

anno LVII, n. 6 - 30 novembre 2002

Belfagor

rassegna di varia umanità
 fondata da
 Luigi Russo



- 8 DIC. 2002

Paul Oskar Kristeller Claudia Villa
Giovanni Carsaniga *Gli studi umanistici come scienza*
Studi classici e professioni tecniche Franco Cingano

Salvatore Settis *Rinascimento e arte romana*

Le nuove 'Proust Notizen' e 'Eros e civiltà'

Tempi arcoriani Mario Isnenghi e Stuart Woolf
Bruno Pischetta *Leggìo Mondadori e Grande Reich*
Milano e l'Accademia Alfredo Stussi

George Luis Borges Franz Haas



Casa Editrice Leo S. Olschki - Firenze

Belfagor

rassegna di varia umanità
 diretta da CARLO FERDINANDO RUSSO

Sommario del fascicolo VI

ANNO LVII 342 30 NOVEMBRE 2002

SAGGI E STUDI

- LUIGI RUSSO: *La novella di Belfagor arcidiavolo* 641
GIOVANNI CARSANIGA: *Gli studi umanistici come scienza* 649
SALVATORE SETTIS: *L'idea di Rinascimento e la 'vita' dell'arte romana* con la
Centauromachia di Olimpia e il *Doriforo* di Policleto 659

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

- CLAUDIA VILLA: *Paul Oskar Kristeller* 669
FRANZ HAAS: *Jorge Luis Borges* 685

VARIETÀ E DOCUMENTI

- HERBERT MARCUSE: *Proust Notizen* carte d'archivio
con ELENA TEBANO: *Le nuove Proust Notizen e 'Eros and Civilization'* 693
BRUNO PISCHEDDA: *Leggìo Mondadori e Grande Reich* 702
DOMENICO LOSURDO: *Nietzsche, l'innocenza e l'indignazione*.
Intervista immaginaria 684

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

- MARIO ISNENGI: *Tempi arcoriani* 727
STUART WOOLF: *An studiorum magisterium publice reformandum sit necne* 734
FRANCO CINGANO: *Studi classici e professioni tecniche* 745

RECENSIONI

- Milano e l'Accademia scientifico-letteraria*. Studi in onore di Maurizio Vitale, a
cura di Gennaro Barbarisi, Enrico Decleva, Silvia Morgana (Alfredo Stussi) 749
LIDIA DE FEDERICIS, *E tu fingi? Cronache dell'immagine narrativa in sette anni,
1995-2002* (Cosma Siani) 757
LIBRI RICEVUTI postillati: Amis Berardinelli Duchatelet Faitrop-Porta Hamilton
Kelly Lévy Pezzino e Tacchini Pontiggia Serres Timpanaro Wiebe 759
Auprès de «Belfagor» 2003⁵⁸ 658, i

Indirizzare ogni corrispondenza a

C. F. Russo presso la «Belfagoriana»: Casella postale 291 70100 Bari • tel. e fax 080.55.41.534
Redazione: Livio Sichirolo • Antonio Resta • Adele Russo
Onofrio Vox • Pasquale Guaragnella • Marco Filoni • Raffaele Ruggiero segretario

Abbonamento annuo € 42,30 (estero € 69,41) - Sostenitore € 180,76
Un fascicolo € 15,49 (estero € 18,59)

Amministrazione: Casa editrice Leo S. Olschki, c.p. 66, 50100 Firenze
Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze • tel. 055.65.30.684 - fax 055.65.30.214
e-mail: periodici@olschki.it • conto corrente postale n° 219.205.09 «Belfagor» Firenze
Carta di credito: Carta Si, American Express • Bonifico bancario o assegno: Casa Ed. Leo S. Olschki,
Banca Toscana ag. 7 Firenze, conto corrente n° 15450/21 ABI 03400 CAB 02807

