

Certo è che nel piedistallo del bozzetto ci sono delle tacche che, secondo il parere del prof. Santangelo, possono essere delle unità di misura per le dimensioni della statua, mentre invece il Volpicella scrive di una storia a bassorilievo.

Quanto fosse vivo nello scultore napoletano il ricordo del maestro veneto dimostra ancora la statua argentea di S. Vito che gli ordinò per la parrocchia omonima il sindaco di Forio nello stesso 1786, ⁸⁾ un anno fortunato per il patrimonio artistico dell'isola d'Ischia, perchè gli amministratori della chiesa dello Spirito Santo ad Ischia Ponte commisero a Giuseppe Bonito una 'Madonna del Rosario' che si conserva ancora. ⁹⁾

Nel S. Vito (fig. 1) i ricordi corradiniani, anche se non molto marcati, sono tuttavia identificabili nell'atteggiamento del Santo giovinetto e nella disposizione del panneggio, in linee oblique al corpo, che ricorda molto i moduli di Antonio Corradini. Non possedendo il bozzetto, non si può dire se gli orefici Del Giudice abbiano apportato delle modifiche nella traduzione in argento.

La statua fa pensare che il Sammartino abbia voluto realizzare nella preziosa materia soprattutto un'opera di oreficeria, nella ricca decorazione del panneggio e nei bei capelli dalle ciocche sfuggenti che incorniciano il volto dalla bellezza efebica.

Mi pare che nel giudicare il Sammartino, in particolare riguardo alla sua formazione artistica, si dovrebbe dare maggiore importanza al periodo breve, ma proficuo, in cui lavorò accanto al Corradini nella Cappella Sansevero. Chi vorrà

tracciarne una completa monografia non dovrà fermarsi al solo nome di Felice Bottiglieri: l'influsso del Corradini fu troppo grande per poterlo ignorare.

G. ALPARONE

Sono grato al prof. Santangelo per avermi, con rara cortesia, mostrato ed illustrato personalmente il bozzetto.

1) *Boll. d'Arte*, ott.-dic. 1958, p. 381.

2) *Gite di Scipione Volpicella in Albo Artistico Napoletano* a cura di Mariano Lombardi, Napoli 1853, p. 120. Nella cappella, ora caserma della Guardia di Finanza, è sparita da tempo la ricca suppellettile artistica, comprendente anche un quadro di Giovanni Do, e rimane solo un pavimento di mattoni invetriati. È morto da diversi anni l'antiquario napoletano Pasquale Trocina che, a detta dei Règine, acquistò molti anni fa le ultime cose.

3) Comunicazione orale.

4) G. G. ORIGLIA, *Historia dello Studio di Napoli*, Napoli 1753, p. 384.

5) Cfr. A. RICCOBONI, *Sculture inedite di Antonio Corradini*, in *Arte Veneta* 1952, p. 151 ss.; G. ALPARONE, *Note sul Cristo Velato nella Cappella Sansevero a Napoli*, in *Boll. d'Arte*, apr.-giugno, 1957, p. 179 ss.; M. PICONE, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959.

6) *L'Arte* XVI, 1913, p. 250. Nella nota il Fogolari non cita alcuna stampa che potrebbe essere utile per ricordare la statua dispersa, limitandosi a sottolineare l'influsso del Corradini sul Tiepolo giovane. Il prof. Santangelo nel suo contributo lascia trasparire il suo scetticismo, lasciando allo scritto del Fogolari la piena responsabilità di questa affermazione.

7) Comunicazione orale.

8) Le notizie in D'ASCIA, *Storia dell'isola d'Ischia*, Napoli 1867, p. 384.

La statua costò complessivamente ducati 2848,74, dei quali 150 pagati a don Giuseppe Sammartino per il bozzetto e 650 ai fratelli Giuseppe e Genaro Del Giudice per la fusione in argento. Il contratto fra lo scultore, gli orefici ed il sindaco di Forio fu stipulato il 18 aprile 1786 e la statua giunse a Forio il 21 marzo dell'anno successivo.

9) Il regesto del documento è nelle mie *Note sulle opere d'arte contenute nella chiesa dello Spirito Santo ad Ischia in L'Ora di Procida*, maggio 1956. È un ordine di rimborsare a don Francesco Scotti ducati 32 e grana 60 per due regali di pesce a don Giuseppe Bonito e un anticipo "...per il quadro del SS. Rosario che il medesimo deve fare alla detta nostra chiesa...". Forse una ripulitura potrà mostrare dei pregi che oggi sfuggono allo sguardo dell'osservatore. Il quadro è certo della bottega del pittore stabiese, ma non credo che sia proprio suo.

