

MASSIMO PALLOTTINO

(Italia)

## **Per una nuova prospettiva della storia dell'arte antica: il problema dei rapporti tra le esperienze preclassiche, periferiche e postclassiche nel mondo circummediterráneo**

Da qualche decennio a questa parte un mondo nuovo si sta rivelando agli studiosi d'arte antica. Specialmente gli archeologi spagnuoli dell'ultima generazione — e tra questi in prima linea il compianto maestro don Isidro Ballester Tormo — hanno avuto il grande merito di trarre i monumenti figurati preromani (o meglio, se si vuole, pre-imperiali) della penisola iberica dalla penombra di incompienza e di disprezzo con cui gli storici d'arte classica sogliono considerare i prodotti preistorici, barbarici o provinciali. Essi hanno in sostanza dimostrato che valeva la pena di esaminare queste opere più attentamente e con un più vigile occhio critico, allo scopo di riconoscere la origine dei loro motivi e dei loro stili, di precisarne la cronologia, di cercarne gli eventuali spunti originali o le manifestazioni d'estro creativo. Ma soprattutto ci si è orientati ad intendere le sculture, le pitture vascolari, i bronzi figurati appartenenti alla civiltà denominata iberica quali espressioni di un mondo artistico che non è nè "preistorico", nè "barbarico", nè "provinciale", almeno nel senso proprio di questi termini; ma piuttosto partecipa, seppur marginalmente, di quella grandiosa esperienza figurativa mediterranea che appare suscitata e continua-

mente alimentata dalle civiltà storiche del prossimo oriente e dell'area geo-italica (1).

A questa rivalutazione e più sicura interpretazione dei fatti artistici della penisola iberica ha fatto eco recentemente, in conseguenza della suggestiva scoperta delle sculture celto-liguri di Entremont presso Aix-en-Provence, un improvviso concentrarsi d'attenzione sull'arte preromana della Gallia meridionale. Anche se l'interesse del suo principale illustratore, Fernand Benoit, sembra essersi soprattutto rivolto alla significazione religiosa dei monumenti di questa florida e singolare provincia figurativa dell'Europa occidentale, non è mancato il tentativo di individuarne le fonti d'ispirazione stilistica e di intravederne i valori d'arte (2).

L'aprirsi di siffatti nuovi campi d'indagine pone un problema quanto mai vivo e fecondo di sviluppi, non soltanto entro i limiti dell'area geografica interessata dalle culture in discorso, ma per la interpretazione storica di tutta l'arte del mondo mediterraneo. Credo, in verità, di non esagerare affermando che proprio le discussioni suscitate dal rivelarsi di una caratteristica esperienza figurativa nei paesi del Mediterraneo occidentale hanno fatto precipitare la crisi generale ormai da tempo latente negli studi di storia dell'arte antica.

Questi studi, se ci riportiamo a circa quaranta anni or sono (e cioè, per intenderci, alla vigilia della prima guerra mondiale), erano dominati da una prospettiva ben definita ed orientati in un sistema a suo modo coerente. La storia dell'arte antica era concepita come una storia di arti "nazionali" (egizia, mesopotamica, greca, romana, ecc.), veri e propri cicli conclusi in un loro sviluppo organico, e sostanzialmente incomunicabili: nel senso che tra loro non si potevano immaginare altri rapporti che quelli di successione o di contemporaneità, di parentela o di influenza collaterale, e cioè i rapporti che intercorrono tra distinte individualità biologiche. Lo sviluppo dell'arte era configurato come un succedersi regolare di stili collettivi, secon-

---

(1) Vedasi in generale A. GARCIA Y BELLIDO: "Colonizaciones púnica y griega", in "Ars Hispaniae", I, Madrid, 1947, pp. 135 e segg., con la relativa bibliografia; e più particolarmente, per il problema che ci interessa, I. BALLESTER TORMO: "Ensayo sobre las influencias de los estilos griegos en las cerámicas de San Miguel y la tendencia arcaizante de éstas", Valencia, 1945.

(2) F. BENOIT: "L'art primitif méditerranéen de la Vallée du Rhône. La sculpture", Paris, 1945; id., "Le problème de l'influence de la Grèce archaïque en Méditerranée occidentale et la statuaire d'Entremont", Atti del I Congresso Internazionale di Preistoria e Protostoria Mediterranea, Firenze, 1952, pp. 430 e segg.

do una formula risalente sino alla poetica winckelmaniana e insensibile da fatti individuali, alle anticipazioni, agli attardamenti e alle divergenze e ai parallelismi di singole correnti e cerchie artistiche. L'intera vicenda dell'arte classica appariva dominata dalla teoria del progresso e della decadenza, ed era concepita come una sorta di grandiosa evoluzione parabolica dal primitivo al colto, dal semplice al complesso, dall'imperfetto al perfetto e viceversa, attraverso le fasi dell'embrionale geometrismo, della giovinezza arcaica, dell'"età d'oro" dei secoli di Fidia e di Prassitele, per poi ridiscendere con le esperienze ellenistiche e romane alle fasi di declino del Basso Impero e del Medioevo barbarico. L'arte greca costituiva la trama essenziale di questo sviluppo e, nell'ambito dell'arte greca, la "classicità" del V e IV secolo rappresentava il momento perfetto ed esemplare, quasi l'assoluto dell'arte, di cui ogni fatto antecedente non era che preparazione ed ogni esperienza successiva non appariva che opera di epigoni, imitatori o corruttori.

