

di una leggenda locale) dedicato da un aruspice, e un altro che raffigura forse Teseo e Arianna, da ricondursi ad un originale del III secolo a. C.

Ancora al culto, o all'arte funeraria, deve riportarsi una stele marmorea a rilievo molto basso con un fanciullo di pieno prospetto vestito di una tunica lunga, cinta, e una fascia circolare a tracolla. La pettinatura caratteristica con un ciuffo sopra l'orecchio destro lo fa identificare per un seguace del culto isiacco qui raffigurato nello stile dei primi decenni del IV secolo d. C.

In tutto questo gruppo di sculture notevole per qualità e quantità — e di cui qui riferisco sommariamente il primo giudizio che andrà forse modificato dopo lo studio dei singoli pezzi — è da osservare il grande eclettismo nella scelta delle opere di scultura, riprodotte a decorazione o ad immagini di culto nei monumenti ostiensi. Anzi sarà forse possibile formulare un più fondato giudizio intorno alle preferenze e ai gusti artistici degli ostiensi e quindi di una città imperiale romana verso i prodotti dell'arte classica se, come tutto lascia prevedere, le scoperte si succederanno in così grande copia come nei primi mesi dello scavo.

Il quale ha soddisfatto, intanto, pienamente la nostra curiosità ed ha accresciuto la nostra conoscenza e il nostro patrimonio per quanto riguarda la ritrattistica romana, restituendoci dei ritratti di alto valore artistico e di perfetta conservazione.

Due statue, una loricata dell'imperatore Traiano, l'altra, negli attributi di Cerere, dell'imperatrice Iulia Domna (?), e una terza di certa Iulia Precula figlia di un medico di età Traianea; quattro busti con ritratti non identificabili ma del tutto definiti per i loro caratteri come pertinenti rispettivamente ad età Flavia, Antoniniana, all'epoca di Gallieno e di Decio; due ritratti muliebri, uno di Lucilla, l'altro di ignota giovinetta del II secolo ma scolpito con vivissimo spirito; una testa colossale dell'età di Costantino, per non ricordare che i migliori, rinnovano la nostra ammirazione per la ritrattistica romana che ci ha dato così superbi esemplari dei vari periodi di ciascun secolo dell'Impero.

Al patrimonio artistico deve aggiungersi, se si vuol completare questo rapido bilancio dello scavo, una notevole quantità di iscrizioni tra le quali alcune assai importanti: un elenco di donativi di arredamento e mobilio per un santuario, forse di cultori della casa imperiale del 164 d. C., una dedica dei *cultores Larum* di età

Claudiana, un grande numero di iscrizioni di funzionari imperiali e infine un nuovo frammento dei Fasti Ostiensi con la menzione, tra l'altro, della uccisione dell'imperatore Domiziano.

I risultati del primo anno di scavo non potevano essere più cospicui e più interessanti per la storia, per la monumentalità, per l'arte di Roma (TAVV. CXVII-CXVIII-CXIX-CXX).

GUIDO CALZA.

DUE DIPINTI INEDITI DI CHRISTOPH PAUDISS E JAN VAN BYLERT NELLA R. GALLERIA SABAUDA DI TORINO.

Il recente articolo dedicato da R. A. Peltzer a Christoph Paudiss nel *Münchener Jahrbuch* ¹⁾ mi suggerisce l'opportunità di pubblicare un dipinto firmato e datato di questo raro pittore posseduto dalla R. Galleria Sabauda di Torino, rimasto finora inedito. Nell'elenco delle opere del Paudiss, che il Peltzer stende in fine al suo studio, egli non lo ricorda, ma difficilmente avrebbe potuto venirne a conoscenza, perchè il dipinto è conservato nei magazzini della Galleria, ed essendone entrato a far parte solo nel 1911, non è illustrato in nessuno dei due cataloghi della pinacoteca redatti dal Baudi di Vesme nel 1899 e nel 1909, ed è appena menzionato, al n.º 395^{bis}, nell'*Itinerario* del 1932 di G. Pacchioni. Rappresenta le *Tentazioni di S. Antonio*, è dipinto su tavola e misura m. 1,39 di altezza per m. 1,125 di larghezza (TAV. CXXI, fig. 1). È nel complesso ben conservato; vi si notano soltanto alcuni trascurabili ritocchi, di area limitatissima, sparsi qua e là, e parecchi fori di tarli che hanno trapassato lo strato del colore. La vecchia tavola originaria è stata incollata su altra più nuova, immune da tarli, non sappiamo se dopo esser stata assottigliata: molto sottile essa appare guardando lateralmente la fine, appena visibile commessura di saldatura fra il vecchio e il nuovo legno. Si ignora la lontana provenienza del dipinto: presentato all'ufficio di esportazione di Torino nel 1911 dal Sig. Bosticco di Torino per conto di un antiquario tedesco che l'aveva portato in Italia da Vienna — questa notizia ci è stata comunicata oralmente dai discendenti del Bosticco, non rimanendo di ciò alcun ricordo scritto nell'archivio della pinacoteca —, esso fu