L'IDEA DI RINASCIMENTO E LA 'VITA' DELL'ARTE ROMANA

Nel secolo xx, l'interpretazione dell'arte romana è radicalmente cambiata per impulso soprattutto di due fattori: primo, la sua radicale rivalutazione (Wickhoff, Riegl) rispetto all'opinione tradizionale (che risaliva a Winckelmann), secondo cui essa aveva segnato una fase di declino dell'arte antica; secondo, l'analisi dei suoi dislivelli interni, che hanno portato alle concezioni dualistiche dell'arte romana, analizzate da Otto Brendel e culminate nell'opposizione di «arte aulica» e «arte plebea» (in una linea che va da Rodenwaldt a Bianchi Bandinelli). Il primo fattore derivò da un'analisi storica, il secondo da una diagnosi sociologica, a cui Richard Brilliant avrebbe aggiunto, significativamente, una componente comportamentistica, nel suo pionieristico *Gesture and Rank in Roman Art*. In questo testo intendo affrontare un terzo aspetto, quello storiografico; e cioè chiedermi in che misura l'idea di «Rinascimento» (nel suo senso etimologico di «nuova nascita») abbia influito sulla percezione dell'arte romana nel gusto generale e nella letteratura specializzata. Cercherò di mostrare, in particolare, che l'idea di «arte romana» utilizzata fino ad oggi negli studi sul Rinascimento è diversa, e anzi opposta, a quella corrente fra gli studiosi di storia dell'arte romana; ma che, tuttavia, entrambe hanno la stessa genealogia culturale.

L'idea di Rinascimento, anche se poi estesa a tutti gli aspetti della vita culturale e sociale, nacque in riferimento alle arti figurative, e in particolare allo studio e all'imitazione dell'arte antica. Il Rinascimento fu inteso

* Una versione inglese, leggermente abbreviata, di questo scritto è stata letta il 9 marzo 2002 alla Columbia University di New York nel corso del simposio *The Art of Rome: Shifting Boundaries, Evolving Interpretations*, per salutare Richard Brilliant. Al simposio, organizzato da Michael Koortbojian, Bettina Bergman ed Elizabeth Bartman, hanno partecipato Tonio Hölscher, Agnès Rouveret e Susan Walker.

dai suoi stessi protagonisti come «rinascimento dell'antichità», e cioè come la ripresa di formule espressive che erano state in uso nell'arte antica, erano morte da secoli, e venivano via via risuscitate, per esempio da Giotto o da Raffaello. È come se fosse allora maturato presso gli artisti il senso dell'insufficienza del proprio repertorio di bottega, e insieme della qualità e dell'efficacia di quello antico; o come se l'ampliamento delle possibilità espressive dell'arte, ma anche dei suoi temi (con l'aggiungervi, per esempio, storie di eroi e miti «classici») spingesse ad allargare il lessico d'uso. L'ansia di trovare nell'arte antica un nuovo repertorio di motivi di figura, assimilandolo e facendolo proprio, fu presto codificata in trattati (specialmente nel *De pictura* di Leon Battista Alberti, c. 1435) e in biografie d'artisti (specialmente Vasari), e divenne ingrediente obbligato della comune pratica artistica. Gli unici modelli antichi accessibili agli artisti del Rinascimento erano naturalmente monumenti di arte romana: sarcofagi, statue, rilievi storici degli archi trionfali romani e delle colonne di Traiano e di Marco Aurelio. L'arte romana valse dunque nel Rinascimento come equivalente *in toto* all'«arte antica»; e poiché le fonti antiche parlavano molto più di artisti greci che di artisti romani, si attribuirono a Fidia, a Policleto, a Lisippo le statue che si avevano sottomano, nelle piazze e nelle case di Roma, ma anche opere casualmente scoperte (come il *Letto di Policleto*, un modesto rilievo famosissimo nel Quattrocento anche perché appartenuto al Ghiberti).

Da quando, circa centocinquant'anni fa, il «Rinascimento» divenne una categoria storiografica portante, gli storici dell'arte di ogni scuola dedicarono moltissima attenzione alle deduzioni dall'antico degli artisti rinascimentali, producendo una grande quantità di studi che dura tuttora: ma l'«antico» del Rinascimento fu ed è ancora spesso inteso come un'antichità «totale», anche se di fatto era ed è, con pochissime e marginali eccezioni, una antichità non greca ma tutta romana. In altri termini, sia gli artisti *del* Rinascimento che gli studi *sul* Rinascimento fanno riferimento a un'idea di «arte antica» (greco-romana), vista *en bloc*, che di fatto è equivalente alla sola «arte antica» visibile nel Rinascimento, e cioè all'arte romana. Tuttavia, nella stessa idea di Rinascimento («nuova nascita») era implicito il rimando al modello interpretativo della «vita delle arti»: un modello narrativo che concepiva lo sviluppo dell'arte secondo l'analogia con la vita umana. Fu proprio da questa stessa radice che venne sviluppandosi, come vedremo, la concezione dell'arte romana come ultima fase («vecchiaia», o «decadenza») dell'arte greca, una concezione che portò infine a distinguere radicalmente l'arte romana dalla greca. Questa concezione era estranea agli artisti e scrittori del Rinascimento (per esempio, per Vasari l'arte romana era al

