

Un problema di Arte Romana: Il “Maestro delle imprese di Trajano”

Il presente scritto, per la sua origine occasionale ¹⁾ non vuole nè può essere qualche cosa di definitivo nè contenere gli elementi atti a dimostrare le affermazioni in esso contenute; ma vuol soltanto anticipare e impostare come mi si presenta oggi, nel corso di uno studio al quale attendo, uno dei problemi centrali della scultura romana: quello del bassorilievo di soggetto storico, per lo più celebrante guerre e trionfi, in un momento particolare, generalmente considerato il più tipico del suo svolgimento, l'età trajanèa.

Il fare tuttora del rilievo storico un argomento a sè, se non sorprende gli archeologi, che hanno sempre continuato a lavorare per tipologie, potrebbe sorprendere uno storico della poesia che abbia già da tempo abolito i compartimenti stagni dei generi letterari, o uno storico dell'arte moderna, che da tempo abbia riconosciuto l'infertilità critica degli studi, pur un giorno non lontano così amati e così facili, del « bambino nell'arte », « la Madonna nell'arte » e quindi, anche, « la battaglia nell'arte ».

Il considerare ancora il rilievo di soggetto storico, o comunque la scultura romana commemorativa e celebrativa, come argomento a sè, risponde solamente a un espediente di lavoro, che ha una sua giustificazione pratica, ma che andrà abbandonato ogni qualvolta si riuscisse ad isolare, mediante il confronto, facilitato dall'identità dell'argomento, una personalità artistica.

Fu, com'è noto, la scuola viennese che affrontò, una quarantina e più di anni or

sono il problema dell'originalità dell'arte romana, rivolgendosi appunto in modo speciale al rilievo storico e all'età dei Flavii e di Trajano e mostrando la secolare continuità di certi suoi aspetti. Ma la scuola viennese era partita dai presupposti positivistici della cultura del tempo e si trovò poi messa sull'avviso, rispetto al problema dell'arte romana, soprattutto per via dell'aderenza del Wickhoff all'arte contemporanea dell'impressionismo. Quindi, in fondo, partiva da un giudizio empirico e di impressione e da un interesse generico. I successivi studiosi, anche quelli che non si sono limitati a riecheggiare i motivi della scuola viennese disputando sulle qualità ottiche (« illusionismo ») del rilievo romano, non hanno aperto problemi sostanzialmente nuovi. Passata, osiamo ormai sperare, in giudizio la questione dell'originalità dell'arte romana – questione che si sarebbe risolta con molto meno inchiostro se fossero state fin dall'inizio chiare le idee intorno all'essenza del fenomeno artistico in generale – si è cercato in questi ultimi anni di definire le caratteristiche dell'arte « italica » (termine che vuol tener conto anche dell'apporto artistico dell'Italia preromana) contrapponendola a quella « ellenistica » e di rilevare queste caratteristiche, intrecciate alle altre, nei rilievi di età romana. In fondo però i termini del problema sono rimasti essenzialmente polemici e non si sono spostati nella loro qualità. Prima si dava un giudizio negativo dell'arte romana, appunto perchè si scorgeva l'unico elemento che allora si ritenesse positivo, quello di derivazione ellenistica, mescolato – intorbidato si diceva – da un altro elemento nuovo, che era quello romano: romano, intendo, per tempo e per luogo.

¹⁾ Prolusione al corso di Archeologia e Storia dell'Arte Greca e Romana nella R. Università di Firenze (gennaio 1939).

Oggi i termini si trovano sovente invertiti: è considerato l'elemento ellenistico quale ripetizione, talora stanca, di un vecchio repertorio, ed elemento vitale l'altro, quello che si usa chiamare romano o più genericamente italico. Con questa inversione di termini si è forse più vicini al vero, in quanto che storicamente sono appunto gli elementi che si allontanano dal gusto ellenistico quelli che produrranno il definitivo cambiamento della forma artistica, ma si disconosce il valore formativo, organico, della tradizione ellenistica, che era, effettivamente, la sola tradizione d'arte allora operante. E, in fondo, si considera sempre il cambiamento stilistico come una evoluzione operata da un mitico *genius loci* che avrebbe infuso la sua qualità a delle anonime maestranze interpreti dei voleri e dei gusti dei committenti; tanto che si son perfino volute spiegare con l'influsso del gusto dei committenti le caratteristiche del ritratto repubblicano e che, in seguito, termini come stile augusteo, stile trajanèo, stile adrianeo o simili, minacciano di assumere un valore non soltanto, come avevano all'inizio, di determinazione pratica, cronologica, ma addirittura critica; il che è, con evidenza, assolutamente antistorico. Volendo pur dare un peso notevole all'altissima qualità delle maestranze riunite nelle botteghe dei marmorari e in taluni casi anche alla precisa volontà imperiale, resta indubitabile che a sostanziali cambiamenti stilistici, alla introduzione di un linguaggio nuovo, (e sia pur esso di carattere apparentemente popolare) debba corrispondere una grande personalità di artista operante.

