

pas a l.R. Litt. 39m

FRANCESCO FORNARI



Adattamenti e sopravvivenza di elementi artistici greci



ROMA

TIPOGRAFIA DEL SENATO

DI G. BARDI

1916

39m

Litt.

Bibliothèque Maison de l'Orient



171957

U^oH 39 m

FRANCESCO FORNARI



Adattamenti e sopravvivenza
di elementi artistici greci



ROMA

TIPOGRAFIA DEL SENATO

DI G. BARDI

1916

CONFERENZA DETTA ALL'ASSOCIAZIONE ARCHEOLOGICA ROMANA,
IL 9 APRILE 1916, CON NUMEROSE PROIEZIONI

Signore e Signori,

Uno dei fenomeni più notevoli dell'antica arte greca è, senza dubbio, l'adattamento a cui si prestarono i suoi tipi a rappresentare soggetti diversi da quelli per cui erano stati creati, adattamento che si estese anche fuori della cerchia dei miti e degli usi propri della Grecia e favorì il tramandarsi delle forme elleniche attraverso civiltà ed epoche differenti, fino ai dì nostri, nei paesi più disparati.

Di questo fenomeno addurrò qualche esempio e poi ci fermeremo a considerare brevemente i fatti che lo resero possibile.

In moltissimi esemplari ci è conservato il gruppo di Mithra tauroctono. Vestito dell'abito col quale l'arte antica soleva rappresentare gli orientali, il giovine dio iranico, la cui religione ebbe seguaci innumerevoli in tutto l'Impero romano, si appoggia col ginocchio sinistro sull'animale, impotente a reagire, e gli immerge nel fianco il coltello. Dopo un'epica lotta, Mithra è ormai padrone di questo toro primigenio dalla cui morte è destino che nascano tutti i beni del mondo, e si erge su lui come un vincitore. Dell'aspro inseguimento, che precede nel mito la cattura dell'animale, non vi è più neppure il ricordo; Mithra non è ormai un combattente, ma un sacrificatore. E nel compiere questo sacrificio egli ripete il medesimo gesto che l'arte classica

aveva prestato a Nike, e che vediamo riprodotto tanto in opere monumentali, come i rilievi dell'arco di Benevento, quanto in piccole lastre di terracotta ed in altri prodotti dell'arte minore. È un tipo greco, che si trova già in un monumento famoso del V secolo a. C., la balaustrata del tempio di Athena Nike sull'acropoli di Atene, di cui la religione mitriaca si è impadronita per rappresentare il fatto culminante della sua mitologia.

Un bassorilievo trovato a Konjica in Dalmazia ci offre una rappresentazione del sacro banchetto, affine alla comunione cristiana, che gli iniziati dei gradi più alti celebravano in memoria dell'ultima cena di Mithra prima di salire al cielo. Per ritrarre l'atteggiamento dei due personaggi centrali, l'esecutore di questo rozzo monumento non ha dovuto penare molto, poichè esso si ritrova frequentemente ripetuto in molte scene di banchetti, funebri o no, del periodo romano; ed anche in monumenti etruschi, così di scultura come di pittura. E del resto neppure gli artisti etruschi dovettero inventare quel tipo, comunissimo nella pittura vascolare greca. Ma non voglio fermarmi specialmente su queste figure principali. Intorno ad esse si vedono gli iniziati: a sinistra il corvo ed il persiano, a destra forse il milite ed il leone. Il persiano ed anche il milite, la cui figura è quasi interamente distrutta, offrono ai due banchettanti un corno da bere. Il loro atteggiamento somiglia a quello del portatore di vivande nella scena di Vibia ammessa al banchetto celeste, in un dipinto di un cimitero sincretista dell'Appia; ma il ricordo che primo sorge nella nostra mente è quello dei Magi che offrono doni a Gesù, come sono rappresentati in moltissimi monumenti dell'arte cristiana.

