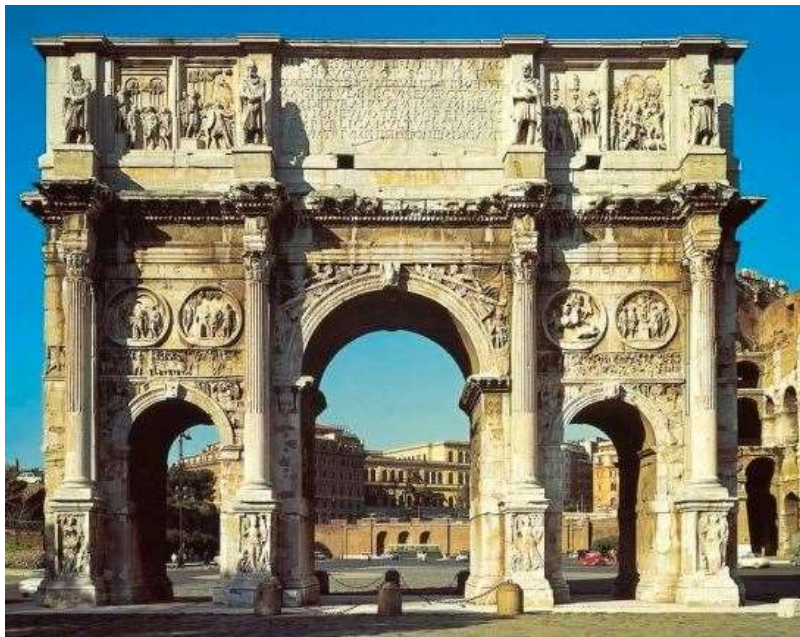


Lezione Arco di Costantino

Introduzione

Fra il 312 e il 315-316, subito dopo la vittoria su Massenzio nella battaglia di Ponte Milvio (28 ottobre 312) e per celebrare il decennale di regno di Costantino, il Senato romano decreta la dedica di un grande arco trionfale. Con l'*Arco di Costantino* si conclude quel processo di elezione del classicismo come forma ideale per rappresentare la propaganda imperiale sui monumenti pubblici. **In questo monumento, infatti, il rilievo storico-celebrativo, che costituisce l'elemento più importante in un'architettura ufficiale, rientra a pieno titolo nella corrente dell'arte plebea.**

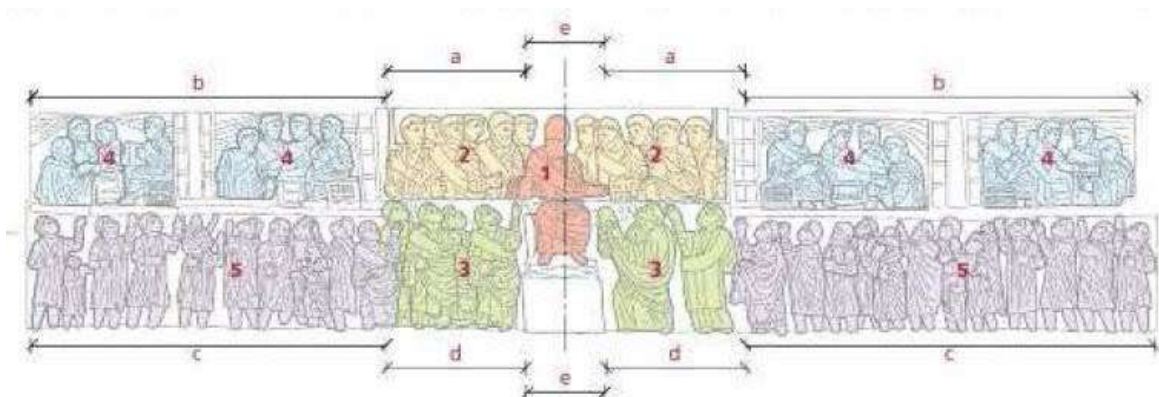


Arco di Costantino - a sinistra il lato verso il Circo Massimo (sud), a destra il lato opposto (nord)

L'Arco ha tre fornici, un attico e colonne corinzie libere su alti piedistalli addossati ai pilastri. Le colonne – dietro le quali si trovano delle lesene anch'esse corinzie – sostengono una trabeazione, mentre in prosecuzione del loro asse, e di fronte all'attico, sono collocate statue di prigionieri Daci.

Il monumento è, forse, il più antico esempio di edificio di spoglio, essendo formato da parti di costruzioni preesistenti distrutte per l'occasione. **L'Arco, infatti, ingloba rilievi e sculture provenienti da monumenti dell'età di Traiano, di Adriano e di Marco Aurelio.** La sua stessa struttura non è completamente di età costantiniana. Infatti, recenti studi hanno potuto dimostrare che le fondazioni incorporano murature riferibili alla Domus Aurea di Nerone e a un arco onorario dedicato a Domiziano, l'ultimo imperatore della dinastia dei Flavi. Non solo, l'intera porzione inferiore dell'arco, fino all'altezza della cornice al di sopra dei fornic, risulta essere quella di un arco di trionfo dedicato ad Adriano. Tale costruzione fu trasformata per l'occasione con l'inserimento dei rilievi, la sostituzione delle semicolonne addossate con colonne libere, l'aumento di spessore dei piedistalli, l'abbattimento dell'attico e la sua ricostruzione con una differente tecnica muraria. Per l'appunto, la parte inferiore del monumento onorario è interamente costruita in opera isodoma di marmo, mentre l'attico è in muratura di mattoni, riempimento in conglomerato cementizio e rivestimento in lastre marmoree.

Il rilievo storico della decorazione scultorea fu eseguito appositamente in età costantiniana. Fra le sue parti più significative si colloca senza dubbio quella con l'episodio della *liberalitas* (in latino liberalità, generosità, qui con il senso di «distribuzione dei sussidi») dell'imperatore, dove è possibile riscontrare tutti i caratteri specifici dell'arte plebea.



L'imperatore è al centro di una composizione simmetrica, seduto in trono, in posizione perfettamente frontale e immobile, attorniato dai sudditi [5] e dai dignitari di corte [2-4]. Egli è l'unico personaggio a essere rappresentato in questo modo, il che lo rende simile a una divinità.

Nella raffigurazione non c'è nessun naturalismo, in quanto le figure sono trattate in maniera gerarchica: le loro dimensioni, infatti, aumentano in relazione alla loro importanza. È possibile, addirittura, individuare cinque differenti dimensioni: quella più piccola riservata al popolo [5] che riceve benefici (in basso a destra e a sinistra), le tre distinte dei dignitari (collocati in alto [4], ai piedi dell'imperatore [3] e al suo fianco [2]) e, da ultimo, quella della troneggiante persona di Costantino [1]. È scomparso anche ogni riferimento prospettico poiché tutti i numerosi personaggi sono raffigurati alla destra e alla sinistra dell'imperatore, anche quelli (il popolo) che verosimilmente gli erano di fronte. Si dice, in questo caso, che la *prospettiva è ribaltata*.