Tutti sono d'accordo nel riconoscere che l'arte trajanèa rappresenta una svolta decisiva nel corso dell'arte romana: una tale crisi non può essere opera di una collettività anonima. Tanto più ciò apparirà evidente, quando una migliore osservazione delle qualità artistiche delle opere più rappresentative, ne avrà messo in evidenza

l'assoluta novità di linguaggio. L'ammissione di una personalità creatrice si impone.

La Colonna Trajana, il più significativo monumento del tempo, dedicata come è noto nel 113 d. C., è stata per lo più considerata dagli archeologi come fonte di documentazione per le due guerre Dàciche che l'Imperatore condusse personalmente nel basso Danubio, nell'odierna Romania, negli anni 101-102 e 105-107. Solo in tempi recenti si è riconosciuto che i suoi basorilievi non sono concepiti da un cronista ma da un artista (Lehmann-Hartleben) e se ne sono studiati i problemi formali, soprattutto però quelli che riguardano la tipologia, gli schemi di composizione, l'intrecciarsi di elementi ellenistici e romani, le anticipazioni di modi della tarda romanità; insomma la tessitura esterna della lunga narrazione, che si distende sopra un nastro continuo avvolgente per duecento metri la Colonna, alta quaranta. Si è anche riconosciuto che l'idea di una tale decorazione scultorea continua è del tutto nuova, pur essendo radicata da un lato nella tradizione delle colonne onorarie variamente decorate, dall'altra nella consuetudine delle pitture trionfali, dalle quali la composizione delle singole scene di adunata, marcia, assedio, ecc., dovevano serbare derivazione in modo a noi oggi imprecisabile. Ma non è stato ancora detto abbastanza che questo scultore della Colonna Trajana è da considerarsi uno dei più grandi che siano mai stati. O se anche è stato detto (Strong), non è stato dimostrato con una sufficiente indagine formale e con un'analisi critica. Gli archeologi delle generazioni precedenti alla nostra, sovente inclini a dar consigli, diremo così, di « ortografia » agli artisti dei quali si occupano, avevano anzi da rimproverargli dei barbarismi. Ma ben erano piaciuti questi rilievi ai nostri vecchi, che da Amico Aspertini al Beatricetto, ad Antonio da Sangallo e al Dosio li avevano disegnati e incisi. E per parte nostra sa-



Fig. 1. Colonna Trajana, XLV, 117 (tormento di prigionieri).

(Foto Ist. Arch. Germ., dal calco).



Fig. 2. Fregio Trajanèo, ora nell'Arco di Costantino (lastra n. 6).
(Foto Mostra Augustea, dal calco).



Fig. 3. Colonna Trajana, CXII, 297-299 (Romani e Daci, seconda guerra).
(Foto Ist. Arch. Germ., dal calco).



Fig. 4. Fregio Trajanèo, ora nell'Arco di Costantino (particolare della lastra n. 3).

(Foto Mostra Augustea, dal calco).



Fig. 5. Fregio Trajanèo, ora nell'Arco di Costantino (particolare della lastra n. 8).
(Foto Mostra Augustea, dal calco).



Fig. 6. Colonna Trajana, LXXI, 180-181 (particolare).
(Foto Ist. Arch. Germ., dal calco).

remmo una volta di più disposti ad associarci allo Stendhal, che, pure, in arte era di gusti tradizionalisti e caracceschi, al quale soltanto i marmi londinesi del Partenone apparivano superiori a quelli della Colonna Trajana. Ma piuttosto che Fidia, saremmo tentati di chiamarne a termine di confronto Michelangiolo (TAV. CII, fig. 1).

* * *

Nella Colonna Trajana il rilievo non è mai molto alto, perchè non rompa la linea architettonica (come invece accade nella Colonna Antonina); il fondo delle scene e i particolari che si trovano sui piani più prossimi ad esso sono sovente solamente iscritti, poco più che disegnati; oppure il rilievo, bassissimo, è sostenuto da un solco di contorno, che si ritrova anche nei rilievi provinciali, ma che acquista qui un particolare valore lineare, disegnando e isolando non solo singole figure, ma gruppi. In queste masse di figure cementate dalla linea di contorno che le distacca dal pittorico chiaroscuro del terreno, in questi aggroviamenti di membra, pur conservandosi pienamente quel senso di continuità organica e di rispondenza delle parti che è una delle caratteristiche dell'ellenismo, si palesa, nuovissima, la tendenza a usare la figura umana unicamente come elemento di composizione, come materia ornamentale, come arabesco - uso che diverrà comune nell'arte più tarda, ma del tutto estraneo, anzi contrario, finora, all'arte classica (TAV. CV, fig. 6). Sicchè una delle tendenze tipiche dei rilievi della Colonna può dirsi la tendenza lineare, di una linea sinuosa, incisiva, indicatrice di equilibri e di chiaroscuri, essenziale alla sintassi della rappresentazione.