LIBRI RICEVUTI

BIANCA MARIA FELLETTI MAJ, *Iconografia romana imperiale - da Severo Alessandro a M. A. Carino (222-285 d. C.)*. Roma, l' "Erma", di Bretschneider, 1958.

Questo volume, secondo della nuova serie dei "Quaderni", ideati come raccolta di materiali per servire da ausilio nell'insegnamento universitario, viene in pratica ad assolvere un compito molto più largo, perchè costituisce quell'aggiornamento, sempre più indispensabile, dell'opera del Bernouilli, proprio per il tormentato periodo della storia di Roma imperiale detto dell'anarchia militare, dove al gran numero di principi dal regno breve e dalla vita in genere poco conosciuta corrispondono nell'arte del ritratto mutamenti stilistici di grande importanza.

Come al solito la I parte è dedicata alle fonti, questa volta con la traduzione a fronte solo in italiano, traduzione — diciamo pure — comoda; e del resto il testo è lì per i critici più esigenti che non si fidassero dell'interpretazione. Purtroppo nel caso degli imperatori del III secolo la raccolta delle fonti serve a far spiccare quanto poco sia tramandato di sicuro e come molte notizie siano solo superficiali ed esteriori (tutte quelle descrizioni di nasi, menti e carnagioni non dicono molto e a volte sembrerebbero ricostruite a posteriori). La II parte comprende i monumenti: per ogni personaggio è premessa una breve notizia storica ed un esame della documentazione numismatica, particolarmente chiaro e sintetico, dove l'A. offre una guida sicura

in un terreno spesso complicato, come nel caso dei due primi Gordiani; seguono infine i ritratti, divisi fra quelli sicuri, quelli ancora discussi e quelli di attribuzione incerta o erronea; chiudono infine le rappresenziazioni su gemme.

Sotto Alessandro Severo sono elencati prima i ritratti del "tipo del Filippo Junior", poi quelli dell'Augusto; l'aver riportato, seguendo il L'Orange, il gruppo del "Filippo Junior", a questo imperatore (con tutti i rimandi inerenti) può essere una delle ragioni per le quali l'A. ha iniziato la sua trattazione dall'ultimo dei Severi. Tra i ritratti un tempo considerati di Alessandro, tre sono attribuiti con maggiore probabilità ad altri personaggi, fra cui il condottiero del sarcofago Ludovisi, per cui è accettata, pur con riserve, l'identificazione con Timesiteo. Fra le donne dei Severi è un bel ritratto inedito, l'Orbiana di Ostia (n. 44), che sarà prossimamente pubblicato nel catalogo dei ritratti ostiensi di R. Calza. A Mamea sono invece tolti molti ritratti, spesso di private, che le erano stati attribuiti in genere solo per l'acconciatura.

Forse può ingenerare confusione il criterio, pur giustificabile a rigore di termini, di includere tra i ritratti sicuri anche quelli giudicati falsi o non antichi, com'è il caso dei due ritratti di Massimino al Louvre (nn. 79, 80). Per Gordiano III, al bel ritratto della collezione Pett di Oslo (n. 154), studiato dal Kaschnitz, è accostato un ritratto inedito in collezione privata a Roma (n. 155), nonostante

le piccole proporzioni (alt. cm. 21) insolite per un ritratto imperiale (vedi al n. 164). Sono interessanti i due ritratti bronzei di questo imperatore da Nicopoli e da Kastell Niederbieber (nn. 162, 163) per osservare la trasformazione che il ritratto imperiale subisce nelle provincie; lo stesso dicasi per il Treboniano Gallo di Istanbul (n. 262). Un Gordiano Pio (n. 175), non identificato, nel cortile di Palazzo Riccardi a Firenze, è l'unico citato di questa collezione in gran parte inedita, e il cui catalogo è ora in preparazione. Del Museo Archeologico di Firenze è ricordato il Treboniano Gallo (n. 261) (correggere a p. 191 "Testa bronzea di Firenze, Uffizi"), mentre numerosi sono i ritratti degli Uffizi, per i quali è imminente il nuovo catalogo del Mansuelli.