Troviamo dunque uno stesso tipo in scene mitriache, sincretiste e cristiane, quando si tratta di rappresentare una figura di offerente (1). Ma anche questo tipo, così comunemente riprodotto nell'arte cristiana e adattato a varî soggetti, ha una origine assai più lontana; l'arte ellenistica in-

fatti lo adoperò per rappresentare Odisseo che porge la coppa col vino al Ciclope, in un originale statuario, una copia del quale è nel Museo Vaticano, e di cui ci restano numerose derivazioni in oggetti di vario genere. Ed anche lo scultore ellenistico non creò questo tipo, ma lo adattò solo al soggetto che voleva figurare, poichè esso si vede adoperato già molto prima in un fregio di offerenti che ornava un grande monumento sepolcrale di Xanthos in Licia, conosciuto col nome di Monumento delle Nereidi. È chiaro dunque, che il tipo che vediamo tante volte ripetuto nelle figure dei Magi ed in altre rappresentazioni cristiane, non è che lo stesso tipo di offerente classico adattato ai nuovi soggetti e tramandato attraverso l'arte cristiana.

Non ho bisogno quasi di ricordare come la figura del Buon Pastore sia un adattamento a questo tema del tipo del crioforo, noto all'arte classica fino dal VI secolo a. C. In verità l'arte greca conosceva anche altri modi di portare un agnello, ma erano modi che si addicevano bene a pastori che si recavano al mercato per ragioni di lucro; il crioforo arcaico invece offriva l'agnello alla divinità, e lo portava con la cura più scrupolosa, e metteva in evidenza il suo atto; la figura cristiana vuole essere appunto come una chiara testimonianza dell'amorevolezza con cui il Buon Pastore raccolse la sua pecora, della cura con cui la custodisce. In questa affinità di concetto sta la ragione che indusse gli artisti cristiani a foggiare il loro simbolo in questa forma: è una affinità di concetto che spiega l'affinità del gesto.

Molti altri esempi si potrebbero addurre di questo fenomeno nell'arte cristiana. Giona che dorme sotto la cucurbita è rappresentato nello stesso atteggiamento di riposo che l'arte pagana diede ad Endimione e ad Arianna, e, già nel sesto secolo a. C., anche a Polifemo accecato da Odisseo (2).

Ma non voglio continuare nella enumerazione. Solo fermiamoci un momento a considerare questa figura di Cristo(3)

in un sarcofago trovato in Asia Minore, ed ora a Berlino. La esecuzione è dura, inceppata, tuttavia nel gesto è una serena compostezza, un' austera nobiltà. E pure questo atteggiamento non fu adoperato solo per la figura del Cristo: lo troviamo ripetuto in una statua proveniente da un tempio del distretto indiano di Peshawar, l'antico Gandhâra, e conservata nel Museo di Lahore. Rappresenta l'illuminato dell'India, Buddha. Anche qui l'artista ha cercato di raggiungere una espressione di compostezza e di calma, ma non ha saputo evitare i difetti della sproporzione e della durezza di modellato.

Non è possibile pensare a queste due sculture senza che sorga nella nostra mente il ricordo di una statua greca di giovane uomo, scoperta nel 1885 ad Eretria, ed ora nel Museo di Atene. L'atteggiamento è identico; identico il drappeggio, se ne toglie la durezza di modellato e qualche semplificazione suggerita allo scultore cristiano ed al greco-buddista dalla loro inesperienza. Ma la figura del giovine di Eretria non è isolata nell'arte greca, si ricollega invece ad una serie abbastanza ricca di statue e di rilievi sepolcrali, specialmente dell'Asia Minore, che riproducono un medesimo tipo, al quale si ricollega pure, con qualche lieve variante, la magnifica statua di Sofocle del Museo Lateranense, e quella di Eschine del Museo di Napoli. Fu questo il tipo canonico della statua onoraria greca, che visse e si riprodusse in esemplari innumerevoli nel periodo romano. In Asia Minore fu adattato alla figura di Cristo, e la scuola greco-buddista del Gandhâra se ne impadronì per rappresentare l'illuminato. Poichè è ormai acquisito dalla scienza che la immagine del Buddha ha una origine greca, che dalla provincia ellenizzata del Gandhâra si estese, per il Turkestan fino alla Cina ed al Giappone, ed al Tibet e a Giava.