Lo schema proposto dall'anonimo scultore di età costantiniana avrà largo seguito, sia in età tardo-antica, ad esempio nella raffigurazione di Cristo con gli Apostoli, sia, soprattutto, nel Medioevo. A tal proposito si veda la *Maestà* di Duccio per il Duomo di Siena che è del 1311. Con l'adozione di questo tipo di rilievo storico si può dire che la strada per l'arte medioevale è ormai preparata.

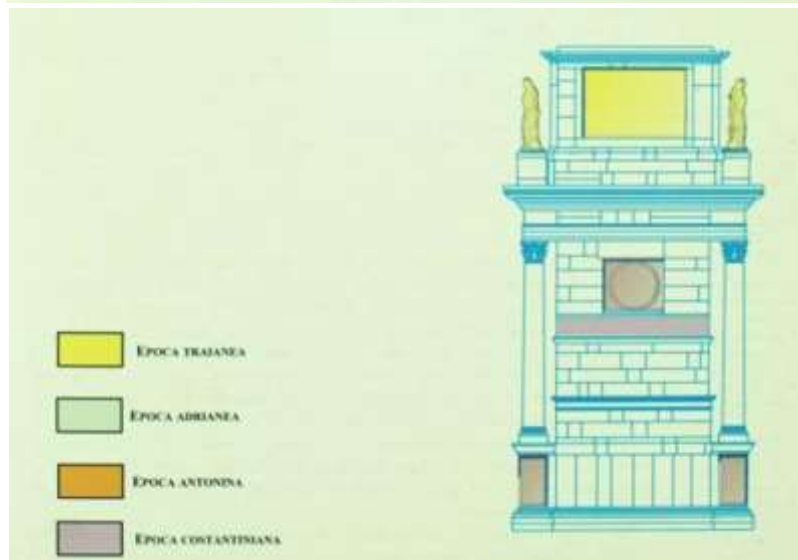
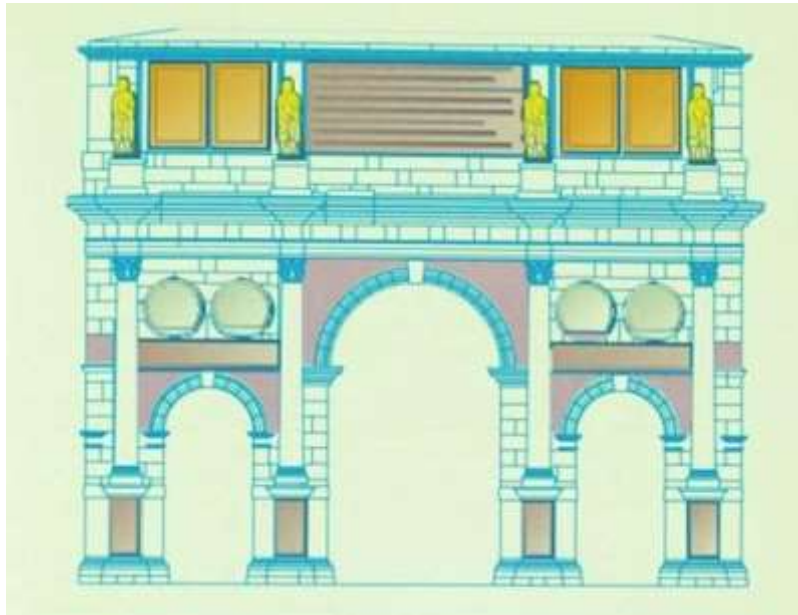


Grafico con le diverse cronologie dei materiali figurati e iscritti presenti sull'Arco (elaborazione Mibac)

I messaggi comunicati attraverso l'apparato figurativo sono ribaditi dalle iscrizioni poste su diversi punti dell'Arco:

lato sud

SIC X

SIC XX

lato nord

VOTIS X

VOTIS XX

fornice centrale

LIBERATORI VRBIS
FVNDA TORI QVIETIS

al centro dell'attico, su entrambe le facce è posta l'iscrizione

commemorativa della vittoria di Costantino "sul tiranno e ogni sua fazione"

Grande fregio traiano

Ricostruzione fotografica del grande fregio di Traiano: prima parte (estrema sinistra): *Traiano che entra a Roma*; seconda parte: *I prigionieri sono incalzati da una carica della cavalleria guidata dall'imperatore stesso e seguito da signiferi e cornicini*; terza parte: *Conquista di un villaggio dacico da parte della cavalleria e la fanteria romana che spingono i prigionieri*; quarta parte (estrema destra): *I soldati mostrano le teste mozzate dei barbari*. I calchi dei pannelli reimpiegati, ricomposti nell'ordine originario, si trovano presso il Museo della Civiltà Romana.



Ricomposizione del grande fregio

Il grande fregio traiano attualmente è sezionato in:

- due parti all'interno del fornice centrale dell'arco di Costantino
- altre due parti sono inserite sui lati dell'attico.



Sempre di epoca traianea sono le statue dei daci, funzionali a rappresentare il nemico nobile per eccellenza (grazie alla propaganda di epoca traianea) e si presuppone provengano, come gli altri rilievi traianei reimpiegati nell'Arco, dalla caserma dei pretoriani a cavallo (*equites singulares*), che fu distrutta da Costantino poichè avevano combattuto al fianco di Massenzio.