Ma non è la sola tendenza; nè un'arte così ricca ed esperta si lascerebbe chiudere in formule. Vi sono parti, dove le figure sono statiche, le scene non hanno più di due piani e quindi il rilievo può

concedersi una plasticità maggiore: si afferma allora una maggiore aderenza alla tradizione ellenistica, perfino una eco, sembrerebbe, di sculture pergamene o rodie; una plastica forte, energica, ricca di ombre. Ma in entrambi i casi, due caratteristiche sussistono sempre al di sopra di quello che potrebbe dirsi il tessuto grammaticale dell'opera: sieno le figure in movimento o sieno statiche, esse sono straordinariamente cariche di energia, liberata o contenuta che essa sia; una traboccante energia e uno scomposto e doloroso impeto morale che l'antichità non aveva creduto di poter ammettere sin qui alla sfera dell'arte, ma che talvolta trasparivano in modo latente in opere di scultura italica, in opere romane e provinciali, senza che mai finora tale contenuto avesse raggiunto la compiuta espressione artistica. Infatti anche la più originale ed espressiva produzione italica non aveva mai saputo superare una certa mancanza di scorrevolezza della forma e un certo impaccio nei mezzi di espressione. Qui invece la forma è raggiunta in modo supremo, l'artista realizza pienamente tutto ciò che vuole: scorci arditi e consequentissimi, panneggi gravi e composti come architetture, panneggi svolazzanti nell'impeto della lotta e partecipi della stessa energia delle figure, nudi di equilibrio classico e anatomie contorte, spezzate, ricche di elisioni e di anacoluti efficacissimi; gli uni chiamati ad imprimere serena nobiltà alle scene di cerimonie religiose o di parate al campo, le altre espressioni immediate e nuovissime delle miserie della guerra (TAV. CIII, fig. 3).

Un altro carattere tipico è il comporre equilibrato di una scena complessa, ottenuto per contrasti e per iterazione di uno stesso movimento, sì da formare una serie di punti di riferimento sui quali scorrendo l'occhio viene a comporre il moto in una tranquillante unità geometrica.

Quello poi che costituisce la più perfetta testimonianza che al di sopra delle

certamente molteplici mani delle maestranze esecutrici si trovava una personalità unica e grandissima è la tensione del tono poetico, mantenuto pressochè ininterrotto, sicchè le parti non poetiche, cioè non artistiche, le zeppe riempitive nella lunga narrazione sono pochissime. E sì che il tema celebrativo e narrativo era come pochi adatto a trascinare un artista meno robusto in un pedestre descrittivismo o in un'aneddotica limitata al livello della « scena di genere ».

Elemento nuovo, e altamente poetico, una umana, popolare, direi, compassione e comprensione per le figure dei vinti, che sono tra quelle nelle quali la simpatia del maestro si fa più sentita; simpatia, intendendo, in senso artistico, perchè appunto le figure di morti o morenti, di caduti travolti dai cavalli o pieganti sotto l'impeto compatto delle legioni, dimostrano di essere state materia prediletta per questo artista, che poteva in tali soggetti dar pieno corso al suo gusto per il rabesco di figure, per le masse aggrovigliate e compatte, per le composizioni di movimenti contrastanti. (TAV. CIII, fig. 3 e TAV. CV, fig. 6).

* * *

Ammesso che il creatore della Colonna Trajana sia una grande personalità artistica (che ne avrà dato dei particolari modellati e, per il resto, probabilmente, dei disegni) si impone il problema della sua formazione. Sia pure grandissimo l'artista della Colonna Trajana, dovrà pur connettersi oltre che con la lontana ma sempre operante tradizione ellenistica, con qualche cosa di vivo che già esistesse al suo tempo intorno a lui. Diremo col Baudelaire: *Le grand'homme n'est jamais aërolithe*.

Ora, se noi andiamo a cercare nella lacunosa tradizione monumentale romana quelle opere che abbiano più assonanza di gusto con i rilievi della Colonna Trajana ci troveremo, con nostra sorpresa, costretti

a trascorrere indietro di circa un secolo per giungere, anche come soggetto guerriero, a qualche cosa di simile: le sculture del mausoleo di St. Remy de Provence nella Gallia Narbonense.

Se questi rilievi si fossero trovati in uno dei grandi Musei d'Europa sarebbero noti anche a chi non si occupa specificamente di arte romana. Rimasti invece *in situ*, su di un monumento mirabilmente conservato, ai piedi della pittoresca catena delle Alpilles, vicino a un paesetto orticolo al quale si giunge con un trenino zoppo lasciando a Tarascon la grande linea di comunicazione della P.L.M., sono conosciuti solo a pochi studiosi.

Essi sono quattro, di circa 4 metri per 2,50, ai quattro lati di un basamento, e rappresentano scene di battaglia tra soldati a cavallo distinti per l'armatura in romani e barbari, di battaglia tra soldati appiediti attorno a un corpo nudo di caduto, che richiama alla mente l'omerico combattimento sul corpo di Patroclo, una caccia al cinghiale con uomini parte a cavallo e parte a piedi e un ferito che fa pensare a Meleagro o meglio ad Adone, e una battaglia di guerrieri esteriormente per niente dissimili da quelli delle altre scene, ma combattenti questa volta contro le Amazzoni, mentre una vittoria alata imbracciante un trofeo pone una mano sulla spalla del guerriero che abbatte da cavallo la regina di esse. Come si vede, un singolare miscuglio di soggetti mitologici e di soggetti reali, di tradizione ellenistica e romana, che però non è affatto isolato: basta ricordare il cosiddetto altare di Domizio Enobarbo e la stessa Ara Pacis, oltre a monumenti minori, di età repubblicana e augustea.