¹⁾ R. A. PELTZER, *Christoph Paudiss und seine Tätigkeit in Freising*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. XII, 1937-38, fasc. IV, p. 251.

acquistato dallo Stato per diritto di prelazione ed assegnato alla R. Galleria Sabauda. La firma e la data 1662 sono scritte nella zona d'ombra gettata dalla figura del Santo sul gran libro alla sua sinistra (TAV. CXXI, fig. 2). La caratteristica grafia del nome con l'*st* raddoppiata: «*Criststoph*» è corrente nelle firme del Paudiss: si vedano ad esempio quelle apposte al *Ritratto di giovane* della Galleria Nostitz di Praga, alla *Natura morta* del Museo Boymans di Rotterdam, ad un'altra *Tentazione di S. Antonio* appartenente al Dott. A. Bechtold di Monaco (TAV. CXXI, fig. 3), e così via.

Il dipinto di Torino è fra quelli del Paudiss più fortemente impressi dall'influsso di Rembrandt, sebbene per data non sia fra le prime opere sue. L'influsso rembrandtiano in lui è infatti particolarmente sensibile nel periodo giovanile, e in processo di tempo a mano a mano s'attenua: questo progressivo distacco si può chiaramente seguire percorrendo la serie non numerosa delle sue opere, pressochè tutte datate, fra il 1654 e il 1666. Nelle più tarde la gamma si schiarisce, le forme si assottigliano in piani più distesi di colore e perdono di peso e di volume, l'effetto di luce si dilata e sparpaglia e fuga i forti contrapposti di ombre, riducendoli a brevi zone. Tale divario stilistico si riscontra anche fra la *Tentazione di S. Antonio* di Torino e l'altra già sopra ricordata, di quattro anni posteriore, appartenente al Dott. A. Bechtold di Monaco²). Sono le due sole versioni di tale soggetto che conosciamo del Paudiss, il quale, è da notarsi, trattò raramente temi sacri, ad essi preferendo ritratti, teste, nature morte e scene di genere. Nella *Tentazione* di Monaco del 1666 il fondo, illuminato da una gran macchia di luce, si stempera, dilatandosi, in piano; l'immagine del santo non si staglia su di esso in controluce, ma ne è avvolta dai riflessi e ne risalta assottigliata nella sua massa. Come la luce varia con artificio elegante, così la mimica fisionomica del Santo esibisce con accentuazione dimostrativa il sentimento religioso.

Nel quadro di Torino invece la raffigurazione è tratta rudemente fuori a brani dal fondo tenebroso: la testa lievemente aureolata di luce, le grevi mani giunte sul teschio, la seicentesca natura morta disposta sul tavolo. La luce vien da sinistra, ma con un angolo poco obliquo, all'altezza stessa della figura; per direzione e

incidenza è molto simile a quella che illumina il *Vecchio con berretto di pelo* della Galleria di Dresda, del 1654, che pure cronologicamente è assai più vicino agli anni dell'alunato del Paudiss presso Rembrandt. Dal fondo, dietro il S. Antonio, occhieggiano i demoni tentatori, rappresentati con sgradevoli e puerili forme d'insetti mostruosi, segnati a pennellate rossastre che si sovrappongono al fondo scuro. Il pezzo migliore del dipinto ci sembra indubbiamente la natura morta sul tavolo, e vien fatto d'includere in essa anche il particolare delle mani giunte, tanto esse sono sentite nella loro materia pesante, oggetto intriso di luce, posate anch'esse sul tavolo alla pari del voluminoso in-folio, del teschio e del calamaio, senza legame espressivo con l'immagine umana. Ed ecco che risulta evidente come il senso e il valore dell'originario spunto luminoso rembrandtiano siano stati del tutto alterati dal Paudiss nell'uso che egli ne ha fatto. Non è più il raggio di luce gettato come magica sonda in profondità, per suscitare silenziosamente le più intense e immateriali realtà sospese fra la luce e l'ombra; l'illuminazione del Paudiss si posa invece e s'incorpora con la materia di cui sono fatte le cose, e tende ad attrarle in superficie, lasciando le parti in ombra assai indeterminate, con scarso potere di penetrazione in profondità. Si capisce come, con queste attitudini, egli abbia finito col dare uno sviluppo sempre maggiore alle parti in chiaro e ne abbia svolto modulazioni di toni d'una finezza che ha fatto parlare di precorrimenti settecenteschi; si capisce anche come egli abbia raggiunto i migliori risultati nelle teste o mezzi busti o nature morte — si vedano ad esempio il cosiddetto *Marodeur* del Museo di Vienna o il *Ritratto di gentiluomo* pure a Vienna o la bellissima *Natura morta* del Museo Boymans di Rotterdam —; e come invece le composizioni maggiori siano spesso riuscite slegate e frammentarie — anche questa *Tentazione di S. Antonio*, che pure consta di una figura sola, e pare composta d'una testa, d'una natura morta, d'alcune bizzarrie su un fondo quasi nero — oppure tenute insieme da un nesso più estrinseco d'eloquenza mimica o di capricciosa invenzione. L'uno e l'altro elemento insieme concorrono a distaccare e portare lontano il Paudiss dalla più schietta discendenza rembrandtiana.