Vero è che già dall'inizio del nostro secolo Alois Riegl aveva gettato le basi di una teorica contrastante con questi principi e fondata sul riconoscimento di una propria particolare dignità d'arte a ciascun momento dello sviluppo figurativo del mondo antico: aprendo la via a riconoscere l'assurdità di una valutazione dell'arte arcaica o dell'arte tardo-antica con lo stesso metro con cui si giudicava l'arte classica dell'età di Fidia. Ed è anche vero che le tendenze sempre più manifestamente ed arditamente antiaccademiche ed antiveristiche degli esperimenti figurativi del mondo contemporaneo favorivano una salutare revisione critica dei concetti di "primitivismo" o di "decadenza", intesi in senso dispregiativo, nell'apprezzamento dei fenomeni dell'arte antica.

Ma ciò non ostante, i trattati e i manuali di storia dell'arte continuavano — e in parte ancora continuano — a inquadrare la loro materia entro gli schemi tradizionali dei cicli figurativi "nazionali", a parlare di evoluzione collettiva dello stile e a raffigurare la vicenda artistica del mondo classico come un processo biologico di nascita, crescita, maturità, vecchiezza e morte.

Tutti i fatti in contrasto con questi schemi restavano compresi, ignorati o falsati: in primo luogo le correnti di gusto a diffusione, per così dire, "internazionale" e, dall'altro lato, le manifestazioni del genio individuale. Gli uni e gli altri dovevano essere artificialmente costretti nel ciclo di sviluppo dell'arte nazionale. Si consideri ad esempio quel fenomeno artistico, sostanzialmente uni-

tario, che suol definirsi "orientalizzante" e che riconosciamo esteso, tra il IX e il VI secolo av. Cr., dalle coste della Siria e da Cipro alla Grecia, all'Italia e alle zone di colonizzazione del Mediterraneo occidentale. Esso rappresenta un capitolo recente, a carattere eclettico e a tendenze diasporiche, dell'arte dell'antico oriente: potrebbe, in un certo senso, definirsi come "arte fenicia" o "arte cipriota". Ma nello stesso tempo rappresenta una fase iniziale, tutt'altro che irrilevante, dell'arte greca e dell'arte italica. Lo studio di questo fenomeno, nei trattati di storia dell'arte, appare in luoghi diversi e sotto luci diverse, a seconda che si tratti dell'oriente, della Grecia o dell'Etruria. La verità è che esso non può adeguarsi alle classificazioni e alle formule dominanti. E'infatti evidente l'assurdità di considerare una stessa corrente del gusto come espressione senile (rispetto alle arti orientali) e come espressione primitiva (rispetto allo sviluppo dell'arte greca od italica). E non meno evidente appare la considerazione (mostruosa, dal punto di vista dei teorici delle arti nazionali) che il mondo figurativo orientalizzante appartiene di diritto così all'arte dei paesi orientali come all'arte della Grecia: è, dunque, nello stesso tempo "greco" e "non greco".

La grandiosa civiltà artistica cretese-micenea, rivelata dal piccone degli archeologi tra le fine del XIX e il principio del XX secolo, fu inserita nel sistema dominante come "primo capitolo" dell'arte classica in generale e dell'arte greca in generale (3). Una così fatta classificazione appare subito in palese contraddizione con la teoria dello sviluppo organico dei cicli artistici, in quanto essa colloca al principio di un processo evolutivo, prima dell'insorgere di quei fenomeni di geometrismo nei quali si era ravvisata l'infanzia dell'arte greca, un mondo figurativo straordinariamente maturo e libero quale è quello egeo. Di qui la necessità di postulare una decadenza ed una rinascita, una frattura, un "oscuro intermezzo": in una parola il così detto "medioevo ellenico" (4). Il fatto è che l'arte egea dell'età del bronzo non può essere spiegata alla luce dei posteriori sviluppi dell'arte greca; nè classificata come arte preistorica o come arte orientale, anche se di esse, in un certo senso e per taluni aspetti, si trova ad esser partecipe.

Questa artificiosa riduzione e sostanziale irriducibilità di molti

(3) Se ne veda la giustificazione nell'incompiuto ma, per quei tempi, aureo manuale di G. E. RIZZO: "Storia dell'arte greca", Torino, 1914, p. 53.

