

Massimiliano Papini

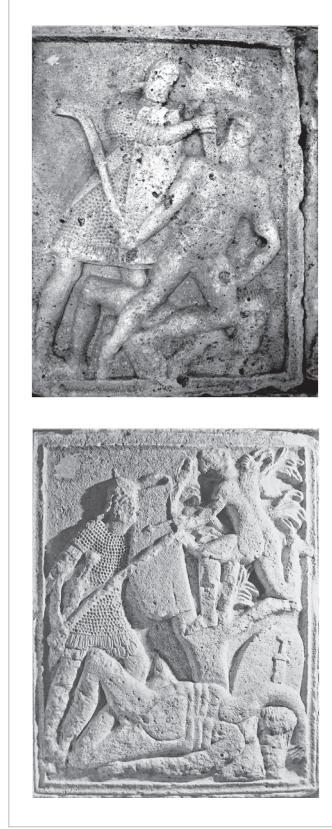
# Arte romana

con

Matteo Cadario, Paolo Carafa, Silvia Fortunati,  
Elena Ghisellini, Eugenio La Rocca,  
Annalisa Lo Monaco, Clementina Panella,  
Anna Maria Riccomini, Lucia Saguì,  
Stefano Tortorella



**Fig. 5** Lenzuolo funebre da Saqqara, encausto e tempera su lino (secondo quarto del secolo II d.C.). Mosca, State Pushkin Museum of Fine Arts.



**Fig. 6** Metope (22, 31) del *Tropaeum Traiani* con combattimenti tra Romani e Daci (109 d.C.). Romania, Adamclisi, Archaeological Museum.

ria e nelle scelte iconografiche di un'officina indifferente alla correttezza proporzionale delle figure, quanto meno se valutata – giudizio di valore inopportuno – secondo parametri urbani. Infine, è vano spiegare con l'ottica del «centro» i rilievi dei mausolei dei secoli III-IV d.C. di Ghirza, in Africa Proconsolare (vedi fig.web 1-B), nella zona predesertica, a 250 km a sud-est di Tripoli, con iconografia e stile condizionati dalla cultura punica e libica. Siccome la storia dell'arte romana dovrebbe essere onnicomprensiva, la divisione di cattedre (e manuali) tra un'archeologia e storia dell'arte del centro e un'archeologia delle province nell'insegnamento corrente è frutto di esigenze di semplificazione, quando invece andrebbero ripudiate «le guardie confinarie delle cosiddette discipline» (Aby Warburg); ma il ragionamento vale per altre inveterate spartizioni accademiche dell'archeologia classica.

## ■ 1.1 Una lenta riscoperta

A lungo condizionante è stato il giudizio di Johann Joachim Winckelmann nella *Storia dell'arte dell'antichità* (1764), dove tentò di sistematizzare lo sviluppo dell'arte greca secondo una parabola biologica. Il suo declino sarebbe cominciato dopo la morte di Alessandro Magno, per cui del periodo di decadenza avrebbero fatto parte tanto l'arte ellenistica quanto quella greca sotto i Romani (egli non si avvale del termine *arte romana*, malgrado il riscontro di manifestazioni considerate tipiche come il ritratto e i sarcofagi); due capitoli dell'opera s'intitolano emblematicamente *L'arte greca sotto i Romani e i loro imperatori* e *Decadenza definitiva dell'arte sotto Settimio Severo*. In verità, già