²) La fotografia ci è stata cortesemente procurata dal Dr. R. A. Peltzer, che qui vivamente ringraziamo. Il quadro è dipinto su tavola e misura m. 0,35 di alt.

e m. 0,30 di largh. Fu già proprietà Goudstikker ad Amsterdam e fece parte in seguito della coll. Behr-Tutzing di Monaco, venduta presso Helbing nel 1935.



Fig. 1. CHRISTOPH PAUDISS:
Le tentazioni di S. Antonio (1662). Torino, R. Galleria Sabauda.



Fig. 3. CHRISTOPH PAUDISS:
Le tentazioni di S. Antonio. Monaco, Proprietà Dott. A. Bechtold.



Fig. 2. CHRISTOPH PAUDISS: Particolare
delle tentazioni di S. Antonio (con la
firma). Torino, R. Galleria Sabauda.



Fig. 4. J. v. BYLERT: Sacra Famiglia. Torino, R. Galleria Sabauda.



Fig. 6. J. v. BYLERT: Madonna col Bambino.
Braunschweig, Museo.



Fig. 5. J. v. BYLERT: La firma apposta alla Sacra Famiglia
della R. Galleria Sabauda di Torino.

* * *

A differenza del Paudiss, il secondo quadro della Galleria Sabauda che qui pubblichiamo: il n.º 306, rappresentante la *Sacra Famiglia* (su tela, m. 1,19 di alt., m. 0,935 di largh. (TAV. CXXII, fig. 4), ne ha fatto parte fin dalle origini ed è menzionato in tutti i cataloghi, a cominciare da quello del Callery, del 1859, fino all'*Itinerario* del Pacchioni del 1932, sempre però sotto un nome d'artista inesistente, risultante da un'errata lettura della firma, ben visibile sulla base dell'alto pilastro dietro la Vergine: il Callery lo dice di Jean Siffert³⁾; nell'*Indicazione sommaria* del 1866 tale nome è modificato in quello di Schifert⁴⁾, ripetuto dal Baudi di Vesme⁵⁾ e dal Pacchioni⁶⁾. Ma tutti poi sono concordi nel riconoscere che nulla si sa di tale pittore: « Je n'ai trouvé aucun renseignement sur cet artiste », scrive il Callery. « Il pittore Schifert è totalmente sconosciuto », rincalza il Vesme; ma in base alle due diverse grafie: *Siffert* e *Schifert*, l'uno lo ritiene fiammingo e l'altro tedesco. La firma invece non è d'altri che del pittore Jan van Bylert di Utrecht, composta delle iniziali delle due prime parole molto ravvicinate fra di loro e alla terza parola intera, con l'iniziale minuscola e la *i* invece della *y*, come talvolta scriveva il Bylert: *Jubilert* (TAV. CXXII, fig. 5). Il dipinto presenta infatti i caratteri tipici del suo stile, in un periodo ancor primitivo, italianizzante. Nasce subito spontaneo il confronto di esso con l'analoga *Madonna col Bambino* del Museo di Braunschweig (TAV. CXXII, fig. 6), che il catalogo di quella galleria del 1922 ascrive dubitativamente a Simone Vouet, conforme la precedente attribuzione di un vecchio inventario; una nota però aggiunge che secondo l'opinione di Roberto Longhi il dipinto sarebbe opera di Jan van Bylert⁷⁾. Sappiamo che il Longhi aveva già identificato per conto suo anche il vero autore dello pseudo-Schifert di Torino, e l'una attribuzione si lega all'altra. Il quadro di Braunschweig è stato in seguito pubblicato come opera del Bylert dallo Schneider⁸⁾; ma da informazioni trasmesse dalla direzione del Museo, ci risulta che altre attribuzioni ancora sono state

