

aprioristicamente determinabile da un'azione critica esterna, ma in quanto riconoscibile frutto di una autentica aspirazione all'universale e perciò di un'intima, "laica", religiosità. Non altro è il significato del Gusto dei primitivi (1926) nel quadro del percorso critico del Venturi. Quel libro infatti con il suo apprezzamento per certa non-classica (se non addirittura anti-classica) arte moderna (dai preraffaelliti a Fattori e a Cézanne), alla pari con taluni "primitivi", del passato (da Giotto a Piero della Francesca) e a scapito di parecchi nomi — allora "tabù", — del firmamento artistico, segnava la prosecuzione in Italia di un processo, altrove iniziatosi con il Wickhoff e il Riegl, di storicizzazione dei "primitivi", e perciò di un loro apprezzamento al di là di ogni confronto con arbitrari schemi di perfezione. E' facile scorgere ora nel concetto di "gusto", una trasposizione del "Kunstwollen", riegliano in termini più vicini alle esigenze dell'idealismo italiano di allora. Ma per il Venturi tale storicizzazione implicava un criterio di rispetto assoluto per la dignità morale dell'artista, e quindi per la sua concreta libertà creativa, e suonava perciò indirettamente ma chiaramente polemico contro l'imbrigliamento pseudo classicista allora in corso. La critica storica coincideva così anche di fatto, per il Venturi, con la critica dell'arte contemporanea. Non è un caso se alcuni articoli venturiani di quegli anni sono lucidi, cordiali apprezzamenti di artisti da poco scomparsi, come Modigliani, o viventi, come Casorati, Arturo Martini, Spazzapan, Menzio e altri.

Gli scritti successivi al 1926 segnarono, anche negli argomenti, un ulteriore avvicinamento alla contemporaneità e, al tempo stesso, la conquista di un orizzonte storico-culturale nuovo per gli studi italiani. Se l'operare artistico autentico attinge necessariamente l'universalità, per individuarlo occorre uscire dai limiti di nazione e di stato e ricercare, invece, le manifestazioni artistiche salienti lungo le linee di sviluppo delle correnti di "gusto", capaci di favorirle anziché lungo quelle capaci di ostacolarle. Il concetto di "gusto", diventava con ciò teoricamente più vago e indeterminato, ma per il Venturi si caricava, di fatto, di valori che, inammissibili dall'ortodossia idealista, costituivano una conquista sul piano della storicizzazione del fare artistico. Non bastava per capire le singole personalità creatrici rapportarle alle idee filosofiche o religiose proprie o del loro tempo, ma occorreva vederle agire in un quadro più vasto, politico-sociale o persino economico. Metodologicamente l'esperienza della cultura americana, particolarmente del pensiero estetico del

Dewey, non poteva che arricchire e consolidare l'esigenza già implicita in tutto l'atteggiamento venturiano. In mezzo a una intensa felicità produttiva nacquero così il Cézanne (1936); gli Archives de l'Impressionnisme (1939), una delle pietre miliari della moderna storiografia dell'arte; il Pissarro (1940); Rouault (1940); Pittori moderni (1941) e poi, dopo la parentesi della guerra, Chagall (1945); Pittura contemporanea (1948) e Da Manet a Lautrec (1950).

La critica del Venturi, che di fatto era stata sempre militante, con Pittura contemporanea diveniva militante anche sul piano di un più vasto impegno storico-critico: giovani artisti italiani venivano messi a confronto con artisti d'Europa e d'America e inseriti nel quadro delle tendenze moderne più recenti, che la cultura ufficiale fino a pochi anni prima aveva ignorato o combattuto.