culmine dello sviluppo dell'arte antica, la maniera «più divina di tutte l'altre»); per loro, la fine dell'arte antica era da porsi *dopo* l'arte romana, ed era vista come un'improvvisa catastrofe più che come un lento processo storico.

L'uso del termine «Rinascimento» si è diffuso e generalizzato a partire dalla *Cultur der Renaissance in Italien* di Burckhardt (1860), che a sua volta lo aveva preso da Michelet (1840, 1855). Negli stessi anni si proponevano anche altri termini per descrivere le occorrenze di temi e motivi antichi nella cultura europea: nel 1859 Georg Voigt parlava di *Wiederbelebung* [«rivitalizzazione»] *des klassischen Alterthums*; nel 1867, Anton Springer parlava di *Nachleben* [«sopravvivenza»] *der Antike im Mittelalter*. Non sfuggirà a nessuno il comune carattere «vitalistico» di queste dizioni: quanto a «Rinascimento», il suo straordinario successo fu certo dovuto alla potente metafora della «nuova nascita», direttamente evidente in francese (*re-naissance* *vs.* 'naissance') e in italiano (*ri-nascita* *vs.* 'nascita') ma non in tedesco né in inglese, che presero di peso il francese *renaissance*, termine altamente specifico ma senza trasparenza etimologica nelle lingue non-romanze.

Di fatto, la parola 'Rinascimento' nel senso moderno fu invenzione francese: «the style of the Renaissance, as the French choose to call it» (Thomas Trollope, 1840). Michelet traeva il concetto da un libro famoso, l'*Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XV*, di J.-B. Séroux d'Agincourt (1811-1823); ma già nel 1802 Lenoir aveva chiamato il Cinquecento «siècle de la Renaissance». Il termine tornava nell'*Histoire de la peinture en Italie* di Stendhal (1817), e dal 1824 vi fu al Louvre un «Musée de la Renaissance» connesso al reparto di sculture antiche. La dama che in uno dei primi libri della *Comédie humaine* di Balzac (*Le Bal de Sceaux*, 1829) «raisonnait facilement sur la peinture italienne ou flamande, sur le Moyen-âge ou la Renaissance» rappresenta dunque un discorso già a quella data in piena circolazione, e anzi alla moda.

La metafora della «nuova nascita» che è all'origine della parola «Rinascimento» comporta un'implicazione importante: si può dire che «nasce *di nuovo*» solo qualcosa che è già vissuto prima, e poi morto; perciò il «Rinascimento», nella sua etimologia lessicale e storico-culturale, non può che essere un Rinascimento dell'Antichità, un'Antichità di cui lascia presupporre la decadenza e la fine. Ora, il libro di Séroux d'Agincourt era stato composto già verso il 1790, in un orizzonte culturale dominato dalla *Storia dell'arte dell'antichità* di Winckelmann (1764), nella quale la «decadenza» dell'arte antica verso la fine dell'impero romano aveva un ruolo fondamentale. La *décadence* che marca la periodizzazione di Séroux, e a cui corrisponde simmetricamente il *renouvellement*, fu uno dei grandi temi dell'e-

rudizione e della riflessione settecentesca: basti richiamare le *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* di Montesquieu (1734) e il capolavoro di Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788). Di una 'decadenza' del mondo in determinate epoche si era parlato già da secoli, ma nel Settecento l'idea di decadenza venne contrapposta sempre più spesso a quella di 'progresso', che naturalmente aveva anch'essa una sua lunga storia.

