili, parimenti a buona ragione, anche alle allegorie politiche. È vero che

in questo settore il carattere allegorico di una rappresentazione di rado, se non mai, è incerto: sua caratteristica prima è la presenza di personificazioni di chiaro significato o di personaggi ben noti di racconti mitici. Questi personaggi che vengono da un mondo di fantasia, disseminati in episodi di vita di figure reali, creano situazioni incongruenti, come attesta il grande cameo augusteo di Vienna²⁸. La difficoltà, come anche l'attrattiva insita in questi «capricci» figurati, deriva in parte dall'interpretazione dei segni e delle immagini, ma anche dall'apparente assurdità delle associazioni che vi compaiono. A Roma, come è evidente, le allegorie di questo genere furono un'innovazione di età augustea; i loro possibili antecedenti, per esempio nell'arte aulica dell'Egitto tolemaico, non sono ancora noti in modo adeguato. Le istituzioni romane di epoca imperiale ne costituivano il soggetto originario, e la loro generale tendenza era quella di trasportare i personaggi del mondo politico del tempo in un rango semimitico che fungesse da analogia terrestre dell'organismo cosmico. Un cambiamento d'importanza delle allegorie politiche sembra essersi verificato intorno alla metà del II secolo d. C., quando esse cominciarono a diminuire di numero e di varietà e ad essere sostituite da un'iconografia più concreta e ufficiale, legata alle funzioni imperiali prescritte dalla norma». Anche in questo caso, mentre in realtà si può spesso stabilire quali sono gli eventi che stanno alla base di queste rappresentazioni o almeno identificarli in via d'ipotesi, gli studi recenti mostrano chiaramente le molteplici difficoltà di cui a tutt'oggi è irto il cammino per una loro interpretazione. Questa conclusione abbastanza negativa ci può sorprendere, dal momento che i monumenti di questo settore comprendono le opere d'arte romana più ampiamente note e più intensamente studiate. Eppure, non molti dei problemi che essi pongono si possono considerare risolti. Il merito principale degli

studi piú recenti relativi a queste allegorizzazioni della storia romana ed alle teorie filosofiche di governo che stanno loro a fianco, sembra consistere nella loro azione catalitica: tendono a mettere in luce gli elementi d'incertezza, esaminando soluzioni proposte in precedenza o correggendo osservazioni errate, a seconda dei casi. È verosimile che si continui in questo modo a mettere in discussione soluzioni apparse accettabili in passato, ma non altrettanto adesso. Questo ci impone cautela e ci costringe ad ammettere che non molto si può tenere per certo per quel che riguarda molte opere d'arte di questo genere, ed alcune delle piú notevoli fra loro; non si è ancora raggiunto un accordo, perché le interpretazioni date finora presentano ancora troppi punti oscuri. Anche monumenti famosi e apparentemente facili da interpretare come l'Ara Pacis Augustae hanno mantenuto la maggior parte dei loro segreti: il significato della processione, l'azione compiuta da Augusto stesso, il significato del rilievo della cosiddetta Tellus, sono tutti problemi insoluti che attendono ulteriori chiarimenti³⁰. Ma non è meno sorprendente di queste incertezze d'interpretazione, relative a monumenti romani che tutti credono ben conosciuti, l'ampia serie di contenuti e di connotazioni in essi impliciti – allusioni indirizzate al pubblico colto contemporaneo, che sfuggono facilmente allo studioso moderno – messi in luce dal dibattito ad essi relativo. L'Augusto di Prima Porta occupa il primo posto nell'elenco di tali problemi di rilievo, che troviamo nascosti in immagini apparentemente chiare³¹. Di qui, l'elenco si allunga attraverso i secoli. La figura alata della base della Colonna di Antonino Pio, che trasporta la coppia imperiale, troppo spesso definita Aion, costituisce un'altra voce di questa raccolta di problemi insoluti; lo stesso vale, a quanto risulta, per le pitture del soffitto del palazzo imperiale di Treviri, scoperte di recente, per citare un esempio del periodo tardoromano³².

È chiaro che lo spirito letterario romano ricorse a queste forme complesse d'arte, che traducevano le loro immagini in mezzi di comunicazione diretta con i processi errabondi dello spirito. Il loro principio d'effetto – la visione criptica – non era riservato soltanto alla personificazione allegorica dell'ideologia politica. Lo stesso principio poteva essere applicato a vari argomenti, religiosi, morali e letterari, compresi quelli che narravano storie mitiche; argomenti perciò che rivelavano, in ciascun nuovo esempio, uno sfondo diverso di idee e di reminiscenze in relazione con essi. Un esempio di quest'ultimo tipo che in anni recenti ha dato vita ad uno dei dibattiti più vivaci nel campo dell'arte romana, è il vaso Portland³³. Il fregio di grandi figure intagliato nella superficie a strati del vetrocameo blu e bianco, narra chiaramente una storia: un mito. È tuttavia difficile dire quale possa essere il mito, perché è narrato in modo così strano. Senza dubbio, il vaso ha messo in difficoltà gli studiosi moderni che lo hanno preso in esame, ed è possibile che abbia sbalordito chi lo ha esaminato in antico. Secondo l'opinione di chi scrive, di tutti i nomi di eroi che sono stati proposti in un'occasione o nell'altra per risolvere l'enigma, è forse quello di Teseo che ha le maggiori possibilità di essere dimostrato esatto. Condivido l'opinione che vi è rappresentato soltanto un singolo episodio mitico ben noto, e credo che l'episodio rappresentato sia quello della partenza di Teseo da Nasso. Tuttavia, l'azione non è unitaria in modo evidente, bensì sembra divisa in due momenti consecutivi. Nella prima scena Teseo è seduto in meditazione, con la mano che giocherella nervosamente con la veste che fra poco lascerà cadere e lo sguardo fissamente rivolto verso Arianna addormentata. La donna seduta che compare su quel lato è possibile, ma non necessario, che sia Afrodite: potrebbe rappresentare la personificazione dell'isola. Nella seconda scena, la decisione è stata presa.

Teseo scivola furtivamente nell'acqua, in punta di piedi, a metà trascinato, a metà sorretto dalla dea con il mostro marino, che molto probabilmente rappresenta Amfitrite. Essa lo condurrà alla spiaggia dell'Attica verso cui è rivolta e dove il suo consorte, Poseidone, attende pensoso, stando di vedetta dal capo Sunio. Ma che compito ha Cupido in questa scena in cui l'amore è così miseramente ingannato? La sua presenza costituisce un problema che lascia perplessi, ma penso che si possa dare una risposta. Il modo in cui Eros qui si rivolge all'eroe titubante sta a significare che gli indica la strada; e quella da lui indicata è la strada di un compito più elevato dell'amore. Lo ritengo l'«Eros del Bene e del Giusto che l'uomo saggio deve seguire» – e lo segue in questo caso «dicendo addio a Cipride, la figlia di Zeus». Le parole e le osservazioni implicite al mito sono di Euripide³⁴; le immagini ed il modo di rappresentazione sono romani. Sebbene, come è chiaro, quest'opera altamente originale abbia largamente travalicato l'iconografia tipica del soggetto così comune in essa rappresentato, tuttavia esso non sembra del tutto incomprensibile. Dobbiamo soltanto renderci conto che l'eroe è presentato due volte in una stessa azione in due tempi successivi, in una «narrazione continua»; inoltre, che il mezzo con cui avviene la sua partenza riluttante che normalmente ci aspetteremmo di vedere – vale a dire la nave – non è stato rappresentato ed è stato invece sostituito da una raffigurazione allegorica. Il Cupido con la torcia, che fa parte dell'allegoria, trova precise corrispondenze in molti putti simili nell'arte romana. La torcia naturalmente sta a significare la luce: la notte sta per finire, sorge il mattino. Se queste osservazioni sono valide, il vaso Portland si dovrebbe classificare come un'illustrazione di un dramma euripideo, non diversamente, sotto questo aspetto, dal cratere d'argento entrato di recente nella collezione del British Museum³⁵. Ma si deve altre-

sí lasciare aperto il problema se non si possa rintracciare una fonte piú vicina, in una versione latinizzata dell'idea di Euripide, in un ambito approssimativamente analogo a quello delle tragedie di Seneca. Ma discutere di ciò va oltre i limiti dati a questo saggio.

* Otto J. Brendel non aveva finito di scrivere le note per questo saggio quando morí nel 1973. Il compito di aggiungere al testo delle note, dovunque ciò sembrasse possibile e ragionevole, è stato assunto da Maria Brendel, che desidera ringraziare, per il suo aiuto nel reperire la bibliografia, in particolare Giuseppina Cerulli Irelli, e inoltre Mr Stephen Zwirn e il prof. P. H. von Blanckenhagen. Cfr. la nota 33.

¹ R. BIANCHI BANDINELLI, *Römische Kunst zwei Generationen nach Wickhoff*, in KI, 1960, pp. 267-83 [trad. it. in R. BIANCHI BANDINELLI, *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli 1961, pp. 234 sgg.; 2^a ed., Roma 1979, pp. 224-46]; C. C. VAN ESSEN, *De kunst van het oude Rome*, 's Gravenhage 1955; H. KÄHLER, *Wesenszüge der römischen Kunst*, Saarbrücken 1958.

² P. E. BROWN, *Roman Architecture*, New York 1961 [trad. it. *L'architettura romana*, Milano 1963]; L. CREMA, *L'architettura romana*, in *Enciclopedia classica*, vol. III, 12, 1.

³ G. M. A. HANFMANN, *Roman Art*, Greenwich Ct. 1964 [trad. it. *Arte romana*, Milano 1965]; H. KÄHLE, *Rom und seine Welt*, München 1958-60 [ID., *Rom und sein Imperium*, Baden Baden 1962, con trad. it. *Roma e l'arte imperiale*, Milano 1963]; T. KRAUS (a cura di), *Das römische Weltreich* («Propyläen Kunstgeschichte», 2), Berlin 1967.

⁴ P. DEMARGNE (a cura di), *Le rayonnement des civilisations grecques et romaines sur les cultures périphériques*, Paris 1965; O. DOPPELFELD e altri, *Römer am Rhein*, Köln 1967; ID., *Römer in Rumänien*, Köln 1969; J. M. C. TOYNBEE, *Art in Britain under the Romans*, Oxford 1964.

⁵ R. BIANCHI BANDINELLI, *Sulla formazione del ritratto romano*, in *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli 1961, pp. 172-88 [cfr. l'ed. cit. alla nota 1, pp. 164-80].

⁶ O. J. BRENDEL, *Etruscan Art*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1979. L'autore lavorò a questo libro sull'arte etrusca mentre stava scrivendo *Roman Art in Modern Perspective* [L'arte romana in prospettiva moderna].

⁷ F. GERKE, *Spätantike und frühes Christentum*, Baden Baden 1967 [trad. it., *Le sorgenti dell'arte cristiana*, Milano 1969; A. GRABAR, *Early Christian Art*, New York 1968 [si tratta della trad. ingl. dall'opera ori-

ginale francese, *Le premier art chrétien*, Paris 1966, da cui la trad. it. *L'arte paleocristiana*, Milano 1967, rist. Milano 1980]; A. RUMPF, *Stilphasen der spätantiken Kunst*, Köln 1957; W. F. VOLBACH, *Early Christian Art*, New York 1962 [si tratta della trad. inglese dall'opera originale tedesca, *Frühchristliche Kunst*, München 1958, da cui la trad. it. *Arte paleocristiana*, Firenze 1958; tutte le tre edizioni hanno apparato fotografico curato da M. Hirmer].

⁸ G. RODENWALDT, *Zur Begrenzung und Gliederung der Spätantike*, in *JDAI*, 59-60, 1944-45, pp. 81-87.

⁹ G. TRAVERSARI, *Aspetti formali della scultura neoclassica a Roma dal I al III sec. a. C.*, in *DArch*, 11, 3, 1968, pp. 302-68.

¹⁰ I. SCOTT RYBERG, *Rites of the State Religion in Roman Art*, in *MAAR*, 22, 1955, pp. 1-227.

¹¹ G. C. PICARD, *Les trophées romains*, Paris 1957.

¹² O. J. BRENDEL, rec. a PICARD, *Les trophées des romains*, in «Gnomon», 36, 1964, pp. 498-508.

¹³ G. TRAVERSARI, *Aspetti formali della scultura neoclassica a Roma dal I al III sec. d. C.*, Roma 1968.

¹⁴ M. CAGIANO DE AZEVEDO, *La dea Barberini*, in *RIASA*, 3, 1954, pp. 108-46.

¹⁵ M. BORDA, *La pittura romana*, Milano 1958, pp. 5-18. Cfr. J. BRUNO, *Antecedents of the Pompeian First Style*, in *MA*, 73, 1969, pp. 305-17.

¹⁶ K. PARLASCA, *Das pergamenische Taubenmosaik und der sogenannte Nestor-Becher*, in *JDAI*, 78, 1963, pp. 256-93; K. M. PHILLIPS, *Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics: A Ganymede Mosaic from Sicily*, in *ArtBull*, 42, 1960, pp. 241-62.

¹⁷ J. J. POLLITT, *The Art of Greece*, Englewood Cliffs (N.J.) 1965, pp. XII, 111-12, 158-61.

¹⁸ GRABAR, *Early Christian Art* cit.

¹⁹ J. M. CROISILLE, *Les natures mortes campaniennes*, Bruxelles 1965.

²⁰ C. ALEXANDER e P. H. VON BLAWKENHAGEN, *The Paintings from Boscotrecase*, Heidelberg 1962; VITRUVIO, *De arch.*, 7 5.1; J. J. POLLITT, *The Art of Rome, c. 753 B. C. - 337 A. D.*, Englewood Cliffs (N.J.) 1966, pp. 127 sgg.

²¹ P. H. VON BLANCKENHAGEN, *Daedalus and Icarus on Pompeian Walls*, in *MDAI(R)*, 75, 1968, pp. 106-43.

²² K. M. PHILLIPS, *Perseus and Andromeda*, in *AJA*, 72, 1968, pp. 1-21.

²³ P. H. VON BLANCKENHAGEN, *Narration in Hellenistic and Roman Art*, in *AJA*, 61, 1957, pp. 78-83.