Da un quadro d'insieme così vasto potevano e dovevano essere dedotti nuovi orientamenti storicamente validi del gusto e il Venturi individuò in alcuni artisti, oggi considerati comunque tra i più significativi dell'arte italiana moderna, da Birolli a Mafai, da Afro a Pirandello, da Santomaso a Turcato, da Cassinari a Vedova, da Scialoja a Scordia e a Corpora, una comune civiltà di forme e di intenti capace di continuare la lunga vicenda dell'arte europea e al tempo stesso di opporsi a ogni interpretazione strumentale o anti-storica del fare artistico. Il suo Pittori Italiani d'oggi (1958) escludeva — è vero — molti artisti ben validi e tendenze importanti, poteva contenere sopravvalutazioni o errori, ma era la consacrazione esplicita e coraggiosamente impegnata di un indirizzo sostenuto con coerenza fin quasi dall'immediato secondo dopoguerra. Un significato analogo ebbe il bel volume su Spazzapan (1960), la cui arte, però, già un trentennio avanti il Venturi aveva saputo apprezzare tra i primi.

Quando la morte lo ha sorpreso egli poteva ben dire dunque — e persino in contraddizione con alcune delle sue più radicate convinzioni — di aver vissuto fino in fondo con successo — e non da passivo catalogatore — l'esperienza dell'arte nel suo farsi, intendendola non solo e non tanto come creazione del singolo per obbedire a un'intima necessità espressiva, ma come processo cui molti, volenti o nolenti, coralmemente cooperano, aprendosi la strada e lottando nel groviglio di innumerevoli forze e contrarietà.

Nell'aver ricercato e compiuto così pienamente quella esperienza per tutta una vita è probabile che consista l'insignimento più alto e duraturo, non solo teorico ma anche morale, di Lionello Venturi.

C. MALTESE

LIBRI RICEVUTI

M. BERNARDINI, *Vasi dello stile di Gnathia, Vasi a vernice nera*, Lecce, Museo Provinciale "S. Castromediano", Bari ed. l'Adriatica, 1960.

La ceramica presentata in questa pubblicazione con una veste che si ispira a quella dei fascicoli del *Corpus Vasorum Antiquorum*, era per la maggior parte inedita, tranne una ventina di esemplari figurati pubblicati dal Romanelli (C.V.A., Italia, IV, Lecce I, 1928) o citati nelle guide del museo di Lecce del Romanelli e dello

stesso Bernardini ed in studi specializzati (PICARD, 1911, FORTI, 1957, ecc.). La distinzione stabilita dall'A. tra ceramica tipo Gnathia e vasi a semplice vernice nera, è opportuna per forme come la *kylix* (tav. 59) od il *guttus* (tav. 65) che sono estranei al tipo di Gnathia, ma in generale i pezzi del secondo gruppo si possono studiare parallelamente a quelli del primo, come esemplari più modesti e non sovradipinti. Il materiale è presentato con chiare note descrittive e riferimenti bibliografici per

ciascun vaso o frammento, senza tuttavia che sia affrontato il problema cronologico o quello delle fabbriche con raggruppamenti secondo la provenienza. A questo proposito l'A. si limita a ricordare la scoperta della fornace di oinochoai baccellate a Rocavecchia (Lecce), proponendo per una limitazione al Salento della produzione tipo Gnathia con l'eventuale esclusione delle fabbriche di Taranto e della stessa Egnazia: ipotesi in verità assai difficile a sostenere, accettando la relazione con la toreutica tarantina di una ceramica che per larga parte si presenta come imitazione del metallo, e soprattutto considerando la varietà di tipi, forme, colori secondo la provenienza. Una ricerca questa già impostata dalla Rocco (1942), e che può essere continuata anche con l'ausilio di pubblicazioni come questa del Bernardini, che ha il pregio di presentare unitariamente il materiale salentino. Su tale base si può già distinguere un gruppo di sicura produzione salentina nelle *trozzelle*, di cui si vengono a conoscere ora una decina di esemplari inediti, spesso riccamente ornati, che ricordano l'eccezionale esemplare con animali e piante graffite e dipinte, ben noto dalla pubblicazione del Romanelli: non è forse superfluo ricordare che il caratteristico manico a nastro con rocchetto della *trozzella* compare nelle anfore, graffite e dipinte, della avanzata produzione attica del tipo Westslope (THOMPSON, 1934). Un altro istruttivo parallelismo con la ceramica greca si potrà forse tracciare attraverso l'esame degli ornamenti plastici dei vasi gnathini, che vengono valorizzati dal Bernardini con opportuni ingrandimenti in apposite tavole: la maschera comica applicata al manico di tav. 58,10 è assai vicina a quelle dei kantharoi Westslope. Utili spunti per la cronologia relativa e l'identificazione di fabbriche potrebbero dare anche le serie di protomi leonine dei crateri di Ghathia.