(4) Cfr. in proposito M. PALLOTTINO: "Le origini micenee dell'arcaismo greco", *La Critica d'Arte*, VII, 1942, a p. 2.

fenomeni artistici agli schemi dei cicli organici appare ancor più grave nel caso dell'Etruria. L'arte etrusca fu generalmente studiata come una specie di "prologo" dell'arte romana. Ma nè l'una nè l'altra, cioè nè la così detta arte etrusca nè la così detta arte romana, offrono le caratteristiche di un ciclo evolutivo organico ed in sè compiuto quale apparentemente (e mi si conceda sottolineare sin d'ora l'avverbio apparentemente) constatiamo nell'arte greca: vale a dire una nascita, una crescita, un apogeo ed un declino. I prodotti artistici della civiltà etrusca riflettono variamente tradizioni ed influenze preistoriche, orientali e greche: partecipano dello sviluppo dell'arte greca, lo seguono a rilento o reagiscono ad esso con manifestazioni e tendenze originali. Di fronte al fenomeno dell'arte etrusca i critici tradizionalisti si sono trovati in un grande imbarazzo. O hanno semplicemente e totalmente negato la sua esistenza, considerandone gli aspetti come trascurabili deviazioni provinciali dell'arte greca. O, all'opposto, ne hanno sopravvalutato la individualità e la coerenza sino al punto di vedere in essa un ciclo artistico distinto e parallelo a quello dell'arte greca. Nell'uno e nell'altro caso essi hanno falsato la realtà dei fatti per salvare gli schemi (5).

Ed ecco proporsi un'altra "fuorilegge": l'arte di Cipro, le cui caratteristiche, i cui sviluppi, la cui capacità creativa sono stati soltanto di recente analizzati ed illustrati con metodo critico (6). La scultura arcaica cipriota appartiene di diritto alla civiltà figurativa dell'oriente e insieme a quella della Grecia: apparve come una specie di "ibrido" ai seguaci delle concezioni biologiche. Si noti che questo mondo figurato di Cipro offre straordinarie analogie stilistiche con le manifestazioni dell'Etruria arcaica: ciò che si spiega non certo per una vicinanza geografica dei due paesi, come è ovvio, e tanto meno per una parentela etnica dei due popoli, bensì per comune eredità mediterranea e per una identica reazione marginale alle sollecitazioni stilistiche provenienti dal mondo greco (7). Come

(5) M. PALLOTTINO: "Sul problema delle correlazioni artistiche fra Grecia ed Etruria", *La Parola del Passato*, Rivista di Studi Classici, fasc. XIII, Napoli, 1950, pp. 1 e segg.

(6) E. GJERSTAD: "The Cypro-Geometric, Cypro-Archaic and Cypro-Classical Periods", *The Swedish Cyprus Expedition*, IV, 2, Stockholm, 1948.

(7) Cfr. la mia recensione all'opera del Gjerstad cit. nella nota precedente, in *"Archeologia Classica"*, III, fasc. 2, Roma, 1951, pp. 221 e segg., e le osservazioni di A. BOETHIUS: "Riflessioni sul problema dell'arte periferica", *Atti del I Congresso Internazionale de Preistoria e Protostoria Mediterranea*, Firenze, 1952, pp. 410 e segg. (specialmente a p. 418).

in Etruria così a Cipro le forme e lo spirito dell'arte arcaica perdurano assai più a lungo che in Grecia, sembrano adattarsi all'indole delle genti locali; mentre l'arte classica del V secolo penetra tardivamente e con manifesta difficoltà.

Questo fenomeno degli attardamenti stilistici e delle somiglianze tra ambienti culturali lontani si manifesta anche in altri casi. Le sopravvivenze micenee a Lemno e nella Calcidica (8) in piena età arcaica; il perdurare della decorazione geometrica dei vasi a Cipro o nel territorio apulo dell'Italia meridionale fino ai tempi ellenistici; il riflesso di tradizioni geometriche, orientalizzanti ed arcaiche nell'arte dei Veneti e dei Celti (9) non sono che esempi spisolati a caso. Ma soprattutto l'occidente mediterraneo, attraverso le serie di monumenti recentemente rivelati e studiati dei quali si diceva in principio, offre una impressionante documentazione del fatto, ormai incontrovertibile, che intimi e sicuri legami di stile possono constatarsi attraverso dislivelli, a volta enormi, di tempo e di spazio. Come fu definitivamente chiarito, contro dinieghi ed esitazioni pur legittime, proprio dal Ballester Tormo (10), la *ceramica iberica* di età ellenistica appare tutta imbevuta di motivi protoellenici: motivi che indubbiamente appartengono a fasi e a centri diversi (vi si intravedono, se non erro, sicuri elementi di tradizione micenea, protogeometrica, cipriota, geometrica insulare, subgeometrica, orientalizzante, ecc.), ma appaiono qui mescolati in una sorta di sintesi attuale, unitaria, che volge a propri sviluppi originali (specie in alcune classi ben definite quali quelle di Elche-Archena, di Liria, di Azaila, ecc.). Parimenti nella decorazione architettonica, nella scultura, nella plastica di bronzo del mezzogiorno e del levante spagnuolo si avverte la influenza diretta dell'arte arcaica del Mediterraneo orientale, operante a distanza di secoli: fenomeno che fu definito, legittimamente se si guardi alla cronologia, come "pseudo-

---

(8) M. PALLOTTINO: Op. cit. in nota 4, pp. 1 e segg.; Excavations at Olynthos, XIII, D. M. ROBINSON: "Vases Found in 1934 and 1938", Baltimore, 1950 (la così detta "Pre-Persian Ware" di Olinto continua con motivi submicenei fino all'inizio del V secolo!); cfr. la recensione in "Doxa" III, Roma, 1950, pp. 274 e segg.

(9) Il problema è stato recentemente affrontato, pel quel che riguarda l'Europa settentrionale e specialmente i motivi del calderone celtico di Gundestrup, da O. KLINDT-JENSEN: "Foreign Influences in Denmark's Early Iron Age", Copenhagen, 1950.

(10) I. BALLESTER TORMO, op. cit. in nota 1.

arcaismo" (11). La scultura delle Bocche del Rodano rappresenta un'esperienza figurativa analoga, anche se non identica. Essa infatti per un verso riecheggia correnti più vicine nello spazio e nel tempo (come lo stile severo greco della prima metà del V secolo, probabilmente mediato attraverso l'Etruria), per altro verso si accomuna alle diffuse manifestazioni dell'Europa celtica e dell'Italia arcaica nel rielaborare elementi di antichissima origine orientale (12).

Ciò che vi è di stupefacente, di apparentemente incredibile in questi fenomeni si attenua in vero e si riduce a più ragionevoli proporzioni storiche, proprio se si tien conto delle aree intermedie, con particolare riguardo all'Italia. Anche qui intravediamo in tempi molto recenti, e più o meno genuinamente a seconda dei luoghi e degli ambienti, perdurare vive tradizioni orientali e paleoelleniche. Vediamo artisti ed artigiani lavorare con uno "spirito" arcaico e con formule arcaiche quando nelle città greche l'arcaismo non era più ormai, da secoli, che un ricordo: o, al più, formava oggetto di speculazioni figurali di natura riflessa e squisitamente intellettualistica. Ma in Italia è possibile, in generale, toccar con mano gli anelli di congiunzione tra queste esperienze tardive e le influenze originarie: cogliere, ad esempio, nel momento della sua introduzione dall'area siro-anatolica il tipo della statua seduta costruita in blocco stereometrico, che dall'alto arcaismo si prolunga con tenace vitalità sino ai tempi ellenistici; o riconoscere l'ininterrotta discendenza sub-arcaica delle tendenze a rappresentare frontalmente, paratatticamente, a rendere con analisi calligrafica pieghe e pelami, che dominano il gusto italico e, ancora in età imperiale romana, caratterizzano la produzione popolaresca della penisola e della pianura padana.

Tendenze analoghe, commiste con il diffuso ricorrere di elementi tipologici d'impronta arcaica, trionfano d'altro canto nella produzione che propriamente suol definirsi provinciale: vale a dire l'arte, anche ufficiale, comunque più profondamente sentita, delle province dell'impero romano. Monumenti come i rilievi dell'Arco di Susa (contemporanei all'Ara Pacis!) segnano, con drastica esempla-

(11) A. GARCIA Y BELLIDO, op. cit. in nota 1, pp. 232 e segg. A proposito di questo concetto si può vedere anche la mia recensione in "Archeologia Classica", I, Roma, 1949, pp. 216 e segg.

(12) Oltre gli studi citati del F. BENOIT in nota 2, cfr. M. PALLOTTINO: "Capestranezze", Archeologia Classica, I, Roma, 1949, pp. 208-210.

rità, le frontiere di un mondo che respinge la visione della forma classica e consente spiritualmente assai più con l'arte millenaria dell'Asia Anteriore, dell'Egeo protoellenico e dell'occidente preromano. Nè potrà mancare di rilevarsi, a questo punto, il sorprendente legame, del resto più volte rilevato, che esiste tra l'arte provinciale romana e l'arte della tarda antichità e del medioevo.

Con questa ultima osservazione si pone il problema dei rapporti tra arte preclassica ed arte postclassica nel mondo circummediterraneo. Tale problema fu visto sino ad oggi generalmente nella prospettiva "ciclica", come uno sviluppo che dal "primitivo" ascende alla grande arte organica e naturalistica della classicità, per ridiscendere al primitivo. Ancora di recente in un libro di sintesi sui processi formali dell'arte antica il ciclo è stato configurato come una evoluzione dalla rappresentazione in superficie, eminentemente pittorica, dell'arcaismo alla libera corporeità della plastica, e da questa, per una via di ritorno, nuovamente alla rappresentazione di superficie del mosaico paleo-cristiano (13). Ma con tutto ciò non si fa che constatare un fatto, ormai pacifico ed universalmente acquisito nel "come". Assai più difficile è lo sforzo di spiegarne il "perchè".

La teoria dell'arte come ciclo, pur sempre dominata dal concetto della perfezione ed esemplare universalità della forma classica, poté in origine accomunare le espressioni "primitive", provinciali e "decadenti" in un solo giudizio negativo. Teoricamente l'arcaismo rispetto alla classicità era da intendersi come un processo dalla "non-arte" all'"arte"; mentre le fasi ellenistico-romane e tardo-antico apparivano configurate in un processo inverso dall'"arte" alla "non-arte". Quanto ai fenomeni, in genere assai trascurati, delle aree periferiche e provinciali, anch'essi rappresentavano un processo dall'"arte" alla "non-arte"; ma non prolungato nel tempo ed abbracciante l'intero ciclo di civiltà, bensì immediato e parziale, nel senso di una degenerazione o di un disfaccimento dell'arte in ambienti incapaci di comprenderla e di accoglierla.

