

naletti nel vivo della pietra: parte verticali, e quasi da cima a fondo, nel mezzo di alcune scanalature, e parte circolari, in senso orizzontale, a una congrua distanza l'uno dall'altro; e quindi inserire in queste cavità le bacchette verticali e gli anelli di collegamento e saldare a regola d'arte gli uni alle altre. E così è stato fatto. Per le bacchette verticali (sette in tutto, oltre ad alcune più brevi, e non equidistanti, ma distanziate a seconda del bisogno) sono stati adoperati rigidi tubi di ottone riempiti di fil di ferro; per gli anelli (in numero di sei), verghe di rame. Anche per le grappe, similmente di rame, sono stati preparati dei rincassi. Completata l'armatura metallica, i canaletti sono stati colmati con Duralbo e, non essendosene trovato in quantità sufficiente, con cemento Carso, cui è stato dato lo stesso aspetto della superficie della pietra patinata dal tempo.

I disegni, che mostrano la colonna senza l'impedimento del ponte di servizio (fig. 2), documentano il procedimento seguito. I tondini neri indicano i punti nei quali sono stati conficcati i perni trasversali. Il disegno del piano superiore documenta il lavoro di cucitura alla sommità.

Per l'eventualità, poi, che qualche altra volta dovesse essere colpita dalla folgore, la quale, investendo la gabbia metallica e non trovando sfogo, avrebbe potuto produrre danni anche maggiori, è stato provveduto a collegare la gabbia stessa, mediante un cordone di rame, che fa capo a uno spandente pure di rame, con l'adiacente sottosuolo, previa escavazione di una vasta fossa, il cui fondo, a fine di facilitare la scarica elettrica in terra, è stato cosparso di carbone.

GIUSEPPE CULTRERA.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA.

PROBLEMI ATTUALI D'ARTE

Il titolo di questo ultimo libro dello Stefanini¹⁾ può trarre in inganno il lettore che in esso si aspetti di trovare una trattazione concreta di particolari problemi d'arte e di critica estetica: si tratta invece di un esame di problemi più propriamente speculativi, cui forse meglio sarebbe convenuta la designazione di problemi di estetica. Comunque, il libro, pur senza rivelare una speciale e originale esperienza di cosa d'arte, non va confuso con le tante, troppe, esercitazioni su questioni estetiche che affliggo-

no il mondo filosofico italiano contemporaneo e che potrebbero benissimo rimanere nei cassetti dei rispettivi autori senza gran danno delle discipline filosofiche in genere e di quelle estetiche in specie; esso rappresenta un tentativo serio di intendere i problemi fondamentali dell'estetica, dal punto di vista speculativo che lo S. già da vari anni viene chiarendo e approfondendo, soprattutto in rapporto alla sua interpretazione della filosofia platonica (cfr. particolarmente il volume *Imaginismo come problema filosofico*, Padova, 1936, vol. I); tentativo che, si capisce, sta e cade con la concezione speculativa che lo sorregge e lo ispira.

Il pensiero dello S. di fronte ai problemi dell'arte si pone, in questo libro, esplicitamente in rapporto con quello spiritualismo del Carlini che dal seno dell'attualismo idealistico si sforza di trarre un motivo capace di fondare la trascendenza religiosa, teologica, chiamata a completare e a perfezionare nella sua assoluta perfezione la particolarità dell'atto « umano »; legandosi quindi, al pensiero spiritualistico più di quanto non sembrava lecito pensare dalle sue anteriori espressioni. Respinto il dialettismo idealistico e l'esigenza stessa del processo dialettico della razionalità, sorge quindi anche per lo S. il problema di una pura interiorità, di un'assolutezza che non sia l'assolutezza nella particolarità ma un'assolutezza pura e quindi trascendente ogni particolarità. Infatti, osserva lo stesso A.: « Qui si prosegue nel solco tracciato da A. Carlini per quanto riguarda l'esigenza di approfondire il senso dell'autocoscienza e derivarne una schietta affermazione di trascendenza. Modestamente innovatrici sono però le nostre istanze per quanto riguarda il rapporto dell'interiorità all'esteriorità, l'insufficienza dell'arte e, conseguentemente, il postulato religioso » (p. 31).

