

Saggi

36

Alois Riegl

Grammatica storica
delle arti figurative

A cura di Andrea Pinotti

Quodlibet



Edizione originale:
Historische Grammatik der bildenden Künste,
aus dem Nachlaß herausgegeben von
Karl M. Swoboda und Otto Pächt,
Hermann Böhlaus Nachf., Graz-Köln 1966

Traduzione dal tedesco di Carmela Armentano
Profilo biografico, Bibliografia e Indice dei nomi e delle opere a cura di Pietro Conte

Prima edizione nella collana «Quaderni Quodlibet» febbraio 2008
Nuova edizione nella collana «Saggi» gennaio 2020

© 2020 Quodlibet srl
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
www.quodlibet.it

ISBN 978-88-229-0485-0

I.
Grammatica storica delle arti figurative
Manoscritto degli anni 1897-98
(Prima versione)

La mano dell'uomo modella le proprie opere partendo dalla materia inanimata, secondo le medesime leggi formali con le quali la natura plasma le proprie opere. Tutta la produzione artistica figurativa dell'uomo, in fondo, non è dunque altro che una sorta di competizione con la natura. La sensazione di piacere che, attraverso un'opera prodotta dall'uomo, l'arte ci infonde, è proporzionale al grado di chiarezza ed esaustività con il quale il suo costruttore ha saputo esprimervi le corrispondenti leggi formali inerenti alla creazione naturale. La fonte del puro piacere estetico risiede nella percezione della concordanza tra l'opera d'arte e l'opera della natura ad essa corrispondente. La storia dell'arte è però la storia dei successi dell'uomo creatore nel corso della sua competizione con la natura.

La legge fondamentale secondo la quale la natura plasma la materia inanimata è quella della cristallizzazione, che, a sua volta, è basata sulla simmetria (cioè la regolare distribuzione orizzontale delle più piccole molecole ai lati di un asse mediano ideale). Sebbene possa sembrare che le forme della materia animata (cioè in movimento) seguano altre leggi, in realtà non è così, poiché anch'esse si basano sulla legge fondamentale della costruzione simmetrica, che però non emerge più in maniera così semplice e manifesta, proprio in virtù della capacità di movimento (sia nella crescita che nel cambiamento di luogo) tipica delle opere create dalla natura animata. Lo stesso vale per le opere d'arte figurativa prodotte dall'uomo: talvolta esse sono in competizione con le forme della materia inanimata, talvolta con quelle della natura animata, e tuttavia in ultima analisi seguono sempre quella legge fondamentale, che può essere anche tanto occulta da manifestarsi, ad esempio, solo nella cornice che tiene artificialmente insieme l'opera emulatrice della natura, ponendola in una compiuta unità di opera umana. Ulteriori osservazioni al riguardo si leggeranno nel capitolo sui motivi.

La produzione artistica figurativa è una competizione con la natura e non un tentativo di riprodurla illusionisticamente. Una perfetta illusione, o falsificazione della natura, non sarebbe affatto possibile per l'uomo: non solo l'illusione dell'essere naturale animato, la cui vita l'uomo non sarebbe mai in grado di infondere alla materia inanimata, ma nemmeno l'illusione delle forme di questa stessa materia: se anche un cristallo fosse imitato alla perfezione, una ricerca al microscopio farebbe subito emergere la differente posizione delle sue parti più piccole rispetto a quella del cristallo naturale. Ma anche in simili opere d'arte, che in realtà si prefiggono l'imitazione dell'impressione esteriore di un fenomeno naturale, come accade, ad esempio, con il paesaggio impressionista, questo tentativo illusionistico di imitare la natura non è fine a se stesso, ma è solo un mezzo per il raggiungimento del principale intento estetico: mostrare come anche l'uomo sia in grado di produrre un preciso effetto fenomenico naturale. L'opera d'arte non vuole tanto imitare illusionisticamente la natura reale; anzi, se non venisse subito riconosciuta come prodotto del lavoro umano, essa vedrebbe piuttosto fallire il suo scopo.

Dietro ogni opera d'arte, dunque, dobbiamo presupporre la presenza di una o più opere della natura con le quali quell'opera d'arte ha dovuto competere, anche se – come si vuole appunto sottolineare – non è affatto necessario che il creatore umano sia pienamente consapevole di questa sua intenzione. Chiameremo motivo l'opera naturale corrispondente all'opera d'arte. Ora, non esiste un solo modo possibile di vedere una determinata opera naturale, bensì diversi; in altre parole: l'uomo potrà osservare una medesima opera della natura con occhi diversi, secondo il proprio rapporto con la materia, cioè con quell'opera naturale. La domanda che dev'esser posta per ogni opera d'arte – più importante della domanda sui singoli motivi, e dunque da far precedere a questa – rimane perciò quella circa il rapporto che il suo creatore ha avuto con la natura. Nel prossimo capitolo porremo le basi necessarie per rispondere a questa domanda; abbiamo con ciò intenzione di fornire, per quanto sia oggi possibile, una visione generale dello sviluppo storico del rapporto tra l'arte figurativa e la natura.