Fra i due giovani figli di Decio, il cammeo di Londra (n. 258) viene attribuito ad Hostiliano per confronto con i ritratti del fratello Erennio Etrusco, pur essendo assai spiccata la somiglianza fra il cammeo e il ritratto delle Terme (n. 252) di quest'ultimo. Anche le effigi di Gallieno sono divise in due gruppi: "Gallieno giovane", e "Gallieno Augusto"; per il c. d. "Remetalce", di Atene (n. 304) l'A. non esclude l'identificazione dell'Alfoldi con questo imperatore. Delle quattro teste in bronzo dorato di Brescia, due (nn. 351, 352) sono attribuite, in forma dubitativa, a Claudio il Gotico e le altre due (nn. 371-372) a Probo, mentre è lasciata a Carino la grande testa dei Conservatori (n. 378) per la quale è stato fatto recentemente il nome di Probo.

Il volume è completato da una serie di indici che rendono la consultazione facile e spedita, e dalle illustrazioni, numerose, benchè naturalmente mai quanto si vorrebbe, soprattutto quando piacerebbe avere subito a mano un confronto citato nella discussione o quando si tratta di ritratti meno noti di Musei stranieri o pubblicati in riviste non sempre reperibili con facilità. Comunque le illustrazioni sono più che sufficienti ad orientare il lettore sulla fisionomia di ogni personaggio; in particolare le monete sono molto nitide e leggibili. Forse l'inserimento di un'altra moneta di Carino, tav. XXX (n. 202), ha causato lo spostamento di un numero nei riferimenti alle tavole degli ultimi pezzi (anche spostati di un numero alcuni riferimenti nel testo, per es. a p. 101 dopo il n. 38), ma la cosa è facilmente superabile e nell'insieme il grosso volume anche tipograficamente è assai corretto e ben presentato.

Cl. Laviosa

Ori e argenti dell'Emilia antica. Catalogo a cura di N. ALFIERI, P. E. ARIAS, G. BERMOND MONTANARI, M. DEGANI, G. A. MANSUELLI, R. PINCELLI, con presentazione di L. LAURENZI e saggio introduttivo di G. A. MANSUELLI. Ed. Alfa Bologna, 1958.

Dovuto alla collaborazione di un gruppo di studiosi che da tempo si occupano dei problemi archeologici dell'Italia settentrionale, è questo il primo catalogo di una serie di mostre che da alcuni anni il Museo Civico di Bologna — con l'appoggio e l'aiuto della Soprintendenza alle Antichità e dell'Ente del Turismo — viene organizzando allo scopo di richiamare l'attenzione su materiali rinvenuti in Emilia o conservati nei musei emiliani,

inediti o scarsamente noti. Ne è risultata una serie di volumetti (*Iridescentze e colori di vetri antichi*, Bologna 1959; *Lavori in osso e avorio dalla preistoria al rocò*, Bologna 1959; *Medaglie del Rinascimento*, Bologna 1960), attraenti nella veste editoriale, di grande utilità per i visitatori e di sicuro riferimento per gli studiosi. Assai curato e ottimamente illustrato questo delle oreficerie è forse il più impegnativo della serie. Consta di 319 schede descrittive, chiaramente compilate e corredate di bibliografia, confronti e, elemento particolarmente utile, dei dati relativi al rinvenimento, corredo tombale, ecc. Si tratta per lo più di gioielli, ma vi sono anche vasi e altre suppellettili in cui si è esercitata la mano dell'orafo. 200 sono gli oggetti riprodotti nelle 82 fotografie che chiudono il volume e nelle due tavole a colori assai ben riuscite.

I limiti cronologici — per la prima e più importante sezione, costituita da materiali di provenienza emiliana — sono offerti, da un lato, da un disco in oro con decorazione geometrica rinvenuto nella stazione della tarda età del bronzo di Borgo Panigale presso Bologna, uno dei pochissimi esempi di oreficeria preistorica nell'Italia settentrionale, e, dall'altro, da un anello carolingio ritrovato nell'alveo del fiume Reno.

Nel lucido e approfondito saggio introduttivo G. A. Mansuelli mette in rilievo la qualità e l'importanza dei pezzi più significativi, ne delinea i rapporti con le altre manifestazioni artistiche coeve, affronta il problema dell'esistenza di una produzione locale arcaico-classica, forse in Felsina stessa, sia di oreficeria che di bronzistica.