Questa comune valutazione negativa dei fatti collocati alle origini, al margine e alla fine dell'arte classica portava ovviamente ad escludere qualunque connessione di natura genetica o storica tra di loro. L'unità storica è attribuito di una realtà positiva. Di unità

---

(13) H. KAHLER: "Wandlungen der antiken Form", München, 1949. Cfr. la mia recensione in "Doxa", IV, Roma, 1951, pp. 92 e segg.



storica, di organicità evolutiva non poteva parlarsi che a proposito del ciclo dell'arte classica, cioè dell'arte ellenica che s'identificava con l'arte antica *tout court*. Per il resto non vi era che la pluralità, squisitamente storica, *zeitlos*, delle tendenze spontanee ad una rappresentazione primitiva, infantile, semplificatrice, ingenuamente astratta, geometrizzante, comune a tutte le produzioni incolte e popolesche.

Spiegazione facile ed orecchiabile, ma atta a soddisfare piuttosto i teorici e gli storici superficiali, che i veri conoscitori dell'arte antica. Essa infatti si trova già ad essere in contraddizione con i giudizi di valore estetico che la critica contemporanea, sulla strada aperta dal Riegl, è venuta formulando su opere di architettura, di scultura e di pittura arcaiche o tardo-antiche: le una e le altre ravvisate quali espressioni creative in sé compiute e perfette rispetto al loro mondo, e come tali spettanti veracemente alla sfera artistica, non in senso relativo e subordinato, bensì soltanto diverso qualitativamente dall'arte classica. Nessuno, oggi, oserebbe più immaginare una confusione tra il fenomeno del disfacimento della forma per incultura e i raffinati, sofisticati, a volte quasi cerebrali, stilismi della scultura greca arcaica o dell'arte tardo-imperiale e bizantina.

La valutazione esteticamente positiva di queste manifestazioni ha aperto la strada ad interpretare la storia dell'arte antica, non più sulla base di un principio "monistico" rappresentato dall'assoluto classico; ma secondo il criterio "dualistico" del contrasto tra forma classica e forma non classica. Per alcuni critici il contrasto sembrò potersi configurar in una specie di antinomia trascendente ed eterna, analoga a quella che dalla polemica letteraria del primo Ottocento si era estesa all'arte universale con i termini opposti di "classico" e "romantico". L'arte del mondo antico fu vista in funzione di due categorie universali, giustapposte e contrapposte con alterne vicende: quella del naturalismo concreto ed antropocentrico e quella dell'astrattismo decorativo: denominate, a seconda dei casi, "classico" e "anticlassico", "classico" e "primitivo" ecc. (14). Ma questo trasferire la storia sul piano di una antitesi di universali non significava, tutto sommato, spiegarla. Il trionfo del

---

(14) Questa posizione teorica è alla base della monumentale opera di W. DEONNA: "Du miracle grec au miracle chrétien. Classiques et primitivistes dans l'art", Bâle, 1945 e segg.

"classico" sul "primitivo" nel mondo greco del V secolo, la resistenza del "primitivo" in Italia ed in altri paesi situati sul margine del mondo greco, la progressiva rivincita del "primitivo" sul "classico" in età romana e tardo-antica sono in sostanza null'altro che effetti di cui le cause restavano sconosciute.

Altri critici, in vero, hanno creduto di poter individuare tali cause in fatti di temperamento razziale, cioè di predisposizione dei diversi popoli dell'area circummediterranea ad attuare le loro esperienze artistiche in un senso piuttosto che nell'altro. Questa interpretazione della storia dell'arte antica ha avuto un momento di gran voga specialmente negli ultimi decenni e presso gli studiosi germanici: essa è stata in qualche modo riassunta e definita nel concetto di "struttura" (15). Il naturalismo organico, vale a dire il "classico", rappresenterebbe la struttura propria del popolo ellenico; laddove le forme anorganiche e decorative sarebbero proprie della struttura delle stirpi orientali e delle genti del Mediterraneo centrale, compresi gli Italici, ed occidentale. Le vicende artistiche, i contrasti tra il filone "classico" e quello "primitivo", il prevalere dell'uno sull'altro a seconda dei tempi sarebbero da intendere sulla falsariga degli avvenimenti etnici, della dislocazione o dell'avvicendamento delle stirpi nel teatro della storia del mondo mediterraneo ed europeo.

Applicata ai fenomeni artistici occidentali, questa teoria ha suggerito recentemente una spiegazione per le affinità figurative, che, in contrasto con l'arte della Grecia classica, s'intravedono tra opere specialmente di scultura rinvenute in Italia (guerriero di Capestrano), nell'area dell'Europa celtica, nella Francia meridionale (Entremont), e, in ultima analisi, tra queste opere e le tendenze stilistiche dell'arte provinciale romana e dell'arte tardo-romana e medioevale. Alla base di queste affinità sarebbe da postulare una struttura etnica: quella del popolo celtico (16).