A

B

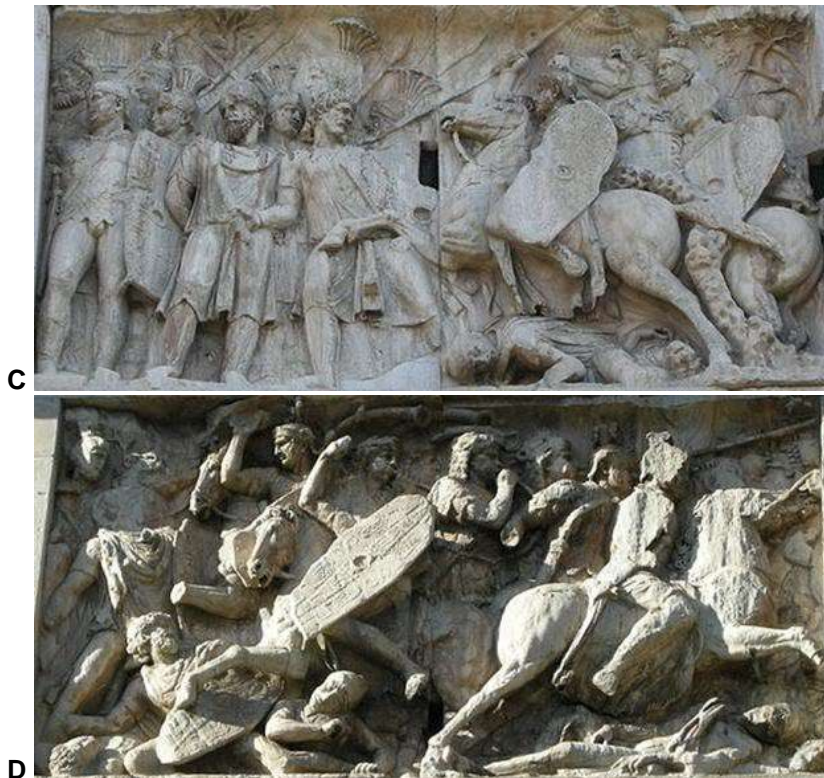


Rilievi dal fornice centrale

In **[A]** abbiamo qui la **scena del rientro vittorioso di Traiano, in veste amazzonica incoronato da Vittoria diffusa anche da tipi monetali**. Sulle monete in un campo ristretto, questa unica coppia di figure bastava ad esprimere la sintesi dei fatti.

In **[B]** Traiano vittorioso a cavallo (nell'iconografia creata nel IV secolo a.C. per Alessandro Magno) nel momento in cui la guerra è finita e i daci si inginocchiano.

Uno dei riti che venivano effettuati sotto l'arco è quello della purificazione, per mondarsi dal sangue della guerra e la collocazione dei rilievi asseconda il senso del passaggio dalla guerra alla pace.



Rilievi sul lato est ed ovest dell'attico

Street view lato est

I fregi traiane sui lati dell'attico danno una maggiore evidenza all'elemento militare. Parti dello stesso fregio si trovano nel portico della Galleria Borghese.



Tra il 1592 e il 1594 i due frammenti del rilievo traiano vennero venduti allo scultore Giacomo Della Porta che li rivendette poi ai Borghese

I pezzi Borghese provengono dalla chiesa di Santa Martina al Foro Romano (costruita nel VI sec. sui resti del Secretarium Senatus - aula della Curia utilizzata per processi penali) dove erano stati reimpiegati come apparato decorativo insieme a rilievi di Marco Aurelio pertinenti alla stessa serie utilizzata, in parte, sull'attico dell'Arco di Costantino e in parte visibile al Palazzo dei Conservatori (vedi oltre).

Epoca Antoniniana

Quello che è arrivato sull'Arco non è frutto di una casualità, ma di un programma ben preciso, infatti i rilievi reimpiegati sull'Arco fanno parte di una serie di **dodici rilievi celebrativi delle imprese di Marco Aurelio**: - otto sono quelli reimpiegati sull'attico dell'Arco di Costantino

- tre sono conservati nel Palazzo dei Conservatori dei Musei Capitolini (e vengono dalla Chiesa di Santa Martina al Foro Romano)

- un ultimo di cui resta solo un frammento è a Copenaghen

I rilievi sembrerebbero scolpiti in due momenti diversi, per due strutture dedicate a Marco Aurelio e a suo figlio Commodo. Ad un *arcus aureus* o *arcus Panis Aurei* in Capitolio citato dalle fonti medioevali ("Anonimo di Einsiedeln" – manoscritto nella biblioteca dell'omonima cittadina svizzera), che sorgeva sulle pendici del Campidoglio, all'incrocio tra la via Lata e il *clivus Argentarius*, non lontano dalla chiesa dei Santi Luca e Martina, sarebbero pertinenti i tre rilievi dei Musei Capitolini, già riutilizzati nella più antica chiesa di Santa Martina.

Da un monumento diverso sarebbero invece provenienti gli otto rilievi reimpiegati sull'attico dell'Arco di Costantino. Potrebbe trattarsi di un arco eretto nei pressi della colonna di Marco Aurelio, quale entrata monumentale all'area che condensava edifici dedicati allo stesso imperatore ed alla moglie Faustina minore.

In ogni caso, il medesimo soggetto dei 12 pannelli (che raccontano le imprese militari di Marco Aurelio durante le guerre marcomanniche) e la presenza del genero e candidato alla successione dell'imperatore, Tiberio Claudio Pompeiano, fa escludere la pertinenza a monumenti dedicati a Commodo.

Rilievi sull'attico

I pannelli sull'attico sono distribuiti sulle due fronti a coppie di due sui lati dell'iscrizione monumentale, quattro in tutto per ogni fronte. Anche se le immagini dell'imperatore sono state completate con i tratti di Traiano da un restauro del XVIII secolo, la pertinenza dei rilievi a Marco Aurelio è garantita dalla presenza del genero Pompeiano, come abbiamo già ricordato. La loro disposizione nel reimpiego costantiniano non segue la logica narrativa con la quale erano stati creati, ma li assoggetta al messaggio che, anche a distanza, l'Arco doveva comunicare ai primi del IV secolo d.C.: guerra (sul lato sud) e pace (sul lato nord).



Epoca Antoniniana- Rilievi nell'attico lato Sud SIC X e XX

Il LATO SUD DELL'ARCO è quello relativo alla vittoria sui Marcomanni ancora sul campo militare:

- **Rex Datus** = Presentazione di un capo barbaro
- **Captivi** = Prigionieri condotti davanti all'imperatore
- **Adlocutio** = Arringa all'esercito
- **Lustratio** = Sacrificio al Campo



Epoca Antoniniana- Rilievi nell'attico lato Nord Votiv X e XX

IL LATO NORD è invece riferito al rientro trionfale a Roma e alle virtù dell'imperatore

- **Adventus** = Ritorno a Roma con una Vittoria
- **Profectio** = Partenza con Genio del Senato, Genio del Popolo Romano e Pompeiano
- **Congiarum** o Liberalitas = Distribuzione di denaro al popolo
- **Clementia** o Submissio = la resa del principe barbaro viene accolta dall'imperatore

L'anomalia più vistosa della nuova sequenza assunta dai rilievi è la posizione delle scene di "ritorno" e di "partenza" da Roma dell'imperatore: vicine (e non all'inizio e alla fine della serie come dovrebbe essere) e in posizione invertita (prima il ritorno e poi la partenza)

Rilievi a Palazzo dei Conservatori

Dei tre rilievi di Marco Aurelio, già reimpiegati nella chiesa di Santa Martina al Foro Romano e oggi murati sulle pareti del primo ripiano lungo lo scalone del Palazzo dei Conservatori, abbiamo notizia a partire dal 1515 quando furono trasportati in Campidoglio per ordine di papa Leone X.