²⁴ O. J. BRENDEL, *Der grosse Fries in der Villa dei Misteri*, in *JDAI*, 81, 1966, pp. 206-260; G. CARETTONI, *Il fregio figurato della Basilica Emilia*, in *RIASA*, 10, 1961, pp. 5-78; E. NASH, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, vol. II, New York 1962, bibliografia pp. 359-69.

²⁵ T. HÖLSCHER, *Victoria Romana*, Mainz 1967; P. ZANKER, *Forum Augustum* (Monumenta Artis Antiquae, II), Tübingen 1968, pp. 14, 20.

²⁶ P. W. LEHMANN, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum*, Cambridge (Mass.) 1953. Rec. di O. J. BRENDEL, in *AJP*, 75, 1954, pp. 407 sgg.

²⁷ POLLITT, *Art of Rome* cit., pp. 74-81.

²⁸ KÄHLER, *Rom und seine Welt* cit., pp. 186-88 [cfr. *Roma e l'arte imperiale* cit., pp. 78-83].

²⁹ R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven 1963, pp. 105-61.

³⁰ E. SIMON, *Ara Pacis Augustae* (Monumenta Artis Antiquae, I), Tübingen 1967.

³¹ H. INGHOLT, *The Prima Porta Statue of Augustus*, in «*Archaeology*», 22, 1959, pp. 176-87, 304-18; H. KÄHLER, *Die Augustusstatue von Prima porta*, Köln 1959.

³² I. LAVIN, *The Ceiling Frescoes in Trier and Illusionism in Constantinian Painting*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», 21, 1967, pp. 92-113; W. REUSCH (a cura di), *Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel*, Trier 1965, pp. 236 sgg.

³³ E. B. HARRISON, *The Portland Vase: Thinking it over*, in *In Memoriam Otto J. Brendel, Essays in Archaeology and the Humanities*, a cura di L. Bonfante e H. von Heintze, Mainz 1976, pp. 131-42. Il saggio presenta una bibliografia completa sul vaso Portland, oltre che un'importante nuova ricerca. Si fa qui un'eccezione alla norma finora seguita di citare soltanto quei lavori che potevano essere noti all'autore quando portò a termine questo saggio nel dicembre del 1969.

³⁴ EURIPIDE, fr. 388 Nauck; attribuito ad Euripide da T. B. WEBSTER, *The Tragedies of Euripides*, London 1967, p. 105 sgg. Si tratta forse di un frammento di un discorso (di Athena?) del *Theseus* di Euripide.

³⁵ P. E. CORBETT e D. E. STRONG, *Three Roman Silver Cups*, in *BMQ*, 23, 1960-61, pp. 68-83.

«Ineguaglianze» e continuità: un'immagine dell'arte romana

di Salvatore Settis

1. «Le ineguaglianze del contemporaneo», su cui chiude il saggio centrale di questo libro, erano probabilmente per Otto Brendel il naturale approdo del suo sforzo lucidissimo di guardare – dall'alto e da lontano – alla storia degli studi sull'arte romana. Approdo, o presupposto? Questa formula echeggia certamente quella lanciata quasi trent'anni prima da Wilhelm Pinder, «la non-contemporaneità del contemporaneo» [die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen]¹, in un contesto dove «contemporaneo» [gleichzeitig] era di continuo contrapposto a coetaneo» [gleichalt [e] rig], per proporre una «Kunstgeschichte nach Generationen», una storia dell'arte dove '1260' non sia l'astratto luogo geometrico dove conduce un compatto e solidale processo evolutivo, ma segni per alcuni artisti la giovinezza, per altri la maturità o la vecchiaia; per l'uno l'audace introduzione del nuovo, per l'altro la prosecuzione, persino inerziale, di uno stile ormai affermato, quando non già stanco; e dove insomma convivano, ma contrapponendosi, lo scultore di Saint-Denis e quello di Naumburg. Egualmente, per poter accettare la documentata datazione allo stesso anno 1464 di due opere così diverse come la lastra tombale che uno scultore Erhart scolpì per Kaspar Zeller a Straubing (Baviera) e il busto del cosiddetto conte di Hanau a Strasburgo, di Nikolaus Gerhart, dobbiamo saper dire a noi stessi qualcosa

come: «Noch Erbart und schon Gerhart» [Erhart ancora, Gerhart già]². In nessuno sviluppo lineare, le due opere potrebbero trovar posto sotto lo stesso anno. Esse sono al tempo stesso *contemporanee*, perché cadono nella medesima casella di una griglia meramente calendariale, e *non contemporanee*, perché si situano in due punti diversi di un processo evolutivo inteso come coerente, cioè dominato da una delle idee chiave della storiografia artistica, quella del «progresso, nell'arte». Il problema è, dunque: fino a che punto questa cronologia non-calendariale condiziona lo storico nel momento in cui egli pronuncia, per obbligo di mestiere, la data (in termini di cronologia calendariale) di un'opera anonima e non datata? Quanti scarti, o distorsioni, si producono passando da una delle due griglie all'altra? E quale delle due ci preme di più?

Certo, il Brendel non cita mai espressamente Pinder, né si richiama a una qualsiasi storia dell'arte (romana, o no) «per generazioni». Egli ricorre tuttavia alla felice formula pinderiana, probabilmente per affermare con essa che l'intero corso dell'arte romana è attraversato e rotto da linee di discontinuità e di frattura *interna*, che ne rendono difficile, la definizione come un'unità organica, da un lato e, dall'altro, l'indicazione di fasi e limiti cronologici nettamente individuati. Ora, non è esagerato affermare che, per molto tempo e in qualche misura ancor oggi, gli sforzi degli storici dell'arte romana si sono mossi prevalentemente in una direzione opposta a questa: cercando sviluppi coerenti, costituendo linee evolutive, inseguendo appigli cronologici sicuri. Questa tendenza era ed è in qualche modo inevitabile, dal momento che gli studi sull'arte romana fanno parte di un campo più vasto, quello dell'archeologia classica, in cui il posto più rilevante è stato sempre occupato dall'arte greca. In nettissimo contrasto con questa, l'arte romana è largamente anonima, e pochissimo documen-

tata da fonti scritte. Non è mai esistita una storiografia artistica romana: e lo stesso Plinio che pur si preoccupa di raccogliere informazioni sulle opere, la biografia e il *floruit* degli artisti greci, dà sugli artisti romani non piú che sparse e trascurabili notizie. Possiamo, certo, lagnarci di non sapere tutto ciò che vorremmo di Fidia o di Policleto: ma dello scultore grandissimo che progettò e guidò l'esecuzione della Colonna Traiana non possiamo nemmeno sospettare il nome, né abbiamo alcuna probabilità di scoprirlo mai.

Al contrario, lo sviluppo dell'arte greca è stato registrato, e anzi accompagnato, da tutta una letteratura specializzata: opere sulle varie tecniche, biografie d'artisti, descrizioni di statue e di quadri, guide di luoghi da visitare (come la *Periegesi della Grecia* di Pausania), e persino opere teoriche scritte dagli stessi artisti per illustrare principî di proporzione e simmetria, come il celebrato *Canone* di Policleto, o il commentario che il pittore Agatarco di Samo scrisse sull'apparato scenico che aveva approntato per una tragedia di Eschilo. Nel secolo III a. C., il grado di autoconsapevolezza degli artisti greci era divenuto così alto, che poté sorgere una vera e propria storiografia artistica, caratterizzata dall'uso congiunto del «giudizio d'arte», dello schema biografico e della divisione per scuole. Il nome piú celebre è quello di Senocrate di Atene, scultore e scrittore, a cui Bernhard Schweitzer si è sforzato di ridonare, sulla base dei pochi frammenti conservati, la statura di un Vasari *ante littera*³. E dunque la storia dell'arte antica ha dovuto misurarsi di continuo da un lato col drammatico naufragio della maggior parte di questi testi, dall'altro con il modello offerto dalla storiografia artistica dell'età moderna (per esempio, Vasari): e da un tal contrasto ha tratto la bella tensione a 'ricostruire', dai frammenti superstiti, giudizi artistici degli antichi e biografie d'artisti e genealogie di scuole e centri d'arte, che ha pro-

dotto una messe abbondantissima di studi, in parallelo a quelli sulle sculture e pitture antiche (originali e copie) recuperate via via dall'archeologia di scavo.

Ma questo modello storiografico, che ha condizionato la crescita della storia dell'arte antica nel suo complesso da Winckelmann in qua, suscitando nel campo dell'arte greca tanti felici risultati, non può essere applicato tal quale allo studio dell'arte romana. Solo alcuni architetti romani, come Vitruvio, scrissero trattati sull'arte loro; invano cercheremmo nelle fonti antiche tracce di consapevoli partizioni per scuole degli artisti romani, di biografie, di giudizi d'arte organizzati per categorie che abbiano seguito lo svolgersi dell'arte romana. Le eccezioni sono così rare, che non modificano il quadro d'insieme: né è possibile forzarlo e capovolgerlo, introducendo «personalità» fittizie (tanti «Maestri di ...»), che sono destinati a restare tanto più anonimi e inconsistenti, quanto più esteso si fa lo sforzo di individuarli. Altro è indicare, nel ricchissimo panorama del gotico italiano, un «Maestro del Bambino Vispo», nome convenzionale tra tanti nomi veri; e che contiene in sé – perciò – la tensione alla scoperta del nome vero; altro produrre sulla scena, a Pompei o a Roma, schiere di fantasmi («Maestro epico», «Maestro bucolico», «Maestro chiaro», «Maestro fabuloso»...; o ancora «Maestro della Caccia», «Maestro di Pelope», «Maestro di Pretestato»...) come a creare un effimero e gratuito gioco d'ombre⁴.

Anche la tendenza a stabilire griglie cronologiche a maglie sempre più fitte appare determinata dagli stessi schemi storiografici, e punta sulla costruzione di una linea organica di sviluppo (agganciata a opere di datazione sicura), che possa consentire allo studioso di emettere il più spesso possibile responsi cronologici, se non *ad annum*, approssimati, almeno, al decennio. Alimentata anche dalla tensione verso la cronologia che carat-

terizza (e anzi in parte giustifica) l'archeologia di scavo, questa tendenza convoglia ancor oggi una parte cospicua delle ricerche sull'arte romana: in esse, come negli studi per esempio della produzione ceramica, il passaggio dalla cronologia relativa alla cronologia assoluta (= calendariale) è oggetto di un'incessante messa a punto. Inoltre, sebbene di solito siano riferite a singole classi di materiale e periodi limitati, queste costruzioni rimandano in definitiva l'una all'altra, e dunque si propongono implicitamente come fasi preparatorie di una griglia onnicomprensiva, che a sua volta presuppone uno sviluppo artistico coerente. «Quest'idea falsificante di segmenti unidimensionali del tempo storico non è espressa praticamente mai a chiare lettere, e tuttavia opera dappertutto: dato che ogni storiografia «pratica», anche se lo nega, parte sempre da presupposti teoretici. È un'idea che s'annida tanto più sullo sfondo, quanto più la ricerca si volge alla monografia storico-artistica, basata su date sicure, e cresce invece di misura via via che si va indietro nel tempo; e le date (con la loro forza costringente) ci abbandonano; e ci troviamo a un tratto in un mondo dove, al di là degli uomini, non ci sono che *opere* disposte naturalmente in sequenza unilaterale: nella storia dell'arte anonima»⁵.

Questa «anonyme Kunstgeschichte» di cui parla Pinder – certo facendo eco a Wölfflin⁶ – potrebbe egualmente bene caratterizzare l'arte romana com'è abbracciata dallo sguardo del Brendel. E all'anonimità generalizzata di quest'immensa provincia artistica fa riscontro la diffusione universale, nell'ambito del dominio romano e persino oltre, di temi, iconografie, moduli stilistici, che conduce a una progressiva standardizzazione del linguaggio, favorita dalla «rapida crescita dell'arte "portatile" basata sulla produzione di massa con matrici»: insomma, un «Art for the Multitude», un campo privilegiato per la sperimentazione di un modello di sto-

riografia basato sull'incrocio (o la vita parallela) di un numero indeterminato di *Kunstwollen* diversi tra loro⁸. La parola-chiave introdotta da Alois Riegl due generazioni prima, che aveva accompagnato la grande rivalutazione dell'arte romana sul principio del secolo, viene così riproposta in un contesto profondamente rinnovato: e a determinarlo valgono ormai da un lato le precondizioni individuali (dell'artista e del committente) e ambientali, dall'altro lo scontro fra queste e il *contenuto* di ogni opera singola, che – per l'elevata standardizzazione del processo produttivo – si pone quasi come un terzo polo, e concorre a determinare scelte formali fondamentali: nascono così gli «stili di genere», strutturalmente legati a partizioni tipologiche e tematiche. Il «genere» a cui un rilievo, o un dipinto, appartiene, concorre in modo determinante a condizionarne le forme. In una «storia dell'arte anonima», com'è quella romana, la forza cogente degli *standards* di riferimento può più facilmente essere avvertita: da sola, essa basta a introdurre segmentazioni molteplici nel processo dello sviluppo artistico, «stili non-periodici»⁹. La domanda è dunque: quali conseguenze ne potranno derivare, se il modello è fecondo, per la Storia dell'Arte non-anonima?

2. «Il mondo, il nostro mondo, quello in cui viviamo, mi appare come un bosco per metà stupefacente, per metà spaventevole, in ogni caso quasi sconosciuto, ed esteso all'infinito. Solo le nostre ricerche nei sentieri della sua storia, così difficili da percorrere, ci portano a scoprire nascoste radure, dov'è possibile – ma per caso – conoscere e comprendere». È un brano di una lettera che Otto Brendel scrisse al fratello nel 1934¹⁰: in questa dolorosa dichiarazione di estraneità, l'incomprensibile bosco dove si aprono infrequenti radure è una Germania ormai nelle mani di Hitler. Nel 1936, Brendel lascerà il suo paese, prima per l'Inghilterra, poi per gli

Stati Uniti. L'ultimo suo lavoro apparso in tedesco prima della drammatica emigrazione era dedicato alla storia della sfera come simbolo nell'arte antica: un omaggio a uno dei maestri di Heidelberg, Franz Boll (morto nel 1924)¹¹.