Nella valutazione di un'opera d'arte, oltre al «che cosa?» (il motivo), vengono prese in considerazione le seguenti domande: 1. «a che scopo?»; 2. «di che cosa?»; 3. «per mezzo di che cosa?»; 4. «come?». Le risposte a queste domande si trovano nei capitoli sullo scopo, sul materiale, sulla tecnica e sul mezzo espressivo fondamentale delle arti figurative. Solo per

motivi esteriori di funzionalità, e non per il significato fondamentale che gli si è attribuito fino ad ora nella storia dell'arte, lo scopo viene discusso al primo posto, subito dopo il rapporto tra arte figurativa e natura; solo nel capitolo successivo si affronta la questione dei motivi. Rispondere alle domande sul significato del materiale e della tecnica ci porterà via meno tempo di quanto avrebbe potuto far pensare l'eccessiva ed univoca attenzione di cui questi questi fattori hanno goduto nel mezzo secolo appena trascorso. Nell'ultimo capitolo, sul mezzo espressivo fondamentale, si discute invece lo sviluppo storico di questi stessi due elementi, ai quali si lasciano senza eccezione ricondurre tutte le opere dell'arte figurativa.

La visione del mondo

Nel periodo storico a noi noto, le concezioni dell'uomo in merito al suo rapporto con la materia (che siamo soliti definire semplicemente «visione del mondo umana») hanno subito due cambiamenti sostanziali. È perciò possibile suddividere la storia dell'arte figurativa in tre grandi fasi, che sostanzialmente coincidono con la vecchia ma valida periodizzazione della storia politico-culturale dell'umanità da lungo tempo in uso: l'Antichità, il Medioevo e l'Età moderna. Il primo periodo abbraccia tutta l'antichità fino al 313 d.C., anno della proclamazione del cristianesimo come religione di Stato dell'Impero romano; il secondo periodo comprende il Medioevo e il Rinascimento in senso stretto, fino al 1520, anno della morte di Raffaello e Leone X, e della diffusione della Riforma. Da qui si dà inizio al terzo periodo.

Non è necessario sottolineare come le due date appena citate non debbano e non vogliono essere viste come dei confini in senso assoluto. In ciascuna epoca, anzi, vanno distinti tre periodi: il primo sviluppa la relativa visione del mondo, il secondo (di norma il più breve) la mostra all'apice della sua perfezione, e il terzo guida invece il processo di declino e di graduale rimozione, così che questo ultimo periodo mostra tanto la visione del mondo successiva, quanto quella di cui costituisce la fase conclusiva. D'altro canto, com'è intuitivo, nessuna visione del mondo, per quanto superata, può scomparire di colpo; essa infatti sopravvive ancora per secoli, se non come la più intima convinzione attuale di una parte dell'umanità, almeno in quanto si è manifestata in forme esteriori, con tutto il peso assunto dalla tradizione; nell'arte figurativa però sono le forme a giocare il ruolo più importante.

Primo periodo

L'arte come miglioramento della natura attraverso la bellezza corporea

La concezione secondo cui la produzione artistica figurativa sarebbe una versione migliorata della creazione della natura presuppone che l'uomo si senta superiore alla natura. Se questo presupposto si confà al periodo dell'antichità matura, non se ne deve dedurre che sia sempre stato così fin dal principio della storia dell'umanità; alcuni reperti di carattere rudimentale presso popoli per altri aspetti culturalmente avanzati, rendono abbastanza credibile supporre che l'umanità, in tempi ancestrali, si abbandonasse a rappresentazioni più grossolane e imperfette. Ogni oggetto della natura che si muoveva, cresceva e moriva senza l'intervento – e anzi contro la volontà – dell'uomo, gli sembrava superiore proprio per questa sua autonomia di esistenza e, addirittura, di volontà. Ogni oggetto della natura era dunque dio; questo primitivissimo tipo di visione del mondo si può definire «politeismo infinito». È alquanto dubbio se, fin quando l'uomo è così timorosamente dominato dalla natura, sia il caso di parlare di competizione con la natura stessa, ma, poiché non si può negare che sulla terra non esista più alcun popolo – nemmeno primitivo – tanto selvaggio da essersi mantenuto immutato in quello stato, con ciò ci è stato tolto, per sempre, l'unico mezzo certo per ottenere una risposta¹. Per l'uomo, il momento decisivo per il passaggio a un livello superiore di comprensione del proprio rapporto con la materia circostante si ebbe quando egli cominciò a restringere le sue paure a singoli fenomeni naturali che gli sembravano particolarmente potenti e spaventosi. Questo momento fu decisivo poiché all'uomo divenne immediatamente chiara la propria relativa superiorità rispetto a molti altri oggetti della natura. Con ciò ci troviamo già all'interno del periodo storico: si è aperta la prima possibilità di avviare un miglioramento intenzionale della natura. Il proces-