Nel 1572 furono spostati dal Cortile del Palazzo dei Conservatori al luogo attuale di collocazione. Nel 1595 è documentato l'intervento di restauro affidato allo scultore lombardo Ruggero Bescapé.



Clementia Augusti - sottomissione dei germani

176 d.C. Marmo, 350x236 cm
Palazzo dei Conservatori, Scalone

Submissio o Clementia (sottomissione di un capo barbaro): L'imperatore, con dietro Pompeiano, è su un alto podio davanti ai soldati e agli aquiliferi con signa, e con un gesto di clemenza assolve un principe barbaro che protegge il figlio giovinetto con un braccio sulla spalla.



Trionfo di Marco Aurelio
176 d.C.
Palazzo dei Conservatori, Scalone

Nella scena di trionfo, Marco Aurelio è su una quadriga che si appresta ad attraversare un arco, annunciato dal suono di una *tibia* entro cui soffi a un *tibicine* dalle guance gonfie per lo sforzo. La Vittoria alata, che si libra sopra di lui, gli porge la corona dei vincitori (ora non più esistente).

Il carro dell'imperatore è ornato con motivi che alludono al dominio di Roma sui mari e sulla terra nonché – in basso – da due Vittorie alate che sostengono un clipeo. Quattro cavalli in forte aggetto (ma le zampe a tutt'oggi sono di restauro) sono sovrapposti e scalati in profondità per suggerire il senso dei volumi e delle distanze.

Anche in questo caso, come nel precedente rilievo dell'imperatore che sacrifica a Giove, una parte della lastra – il terzo superiore – è costituito da due architetture: la Porta Trionfale (qui raffigurata con il motivo stilistico dell'arco che taglia l'architrave a fasce della trabeazione) e il tempio tetrastilo della *Fortuna Rêdux* (cioè della «Fortuna che riaccompagna»).

In origine il tempio si presentava privo della porzione inferiore perché di lì anco a Marco Aurelio, sul carro, c'era il figlio Commodus. Il completamento del tempio fu effettuato per cancellare le tracce della scalpellatura della figura di Commodus dopo la sua *damnatio memoriae*.

Il rapporto chiaroscurale fra le parti è tale da definire il massimo di intensità dell'ombra in corrispondenza delle pieghe delle vesti dei personaggi e nel gruppo dei cavalli disposti su più piani (in posizione ripetitiva, lontana dalla varietà mostrata dai cavalli presenti nel fornice dell'arco di Tito). Il massimo di luminosità è dato, invece, dalle architetture poco rilevate dal fondo.



**Marco Aurelio sacrifica
a Giove Capitolino**

176 d.C.

Palazzo dei Conservatori, Scalone

Proveniente, al pari di altri due rilievi dello stesso museo romano, da un arco trionfale dedicato a Marco Aurelio nel 176, il rilievo con Marco Aurelio che sacrifica a Giove Capitolino mostra l'imperatore di fronte a un tripode nella cui brace sta versando dei granelli d'incenso. L'imperatore-filosofo, con il capo velato e rivolto a destra, è accompagnato da membri della corte, dalla personificazione del Senato Romano (il personaggio barbuto in primo piano a sinistra), da un flamine dal copricapo sormontato dal chiodo acuminato (alla sua sinistra), da un *camillo* (nome che identifica i giovani assistenti ai sacrifici), da un musico, dal *victimarius* con l'ascia (di restauro, che sostituisce il coltello originario) e da un ulteriore assistente. Il toro, la vittima sacrificale, compare tra il camillo e il musico. La scena si svolge davanti al Tempio di Giove Capitolino che vediamo a sinistra con sole quattro colonne sul fronte, benché ne avesse sei. Il frontone è ornato dal rilievo con il padre degli dei affiancato da Giunone e Minerva, mentre l'acroterio sommitale è costituito da una quadriga. Di fianco un portico su pilastri architravati contro un muro in *opus quadratum* è sormontato da scene di caccia.

L'intera composizione, con credibili e identificabili soggetti architettonici, è divisa in due parti: in quella inferiore stanno tutti i personaggi su più piani e in forte chiaroscuro, mentre nella metà superiore campeggiano le sole luminose e geometriche architetture, secondo un'equilibrata commistione di luci e di ombre. Anche la netta divisione in due fasce orizzontali si armonizza con le linee rette dei personaggi stanti, delle colonne e dei pilastri. Alla verticalità si associano anche il vertice del frontone triangolare e i cacciatori, pur se lievemente inclinati verso destra, richiamando, in tal modo, l'inclinazione degli spioventi stessi del frontone.

Oltre al riuso di singoli rilievi (ma anche le colonne e i capitelli sono di epoche precedenti), il cantiere che lavorò per approntare, su ordine del senato, il monumento per Costantino trionfatore su Massenzio, si servì di un'arco già presente nella valle del Colosseo. Tra il 312 e il 315 d.C. una poderosa operazione di ammodernamento e restauro trasformò una struttura di epoca adrianea nell'arco che ancora oggi ammiriamo.

L'arco prima di Costantino: la fase adrianea

Adriano continuò a servirsi di Apollodoro dopo la morte di Traiano, ma nel corso della progettazione del tempio di Venere a Roma, poi realizzato dove si trovava uno degli accessi alla Domus Aurea, entrarono in conflitto. Secondo le fonti letterarie (*Historia augustae*) Apollodoro fu ucciso perchè criticò il progetto fatto dallo stesso Adriano, paragonando le cupole che aveva previsto a zucche. In ogni caso fu quello il momento in cui si decise lo spostamento della statua colossale di Nerone-Helios accanto al Colosseo.

Lo spostamento del colosso, curato da Apollodoro, richiese l'intervento di elefanti e il punto in cui fu posizionato è visibile ancora oggi. In asse con la nuova collocazione del colosso si trova il fornice centrale dell'arco nella valle del Colosseo.