P. MORENO

FR. ED. BROWN, EM. HILL RICHARDSON, L. RICHARDSON Jr., *Cosa*, II, *The Temples of the Arx* (Memoirs of the American Academy in Rome, vol. XXVI), Roma 1960.

Il libro compare a distanza di nove anni dal primo volume del Brown sulla storia e sulla topografia della città, dopo quattro dalla pubblicazione di quello sulla centuriazione di Cosa del Castagnoli e dopo tre dalla uscita del volume della Taylor sulla ceramica a vernice nera.

Articolato in tre unità a sé stanti ma fittamente correlate fra di loro, il libro si propone di render conto dello scavo e dei suoi risultati sull'arce della città. La prima parte, opera del Brown, tratta dell'architettura: tre templi, quello di Jupiter, il Capitolium e il tempio D, probabilmente dedicato alla Mater Matuta, si rivelano così connessi non solo per contemporaneità — non però per simultaneità di costruzione — ma anche — e questo è stato bene messo in luce — per relazioni prospettiche e di visione.

L'arce si viene popolando di templi, modesti sì, ma non tanto per un centro provinciale, cominciando — ed è assai interessante notare questo fenomeno — con la "Cosa Quadrata", a simiglianza della metropoli, nel 237, e continuando con la costruzione del tempio di

Jupiter nel quarto ventennio del III sec. a. C. Nel secondo quarto del II sec. a. C. sorge il tempio D fino a che nel 150 circa viene eretto il Capitolium che, posto su un alto basamento, è di gran lunga il luogo di culto più imponente del complesso ed accentra su di sé l'attenzione, esaltando in tal modo e la divinità e lo stato; completa così l'aspetto dell'arce in quello che sarà il suo assetto definitivo fino alla scomparsa della città assorbita di nuovo dalla macchia mediterranea.

Varie ricostruzioni e fasi — il tempio di Jupiter brucia intorno alla metà del II sec. a. C. ed il suo materiale viene riusato per la decorazione del Capitolium — caratterizzano il tempio D ed il Capitolium comprendendo un cambiamento, per il primo, del numero delle colonne e della profondità della cella, mentre il secondo, inalterato sostanzialmente, muta nel modo di presentarsi a chi ad esso giunge.

La seconda parte, di L. Richardson, tratta delle terrecotte architettoniche con estrema minuzia, precisione e competenza. Compresa in un periodo che va dal 250 al 50 a. C. circa, esse vengono assegnate ai vari templi, stabilendo quante e quali di queste debbano riferirsi alla decorazione originale, e quali ai rifacimenti, compresa la riutilizzazione di alcuni elementi del tempio di Jupiter. La quantità veramente notevole del materiale reperito ha reso possibile un riesame assai interessante di vari tipi di decorazione architettonica. Tra l'altro l'A., a proposito dello studio delle lastre fittili di rivestimento, che vanno sotto il nome di "Campana", trae accettabili conclusioni quali la fabbricazione e la vendita *in loco* — se non l'invenzione stessa del motivo — proponendo anche che le placche, destinate principalmente alla decorazione templare, fossero preparate in coppie.