Già nel *Siècle de Louis XIV* di Voltaire (1751) era stata chiaramente espressa l'idea che alla decadenza del *Moyen Age* abbia fatto seguito il periodo in cui «le arti belle ripresero nuova vita»; ma quest'idea si rafforzò dopo che Winckelmann ebbe fornito un quadro coerente dello sviluppo dell'arte nel mondo antico. Gibbon (che aveva letto Winckelmann) influenzò profondamente Séroux, tanto che, come ha scritto Francis Haskell, «se il libro di Séroux fosse davvero apparso (com'era nei suoi piani) all'incirca nello stesso tempo degli ultimi volumi di Gibbon», l'*Histoire de l'Art* sarebbe stata vista «come una specie di supplemento del *Decline and Fall*». Si vede così che l'idea moderna di Rinascimento, che il Novecento ha ereditato da Burckhardt, di fatto poté nascere solo *dopo* che Winckelmann aveva diagnosticato la decadenza e la morte dell'arte antica nei secoli dell'impero romano. Da allora, la definizione di Rinascimento e l'interpretazione dell'arte romana sono strettamente legate: poiché la genealogia culturale dell'idea di Rinascimento è tutta in quella simmetria fra «morte» e «rinascita» dell'arte.

Ma l'idea che le arti fossero rinate in Italia fra Quattro e Cinquecento era ben più antica di Burckhardt, di Michelet o di Séroux. L'idea di rinascita delle arti risale di fatto a fonti italiane ben note agli autori che abbiamo citato: in primo luogo, a Vasari (e prima di lui a Ghiberti). Nel *Proemio delle Vite*, Vasari parla della «perfezione e rovina e restaurazione e per dir meglio rinascita» delle arti, e mette in parallelo il loro sviluppo e quello della vita umana. L'arte «da piccol principio, si condusse alla somma altezza e da grado sí nobile precipitò in ruina estrema, e, per conseguente, la natura di questa arte [è] simile a quella dell'altre che, come i corpi umani, hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare e il morire». La vita dell'arte è dunque simile alla vita dell'uomo, ma anche ne è dissimile, perché è passibile di rinascita. Cento anni prima, Lorenzo Ghiberti aveva tenuto più o meno la stessa linea, raccontando nei suoi *Commentarii* che «l'arte statuaria e la pittura e ogni doctrina che in essa fosse fatta» morì con l'avvento del Cristianesimo dopo Costantino, e rinacque con Giotto. Questo l'inizio del secondo *Commentario*, dove si dà un sommario di storia dell'arte da Giotto al presente; mentre ad esporre la «tanta nobiltà ed antica e perfetta dignità» dell'arte classica provvedeva il primo *Commentario*, di fatto un'epitome da

Plinio. Chiaro è dunque il paradigma evolutivo: l'arte nasce, cresce, invecchia e muore. Il cristianesimo provocò una di queste morti, che condusse le arti al silenzio per seicento anni, finché dopo un'«infanzia» bizantina e la mediazione di Cimabue, Giotto le fece *rinascere*. Lo stesso schema fu spesso ripetuto, per esempio nel *Thesaurus temporum* di Giuseppe Scaligero (1606) che sarà una delle fonti principali di Winckelmann, e che a sua volta citava numerose fonti antiche (per esempio Cicerone e Quintiliano), che usarono lo stesso schema per la poesia e la retorica.

Quell'idea di nuovo cominciamento aveva radici profonde nella cultura medievale, che tanto aveva insistito sulla *restitutio*, *renovatio*, *reformatio* tanto degli individui che delle istituzioni. Spesso la spiritualità cristiana aveva caratterizzato il necessario rinnovamento interiore del fedele (o della Chiesa) come un nuovo cominciamento, una *recapitulatio* che imitasse quella radicale del Cristo «nuovo Adamo». La straordinaria potenza della metafora della rinascita deve molto a questo suo rimando latente a una tradizione religiosa, anche perché il «nuovo inizio» segnato dal Cristo comportava (letteralmente) la sua resurrezione. In quanto «nuova nascita» o «resurrezione» delle arti figurative, il Rinascimento fu inteso sin dall'origine come successivo (e reattivo) alla decadenza e morte dell'arte antica. Ma la radice di quest'idea è nelle fonti antiche, e specialmente in un famoso passo della *Naturalis Historia* di Plinio [xxxiv, 52] tradotto parola per parola dal Ghiberti nel suo primo *Commentario*:

Cessavit deinde ars, ac rursus Olympiade CLVI revixit. (In seguito [cioè nella 121^a Olympiade, dal 296 al 293 a.C.], l'arte finì, e poi rivisse nella 156^a Olympiade [cioè dal 156 al 153 a.C.]).