L'ipotesi di datazione della I fase in epoca adrianea è basata su altri due elementi:

- i tondi adrianei (pur avendo perso il ritratto dell'imperatore rimodellato con Costantino, sono sicuramente di epoca adrianea per la presenza di Antinoo) sono contestuali alla messa in opera della muratura. Il loro inserimento data la muratura che li accoglie;

- lo scavo dell'angolo verso il Colosseo avrebbe evidenziato una stratigrafia compatibile con tale datazione (la fondazione insiste, su questo lato, sui resti di un podio ipotizzato come arco ad un fornice per Domiziano e fu distrutto per effetto della *damnatio memoriae* subita da tale imperatore)

Tondi Adrianei



Epoca Adrianea - Tondi lato Sud

Partenza per la Caccia

Sacrificio a Silvano

Caccia all'orso

Sacrificio a Diana

X



XX



Epoca Adrianea - **Tondi lato Nord**

Caccia al cinghiale

Sacrificio ad Apollo

Rientro dalla caccia (esergo con leone)

Sacrificio ad Ercole



Statua-ritratto di Antinoo, Parigi Louvre
(coll. Braschi)

Lato Sud

1. La narrazione comincia nel lato sud dell'arco con la **Partenza per la caccia** (sinistra) e in cui è riconoscibile Antinoo, nonostante l'intervento della raspa sul volto; Adriano, Antinoo e gli altri personaggi sono rappresentati mentre escono dalla città (l'elemento architettonico dell'arco rappresenta la porta urbana; l'albero allude alla campagna). Adriano e Antinoo in primo piano conducono un cavallo per le briglie. Antinoo è nudo con il mantelletto tipico del cacciatore, secondo una iconografia che si rifà ad Alessandro Magno (mosaici di Pella, Macedonia: Alessandro e Efestione IV-III sec a.C.)
2. **Il Sacrificio a Silvano** è il sacrificio dopo la partenza in un santuario campestre (Silvano = nume delle selve) con gli attributi del dio sull'albero (testa di orso e flauto a canne multiple).
3. **Caccia all'orso**: Adriano e due suoi compagni sono a cavallo mentre inseguono un' orsa che fugge su un terreno roccioso; Adriano occupa la posizione intermedia; la composizione suggerisce l'ambientazione naturalistica.
4. **Sacrificio a Diana**: un altro rito alla protettrice dei cacciatori; Adriano aveva il capo velato secondo il rito. Si tratta di un rito propiziatorio prima della caccia al cinghiale; la testa dell'animale sull'albero caratterizza il santuario; il sacrificio si svolge con l'offerta di elementi vegetali sull'altare : la pigna in questo caso è il frutto caratteristico della dea

Lato Nord

1. **Caccia al Cinghiale**: Adriano seguito da Antinoo e da altro cavaliere inseguono il cinghiale; il volto di Adriano è stato rilavorato, ma la parte posteriore della nuca rivela la pettinatura adrianea tipica dei suoi primi anni di regno (tipo ritrattistico detto Chiaramonti) . Come nella caccia all'orsa lo stile è quello mimetico ed ellenistico (adrianeo) reso attraverso gli elementi di immagine campestre (ciottoli, alberi).
2. **Il Sacrificio ad Apollo** si collega al Sacrificio di Diana in quanto spesso associati (essendo gemelli). Sulla destra il cavaliere che conduce via il cavallo indica la fine della caccia. Il ritratto di

Adriano è modificato nel ritratto di Costanzo Cloro (padre di Costantino) e la sua presenza indica la continuità dinastica.

3. **Il Rientro dalla Caccia** è la scena conclusiva di una caccia al leone ed è caratterizzata dalla rilavorazione dell'esergo in epoca costantiniana che realizza un leone, preda per eccellenza nella caccia, in quanto si vuole enfatizzare la stirpe erculea di Costanzo Cloro padre di Costantino. Questa lavorazione rappresenta un'anomalia, in quanto in tutti gli altri rilievi circolari la parte inferiore (esergo) è liscia e priva di decorazioni scolpite. Due personaggi trattengono i cavalli per le briglie, allusione alla fine della caccia. L'artista che realizza il corpo del leone morto è il più classico e capace del cantiere costantiniano, le figure sono ben armonizzate ed inserite nello spazio con una profondità e un utilizzo della prospettiva di alto livello. Il leone appare aggettante se visto dal basso, mentre in realtà affonda nella superficie del marmo. Il leone rappresentato morto interrompe la prassi adottata sugli altri tondi (rappresentare solo la lotta tra uomo e belva), ma qui l'artista deve comunicare un messaggio diverso: l'iconografia delle imprese di Ercole.
4. **Il Sacrificio ad Ercole** completa la serie di tondi e le architetture sullo sfondo mostrano il rientro in un'area urbana, probabilmente siamo in prossimità dell'Ara Maxima, infatti il festone di alloro (pianta tipica di Apollo) era usato dagli officianti del Foro Boario per la celebrazione del culto di Ercole e la statuetta del dio, rappresentato come invito, è ben visibile nel tondo, insieme ad una pelle di leone.

Virtus e Pietas sono le immagini del buon governo. La Pietas trova la rappresentazione più immediata nel sovrano officiante nelle rappresentazioni religiose (situazione presente nei tondi). La Virtus veniva comunicata o con iconografie belliche o con scene di caccia (attraverso l'Ercole Invitto), in quanto il sovrano si può mostrare nelle *venationes* solo quando la pace è assicurata. Il buon governo di Adriano è celebrato dalle fonti per avere, come Augusto, pacificato l'impero.

Questo era il messaggio affidato in origine ai rilievi circolari.

Lo stile ellenistico degli sfondi paesaggistici, la cura nei particolari dei luoghi, gli schemi compositivi, rimandano allo stile della colonna traiana. Probabilmente gli artisti furono gli stessi. La parte sommitale di quest'ultima raffigura un agnello che brucia un germoglio dalla terra non più sconvolta dalle battaglie e i **tondi adrianei sembrano riallacciarsi idealmente a quel motivo di auspicio di pace.**

I tondi fanno parte della muratura, sono inseriti in conci sagomati sin dall'origine in forma circolare. Nel momento in cui interviene il cantiere costantiniano vengono scalpellati nella parte inferiore per fare più spazio alle nuove figurazioni.

Potrebbe essere proprio questo l'Arco sotto al quale sfilò il trionfo postumo di Traiano voluto da Adriano.

Altre simbologie nella fase adrianea



I genietti delle stagioni sono un altro elemento che poteva far parte della decorazione della prima fase dell'arco e ricordano l'Arco di Traiano a Benevento. Sono un elemento che fa riferimento allo scorrere del tempo e che sottolinea il riferimento alle stagioni che abbiamo anche nei tondi, dove gli animali cacciati fanno riferimento a diversi periodi dell'anno.



L' **alternanza di caccia e sacrifici** lo troviamo come elemento che scandisce il passaggio del tempo nei **mosaici che nelle ville rustiche** dell'impero decoravano pavimenti di ville lussuose dove i nobili sono raffigurati mentre sacrificano e cacciano mentre i contadini sono impegnati delle diverse attività stagionali.

L'arco di età adrianea era stato eretto per annunciare il programma politico di Adriano a favore di una politica di distensione nel Mediterraneo. La comunicazione propagandistica della fase costantiniana era più complessa e richiedeva parecchi interventi di trasformazione. Abbiamo già visto alcune operazioni funzionali ad agganciare Costantino agli ottimi imperatori della tradizione di Roma. Vediamo ora cos'altro fu necessario fare per soddisfare l'imperatore che riunificò nelle sue mani il potere e lo trasferì in un'epoca di riferimenti nuovi.