proposte per esso: da H. Voss e W. Weisbach a Filippo di Champagne e da E. Michel a Lorenzo de La Hire. La restituzione al Bylert della *Sacra Famiglia* di Torino, che è firmata, ci pare risolva di conseguenza, senza possibilità di dubbi, anche la questione attributiva della *Madonna col Bambino* di Braunschweig.

Quanto alla datazione, giudichiamo anteriore il quadro di Torino. Lo schema della composizione è, nelle linee generali, uguale nei due dipinti: in ambedue il gruppo delle figure si dispone a piramide, e par si appoggi al pilastro scanalato su alta base che attraversa verticalmente tutta la scena e la limita a destra; in ambedue, al disopra delle figure, rimane ancora un alto spazio intermesso fra il vertice del gruppo e la cornice superiore. Ma nella *Madonna* di Braunschweig ogni particolare è più artificioso e più ornato: il marmo del pilastro è più variegato e la sua base composta d'elementi molteplici; le pieghe del manto della Vergine si raggirano in ricchi andirivieni dal capo alla spalla, dalla vita al braccio e al ginocchio, e i moduli formali sono più fini ed allungati; la disposizione delle membra è studiata in contrapposti più complicati, e la luce è più tagliente e suscita una quantità di lustri quasi metallici sulle sete e sulle pieghe, che impreziosiscono la composizione. Lo Schneider colloca il dipinto di Braunschweig intorno al 1650⁹⁾, data che ci par troppo tarda, causa l'evidente persistenza in esso di reminiscenze caravaggesche, che emergono ancora pur frammezzo le nuove acutezze metalliche della luce. Ci pare ch'esso invece appartenga alla stessa fase stilistica della *Scena di banchetto* dell'Oberpräsidium di Königsberg, ch'è datata 1635.

La *Sacra Famiglia* di Torino presenta caratteristiche di stile più italianizzanti: più larghi i moduli formali e più plastici, lontani da qualsiasi acutezza lineare, più semplice la composizione; manca il gran panneggio ricadente dall'alto ed è sostituito da un fondo unito assai più favorevole al campeggiare delle immagini; persino il pilastro a destra è più semplice nei suoi elementi architettonici; la piramide formata dal gruppo delle figure è più bassa e molto più

³⁾ J. M. CALLERY, *La Galerie Royale de Peinture de Turin*, Turin, 1859, pp. 90 e 209.

⁴⁾ *Indicazione sommaria dei quadri della R. Pinacoteca di Torino*, Firenze, 1866, p. 64.

⁵⁾ A. BAUDI DI VESME, *Catalogo della R. Pinacoteca di Torino*, Firenze, ed. 1899, p. 95; ed. 1909, p. 98.

⁶⁾ G. PACCHIONI, *La R. Pinacoteca di Torino*, serie « Itinerari dei musei e monumenti d'Italia », Roma, n.º 16, p. 23.

⁷⁾ *Verzeichnis der Gemäldesammlung im Landes-Museum*

zu Braunschweig (redatto da Illichzig), Braunschweig, 1922, p. 68:

Simon Vouet (?), geb. 1590-gest. 1649
510. Maria mit dem Kinde. Kniestück. Leinw., h 1.130, br. 0,925. Nach Rob. Longhi wahrscheinlich von dem Utrechter Jan van Bylert.

⁸⁾ A. VON SCHNEIDER, *Caravaggio und die Niederländer*, Mahrbug-Lahn, 1933, pp. 47, 132 e fig. 25 a.

⁹⁾ *Op. cit.*, p. 47.

larga di base, e si lega più strettamente al pilastro; il modo di panneggiare è più sobrio, senza lustri di pieghe, del tutto « all'italiana »; e la luce batte larga e unitaria e crea delle ombre che sono l'equivalente rovesciato del tondeggiare dei volumi dei corpi. Persino i tipi fisionomici sono più pieni e robusti. La data d'esecuzione quindi del dipinto di Torino è da ritenersi notevolmente anteriore a quella di Braunschweig. Il termine *post quem* ci è dato dal S. Sebastiano della Galleria Harrach di Vienna, che porta la prima data conosciuta nell'opera del Bylert: 1624, ed è il più italianizzante dei suoi dipinti. (A tutt'oggi la sua attività anteriore al viaggio in Italia ci è del tutto ignota). In seguito, per parecchi anni anche dopo il ritorno in patria, fin verso il 1630, la sua produzione rimase fortemente improntata alla maniera caravaggesca: nel novero di tali opere va posta anche la *Sacra Famiglia* di Torino.