Tre sono i nuclei principali di gioielli descritti nel catalogo: quello felsineo-spinete (VI-IV secolo a. C.), quello tardo-romano e quello longobardo. Il più antico è costituito da oreficerie rinvenute nelle necropoli di Bologna e di Spina, queste ultime in gran parte inedite. Dalle "tombe degli ori della Padania", come sono state definite le due tombe bolognesi dell'Arsenale e Arnoaldi n. 11, provengono alcuni pezzi di oreficeria etrusca: ad es. l'elegantissima fibula aurea a sanguisuga decorata a granulazione, di fabbrica vetuloniese. Di particolare interesse è la presenza nell'ambiente villanoviano della fine del VII secolo a. C., alieno da raffinatezze e ancora legato a gusti elementari, di queste importazioni di gioielli dall'Etruria. Legami con l'ambiente vetuloniese — come ha sottolineato recentemente R. Pinelli (*Le oreficerie delle tombe Villanoviane di Bologna in Civiltà del ferro*, Bologna 1960, p. 361 ss.) — rivela pure il singolare gruppo di laminette d'argento con testine umane a rilievo, forse di produzione locale, che d'altro canto si riallaccia a modelli greco-orientali, ciprioti e rodii, e trova pure confronto, già nel VI secolo a. C., in una collana da Ruvo.

Al pieno V sec. appartiene l'anello d'oro con genio alato e peploforai dal sepolcreto della Certosa, elaborato prodotto di gusto classico. Pure al V secolo a. C. e agli inizi del IV vanno datati i gioielli rinvenuti nelle necropoli di Valle Trebba e di Valle Pega — soprattutto orecchini, diademi, anelli e dischi — per i quali l'Arias, nella nota "Gli ori di Spina", intravede legami con fabbriche dell'Italia meridionale, in modo particolare tarentine.

Dal III secolo a. C. fino al principio del III secolo d. C. — eccetto i pochi ornamenti deposti nelle tombe galliche,

modeste catenelle, fibule e armille in argento — non abbiamo per ora che scarse testimonianze di un artigianato di orafi in Emilia e nessun oggetto d'importazione.

Il secondo nucleo omogeneo di gioielli di provenienza emiliana è offerto da alcuni tesori sotterrati in momenti di pericolo per invasioni dal Nord, come quello del Teatro Regio di Parma e quello di via Cavour a Reggio. In questi due complessi, databili rispettivamente al III e al V secolo d. C., l'oro è sfruttato in tutta la sua ricchezza e in tutte le sue possibilità. Fra gli oggetti del tesoro di Reggio — rinvenuto nell'ottobre del 1957 e ora pubblicato nel bel volume di M. Degani, *Il Tesoro romano-barbarico di Reggio Emilia*, Antiquariato Sansoni, Firenze 1959 — ha particolare rilievo una splendida fibula a croce latina con staffa filigranata, forse il più bell'esemplare conosciuto del tipo.

Finissimo lavoro di orafa rivela pure, nella sua ageminitura, uno dei vasi bronzei scoperti in un pozzo antico presso Bazzano, e soprattutto quell'eccezionale cimelio rappresentato dal piatto in argento niellato da Cesena, eseguito forse in Italia da artisti orientali, o più probabilmente importato: la fastosa decorazione figurata, un banchetto e scene pastorali a carattere idillico, si inquadra nell'arte aulica del IV secolo d. C. con evidenti reminiscenze tardo-ellenistiche.

L'ultimo cospicuo gruppo di oreficeria emiliana, quello longobardo, si distingue per il contrasto cromatico ottenuto con l'accostamento di pietre preziose di diversa natura: proviene da zone quali il Reggiano, il Parmense e l'Imolese che ebbero una notevole importanza nelle vicende dell'epoca.

Una piccola sezione, con materiali di provenienza ignota — i più appartenenti alla Collezione Palagi, ad es. alcuni esemplari di arte egizia e una rosetta rodia in oro del VI sec. a. C. — oppure rinvenuti fuori dell'Emilia, come alcuni oggetti dall'isola d'Elba ora al Museo di Reggio, completano l'interessante rassegna.

Il catalogo offre quindi un'ottima raccolta di materiali, presentata con buon gusto e finezza, che costituirà un utile strumento di lavoro anche per gli specialisti.

Una bibliografia essenziale completa il volume.