Epoca costantiniana

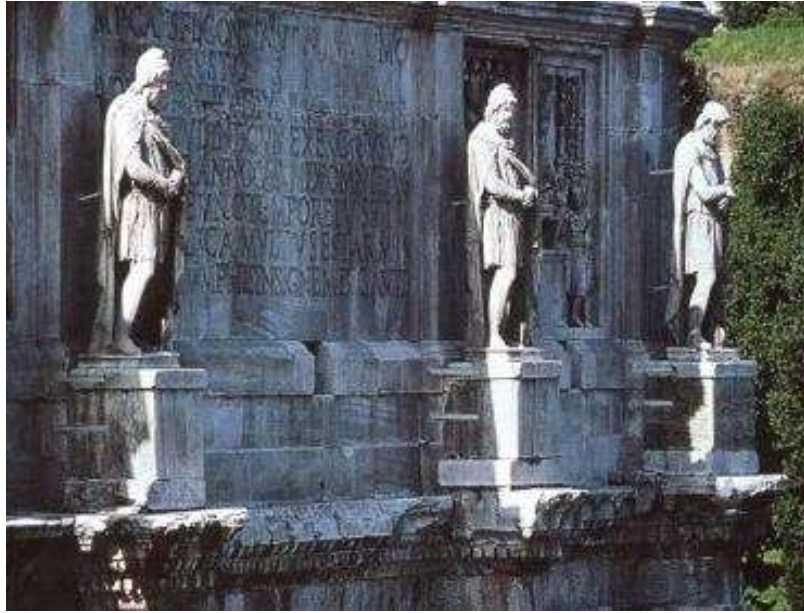
L'ultimo destinatario del monumento è Costantino. Viene celebrato non direttamente come vincitore su Massenzio, ma come garante della libertà contro il tirannide. L'inaugurazione della nuova veste che assunse l'Arco, ebbe luogo per il festeggiamento del decennale di Costantino a Roma nel 315 d.C.

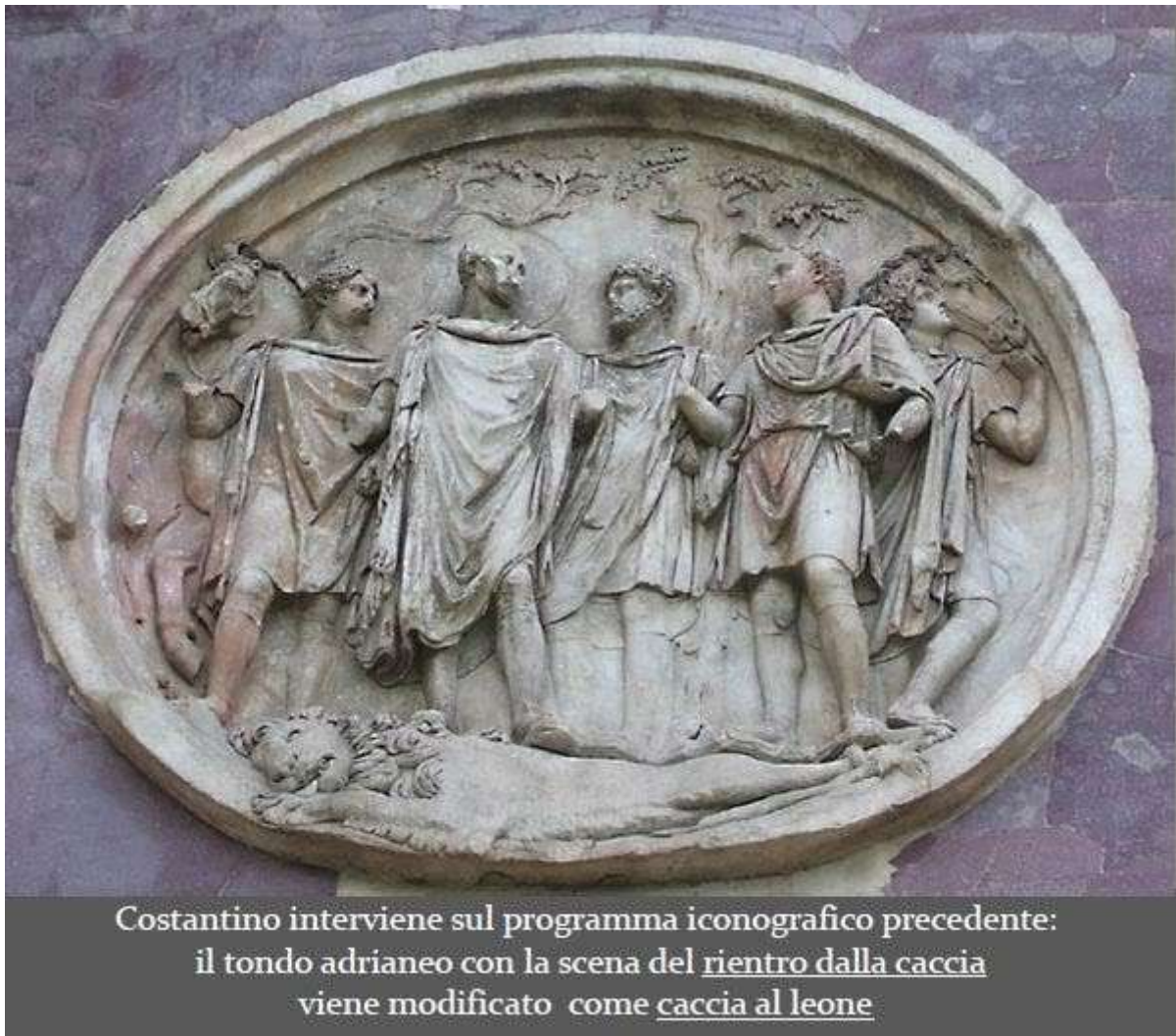
L'iscrizione fu ripetuta sui due lati principali dell'attico:

*Imp(eratori) Caes(ari) Fl(avio) Constantino Maximo / P(io) F(eli-
ci) Augusto s(enatus) p(opulus)q(ue) R(omanus) / quod instinctu divini-
tatis mentis / magnitudine cum exercitu suo / tam de tyranno quam de
omni eius / factione uno tempore iustus / rem publicam ultus est armis /
arcum triumphis insignem dicavit («All'imperatore Cesare Flavio Co-
stantino Massimo, Pio, Felice, Augusto, il Senato e il Popolo Romano,
poiché per ispirazione della divinità e per la grandezza del suo spirito
con il suo esercito vendicò ad un tempo lo stato su un tiranno e su tut-
ta la sua fazione con giuste armi, dedicarono questo arco insigne per
trionfi»).*

Nella fase di riutilizzo costantiniano dell'Arco si effettuò:

- la costruzione dell'attico
- l'aumento dello spessore dei plinti
- l'inserimento delle colonne libere
- l'ampliamento delle mensole sporgenti dal cornicione d'imposta dell'attico
- l'aggiunta delle statue dei Daci





L'intervento sull'arco è una dimostrazione dell'abilità che avevano le maestranze dell'epoca nell'intervenire sia a livello strutturale che decorativo.