Ma il Brendel «americano» che scrive nel 1953 i *Prolegomena* è saldamente ancorato ai problemi e ai nomi della sua giovinezza in Germania. Lo stesso confronto fra questo saggio e la conferenza tenuta a Roma nel 1935 mostra, con di mezzo quasi vent'anni, l'emigrazione e la Guerra, piena continuità d'intenti: con in più quello sguardo da lontano, su una storia degli studi tutta europea (e in gran parte tedesca), che un altro grande emigrato, Erwin Panofsky, ha descritto così bene¹². In questo senso va intesa anche la nascosta, eppure indubbia, citazione da uno storico dell'arte tedesco come Wilhelm Pinder: essa può servire almeno a indicare fino a che punto più generali conoscenze e tensioni di metodo guidassero il Brendel nel suo approccio all'arte romana. Se, anche negli anni americani, egli continuò a studiare l'arte antica con un occhio volto a problemi e metodi della storia dell'arte moderna, è, certo, anche per la straordinaria fortuna della storia dell'arte negli Stati Uniti, alimentata dall'immigrazione di studiosi tedeschi, in quello che Panofsky ha chiamato «il provvidenziale sincronismo tra nascita del fascismo e nazismo in Europa e fioritura della storia dell'arte negli Stati Uniti»¹³. Si può indicare come caratteristico di questa peculiare mescolanza il suo *A Kneeling Persian: Migrations of a Motif*, comparso negli studi per Rudolf Wittkower¹⁴.

In esso, il Brendel cerca una risposta a un problema già posto, indipendentemente, da due archeologi: Friedrich von Duhn già nel 1885 e più tardi (1954) quel Ludwig Curtius che era stato maestro di Brendel a Heidelberg¹⁵. Il von Duhn aveva notato che un Adamo delle

Très Riches Heures del duca di Berry (c. 1413-1416) si presenta in uno schema iconografico che coincide puntualmente con quello di un Persiano inginocchiato, copia romana di un ex voto pergameno del II secolo a. C.; anche il significato dello schema (una posizione di difesa davanti a un pericolo) è in ambo i casi lo stesso: il Persiano si difende dal nemico, Adamo dalla tentazione di Eva. Senza conoscere lo studio di von Duhn, il Curtius fece un'osservazione del tutto simile a questa a proposito di due figure con lo stesso schema in quadri religiosi fiamminghi, dell'ambiente di Dieric Bouts (intorno al 1460). In uno dei due casi, lo schema è rovesciato (la posizione delle gambe è invertita), e rinvia dunque a un altro Persiano inginocchiato, che peraltro appartiene allo stesso gruppo del primo. Che si tratti di ripetizione fortuita del medesimo schema, è impossibile, tanto esso è fortemente caratterizzato; una derivazione dall'antico sembra dunque certissima. Ma il problema è che, per quel che ne sappiamo, nessuna copia di questi Persiani in ginocchio era visibile in Italia prima del 1514. La soluzione proposta da Curtius è drastica: per quanto non lo si possa provare, una statua di «Persiano in ginocchio» *deve* essere stata nota e visibile a Roma ben prima del 1514.

La risposta di Brendel è profondamente diversa da questa: egli introduce nel problema alcune urne etrusche, dove entrambe le varianti dello schema pergameno si trovano adoperate. Poiché nemmeno la conoscenza di queste urne è in alcun modo documentabile nel Quattrocento, il vantaggio di questa spiegazione è apparentemente nullo: in realtà, il Brendel vuole spostare l'attenzione dalla «grande» arte antica, le statue studiate e disegnate dagli artisti del Rinascimento, a quella *produzione di serie*, come le urne di Perugia o di Volterra, che diffondeva nell'antichità schemi e temi; e può ancora averlo fatto nel Quattrocento. È inevitabile il richia-

mo alla pagina di Aby Warburg dove due incisioni quattrocentesche con la «lotta per i pantaloni» sono spiegate sulla base di un giocattolo norvegese dell'Ottocento, una prova che «proviene, è vero, dalla regione bassa dell'arte popolare scandinava degli utensili, troppo poco studiata per la storia dello sviluppo del grande stile»»; e, piú in generale, al suo uso promiscuo di opere di «grande» arte e documenti «umili» come tessere per il montaggio di uno stesso discorso storico. Per Brendel, il richiamo alle urne etrusche – e, piú in generale, alle opere anonime, alla produzione di serie – non significa dissolvere il problema in un generico rinvio (cosí frequente fra gli storici dell'arte) a indifferenziati «modelli antichi», ma puntare sulla *continuità* della circolazione della cultura figurativa greco-romana. Perciò, non gli importa ipotizzare la scoperta di un'urna con lo schema del «Persiano in ginocchio» ai primi del Quattrocento (che varrebbe quanto l'ipotesi del Curtius), ma affermare la pluralità e la ramificazione delle vie di diffusione degli schemi iconografici antichi. «Poiché molto di questo materiale era prodotto in massa nell'antichità, è probabile che fosse in qualche misura disponibile anche piú tardi. Pertanto, c'è una probabilità statistica che le piú frequenti urne etrusche, e non certe statue famose, abbiano trasmesso il motivo pergameno»¹⁷. È vero che cosí «le nostre possibilità di identificare puntualmente il modello – in quanto distinto dal motivo in generale – [...] sono probabilmente diminuite»¹⁸; ma se ne è guadagnato il passaggio dall'opera singola (creazione unica, e unico tramite fra l'antico e l'arte moderna) alla *serie* iconografica.

È piú facile accettare un procedimento come questo quando si parla di motivi di arte decorativa (per esempio, i «tralci abitati»¹⁹): secondo il modello messo a fuoco dal Riegl di *Stilfragen* (1893; trad. it. *Problemi di stile*, Milano 1963), non è possibile indicare in quale

monumento greco il motivo egiziano del fiore di loto sia entrato per la prima volta, né da quale monumento egiziano sia stato ripreso; ma non per questo, l'origine egiziana del motivo è meno certa. Un principio come questo è (con ragione) messo in dubbio di frequente quando lo si invochi per spiegare la storia, invece, di schemi iconografici: dove l'appello a una vaga «circolazione di modelli classici» troppo spesso è servito a nascondere l'incapacità di porre sul tappeto i singoli casi con puntuale analisi sia dello schema di volta in volta ricorrente, sia delle circostanze storiche (provate, o no) della trasmissione. Ma Brendel non intende suggerire che la tradizione dei modelli classici debba essere indagata con egual metodo quando si tratta di tralci e quando si tratta di figure umane. Se, nella 'sua' storia del «Persiano in ginocchio», egli parteggia per una diffusione del motivo attraverso un'urna e non una statua, è perché intende privilegiare gli aspetti seriali della produzione artistica, e una trasmissione degli schemi tendenzialmente anonima e in certa misura meccanica, piuttosto che per folgorazione del modello antico sull'artista quattrocentesco; perciò, egli invoca a suo favore anche un'arma come la «probabilità statistica». Determinata in primo luogo dalla sua interpretazione dell'arte romana (e dunque tutta «dentro» una problematica archeologica), la proposta di Brendel, proprio perché s'impenna sulla «produzione di massa» di oggetti d'arte, finisce dunque col coinvolgere alcuni temi topici della storia dell'arte moderna non meno che dell'antica. Fra questi: la definizione del confine tra *motivo* decorativo (per esempio un tralcio di vite) e *schema* iconografico (per esempio un Persiano in ginocchio) e dei rispettivi modi di invenzione, diffusione e variazione; l'alternativa, per ogni caso di «ripresa dall'antico» (di uno schema, di un motivo), fra un modello storiografico di interruzione e rinascita e un altro, in qualche modo opposto, di tradizione

continua; infine, il rapporto fra la trasmissione di uno schema iconografico come tale (se così si può dire, «vuoto») e la conservazione, o il mutamento, del suo significato originario»²⁰. L'incrocio fra archeologia e storia dell'arte può rivelarsi per questi problemi specialmente fecondo: lo studio delle molteplici memorie dell'antico, un osservatorio privilegiato. Sia lecita, dunque, una domanda in più: dove, e come, la *serie* (sostanzialmente sincronica) della produzione sfocia nella *serie* (diacronica) della tradizione?

3. La più significativa reazione (non solo in Italia) ai *Prolegomena to a Book on Roman Art* di Brendel (1953) fu una conferenza di Ranuccio Bianchi Bandinelli al III Congresso internazionale di studi classici (Londra, settembre 1959), pubblicata dapprima in tedesco, e poco più tardi in italiano²¹. Essa inizia con una citazione dei *Prolegomena*, a cui poi allude, in modo più o meno diretto, di continuo; e la domanda che subito ne trae (p. 235: «perché oggi non esiste ancora nessuna storia dell'arte romana universalmente accettabile?»), rimanda inevitabilmente il lettore di oggi ai lavori di sintesi che Bianchi Bandinelli scriverà poco dopo²², e alla grande officina dell'*Enciclopedia dell'arte antica*, che egli già dirigeva (il primo volume era uscito nel 1958). Anche scrivendo per l'*Enciclopedia* la voce *Romana, Arte* (1961), Bianchi Bandinelli aprirà con la stessa domanda, e quasi con le stesse parole; ma vi risponderà ripercorrendo puntualmente nei termini di Brendel il «problema terminologico»: che cosa s'intende per arte «romana»? La conclusione è la stessa di Brendel: «L'aver tardato a porre con chiarezza la distinzione fra queste due diverse serie di problemi, cioè «arte romana» e «arte del mondo antico in età romana» ha contribuito al ritardo nel quale si trova oggi la ricerca scientifica in questo campo»²³.

Ma nella conferenza londinese del 1959 Bianchi Ban-

dinelli aveva preso – invece – le distanze dal Brendel, soprattutto perché gli pareva impossibile condividere «l'opinione che la difficoltà [di scrivere una storia dell'arte romana] risieda nella peculiare natura dell'arte romana, nella mancanza di una coerente tradizione artistica e di un coerente sviluppo stilistico dell'arte romana. [...]. Non credo che qui da parte del Brendel venga colto l'essenziale: la storia di questa mancanza di coerenza, di questa bipolarità, sarebbe già una storia dell'arte romana»²⁴. Si può subito osservare che la «mancanza di coerenza» dell'arte romana non è descritta da Brendel in termini di *bipolarità*, ma – e la differenza è importante – di *poli-centrismo*; inoltre, nei *Prolegomena*, la constatazione che non è mai stata elaborata una soddisfacente definizione dell'«arte romana» in termini di caratteristiche formali unitarie (come appare più agevole, per esempio, per l'arte egizia, o la greca) conduce alla proposta di costruire un quadro coerente dell'arte romana («a Book on Roman Art») fondato su caratteristiche almeno in parte *non formali*. Tuttavia, fra l'iniziale dissenso da Brendel e il consenso nella successiva voce dell'*Enciclopedia* non c'è contrasto. Nell'un caso come nell'altro, Bianchi Bandinelli accoglie nella sostanza l'analisi della storia degli studi, ma non le conseguenze che il Brendel ne trae sulla *natura dell'arte romana*, e dunque sulle nuove strade da seguire per la costruzione di un quadro unitario. Col Brendel, egli consente nella necessità di legare strettissimamente l'arte romana alla storia romana²⁵, ma la tendenza a moltiplicare i «poli» dell'arte romana e a segmentarne il processo evolutivo gli resta sostanzialmente estranea. Per Bianchi Bandinelli, «una storia dell'arte romana» resta, per l'essenziale, «la storia di questa bipolarità»: ed è proprio questo il quadro che egli cercherà di tracciare.

Nella stessa conferenza del 1958, Bianchi Bandinelli raccomandava di congiungere, negli studi sull'arte

romana, «alla ricerca filologica e all'analisi estetica [...] un terzo strumento», l'indagine sociologica, intesa come «connessione dell'arte figurativa col suo pregnante fondo storico generale»²⁶. È in questo contesto che egli introduce la sua conclusione, che «l'arte romana non possiede uno sviluppo unitario; si muove sempre avanzando su *due vie diverse*, piuttosto si dovrebbe dire su due *strati diversi*. Questi strati si possono definire, anche se non del tutto esattamente, l'uno *ufficiale*, e l'altro *popolare*. Entrambi possiedono una limitazione sociale, che in nessun caso può essere negata o elusa»²⁷. Com'è espressamente dichiarato nel saggio d'apertura del primo numero (1967) dei suoi «Dialoghi di Archeologia»²⁸, questa distinzione – che sarà il principale *leit-motiv* degli studi di Bianchi Bandinelli sull'arte romana negli anni successivi – riprende le proposte avanza fra il 1939 e il 1940 da un archeologo tedesco di prima grandezza, Gerhard Rodenwaldt²⁹. Ma con una differenza importante: a partire dal 1965, Bianchi Bandinelli non parlerà più – come Rodenwaldt – di «arte popolare», ma di «arte plebea»³⁰; e la nuova terminologia corrisponde non solo all'intenzione di evitare ogni equivoco 'romantico' o 'idealistico' connesso alla stessa parola «popolare»³¹, ma certo, e specialmente, al desiderio di fondare la distinzione di Rodenwaldt su basi esplicitamente sociologiche: «l'arte ufficiale si dispiega nei monumenti commissionati dal Senato, espressione del patriziato, e dagli amatori che seguivano la tradizione colta dell'arte ellenistica. La corrente plebea decora i monumenti dei magistrati e degli ufficiali di provincia. È la più autenticamente «romana», poiché si connette ai precedenti italici, e diventa una componente determinante per l'arte provinciale extra-italica, poiché è anche l'arte della classe media dei sottufficiali e dei soldati. [...]. La corrente plebea dell'arte romana raggiunge durante la tetrarchia l'arte ufficiale, perché gli strati sociali che si

erano sempre serviti di quest'arte sono quelli che diventano, in questo periodo, l'elemento decisivo della nuova struttura amministrativa e pubblica dell'Impero: i coloni e i militari»³².

D'altra parte, già le formulazioni di Rodenwaldt contenevano chiari rinvii a una connotazione sociologica delle due «correnti» dell'arte romana: per dirlo con Brendel (1953), esse «si possono mettere in relazione con gli strati sociali nella loro realtà storica: è questo il significato particolare del termine 'arte popolare'». Egualmente, l'affermazione del Bianchi Bandinelli che l'arte provinciale «senza dubbio appartiene, in sostanza, alla corrente artistica popolare»³³ ripete, capovolgendola, la formula di Rodenwaldt, secondo cui «l'arte popolare si può quasi chiamare un'arte provinciale dentro la stessa Roma». Ma se «popolare», o «plebeo», è in qualche modo uguale a «provinciale», è perché plebei e provinciali sono stati meno raggiunti, o non lo sono stati affatto, dalla «tradizione colta dell'arte ellenistica». Nell'un caso e nell'altro, il *centro* e l'arte greca classica e le sue filiazioni, fra le quali finisce per prender posto l'arte romana aulica; la *periferia*, in senso ora geografico ora sociologico, è – rispetto a questo filone ellenizzante – caratterizzata quasi solo in negativo³⁵.