Una recente ipotesi (Formigé) rende probabile che il monumento di St. Remy fosse stato eretto in onore di Cajo e Lucio Cesari, principes Juventutis, figli di Giulia e di Agrippa, la cui prematura morte, avvenuta rispettivamente nel 4 e

nel 2^o d. C., frustrando ancora una volta acerbamente le speranze dinastiche dell'Imperatore Augusto, fu per suo volere largamente onorata anche nelle Provincie, come ci dicono le fonti e altri monumenti confermano. I rilievi, anzi, potrebbero essere allusivi ad episodi della loro vita. Comunque, anche se non si volesse accettare questa che appare ragionevole ipotesi, si giungerebbe anche per altra via a una datazione ai primissimi anni dell'Èra Volgare.

Senza indugiare in descrizioni che, non accompagnate da documentazione fotografica rimarrebbero sterili e poco persuasive²⁾, caratterizzeremo il linguaggio formale delle sculture di St. Remy dicendo che la sua qualità principale è la rapidità della linea di contorno, vibrante, espressiva, che lega le figure e i gruppi, i quali a loro volta non lasciano tra di loro nessuno spazio libero, ma si assiepano, si addensano, trasbordano dalla cornice architettonica, in un impeto che è ben lontano da quello sovranamente contenuto di Pergamo e di Magnesia, ma è un abbandono a una immediatezza di espressione che costituisce il fatto veramente nuovo, e, per un critico classicista, senza dubbio scandaloso, come l'ingresso nell'arte raffinata dell'ultimo Ellenismo di un elemento grezzo e plebeo. E infatti l'eco di questa aura di scandalo si legge ancora in Vitruvio e in altri autori, che erano scontentissimi della moda artistica del loro tempo. Vi erano, come si è ripetuto in altri più moderni conflitti fra critici e artisti, dei soggetti, dei gesti, degli espedienti tecnici che non erano stati fino allora ammessi nel linguaggio artistico della buona società; ma che una volta entrati erano troppo vivi per farsi ricacciar fuori. Nel caso nostro l'elemento nuovo, essenziale, è il sopravvento della linea sulla massa, del disegno sul modellato, messa particolarmente in

evidenza dal solco di contorno che distacca le figure e i gruppi dal fondo. Un tale solco di contorno si ritrovava per solito, e anche in Grecia, in opere dozzinali, o nelle parti secondarie o destinate a restare nascoste alla vista di sculture di pieno rilievo. Doveva esser perciò ritenuto un modo rozzo e di facile effetto, che per la prima volta troviamo ammesso in opere d'impegno nei rilievi di St. Remy e in altre sculture provinciali.

* * *

Sono proprio questi i modi, per fermarsi ai più evidenti, che noi troviamo ripresi, sia pure elevati di tono, da un artista di più universale esperienza, nella Colonna Trajana. Cento anni separano un'opera dall'altra, eppure la loro parentela è più stretta che non fra opere quasi contemporanee, come St. Remy e Ara Pacis (quindici anni di distanza circa).

Come spiegare questo fenomeno? Scartiamo senz'altro l'idea che l'artista della Colonna Trajana abbia potuto ispirarsi ai rilievi di St. Remy. Anche in tesi generale crediamo sempre poco alle influenze puntuali e precise: un vero artista non deriva mai, ma soltanto riconosce se stesso nell'opera altrui e ne attinge coraggio ed esperienza per manifestare quello che chiude in petto. Sia per la Colonna Trajana che per i rilievi di St. Remy è stata ragionevolmente supposta la derivazione da pitture trionfali, le quali, come ci assicurano le fonti, venivano portate nel corteo dei trionfatori e rappresentavano talora in un solo quadro, episodi salienti delle loro imprese. Più che a un fine artistico queste pitture dovevano corrispondere a uno scopo pratico, esser opere spesso dozzinali, ma disinvolute, scenografiche, condotte forse soltanto a chiaroscuro con quella tecnica sommaria e scaltrissima, della quale ci

²⁾ Alcune riproduzioni: DUCATI, *L'arte Classica*, Torino, 1920, figg. 671, 672; ESPERANDIEU, *Recueil gén. d. l.*

Gaule Rom., 1907, vol. I; GARGER in *Roemische Mittheilungen*, 52, 1937.

è serbato esempio in qualche pittura paesistica pompeiana. Ma ciò non basta ancora a spiegare la parentela.