P. Pelagatti

G. MARCHINI, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, in *Rinascimento*, anno IX, n. 1, giugno 1958.

Ancora uno studio sul Palazzo Urbinate? Ma non erano esaurienti gli studi del Salmi, del Rotondi e anche quelli del Papini? Evidentemente no e lo si comprende giacché, a parte la vastità dell'edificio che impone una lunga ricerca analitica, è anche una questione di metodo quella che avvalorava la ricerca del Marchini. Infatti egli, postisi i problemi della storia cronologica delle varie parti dell'edificio, e quelli della genesi della loro forma, procede con minuta analisi laddove la ricerca compiuta dagli studiosi che l'hanno preceduto gli appariva suscettibile di approfondimento. Ne è uscita una interpretazione di fatti, non ben chiariti fino ad oggi, che li pone su ragionevolmente solide basi: fra questi l'attribuzione a Maso di Bartolomeo del palazzetto della Jole, l'analisi e le conseguenti attribuzioni e sistemazioni cronologiche delle parti del cortile d'onore, e l'attribuzione e genesi della forma della facciata ad ali; nonchè l'approfondita analisi

della facciata dei Torricini. Per l'attribuzione a Maso di Bartolomeo si può ben vederne ormai l'analogia con le forme del portale del S. Domenico, e accoglierne l'attribuzione con le riserve che il Marchini stesso propone. Più impegnativa e più sottile l'indagine sul cortile d'onore dove insieme ai rilievi sul diverso spirito delle forme rispetto a quelle del piano terreno, le lievi discordanze di assi fra archi e finestre soprastanti aprono la via ad una ragionata attribuzione del piano superiore a Francesco di Giorgio e, insieme, ad alcune ipotesi sulla forma che esso avrebbe presa se il Laurana avesse potuto compiere l'opera iniziata così felicemente nel piano terreno. La forma assai sforzata della doppia parasta d'angolo che ora si vede potrebbe essere una prova sufficiente che il piano superiore era previsto senza paraste e con finestre edicolari. Nel piano inferiore alcune parti, come le volte degli angoli del loggiato, preparate in un modo ed attuate in un altro, suggeriscono interventi posteriori al Laurana. Ancora si vede come una approfondita analisi collochi più giustamente nell'ambito di Francesco di Giorgio l'aspetto definitivo della facciata dei Torricini ove le cuspidi sono aggiunte da lui e danno nuova forma a tutto l'insieme. Non mi sembra rilevante la discordanza notata dal Marchini fra l'affermazione teorica del Martini della necessità di sovrapporre i pieni ai pieni e i vuoti ai vuoti, e la reale attuazione con essa discordante. V'è una libertà che nessuna regola potrà sopprimere, ed è quella imposta dalle circostanze, nelle quali, come è in questo caso, si svela il talento dell'architetto. Noto infine l'accenno alla personalità del Martini privo di "sue filiazioni dirette". Se ci si riferisce ad un alunno vero e proprio certo il Martini non sembra averne avuto, eccetto, in certo modo, il Peruzzi. Ma se si guarda all'influsso che il suo spirito di ricercatore ebbe sulla formazione dell'architettura del '500 bisogna tener conto oltre che del Peruzzi anche di Bramante e di Raffaello, che certo svilupparono suoi spunti e sue proposte già tutte contenute nel S. Bernardino.

Nelle trentaquattro pagine l'Autore ha condensato una ricca problematica che è importante, oltretutto per la comprensione del palazzo urbinato in se stesso, anche di una delle più importanti fra le molteplici correnti che hanno contribuito a formare l'architettura del primo cinquecento romano. Molti punti controversi tocca ancora il Marchini oltre quelli principali sopra notati, e con garbate osservazioni perviene a varie precisazioni atte a chiarire il travaglio del Martini che veramente si forma una piena personalità nell'attività architettonica urbinata prima di tornare in patria sullo scorcio del secolo, a testimoniare con opere di raffinata struttura la sua raggiunta maturità. P. Sanpaolesi

G. CAPUTO, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana* — Monografie di Archeologia libica VI, Roma, L'Erma, di Bretschneider 1959.

Al teatro di Sabratha, il maggiore tra quelli finora scavati nelle antiche province romane dell'Africa, è dedicata la monografia del Caputo, la sesta di una serie, già nota per pregevoli contributi agli studi d'archeologia: completa la edizione del monumento la cui esplorazione, iniziata nel 1927 da R. Bartoccini, fu continuata da G. Guidi e dal Caputo che ne portò a termine il restauro. Ho detto