Non credo necessario moltiplicare gli esempi, poichè mi sembra che quelli addotti finora siano sufficienti a dare una

idea del fenomeno artistico al quale ho accennato cominciando. Fenomeno analogo nessun'altra arte presenta, almeno nella misura e nella intensità della greca; poichè se nelle arti avanzate scorgiamo talora qualche motivo di origine egizia o babilonese, ci dobbiamo accorgere quasi sempre che esso è stato preso e adattato non già dalla forma originaria, ma da quella che l'arte greca, in una elaborazione dirò così mediana, gli ha dato. Illustrerò il concetto con un esempio. Nella volta dell'arco di Tito è rappresentata l'apoteosi dell'Imperatore, e la stessa rappresentazione si ripete con forme analoghe su altri monumenti romani che non occorre menzionare. Il concetto è di origine orientale (4) e pure il motivo artistico della persona che sale al cielo a cavallo di un'aquila dalle ali spiegate ha una origine orientale anche più remota; poichè si trova già adoperato dall'arte babilonese per figurare l'ardimentoso Etana, che attraverso il cielo della triade suprema, si avvia verso Ištar. E pure quale differenza fra la rappresentazione romana e quella che vediamo nei cilindri babilonesi! Egli è che lo schema orientale è giunto a Roma attraverso la forma che gli aveva dato l'arte ellenistica, della quale ci è testimone la rappresentazione dell'apoteosi di Omero sopra un vaso di argento trovato ad Ercolano.

Sorge dunque spontanea la domanda: quale circostanza mai, o quale intima forza permise all'arte greca di sopravvivere a se stessa offrendo le sue forme a concetti estranei alla sua civiltà? A me sembra, o signori, che basti considerare un poco attentamente quale fu l'intimo criterio direttivo che guidò la creazione del repertorio tipologico dell'arte greca, e come le sue forme si vennero fissando e perfezionando per trovare una risposta soddisfacente a questo quesito.

Una delle caratteristiche più evidenti dell'arte greca è la evoluzione graduale e logica delle sue forme. Studiandone

la storia non assistiamo ad apparizioni e scomparse di tentativi individuali, staccati e forse contraddittori, ma vediamo una successione di fatti logicamente concatenati. Ogni fenomeno nuovo ci apparisce come la necessaria conseguenza del fenomeno che lo ha preceduto e sembra che esso stesso ne prepari a sua volta un terzo.

Conquistato un grado nella via della perfezione, il genio artistico greco non si arresta, ma da quel punto muove al conseguimento del grado successivo. Ed in questo fatto, già da tempo osservato dai dotti, sta una delle forze dell'arte greca; poichè ciò vuol dire che essa non progredì per impulsi isolati ed esterni, ma si evolvette secondo un intimo bisogno della vita delle cose. E perciò i suoi progressi poterono essere vitali e fecondi perchè appunto essi non erano il prodotto del bisogno di una sola mente, che avesse anche i mezzi per tradurli in opera d'arte, ma nascevano dal bisogno sentito da tutta quanta la famiglia artistica, la quale tutta, dove più dove meno, era preparata a conseguirli.

Uno sguardo ai principali prodotti del periodo arcaico basta a rendere ovvio questo concetto. I tipi originari dell'arte greca sono in realtà pochi: l'uomo e la donna in piedi, l'uomo seduto, l'uomo che cammina o corre, l'uomo a cavallo. E per gran tempo non si cercò di aggiungerne altri, ma quei pochi schemi furono vagheggiati, studiati, accarezzati, e più erano riprodotti e più venivano perfezionati.

Dal *kouros* di Orchomenos e da quello di Tenea, all'Apollo di Piombino, fino al doriforo di Policletto è un continuo perfezionamento della figura umana. L'artista cominciò col riprodurre l'uomo nudo, come appariva ai suoi occhi o forse come glielo mostrava qualche modello egiziano, e come i suoi mezzi gli permettevano, ma non perdette mai la consapevolezza della inferiorità della sua opera di fronte alla realtà. Onde si affaticò senza posa a correggere i suoi difetti e tentare la conquista del corpo umano. Si studiò

Ma questo che sembra un difetto, ed è tale infatti se si considera un'opera d'arte in se stessa, fuori del tempo che l'ha prodotta, si trasforma in un pregio quando si voglia trarre da quest'opera soltanto una testimonianza storica; poichè essa ci attesta come i Greci non mirassero a rappresentare quel dato uomo o quella data classe di uomini, ma soltanto l'uomo.

Questo principio rimase intatto anche quando gli artisti, padroni ormai della materia ed abili a riprodurre con esattezza le forme, poterono rivolgersi alla interpretazione e al rendimento dei moti dell'animo. Se non che allora ogni singolo tipo dovette per necessità di cose sdoppiarsi e moltiplicarsi in tanti tipi diversi; poichè, se l'aspetto corporeo si poteva riassumere e rappresentare con una sola forma, è chiaro che l'espressione psicologica richiedeva tante nuove forme quante diverse categorie di stati d'animo si potevano stabilire.