¹ Osservazione della ricerca etnologica, della sua insufficienza; la necessità della sostituzione con un elemento aprioristico (?) e con le teorie dell'egittologia (?) ecc. Le osservazioni avanzate a proposito dei popoli primitivi sono difficilmente comprovabili e non ci si può basare su di esse.

so raggiunge il suo compimento naturale nell'istante in cui l'uomo riconosce la propria relativa superiorità su tutte le creature della natura, senza alcuna eccezione. Allo stesso tempo, però, deve riconoscere che dietro ogni fenomeno della natura c'è una forza trainante e motrice, che si sottrae alla percezione sensoriale e all'influsso dell'uomo. L'uomo può abbattere un albero, ma non lo può far crescere secondo il suo arbitrio. Si arriva così alla separazione tra i fenomeni naturali percettibili e l'invisibile forza della natura che il periodo primitivo, il quale ascriveva a ogni oggetto della natura una volontà autonoma, non conosceva ancora. In questo modo l'uomo arriva a riconoscere la propria superiorità sull'oggetto naturale stesso, ma, contemporaneamente, anche la propria inferiorità rispetto alle forze che governano e muovono l'oggetto naturale. È evidente che queste forze esistono, ma esse rimangono incomprensibili al senso della vista umano. L'uomo si sforza di ricostruirle nell'immaginazione; dal momento che, nel suo ingenuo modo di pensare, le può afferrare solo con i sensi, deve necessariamente dar loro una forma sensibile. E, dal momento che l'uomo era giunto a comprendere la propria relativa superiorità su tutte le altre creature della natura, è indubbio quale fosse l'unica forma possibile: solo la figura umana poteva sembrare adeguata a rappresentare una forza superiore all'uomo. Così si è giunti al politeismo antropomorfo, portato alla massima perfezione dai Greci. Da quel momento, le forze della natura sono esseri umani come noi, ma senza la nostra bellezza imperfetta e la nostra mortalità.

Sotto il dominio di tali rappresentazioni immaginative, come si pone l'arte nella sua competizione con la natura? Se i fenomeni naturali mostrano all'occhio umano solo ciò che è inessenziale, casuale e transeunte, l'arte riesce a darci ciò che è essenziale, significativo ed eterno. In ciò risiede il miglioramento apportato alla natura dagli antichi attraverso l'arte figurativa. Finché fu questo lo scopo di tutte le arti figurative, dovevano essere incondizionatamente validi i due principi seguenti.

a. Solo ciò che è perfetto ha diritto di esistere nell'arte. Nell'arte come nella vita degli antichi vige la legge del più forte. Il potente si può permettere tutto, il debole deve sopportare tutto, può implorare la magnanimità del vincitore, ma non ha diritto ad alcun riguardo. Questo è l'ordine naturale del mondo. Allo stesso modo, nell'arte è degno di rappresentazione solo ciò che è forte, vincente, bello; ciò che è debole, sottomesso e brutto viene eccezionalmente ammesso solo come sfondo per l'esaltazione del vincitore.

b. Questa perfezione è percepibile solo attraverso i sensi, quindi pertiene al corpo e non allo spirito. La cultura antica non conosce una perfe-

zione spirituale indipendente da quella del corpo. Nell'antichità non esiste alcuna distinzione significativa tra arte religiosa e profana, perché non esiste alcuna differenza tra i fenomeni naturali e le forze naturali che li governano: le forze della natura sono pur sempre fenomeni sensoriali, anche se restano invisibili al mortale. Le funzioni spirituali dell'uomo sono indissolubilmente legate a quelle del corpo, e si pensa che in un bel corpo risieda una bella anima, anche se quest'ultimo concetto appartiene solo a uno stadio più avanzato dello sviluppo antico.