Dietro quest'interpretazione dualistica dell'arte romana, un'altra – dunque – ne affiora. Se Bianchi Bandinelli tante volte ripete che l'arte plebea «è la più autenticamente romana», è perché la bipolarità arte ufficiale / arte plebea – fondata su una distinzione, e anzi opposizione, di strati sociali – riposa, più a fondo, sulla bipolarità fra elemento «autenticamente romano» e elemento greco-classico, secondo un modello storiografico che è, in ultima analisi, un'elaborazione di quello proposto da Winckelmann, dove l'arte romana era presentata come fase di *decadenza* dell'arte greca classica. Dopo Riegl, dopo Wickhoff, di «decadenza», si

capisce, è diventato difficile parlare: ma come definire, allora, la differenza fra arte greca e arte romana? Per Bianchi Bandinelli, l'«arte plebea» è da un lato «un filone senza dubbio subalterno», di «valore spesso qualitativamente scarso» e «carattere piú praticistico che artistico»³⁶: e tuttavia «si pone, storicamente, come un elemento protagonista», dato che questo filone 'plebeo-provinciale' era destinato a raggiungere, intorno al 300 d. C., l'arte ufficiale, conducendo a «quella rottura della tradizione ellenistica che i nostri primi storici dell'arte chiamavano 'decadenza', e che noi oggi chiamiamo col nome di 'Spätantike' [tarda antichità], che le fu dato dalla Scuola di Vienna»³⁷. Piú tardi, essa «fu elemento costitutivo dell'arte medievale occidentale, che fu arte a carattere popolare (se si esclude la rinascenza carolingia)»³⁸. È dunque evidente che questa bipolarità è evocata per spiegare l'elemento «non-classico» che convive con la tradizione ellenistica nell'arte romana; perciò essa da un lato serve a definire le caratteristiche formali dell'arte romana, dall'altro a fissarne i termini cronologici: sia «gli inizi dell'arte romana – cioè la sua radice italica –» sia «il suo finale e sostanziale svolgimento, cioè la formazione dello stile della tarda antichità»³⁹ sono definiti dal comparire, o dal prevalere, di elementi nonclassici (o non-greci).

Ma quando comincia il processo di allontanamento dalla «forma classica»? Per Bianchi Bandinelli, «nel IV secolo a. C. si avverte già una rottura [...] fra le creazioni individuali dei grandi maestri e la lucrosa industria artistica. Nell'ellenismo si può già parlare, accanto alla grande arte, anche di un artigianato, che talora inventa e applica espedienti di tipo industriale. L'arte [...], come ogni altra produzione, è ormai sottoposta alle richieste e alle leggi del mercato». La stessa «frattura fra l'attività delle grandi personalità creatrici e l'industria artistica» si ritrova anche nell'arte romana, dove tuttavia

«quella frattura si collega col rigido differenziamento dei ceti sociali; da una parte essa conduce all'arte popolare e, dall'altra, all'arte ufficiale»⁴⁰. Produzione di serie e «arte plebea» sono così in certa misura assimilate (in quanto entrambe si allontanano dalla «grande arte» greca classica); se in età romana la divaricazione si fa più grande, ciò appare come conseguenza di un più «rigido, differenziamento dei ceti sociali».

La domanda, se anche nel pieno della classicità greca un qualche differenziamento dei ceti sociali abbia lasciato tracce nella produzione artistica, resta sostanzialmente senza risposta. Per l'autore di *Storicità dell'arte classica*, naturalmente, è necessario «considerare e esplorare anche l'arte classica nella sua situazione storica, come un fenomeno vincolato al proprio tempo»; e tuttavia, l'arte romana gli appare «storicamente condizionata come nessun'altra»⁴¹. «L'arte romana non scaturì da un'esigenza spontanea di esprimere mediante forme e colori una particolare esperienza dell'uomo di fronte al mondo che lo circonda, aspirando a una validità universale, come avvenne nell'arte greca o in altre grandi civiltà artistiche. L'arte romana è sempre espressione di una situazione sociale o di un'affermazione politica»⁴². E anche se «il tipico carattere rappresentativo dell'arte romana trova già delle premesse nell'ellenismo», in questo c'è pur sempre «maggiore influsso di considerazioni estetiche», mentre l'arte romana è «principalmente in relazione ad un programma pratico»⁴³. È stato riconosciuto (dal Rodenwaldt, 1942, dallo Schweitzer, 1950) che al posto del *logos* immanente all'arte greca, i romani ebbero a porre la res. [...]. La produzione artistica romana non appare mai disinteressata, cioè rivolta principalmente a fini di godimento estetico. [...]. Nella produzione artistica della scultura ufficiale l'intento celebrativo (e talora francamente propagandistico) supera chiaramente, ci sembra, il momento di astratto interes-

se formale»⁴⁴. Perciò, «dal punto di vista della creazione artistica, salvo pochissimi casi [...], essa non supera il livello del mestiere. [...]. Non vi è quasi mai, nei cinque secoli d'arte che può dirsi romana, la cosciente impostazione di un problema estetico, la sofferta ricerca dell'arte, l'invenzione di una nuova entità tipologica. [...]. La produzione artistica rimane sempre una prassi, non diviene mai convincimento teorico espresso in forma plastica, e solo nei suoi ultimi tempi assorbirà una componente metafisica»⁴⁵.

Da queste definizioni, e dal loro ripetuto contrasto, si può fare emergere una caratterizzazione dell'arte romana *per opposizione* alla greca, e dunque in termini che si possono ricondurre, in prima istanza, alla bipolarità elementare greco/romano, che per lungo tempo ha manifestato la tendenza a coincidere con l'altra classico/non-classico:

ARTE GRECA

condizionamento storico minore
differenziamento dei ceti sociali
meno rigido

logos

considerazioni estetiche
convincimento teorico

disinteressata

rivolta a fini di godimento
estetico

esigenza spontanea di esprimere
l'esperienza umana

sofferta ricerca
grandi personalità creatrici

arte

ARTE ROMANA

condizionamento storico maggiore
differenziamento dei ceti sociali
più rigido

res

programma pratico
prassi

interessata

con intento celebrativo propagandistico

espressione di situazioni sociali e politiche

espedienti di tipo industriale
industria artistica, artigianato

mestiere

Naturalmente, sarebbe facile trovare nelle pagine di Bianchi Bandinelli affermazioni che diversamente sfumino, o persino contraddicano, la contrapposizione qui ridotta a schema. Per esempio, gli stessi passi sopra richiamati rimandano a una sorta di zona di sovrapposizione fra arte greca e arte romana: nella prima, infatti, c'è pur sempre un artigianato artistico che, per l'uso di espedienti di tipo industriale, si contrappone alla grande arte delle personalità creatrici; nella seconda, c'è pur sempre un *quid* di tradizione colta ellenistica che permane nell'arte ufficiale. Ma proprio quest'area dove i contorni sembrano più sovrapposti consente, al contrario, di scorgere più netti i contrasti. Se la «frattura [nell'età ellenistica] fra le creazioni individuali dei grandi maestri e la lucrosa industria artistica [...] conduce [in epoca romana] da una parte all'arte popolare e, dall'altra, all'arte ufficiale», ne derivano alcune conseguenze paradossali, fra le quali è utile esplicitarne almeno due: in primo luogo, l'«arte ufficiale», che prosegue il livello «alto» dell'arte ellenistica (caratterizzato come più vicino alle creazioni individuali dei grandi maestri), non è forse, per il carattere dei suoi committenti (l'imperatore, il Senato), la più dipendente da un rigido condizionamento storico, da intenti celebrativi e propagandistici? E in secondo luogo, l'arte plebea, se continua un artigianato «industriale» che corrisponde al livello «basso» dell'arte ellenistica (caratterizzato per la sua incapacità di operare creazioni artistiche originali), come potrà mai essere il luogo di formazione di un'arte tardo-antica ricca di fermenti che porteranno all'arte medievale?

Ma il punto essenziale è probabilmente altrove; ed è una certa tendenziale assimilazione, come ben risulta dai passi citati sopra, di arte (medio)-italica

tardo-antica

plebea

provinciale ellenistica 'di serie'.

Poiché ciascuno di questi cinque casi rappresenta, è ovvio, un fenomeno storico a sé stante e con caratterizzazione propria, ciò che li tiene insieme è evidentemente qualcos'altro. Prima di tutto, i cinque termini sopra elencati non ricorrono mai tutti insieme ma vengono invocati, a due o a tre per volta, per spiegarsi l'un l'altro: per esempio, l'arte plebea è caratterizzata ora come il luogo dove si riscontrano permanenze italiche e incunaboli del tardo-antico; ora come una corrente artistica a cui appartiene anche l'arte provinciale; ora, infine, come la prosecuzione storica di una produzione di serie che già si era manifestata in epoca ellenistica. Nel primo caso (plebeo / italico / tardo-antico) prevale il problema della delimitazione cronologica dell'arte romana; nel secondo (plebeo/provinciale), quello della sua estensione geografica; nell'ultimo (plebeo / ellenistico 'di serie') quello del giudizio sulle sue qualità formali. Ma è evidente che ognuno di questi tre nuclei è, in realtà, più o meno sotteso all'intera serie. Essa appare in realtà tenuta insieme a un primo livello da un legante che potremmo dire «sociologico», che naturalmente è possibile esplicitare solo la dove si confrontino fatti tra loro più omogenei: per esempio, «i portatori dell'arte provinciale' erano gli appartenenti alle medesime categorie subalterne di soldati, di coloni, di liberti, di piccoli magistrati, che si valgono dell'arte plebea»⁴⁶. Ma a un secondo e più radicale livello, il legante fra italico / tardo-antico / plebeo / provinciale / ellenistico 'di serie' è il comune termine di opposizione: l'arte greca classica, con le sue personalità creatrici che operano in base a considerazioni teoriche ed estetiche. Rispetto ad essa, la natura e la misura dello scarto è – per ciascuno dei cinque termini – di volta in volta diversa; ma il comune termine di confronto – l'arte greca classica – domina assolutamente lo sviluppo artistico dell'intera Antichità.

Le bipolarità elementari greco/romano e classico/ non

classico non sono piú mediate, dunque, dal termine di «decadenza», né piú coincidono interamente l'una con l'altra; ma la «nuova» bipolarità plebeo/ufficiale può essere ad esse in parte ricondotta, nonostante rechi in sé la feconda tensione verso un fondamento sociologico. Se tutta la storia dell'arte antica appare ancora dominata dalla classicità greca, è perché le creazioni artistiche greche sono ritenute di universale validità umana, e dunque tendenzialmente slegate dal «condizionamento storico». Perciò, fino agli ultimi suoi studi, il Bianchi Bandinelli volle rivendicare per il massimo artista romano, lo scultore della Colonna Traiana, la «libertà dell'artista» da ogni condizionamento esterno, e in particolare dalle imposizioni del committente, che determinano, sempre e comunque, «il conflitto fra l'aspirazione artistica e la commissione ricevuta»⁴⁷, mentre l'«ideale di fondo di ogni artista, sempre» è definito con le parole di un'intervista di Miró: «rien d'autre ne m'intéresse que mon ouvrage». Il Maestro delle Imprese di Traiano, dunque, ha lavorato «soprattutto per se stesso», «rivendicando in pieno la sua libertà dinanzi a qualsiasi obbligo verso il committente», tanto piú che vedere i rilievi della Colonna, per la loro collocazione, era praticamente impossibile⁴⁸.

Ma non c'erano, dunque, committenti nella Grecia classica? Le fu estraneo, sempre o di norma, ogni intento celebrativo o propagandistico?⁴⁹. Sofferta creazione individuale e passiva produzione industriale si escludono a vicenda cosí rigidamente? Fra raggiungimenti estetici e finalità pratiche regna una tanto insanabile opposizione? Per una definizione e un giudizio dell'arte romana (nelle sue varie forme), la sempre incompiuta de-classicizzazione dell'arte greca continua ad essere la difficoltà piú grande. Per usare la terminologia di Bianchi Bandinelli, bisogna che l'arte greca guadagni appieno la sua «storicità» perché l'arte romana possa aspira-

re alla propria. Ogni interpretazione dell'arte romana in termini di bipolarità rinvia a un qualche classicismo. Per uscire da queste strettoie, è necessario imparare a vedere la *res* dell'arte greca e il *logos* dell'arte romana, a leggere l'intento celebrativo e propagandistico del Partenone e le intenzioni estetiche dell'Arco di Settimio Severo: poiché le richieste del committente includono aspettative mutevoli di resa formale e, per converso, il sistema di relazioni sociali entro cui opera l'artista rende strutturalmente necessario – a Roma e ad Atene – il ruolo del committente⁵⁰.

Di fronte a *ogni* forma di *bipolarità*, le «teorie pluralistiche» su cui insiste Brendel alla fine del suo studio del 1953 si propongono dunque come un modello storiografico vincente per gli studi sull'arte romana. Se applicato al problema dei suoi inizi, esso ha il vantaggio di adattarsi assai bene a una situazione che può essere descritta come la graduale crescita di Roma da città alla periferia dell'ellenismo a «un centro fra gli altri» nella geografia artistica dell'ellenismo. Nei secoli centrali dell'arte romana, un punto di vista *poli-centrico* giungerà probabilmente a individuare ben più di due «strati», o comunque tendenze, il cui sviluppo sia radicato, com'è poi ovvio, in particolari ambienti e situazioni, da definirsi storicamente di volta in volta. In questo senso, i lavori promossi dallo stesso Bianchi Bandinelli sull'«arte plebea» dell'area romana urbana e dell'Italia centrale restano un modello insuperato⁵¹. E ben oltre si estende la validità del suo insegnamento: non può essere un caso che proprio dalla scuola di Bianchi ne venga lo studioso che più di tutti ha contribuito negli ultimi quindici anni a definire la posizione di Roma come centro artistico – uno fra i tanti! – dell'ellenismo: Filippo Coarelli⁵². Più evidente ancora sarà il vantaggio di un modello poli-centrico per lo studio della produzione artistica delle province romane: essa può essere sí raccolta sotto la

generale etichetta di «arte provinciale», ma solo a patto che sia subito specificato il larghissimo ventaglio di forme che – di provincia in provincia – viene assumendo. Il confronto fra una scultura di Leptis Magna e una (contemporanea) della Dacia potrebbe essere fatto ricorrendo in gran parte allo stesso vocabolario che può servire a contrapporre l'Ara Pacis a un altro monumento della Roma augustea, il sepolcro del fornaio Eurisace.