A questo punto entra in campo un nuovo fattore, che è di molta importanza per la evoluzione dell'arte: il fattore individuale. L'osservazione delle forme esterne del corpo è di sua natura più facile ed ovvia di quella dei fenomeni psichici, naturalmente più complessa e che richiede una maggiore forza di penetrazione. Per comprendere, infatti, le forme esterne basta notarle, mentre i fenomeni psichici si debbono interpretare. E questa interpretazione appunto è soggetta a molto maggiori variazioni, a seconda della forma mentale dell'osservatore. Perciò con l'apparire della espressione nell'arte comincia a farsi meglio notare l'individualità degli artisti. Al periodo per dir così anonimo della storia dell'arte greca succede la storia degli artisti. Incomincia la storia degli artisti specialmente per il fatto che ogni grande corrente fa capo a qualche sommo maestro e prende da lui il nome. Le varie scuole si dividono i compiti nuovi e ciascuna di esse eccelle nel rendimento di qualcuna delle qualità che l'arte richiede. L'esame di queste

scuole, però, non entra nel nostro compito presente: a noi ora interessa soltanto il fenomeno e non già gli uomini che lo hanno prodotto.

Sulla pittura antica purtroppo siamo assai male informati; ma da quel tanto che ci è dato conoscerne, specialmente attraverso i prodotti della ceramografia, possiamo dedurre che essa presenta lo stesso fenomeno che la scultura. La pittura vascolare arcaica, infatti, la quale offre, a paragone della contemporanea scultura, una maggiore ricchezza di motivi, derivati probabilmente dalla pittura monumentale, nei suoi prodotti più antichi non eccelle nemmeno essa per il rendimento degli stati d'animo. L'agitazione, la vivacità di alcune scene ci è rivelata più tosto dall'affollamento di gesti concitati, che non dalla espressione dei volti, più dal complesso della rappresentazione che non dai singoli personaggi. Apparisce prima il dolore fisico, il quale si rivela in contrazioni più evidenti, e perciò più facilmente interpretabili e riproducibili che il dolore morale; e di questo fatto abbiamo un esempio eccellente nel cratere di Antaios, disegnato da Euphronios ed ora nel Museo del Louvre; dove il dolore fisico traspare evidente dal volto del gigante schiacciato da Herakles, mentre lo sbigottimento delle donne è attestato solo dai gesti ma non dai volti. Qualche artista però è andato un poco più oltre, ed ha saputo ritrarre anche la tensione dello spirito. Un esempio magnifico ci è offerto dalla coppa di Sosias, ora a Berlino. Nella figura di Patroclo, dallo sguardo fisso nel vuoto, dalle labbra semiaperte e contratte, vediamo insieme il dolore della ferita e l'orgoglio fiaccato del guerriero vinto; Achille invece esprime la grande attenzione che mette nell'atto che compie e la trepidazione dell'animo per la salute dell'amico. Qui il pittore è stato davvero un patografo in tutta la espressione della parola, ha reso il dolore fisico e l'angoscia dell'animo.

La coppa di Sosias appartiene alla prima metà del

quinto secolo avanti Cristo. In quel tempo cominciamo a trovare l'espressione anche in alcune opere della grande scultura; per esempio nei frontoni del tempio di Zeus ad Olimpia. La vediamo soprattutto nelle figure semiferine dei centauri del frontone occidentale, ma anche in qualche testa, come quella del cosiddetto Mirtilo, del frontone orientale.

Ma il trionfo della espressione è veramente nel quarto secolo. Nel secolo in cui fiorì Scopas, che seppe scolpire nei volti il dolore con tratti che rimasero consacrati nel patrimonio dell'arte; in cui fiorì Prassitele, che seppe diffondere sui volti delle sue figure giovanili la grazia più soave. La sofferenza e la serenità sorridente, due fra gli atteggiamenti fondamentali dell'animo umano, trovarono la loro rappresentazione in quel secolo; la gravità era stata già resa mirabilmente nel secolo precedente.