Vediamo brevemente il senso delle suggestioni metafisiche che l'arte offre al pensiero dello S., il quale negando la possibilità del trascendentale come espressione dell'assoluto nei riguardi dell'autocoscienza in generale, la nega anche nell'opera d'arte, non concepibile come sintesi di materia e forma, ma come un'interiorità più profonda, di carattere non trascendentale o formale ma, per usare il termine scelto dallo S., *formativo*. In questo senso l'interiorità spirituale si pone come l'atto in atto di cui parla spesso il Carlini, non interiorità di un'esteriorità ma interiorità pura: « L'interiorità spirituale, dunque, congiunta a se stessa come forma a contenuto, è poi congiunta all'esteriorità mondana come artefice all'opera » (p. 35). Ma l'atto

1) LUIGI STEFANINI. *Problemi attuali d'arte*, Padova, C.E.D.A.M., 1939-XVII, pp. 244, in-8°.

in quanto atto umano non è mai autosufficiente: «L'identità che noi siamo non riesce mai a realizzarsi e a riconoscersi in un'esperienza risolutiva, in un oggetto che nella sua complessità unitaria sia tutto compiuto in se stesso e sia tutto posseduto dalla nostra attività creatrice.... Invero ogni oggetto che noi proiettiamo sulla scena del mondo *fin*ge le condizioni della compiutezza: ogni percezione ci porge l'unità complessa di una forma che sembra librarsi nello spazio per virtù propria e nutrirsi dall'interno senza relazione ad altro. Ma è un'istante: l'istante successivo ci disillude e ci persuade che quell'oggetto formato e compiuto è un plesso di rapporti con altri e questi con altri ancora,... con l'atto nostro sfioriamo appena la superficie delle cose e quel limite, che sembra chiudere l'oggetto in se stesso e sancirne la compiutezza, non è che il limite della nostra capacità di penetrazione nel seno del reale» (p. 36). L'atto umano quindi rimanda ad una realtà che va al di là di esso, e soltanto in quanto si riferisce a questa realtà, la *significa*, ha un valore positivo: in quanto atto, si presenta come creatività, costitutiva del reale, ma per riconoscersi immediatamente dopo come inadeguato a esaurire il reale stesso se non quale immagine di esso. Nel primo caso avremo la *estetività* dell'atto umano, nel secondo la *teoretività*. «Nel primo caso un senso di libertà gioiosa controlla il palpito dell'attività che s'espande; nel secondo caso un senso di necessità ci contende l'opera e, quasi cancellando in essa l'impronta della sua origine singolare, la trasferisce in valore impersonale» (p. 37).

Come si vede, pur sullo sfondo di un oggettivismo e dell'accentuazione di una nostalgia di una trascendente assolutezza, lo S. conserva all'arte la posizione idealistica della pura soggettività, creatività soggettiva autosufficiente; se non che proprio in ragione della riserva oggettivistica chiamata ad alterare la prospettiva del suo idealismo, egli non può considerare questa assolutezza se non come la *finzione della condizione dell'assoluto*. Donde la trasformazione tutta psicologica che patisce in queste pagine il concetto gentiliano dell'inattualità dell'arte: costretto a significare l'impossibilità dell'arte a trasfondere la propria condizione di creatività nella vita, ad avvertire che «se l'arte basta a se stessa, l'arte stessa non basta poi alla vita». La quale vita essa stessa appare allo S. come inattuale, ossia insufficiente a se stessa, in quanto è sempre infinita, sempre un processo mai culminante in una soluzione definitiva; e l'impossibilità di includere definitivamente la concreta essenza del nostro essere in una qualsiasi

definizione, in un qualsivoglia concetto («noi siamo sempre oltre noi stessi, di più di quello che riusciamo a fare e ad esprimere di noi»), l'impossibilità di essere se non facendoci, è, per questo spiritualismo, la prova dell'irrealizzabilità da parte dell'uomo della condizione dell'assoluto, della necessità di cercare, al di là dell'interiorità autosufficiente e dell'esteriorità naturale, la sintesi risolutiva che è l'idea dell'assoluto.

È in questo concetto che sta il nucleo speculativo della posizione assunta dallo S. di fronte alla filosofia idealistica, dei cui problemi e soluzioni pure in tanta parte si nutre il suo pensiero. Nel concetto dell'assoluto verrebbe a trovarsi un motivo di interiorità in quanto l'idea di questo in noi vive come il meglio del nostro essere e, al tempo stesso, come significazione di ciò che infinitamente trascende le condizioni dell'essere nostro e del nostro potere. Ma l'affermazione di trascendenza metafisica che in tal modo si fa nella filosofia sostenuta dallo S., in quanto non fa che negare senz'altro l'immanentismo idealistico, non scioglie nessuno dei punti importanti di questa speculazione e ritiene in sé sempre il pericolo di essere ridotta a posizione parziale e psicologica di una fenomenologia idealistica.

La difficoltà di cui soffre il pensiero dello S. tra problemi di origine idealistica e concetti spesso pre-idealistici si mostra fin dal principio della sua trattazione specifica dei problemi estetici: ossia a proposito del rapporto tra l'arte e la natura. Dove l'arte, idealisticamente, non viene contrapposta alla natura se non in quanto questa ultima sia considerata come fatto, assolutamente oggettivo, meccanicismo naturalistico, mentre la natura come spiritualità non è mai estranea all'arte anzi è ad essa necessaria: «consorzio con la natura che regge l'intima vita conferitale dal soggetto: realizzazione d'una possibilità che vanirebbe nel nulla se non si apprendesse ad una forma concreta, ad un'immagine scolpita nelle sue note determinate» (p. 97). Ma posta la natura come «cosa in noi e da noi», come si può parlare in seguito di una natura come «cosa in sé», se non in quanto oggettivazione, o comunque derivata dalla concretezza e oggettività interiori alla stessa affermazione della cosa in noi e da noi? E se il mondo della natura in sé, oggettivisticamente inteso in contrapposizione al mondo della soggettività, ha un valore proprio e originario, tale valore non può non togliere affatto ogni autonomia al mondo «in noi e da noi», umbratile mondo destinato a svanire alla luce della verità assoluta, come le vane larve dei sogni al comparire del giorno.

Osservazioni, le nostre, che possono sembrare anche troppo ovvie o limitate a un punto di vista idealistico o gnoseologico che lo spiritualismo italiano di derivazione idealistica tende a scartare con cura; ma che sono invece perentorie finchè, come è appunto il caso di questo spiritualismo, non si abbandoni la pericolosa e sterile contrapposizione di immanenza e trascendenza, interiorità ed exteriorità.