**Decadenza**

nel secolo I d.C. alcuni scrittori latini lamentavano il declino delle arti (e della scienza e dell'eloquenza) ai propri giorni rispetto ai bei tempi passati, in discorsi dal forte sottofondo moralistico causato dall'invasione dei materiali preziosi o dal dilagare di soggetti e stili ritenuti impropri. Vediamo qualche esempio in Plinio il Vecchio, la cui *Storia Naturale*, una biblioteca del sapere di natura enciclopedica e compilativa, finita nel 77-78 d.C. dopo avere letto cento autori e duemila volumi e rivolta a un pubblico di contadini, di artigiani e di studiosi a tempo perso (e non di *eruditi*), fornisce molte informazioni su una Roma all'epoca colma di opere d'arte greca in particolare nei libri XXXIII-XXXVII. La pittura? Un'ars colma di *dignitas* prossima alla fine (XXXV, 28), visto che i più famosi pittori greci avevano realizzato dipinti con soli quattro colori e che, dopo che la porpora era emigrata sulle pareti, non esisteva più alcun quadro famoso («tutto era migliore allora, quando c'erano minori risorse»: XXXV, 50); la pittura era stata soppiantata dai marmi intarsiati e dall'oro. Il segreto di fondere il bronzo con oro e argento come in epoche remote? Perduto, come avrebbe indicato anche il colosso di Nerone, per quanto realizzato da un eccellente scultore e cesellatore, Zenodoro (XXXIV, 46), in un'officina che Plinio il Vecchio ebbe modo di frequentare; ma a suo giudizio l'*auctoritas* di quell'ars era svanita perché ormai praticata per puro amore di guadagno, quando invece prima sarebbe stata esercitata per desiderio di gloria. L'ars della cesellatura dell'argento? All'improvviso venuta meno, e ormai la si poteva apprezzare solo in esemplari antichi con cesellature tanto consuete dall'uso da non consentire neppure più di distinguere il disegno (XXXIII, 157).

**Rivalutazione:  
la Scuola di Vienna**

Molto tempo è trascorso dall'epoca di Winckelmann perché si riconoscesse all'arte romana un processo non di degenerazione della perfezione greca bensì di sviluppo. La rivalutazione paradossalmente fu consentita da uno spostamento d'interesse verso l'autunno del «paganesimo», il Tardoantico, campo di ricerca prediletto dalla storiografia austroungarica di fine Ottocento, che migliorò il discorso storico-artistico integrando lo studio diretto nei musei, l'esame delle fonti letterarie e la riflessione teorico-metodologica con rimandi alle arti moderne e contemporanee. Il grande merito di liberarci da Winckelmann, secondo il parere di Ranuccio Bianchi Bandinelli, fu di Franz Wickhoff e del suo libro del 1895, *Die Wiener Genesis (La genesi di Vienna)*, su un codice miniato conservato nella Biblioteca di Vienna, del secolo VI d.C. e di provenienza siriana: nell'introduzione egli sostiene l'autonomia dell'arte imperiale grazie all'intervento di artisti non più greci ma di sangue latino, attivi per committenti romani. Quali i rami più nazionali e originali? Senz'altro non la precisione copistica dell'età augustea con graziosi effetti da cammeo, ma il ritratto individuale (tendenza considerata già latente nell'arte etrusca); lo stile illusionistico dei rilievi, con un vertice in età flavia, come nella serie dalla tomba degli *Haterii*, comprese le opere decorative quali i pilastri con rose (vedi fig.web 1-C; cap. 20, figg. 1.12), e in quelli dell'arco di Tito che rinunciano alla bellezza delle linee e alla simmetria delle parti a vantaggio della profondità (vedi cap. 6, figg. 26a-b); la narrazione continua della «prosa storica», con la stessa figura ricorrente due o più volte all'interno della medesima composizione, come l'imperatore sulla colonna Traiana; infine, la pittura illusionistica del «IV stile» pompeiano, per quanto non sempre di prima qualità.

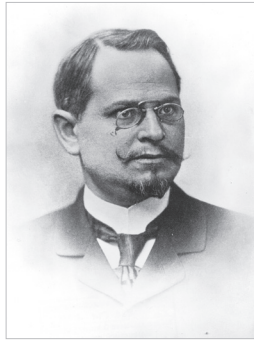
**Alois Riegl**

Se nel 1901 Joseph Strzygowski nel libro *Orient oder Rom* sostenne un apporto dal Vicino Oriente per i mutamenti figurativi nel Tardoantico misurati sulle pitture di Palmira, sui sarcofagi d'Asia Minore, sugli avori cristiani e sui tessuti copti, allo stesso anno risale *Spätromische Kunstindustrie (Industria artistica tardoromana)* di Alois Riegl (vedi box 1), un'introduzione concepita per un catalogo di opere d'arte «minori» nelle collezioni di Austria e Ungheria rife-