Intanto, per opera soprattutto di Lisippo, si risolvevano gli ultimi problemi relativi alla rappresentazione delle forme corporee, e l'arte, padrona ormai di tutti i suoi mezzi, raggiungeva il grado più alto di perfezione che abbia mai toccato nei secoli. Quella perfezione che nasce dalla unione della più consumata maestria di mezzi col più sereno equilibrio della concezione estetica.

E non la sola arte figurata era pervenuta al suo massimo splendore, ma tutte le discipline a cui la mente dell'uomo possa attendere. In questo tempo la libera evoluzione dello spirito greco si può dire compiuta; poichè non solo l'arte ha dato i suoi maggiori capolavori, ma la letteratura, la filosofia, la politica. La Grecia ha già veduto sorgere i più grandi poeti, gli oratori più forti, i filosofi più profondi.

Le discipline dello spirito hanno compiuto la loro parabola. Aristotele ha suggellato la filosofia precedente ed ha fondato i canoni della futura, i canoni che vivranno e domineranno per tutto il Medio evo, che ancora non sono

morti. La vita del pensiero si è svolta fin qui parallela a quella dell'arte in una comunione di indirizzo che maraviglia. I filosofi presocratici si affaticano a scrutare il mondo esteriore, mentre gli artisti si sforzano di riprodurre le forme del corpo; poi la filosofia si volge, per impulso di Socrate, allo studio della psicologia e dell'etica, mentre Euripide dà vita nel teatro alle passioni umane e gli artisti riproducono nelle loro creazioni l'*ethos* dei numi e dei mortali. Ogni trapasso da una forma letteraria ad un'altra, da una concezione filosofica ad un'altra trova nell'arte una corrispondenza, la quale è come il riflesso del comune atteggiamento dello spirito da cui dipendono tutte le manifestazioni dell'attività umana, poichè, come leggiamo in Cicerone: « omnes artes quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinclum, et quasi cognatione quadam inter se continentur » (5).

La civiltà greca era dunque pervenuta all'apogeo della sua perfezione quando, con le imprese di Alessandro, il suo centro si spostò e si estese a comprendere in sè tutte quelle parti del mondo antico che cingono il Mediterraneo orientale, dove erano regioni che avevano anche esse una lunga tradizione di civiltà ed una propria forma mentale.

Comincia allora la età che sogliamo chiamare ellenistica. La vita, la letteratura, l'arte, risentono delle nuove condizioni politiche, poichè l'indole e le tradizioni dei popoli che entrano ora a formare il mondo greco, non sono senza effetto sulla ulteriore vita intellettuale della grande civiltà ellenica. L'arte greca che già in passato aveva avuto in alcuni paesi dell'Oriente affermazioni anche solenni, e basta ricordare l'heroon di Gjölbaschi Trysa e il Monumento delle Nereidi di Xanthos in Licia, il Mausoleo di Alicarnasso in Caria, si impone ormai su quelle degli altri popoli, ma appunto per trionfare deve accogliere in sè e riprendere alcuni temi che quelle avevano trattato. Deve rivestire insomma con le sue forme soggetti venuti da altre

ispirazioni. Ma queste ispirazioni il genio greco ancora vivo trasforma ed inalza. L'Egitto amò sempre la rappresentazione di personaggi di condizione servile o, comunque, non troppo elevata; l'arte ellenistica ereditò questo gusto e rappresentò la vecchia che va al mercato, il pescatore, il cantante di strada. Soggetti che un tempo si addicevano appena all'arte industriale ora diventano degni di statue. Ma vi è fra le figure servili egiziane e queste ellenistiche una differenza fondamentale: le egiziane, che pure hanno pregi non comuni e tra le quali si trovano veri capolavori, riproducono uomini dell'Egitto, che presentano i caratteri peculiari non solo della razza egizia, ma del loro stato sociale, nelle condizioni proprie del paese a cui appartengono; le statue ellenistiche invece riproducono uomini che non portano in sé l'impronta della loro origine. Sono uomini di razza indo-europea o forse anche di razza semitica; l'artista non si è occupato di indicarne la nazionalità; ha guardato piuttosto all'atteggiamento, al gesto che l'uomo compie, piuttosto alle condizioni di età, ai segni che il lungo esercizio di un mestiere lascia impressi, che non alla razza a cui appartiene.

