©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

dipinte in bianco devono avere la medesima composizione della preparazione (essendo i colori bianchi formati da creta), il che infatti mi è stato confermato all'analisi.

22) La battitura degli strati veniva eseguita, come si pratica ancora oggi, con dei " battitori ,, di legno, muniti di manico.

23) Sono state ritrovate a Pompei delle " pietre da levigare ,,, simili a quelle usate in tempi moderni per la lucidatura dei pavimenti.

24) PLINIO (XXXIII, 40) e VITRUVIO (VII, 9) invero citano l'applicazione dell'encaustatura, ma solo riferendosi all'uso del cinabro nei dipinti all'aperto, per evitarne l'annerimento. Ho potuto constatare a Pompei che i dipinti nei quali si è fatto uso di cinabro, nell'interno di edifici, sono tutti più o meno anneriti.

25) Nel corso delle mie ricerche, i varii strati delle pitture sono stati " anatomizzati ,,, conservando in tubetti di vetro tutti i componenti che ho potuto individuare e separare: essi sono a disposizione degli studiosi per eventuali controlli od ulteriori ricerche.

LIBRI RICEVUTI

A. HILDEBRAND, *Il problema della forma*. Trad. Introd. e note di Sergio Samek Lodovici. Casa Ed. D'Anna, Messina–Firenze, 1949.

Fiedler aveva posto il principio che è possibile realizzare l'esistenza di una oggettività visibile in prodotti di una attività cosciente solo attraverso un'attività che si configuri immediatamente come una continuazione dello stesso processo sensibile. H., il suo amico scultore, cerca di fissare come tale processo può giungere ad un valore, come può cioè determinarsi un *legittimo nesso* (p. 100) *tra rappresentazione e attività sensoriale;* come può nascere una gioia estetica o, come egli dice, un *benessere* (p. 77) umano davanti all'opera d'arte. E la sua risposta è che ciò può avvenire solo mercè la struttura unitaria dell'opera, la sua *intima architettura* (p. 29), la sua conclusa spazialità; è la via ad esse che va colta; le leggi di tali determinazioni sono le leggi interiori dell'arte, chè l'arte *non è una questione personale in rapporto coi lati inartistici dell'uomo* (p. 99), ma la creazione di uno spazio in cui appaiano, omogenei e simultanei, sia i valori *funzionali* (p. 93), cioè i valori mimici o comunque capaci di una suggestione sentimentale delle figure o delle cose, sia i dati di percezione o di ricordo. La creazione di tale spazio non è possibile accettando qualsiasi motivo funzionale o realistico offertoci; con ciò avverrebbe di *inseguire una visione della natura e un patrimonio di rappresentazioni affatto inutilizzabile agli effetti artistici, perchè il punto di vista artistico non ha concorso fin da principio al loro prodursi* (p. 97). Considerazioni estetiche queste che si uniscono quanto mai strettamente ad un pensiero normativo, in cui, a lor volta, confluiscono le sue predilezioni plastiche di quegli anni (ad es. *Dionysos* del '90) e le sue conoscenze di ottica (H. amico di Helmholtz), e nasce la sua distinzione tra visione da lontano, che ci dà la rappresentazione visiva, e la visione da vicino che crea immagine solo in quanto l'occhio si muove sull'oggetto e che H. chiama *rappresentazione motoria*. Le rappresentazioni motorie devono anch'esse consolidarsi (diciam così) nell'immagine lontana, collocarsi in un'impalcatura spaziale che ci dia una chiara sensazione di volume totale continuo. L'impulso plastico muove — o deve muovere — da un piano fondamentale (a tale distanza che gli occhi vedano parallelamente) verso il di dietro di esso; l'unificazione plastica si avrà così in quanto il complesso dell'immagine si offre su un piano, dal quale muove in profondità sino a raggiungere, all'indietro, un secondo piano parallelo al primo e costituente col primo lo spazio in cui si colloca la figura, percepibile interamente dal davanti con occhio immobile — *impressione di superficie dotata di un forte stimolo di rappresentazione in profondità* (p. 76).

Non è il caso di ripercorrere qui questo complesso di teorie di H., questa sua pedagogia dello spazio, e meno che mai di rapportarla alla filosofia tedesca a lui precedente o giudicarla con la nostra mentalità di oggi; ma di segnalare ancora una volta l'importanza che questo complesso di concetti, non facili, ma esposti con indubbia energia di pensiero, ha avuto per tutta la critica d'arte del successivo trentennio e per tutta quella problematica spaziale del primo Novecento che si è inserita in qualche modo nella stessa creatività artistica moderna. Samek Lodovici traducendo questo *Problem der Form* e dandogli in appendice la difesa che l'H. ne scrisse nei *Suddeutschen Monatsheften*, ha fatto cosa utilissima, e già nella sua prefazione e nelle sue note sono cenni esatti ed interessanti sulla fortuna del pensiero di H. Speriamo che egli possa darci presto anche la traduzione dei *Gesammelte Aufsätze*, chè H. è scrittore d'arte che merita, e per il suo valore e per la sua influenza, di essere più diffusamente conosciuto. g. c.