Ma è chiaro che così ci troviamo ancora una volta nell'ambito

---

(15) Tale concetto è stato specialmente definito da G. KASCHNITZ WEINBERG (per la plastica si veda "Studi Etruschi", VII, 1933, pp. 135 e segg.; per l'architettura "Römische Mitteilungen", LIX, 1944, pp. 89 e segg.). Approfondimenti e critiche del concetto stesso in R. BIANCHI BANDINELLI: "Storicità dell'arte classica", 1.<sup>a</sup> ediz., Firenze, 1942; e M. PALLOTTINO: "Giudizi e pregiudizi sull'architettura Italica", *Archeologia Classica*, I, Roma, 1949, pp. 196-201.

(16) S. FERRI: "Osservazioni intorno al guerriero di Capestrano", *Bolletino d'Arte*, 1949, pp. 1 e segg. Critiche di M. PALLOTTINO in op. cit. in nota 12, e A. BOETHIUS, art. cit. in nota 7.

della prospettiva delle "arti nazionali". I fatti più difficili da inquadrarsi negli schemi tradizionali dei grandi cicli dell'arte antica sono sottilmente raggruppati in cicli minori. Dalla visione sintetica del processo parabolico dominato dall'arte greca si passa alla visione analitica di una struttura ellenica, etrusca, celtica, iberica ecc.; senza tuttavia che muti il principio fondamentale della individualità e incomunicabilità di queste predeterminate Weltanschauungen figurative, vere e proprie monadi legate all'intima essenza dei singoli popoli.

Realtà od illusione? La critica contemporanea comincia oggi ad avvertire una profonda insoddisfazione dei vecchi schemi scolastici, anche se travestiti in nuove e più eleganti formulazioni.

Attraverso incredibili difficoltà sta penetrando anche nello studio dell'arte antica il concetto, altrove acquisito, che **non c'è arte se non c'è geniale personalità d'artista** e che gli stili collettivi, le correnti del gusto, i cicli figurativi "nazionali" non sono che il riflesso, in sede culturale, della somma delle creazioni individuali; e cioè non una realtà semplice, a priori, determinante il fatto artistico; bensì una realtà secondaria, estremamente complessa e determinata dal fatto artistico (17). In seguito a questo capovolgimento delle posizioni teoriche, cade ovviamente la necessità di cercare una "legge" della evoluzione storico-artistica e di inseguire labili fantasmi o mitiche astrazioni come le categorie universali antitetiche del "classico" e del "primitivo" o le strutture etniche. Categorie e strutture potranno valere come mezzi pratici per intendere, descrivere e classificare, con una certa approssimazione, singoli fatti o gruppi di fatti analoghi; ma non saranno più da intendere come la ragione stessa regolatrice del divenire dell'arte.

Liberato dall'obbligo di inquadrarsi in un sistema aprioristico, lo studio delle culture artistiche dell'antichità potrà esser ricondotto ad una più concreta aderenza alla storia. Le correnti e le fasi del gusto appariranno, quali esse in realtà sono, fatti di squisita natura culturale, che possono coincidere o non coincidere con i limiti di una comunità etnica, di un raggruppamento politico, di un pe-

---

(17) Di questa revisione critica, nel campo dell'arte antica, siamo specialmente debitori al BIANCHI BANDINELLI, della cui principale opera, a carattere miscelaneo, "Storicità dell'arte classica" cit. in nota 15, si ravvisa per altro una maggiore coerenza di pensiero nella prima edizione, che non nella seconda (Firenze, 1950), inquinata dal **revirement** verso una concezione **sociale** dell'arte che contrasta in parte con la limpida posizione individualistica dei precedenti scritti.

riodo storico. Esse risulteranno determinate esclusivamente dal grado di suggestione esercitato da singoli artisti e gruppi di artisti innovatori in ambienti favorevoli, con una intensità, una durata, una estensione quanto mai varie. Potranno esservi nello stesso luogo e nello stesso popolo rapidi mutamenti di stile, dovuti ad una intensa e multiforme attività creativa (come è il caso della Grecia fra l'VIII e il V secolo). E potranno esservi in più luoghi tradizioni comuni, ereditate o trasmesse, stagnanti per secoli o improvvisamente reviviscenti.

Il problema dell'"arte periferica", recentemente sollevato e magistralmente discusso da A. Boëthius (18), si inserisce in questa revisione dei punti di vista generali e fondamentali della storia dell'arte antica. La cultura artistica dei popoli situati sul margine dei grandi centri di elaborazione artistica del Mediterraneo orientale, nella penisola iberica, nell'area celto-ligure, in Italia stessa, appare nettamente ispirata ai motivi dell'arte orientale e paleo-ellenica; ma essa li rielabora in un'epoca in cui nel mondo greco-italico già trionfa la forma classica o si è imposta la civiltà ellenistica. Il supposto primitivismo spontaneo di queste esperienze figurative come dell'arte provinciale non è, in generale, che una illusione. La maggior parte delle loro soluzioni lineari, geometrizzanti, paratattiche, simmetriche, decorativamente astratte, la scultura concepita "a blocco" come in molte statue iberiche, il taglio "cordonato" degli occhi e le così dette "labbra spremute" (comuni alla plastica protoetrusca e protoitalica ed a quella dell'area celtica e ligure) non sono concepibili quali effetti naturali di una produzione incolta e popolare: essi non hanno infatti nessun rapporto necessario con l'arte più autenticamente primitiva dei popoli preistorici, dei selvaggi o dei bambini. Si tratta dunque di tendenze specifiche rispondenti a motivi già elaborati in sede culturale. E in moltissimi casi le affinità con le opere figurate del prossimo oriente e dell'arcaismo ellenico sono così dirette ed evidenti da non lasciare il minimo dubbio circa la loro derivazione (19). Ciò vale a disilludere anche a proposito della supposta originalità di una struttura etnica nell'arte di queste zone di cultura occidentali. Troppo spesso