È dunque evidente che il «problema terminologico» (che cosa vuol dire «arte romana»?) posto sul tappeto da Brendel può essere risolto alla radice solo dando alla parola «romano» un senso meramente geografico e cronologico: «arte romana» sarà allora la produzione artistica registrabile entro i confini dello stato romano e della sua durata nel tempo. Che questa non sia una soluzione, perché ciò che accade in questo ambito spaziale e temporale non è riconducibile a «unità artistica», è necessario ammetterlo. Ma, mentre ogni tentativo di definire le varie «periferie» (nei sensi sopra indicati: geografico, cronologico, sociologico) come «assenza del centro» conduce inevitabilmente a sovrapporre e a confonderle, la tendenza a tracciare un quadro policentrico rende il lavoro dello storico molto più arduo, ma anche molto più interessante.

4. Riprendendo, nel 1969, a parlare di *Roman Art in Modern Perspective*, Otto Brendel riproponeva il problema delle «ineguaglianze del contemporaneo», per sottolineare l'esigenza che «una visione sinottica» dell'arte romana debba essere veramente «in grado di comprendere tutti i materiali a disposizione, nella loro molteplicità [manifoldness]». Irriducibili a un quadro «bipolare» com'era stato da altri tentato, questi materiali lasciano tuttavia emergere, dalla loro ricchissima articolazione interna, un'altra possibilità di classificazione: «il fatto è che l'arte romana, come il pensiero giuridico

romano, presentava una divisione fondamentale fra *res publica* e *res privata*. Poiché entrambe le sfere del comune ordinamento sociale avevano la propria serie di temi, di mitologie e di ideologie, ciascuna delle quali esigeva modi espressivi adeguati, l'arte fornì tradizioni, iconografie e stili diversi ad entrambi i settori».

Anche questa bipartizione fra arte romana *pubblica* e *privata* deriva palesemente dalla distinzione proposta da Rodenwaldt fra arte *ufficiale* e arte *plebea*, ma è molto più di una riformulazione di quella, né configura in alcun modo una visione «bipolare» dell'arte romana. Per Rodenwaldt, e in modo ancor più dichiarato per Bianchi Bandinelli, arte *ufficiale* e arte *plebea* sono i due elementi, in opposizione tra loro, di una stratificazione sociale a cui corrispondono precisi paradigmi formali: una scultura prodotta per un membro dell'alta aristocrazia o del Senato sarà così, tendenzialmente, un prodotto di arte «ufficiale», e questa sarà definita come tale dal suo livello più «colto» (cioè più ellenizzante). Nella terminologia di Brendel, al contrario, arte *pubblica* e arte *privata* si distinguono l'una dall'altra in base al ventaglio dei *contenuti* e alla loro *sfera d'uso*. Per esempio, la rappresentazione in luogo pubblico di un tema come un corteo trionfale o una battaglia contro i barbari è arte *pubblica* (indipendentemente dallo stile in cui è trattata); un sarcofago con raffigurazione di scene mitologiche, destinato a una camera tombale, è arte *privata*, anche se vi è sepolto un membro della famiglia imperiale, e se è stato scolpito col più 'colto' stile grecizzante.

È evidente che, in un quadro come questo, il giudizio stilistico passa in secondo piano. Un monumento assolutamente «provinciale» come il Trofeo di Traiano ad Adamklissi in Romania, le cui metope evocano le campagne daciche di Traiano, sarà, classificato come arte *pubblica*, e dunque inserito a pieno titolo nella medesima classe monumentale a cui appartiene anche la

Colonna Traiana, massimo documento di arte pubblica urbana. Solo in apparenza, dunque, l'arte *pubblica* di Brendel coincide con l'arte ufficiale di Bianchi Bandinelli: questa era definita prevalentemente a livello delle qualità formali, l'arte *pubblica* di Brendel lo è piuttosto in *base alla sua funzione*. In questo senso, un monumento di arte *pubblica* (come la Colonna Traiana) può essere assimilato a un documento, o a un'iscrizione, che provenga dalla cancelleria imperiale. L'intenzione da cui promana «viene prima» della lingua in cui è scritto; inoltre, più documenti, in più lingue, possono concorrere tra loro a ricostituire un'intenzione unitaria.

Se c'è un'arte «maggiormente caratterizzata da espressioni di ellenismo schietto», questa è per Brendel l'arte romana *privata*, mentre «nei monumenti pubblici l'effetto diverge in modo sostanziale dall'arte greca autentica, sia classica che ellenistica»: come esempi vengono citati rispettivamente una coppa argentea a rilievi di età augustea e la Colonna Traiana. Il contrasto fra arte *pubblica* e *privata* è giocato dunque in parte sulla cultura del committente di ciascun prodotto artistico, e però più ancora sulla natura e la cultura dei fruitori; è facile dedurre che, per quanto ellenizzante possa essere il *Kunstwollen* di un artista e del suo committente, esso dovrà di volta in volta misurarsi, in funzione della comprensibilità del contenuto e del grado di penetrazione del messaggio, con i suoi destinatari, e tenderà ad adattarsi alle loro aspettative. La scelta dei contenuti resta dunque, nell'arte *pubblica*, prerogativa della corte e dei funzionari di stato, ma i suoi destinatari acquistano un ruolo di prim'ordine nel graduale processo di modificazione dello stile.

La distinzione fra arte *pubblica* e arte *privata*, come proposta dal Brendel, nega ogni precedente teoria «bipolare» anche perché «passa attraverso» ciascuno dei due poli che le caratterizzavano tutte. Il grado di presenza

dell'«elemento, greco» non solo sarà estremamente variabile, tanto che norme generali di classificazione non possono essere stabilite; ma non dipenderà affatto dalla natura, pubblica o privata, del prodotto artistico. Una coppa d'argento quanto mai ellenizzante e una stele di stile «plebeo» appartengono entrambe all'arte privata. Il fuoco si sposta dunque dallo stile al *tema*: l'arte romana è «very much a thematic art», «un'arte a soggetto». L'arte *privata* è una regione vastissima, con numerosissime suddivisioni interne: ma la sua contrapposizione all'arte *pubblica* serve a isolare al massimo la produzione artistica di committenza imperiale o comunque statale. Di conseguenza, il «centro» intorno a cui organizzare un quadro complessivo dell'arte romana (che tenga conto di tutta la sua *manifoldness*) cambia completamente: alla maggiore o minore «aulicità» (o classicità) dello stile, a cui si volevano far corrispondere stratificazioni sociali di committenza e di gusto, subentra la scelta dei temi dell'arte *pubblica*, l'organizzazione della produzione di massa, e in qualche modo anche della distribuzione (per esempio dei ritratti imperiali, che inondavano le province, e dovevano basarsi su prototipi inviati da Roma); infine, la fissazione di formule iconografiche e la loro diffusione (per esempio attraverso le monete) nell'intero territorio del dominio romano.

Anche nella produzione dell'arte *privata*, Brendel tende a mettere al centro dell'attenzione il significato di determinate scelte tematiche. Così, i miti greci, tanto frequenti nella pittura parietale o nella decorazione dei sarcofagi romani, «occupavano un posto non diverso da quello delle mitologie classiche nell'arte rinascimentale e barocca. Per le persone colte, queste immagini divennero, proprio per la loro estraneità, uno specchio del destino umano che il passato offriva al presente: il messaggio del mito giungeva da oltre i confini della società

contemporanea». Un'interpretazione come questa, che sovrappone (certo, un po' meccanicamente) all'arte romana l'immagine dell'arte rinascimentale e barocca, è fatta certamente per autorizzare, in questo campo, un più largo uso delle metodologie di lettura sperimentate dagli studiosi di storia dell'arte moderna. Si può scommettere che, scrivendo più d'una delle pagine finali di questo libro, Brendel avesse in mente un'iconologia alla Panofsky, e volesse servirsene come modello implicito di riferimento per forzare le strettoie della propria disciplina. Ma al tempo stesso, e anzi proprio nello stesso contesto e nella stessa pagina, egli insiste sulla necessità di studiare le filiazioni delle iconografie secondo un paradigma filologico, giungendo a costituire – come per la tradizione manoscritta – veri e propri *stemmata* d'immagini, dove le derivazioni da un ceppo comune siano raggruppate fra loro in rami (*branches*), sulla base di tratti distintivi comuni.

Studi di questo genere presuppongono naturalmente un'organizzazione della produzione artistica lungo filoni tipologici (o serie), che le fonti letterarie non descrivono mai, e i monumenti additano invece con tutta evidenza⁵³. Alla dimensione diacronica che si traduce nello *stemma imaginum* corrispondono, inoltre, molteplici segmentazioni sincroniche: fra queste, la struttura e il funzionamento della bottega e le procedure di selezione nella tradizione iconografica dovrebbero occupare probabilmente il primo posto. E vorremmo poter dare un'occhiata a quei taccuini di modelli che dovevano assicurare la circolazione, di bottega in bottega e di città in città, di temi e schemi: ma per l'intero arco dell'arte romana non possiamo che indicarne più o meno provati indizi⁵⁴. Come lo stesso Brendel ha osservato altrove, il fatto stesso che alcuni «libri di modelli» medievali «abbiano conservato la forma antica, allora da gran tempo desueta, del rotulo orizzontale» basta da solo a

far pensare che anche nell'antichità ci fossero simili «libri», e che avessero la forma del rotulo⁵⁵. Il piú probabile resto di un «libro» di questo tipo, che dev'esser servito per la tessitura di stoffe o per la posa di pavimenti a mosaico, è un papiro del Victoria and Albert Museum, con Orfeo fra gli animali entro un tondo⁵⁶. Ma uno studio complessivo sull'organizzazione del lavoro di bottega manca ancora di dati sufficienti; per di piú, i tentativi che via via vengono fatti in questo senso sono frammentati per classe di materiali, mentre è probabile che l'analisi delle modalità produttive in un ambito altamente standardizzato (per esempio le terre sigillate) possa offrire modelli di riferimento per altri casi, da disporsi in una scala di crescente complessità.

A un secondo blocco di segmentazioni sincroniche appartengono le scelte tematiche del committente, pubblico o privato, con l'ovvio corollario che la stessa persona può vestire, in circostanze o momenti diversi della sua vita, i panni del committente pubblico e di quello privato. Inoltre, la scarsità della documentazione disponibile spiega solo in parte l'attenzione quasi nulla che si presta di solito alle figure «intermedie» fra artista e committente: basti pensare a un «consigliere d'arte» come il cavaliere romano Attico, il celebre destinatario di tante lettere di Cicerone, che fornì a Pompeo verso il 55 a. C. suggerimenti per la decorazione scultorea del suo Teatro (il primo edificio stabile di questo tipo che fosse eretto in Roma), e qualche anno prima (fra il 68 e il 65 a. C.), dal suo soggiorno ateniese, aveva procurato a Cicerone libri e statue per la sua villa di Tuscolo⁵⁷; un monumento *pubblico* come il Teatro di Pompeo e un monumento *privato* come la villa di Cicerone a Tuscolo vengono dunque ornati di sculture sotto l'influenza della stessa persona. Ben di rado potremo recuperare dalle fonti i nomi di questi «consiglieri»: piú spesso, la struttura dei singoli programmi iconografici andrà studiata

sulla sola evidenza delle immagini. Studi come quelli di Paul Zanker sul Foro di Augusto o su quello di Traiano danno il giusto risalto a ciascuno dei singoli elementi della decorazione scultorea dei due complessi monumentali, ma tentano al tempo stesso di stabilire e descrivere con parole i nessi impliciti che corrono da un'immagine all'altra». È questo un problema tipico della storia dell'arte non solo antica: per sua natura, un programma iconografico (composto, ad esempio, di una serie di riquadri con diverse scene mitologiche) si presenta come insieme unitario *per concezione*, ma non necessariamente per stile, poiché i vari riquadri potrebbero essere stati eseguiti, per esempio per ragioni di tempo, da artisti diversi. La concezione del programma (*inventio*) può risalire in linea di principio al solo committente, al committente assistito da un «consigliere», al solo «consigliere» delegato dal committente; in ogni caso, dev'essere stata discussa e tradotta in pratica dall'artista (o dagli artisti), che, in casi particolari, può giungere a ricoprire, in tutto o in parte, il ruolo del «consigliere»⁶⁰. Per quanto questo procedimento sia chiaro nelle sue linee generali e ben attestato in un certo numero di casi (che si fa grande solo dopo il 1530 circa), è per lo più impossibile recuperarne testimonianze dirette (lettere o documenti di commissione), sia nell'arte antica che in quella medievale e, spesso, moderna. Poiché solo questo genere di testimonianze dirette offre in modo indubitabile i principî ispiratori dell'*inventio* generale, e dunque dei nessi impliciti che legano tra loro i vari riquadri, gli storici dell'arte (antica e non antica) hanno dovuto elaborare metodologie di lettura dei programmi iconografici che, con più o meno di consapevolezza, corrispondono a procedure di ricostruzione dell'*inventio* perduta. In questo senso, qualcuno dovrà pur provare prima o poi ad analizzare i nessi e i modi di costruzione dei programmi iconografici *in quanto tali*, e porre sul

tappeto, in termini di continuità o di frattura, il problema del rapporto fra programmi (e *inventiones*) nell'arte antica⁶¹ e in quella medievale e moderna. Il grande tema introdotto da Wickhoff, il passaggio della narrazione continua dall'arte romana all'arte medievale – dalle storie di Traiano sulla sua colonna a quelle di Cristo sulla colonna del vescovo Bernward a Hildesheim (circa 1018) – può trovare in questo quadro un posto nuovo.