Ma il solo Caravaggio non basta a spiegarne del tutto lo stile. È interessante rileggere il commento che al quadro dedica il vecchio catalogo del Gallery¹⁰: « Il est evident que le peintre a cherché à imiter le Guide, mais s'il s'en est rapproché par la couleur et la manière de draper, il est loin d'avoir saisi la noblesse de ses types ». Il rilievo del Gallery sulla scarsa nobiltà dei tipi, lasciatone cadere l'implicito giudizio negativo, si inverte storicamente traducendolo nell'apporto caravaggesco allo stile del Bylert. Ma non riteniamo tuttavia che l'accento al Reni, se pur non preso alla lettera, debba del tutto esser lasciato cadere: c'è più accademismo in questo quadro del Bylert che nei prototipi caravaggeschi; quella composizione trasversa e piramidale, appoggiata all'alto pilastro che ascende verticale contro la cornice, è motivo bolognese, che dai Caracci in poi ricorre frequentemente nelle opere di questa scuola; e non è caravaggesco ma bolognese il tipo del S. Giuseppe, in cui uno schema disegnativo astratto si indovina pur sotto la definizione plastica della luce; e dai grandi e tondi occhi di Maria, disegnati con tanta regolarità e purismo formale, muove uno sguardo che ricorda vagamente quello delle tante Sante bolognesi e romane di Guido e del Domenichino, e par ripetere le lontane origini dalla raffaellesca Fornarina e dalle brune Madonne di Giulio Romano.

Fra il 1614 e il 1625 all'incirca, durante il periodo di maggior affluenza in Italia e a Roma

dei maestri olandesi « caravaggeschi », nel cui novero s'include il Bylert, a Roma il caravaggismo aveva preso delle inflessioni assai accademiche nell'opera di un Valentin, di un Guercino, di un Reni, e quest'ultimo era una figura dominante. Uno dei più accademici fra i « caravaggeschi » olandesi ci pare il Bylert; e non è senza motivo che con insistenza un'opera indiscutibilmente sua come la *Madonna* di Braunschweig sia stata attribuita ad un francese: Simon Vouet, uscito dall'ambiente romano fra caravaggesco e classicheggiante. Errata, quest'attribuzione reca con sé un suggerimento prezioso e si riallaccia alla vecchia osservazione del Gallery, per farci sentire la necessità di correggere e sfumare i contorni di un troppo preciso « caravaggismo » nella definizione stilistica del Bylert.

A. M. BRIZIO.

IL MUSEO PROVINCIALE DI CHIETI NEL CAPITOLIUM TEATINUM.

LA SEDE.

Nell'ultimo quarto di secolo si è avuto a Chieti un notevole rinnovamento urbanistico, inteso soprattutto ad allargare e riordinare il Corso Marrucino che è l'arteria principale della città, e rendere possibile di costruire, sulle aree di risulta, grandi e moderni edifici ad uso di pubblici uffici. Il primo tratto di questa strada, venendo dal Duomo, è stato arricchito anche di portici, che peraltro non hanno potuto avere ancora organico e completo sviluppo per tutta la lunghezza del Corso, a causa di deficienza di capitali. Il primo sforzo ha giovato tuttavia a migliorare le condizioni edilizie di quell'antico ed importante centro abruzzese, e ad impostare un problema che dovrà essere o prima o poi risolto per intero.

E poichè l'odierna Chieti occupa la medesima area della città italica, poi romanizzata, di *Teate Marrucinorum*, i lavori sinora compiuti hanno incontrato e svelato allo studio non poche vestigia di costruzioni del periodo classico, specialmente nella zona limitrofa al palazzo delle Poste. È però mancato sin dall'inizio un piano che armonizzasse il riassetto edilizio col rispetto dei ruderi, avendo di mira la valutazione topografica ed archeologica di quanto ritornava alla luce. Così molte reliquie disparvero prima di avere una congrua registrazione scientifica, ed altre — pur troppo — si dovettero distruggere più tardi, considerato l'impedimento che ne ve-

¹⁰ *La Galerie Royale de Peinture de Turin*, Turin, 1859, p. 209, n.° 298.