---

(18) A. BOETHIUS, articolo già sopra citato nelle note 7. Esso riproduce la relazione, che non esiterei a definire di portata storica per gli studi dell'arte antica, svolta dall'insigne studioso svedese al Congresso Mediterraneo di Firenze nel 1950.

(19) Cfr. la mia nota, già citata, in nota 12.

e troppo leggermente si è insistito, ad esempio, sulla originalità dei caratteri dell'arte etrusca, semplicemente sulla base di una contrapposizione dei prodotti figurati etruschi a quelli greci contemporanei; mentre è chiaro che bastava guardare alle fasi più antiche della civiltà artistica dei Greci per ritrovarvi motivi e tendenze che erano sembrati peculiari del mondo etrusco (20).

Ciò non significa, bene inteso, che siano da escludere fenomeni di incolta spontaneità o manifestazioni di autonomia creativa nell'arte dell'occidente. Ma nel suo complesso essa ci si rivela come parte di una antica esperienza panmediterranea che si attarda sul margine delle aree di più intenso sviluppo, anche quando in queste aree il processo innovativo ha portato all'affermarsi di una civiltà artistica fundamentalmente diversa. In pratica dobbiamo immaginare che il mondo mediterraneo sia stato percorso da correnti diffuse dall'oriente e dall'Egeo preellenico e protoellenico, le quali sono raccolte e rielaborate in alcune zone (per esempio in Italia, a Cipro ecc.) mentre già la Grecia si avvia, attraverso un proprio intenso travaglio creativo, alla definizione dell'arcaismo. Successivamente l'arte greca arcaica dilaga anch'essa, e con una assai più prepotente forza espansiva (favorita dalla diaspora coloniale), verso occidente, sovrapponendosi ed a volte contaminandosi con le precedenti influenze paleomediterranee. Questa grandiosa esperienza figurale diventa patrimonio comune di tutte le terre e di tutte le genti affacciate sul gran mare, influenzando in modo profondo e decisivo sulle loro tradizioni artistiche; alle quali esse restano sostanzialmente fedeli anche quando in una ristretta area centrale del mondo ellenico comincia ad affermarsi e a diffondersi la grande e fatale innovazione classica. La influenza di quest'ultima si propagerà in oriente con la conquista di Alessandro Magno, in occidente con la espansione romana. Ma la tradizione preclassica sarà ormai così profondamente radicata nelle zone periferiche, da costituire un ostacolo insormontabile alla generale accettazione della nuova civiltà artistica greco-romana e da provocare reazioni "provinciali" di varia portata ed intensità a seconda dei luoghi e degli ambienti.

E' naturale che la trasmissione di motivi artistici dalle zone di elaborazione a quelle di recezione è tanto più intensa ed immediata, quanto maggiore è la loro vicinanza geografica e culturale.

---

(20) M. PALLOTTINO, op. cit. in nota 5.

Ciò spiega perchè l'Italia appare costantemente sotto l'influenza diretta della evoluzione stilistica del mondo greco; mentre in Iberia perdurano vitali certi elementi di origine straordinariamente antica. D'altro canto il quadro ricostruttivo ed interpretativo dei fatti è reso ancor più complicato dalle seguenti constatazioni: 1) che nelle zone di recezione si trovano giustapposti e persino mescolati motivi che nelle zone di elaborazione appartengono a fasi e stili successivi; 2) che zone di recezione possono divenire a loro volta zone di elaborazione e di diffusione, come è il caso dell'Italia rispetto all'Europa occidentale.

Non è chi non veda come da questa nuova prospettiva della storia delle civiltà artistiche dell'antichità il concetto delle "arti nazionali" risulti superato o quanto meno attenuato. La stessa arte greca, considerata alla luce delle esperienze figurative orientali ed occidentali, non può più essere rappresentato in modo così semplice come un "ciclo" evolutivo organico ed in sè compiuto. Alle origini essa costituisce nè più nè meno che una feconda variante della civiltà artistica paleomediterranea, orientale ed egea, nella quale s'innesta la innovazione dell'arcaismo ellenico e periellenico (21). Il quale diviene una esperienza universale di fondamentale importanza per tutti i popoli mediterranei. Più tardi, ma soltanto in una zona limitata dell'area ellenica, si determina la innovazione della classicità, che tende a sua volta ad espandersi, senza riuscire tuttavia a conquistare che tardivamente e parzialmente il mondo già fecondato dalla espansione della civiltà artistica arcaica. A differenza dell'arte arcaica, l'arte classica è assai poco sentita e "vis-suta" dai popoli periferici. Si pensi a Cipro, all'Etruria, alla Spagna. Diremo che essa è "più greca" dell'arte arcaica? In tal caso il concetto di arte nazionale potrebbe modificarsi nel senso che le civiltà artistiche tendono a definirsi e specializzarsi come arte di un singolo popolo. L'arte nazionale non sarebbe più un punto di partenza (come vorrebbero i teorici della struttura), ma un punto di arrivo. Ciò che, tutto sommato, sembra più consono ad una interpretazione storicamente concreta dello sviluppo dei fatti artistici.