L'intervento sul **tondo con il leone rilavorato ne è una dimostrazione.** Prima del leone dobbiamo immaginare una linea continua mossa, la linea della campagna prima del rientro in città. Il campo neutro dell'esergo è lo spazio che accoglie il corpo di un leone morto. Preda della caccia nobile per eccellenza, il leone rappresenta qui il complemento necessario per il programma iconografico del figlio di Costanzo Cloro, augusto di stirpe erculea. Profondità, prospettiva complessa, sicurezza nel modellato, capacità di armonizzare lo stile con le figure preesistenti: è lo scultore più classico del cantiere costantiniano. Riconosciamo la sua mano in altri interventi di rilavorazione dell'Arco, dove era necessario fondersi con lo stile del passato. Lo stile non dipende, in questo caso, da una cronologia. La scarpellatura a vista dell'originaria linea di terreno che costituiva l'appoggio continuo di Adriano e dei suoi comites di rientro dalla caccia. È evidente la lavorazione in sottosquadro del corpo aggiunto del leone. Per realizzare la criniera sono state sfruttate quelle corbe del terreno naturale e lo spazio vuoto dell'esergo viene sfruttato per scolpire il leone. L'effetto della lavorazione della criniera ci dà bene l'inquadramento temporale: la criniera è lavorata con il trapano senza andare a limare i fori lasciati da questo. Viene a creare poi moltissimi piani prospettici in uno spazio che non è possibile immaginare come blocco lasciato più sporgente per un rimodellamento successivo. In questo spazio minutissimo l'artista riesce a creare questo sfondamento. Guardando dal basso si ha l'illusione dell'oggetto della figura del leone morto, ma a distanza ravvicinata è evidente come la lavorazione sia contenuta nello spessore della cornice di contorno del tondo.



La pelle del leone compare anche nell'altro tondo del sacrificio che dovrebbe raffigurare proprio Costanzo cloro, padre di Costantino legato alla discendenza di Ercole. Abbiamo poi associata la collana di alloro che faceva riferimento ad un evento miracoloso che faceva sì di associare questo vegetale ad Ercole. Un ercole invitto che si affianca al Costantino invitto sugli uomini. Questo si collega bene alla partenza di Milano, città legata al culto di Ercole in un messaggio circolare.

Lato Ovest ed Est



Sul lato ovest la luna scolpita in una lastra con cornice circolare (per riprendere il motivo dei tondi adrianei). Il carro della luna sta atterrando, quindi siamo sul far del giorno. E' il momento in cui sta per sorgere il sole. Il momento in cui si muove Costantino verso Roma da Milano. In questo particolare vediamo nuovamente come nello spazio libero si decida lo spessore del fregio da realizzare in epoca costantiniana incavando la superficie che c'è. Le figure non escono dalla superficie, rimangono sul filo della parete e da questa vengono ricavate con una capacità di narrare il progressivo muoversi. Aumenta la falcata dei personaggi a mano a mano che si vuole dare il ritmo crescente della marcia.

Il linguaggio dei tempi supera i canoni che la tradizione dell'arte aveva ritenuto imprescindibili per tanto tempo. Qui è tutto rimescolato e non c'è più il limite posto dalla tradizione classicista.



Partenza da Milano ("Profectio"): Costantino è seduto su un carro con cathedra ed è preceduto dalle truppe a piedi e a cavallo; alcuni soldati recano in mano statuette di Sol Invictus e di Victoria.



Street view lato est

Sul lato est troviamo la scena dell'*adventus* di Costantino. Questo ingresso trionfale avviene sotto l'immagine emblematica del sole che sorge. Un nuovo astro fulgente accompagnerà la vita di Roma e del suo imperatore. La prosperità di uno è legata alla prosperità dell'altro. L'adesione al culto del sole invitto rappresenta un passaggio intermedio verso il monoteismo di Costantino. L'arco rappresenta ancora quella fase in cui l'aver accolto la divinità dei cristiani è in sintonia con l'atteggiamento sincretista, tipico della religiosità romana.



La scena, che fa pendant con la partenza sul lato opposto dell'arco, mostra il rientro dell'imperatore nell'Urbe avvenuto il 29 ottobre 312; l'imperatore sul carro si trova a sinistra e incede verso la porta della città preceduto dai cavalieri con berretto pannonico, fanti con le armi o con le insegne e dai cornutes, ovvero le truppe palatine, legionarie, cornuti e Mauri.

Costantino siede su un carro ornato di edera e vite, è quasi un richiamo al trionfo bacchico. In questo modo di comporre la scena abbiamo di nuovo una possibilità di vedere l'uscita dei personaggi da una parte e l'ingresso dalla parte opposta, sotto un arco e l'addensarsi di figure al centro del rilievo. La manica a vento che si vede sullo sfondo è un'insegna delle legioni pannoniche ed è l'elemento che passerà nella monetazione coeva a rappresentare lo stendardo della vittoria.

Lato Sud

Assedio di Verona ("Obsidio"): Costantino si vede sulla sinistra tra due protectores divini lateris, mentre una Vittoria volante lo incorona; al centro figura il gruppo dei soldati; a destra le mura della città (rimpicciolite) oltre le quali sporgono gli assediati, composti da truppe pretoriane (alcuni sono pronti a lanciare pietre contro gli assalitori); uno soldato di Costantino si aggira sotto le mura visto dai nemici e un altro soldato sta precipitando a capofitto dalle fortificazioni.



Lato Sud (Sic X) - Assedio di Verona

E' la prima scena di guerra. Abbiamo un racconto diviso a metà. Da una parte l'esercito che si avvicina alle mura e dall'altra parte la manovra che garantisce la vittoria a Costantino. Anche in questo caso c'è un estremo potere di sintesi: un militare di Costantino passa sotto le mura facendo capire che si tratta di una manovra di accerchiamento ed un soldato della parte avversa cade dalle mura facendo capire che sarà la città a cadere. Ma che l'esito di vittoria fosse chiaro è visibile già dalla vittoria che pone la corona sulla testa di Costantino che è rappresentato sempre più grande degli altri personaggi.