È vero che a noi manca la conoscenza dei monumenti di età domiziana, eseguiti cioè nel quindicennio tra l'81 e il '96 e distrutti dopo la *damnatio memoriae* di questo imperatore³⁾. Ci manca cioè la documentazione stilistica del tempo intercorso tra i rilievi dell'Arco di Tito e quelli relativi alle imprese di Traiano. Tuttavia mi pare che si possa affermare che per la prima volta nella Colonna Traiana vengono elevati a dignità artistica, sublimati da una personalità di primissimo ordine, proprio quegli elementi che nei rilievi provinciali apparivano grezzi, incolti, e che da qui in avanti ritorneranno con sempre maggior forza e maggior personalità a riaffacciarsi nell'arte romana. Il credere che fra St. Remy e Colonna Traiana questi elementi nuovi siano rimasti in letargo in grembo al fato, sarebbe un introdurre nebulose visioni mitiche in un campo che noi cerchiamo invece di rischiarare storicamente. E infatti quegli elementi di espressione immediata, rude ma efficace, quel linguaggio incisivo, lineare, quella tecnica rapida e di effetto, si trovano in modo ininterrotto nella scultura cosiddetta provinciale dal tempo di Augusto al tempo di Traiano; in alta Italia, da Ravenna a Bologna a Modena ad Aquileia, nella Gallia, nella Renania.

Non intendendo qui dimostrare punto per punto la mia tesi, giungo senz'altro ad enunciarla: al tempo di Traiano un grande artista, erede della ininterrotta tradizione ellenistica, ma formatosi nell'ambiente artistico romano, riassume in sé, rivivendoli e fondendoli in un'espressione artistica superiore, alcuni modi particolari all'arte italico-provinciale, creando un lin-

guaggio artistico nuovo che s'identifica per noi addirittura con la tipica arte romana e che dovette rappresentare, per il suo tempo, da un lato il coronamento di oltre un secolo di travaglio, dall'altro l'inizio di un periodo nuovo. Questo nuovo periodo che chiaramente si distacca dal precedente, viene chiamato col nome di «tarda romanità». Con questo nome, in genere si è intesa l'arte che va dalla fine del secondo secolo fino a Costantino e oltre; monumento iniziatore di questo stile tardo la Colonna Antonina. Ma già altri studiosi (Wegner) hanno dimostrato che la Colonna Antonina deriva in linea diretta da quella Traiana e che questa può effettivamente dirsi il monumento che per noi annunzia lo svolgimento della «tarda romanità» (Lehmann-Hartleben).

Avviene insomma, s'io non m'inganno, un fenomeno analogo a quello che avviene nella lingua letteraria: nella Roma Augustea abbiamo un linguaggio, diciamo così, aulico, puristico accanto a un linguaggio parlato, plebeo, rustico. Nel progresso del tempo questo linguaggio rustico, più colorito, più facilmente efficace, si mescola a quello aulico, finisce per formarne la vena vitale. È mancato alla letteratura, (perdutosi piuttosto dietro intellettualistiche ricerche di arcaismi e, in fondo, obbedendo in ciò a una medesima tendenza centrifuga) il grande artista che abbia dato dignità letteraria a questo linguaggio rustico creando con esso, e senza ripudiare il meglio della tradizione classica, un linguaggio nuovo; altrimenti questo scrittore lo avremmo potuto porre a fianco dello scultore della Colonna Traiana. Ma il decorso posteriore del fenomeno non è stato molto diverso. È il linguaggio rustico, volgare, quello che prevale nei bassi secoli; (ed esso costituisce il fondamento sul quale

³⁾ I rilievi recentemente scoperti a Roma alla Cancelleria la cui conoscenza debbo alla cortesia dell'amico Dott. F. Magi della Direzione dei Musei Vaticani, sarebbero, secondo la ragionevole ipotesi dello stesso Magi,

che a me sembra confermata dagli elementi stilistici, appunto di età domiziana e colmerebbero la lacuna qui lamentata. Essi non farebbero che confermare la grande «novità» e cioè personalità dell'artista della Colonna.

poggiano le lingue romanze), così il linguaggio artistico italico provinciale, da prima elemento impuro della tradizione ellenistica, diviene poi elemento accreditato dall'arte della tarda romanità (e in parte sussiste ancora nel Medioevo come elemento formativo). Dal punto di vista del contenuto noi troviamo che dove in sculture provinciali si ripetono schemi ellenistici, questi hanno subito un processo di umanizzazione, si sono colmati, cioè, di un sentimento di *pietas* umana che prima non conosceamo nel mondo antico, di quella stessa *pietas* che formerà il terreno di cultura del Cristianesimo e che non si perderà più, riscaldando anche le più classicheggianti reazioni artistiche dell'Età Moderna.

Ma non è tanto questa connessione di tessuto storico-artistico che a me sta più a cuore di adombrare in questo momento. Il fatto saliente da accertare mi sembra l'esistenza di una grande personalità artistica, che abbia creato quello che noi chiamiamo lo « stile trajanèo », di ricostruire e descrivere questa personalità artistica da sostituire nella nostra rappresentazione storica all'impersonale e mitico concetto di evoluzione. Se poi a questa personalità si possa dare o no un nome, o se ci si dovrà accontentare di un nome fittizio che, tanto per cominciare, potrebbe essere « Maestro delle imprese di Trajano », è cosa alla quale accenneremo, ma che ha in fondo un interesse secondario, giacchè tale personalità è tutta da definire in sede critica ed è tutta solamente estetica: l'accollarle un nome di convenienza oppure uno stato civile, non ne muta gran che l'aspetto, se non in maniera aneddotica.