Egli è che il verismo ellenistico non ha dimenticato le tradizioni di quel verismo arcaico che vediamo apparire in alcune figure del frontone orientale del tempio di Zeus ad Olimpia; il criterio direttivo è ancora quello dei periodi più antichi, ed anche ora l'artista mira a rappresentare più tosto l'uomo in sé che non un dato individuo. E questo che fu un elemento di forza per l'arte arcaica è ora un elemento di vita per l'arte ellenistica.

I temi si sono moltiplicati, ma il modo di svolgerli è rimasto lo stesso; il numero dei motivi è cresciuto secondo le tendenze del tempo, ma non è cambiato il sistema tipologico dell'arte, e i suoi tipi e i nuovi atteggiamenti, pur nella espressione che ha dato loro l'arte avanzata, si ricollegano coi tipi e atteggiamenti precedenti. L'espressione

del dolore nel Laocoonte è ottenuta con mezzi che derivano dalla maniera di Scopas.

In questo periodo, dunque, il repertorio tipologico dell'arte greca si arricchì e si compì, ogni atteggiamento ebbe la sua traduzione nell'arte, traduzione precisa, corrispondente allo stato di animo che guidava il gesto. Se non che anche le sorgenti della ispirazione ellenistica cominciavano ad inaridirsi, l'arte cominciava a ripiegarsi su se stessa, ad imitare le forme del passato, cominciava a ripetersi, si preparava cioè alla decadenza. Viva e fiorente non restava che la tecnica, la quale intanto aveva toccato il più alto grado di perfezione.

Ma la decadenza non venne, poichè un nuovo spirito si infuse nell'arte e la ricondusse in alto, offrendole temi nuovi e nuove fonti di ispirazione, lo spirito dell'Impero romano.

Nei riguardi dell'arte romana il mondo dei dotti è diviso in due campi: alcuni credono che essa non sia che una pura e semplice continuazione della greca, un capitolo insomma dell'arte ellenistica, altri vi scorgono una potente originalità che la renderebbe indipendente.

Non è questo il momento di affrontare un simile problema e discuterlo; ma credo che un esame sereno della questione proverebbe che nessuna delle due teorie è del tutto vera, ma che pure in ciascuna di esse vi è qualche fondo di verità. In realtà se noi ci poniamo ad esaminare ad uno ad uno i prodotti dell'arte romana, isolandoli dal loro complesso, non possiamo a meno di convincerci che essi sono discendenti diretti di altrettante creazioni dell'arte greca, anche i nobili cortei dell'*Ara Pacis*, infatti, trovano i loro precedenti in capolavori ellenici; ma se di queste opere cerchiamo la destinazione, il significato, il valore etico, allora vediamo trionfare lo spirito proprio della civiltà romana. La differenza, dunque, è più di contenuto e di fine che non di forma; poichè in Grecia l'arte ha un contenuto re-

ligioso ed estetico, a Roma un contenuto precipuamente civile e politico.

Nell'arte lo spirito della civiltà romana si rivela tutto, in tutta la complessità della sua costituzione, alla quale contribuirono, accanto agli elementi fondamentali della primitiva civiltà latina, elementi etruschi e greci, penetrati ed assimilati lentamente per le vie del commercio e della cultura, elementi orientali ed ellenistici accolti più tardi nella espansione mondiale della potenza di Roma.

Lo spirito romano si afferma nella grandiosità dei monumenti, la quale trova precedenti anche nelle arti dell'Oriente antico, nella maestà dei palazzi e delle tombe, nella imponenza dei templi che parvero sfidare il cielo. I signori dell'oriente ellenizzato ereditarono questa tendenza e l'arte greca prestò loro le forme: il Mausoleo di Alicarnasso discende nello spirito dalle piramidi di Egitto e precorre il sepolcro di Augusto e la Mole di Adriano.

Ma vi è fra la magnificenza ellenistica e quella romana una differenza fondamentale; la magnificenza ellenistica è lusso, la romana invece affermazione di potenza. Ed in questo uso dell'arte per uno scopo politico scorgiamo un segno evidente del genio latino. Il quale seppe coordinare tutte le forze della civiltà romana imperiale e dirigerle ad un fine solo; seppe plasmare l'impero in quella forma tutta particolare che ebbe, e nello stesso modo che guidò la formazione di una letteratura, di una amministrazione, di un esercito imperiale, così ispirò pure un'arte pubblica imperiale.