Lato Sud (Sic XX) - Battaglia di Ponte Milvio

Sulla metà est verso il Colosseo, sempre sul lato sud troviamo la scena della morte di Massenzio tra i flutti del Tevere. Il fiume ingoia i nemici e lo stesso corpo di Massenzio a significare che è il destino a decidere la sorte dei nemici di Costantino che, essendo cittadini romani al suo pari, non potevano essere rappresentati durante una normale scena di battaglia. Le mani di un romano non potevano mostrare di essersi macchiate del sangue di un altro romano, per di più dello stesso rango. Il vortice della battaglia si ricollega allo stile ellenistico mentre nella battaglia di Verona troviamo una struttura diversa, a costruzione paratattica e lineare.

Lato Nord



Lato Nord VOTIS X - Oratio

Il lato della pace a nord: discorso di Costantino dal foro romano. È l'unica immagine che abbiamo del Foro Romano nell'antichità. Si vedono l'arco di Settimio Severo, le cinque colonne con la statua di Giove al centro del monumento tetrarchico. La tribuna su cui siede Costantina ha sui lati le sculture di Adriano e Marco Aurelio, cioè dei due imperatori le cui memorie fisiche (lo stesso arco e i rilievi) sono inglobate nell'arco.



Lato Nord VOTIS XX - Congiarium, distribuzione di denaro al popolo

Sempre sul **lato nord**, nella sezione verso il Palatino c'è l'altra scena che corrisponde ai rilievi di Marco Aurelio posti sull'attico: il **congiarium** ovvero la distribuzione del donativo a chi dimostra di averne bisogno esibendo

la tessera frumentaria. Anche qui cambia il modello compositivo rispetto all'arte del passato. La fascia inferiore mostra i personaggi che aspettano di ricevere la somma di denaro preparata dai funzionari imperiali che sono a lato dell'imperatore. Il conteggio del denaro è rappresentato con scrupolo a prefigurare una saggia amministrazione. Le figure aumentano di proporzione a mano a mano che si avviciniamo alla figura imperiale a sottolinearne la crescente importanza. L'imperatore è più grande degli altri pur stando seduto.

Il fregio costantiniano quindi va letto secondo questo ordine:

1. **profectio (partenza) da Milano**
2. **assedio di Verona**
3. **battaglia di Ponte Milvio**
4. **ingresso trionfale a Roma (adventus)**
5. **discorso al popolo nel Foro Romano**
6. **liberalitas (distribuzione di denaro)**



Le maestranze che lavorano nel cantiere costantiniano dimostrano di saper utilizzare forme diverse, con capacità mimetica (quando operano sulle parti più antiche del monumento) o innovativa (quando creano soggetti ex novo).

Sono maestri fortemente caratterizzati e di alcuni possiamo riconoscere la mano nelle diverse parti del monumento: l'artista che mostra una lavorazione **più classica è quello che scolpisce una figura di Vittoria sui plinti** e che sicuramente lavora **sui ritratti per dare a tutti le sembianze di Costantino** (nei rilievi traiane, nei tondi adrianei, nei rilievi di Marco Aurelio il volto originale andava aggiornato). È anche la mano che riesce a ricavare la **figura del leone** nel penultimo tondo della fronte nord e che si ispira alle statue dei daci di età traiana per raffigurare i barbari sui lati dei plinti.

Il nuovo stile dell'arco dedicato a Costantino

Attraverso lo "stile plebeo" si comunica la storia contemporanea (ovvero le imprese di Costantino contro Massenzio)

Attraverso la ripresa dello stile classico e dello stile ellenistico si comunica il passato (reimpieghi di epoca traiana, adrianea, antonina) e le personificazioni senza tempo (Vittorie, Stagioni, Fiumi)



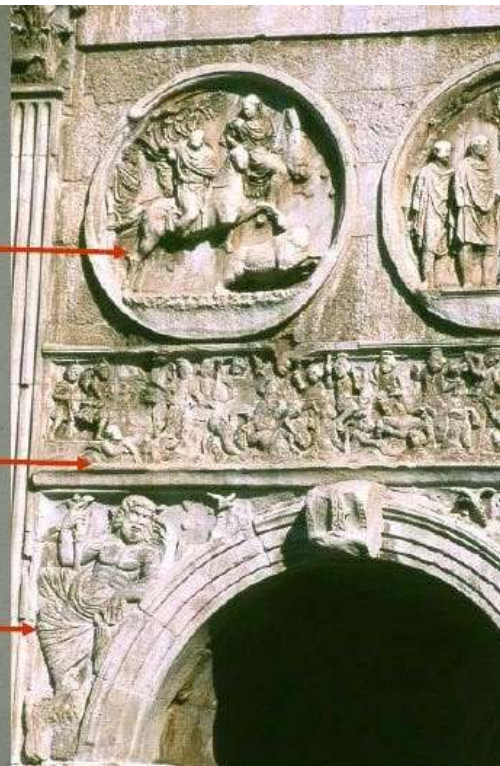
Lo **stile plebeo** (così definito da Bianchi Bandinelli), è usato come il linguaggio più adatto a rappresentare l'attualità, ovvero le imprese di Costantino.

Lo **stile classico ed ellenistico** in senso puro vengono riservati per rappresentare la globalità e l'eternità del tempo come le personificazioni dei fiumi, le Vittorie, i rilievi reimpiegati.

• *adattamento del cantiere costantiniano alla ripresa adrianea dello stile classico ed ellenistico*

• *introduzione su un monumento pubblico dello stile plebeo per le scene contemporanee*

• *interpretazione di epoca costantiniana dello stile "aulico"*



Anche il riuso fisico di elementi del passato equivale ad un trapianto per far rivivere in una concezione più ampia che passa attraverso il riuso del frammento e che caratterizzerà tutta l'epoca medievale, dove basterà il riuso del frammento per rievocare la grandezza della Roma imperiale.

gli strumenti scavano il marmo
in profondità di luci e ombre

le masse compatte dei corpi accentuano
la carica espressiva di volti e gesti

l'emozione prevale sulla ricerca estetica



Ma le diverse scelte stilistiche rivelano diverse
scelte di comunicazione

le forme della linguaggio classico
diventano **citazione**
(riuso fisico e concettuale) e sono usate per
ribadire i concetti senza un preciso
riferimento cronologico

Le forme del linguaggio plebeo sono
utilizzate invece per esprimere l'attualità
dei fatti

Tradizione e innovazione nel linguaggio
figurativo riflettono una scelta ideologica:
Costantino il Grande proprio perché si presenta
come erede di secoli di storia riesce ad
introdurre anche elementi di novità,
inserendoli in un divenire e non stravolgendo,
di colpo, la situazione politica, sociale e
religiosa del suo tempo.