Naturalmente, questa frase di Plinio non può riferirsi all'intera arte antica, dato che il latino *ars* non può essere tradotto come «arte», una parola che – nel senso generale e astratto in cui si usa oggi – non ha corrispondenti nelle lingue antiche. Nelle lingue moderne europee, anzi, come ha mostrato Paul Oskar Kristeller, il termine «arte» prende il senso oggi più comune non prima del Settecento, e prima di allora sempre serve a designare un'arte *specificata*, proprio come il latino *ars* o il greco τέχνη). Nel contesto di Plinio, l'*ars* che «finì e poi rivisse» è chiaramente quella della fusione in bronzo. Tuttavia, questo e altri passi di Plinio (ma anche di altre fonti antiche) furono sufficienti a trasmettere a Ghiberti ed altri lettori rinascimentali l'idea che le arti possano «morire» e «rinascere».

Questa idea non nacque con Plinio, ma risale ancora più indietro: quando, nella scuola di Aristotele, si cominciarono a scrivere storie specializzate (p. es. della geometria, dell'aritmetica, dell'astronomia, della medicina, della retorica, della musica), il modello narrativo (usato per la storia politica da Erodoto in poi) venne integrato con un principio di evolutio-

ne storica. Era il principio che aveva animato con straordinaria efficacia la presentazione di Aristotele (in un passo famosissimo della *Poetica*) dello sviluppo della tragedia: nata come improvvisazione, essa cresce a poco a poco via via che i poeti ne sviluppano le potenzialità, subisce quindi numerosi mutamenti, e infine raggiunge la sua forma compiuta, e lo sviluppo s'arresta. Un discepolo di Aristotele, Dicearco di Messina, ebbe l'idea singolare di scrivere una *Vita della Grecia* (Βίος Ἑλλάδος) in cui la storia dei Greci, intesa essenzialmente come storia culturale, era esposta secondo una sequenza biologico-parabolica, ma rispetto alla storia aristotelica della tragedia (che si arrestava al culmine, alla fase della maturità) si introduceva anche, come conclusione della parabola e per analogia alla morte individuale, una finale catastrofe. Questo modello biologico-evolutivo fu presto applicato alle arti figurative: la pittura e la scultura entrarono in un sistema enciclopedico di conoscenze, prendendo posto fra le attività dell'ingegno umano di cui «si può fare storia». La «storia dell'arte», insomma, nacque all'interno della cultura greca come uno dei tipi di storia disciplinare «specializzata» promossi dalla scuola aristotelica. Il modello biologico-evolutivo ebbe un ruolo cruciale in particolare negli scritti di Duride di Samo, di Antigono di Caristo e di Senocrate di Atene, che furono tutti fra le fonti principali di quei libri della *Naturalis Historia* in cui Plinio ci offre il solo compendio conservato di storia dell'arte antica.

È solo sullo sfondo di questo paradigma, che include la morte come punto terminale della parabola evolutiva, che poteva nascere, e che nacque, il concetto di una «rinascita» dell'arte (dopo la sua morte): l'idea di Rinascimento. Dicearco aveva aggiunto al modello aristotelico (tutto in crescita) la profezia di un'inevitabile catastrofe finale, ma né lui né altri antichi misero a punto un modello che contemplasse dopo la catastrofe la rinascita. Fu solo fra Quattro e Cinquecento che tutta la potenzialità del modello biologico-parabolico antico trasmesso da Plinio si dispiegò, aggiungendo alla fine della parabola l'inizio di una nuova parabola: la «vita» delle arti, si disse, aveva avuto un nuovo inizio in Italia, era «rinata» (dopo il Medio Evo) in conformità con l'arte antica. L'antico schema di Senocrate di Atene e di altri scrittori antichi di «storia dell'arte» veniva così profondamente assimilato, rinnovato e rifunzionalizzato; il modello parabolico, che si concludeva nella decadenza e nella morte delle arti, con l'aggiunta della rinascita diventava un modello ciclico. Il paradigma biologico-evolutivo di una «vita delle arti» modellata sulla vita umana si può dunque seguire a ritroso da Winckelmann a Scaligero, a Vasari, a Ghiberti, a Plinio il Vecchio, a Senocrate e alla scuola di Aristotele; ma solo nell'ultima parte del suo lungo percorso esso incluse la rinascita dopo la morte, quello che noi chiamiamo il «Rinascimento dell'Antichità».