La terza sezione del volume, della Hill Richardson, dedicata alle sculture fittili di cui la maggior parte in frammenti minuti, provenienti dalle decorazioni frontonali dei templi dell'arce, è preceduta da una introduzione critica che imposta largamente il problema delle sculture fittili nella decorazione templare in Italia. Limitandoci a qualche citazione, oltre agli undici frammenti che hanno permesso di ricostruire idealmente la statua di culto di Giove Ottimo Massimo venerata nel Capitolium e di grandezza doppia del naturale, sono state individuate dai frammenti diciotto statue, di cui sette a grandezza naturale, che appartenevano alla decorazione del timpano capitolino. L'A. pensa che queste statue siano opera non di artigiani locali ma di una bottega di Roma; il contatto con la madrepatria non è quindi di ordine solamente politico e militare, ma si mirò a ricreare nella colonia l'archetipo del culto in tutte le sue espressioni, anche formali.

La accuratezza dello scavo, la precisione dell'esame dei materiali e dei reperti hanno permesso ancora una volta di raggiungere cospicui risultati che costituiscono un punto fermo nei vari campi nei quali la ricerca è stata espletata. Ottimi disegni e abbondanti illustrazioni costituiscono uno dei pregi non indifferenti di questo volume.

P. E. PECORELLA

Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Herausgegeben im Auftrage des Landschaftsverbandes Rheinland durch den Landeskonservator Rheinland, vol. XXIII, Berichte über die Tätigkeit der Restaurierungswerkstatt in den Jahren 1953-1959, herausgegeben von R. WESENBERG, Verlag Butzon & Bercker, Kevelaer in Renania, 1960.

Questo monumentale "ragguaglio", si distingue per non essere genericamente celebrativo, avendo preferito essere scrupolosamente informativo, partendo dal principio che il restauro, nella sua dualità tecnica e critica, richieda, oltre alla dichiarazione dei mezzi e dei procedimenti impiegati nell'opera e agli avvertimenti sulle condizioni di conservazione realizzate, quell'approfondimento del problema storico e critico cui conducono proprio quelle osservazioni e quei dati che lo storico dell'arte ha potuto raccogliere prima e durante il processo di restauro. Da una simile impostazione deriva l'originalità degli articoli che compongono il volume, suddivisi sempre in una prima informazione tecnica dovuta ai restauratori (Ernst Willemsen e Wolfhart Glaise sono i responsabili della maggior parte dei lavori) e in uno studio ampio e documentato, sui caratteri storici, stilistici e tecnici dei monumenti restaurati. Si può dire che con gli studi qui pubblicati la scienza moderna del restauro, inteso non soltanto come problema tecnico, ma considerato anche nei suoi aspetti archeologici, abbia fatto davvero alcuni passi innanzi. Gli articoli pubblicati sono sempre dovuti a studiosi che hanno una precisa competenza nel periodo di storia e d'arte cui appartiene il monumento preso in esame, secondo una regola che sarebbe augurabile vedere applicata sempre, se non si vuole che durante la parziale "demolizione", e l'autopsia che un restauro necessariamente comporta, assolutamente il minimo possibile di dati interessanti vada perduto e che ogni elemento di osservazione sia raccolto da uno studioso consapevole e preparato.

Fatta questa premessa, per dare un giudizio della validità dei risultati raggiunti occorrerebbe ovviamente considerare ognuno degli studi pubblicati, ciò che è manifestamente impossibile in questa sede. Ci si limiterà perciò a segnalarne soltanto l'argomento: H. ELBERN, su alcuni frammenti di affreschi del X sec. (?), secondo l'ingegnosa ipotesi dell'A. provenienti da un recinto di altare, a Wichterich; R. WESENBERG, sul crocifisso di Brempt, riscoperto sotto una spessa coltre di ridipinture, affine al crocifisso di Benninghausen e opera importante per definire i rapporti con l'oreficeria (Heriman-Kreuz) e la pittura (Gerresheim, Evangelionario); H. BESELER, sugli affreschi della sala capitolare di Brauweiler, che, liberati dalle ridipinture del 1930 (!) ritornano ora come un documento fondamentale della pittura romanica in Renania ("um 1149", secondo l'A.); il restauro del crocifisso romanico di Gusten è l'occasione, per U. HÜNEKE, di classificare tipologicamente una serie di altri crocifissi della Renania; stupenda la Madonna della fine del Duecento di Münsteriefel (W. BEEH). F. MÜHLBERG pubblica due crocifissi renani del Trecento; I. ACHTER il famoso, grandioso altare di Rheinberg; rivelando acutamente le derivazioni dal Maître de Flémalle e da Rogier van der Weyden; H.