Studi Artistici Urbinati, vol. I; a cura di Pasquale Rotondi, ed. Urbino, 1949.

Questo primo volume di una collana con la quale l'urbinate Accademia Raffaello si propone di portare il suo contributo agli studi di storia dell'arte è dedicato quasi esclusivamente all'opera, non ancora del tutto definita, di Francesco di Giorgio, soprattutto in rapporto con l'architettura del Quattrocento ad Urbino; la figura di Francesco di Giorgio è infatti l'argomento delle quattro lezioni tenute nel 1948 ai corsi sul Rinascimento urbinate organizzati dall'Accademia, e qui pubblicati. L'attività architettonica di Fr. di G. nell'ambiente urbinate, non può invero essere identificata se non attraverso una minuziosa analisi stilistica che aiuti a sceverare, in opere che sovente son frutto di vari autori, come in special modo molte parti del Palazzo Ducale, gli apporti dell'architetto senese da quelli dei suoi predecessori. E appunto su un'analisi siffatta si basano le ricerche illustrate nei due primi saggi, l'uno di Mario Salmi (*Il palazzo ducale d'Urbino e Fr. di G.*) l'altro di Corrado Maltese (*Opere e soggiorni urbinati di Fr. di G.*), che prendono entrambi le mosse dalla produzione pittorica e plastica dell'artista, ricercando in essa, e non solo negli aspetti più direttamente legati alla architettura — come le prospettive di sfondo dei dipinti e delle tarsie — ma anche nel contenuto formale degli elementi figurativi e della loro rappresentazione, i caratteri peculiari della personalità di lui.

Del confronto fra codesti caratteri, oltre che naturalmente dalle poche opere note del senese, con le varie parti del Palazzo Ducale e con altri edifici urbinati, si serve poi il Salmi per ritornare sulle affermazioni contenute nella monumentale pubblicazione dedicata da R. Papini a *Fr. di G. Architetto*, rivedendo su basi più rigorose le conclusioni troppo generose a cui, forse per l'entusiasmo del

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

gran lavoro, era stato indotto quest'ultimo. E sembra lecito sperare che questa messa a punto, minutamente circostanziata, valga a chiudere il dibattito sull'argomento, che, allo stato attuale della nostra conoscenza, sembra dalle costruzioni del Salmi esaurientemente risolto.

Dello studio del Maltese che, quantunque dal titolo sembri basato prevalentemente su dati biografici, consiste invece in un'attenta indagine estetica, ci sembra di particolare interesse l'ingegnosa ipotesi di un Fr. di G. " bramantizzato ,, dal suo soggiorno a Milano nel 1490, il cui risultato sarebbe il S. Bernardino di Urbino, così diverso, come impostazione compositiva spaziale, dalle altre opere di lui, che, dopo aver aggiornato alla Corte di Montefeltro la propria formazione senese, avrebbe prontamente assimilato anche la nuova concezione architettonica del grande urbinate.

Di soggetto più strettamente architettonico è invece il saggio di P. Rotondi (*Contributi urbinati a Fr. di G.*), al quale si deve il recupero, sia pure puramente ricostruttivo, di un'opera scomparsa dell'artista: il duomo di Urbino, riformato interamente dal Valadier dopo il crollo della cupola avvenuto nel 1789. Le analogie dell'edificio quattrocentesco con la Madonna del Calcinaio e con i disegni di Fr. di G. sono così evidenti da potersi considerare del tutto probative, mentre la stessa paternità per il Convento di S. Chiara, che il Rotondi del resto enuncia solo con riserva, non sembra possa andare oltre una progettazione realizzata in ritardo e con sensibili alterazioni dell'idea primitiva.