Questo paradigma non fu determinante solo nella genesi dell'idea di «Rinascimento», ma anche nella concezione dell'arte romana come decadenza dell'arte classica. La «vita» delle arti fu infatti la griglia interpretativa usata da Winckelmann nella sua influentissima *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764). In essa, lo sviluppo storico delle arti fu inteso secondo lo stesso schema parabolico che abbiamo visto in Vasari e Ghiberti, secondo la stessa sequenza, esemplata sulla vita umana, di infanzia, adolescenza, maturità, vecchiaia e morte. Va ripensata in questo contesto un'osservazione di Bernhard Schweitzer nel suo studio su Senocrate di Atene (famoso anche in Italia grazie a Bianchi Bandinelli): dopo aver proposto Senocrate come una sorta di fondatore della storiografia artistica antica, Schweitzer ne ricostruiva personalità e idee, in particolare la concezione di uno sviluppo «biologico» dell'arte «stranamente simile alle concezioni di Raphael Mengs e di Winckelmann». Ma questa somiglianza non è così strana: Mengs e Winckelmann furono accaniti lettori di Plinio, e Plinio lo fu di Senocrate.

Per Winckelmann, l'arte romana era collocata al limite estremo della parabola discendente dell'arte greca, dopo che questa dalla fanciullezza arcaica s'era innalzata a una «classica» maturità, piegandosi quindi a una senescenza fatale. L'arte romana era piuttosto «l'arte greca presso i Romani», faceva blocco con l'arte greca e ne costituiva la conclusione ineluttabile. Da Wickhoff e Riegl in poi, questa visione dell'arte romana è stata negata, anzi capovolta. Si è fatta strada l'idea che l'arte romana abbia introdotto modi rappresentativi originali, destinati al massimo sviluppo nel Medioevo europeo, che essa sia stata «la prima arte europea», quasi una cerniera fra i Greci e il Romanico. Di conseguenza, il paradigma della «decadenza dell'arte antica» (in vigore da Winckelmann in poi) dovette essere capovolto in positivo, e tradursi in collettivo *Kunstwollen* (il termine è di Riegl), tale da modificare profondamente la visione del mondo, nell'occhio degli artisti e in quello del loro pubblico. L'allontanarsi dei Romani dai Greci non fu negato, ma riproposto come un processo non più di degenerazione, ma invece di creazione di un linguaggio e gusto nuovi. Questa rivalutazione creava sí una linea di continuità fra romanità e Medioevo, ma aveva un prezzo: proprio perché fatta a partire da un mutamento d'osservatorio così radicale (guardando ai Romani non dall'alto dei templi greci, come Winckelmann, ma dall'alto delle cattedrali medievali), essa comportava una fortissima tensione a definire l'arte romana non più in continuità con l'arte greca, ma anzi per distinzione da essa.

Fu in questo quadro che s'intrecciarono, negli studi degli storici dell'arte antica, tre fili distinti: la *definizione* dell'arte romana come tale; la *dualità*, o secondo altri *pluralità degli stili* che la caratterizza; infine, la *periodizzazione* della «fine dell'arte antica» (posta da alcuni al tempo di Tra-

iano o di Marco Aurelio, da altri con l'arco di Costantino, o ancora con Teodosio; e così via). Pur nella discordanza fra quasi infinite varianti, queste tesi hanno in comune uno sfondo in qualche modo paradossale: da un lato l'arte romana viene definita come distinta dalla greca per caratteristiche formali sue proprie, ma dall'altro la formula «fine dell'arte *antica*» implica una concezione dell'antichità come un blocco unico (greco-romano), com'era stato nella sistemazione di Winckelmann. Si spiega così come gli accurati grecismi che ricorrono nell'arte romana (nell'età di Adriano o in quella di Teodosio) possano esser letti ora come un dato di continuità greco-romana, ora invece come altrettanti piccoli «rinascimenti» (o, se vogliamo usare il termine accortamente sfumato di Panofsky, *renascences*) di una grecità già tramontata. Anche il divorzio disciplinare fra storia dell'arte antica e storia dell'arte post-antica ha contribuito a oscurare questo problema, e ha finito col marginalizzare una domanda elementare: quale fu l'arte che «morì» e «rinacque» nel Rinascimento? Quella dei Greci, di cui sia Ghiberti che Vasari non avevano che un'idea assai vaga? O quella dei Romani, in cui (almeno secondo Winckelmann) la grande arte classica s'era già spenta?

L'idea di individuare criteri che distinguono l'arte greca dalla romana nasce nel Seicento, fra Roma (nel circolo di Cassiano Dal Pozzo) e Milano (intorno a Federigo Borromeo), e ricorre in molti antiquari del Settecento, per esempio il conte di Caylus; ma la distinzione si fece netta e implacabile solo con Winckelmann. Nella sua narrazione storica dell'arte antica i Greci ebbero il ruolo dominante, come suggerivano tutte le fonti antiche, e specialmente il romano Plinio. Da quelle fonti, seguendo gli eruditi che lo avevano preceduto (specialmente Franz Junius), Winckelmann trasse la propria immagine dello sviluppo storico dell'arte greca: e in Plinio e nelle altre fonti egli trovò già formato il modello biologico-parabolico di sviluppo dell'arte del quale abbiamo visto l'origine, e lo adottò come proprio. Ma per parlare di arte greca Winckelmann non poteva appoggiarsi su nuove acquisizioni di statue greche. La sua narrazione fu anzi interamente costruita sull'antico *corpus* delle «statue di Roma», le stesse che erano note da secoli e su cui si erano esercitati gli artisti del Rinascimento, e si sforzò di cogliere, per via di levare, entro le statue di Roma lo spirito di quelle di Atene. Per singolare paradosso, dunque, egli insisteva sulla decadenza dell'arte al tempo dei Romani proprio mentre costruiva un'idea dell'arte greca basata su fonti romane e su statue trovate a Roma, che erano per la maggior parte copie di età romana (come già sostenevano alcuni suoi contemporanei, per esempio Mengs). L'*Apollo di Belvedere* era per Winckelmann la quintessenza della grecità, e non – come oggi sappiamo – una copia romana da un originale greco: eppure senza la sua profezia sull'arte gre-

ca (e su quell'Apollo) non avremmo mai imparato a distinguere gli originali dalle copie, né a cercare altri e «nuovi» originali nel suolo stesso della Grecia. In quell'opera sua irraggiungibile per freschezza di visione e forza d'urto Winckelmann fondò, non precorrendo ma determinando i tempi, la nuova conoscenza dell'arte greca, che si sarebbe sviluppata nel secolo XIX. Via via che l'Europa dotta vide approdare nei suoi musei i marmi del Partenone (1802-06), di Egina (1812-13), di Olimpia (dal 1874) e che si registrava la vera riscoperta dell'arte greca, la tendenza a «estrarre» l'arte greca dalla romana presto si tradusse nell'analisi «filologica» delle copie romane da originali greci: i nuovi originali (recuperati dagli scavi a Samo, ad Atene, a Pergamo) e le copie romane da originali perduti si congiungevano così a ricomporre un'unica storia.