* * *

Chiunque abbia visitato nell'anno decorso la Mostra Augustea della Romanità, sarà rimasto colpito dal calco di un grandioso rilievo che si trovava in una lunga

e stretta sala posta dietro alla esedra onoraria di Augusto. Un rilievo denso di figure alto quasi 3 metri e lungo più di 18, con scene prevalentemente di battaglia, con figure, quelle di primo piano, alte 2,30: un pezzo di scultura che, anche soltanto per mole e per grandiosità colpiva l'attenzione del visitatore più distratto. Per chi poi fosse stato appassionato d'arte, costituiva addirittura il centro di attrazione di tutta la Mostra. Per la prima volta da noi si potevano studiare da vicino le otto lastre formanti i quattro grandi pannelli di rilievo inseriti nell'arco di Costantino, due nel passaggio del fornice centrale e due in alto sull'attico. Infatti il grande fregio della Mostra Augustea non era costituito che dal calco e dalla giustapposizione di questi rilievi dell'Arco di Costantino, che si adorna in gran parte di materiali raccogliutici.

Fregio, come ho detto, di oltre 18 metri di lunghezza e che visibilmente resta incompleto sia dall'una che dall'altra estremità. A sinistra è rappresentato il ritorno dell'Imperatore coronato dalla Vittoria e accolto da Roma armata, e la rappresentazione doveva continuare con una narrazione, sia pure sommaria, del trionfo. Al centro l'Imperatore irrompe a cavallo nella schiera dei barbari travolgendoli in un groviglio di membra mulinanti, a destra resta incompiuta una carica di cavalleria che chiude compositivamente la scena dell'assalto e che doveva esser continuata da altre scene di battaglia di cui una recentissima ipotesi (Pallottino) che io riconosco fondata, ha identificato alcuni frammenti nel Museo del Foro Romano e al Louvre. Questa scena di battaglia doveva costituire il trapasso ad un'altra di soggetto diverso, probabilmente una scena di *adlocutio*: adunata e discorso alle truppe, conservata in frammenti assai malconci nell'atrio del Casino di Villa Borghese e che stilisticamente considero anch'io inseparabile dal grande fregio. Si

giunge così a ricostruire almeno l'esistenza, se non l'immagine, di un fregio di 12 o 14 lastre: dai 28 ai 32 metri. Varie proposte gli studiosi di topografia romana hanno avanzato circa l'ubicazione di un così grandioso complesso scultoreo; ma una conclusione sicura non sembra che sia da trovarsi con gli elementi in nostro possesso. Quello che sembra ormai certo, anche soltanto per ragioni estrinseche e iconografiche (per quanto i tratti dell'Imperatore rappresentato nel fregio sieno stati alterati nel riadattamento costantiniano) è che il fregio sia trajanèo e celebri le stesse guerre Dàciche commemorate dalla Colonna. L'ipotesi di una inserzione del grande fregio nel recinto del Foro Traiano o del Foro Transitorio mi pare torni ad essere la più probabile.

Non era stato fin qui notato che, in quanto a soggetto, il grande fregio riprende e continua la narrazione della Colonna. Questa infatti si arresta con la fine della seconda guerra: dopo il suicidio del Re Dace Decebalò, dopo che la sua testa è stata presentata sopra un piatto dinanzi alle truppe, seguono poche scene con scaramucce, cattura di prigionieri, e infine i Daci che coi loro armenti, scortati dai soldati romani, vanno alle nuove dimore loro assegnate. È già stato osservato, con qualche meraviglia, che in questa Colonna celebrativa mancava la rappresentazione del trionfo dell'Imperatore. Nel grande fregio, dopo una rapida rievocazione della guerra, l'Imperatore che assale, i capi dei Daci che vengono giustiziati, si ha il rapporto finale ai soldati vestiti con uniforme di parata, e il trionfo.

Ma la connessione della Colonna e del fregio non è solo di soggetto, è, per me, di linguaggio e di stile.

Gli accenti più caratteristici di questo suo linguaggio il Maestro del grande fregio li palesa nel modo come i gruppi sono composti, e si potrebbero descrivere rafforzando le stesse parole che ci sono servite per