All'interno di questo quadro generale del primo periodo dell'arte figurativa dell'uomo, che tende a migliorare la natura, si possono comodamente distinguere tre sottoperiodi che rappresentano rispettivamente lo sviluppo, il culmine e il declino dei principi che la governano.

1. *Lo sviluppo*

Il processo di sviluppo si svolse principalmente nell'arte degli antichi Egizi². I monumenti di quest'arte mostrano ancora numerosi residui di un precedente culto degli animali che, come elemento di raccordo, ci conduce nel periodo primitivo del politeismo infinito. Per quanto venissero usate figure del tutto umane per la personificazione delle forze della natura, esse mostrano solo una minima individualizzazione del corpo, e nessuna dell'anima. Le teste che risalgono allo stesso periodo si rassomigliano così tanto da poter essere quasi scambiate³. Ciò concorda con il fatto che la deificazione degli esseri umani fu praticata più a lungo presso gli Egizi che presso ogni altro popolo. Mentre i Greci introducevano gli eroi, esseri intermedi tra gli uomini e le divinità, Erodoto ammetteva che solo il suo sedicesimo avo era stato un dio, mentre presso gli Egizi ogni re è un dio predestinato poiché, subito dopo la sua morte, prende posto tra gli dèi.

² L'arte mesopotamica – nell'aspetto che conosciamo meglio, quello assiro – si svolge parallelamente a quella protogreca.

³ L'eccezione di Amenophis IV è in proposito molto istruttiva perché è parallela ad un forte cambiamento della concezione culturale avvenuto durante la reggenza di questo sovrano. Per quel che ne sappiamo, questa eccezione non ha avuto un seguito e uno sviluppo; come episodio conserva per la storia dell'arte un valore sintomatico e imperituro. Le individualizzazioni, come lo *Scriba* del Louvre, hanno però una motivazione tutt'altro che artistica, di cui parleremo più approfonditamente nel capitolo sui motivi.

2. *Il culmine*

Il culmine è costituito dall'arte greca del periodo prealessandrino. I resti di una concezione primitiva, come si trovavano ancora presso gli Egizi, qui sembrano essere lontani, ma d'altro canto il seme del futuro declino era già stato gettato. Sebbene la perfezione fisica, cioè il bello, rimanga il postulato principale dell'arte, inesorabilmente comincia già una leggera individualizzazione. Certo, questa individualizzazione si riferisce, in primo luogo, solo alla sfera del corpo: Zeus appare come un uomo con la barba nel fiore dell'età, Afrodite come una giovane donna nel pieno del suo fascino sensuale, ma già così si è introdotta una mescolanza di accidentalità contraria al concetto della perfezione assoluta, dell'universalmente tipico, dell'eterno. Ma anche l'espressione meditata, presente nelle teste della maggior parte delle immagini di divinità attiche, nascondeva già il seme della futura individualizzazione spirituale, che doveva diventare pericolosa per l'altro postulato fondamentale della visione del mondo antica, quello dell'assoluta unità di materia e spirito. Anche il meditare è, dunque, qualcosa di casuale; d'altra parte, tra tutte le espressioni del viso, questa è la meno momentanea, ed ecco perché i Greci ne hanno fatto, inconsapevolmente, il simbolo dell'eterna spiritualità.

3. *Il declino*

Il declino ha luogo con l'arte ellenistica e romana fino a Costantino il Grande⁴. Dopo la morte di Alessandro Magno, e per più di sei secoli, il politeismo antropomorfo è la visione del mondo ufficiale delle culture antiche, cioè del bacino del Mediterraneo. In onore delle dodici divinità sono state scolpite, secondo la tipologia tradizionale, innumerevoli statue, come innumerevoli sono i templi costruiti secondo lo schema tramandato. Osservando il gran numero di opere d'arte che si sono conservate da

⁴ Fornire una netta distinzione tra le conquiste del periodo dei Diadochi e quelle dell'Impero romano è forse il compito più importante della storia dell'arte nel suo stato attuale. Qualche chiarimento in proposito è già stato dato (in particolare da Wickhoff, *La Genesi di Vienna*). Molti elementi ci lasciano supporre che il compimento dello sviluppo della fioritura artistica attica sia avvenuto essenzialmente nel periodo ellenistico e che il momento della sua dissoluzione abbia raggiunto dimensioni più ampie solo nel periodo della Roma imperiale. Ma il *Laocoonte* di fatto appartiene ancora al periodo dei Diadochi ed è già da solo sufficiente a giustificare coloro che vorrebbero anticipare l'inizio della decadenza nel periodo ellenistico.