— ed intenzionalmente — che la monografia completa l'edizione perchè l'a., mosso da un encomiabile, ma forse eccessivo scrupolo, ha voluto evitare, fin dove era possibile, la ripetizione di dati e notizie già rese note altrove dal Guidi o da lui stesso. Ma se parca e ridotta alle linee essenziali è la descrizione, ricca è la documentazione grafica e fotografica, precisi i riferimenti, copiosi i suggerimenti per approfondire questo o quel punto dello studio, di modo che l'edizione soddisfa appieno ogni dotta esigenza. Gli elementi che concorrono alla profonda conoscenza del monumento sono, infatti, messi in chiara luce, come quelli relativi agli apprestamenti scenici e alla decorazione; ampia e documentata è l'esegesi dei rilievi del *pulpitum*: a tal proposito, va notato che la spiegazione del rilievo, riprodotto a fig. 59, p. 79 e n. 25, è esaurientemente confermata dalla indagine di H. P. L'Orange, *Studies on the Iconographie of Cosmic Kingship*, Oslo 1953, p. 177 ss. Infine, non va taciuta la cura nella indicazione dei restauri e dei criteri che li hanno diretti, criteri che hanno permesso di superare difficoltà, nate talvolta da opposte esigenze, raggiungendo l'intento di assicurare la conservazione hanno, in pari tempo, reso evidente la lettura delle antiche strutture artistiche.

Alla completezza della edizione, che occupa la prima parte della monografia, si adegua la seconda parte, in cui l'a., con una trattazione sintetica e mano sicura (pp. 49-69) riesce a delineare i caratteri della architettura teatrale romana in Africa, riprendendo le linee di un suo precedente lavoro, edito nel vol. X della rivista *Dioniso* (1947). Dopo aver passato in rapida rassegna i dati noti per i teatri romani dell'Africa, l'a. osserva che essi possono essere distinti in due gruppi. L'uno è costituito dai teatri della regione occidentale alla Grande Sirte con carattere più schiettamente romano: ad esso si avvicinano (p. 61) alcuni teatri della Spagna di età antoniana. L'altro gruppo è formato dai teatri della Cirenaica (di quello di Alessandria nulla è noto) ed appare più permeato nelle forme da influenze greche. Un posto a parte è da assegnare al piccolo teatro del santuario di Esculapio dell'anti-Balagne, presso l'odierna Zavvia el-Beda, la cui funzione sembra limitata a rappresentazioni di carattere sacro e liturgico; le forme, secondo il Caputo (p. 69), si avvicineranno, però, al tipo romano. I teatri della Cirenaica sono, in genere, poco noti e ciò vale per i quattro di Cirene, per i tre di Tolemaide e per i due di Apollonia. Ad eccezione del teatro di Cirene, risalente al V secolo a. C. e trasformato più tardi in anfiteatro, e di quello sull'alto della collina di Tolemaide, che è di età ellenistica, gli altri furono costruiti in età romana. Ma giustamente il Caputo osserva che tra gli edifici comunemente definiti come teatri, alcuni furono senza dubbio destinati a *bouleuteria*. In tal modo, il problema, da una parte, si innesta a quello relativo all'ordinamento amministrativo romano delle città della Cirenaica e, dall'altra, impone una revisione attenta dei numerosi edifici del mondo romano, definiti *odea*. Qui conviene notare che la destinazione teatrale di quello di Pompei (p. 68) è provata da documenti epigrafici, mentre sembrerebbe opportuno il richiamo all'edificio adiacente al tempio di tipo italico sul foro di Paestum, edificio che è, però, di età preromana. La definizione

dei caratteri morfologici dei teatri, appartenenti al primo gruppo, risulta più limpida per la maggiore copia di documentazione; ma anche tra essi appaiono elementi di retaggio greco, quali l'appoggio della cavea al declivio roccioso del terreno, se pure talvolta determinato dalle condizioni topografiche (p. 56), e le are, in evidente connessione con la *thymele* dionisiaca; are attestate per i teatri di Dugga, e di Leptis, ma di cui non mancano esempi fuori dell'Africa (p. 59). L'indagine sul teatro di Sabratha e sugli altri offre all'a. di apportare nuovi e cospicui contributi al problema più volte dibattuto del tempio in connessione al teatro. Come è noto, l'esempio più antico ci viene dal tempio, eretto a Venere, nel teatro lapideo costruito da Pompeo a Roma; in Africa, sembra che i templi connessi con i teatri siano per lo più dedicati a Cerere e, a giudizio dell'a., nel loro complesso attestano, oltre al persistere di una idea religiosa, la funzione che lo spettacolo teatrale acquistò nella società e nel costume romano del tempo.

L'esposizione schematica delle linee essenziali della monografia mostra l'importanza dei problemi trattati, problemi che aprono la via a nuove prospettive ed a fecondi approfondimenti.

D. Mustilli

The Journal of Glass Studies, Vol. I, 1959.