descrivere la Colonna Trajana. Piani contrastanti, spesso posti obliqui verso il fondo e quindi quanto mai luministici, dànno risalto a figure di primo piano eseguite allora in altorilievo, plasticamente ricche di chiaroscuro e da queste si giunge in rapido trapasso al rilievo bassissimo, al dettaglio iscritto con un solo solco di contorno. Questa sovrana padronanza sulla forma, che permette al Maestro di comporre sempre nuove e variate masse arabesche e turbinanti di figure, di comporre gesti e panneggi in un tessuto musicale di toni e di pause, sì da formare un contrappunto mirabilmente teso, che non viene mai meno per tutto il gigantesco rilievo, è il suo più genuino segno di riconoscimento ed è la stessa qualità che regge il rilievo della Colonna (TAVV. CII e CIII). Non tanto d'incontrare nel fregio e nella Colonna forme e soluzioni uguali, quanto il trovarvi soluzioni diverse trattate con lo stesso spirito, nuove invenzioni di una stessa fecondissima mente, ci persuadono che il Maestro del fregio e quello della Colonna si identificano. Anche nel fregio fra le figure più belle dobbiamo riconoscere quelle dei barbari Daci travolti, caduti, morti o moribondi, figure abbandonate, rotte, ridotte a groviglio di linee riempitive degli spazi liberi sotto ai cavalli, nodi attorno ai quali si ferma il fluire dell'azione e dove lo scultore, sciolto assolutamente da ogni vincolo illustrativo, ha posto uno dei più schietti e originali accenti della sua arte (TAVV. CIV e CV). Tantochè, badando più all'arte che al soggetto (e qui appare ancora una volta la creatrice indipendenza dell'artista, che, pur realizzando un'opera a servizio e a glorificazione dello Stato, impone il suo linguaggio al proprio tempo — il che poi allo Stato è indifferente, perchè buona arte sarà sempre anche buona politica —) mi piacerebbe di più chiamarlo, anzichè il « Maestro delle imprese di Traiano », il « Maestro dei Daci morenti ».

La dimostrazione dell'identità dell'autore del grande fregio e del modello della Colonna Trajana (solo possibile con una ampia documentazione fotografica, che verrà data nel mio lavoro definitivo) è per me evidentissima, di una evidenza tale che meraviglia come questa identità non sia stata ancor veduta da nessuno. Il fatto è che anche i più recenti studiosi dell'argomento si sono preclusi la via col tener separati i due monumenti, attribuendo alla Colonna un « intento illustrativo » e « documentario » e uno « stile analitico »; al fregio un « intento commemorativo e monumentale » e quindi uno « stile sintetico »; parole che rimangono estrinseche e non intaccano menomamente il linguaggio, la sostanza formale, l'arte, insomma, del Maestro. Solita difficoltà di considerare il soggetto, il contenuto grezzo, cosa secondaria rispetto al contenuto artistico⁴).

Ma la nostra ricostruzione osa andare anche un passo più innanzi, attribuendo allo stesso scultore non soltanto, e senza dubbio possibile, i grandiosi e tragici prigionieri Daci che oggi sormontano l'attico

dell'Arco di Costantino e che dovevano far parte della decorazione del Foro o di un Arco di Traiano, ma anche una parte della decorazione scultorea dell'Arco di Traiano a Benevento, le cui lastre più alte, quelle messe in opera per ultimo, sono invece sicuramente di un'altra mano. Mano che, sia detto *per incidens*, non dispero di poter riconoscere in altre sculture del tempo, immediatamente successivo, di Adriano.

Si viene così a completare una personalità artistica grandissima, decisiva per i successivi sviluppi della scultura romana, certamente la maggiore che ci sia dato incontrare dopo il tramonto ellenico.

* * *

Il desiderio di poter dare a questo grandioso artista un nome e una patria nasce naturalmente. Ma su questo punto non oserei avanzare altro che una ipotesi, alla quale riconosco che troppi elementi sono contrari e alla quale del resto non vorrei dare che un valore di discussione e una forma interrogativa.

⁴) Ma si paragonino provvisoriamente, in attesa della migliore documentazione grafica, anche se il confronto non è dei più stringenti che esistano fra i due monumenti, i particolari, del fregio e della colonna, dati alla Tav. II. Nel fregio (fig. 2), abbiamo una massa di figure composta dall'equilibrio che si stabilisce fra le tre figure centrifughe verso destra dei barbari sfuggenti all'incalzare dei cavalli e la figura del barbaro genuflesso verso sinistra, il cui movimento regge quello del cavallo caduto. Entro questa massa, così posta in equilibrio dinamico, vi sono delle linee conduttrici del movimento, tutte tendenti ad accentuare il moto vorticoso di turbine, decisivo per la composizione: la linea del mantello svolazzante dietro le spalle del barbaro genuflesso è il centro generatore del turbine che si agita nel collo del cavallo caduto e nella figura del barbaro da esso travolto che è la figura più nuova e l'accento più magistrale del gruppo. Tutta questa massa precipitante verso destra trova una base di appoggio in sordina, quasi inavvertita, nel discreto accento dato dalle zampe piegate dei cavalli nel fondo a destra, accento rilevato dalla ora mancante zampa destra del cavallo travolto, che faceva composizione con la gamba del barbaro genuflesso. Il movimento del mantello che sta al centro della composizione è ripreso e controbilanciato in senso inverso dal braccio teso del barbaro che si aggrappa al muso del suo cavallo, mentre questo stesso braccio è come l'eco distesa del braccio destro alzato a colpire (che occorre mentalmente completare sul frammento) del legionario in cotta a maglia incombente dall'alto, gesto il cui moto si trasmette at-