Ma torniamo alle questioni d'estetica che lo S. tratta dal punto di vista di questo spiritualismo oggettivistico in cui è venuto a far sfociare i problemi e la mentalità speculativa, ben altrimenti suggestivi e, a parer nostro fecondi, delineati, ad esempio, nel suo *Imaginismo come problema filosofico*. Il problema della morte dell'arte bella (cap. IV, pp. 101 sgg.), a dire il vero, sembra fondato sopra un equivoco, o almeno sopra un poco filosofico uso di termini, chè discutere sulla possibilità, per l'arte, di non esprimere il bello ma il brutto è un vero irocervo filosofico, quando non sia la, troppo ovvia, osservazione del superamento di una certa estetica, di un certo gusto; e quindi difendere il bello nell'arte sembra per lo meno inutile, quando non sia sospetto; quasi arbitrario uso speculativo di un termine preso di peso dal dommatismo volgare del senso comune. Più interessante il capitolo dedicato al problema dell'esteticità (in contrapposizione alla teoreticità, come si è già visto): in esso lo S. afferma la sufficienza dell'immagine dell'arte, al di là della quale non si può cercare, come avviene invece nella teoreticità, un significato o un oggetto; sufficienza anche nel senso di *compiutezza* e di *finitezza*, dato il concetto dell'arte come finzione di assoluta attualità, «perchè finite sono le opere dell'infinito e infinite, cioè incompiute, le opere del finito» (p. 125); ma tuttavia lo S. aggiunge: «In-finito è tutto quello che facciamo e pensiamo nelle reali condizioni della nostra vita finita; ma l'arte, che finge le condizioni dell'assoluto, finisce l'opera e, rompendo gli ormeggi che legano l'immagine alla causalità fisica, la libra agile e sciolta, sostenuta da una forza interna, nel cielo sereno della fantasia» (ibid.). Però la compiutezza formale dell'opera d'arte non è per lo S. se non la metà di ciò che caratterizza il fatto artistico: la forma stessa deve essere «immessa nel rapporto vivente con un'anima: rapporto non più *formale* ma *formativo*». In altri termini, l'opera d'arte è espressione di una personalità, di un'unità interiore; e come è giusto affermare che una forte e originale spiritualità trova sempre la sua espressione estetica, così bisogna riconoscere «che l'arte vanisce

in espressioni effimere quando non nasce da un processo di vita intenso coerente unitario. La fatuità dell'arte ha sempre rispecchiato fatuità d'anime e di generazioni» (p. 136). Affermazione da accettarsi senz'altro in quanto esprime la necessità di non sequestrare la attività estetica dall'unità fondamentale della vita dello spirito che dà, sola, un senso a tutte le altre espressioni, particolari e storiche, da cui è impossibile astrarla. E in questo senso si può anche, con lo S., negare all'arte la funzione di rivelatrice privilegiata dell'assoluto, attribuitale dalla estetica mistica, pur senza sentire di dover ammettere che «all'assoluto non si giunge nella creatività dell'atto umano, ma nella sua teoreticità: e la teoreticità, a sua volta, non può concludersi altrimenti che con un appello alla creatività, non più dell'uomo, ma di Dio» (pp. 141-142).

Giustificabile nell'ambito di questa posizione di pensiero dello S. soltanto è anche la considerazione a proposito della concezione dell'arte come momento *aurorale* della vita dello spirito ma al tempo stesso capace di prendere un'altra posizione nel processo della vita spirituale. Infatti, all'affermazione che l'arte come aspetto estetico-creativo non solo rimanda a quello logico-significativo, significante l'assoluto oggetto, ma può anche nascere in un processo inverso, ossia assumendo a propria materia il momento logico stesso, si potrebbe sempre, anche fermandosi proprio *in limine litis*, osservare con la più corrente estetica idealistica, che il frutto della conoscenza logico-concettuale, deve pur sempre diventare sentimento, passione, perchè nasca l'opera d'arte.

Rispetto ai problemi più particolari delle arti figurative, lo S. si oppone all'interpretazione positivizzante della teoria della pura visibilità rivendicando anche qui l'unità dell'ispirazione artistica, senza offrire però nulla di più concreto al critico, come invece a proposito del problema della catarsi estetica, del sentimento (pp. 177 sgg.). La definizione dell'arte che lo S. presenta («sentimento puro che dà forma e perfezione all'informe vita emozionale, e si completa di ogni mancamento, e s'adempie di ogni passione insoddisfatta e di ogni dolore») se non si può dire in tutto rigorosa, determina abbastanza chiaramente l'atteggiamento di quest'estetica, e i suoi rapporti, ad onta delle divergenze gnoseologiche, col pensiero estetico dell'attualismo gentiliano, cui si ricongiunge anche nell'affermazione della soggettività e della personalità dell'arte di contro ad ogni tendenza impersonalistica. Se non che a volte la rivendicazione del valore del sentimento e della com-

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 significativo 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'astrattezza 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 obbiettivo 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).