La nascita di questa nuova Rivista, edita dal Corning Museum of Glass, coincide fortunatamente con una ripresa degli studi sui vetri antichi. Fino a qualche anno fa le uniche opere d'insieme sui vetri erano il Kisa, *Das Glas in Altertume*, pubblicato a Lipsia nel 1908, e *La verrerie en Gaule sous l'Empire Romain* del Morin-Jean uscito nel 1913, oltre ad alcuni Cataloghi di collezioni minori, per lo più private. Nonostante che singole categorie di vetri fossero state studiate in articoli su varie riviste, era assai difficile per un non specialista orientarsi rapidamente e sicuramente in questo campo. Da allora sono usciti uno dopo l'altro degli ottimi strumenti di lavoro, come il volume *Roman Glass from Dated Finds* di C. Isings, e per rendersi conto di tale nuovo interesse basterà scorrere per esempio la bibliografia premessa al recente catalogo di una mostra di vetri antichi a Bologna, dove la maggioranza delle pubblicazioni citate porta una data posteriore al 1950. Soprattutto si va affermando la tendenza a considerare il vetro romano, anche non decorato, come uno strumento di datazione parallelo al vaso in terracotta; esso infatti, anche se più fragile del frammento ceramico, è altrettanto diffuso nelle sue infinite varietà dal più semplice al più ricco e decorato, e altrettanto comune nell'uso quotidiano della casa e nel corredo tombale. Quando lo studio delle forme e delle associazioni dei vetri romani, iniziato appunto dalla Isings, sarà più generalmente diffuso e verranno stabiliti più numerosi esempi di materiale datato, la cronologia dei vetri potrà essere altrettanto precisa e distinta di quella delle ceramiche.

Su tutto questo materiale il *Journal*, che uscirà con un unico numero all'anno, permetterà un facile aggiornamento: in ogni volume, oltre ad articoli specifici con particolare riferimento alla tecnica e ai centri di produzione e di commercio dei vetri, si pubblicano un elenco dei nuovi acquisti in collezioni pubbliche e private, con

fotografia e breve descrizione di ogni pezzo, e un elenco bibliografico di quanto è apparso nell'ultimo anno (eccezionalmente, per questo primo volume, dal 1956 al 1958) in tutto il mondo, diviso in singoli capitoli: opere generali, cataloghi, tecnica, studi su vetri antichi, medioevali, del rinascimento e moderni (suddivisi questi per paese d'origine), vetri orientali e infine vetri contemporanei. Il fatto che il *Journal* non si occupi solo di pezzi antichi, classici diremo, ma di vetri di tutte le epoche e di tutte le provenienze, oltre a garantire maggior diffusione e sperabilmente più lunga vita alla rivista, facilita anche all'archeologo quei confronti di tecnica e di stile che, soprattutto in un campo come quello del vetro, non sono certo inutili.

In questo primo numero Gladys Davidson Weinberg dà i primi risultati delle sue ricerche sulle fabbriche di vetri in Grecia. La Grecia non è mai stata famosa per i vetri, ma questo non esclude che se ne producessero, almeno per il consumo interno: così per il periodo medioevale è certa l'esistenza di una officina vetraria a Corinto. Una fabbrica cretese di età ellenistica, attiva probabilmente tra il III e il I a. C., produceva un tipo particolare di pisside circolare fatta a stampo, con due solchi incisi sulla base e a volte sul coperchio, forse ad imitazione di simili pissidi di marmo già osservate a Elyros e a Lissos nell'esplorazione della Creta occidentale fatta alla fine del secolo scorso da De Santis e Savignoni. La provenienza da Rhodovani, o in genere dalla costa Ovest di Creta, di un buon numero di queste pissidi, che si distinguono per la qualità del vetro opaca e quasi saponosa, fa propendere l'a. a localizzare la fabbrica in questa zona.

Per la storia del vetro prima dell'epoca romana, ancora così incerta, assai importanti sono i ritrovamenti ben datati di Gordian, dei quali Axel von Saldern pubblica, dagli scavi americani tra il 1950 e il 1957, una patera umbilicata con baccellature, trovata in una tomba dell'VIII secolo a. C., forse fabbricata a Nimrud, accompagnandola con un interessante studio di vetri probabilmente di origine assira, datati tra il IX e il VII secolo a. C. Sempre da Gordian sono presentati un gruppo di frammenti dai livelli ellenistici appartenenti a quella serie di vetri con rilievi ed incisioni collegata alla ceramica "megarese", e i frammenti di una coppa in vetro dorato del tipo col disegno a foglia d'oro fra due vetri, attribuita, come le due coppe di Canosa ora al British, a una fabbrica aleksandrina della seconda metà del III secolo a. C. Infine un quarto gruppo è costituito dai frammenti di un vetro soffiato che proverrebbero da un livello ellenistico fatto, che sarebbe di eccezionale importanza senonchè lo strato non è esente da possibili intrusioni romane o anche moderne.