traverso alla analoga curva del gomito del barbaro situato immediatamente sotto di lui, nel quale già trova inizio il movimento elicoidale che trascina tutto il gruppo. Azioni e contrasti in equilibrio dinamico si trovano analogamente nel rilievo della colonna (fig. 3). Il movimento del braccio destro del guerriero romano, a sinistra, si continua in quello del braccio del barbaro a lui sottoposto in atto d'implorazione; il braccio sinistro del romano, piegato, trova un'eco nel ginocchio che emerge dal groviglio dei caduti all'altezza della spalla del barbaro e un'eco più lontana nel braccio flessso al gomito del caduto in primo piano (verticalmente sotto agli scudi). Le due figure, a sinistra, del romano e del barbaro, formano un gruppo chiuso con un potenziale movimento centripeto. Il gruppo successivo, invece, a destra, formato dal romano che incrocia lo scudo col barbaro genuflesso, è costruito in piano, retto da un assoluto equilibrio il cui nodo centrale è formato dagli scudi e al quale contribuisce la figura mirabilmente scorciata del romano visto di dorso che combatte alzando la spada dietro la propria testa, posto verticalmente al di sopra del barbaro genuflesso. Nell'un caso e nell'altro c'è una stessa maniera di costruire a gruppi chiusi, retti da linee di movimento di accento assai esplicito, che si ripetono entro la costruzione del gruppo, una stessa tendenza a imprimere ai gruppi moti vorticosi, centrifughi o centripeti, che, oltre ad essere analoghi nei due monumenti, sono assolutamente personali e assolutamente nuovi entro il linguaggio del tempo.

Le fonti, e cioè particolarmente i maggiori summi bizantini di Xifilino e di Zonara estratti dall'opera di Dione Cassio (giacchè purtroppo proprio per la età di Trajano c'è una grande lacuna nella tradizione o per arrestarsi prima della sua età la trattazione degli storici o per iniziare essa solo dal tempo del suo successore Adriano o infine per essere periti i libri relativi ai suoi anni), le fonti ci dicono che autore di tutti i grandiosi lavori di edilizia civile e militare del regno di Trajano e soprattutto del suo Foro, fu Apollodoro di Damasco, che viene esaltato come un artista di grande e nuova genialità. La domanda s'impone: potrebbe Apollodoro identificarsi con il Maestro da noi ricostruito nella sua opera e nella sua fisionomia artistica?

A prima vista sembrerebbe che la risposta non potesse essere altro che negativa: la tradizione ci mostra Apollodoro soltanto come architetto; in quanto alla Colonna Trajana, certi elementi hanno fatto supporre che essa non facesse parte del primitivo progetto del Foro; e poi Apollodoro ci appare, per la sua origine, un orientale, mentre la nostra indagine ci ha portato a riconoscere la formazione essenzialmente romana del nostro scultore.

Ma a ben guardare, anche la posizione assolutamente negativa non si può senz'altro sostenere: lasciamo stare che una fonte della *Historia Augusta* (Spartian., *Hadrianus* XIX, 12) ci parli anche di una statua colossale della Luna che sarebbe stata progettata da Apollodoro come contrapposto al colosso di Nerone Elio, perchè può darsi che il progetto non avesse che un aspetto urbanistico; ma sta di fatto che le più recenti ricerche sull'architettura trajanèa hanno portato a concludere che l'autore del Foro, pur essendo un grande continuatore della tradizione ellenistica, doveva essersi formato in ambiente romano (Cultrera). Se noi sappiamo infatti

che Apollodoro era nativo di Damasco, dove aveva potuto incontrarlo il ventitreenne Trajano al tempo che suo padre era Governatore della Siria (76 d. C.), non sappiamo in qual tempo e a quale epoca della sua vita fosse venuto a Roma, e niente vieta supporre che la sua formazione artistica fosse stata essenzialmente romana. Notiamo anche che il grande fregio doveva costituire comunque un elemento importantissimo nel complesso del Foro Trajano e che l'Arco di Benevento, sul cui autore non abbiamo nessun indizio documentario, è concepito assolutamente in funzione delle sculture che lo adornano: scultore e architetto dovremmo in un caso e nell'altro supporli in intimissima collaborazione.

Se il nostro Maestro dovesse identificarsi con Apollodoro, avremmo anche la fortuna di conoscerne le fattezze in un busto conservato alla Gliptoteca di Monaco di Baviera, che ha non soltanto l'iscrizione antica *ΑΠΟΛΛΟΔΟΡΟΣ* ma anche evidenti caratteri di arte trajanèa, cioè di concordanza tipologica e anche stilistica, sia pure in tono minore, con le sculture che ci hanno interessati, busto che già si era voluto identificare con un personaggio della Colonna Trajana raffigurato vicino a quel ponte sul Danubio che fu una delle più celebrate opere di Apollodoro.

Ma sull'ipotesi, per me stesso assai dubbia, dell'identità del nostro Maestro con Apollodoro, non voglio qui insistere, per quanto ci potesse piacere di riconoscere nel grande e originale artista che aveva creato con lo stile trajanèo il nuovo e vero «stile romano», quell'Apollodoro che non esitò a condannare le romantiche e morbide aspirazioni classicheggianti del grande dilettante Adriano, a costo di porre così termine alla propria attività artistica e, forse, alla vita.

R. BIANCHI BANDINELLI.