## BOX 1

**Dall'introduzione de *Industria artistica tardoromana* di Alois Riegl (1901)**

«Nella scelta della parola *romano* al posto della parola *antico* io ebbi davanti agli occhi l'intero mondo romano, non però [...] in modo prevalente la città di Roma o gli Italiani o i popoli della metà occidentale dell'Impero romano. È piuttosto mia convinzione che il compito creativo in materia d'arte anche dopo Costantino sia rimasto a quello stesso popolo che lo aveva esercitato per tutto l'èvo antico sin dal periodo della decadenza degli antichi popoli orientali e lo aveva portato a un successo inaudito. Come la filosofia da Augusto in poi non è stata romana, ma greca in età imperiale romana, il culto non è stato romano ma greco pervaso da elementi orientali [...] così anche l'arte dell'impero romano deve dirsi in sostanza ancora greca. Nessuno naturalmente potrà negare che l'Occidente si sia in seguito differenziato come nella politica e nella cultura, così anche nell'arte, creando infine un nuovo indirizzo [...]. Ma ne conseguirà che le positive e le decisive linee direttive in tutto questo periodo sono venute



sempre dalla metà orientale dell'impero, e che la peculiarità dei Romani d'Occidente si è soprattutto manifestata in questo, che essa ha accettato una parte delle novità greco-orientali e il resto al contrario ha completamente rifiutato. Il periodo in cui i popoli europei occidentali, toccati originariamente in minor grado da influssi orientali, potranno sviluppare il loro specifico *Kunstwollen*, non era ancora giunto: esso è posteriore all'epoca di Carlo Magno. Chi è intimamente persuaso che nel processo di sviluppo non solo non vi è nessun punto di arresto e che piuttosto tutto procede senza interruzioni, deve sentire per forza che è puro arbitrio voler fissare un periodo d'arte in ben determinati limiti di tempo. E tuttavia non potremmo mai riuscire a penetrare chiaramente nel processo di sviluppo se noi non cominciamo col distinguere singoli periodi d'arte; e allora quando ci si decida a dividere questo processo complessivo in singoli periodi di tempo, si deve dare di necessità a essi un principio e una fine».

ribili al periodo fra il 313, l'anno dell'editto di Milano, e il 768 d.C., l'ascesa al trono di Carlo Magno. Ai giorni di Picasso e Matisse e del Cubismo in Francia e degli artisti del Cavaliere Blu in Germania, con la perdita della superiorità della rappresentazione naturalistica, per combattere il pregiudizio di una presunta arte imbarbarita, troppo concentrato sulla bellezza (ossia sulla proporzionalità) e sulla vitalità, Riegl si servì non di esami iconografici, ma di concetti analitico-filosofici, tra cui al primo posto la legge sistematica e suprema del *Kunstwollen*, termine di non semplice traduzione in italiano: «volontà artistica», alla lettera. Si tratta di un principio regolatore intuitivo, collettivo e anonimo, ricavabile dalla considerazione di un vero e proprio dato artistico, ossia dal fenomeno dell'oggetto come forma e colore nel piano e nello spazio, indipendentemente dallo scopo utilitario, dalla tecnica e dalla materia prima. Un *Kunstwollen* che avrebbe pur diversamente accomunato quattro grandi «generi»: l'architettura con quasi matematica purezza (basiliche e costruzioni a pianta centrale, sino alla resa decorativa dei capitelli), le arti «industriali»/«decorative» /«applicative» (tra cui i lavori in metallo traforati) e, con minore limpidezza e originalità, le opere pittoriche e scultoree, a partire dal fregio costantiniano dell'arco di Costantino. Pertanto anche le figure dell'arco sino ad allora giudicate brutte, pesanti e senza movimento perché scolpite da mani barbare (già Raffaello in una famosa lettera a Leone X le aveva stimate «sciocchissime, senza arte o disegno alcuno buono»), diventano dotate di una vitalità fondata non su una modellazione nitida, ma sulla ritmica alternanza di chiaro e scuro e su una bellezza non nel senso dell'armonia delle proporzioni, ma di una rigida composizione simmetrica (vedi fig. 7; cap. 9, figg. 5-6). Per Riegl il *Kunstwollen* degli Antichi progredì in tre stadi: il primo, «tattile», per una visione da vicino senza scorci e ombre, con l'accento principale messo su contorni per quanto possibile simmetrici (arte egiziana); il secondo, «tattile-ottico», per una