A questa grande arte romana la greca prestò le forme, si adattò ai soggetti romani e visse con essi l'ultima età della sua vita gloriosa. E questo adattamento è come l'affermazione della potenzialità degli elementi artistici greci, è come il pegno di una futura sopravvivenza nelle arti di tutto il mondo. Nell'età ellenistica, infatti, lo spirito greco aveva trionfato su quello dei popoli orientali, onde l'arte continuava in fondo a servire alla medesima civiltà; nel-

l'età romana invece dominava sul mondo una civiltà nuova, che aveva uno spirito proprio e quindi anche soggetti propri nell'arte.

Le forme greche entrarono nell'arte romana non per una necessità di tradizione, ma per elezione. Poichè la nuova civiltà comprese tutto il valore di esse nel rendere i diversi atteggiamenti del corpo in corrispondenza dei differenti stati di animo, tutto il contenuto umano insomma dei tipi greci.

Come ho già detto l'arte greca non mirò a rappresentare quel dato uomo, ma semplicemente l'uomo, e questo suo carattere, che fu uno dei principali fattori della sua grandezza, le permise anche di adattarsi ai soggetti forniti da altre civiltà. Per questa sua virtù Roma ne accolse gli elementi e li diffuse, coi segni della propria grandezza, nelle più lontane province.

Nelle province la grande arte romana si corruppe e si adattò ai soggetti locali, ed assunse forme che furono continuate nelle arti del medio evo. Intanto sulla civiltà classica si innestava il pensiero cristiano che trasformava non solo le credenze ed i riti, ma, con lo spirito, anche il contenuto della letteratura e dell'arte. Il pensiero cristiano chiese al mondo classico non solo la forma letteraria e l'argomentazione filosofica, ma anche gli elementi per rappresentare nell'arte i propri soggetti. Così gli elementi greci entrarono nell'arte nuova e ne formarono il repertorio. Sopravvissero gli elementi greci per quella stessa virtù che li aveva condotti fino all'arte romana.

Signori,

In ciascun atto umano possiamo vedere come due parti, una occasionale e legata alle circostanze speciali di ciascuna data azione, l'altra generale e per così dire fondamentale, cioè comune a tutte le azioni di una medesima categoria. Gli osservatori superficiali non possono distin-

guere una dall'altra, e si fermano piuttosto a ciò che è occasionale e direttamente percettibile che non a quello che è fondamentale e che si deve interpretare con l'astrazione.

Il genio greco mirò a questa, questa vide e riprodusse e perciò appunto i suoi tipi ebbero ed hanno un valore, che ha permesso loro di sopravvivere al mondo classico, poichè pochi mutamenti di attributi bastavano a far sì che un tipo rappresentasse un soggetto diverso da quello per cui era stato inventato, ma legato ad esso da affinità di concetto.

Tale profonda visione dell'arte è una delle più nobili espressioni della genialità del popolo greco. Genialità che parve spenta con la fine del mondo antico, ma che pure continuò a gettare sprazzi di luce anche vivi, e risorse, in tutta la sua meravigliosa potenza, in tutta la sua molteplicità di creazioni, nella età del Rinascimento, presso il popolo che fu erede diretto di Grecia e di Roma, presso il popolo d'Italia.



NOTE

(1) V. riprodotto il bassorilievo di Konjica in Cumont, *Les mystères de Mithra*, 3^a edizione (Bruxelles 1913), fig. 21 a p. 164. Per ciò che riguarda il tipo dell'offerente classico passato nell'arte cristiana, e specialmente nella rappresentazione dei Magi, v. un mio scritto nel « Nuovo Bullettino di archeologia cristiana », XVII (1911), p. 69 ss. V. anche uno studio del Sybel nelle « Roemische Mitteilungen », 1912, p. 311 ss.

(2) Il vaso a cui alludo è riprodotto nell'« Archaeologischer Anzeiger », 1895, p. 34 s., fig. 9 (Furtwaengler).

(3) Le due figure di Cristo e di Buddha sono riprodotte in una conferenza di A. Foucher, su *L'origine grecque de l'image du Buddha* (estratto dalla « Bibliothèque de vulgarisation du Musée Guimet », to. XXXVIII), tav. XII.

(4) Mi riferisco ad una opinione sostenuta da F. Cumont nella « Revue de l'histoire des religions », to. LXII, p. 119 ss.

(5) Cic. *Pro Archia*, 1, 2.