APPEL le "Pietà", di Heimbach e Drove; ancora U. HÜNEKE tre sculture tardogotiche; R. EHMKE la predella dell'altare della Passione di Paffendorf; e l'altare di Bürvenick, che spinge così la rassegna sino al manierismo di Anversa. Il volume è concluso da un efficace catalogo dei restauri a cura di E. WILLEMSSEN e da due interessanti note, una dello stesso Willemsen sulle caratteristiche di un atelier di restauro; l'altra di R. WESENBERG sulla conservazione delle opere d'arte nelle chiese.

C. BERTELLI

S. J. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1961.

La recente opera del Freedberg rappresenta un grosso impegno da parte dell'A., il quale si è proposto il complesso tema della definizione del "classical style", nella pittura degli anni 1500-1520. Un ventennio quanto mai ponderoso per la presenza di tre artisti quali Leonardo, Michelangelo e Raffaello, i tre nomi sovrani, e attorno ad essi tutto un mondo di fatti artistici — tra Roma e Firenze — conseguenti e dissidenti, chè, in quel clima di classicismo High Renaissance, già all'inizio del secondo decennio si conforma il fenomeno "rivoluzionario", del "manneristic style". Il Freedberg, nel primo volume della sua opera (denso di ben 575 pagine; il II volume è di illustrazioni, in numero di 700), dispone l'ampia e difficile materia in senso, per così dire, stratigrafico, in modo cioè che l'attività svolta dai diversi artisti a Roma e a Firenze in un medesimo lasso di tempo ci venga presentata ricreandone la contemporaneità: un criterio che può avere certo i suoi buoni frutti ma che non può andare tuttavia esente dal pericolo di un frammentarismo oltre che di una difficoltà di lettura, specie nei confronti degli artisti di minore spicco e levatura.

L'opera del Freedberg — per l'imponente materiale raccolto dall'A., per la trattazione di così numerosi e vasti problemi — non offre certo possibilità di un approfondito esame in una breve nota quale la presente: si può appena osservare che per alcuni spostamenti attributivi (ad esempio, per la 'La Muta' di Urbino, l'attribuzione al Bugiardini; per 'La fanciulla col liocorno' della Galleria Borghese, l'attribuzione a Ridolfo del Ghirlandaio; per il 'Tommaso Inghirami' di Pitti l'attribuzione a bottega di Raffaello; per la parte superiore della 'Trasfigurazione' della Vaticana, l'attribuzione al Penni) sarebbe stato opportuno un esame più diffuso di dati tecnici e storico-artistici, che permettesse al lettore di seguire meglio il processo mentale che ha indotto l'A. a così audaci conclusioni circa opere di importanza e notorietà eccezionali.

Resta ancora almeno da sottolineare che i due volumi del Freedberg rappresentano il più vasto contributo portato agli studi sulla High Renaissance negli ultimi decenni e che di essi dovrà tener conto chiunque si dedichi a questo campo di ricerche: dobbiamo esser grati all'A. per il prezioso ausilio di notizie, osservazioni, aggiornate letture critiche che i volumi ci offrono e, non ultimo merito, per il vastissimo e ottimo materiale illustrativo che li corredda.

m. v. b.