**Fig. 7** Roma, arco di Costantino, discorso dell'imperatore nel foro Romano, dai *rostra* (315 d.C.).

periale); il terzo, puramente «ottico» per una visione a distanza, da Costantino in poi, con un proprio autonomo *Kunstwollen* completamente positivo e vicino alla concezione dell'arte moderna, a conclusione di una fase artistica avviata dagli anni di Marco Aurelio, allorché la superficie delle figure cominciò a essere scavata dal trapano, come visibile anche nella ritrattistica e soprattutto sui sarcofagi. Per semplificare, nell'arte «tardoromana» le singole figure rinunciano al collegamento con il piano sino ad allora vigente, con un isolamento delle loro parti (aggetti); parti che si appiattiscono fino quasi a ridiventare piano, però ormai non più «tattile» perché interrotto da ombre accentuate in grado di attirare gli sguardi e di esercitare un'azione «coloristica». Il *Kunstwollen* fu molto dibattuto e criticato negli anni successivi, ma Riegl ebbe meriti notevoli per la valorizzazione di tante opere sino ad allora trascurate, e poco dopo Eugenia Sellers-Strong, la traduttrice del libro di Wickhoff in inglese, poté finalmente compiere un'analisi diacronica dei rilievi di Stato e funerari e in misura minore delle statue iconiche – ma non delle sculture «ideali» di dei ed eroi – nel libro *Roman Sculpture from Augustus to Constantine* (1907).

#### Dopo il *Kunstwollen*

L'urgenza di definire le caratteristiche più intrinseche dell'arte romana si concentrò in seguito sul repertorio dei rilievi e sulla resa della profondità spaziale (Johannes Sieveking e Carl Weickert nel 1925), ravvisabile in diverse fasi dall'età repubblicana in poi, con un incremento degli effetti chiaroscurali nel periodo flavio e antoniniano, e con qualche temporaneo interludio più «classico», come in epoca adrianea, alla quale è dedicato il libro di Jocelyn M.C. Toynbee, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art* (1935), dal cui titolo già traspare un'interpretazione filellenica dell'arte romana. Dopodiché, ogni ragionamento sul riconoscimento di una forza specificatamente italica e romana nonché aliena da influssi greci in questo campo è cessato a poco a poco.

#### La resistenza dei vecchi cliché

Ebbene, a dispetto degli avanzamenti, resistevano vecchi cliché. Ancora nel 1964 Bianchi Bandinelli in una voce compilata per l'*Enciclopedia dell'Arte Antica* denunciava l'assenza di metodi consoni per affrontare il «problema» relativo alla storia dell'arte romana, per più cause: il suo proverbiale relegamento in una sfera subordinata alla greca; l'oggettiva difficoltà nel potere ridurre a un discorso logico, quindi storico, un fenomeno discontinuo e differenziato; la lentezza con cui era stato accolto a livello italiano e internazionale lo sforzo di rivalutazione compiuto dalla Scuola di Vienna per uscire dagli schemi «neoclassici»; la persistenza di un generico concetto di «decadenza». In effetti, molte spiegazioni teoriche anche seguenti hanno risentito della vaghezza o della rigidità dei preconcetti volti a enucleare un unico principio innato. Vediamo però altre teorie che, anche quando superate, mantengono qualche elemento valido o almeno resistono per convenzione.

visione «normale» a metà tra una da vicino e un'altra da lontano, con un collegamento delle cose aggettanti con il piano di fondo e con l'introduzione di ombre mai profonde dal compito prettamente «tattile», ossia per delimitare le superfici parziali (arte greca ellenistica e arte del primo periodo im-