La quarta lezione pubblicata nel volume dovrebbe in realtà, in rapporto con la figura dell'artista, precedere le altre giacchè in essa P. Sanpaolesi (*Aspetti dell'architettura del '400 a Siena e Fr. di G.*) illustra soprattutto lo sviluppo dell'architettura del primo Rinascimento nella città natale di lui. Nel quadro dell'attività architettonica senese della seconda metà del sec. XV, ove il Sanpaolesi attribuisce nuova e inconsueta importanza al Vecchietta e al Turapilli, il primo come importatore delle forme classicheggianti del Quattrocento fiorentino, il secondo come divulgatore dello studio dell'antico, la posizione di Fr. di G. risulta ad un tempo quella dello scolaro in gioventù e prima cioè di professare la pratica dell'architettura, e del maestro, al ritorno da Urbino, ormai padrone di quell'arte, al cui successivo, e non più soltanto locale, sviluppo egli aveva inteso di contribuire, fin da principio, con la sua opera di trattatista teorico.

G. Rosi

Paul Ganz, *Hans Holbein — Die Gemälde*, Phaidon Basel, 1950.

Questa monografia di P. G. su Holbein segue a 37 anni di distanza quella da lui pubblicata nel 1912 nella collezione dei Klassiker der Kunst; di poco maggore è il numero delle illustrazioni (220 a tavola, 60 di corredo al catalogo e qualche altra nel testo), ma assai più grandi, tipograficamente migliori, con dettagli utilissimi alla lettura delle opere. Perfette le 6 tricromie anch'esse di dettagli e tali da dare realmente il senso della impeccabile materia holbeiniana. Rispetto alla monografia del 1912 il materiale illustrativo è di assai alleggerito per quel che riguarda vecchie copie, incisioni di opere perdute etc., e pochi da allora i mutamenti di attribuzione. Il catalogo è invece più ricco di dati storici, di osservazioni stilistiche sulle opere, sulle loro vicende etc.

La Casa Editrice Phaidon, affidando questo volume a P. G., illustre studioso di pittura tedesca del Rinascimento, nulla ha voluto trascurare a che l'opera riuscisse una degna illustrazione del grande pittore umanista d'oltralpe. g. c.

I Bamboccianti, Catalogo a cura di Giuliano Briganti, Roma 1950, pp. 52, figg. 44.

I Bamboccianti – Pittori della vita popolare nel Seicento, come precisa il sottotitolo del Catalogo della Mostra organizzata a Roma da " Antiquaria ,, nelle sale di Palazzo Massimo durante lo scorso maggio – dovettero questo nome all'aver essi avuto a maestro del loro indirizzo pittorico il Van Laer, chiamato Bamboccio " perchè era gobbo, mal disposto e di sconcertata proportione ,, ; e insieme per aver essi prediletto, come quello, il dipingere " bambocci e bamboccíate ,, , termini che nel linguaggio dell'aulica critica seicentesca del Passeri erano sinonimi di " soggetti vili ,, e " laidezze ,, , e cioè soggetti desunti da una diretta osservazione della più semplice vita quotidiana, non passati pertanto attraverso il rarefatto vaglio della sublime *Idea* dei teorici del tempo: quanto mai " inconvenienti ,, dunque " al bel decoro della Pittura ,,. Di tale giudizio negativo divenuto poi nel secolo seguente limitativo — di genere pittorico minore — ebbe sempre a soffrire la valutazione dell'opera di questi artisti, il cui " movimento ,, di post–caravaggeschi trovò il proprio inizio intorno al 1630 per poi svilupparsi nei due decenni successivi. Nè se ne intesero per assai lungo tempo dalla critica i vasti e notevolissimi riflessi, che interessarono taluni aspetti della pittura di Velazquez o di quella fiamminga, oltre che il gruppo napoletano attorno ad Aniello Falcone. In tal senso il nome dei " bamboccianti ,, veniva riportato alla ribalta da R. Longhi nel 1943; e da allora l'interesse si acuì verso questo aspetto, se non ignoto, fino ad allora trascurato, della pittura seicentesca: la recente mostra, ordinata con largo concorso di opere di collezioni private e con il contributo di opere di collezioni statali, è valsa a chiarire i problemi attraverso l'opportuna scelta del materiale e l'accostamento dei vari artisti partecipi del medesimo indirizzo pittorico.

Al Briganti dobbiamo l'ottima introduzione al Catalogo — presentato in una veste tipografica davvero pregevole — e l'interessante *excursus* attraverso la storiografia, dal Seicento ai nostri giorni; mentre già si annuncia, ed a brevissima scadenza, uno studio dello stesso autore sul Van Laer e sul Cerquozzi, le due personalità centrali di questo periodo artistico. L'indagine del quale darà certo occasione ad ulteriori — e preziose — messe a punto in quella storia della pittura del Seicento che, per essere tuttora così ricca di " scoperte ,, , si rivela per buona parte ancora " da fare ,,.

m. v. b.

Istituto Poligrafico dello Stato P. V. *Direttore responsabile:* GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT