

mossa fantasia rischia di essere (come a proposito della rivalutazione dell'eloquenza di fronte all'arte senza emotività) soltanto polemica contro un gusto e una posizione psicologica, fatta dal punto di vista di una posizione altrettanto psicologista (si vedano le osservazioni a proposito della *Trasfigurazione* di Raffaello, p. 202).

A conclusione del suo libro lo S. pone un capitolo dedicato al problema dell'autonomia dell'arte dalle condizioni storiche e dalla tecnica, termini dai quali non si può tuttavia prescindere, quale sia la soluzione da darsi a tale problema; soluzione che per lo S. non è nè il riconoscimento di un'arte tutta pura e intemporale, nè la derivazione dell'arte dal processo storico del mondo umano e delle tecniche, ma l'affermazione dell'arte come incondizionata ma non indipendente assolutamente dalla storia, dalla tecnica, dalla scuola, chiamate « non a condizionare l'arte, ma a provocare lo sforzo e ad acuire il vigore di un'attività che deve porsi come unica condizione della sua opera. La natura, vista fuori degli schemi meccanici, è il paradigma di questa disposizione. Nessun fenomeno si produce se non nel concorso di determinate condizioni, ma il fenomeno stesso è un *quid novi*, assolutamente irriducibile alla somma degli elementi necessari a produrlo » (p. 211).

Di fronte al problema del rapporto tra arte e linguaggio, lo S. tende a separare i due termini, o almeno a considerarli concentrici ma non coestensivi, sempre in rapporto alla sua fondamentale distinzione dell'atto umano in atto estetico e teoretico, costitutivo e significativo; distinzione che, a proposito del problema del linguaggio non può non riportare in discussione il fantasma di un oggetto significato ma assolutamente distinto dal simbolo che deve significarlo, al di là di ogni determinazione derivata dal simbolo stesso. Come il linguaggio in quanto significante rappresenta il punto di partenza per la libera creazione della poesia, così per l'arte in genere, la tecnica, con la sua funzione di disimpegnare la spontaneità espressiva, che si oppone all'arte soltanto in quanto diventi limite dell'opera d'arte, fine a se stessa. E al prevalere dell'astuzia della tecnica sulla spontaneità creativa, alla tecnica diventata fine a se stessa e precettistica, va attribuita, per lo S., la superficialità e l'insincerità di tanta pseudo arte, come ad esempio nelle arti figurative tanti esempi di fredda e volontaria deformazione, non rispondente ad una necessità estetica ma unicamente ad una suggestione cerebrale: « è vera deformazione quella che non è

percepita come tale, ma come *conformazione*: conformazione delle cose allo spirito che le possiede » (p. 226).

Analogo atteggiamento di fronte alla storicità o all'insularità dell'opera d'arte: lo S. pur negando all'arte un processo storico come uno sviluppo meccanico e rettilineo, sia esso un processo cronologico o logico, difende la storicità dell'opera d'arte stessa. « Nel terreno dell'arte le piante si congiungono non per i rami ma per le radici. Non sono le opere che si condizionano reciprocamente per una legge di sviluppo fisico, ma sono gli artisti che s'incontrano negli strati profondi della storia: e il richiamo di opera in opera, pur nello stile specifico di ciascuna, riflette l'affinità delle anime per la comune matrice storica a cui tutte sono congiunte » (p. 229). Sono ovvie, da questo punto di vista, le conclusioni dello S. a proposito della politicità dell'arte, ossia del rapporto tra estetica e vita politica, che si possono trovare nelle ultime pagine di questo volume.

GIORGIO RADETTI.

L'ARCO DI COSTANTINO.

Di un'opera recentissimamente apparsa in Germania sull'Arco di Costantino non è qui il luogo di far rilevare l'elegante sontuosità della tecnica editoriale (L'ORANGE-VON GERCKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konst. bogens*, 1939); ma sarà utile per tutti che si conoscano i risultati scientifici che l'accurato esame della costruzione e dei rilievi eseguito dai due archeologi ha definitivamente accertato.

I. - L'Arco fu compiuto nel 315 in due anni e nove mesi. Data la ristrettezza del tempo si dovette ricorrere ad adoperare almeno in parte materiale plastico preesistente. L'edificio è stato costruito così di primo getto ed ogni eccezione e dubbio circa l'unità e l'epoca cade di fronte a un esame obiettivo della fabbrica (pp. 4-28).

II. - Secondo le direttive di un'unica mente, un'officina di artefici ha compiuto il ciclo delle sculture tarde dal 29 ottobre 312 al 25 luglio 315. Contemporaneamente uno scultore ha adattato in Costantino e Licinio le teste degli imperatori (Traiano, Adriano, Marco Aurelio) i cui rilievi erano riadoperati (per esempio, nei medaglioni le teste non sono mai sostituite, p. 155); probabilmente lo stesso scultore ha eseguito le teste nuove che sono state sostituite alle precedenti (figg. 1 e 2).

III. - Il fregio costantiniano non solo è artisticamente omogeneo, ma presenta una chiara continuità ciclica, con riferimenti topografici (foro romano) (p. 37 sgg.): guerrieri in movimento di profilo e cittadini in posizione di quiete, di fronte si dispongono secondo un criterio ora artistico, ora psicologico nella costruzione, in modo analogo a quello che avviene nelle grandi colonne coclidi; con due tempi, cioè: l'uno bellico, in moto e di profilo; l'altro, del tempo di pace, con allocuzioni e in visione frontale.

IV. - La nota base dei decennali del foro è stata restituita, sulla guida della rappresentazione del fregio costantiniano, a un complesso monumento tetrarchico composto da ben cinque colonne recanti le statue di Iuppiter, dei 2 Augusti e dei 2 Cesari (p. 81 sgg.; cfr. *R. Mitt.*, 1938, p. 134). La continuità spirituale è costituita plasticamente dalle due statue sedute di Adriano e Marco Aurelio, tra le quali si svolge la scena (fig. 3).

V. - Come a Costantinopoli la statua di Costantino stava presso quella di Adriano e Traiano; qui sui nostri Costantino è fra Adriano e Marco; egli vuol essere, sente di essere *Novus Traianus, novus Hadrianus, novus Marcus*. Sotto questo interessante aspetto di una psicologica continuità imperiale è anche data forse la possibilità di risolvere definitivamente il problema di Adamklissi (cfr. *B. Arte*, XXIX, 1935, p. 166), nel senso che in epoca di Costantino (gli ultimi scavi romeni indicano ormai il IV secolo per le famose metope) si sarebbe continuato a effigiar Traiano e forse anche altri imperatori, come predecessori spirituali dell'imperatore regnante. Sorride quindi l'ipotesi che non a caso siano stati scelti per Costantino proprio i rilievi degli imperatori che in qualche modo ne sono stati i padri spirituali.

VI. - Al ciclo dei medaglioni il senso vien dato dall'inclusione in detto ciclo dei medaglioni tardi con le figure di *Sol* e di *Luna*. Ora, sole e luna sono gli attributi del dominio universale, e come tali dalla persona dell'imperatore passano a Cristo, rimanendo di forma pagana. Durante il III secolo si viene sviluppando il culto dell'imperatore che diventa il dio-sole (pp. 175 e 179). Analogamente il grande fregio traiano, riproducendo il *liberator urbis* e il *fun-*

dator quietis, concreta, ampliandolo, il concetto fondamentale (p. 189). Pertanto può dirsi che nell'Arco di Costantino è rappresentato - pur in pezzi di varia età - un unico ciclo psicologico di età costantiniana, e che, dal punto di vista ideale, religioso e politico esso arco è rigidamente unitario. Ormai il III secolo concepisce il trionfante imperatore come «vincitore universale» - *Victoria perpetua* -; ma il suo trionfo non tanto è legato a una battaglia (tradizione classica) quanto alla celebrazione dei voti (mentalità dell'epoca) (pp. 181-189).

VII. - Lo stile dei tardi rilievi presenta le note caratteristiche dell'epoca: arte di superficie, arte di disegno superficiale, con figure spianate a tavoletta. Le persone sono in visione frontale anche quando l'azione richiede il profilo. Niente profondità, niente prospettiva, niente ritmo collegante; al tempo stesso però è conseguita la piena liberazione da ogni legame classico, e la folla irrompe sulla scena (p. 192 sgg.). Vi è una sola visione, quella perpendicolare al piano delle figure stesse. In genere la folla si dispone secondo un evidente concetto simmetrico, col personaggio più importante al centro e in proporzioni più grandi degli altri; l'imperatore così, in posizione frontale, rompe in certo modo la simmetrica unità e uniformità del ciclo, concretando plasticamente il concetto di centralità e di superiorità del principe, fenomeno che comincia a verificarsi con Marco Aurelio e Settimio Severo (p. 198 sgg.).

VIII. - Molto utile è il raffronto con varie opere del III e IV secolo, nelle quali la tradizione greca è ormai completamente abbandonata. Con esse opere e coll'Arco può dirsi ormai che l'arte popolare affiora in veste ufficiale sostituendosi ai cerebrali tentativi gallienici. Al più può dirsi che la persistenza dell'arte aulica si rivela nello stile più manierato e calligrafico in cui son ritratte le figure proprie della tradizione antica, mentre per il racconto contemporaneo lo stile è quello corrente, quello popolare dell'epoca (pp. 208 e 219).

Concludendo, coll'opera del L'ORANGE, è superata l'antica tradizionale accezione dell'Arco di Costantino, il quale viene a costituire, nel suo complesso, un documento originalissimo della mentalità artistica e religiosa del secolo IV.

S. FERRI.



Fig. 1. La testa di Costantino sostituita.



Fig. 2. Una testa di Licinio sostituita.



Fig. 3. Allocuzione nel Foro col monumento tetrarchico nello sfondo.

(Fotografie Istituto Germanico, Roma).