Ma la prospettiva generale, già delineata, si completa e si conferma nella ricerca della modalità e delle cause della decadenza dell'arte classica: la "parabola discendente" della teoria ciclica. Essa fu spesso spiegata come un fenomeno intrinseco allo sviluppo

---

(21) Cfr. M. PALLOTTINO, op. cit in nota 4.

stesso del ciclo artistico greco-romano: quasi un processo conseguente ed inevitabile di dissoluzione della forma classica. Invece noi dobbiamo convincerci che la forma classica non contiene in sè nessun germe naturale di dissoluzione. Essa costituisce il fondamento per talune perspicue innovazioni figurative del mondo ellenistico e romano: in specie quello che suol definirsi "barocco asiatico" e l'arte scenica, spaziale ed illusiva che trionfa nel primo secolo dell'impero romano. Ma tra questi filoni innestati sul tronco della classicità ellenica e gl' imponenti fenomeni del così detto espressionismo italico, che si afferma a Roma a partire dalla fine del II secolo d. Cr., o dell'arte trascendente e decorativa della tarda antichità non esiste nessuna possibile ragione di continuità evolutiva, nessun rapporto necessario di causa e di effetto. Le tendenze stilistiche che vengono affermandosi nella comunità romana durante le fasi più avanzate della storia dell'impero sono "fatti nuovi" che capovolgono, in un certo senso, l'orientamento del gusto, affiancandosi dapprima alla tradizione classica, e poi sovrapponendosi ad essa ed eliminandola non senza suggestivi episodi di resistenza (si pensi ai "rinascimenti" dei tempi di Gallieno, di Costantino stesso e di Onorio). Si tratta, comunque, di fenomeni generalmente "positivi" in un senso estetico e storico: non già, come si giudicava un tempo, indizi di senilità e di morte dell'arte. Ma su questo, dopo tanta revisione della critica contemporanea, non sarebbe neppure il caso di insistere, se non vi fosse stato ora, da parte di un critico d'arte di fama mondiale, di tornare a vecchie posizioni ormai da tempo rigettate e confutate (22).

Ciò che in vero a noi interessa di definire in questa sede è il problema della origine delle tradizioni figurative che sono alla base delle grandi innovazioni del tardo impero. L'oriente, come si sa, ebbe la sua parte nel fornire motivi d'ispirazione agli artisti di età cristiana e bizantina; e non soltanto l'area periferica alla civiltà ellenistica dell'Asia Anteriore, ma pure l'Egitto, come è stato penetrantemente dimostrato in un'opera recentissima di fondamentale importanza per lo studio dell'arte tardo-antica e dell'alto medioevo (23). Ma i già accennati incontestabili rapporti che collegano le correnti figurative italiche, occidentali e provinciali al

(22) B. BERENSON: "L'arco di Costantino o della decadenza della forma", Milano-Firenze, 1952.

(23) G. GALASSI: "Roma o Bisanzio", 2.<sup>a</sup> ediz., Roma, 1953, specialmente nel vol. II.

mondo stilistico del tardo impero e del medioevo ci inducono a ritenere che questi correnti, ben lungi dall'essere state soffocate dal classicismo greco-romano, rappresentarono anzi una tale forza da contribuire, con una azione di ritorno, alla costituzione di quel nuovo clima artistico che segnò la fine della esperienza classica.

Sembra, dunque, che la vecchia prospettiva che identificava la storia dell'arte antica, almeno nelle sue fasi più recenti e più significanti, con il ciclo di sviluppo e di declino dell'arte classica debba cedere ad una prospettiva diversa, assai più concreta ed aderente alle apparenze dei fatti storici. Essa contempla una primordiale diffusione ed una generale persistenza periferica di modi figurativi paleomediterranei ed arcaici, la cui tradizione si continua viva ed ininterrotta sul margine della zona di espansione dell'arte classica, per riaffermarsi poi universalmente, con una sorta di movimento centripeto, nel corso dell'età imperiale romana. L'arte greca classica con il suo sviluppo ellenistico-romano appare sì, naturalmente, un evento di incalcolabile importanza storica per il progresso spirituale dell'umanità; ma rappresenta, rispetto alle altre civiltà artistiche del mondo antico, uno svolgimento episodico di estensione e durata circoscritta.

Ai rapporti effettivi che legano l'arte arcaica a quella del medioevo, non attraverso la classicità, ma per vie dirette e sostanzialmente indipendenti, la conoscenza e l'apprezzamento dei fenomeni figurativi periferici dell'occidente hanno offerto l'anello intermedio della catena. Il loro contributo illuminante appare, come si diceva in principio, di importanza incalcolabile per la storia dei fatti artistici dell'antichità.