Per gli storici dell'arte antica, l'arte romana ha dunque giocato al tempo stesso, sulla scia di Winckelmann, due ruoli contrastanti: da un lato, essa ha consentito di recuperare attraverso la critica delle copie i perduti capolavori di Policletto e di Mirone; dall'altro, essa ha rivelato le fasi ultime del «decadimento dell'arte greca». L'arte romana divenne così due cose in una: per Winckelmann, ma ancora per Furtwängler, lo scrigno (retrospettivo) entro cui si cela l'arte greca; per Wickhoff, ma ancora per Schlosser (rovesciando su questo punto il giudizio di Winckelmann), la radice dell'arte medievale. Ma a queste visioni dell'arte romana va accostata e contrapposta quella in corso fra gli studiosi dell'arte del Rinascimento, per i quali l'arte romana, come si è visto, di fatto continua a rappresentare (come per gli artisti del Rinascimento) l'arte antica come totalità. Lo stesso vale naturalmente per tutti i «classicismi» che si riscontrano nell'arte medioevale, per tutti i «piccoli rinascimenti» che vi si sono individuati, come la «rinascita di Federico II» nel sec. XIII o la «rinascita carolingia» nel IX. In tutti questi casi, l'arte romana vale non per quello che essa ha di «senescente» (nella terminologia di Winckelmann), ma invece per quello che essa contiene di «classico». Il duplice statuto dell'arte romana, in bilico fra i Greci e il Medioevo, si riflette dunque negli studi sul Rinascimento e sulle *renascences* che lo hanno preceduto, e l'arte romana vi appare sotto due vesti diversissime, anzi opposte. Da un lato, si può dire (Wickhoff, Riegl) che essa ha costituito la base e il fondamento per lo sviluppo della produzione artistica medioevale, in assoluta continuità di procedure artistiche e pratiche sociali. Dall'altro lato si può dire (Warburg, Panofsky) che essa è valsa ripetutamente (per esempio per Wiligelmo, Mantegna, Thorwaldsen) come *la* fonte privilegiata a cui attingere modelli e norme, per promuovere «rinascite» o per accelerare il «progresso» dell'arte: in altri termini, come la vera incarnazione dell'arte antica nella sua totalità.

Questo bipolarismo rispecchia fedelmente quello che la storiografia ot-

to- e novecentesca ha riscontrato nel cuore stesso dell'arte romana. I suoi marcati dislivelli di stile sono stati spiegati mediante la distinzione fra un'arte *aulica* naturalistica e intrisa di grecismi da un lato e, dall'altro, un'arte *plebea* meno colta (cioè meno «greca»). Similmente, all'arte aulica si sono contrapposte per il loro spirito formale meno colto (cioè meno «greco») da un lato le *arti provinciali* e dall'altro l'arte *tardo-antica*. Ma l'arte plebea, le arti provinciali e l'arte tardo-antica hanno qualcosa in comune, ed è precisamente lo scarto rispetto all'arte aulica ellenizzante: in altri termini, il minor tasso di grecismi, descritto in termini sociologici (per l'arte plebea), geografici (per le arti provinciali) o cronologici (per l'arte tardo-antica). In tutti questi casi, il rapporto con l'arte greca è il problema cruciale per la definizione dell'arte romana. Dall'altro lato, si è detto e ripetuto, sia l'arte tardo-antica che l'arte plebea e le arti provinciali «anticipano» l'arte medioevale.

Matrice del Medioevo e matrice del Rinascimento: perciò l'arte romana ci si presenta come percorsa al suo interno da profonde linee di frattura. Il suo celebre e irrisolto «dualismo» (cioè l'opposizione fra «arte aulica» grecizzante e arti non-auliche) di fatto riflette, proiettandola all'indietro, l'opposizione storiografica fra Medioevo e Rinascita, fra un «classico» che muore e risorge e un «non-classico» che segna un altro polo, lo iato necessario fra la morte e la resurrezione. Quell'opposizione fu messa in opera, con funzione autolegittimante, nel Rinascimento italiano, che forgiò l'immagine di un'antichità totale, greco-romana, da assimilare al presente in opposizione al medioevo. Anche Winckelmann costruì fra l'uno e l'altro aspetto il proprio modello interpretativo, ma ridistribuì i ruoli disponendo i Greci su un versante (lo stesso di Raffaello e di Michelangelo) e i Romani sull'altro (lo stesso dell'arte medioevale): perciò la rivalutazione dell'arte medioevale doveva portare, come avvenne nel primo Novecento, alla rivalutazione dell'arte romana. L'idea di Rinascimento è stata determinata dal modello biologico della «vita delle arti»; ma a sua volta essa ha determinato e determina la nostra visione dell'arte romana. La «vita» dell'arte romana e l'idea di Rinascimento appartengono, è vero, a due diversi ambiti disciplinari: ma la loro genealogia culturale è la stessa, e l'una non può essere intesa senza l'altra.