Inoltre G. Honfmann presenta vetri, in buona parte di finestre, datati al VII secolo d. C., dallo scavo di Sardis del 1958, che probabilmente definiscono una fabbrica nella città romano-bizantina; H. Seyrig esamina delle matrici in pietra (forse clorite) di origine islamica trovate a Mileto, e suppone che servissero per fare sottili fiale da profumi. Per la parte moderna citiamo uno studio sui piatti di lattimo con vedute di Venezia di R. J. Charleston, un'altro di J. H. Rose su alcuni bicchieri a smalto del 700 con iscrizioni e, per l'Oriente, una nota di K. Yamasaki sul vetro antico in Giappone.

Cl. Laviosa

Pinacoteca di Varallo Sesia, introduzione di A. M. BRIZIO, catalogo di M. ROSCI - Varallo Sesia 1960.

Nel luglio scorso si riapriva — nell'antica sede rinnovata ed ampliata grazie all'iniziativa e al finanziamento del presidente della Società per la conservazione delle Opere d'arte e dei monumenti di Valsesia, ing. Giorgio Rolandi — la Pinacoteca di Varallo: per l'occasione è stata data alle opere d'arte della raccolta, che ha subito un opportuno completo riordinamento, una disposizione che "centri", l'attenzione del visitatore sull'arte nella Valsesia. Un criterio che ha guidato anche l'estensore delle schede, Marco Rosci, nella scelta critica delle pitture e delle sculture illustrate con appassionata dottrina nel bel volume pubblicato a cura della medesima benemerita Società valesiana e al quale l'importante saggio introduttivo di Anna Maria Brizio su "L'arte in Valsesia", conferisce valore di una vera e propria monografia sull'argomento.

Nella sua lucida, concisa trattazione, A. M. Brizio prende in esame gli avvenimenti — siano essi pittura, scultura o architettura — succedutisi nella regione: dai primi rari monumenti che precedono la fondazione del Sacro Monte allo esplosivo e determinante intervento di Gaudenzio Ferrari nelle cappelle di quella "Nuova Gerusalemme"; allo inserirsi della sostenuta drammaticità del Tanzio in una tradizione che si prolunga, pur se in nuove forme di espressione, nei pittori del '700 (un capitolo il quale, come avverte l'autrice, attende ancora molte precisazioni) e si conclude nell'800.

Accanto ai grandi nomi "consacrati", ormai dalla critica, l'attenzione viene opportunamente ricondotta dall'autrice anche su alcune figure meno note di artisti — quali il fratello del Tanzio, Giovanni d'Errico, o Giuseppe Antonio Pianca — cui una maggiore considerazione nella storia dell'arte non soltanto valesiana sembra ben a ragione dovuta: nomi nuovi i quali si inseriscono in una serie di stimolanti problemi che scaturiscono da quello esame "comparato", delle diverse espressioni dell'arte in Valsesia condotto da A. M. Brizio sempre con acuta precisione di giudizi.

Le 131 opere presentate nel *Catalogo*, cui se ne aggiungono 16 concesse in temporaneo deposito al museo — va notato il cospicuo gruppo dei Gaudenzio Ferrari e dei Tanzio, certo il maggior vanto della raccolta —, sono state oggetto di attento studio da parte del Rosci, il quale è pervenuto a numerose e persuasive nuove attribuzioni, portando notevoli contributi alla conoscenza degli artisti (è il caso ad es. del Pianca) prima d'ora pressochè sconosciuti.

La ricca collezione di disegni, provenienti per la maggior parte dalla famiglia Avondo, conclude il volume con una vasta documentazione della attività grafica degli artisti operanti in Valsesia: una documentazione di raro valore ed interesse, qualora si consideri che la raccolta comprende tra l'altro una serie di disegni del Tanzio e del Morazzone. Anche per questo settore, deve sottolinearsi il difficile lavoro compiuto dall'a., che ha sottoposto il materiale ad una completa revisione critica, rettificando gran parte delle vecchie indicazioni dell'inventario Avondo e addirittura per interi gruppi di disegni (vedi ad es. la serie già attr. al Baciccio ed ora riconosciuta a P. Fr. Gianoli); sollecitando la attenzione degli studiosi su problemi proposti da una acuta "lettura", dei singoli pezzi (così ad es. per alcuni disegni attr. a B. C. Borsetti).

m. v. b.