È dunque evidente che a più d'uno dei temi (e forse a tutti) qui introdotti come *segmentazioni sincroniche* corrispondono, per altro verso, linee diacroniche che non solo attraversano l'intero corso dell'arte romana, ma partono *prima* e proseguono *dopo*: così è, per esempio, per il problema dei «libri di modelli», come si è già visto. Si può anzi dire che alla massima frammentazione apparente può corrispondere il massimo di visione unitaria: così, in un libro molto importante di Richard Brilliant (*Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven 1963), la storia dei singoli GESTI fissati in formule iconografiche crescentemente standardizzate offre in definitiva il più coerente spaccato dello sviluppo dell'arte romana oggi disponibile. Lo studio del linguaggio gestuale si presenta in questo senso come particolarmente fecondo: alla progressiva cristallizzazione delle formule corrisponderà una tendenziale monovalenza di significato (*un* gesto significherà *una sola cosa*)⁶²; la funzione dell'arte *pubblica* nel mondo romano, in particolare come canale per la diffusione di messaggi politici e ideologici, renderà più evidente che altrove il processo per cui le varie formule iconografiche possono essere combinate fra loro (dall'artista antico), o raccolte nel loro insieme (dallo studioso di oggi) a formare il vocabolario della comunicazione visuale. Il fatto che un tale «vocabolario» sia poi passato in parte nell'arte cristiana antica e in quella medievale non rende che più urgente la

descrizione delle sue componenti e l'analisi della sua formazione storica.

La peculiare condizione dell'arte romana (per la stessa estensione geografica e cronologica dell'ambito che copre) è dunque proprio nel contrasto fra le molteplici linee di *segmentazione e differenziazione* che l'attraversano (classi, o meglio gruppi sociali: centurioni, mercanti sul Reno, latifondisti delle province africane...; generazioni di artisti e di committenti; particolari condizioni ambientali, come la preesistenza di antiche civiltà artistiche⁶³; pratiche di bottega, scelte tematiche...) e una fortissima *tendenza unitaria*. Questa si esprime in primissimo luogo nella formazione progressiva di una *koiné* (linguaggio comune) figurativa, che per la più gran parte si fonda sulla tradizione iconografica greca, ma la rinnova profondamente da un lato per la tensione a costituirsi in linguaggio compiuto e coerente; dall'altro per la necessità di rendere comprensibile il messaggio a un pubblico di cultura diversissima, da un capo all'altro dell'Impero. È utile precisare che la *koiné* di cui qui si parla è una *koiné* iconografica, non di stile⁶⁴: essa non si disgrega affatto con «la fine dell'arte antica», ma prosegue nell'arte paleocristiana e medievale⁶⁵. La produzione di massa e/o di serie, la standardizzazione delle procedure di bottega, l'uso di riproduzioni meccaniche, inclusi i calchi in gesso⁶⁶, sono fattori di prima importanza nella diffusione di questa *koiné*, e nel suo radicarsi in ogni più remota regione dell'Impero. Che ognuna abbia i suoi stili locali, e le sue varianti peculiari del linguaggio iconografico, fa parte ovviamente delle regole del gioco. Ma il legante che tiene insieme questa tensione verso un linguaggio comune di formule iconografiche dotate di significati stabili è la *FUNZIONE* dell'arte *pubblica* nel mondo romano come canale per la diffusione di messaggi politici e ideologici. Lo stesso ambiente di corte che è responsabile di scelte politiche e mili-

tari, di provvedimenti di legge, di iscrizioni e di lettere ai governatori e alle amministrazioni locali, produce dunque anche una sua iconografia, con esplicita funzione celebrativa e propagandistica, e la diffonde il piú possibile in tutto l'*orbis romanus*; in questo processo di circolazione delle immagini, le monete giocano un ruolo di prim'ordine. Coniate in numerose serie, e sotto il controllo di organismi statali, esse condensano spesso in breve spazio scene di propaganda imperiale tolte dalla tradizione iconografica del rilievo storico o della pittura trionfale, ma riducendole (e proprio perché lo spazio è poco) a una presentazione ancora piú formulare, e spesso accompagnandole con parole-chiave che servono di didascalia, o slogan (*Adventus Augusti*; *Felicitas Temporum*; *Concordia Exercitus*). Il patrimonio iconografico circola cosí nel modo piú vasto possibile, ed esplicitando al massimo sia il proprio carattere formulare che il significato di ciascuna immagine.

«Arte tematica» e «produzione di serie» sono, dunque, le due facce della stessa medaglia; l'arte *pubblica* (in definitiva, l'esistenza stessa di uno stato centralizzato con una sua ideologia e una sua propaganda che si esprimono anche attraverso le immagini) costituisce per lo sviluppo dell'arte romana la strada maestra e la spina dorsale. A questa standardizzazione del processo di produzione artistica corrisponde la standardizzazione dei modi della recezione. Le due linee tendono ad accostarsi l'una all'altra: la crescente formularità del linguaggio deve modellarsi *sia* sui suoi centri di emanazione (in primo luogo, la corte), *sia* sul pubblico a cui i messaggi del potere centrale sono diretti. Una questione ulteriore, che ha ricevuto finora insufficiente attenzione, è in che misura l'organizzazione della produzione artistica privata, in tutti i suoi aspetti e varianti, si sia modellata sul paradigma onnipervasivo dell'arte *pubblica*.

L'arte romana non finisce con la fine dello stato romano: il linguaggio che essa ha elaborato prosegue (naturalmente, variando) da un lato nell'arte bizantina, dall'altro in quella dell'Europa medievale. In questo senso, l'arte romana è davvero «la prima arte europea»⁶⁷; la parola «romana» può assumere, nella sua definizione, un significato prevalentemente cronologico, senza per questo perdere di densità. È possibile parlare di un'«arte medievale» europea, con tutte le sue differenziazioni interne, le linee di interrelazione e di frattura, perché la somma degli scarti linguistici e tematici che si registrano di luogo in luogo e di tempo in tempo non è sufficiente (persino qui dove è mancata l'unità politica) a cancellare il riferimento a un terreno comune, caratterizzato in primo luogo dalla religione cristiana, e dunque dai suoi temi e dalle sue immagini. Egualmente, l'«arte romana» come tale è tenuta insieme dall'ideologia del potere imperiale, che può presentarsi anch'essa (nel culto imperiale) in forma di religione. La forza che la tiene insieme come un'unità suscettibile di interpretazione storica coerente, e descrivibile in una visione sinottica, è la stessa che procurava (con maggiore o minor successo) la difesa dei confini, l'approvvigionamento idrico, la circolazione della moneta, la stabilità della moneta e la diffusione di coniazioni (o di ritratti) che proclamassero per ogni dove l'eternità dell'Impero e le virtù del Principe. Ma *dentro* questi confini, la *manifoldness* che quest'arte viene di continuo assumendo merita di essere studiata come tale, nell'estrema varietà di ambienti committenti artisti situazioni. In questo senso, il fatto che quella romana sia un'arte largamente anonima e senza storiografia contemporanea (nel senso precisato sopra) può essere capovolto in vantaggio per lo studioso di oggi. «Dobbiamo dedurre direttamente dai monumenti le norme estetiche e lo sviluppo di quell'arte». La possibilità di operare in questo

campo spostando la lente dall'artista-creatore alle procedure artigianali è maggiore che altrove; maggiore che altrove, la tentazione di mettere in parallelo l'artigiano delle statue e l'artigiano della ceramica da mensa. Perché la «storia dell'arte anonima», proposta da Wöllflin e poi da Pinder come astratto modello di riferimento, c'è: ed è l'arte romana.

Es gibt kein unbeschränkt und allein 'Kommendes', kein endgültig 'Verlorenes'. Im Kommenden ist das Vergangene⁶⁸.

JOSEPH ROTH

5. Sarebbe difficile indicare, nell'intera letteratura artistica dell'Occidente, un passo che abbia esercitato un'influenza così grande e duratura come le due righe in cui Plinio il Vecchio laconicamente racconta che nell'Olimpiade CXXI (296-93 a. C.) *cessavit ars, ac rursus revixit* nell'Olimpiade CLVI (156-53)⁶⁹. Il solo fatto che Lorenzo Ghiberti abbia citato questo passo nei *Commentari*, traducendo *revixit* con «rinacque», basta a suggerire che il suo influsso si estese fin sull'idea che in Italia gli artisti avessero prodotto un «rinascimento dell'antichità»⁷⁰, e dunque in generale su ogni schematizzazione della storia dell'arte europea in termini di rottura e risorgenza di una visione «classica» del mondo, di una forma «classica» dell'arte⁷¹. Questo modello storiografico, che potremmo chiamare di «progresso per salti», s'intreccia di norma con l'altro, di «progresso costante», nella pratica degli studi di storia dell'arte⁷², producendo naturalmente molte discussioni di dettaglio, ma nessun contrasto insanabile.

Vale tuttavia la pena di domandarsi quale fosse il senso esatto (per Plinio) di quelle parole. Come ha notato una volta Bianchi Bandinelli, uno studioso acutissi-

mo di Plinio come Silvio Ferri, nella sua edizione dei libri sulla *Storia delle arti antiche*⁷³ le interpreta, nel commento, nel senso indicato da H. Brunn molto tempo prima («l'arte cessò, e nuovamente rivisse»), «ma nella traduzione limita la sosta ai prodotti dell'arte del bronzo, il che dal contesto non è autorizzato»». Quest'osservazione è vera alla lettera: infatti, Ferri traduce «dopo questa data l'arte del bronzo ebbe un periodo di sosta, ma riprese nuovamente nell'Olimpiade CLVI», e commenta (seguendo Brunn) che probabilmente intorno all'Olimpiade CXXI viene a mancare a Plinio la sua fonte greca: perciò, per lui, *cessavit ars*. Il punto è dunque se l'arte che «cessa» è quella del bronzo o l'«arte» in generale: questa seconda lettura è al tempo stesso quella del Ghiberti e quella di Bianchi Bandinelli. Otto Brendel è probabilmente il solo ad aver pensato a una terza possibilità: poiché «non può voler dire che la produzione artistica ebbe fine, dato che naturalmente non fu così», Plinio si riferirà con queste parole «a una fine dell'«arte» intesa come teoria formale di tipo classico (*ars = sophia* in greco)». Ma è possibile dimostrare che la traduzione di Silvio Ferri è quella giusta: l'intero libro XXXIV di Plinio è dedicato alla bronzistica, e contiene più d'una lamentela sulla sua decadenza (per esempio XXXIV, 5: *auctoritas artis extincta est*, dove il contesto rende indubbio che l'*ars* è quella della fusione del bronzo; XMV, 46: una statua colossale dell'età di Nerone dimostrò che si era perduta [*interisse*] *aeris fundendi scientiam*). Questi passi vanno messi in serie con i molti altri (in Plinio e altrove) che deplorano il declino ora di un'arte, ora di un'altra⁷⁵; per di più, ciascuno di questi passi si riferisce a un'epoca diversa. In tutti, la parola latina *ars* va sicuramente intesa come l'esatto equivalente del greco τέχνη, con riferimento specifico alla tecnica artistica di volta in volta risultante dal contesto. Se vogliamo far dire a Plinio che l'«arte» morì a

un certo punto, dobbiamo farlo risultare dalla somma di questi passi, e da altri ancora; il *cessavit ars* di XXXIV, 52 *non* è una formula chiave, una 'parola d'ordine' per «la fine dell'arte antica».

Se, ciò nonostante, è così facile trovare negli studi di storia dell'arte antica riferimenti a questo passo di Plinio in un senso che non può in nessun caso aver avuto, questo è dunque il fatto da spiegare. Quando un'interpretazione del tutto impossibile diventa in certa misura quella corrente (e in particolare in Italia, dove Bianchi Bandinelli vi ha fatto molte volte ricorso), non può che essere perché in essa si condensano problemi e tendenze storiografiche in cerca di appoggio nelle fonti antiche, o di formule di riferimento. Due punti meritano in particolare di essere richiamati per il loro valore tematico: il primo è la pretesa che la parola *ars* possa designare in latino l'«arte» in senso moderno, quando invece non può riferirsi che a un'arte particolare (la bronzistica o la pittura) e al suo patrimonio di conoscenze tecniche specifiche. Il secondo punto è la tensione a definire *i confini* e *la natura* dell'arte romana attraverso l'indicazione di alcune *linee di rottura*.

Nel modello proposto da Winckelmann, l'arte romana corrispondeva sostanzialmente alla fase finale del decadimento dell'arte greca, una sorta di *senectus* fatalmente subentrata dopo il vigoroso crescere, una larga e limpida fioritura, e infine qualche ristagnare nelle polle già meno fresche del secondo ellenismo. Alla decadenza seguiva, com'è naturale, la morte: e la fine dell'arte antica veniva a coincidere con lo spostamento della sede centrale del potere imperiale da Roma a Bisanzio, o poco dopo. L'arte romana era piuttosto «l'arte greca presso i romani», faceva blocco con lo sviluppo storico che aveva mosso i primi passi con Dedalo e poi gli Egineti, e ne costituiva la naturale conclusione. Almeno da quando Franz Wickhoff e Alois Riegl scatenarono la loro «cari-

ca di usseri» nel campo dell'archeologia classica (l'espressione è di Adolf Furtwängler), questa collocazione dell'arte romana è stata negata, e in certa misura capovolta; si è cominciato a guardare all'arte romana non più dall'Acropoli di Atene, ma semmai da Chartres, o dallo Stephansdom. Si è gradualmente fatta strada l'idea che l'arte romana abbia introdotto modi rappresentativi che troveranno nel Medioevo europeo la loro massima espressione: ma a questa linea di continuità fra romanità e Medioevo corrispondeva, alle sue spalle, una frattura fra arte greca e arte romana non mai interamente consumata o descritta, e tuttavia strettamente necessaria per una definizione dell'arte romana come autonoma dalla greca. S'intrecciano dunque, in questo crocevia viennese *fin-de-siècle*, tre fili distinti: il problema della *definizione* dell'arte romana e dei suoi principî formali innovativi di fronte all'arte greca; quello della sua *periodizzazione interna*, con specifico riferimento alla presenza, maggiore o minore, dell'«elemento greco»; e infine il problema di una *periodizzazione globale*, che sulla linea Grecia - Roma - Europa medievale - Rinascimento individui fratture e ritorni. In questo quadro, la definizione dell'arte romana come tale e l'indicazione della frattura storicamente più significativa, la «fine della forma classica», hanno percorso strade in qualche modo parallele. L'inizio dell'arte romana è stato di volta in volta indicato nella media o tarda Repubblica; nell'età di Augusto, o dei Flavi, o di Traiano. La «fine dell'arte antica» si è fatta cominciare coi Severi, o con Marco Aurelio, o con Traiano. La Colonna Traiana ora è (Bianchi Bandinelli) il massimo monumento della più tipica arte romana nel suo maggior splendore, ora (Lehmann-Hartleben) «ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike» (un'opera d'arte romana al principio della tarda antichità)». Elementi di non-classicità, riconosciuti come tipici del Tardo Antico, sono stati indicati anche in opere, cronologica-

mente molto anteriori, di «arte plebea»; la categoria critica di «Tarda Antichità» (*Spätantike* nell'originale formulazione in tedesco⁷⁷), definita ora secondo parametri formali, ora sulla base di delimitazioni cronologiche, per altro variabili da studioso a studioso, sembra presupporre di per sé due distinti iati, o fratture: il primo fra la «piena» e la «tarda» antichità, il secondo fra questa e il Medioevo.

Visti nel loro complesso, questi tentativi di periodizzazione (con le loro pressoché infinite varianti venute e a venire) evidenziano una situazione in qualche modo paradossale. Da un lato, infatti, l'arte romana è presentata come «opposta» alla greca per la mancanza di elementi definiti come «classici», e le «sopravvivenze» di grecismi nell'arte romana sono indicate come proprie di determinate classi di materiale (per esempio le argenterie) o di strati socio-culturali ben definiti, mentre il «polo» creativo è indicato nelle caratteristiche formali «italiche», o «plebee», o «provinciali», o «tardo-antiche» (cioè, in definitiva, non-classiche). Dall'altro lato, si continua a parlare di una «fine dell'arte antica» che è collocata in un'età variabile fra Costantino e Teodosio: l'«antichità classica» fa così ancora blocco unico, com'era nella sistemazione di Winckelmann. Bianchi Bandinelli ha intitolato «Roma. La fine dell'arte antica» l'ultimo dei suoi volumi di storia dell'arte romana, dove peraltro la narrazione storica non si snoda più secondo uno schema bipolare, ma si frammenta – di necessità – per province; e in esso «il fenomeno della “fine dell'Antichità” viene definito semplicemente come «la fine della forma ellenistica»⁷⁸. Tuttavia, «la fine della forma ellenistica» può esser registrata anche nel Trofeo di Adamklissi (principio del II secolo) o nei rilievi della tomba del fornaio Eurisace (età di Augusto); dall'altro lato, la «forma ellenistica» continua a vivere in quella che L. Matzu-

levitsch chiamò una volta per tutte *Byzantinische Antike*⁷⁹, ma anche negli affreschi di Castelseprio o nella «rinascenza carolingia». Si può essere tentati dunque, contrapponendo paradosso a paradosso, di dichiarare che la fine dell'arte antica o coincide col morire dei regni ellenistici fra II e I secolo a. C., o non è accaduta ancora.

C'è naturalmente un'alternativa molto più attraente. Perché spiare, come al capezzale di un morente, il progressivo ridursi della «classicità» nella Colonna di Marco Aurelio, o nell'Arco di Settimio Severo, o in quello di Costantino? Perché rallegrarsi dei sintomi di buona salute, come i rilievi aureliani di Efeso, un mosaico di Antiochia, un servizio di argenteria da Cipro? «Come la donna amata che dalla riva del mare segue con gli occhi colmi di pianto l'amato che si allontana, senza speranza di rivederlo, e crede di scorgere la sua immagine ancora sulla vela lontana, anche a me, come alla donna amata, resta solo l'ombra dell'oggetto dei miei desideri», l'arte greca classica. Con le parole dell'ultima pagina della *Storia dell'arte nell'antichità* di Winckelmann⁸⁰ possiamo, certo, vagheggiare la classicità che scompare e ricompare come un amante capriccioso. Lo vedremo rientrare in scena ora a Bisanzio, ora in vesti carolingie, ora fra le dense robinie di un bosco a Castelseprio; ne scorderemo l'immagine in un capitello di Moissac, in un pulpito di Nicola Pisano, in Giotto agli Scrovegni; lo saluteremo risorto nel Quattrocento italiano. Ma a un modello come questo, di rottura e rinascita, si può contrapporre quello della *tradizione continua*, tanto più promettente quanto meno giocato al solo livello della forma. La drastica diminuzione delle testimonianze in età alto-medievale assottiglia questa linea, ma non la spezza. Il panneggio «classiceggianti» di una scultura della Provenza romanica, l'ininterrotta ammirazione per la statua equestre di Marco Aurelio (creduto Costantino)

a Roma, un sarcofago col mito di Proserpina trasportato da Roma ad Aquisgrana per servire di tomba a Carlo Magno fanno parte di questa stessa linea; le appartengono, egualmente, gli amorini appoggiati a una face capovolta che Wiligermo trasse a Modena da qualche sarcofago romano, le sculture federiciane della porta di Capua, le cento derivazioni medievali dallo *Spinario* capitolino.

Per questi sentieri intricati, ci guiderà la *Mnemosyne* che Aby Warburg ha evocato⁸¹. Nessun labirinto, nessun Minotauro può divorare intera la memoria dell'antico. Un filo rosso ci lega ad Arianna.

¹ La prima edizione di *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* comparve a Lipsia nel 1926; traggio le mie citazioni dalla quarta edizione, Köln 1949.

² PINDER, *op. cit.*, pp. 32 sgg.

³ Sulle fonti letterarie per la storia dell'arte antica, la migliore esposizione è ancora quella di E. PERNICE e W. H. GROSS, nel volume *Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, München 1969, pp. 393-496. Il saggio di B. Schweitzer su Senocrate di Atene si può leggere in B. SCHWEITZER, *Alla ricerca di Fidia*, Milano 1967, pp. 257 sgg.

⁴ Gli esempi sono tolti rispettivamente da C. L. RAGGHIANI, *Pittori di Pompei*, Milano 1963, e da A. GIULIANO e B. PALMA, *La maniera ateniese di età romana. I maestri dei sarcofagi attici*, Roma 1978. Per l'altro esempio citato nel testo, cfr. lo *status quaestionis* in C. SYRE, *Studien zum «Maestro del Bambino Vispo» und Starnina*, Bonn 1979.

⁵ PINDER, *op. cit.*, p. 29 (il corsivo è nel testo).

⁶ Di «Kunstgeschichte ohne Namen» aveva parlato Wölfflin già dal 1913 (cfr. M. LURZ, *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981, pp. 18 sgg., e cfr. anche, per Pinder, p. 40); ma la ma decennale polemica su questo punto con Hermann Voss (i luoghi in LURZ) chiarisce che il senso che egli dava a questa formula era assai diverso da quello che verrà prendendo in Brendel.

⁷ Le citazioni sono da O. BRENDL, *The Scope and Temperament of Erotic Art in the Graeco-Roman World* (in *Studies in Erotic Art*, a cura di T. Bowie e C. V. Christenson, New York - London 1970, pp. 3-107), rispettivamente pp. 48 e 46.

⁸ Cfr. sopra, pp. 41 sgg. e PINDER, *op. cit.*, p. 13.

⁹R. BRILLIANT, *Roman Art from the Republic to Constantine*, London 1974, pp. 197 sgg.: *Non-Periodic Styles and Roman Eclecticism*.

¹⁰La lettera è stata resa nota in parte da W. M. CALDER III, nella nota biografica che introduce (pp. X-XI) il volume di studi *In memoriam O. J. Brendel. Essays in Archaeology and the Humanities*, e cura di L. Bonfante e H. von Heintze, Mainz 1976.

¹¹Di lui si può vedere in italiano: F. BOLL, C. BEZOLD e W. GUNDEL, *Storia dell'astrologia*, Bari 1977 (con la prefazione di E. Garin). Brendel fu studente a Heidelberg dal 1920 al 1923 (cfr. la notizia biografica citata alla nota recedente). *Symbolik der Kugel. Arcäologische Untersuchungen zur Geschichte der älteren griechischen Philosophie* fu pubblicato nelle «Römische Mitteilungen», LI, 1936, pp. 1-95; da qualche anno ne esiste una traduzione in inglese: *Symbolism of the Sphere. A contribution to the History of Earlier Greek Philosophy*, Leiden 1977.

¹²*The History of Art*, in *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, Philadelphia 1953, pp. 82 sgg.; cito dalla traduzione italiana, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, pp. 305 sg., in particolare pp. 312-13. Cfr. anche H. DILLY, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979, pp. 13 sgg.

¹³PANOFSKY, *Il significato cit.*, p. 316.

¹⁴*Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 62-70.

¹⁵Del 1937 è la scena che lo stesso Curtius descrive nell'ultima pagina delle sue memorie (*Deutsche und Antike Welt, Lebenserinnerungen*, Stuttgart 1958, p. 349: «Una mattina di settembre del 1937, mentre ero a Heidelberg ospite del mio amico Karl Jaspers, mi ero appena vestito e guardavo dalla finestra la ripida collina del Castello lasciandomi assalire dai ricordi, quando sentii bussare alla mia porta. Aprii. Fuori c'era il postino, che mi consegnò una lettera sigillata. Era una lettera firmata dal "Führer", che dichiarava il mio licenziamento dal servizio del Reich. La accolsi come un atto d'investitura»). Curtius era (dal 1928) direttore dell'Istituto Archeologico Germanico di Rovum, dove Brendel fu assistente dal 1932 al 1936: cfr. il ricordo che di lui scriverà Brendel, in L. CURTIUS, *Torso. Verstreute und nachgelassene Schriften*, Stuttgart 1957, pp. 12 sgg.

¹⁶A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, p. 174.

¹⁷*A Kneeling Persian cit.*, p. 65.

¹⁸*Ibid.*

¹⁹C. DAUPHIN, *Symbolic or Decorative? The Inhabited Scrolls as a Mean of Studying some Early Byzantine Mentalities*, in «Byzantion», XLVIII, 1978, pp. 10 sgg.

²⁰ Materiali e bibliografia in D. DE CHAPEAUROUGE, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.

²¹ *Römische Kunst, zwei Generationen nach Wickhoff*, in «Klio», xxxviii, 1960, pp. 276 sgg.; *L'arte romana, due generazioni dopo Wickhoff*, in *Archeologia e Cultura*, Milano-Napoli 1961, pp. 234 sgg. (di qui le citazioni).

²² In particolare: *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, prima edizione Milano 1969; *Roma. La fine dell'arte antica*, prima edizione Milano 1970; e (in collaborazione con A. GIULIANO) *Etruschi e italici prima del dominio di Roma*, prima edizione Milano 1973. Una bibliografia di R. Bianchi Bandinelli (1900-75) si può vedere in «Dialoghi di Archeologia», viii, 1974-73, pp. 201 sgg. Fra i molti che hanno cercato di valutare il suo contributo e il suo posto nella storia degli studi, meritano speciale ricordo A. CARANDINI, *Le opere giovanili di Ranuccio Bianchi Bandinelli*, in «Prospettiva», n. 1, 1975, pp. 6 sgg.; A. LA PENNA, *Ranuccio Bianchi Bandinelli: dalla storicità al marxismo*, in «Belfagor», xxx, 1975, pp. 617 sgg.; P. E. ARIAS, *Quattro archeologi del nostro secolo*, Pisa 1976, pp. 65 sgg.; F. COARELLI, *Ritratti critici di contemporanei. Ranuccio Bianchi Bandinelli*, in «Belfagor», xxxi, 1976, pp. 415 sgg. (a p. 445, un elenco dei necrologi): di grande interesse (anche per i rapporti con Croce) una lettera a Bianchi Bandinelli di Rudolf Borchardt, datata 23 aprile 1943 e scritta in risposta alla prima edizione di *Storicità dell'arte classica*; essa è stata pubblicata solo qualche anno fa (in *Festschrift für Rudolf Hirsch*, Frankfurt am Main 1976, pp. 320-27), e mi è stata indicata dal collega Heinrich Drerup.

²³ EAA, VI, 1965, pp. 939 sg.

²⁴ *Archeologia e cultura* cit., pp. 235 sg. Bianchi Bandinelli assimila qui la posizione di Brendel a quella, che è invece sensibilmente diversa, di Blanckenhagen.

²⁵ *Ibid.*, p. 230: «Il Brendel, è vero, intese giustamente che è necessario «to reconstruct the evolution of Roman Art as a process in History» (dove preferirei leggere *development* anziché *evolution*), ma è molto importante aver capito che l'arte romana è strettissimamente legata alla storia romana».

²⁶ *Ibid.*, p. 239.

²⁷ *Ibid.*, pp. 241 sg.

²⁸ *Arte plebea*, in «Dialoghi di Archeologia», I, n. 1, 1967, pp. 7 sgg.

²⁹ Vedile nell'esposizione di Brendel alle pp. 102 sgg.

³⁰ R. BIANCHI BANDINELLI, *Naissance et dissociation de la koiné hellénistico-romaine*, in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, Paris 1965, pp. 443 sgg.; *id.*, in «Studi Miscelanei», 10, Roma 1967.

³¹ *Arte plebea* cit., pp. 17 sg.

³² *Naissance et dissociation* cit., pp. 452 sg.

³³ *Archeologia e cultura* cit., p. 247, nota 18. Alla data di questo saggio (1959), Bianchi Bandinelli usava ancora la terminologia di Rodenwaldt, «arte popolare». Un termine di passaggio è in *Naissance et dissociation*, p. 449: «... l'art italique que nous pourrions bien appeler, du fait de sa rusticité, 'populaire' ou 'plébeien'». La scelta definitiva del termine plebeo è nello stesso saggio, più avanti (p. 451).

³⁴ In *Cambridge Ancient History*, XII, Cambridge 1939, p. 547.

³⁵ Centro e periferia: cfr. il saggio di E. CASTELNUOVO e C. GINZBURG, in *Storia dell'arte Einaudi*, I, Torino 1979, pp. 283 sgg.

³⁶ *Arte plebea* cit., p. 16.

³⁷ *Naissance et dissociation* cit., p. 452. Cfr. la nota 77 più avanti.

³⁸ *Arte plebea*, p. 17.

³⁹ *Archeologia e cultura*, p. 237.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 242. Per l'uso del termine «popolare» in questo saggio, cfr. sopra, nota 31.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 257 sg.

⁴² *Ibid.*, p. 241.

⁴³ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁴ EAA, VI cit., p. 941.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 943.

⁴⁶ *Arte plebea*, p. 17.

⁴⁷ *La Colonna Traiana: documento d'arte e documento politico (o Della libertà dell'artista)*, in *Dall'ellenismo al Medioevo*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Roma 1978, pp. 123 sgg., in particolare p. 124.

⁴⁸ *La Colonna Traiana* cit., p. 139. Per il problema della visibilità della Colonna Traiana, cfr. in particolare V. PARINELLA, *La colonna Traiana: un esempio di lettura verticale*, in «Prospettiva», n. 26, 1981, pp. 2 sgg.

⁴⁹ Cfr. T. HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973.

⁵⁰ O. BRENDEL (art. cit. sopra a nota 15, p. 195) caratterizzava così il rapporto del suo maestro Ludwig Curtius con l'arte romana: «Curtius in realtà non voleva saperne di un'arte romana vera e propria. Anche in essa, egli cercava soprattutto l'elemento greco: ma proprio questo ha prodotto in lui risultati straordinari. La sua critica delle copie romane di sculture greche ha avuto il risultato che l'elemento greco in esse veniva respinto sempre più sullo sfondo, e per converso il loro carattere romano veniva sempre più in luce. E nel suo *Wandmalerei Pompejis (Pittura parietale pompeiana)* si può seguire di pagina in pagina la progressiva trasformazione delle sue idee. Gli originali greci, che sono all'origine della serie di copie, si fanno, nella sua analisi critica, sempre più evanescenti. Ciò che resta – come un risultato per noi, oggi – può chiamarsi soltanto, malgrado tutte le citazioni greche che contiene, un'arte romana». Ovviamente, questa lettura di Curtius serve

molto per capire Brendel; ma anche quel processo, nella critica delle copie, che ha finito col render possibile un libro come quello di P. ZANKER, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmack in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1974, dove le copie di originali greci sono trattate non più (o non tanto) come intermediari per la «ricostruzione» del perduto originale, ma come opere d'arte romana.

⁵¹ Penso specialmente a *Sculture municipali dell'area sabellica fra l'età di Cesare e quella di Nerone*, in «Studi Miscellanei», n. 10, Roma 1966. Un bilancio particolarmente importante è quello procurato da P. Zanker come organizzatore ed editore degli atti del congresso sul tema *Hellenismus in Mittelitalien* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, III F., xcvi, 1976); cfr. anche la recente tavola rotonda della Scuola Francese di Roma: *L'art décoratif à Rome*, Roma 1981 (qui, di F. COARELLI, *Alessandro, i Licini e Lanuvio*, pp. 230 sgg.).

⁵² Fra i numerosi suoi studi, ricchi di suggestioni di grandissimo interesse, ricordo qui in particolare: *L'«ara di Domizio Enobarbo» e la cultura artistica in Roma nel II secolo a. C.*, in «Dialoghi di Archeologia», 111, 1969, pp. 1 sgg.; *Le «tyrannoctone» du Capitole et la mort de Tibérius Gracchus*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», lxxxI, 1969, pp. 137 sgg.; *La Mystis di Aristodotos*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 1969, pp. 34 sgg.; *Polycles*, in «Studi Miscellanei», n. 15, Roma 1970, pp. 77 sgg.; *Classe dirigente romana e arti figurative*, in «Dialoghi di Archeologia», iv-v, 1970-71, pp. 241 sgg.; *Il complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XLIV, 1970-71, pp. 99 sgg.; *Il sepolcro degli Scipioni*, in «Dialoghi di Archeologia», VI, 1972, pp. 36 sgg.; *Il «grande donario» di Attalo I*, in *I Galli e l'Italia*, Roma 1978, pp. 231 sgg.; *La statue de Cornélie, mère des Gracques et la crise politique à Rome au temps de Saturninus*, in *Le dernier siècle de la République romaine et l'époque augustéenne*, Strasbourg 1978, pp. 13 sgg.; (in collaborazione con G. SAURON) *La tête Pentini. Contribution à l'approche méthodologique du néo-atticisme*, in «Mélanges de l'École Française de Rome - Antiquité», xc, 1978, pp. 705 sgg.

⁵³ Fra gli studi che hanno tentato la sistemazione (nel senso qui precisato nel testo) delle varie rappresentazioni di uno stesso tema, si possono indicare, oltre a quello su Dedalo e Icaro di Blanckenhagen già citato dal Brendel, per esempio K. M. PHILLIPS, *Perseus and Andromeda*, in «American Journal of Archaeology», lxxII, 1968, pp. 1 sgg.; E. W. LEACH, *Metamorphoses of the Acteon Myth in Campanian Painting*, in «Römische Mitteilungen», lxxxvIII, 1981, pp. 307 sgg. Nella tensione verso la ricostruzione delle serie e la dimostrazione dei rapporti che legano fra di loro i vari membri, l'archeologia classica ha sviluppato una ricchezza e puntualità di metodo che la storia dell'arte più recente quasi

sempre ignora. Un esempio notevole è il lavoro di B. ANDREAE, *Die römischen Repliken der mythologischen Skulpturengruppen von Sperlonga* in *Die Skulpturen von Sperlonga*, Berlin 1974, pp. 61 sgg. Per un altro filone di filologia monumentale archeologica (la ricostruzione di programmi iconografici di complessi smembrati), cfr., dello stesso autore, *Der Zyklus der Odysseefresken im Vatikan*, in «Römische Mitteilungen», LXIX, 1962, pp. 106 sgg.; *Das Grab der Nasonier*, in B. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst*, Heidelberg 19163, pp. 88 sgg.

⁵⁴ Cfr. in particolare H. KENNER, in «Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Instituts», XLVII, 1964-65, pp. 42 sg., 61 sgg.; K. SCHEFOLD, *Buch und Bild im Altertum*, in *Wort und Bild*, Basel 1975, pp. 125 sgg.; R. W. SCHELLER, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem 1963.

⁵⁵ O. BRENDEL, *The Scope and Temperament of Erotic Art* cit., p. 68 nota 72.

⁵⁶ Londra, Victoria and Albert Museum, T. 15-1946; Neg. n. 54305. Un altro possibile caso di frammento papiraceo da un «libro di modelli» è stato recentemente indicato da G. FRANGINI e M. C. MARTINELLI, *Una scena della storia di Briseide: il papiro Monacense 128 e la tradizione iconografica*, in «Prospettiva», n. 25, 1981, pp. 4 sgg. Per le procedure di bottega dei mosaicisti, H. LAVAGNE, in «Annuaire de l'École Pratique des Hautes Studes», IV^e Sect., 1977-78, pp. 431 sgg., particolarmente pp. 442 sg. Di straordinario interesse è il documento di commissione di un mosaico conservato in un papiro del Cairo: PH. BRUNEAU, *Un devis de pose de mosaïque*, in *Στήλη. Τόμος εις μνήμην Νικολάου Κοντολέοντος*, Atene 1980, pp. 134 sgg.

⁵⁷ Cfr. G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, pp. 89 sgg.; in particolare F. COARELLI, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XLIV, 1970-71, p. 105. Il papiro del Cairo citato alla nota precedente ha eccezionale rilievo anche in questo contesto.

⁵⁸ P. ZANKER, *Forum Augustum*, Tübingen 1968; ID., *Traiansforum in Rom*, in «Archaeologischer Anzeiger», 1970, pp. 499 sgg.

⁵⁹ Un altro tentativo in questo senso: S. SETTIS, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, in «Mélanges de l'École Française de Rome - Antiquité», LXXXVII, 1975, pp. 873 sgg.; ID., *Neue Forschungen uod Untersuchungen zur «villa» von Piazza Armerina*, in *Palast und Hütte*, Berlin 1982, pp. 515 sgg.; sullo stesso tema, A. CARANDINI, nel volume in corso di stampa che conterrà la prima pubblicazione completa dei mosaici e delle pitture parietali della villa di Piazza Armerina.

⁶⁰ In *Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento* (in *Storia d'Italia Einaudi, Annali 4, Intellettuali e potere*, Torino 1981, pp. 701 sgg.) ho cercato di far risaltare, nell'ambito cronologico indicato dal titolo, il ruolo di queste «figure intermedie».

⁶¹ M. L. THOMPSON, *The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity*, in «Marsyas», IX, 1961, pp. 36 sgg.; K. SCHEFOLD, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Bruxelles 1972.

⁶² Un piú lungo (ma ancora imperfetto) discorso su questo punto ho sviluppato in *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in «Prospettiva», n. 2, 1975, pp. 4 sgg.

⁶³ L'esempio piú cospicuo, ma non il solo, è naturalmente l'Egitto: per il quale sono di speciale rilievo gli studi di L. CASTIGLIONE, e specialmente *Kunst und Gesellschaft im römischen Ägypten*, in «Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», XV, 1967, pp. 1107 sgg.

⁶⁴ Come, invece, la *koiné* di cui parla Bianchi Bandinelli nell'articolo citato per esteso nella nota 30.

⁶⁵ Basti il rinvio a A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979.

⁶⁶ Sui calchi nell'antichità: N. HIMMELMANN, *Utopia del passato*, Bari 1981, pp. 199 sgg.; e in particolare W. H. SCHUCHHARDT, *Antike Abgüsse antiker Statuen*, in «Archaeologischer Anzeiger», 1974, pp. 631 sgg. C. REINSBERG, *Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis*, Hildesheim 1980. Gli importantissimi frammenti di calchi in gesso romani di sculture greche individuati dallo Schuchhardt erano stati scoperti nelle «Terme» di Baia nel 1954, senza che il loro significato fosse inteso. Dopo un lungo e paziente lavoro, sono stati esposti a Freiburg im Breisgau e poi a Francoforte (Liebig Haus) nel 1982 (catalogo: CH. VON HEESS-LANDWEHR, *Griechische Meisterwerke in römischen Abgüssen. Der Fund von Baia*, Frankfurt am Main 1982). Essi appartenevano senza dubbio alla bottega di un copista.

⁶⁷ Di *Significato europeo dell'arte romana* ha parlato Bernhard Schweitzer in un famoso saggio del 1950, piú volte citato e ripreso da Bianchi Bandinelli (in italiano nel volume *Alla ricerca di Fidia* cit., pp. 389 sgg.); ma tuttavia in un senso molto diverso da questo.

⁶⁸ «Nulla è soltanto e in ogni senso 'futuro', nulla definitivamente 'trascorso' ('perduto') Il futuro contiene il passato».

⁶⁹ *Naturalis Historia* XXXIV, 52.

⁷⁰ J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, Firenze 1977, p. 152.

⁷¹ E. PANOFKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971.

⁷² Un esame dell'idea di progresso nell'arte, «basato sulle idee di Jean Piaget, Claude Lévi-Strauss e Thomas Kuhn» ha tentato di recente S. GABLIK, *Progress in Art*, London 1976.

⁷³ *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, Roma 1946.

⁷⁴ EAA, II, 1959, p. 703. La stessa interpretazione è stata ripetuta da Bianchi Bandinelli in numerosi altri suoi scritti.

⁷⁵ Per esempio, ancora in Plinio: XXXII, 157 (l'arte del cesello); XXXV, 28 (la pittura).

⁷⁶ K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Traianssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin-Leipzig 1926.

⁷⁷ Al termine *Spätantike* (in tedesco) è dedicata un'apposita voce, dello stesso Bianchi Bandinelli, nell'EAA, VII, 1956, pp. 426 sg. Sia ricordata, senza commenti, la crescente tendenza a individuare nell'arte antica momenti non di decadenza, ma di *crisi*: cfr. per esempio, nel volume *Krisen in der Antike. Bewußtsein und Bewältigung*, Düsseldorf 1975, i saggi di V. M. STROCKA (arte ateniese nella guerra del Peloponneso) e K. FITTSCHEN (arte romana nel secolo III d. C.).

⁷⁸ R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1970, p. 373.

⁷⁹ Cfr. E. HÜBINGER, *Zur Frage der Periodengrenze zwischen Altertum und Mittelalter*, Darmstadt 1969; CHR. MAIER, *Kontinuität-Diskontinuität im Übergang von der Antike zum Mittelalter*, in *Kontinuität/Diskontinuität in den Geisteswissenschaften*, a cura di H. Trümpy, Darmstadt 1973, pp. 33 sgg. (ivi anche sull'influenza di Riegl, in particolare sul medievista Alfons Dopsch).

⁸⁰ Trad. it. di M. L. Pampaloni, Torino 1961, p. 419.

⁸¹ Cfr. E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An intellectual Biography*, London 1970, Particolarmente pp. 239 sgg. (*The Theory of Social Memory*) e 283 sgg. (*The Last Project: «Mnemosyne»*).

Elenco delle abbreviazioni del testo e della guida bibliografica.

AA	Archäologischer Anzeiger.
AbhBerlin	Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, Berlin.
AbhMainz	Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz.
AEA	Archivo español de arqueología.
AIEMA	Association Internationale pour l'Etude de la Mosaique antique.
AJA	American Journal of Archaeology.
AJP	American Journal of Philology.
AnnInst	Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica.
AnnPisa	Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia.
ArchClass	Archeologia Classica.
ArtBull	Art Bulletin.
ASAA	Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene.
BABesch	Bulletin Antieke Beschaving.
BCH	Bulletin de Correspondance Hellénique.
BdA	Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione.
BJ	Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande.
BMQ	The British Museum Quarterly.
BullCom	Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma.
CA	La Critica d'Arte.
CR	Classical Review.
DArch	Dialoghi di Archeologia.
EAA	<i>Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale.</i>
GBA	Gazette des Beaux-Arts.

GöttNachr	Nachrichten von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen.
JbAntChrist	Jahrbuch für Antike und Christentum.
JbMainz	Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz.
JDAI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.
JOEAI	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts.
JRS	Journal of Roman Studies.
KI	Klio.
MAAR	Memoirs of the American Academy in Rome.
MAL	Memorie dell'Accademia dei Lincei.
MDAI	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (1948-1953).
MDAI(I)	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Istanbuler Abteilung.
MDAI(R)	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung.
MEFRA	Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité.
MemPontAcc	Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia.
MJBK	Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst.
MonPitt	<i>Monumenti della pittura antica scoperti in Italia.</i>
MosAnt	<i>Mosaici antichi in Italia.</i>
PdP	La Parola del Passato.
Ph	Philologus.
RIASA	Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte.
SCO	Studi Classici e Orientali.
SE	Studi Etruschi.
TG	Tijdschrift voor Geschiedenis.