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

le uova, il feto, un animale divorato, e così via.

Di questa regione sono pure tipiche le rappresentazioni di esseri semidivini, come gli spiriti della natura, che si distinguono per gli ornamenti di foglie o di penne ai gomiti e alle ginocchia; nell'estremo occidente, lungo i confini con il Kimberley e per influsso delle rappresentazioni *wondjina*, tipiche dell'arte rupestre di quella zona, si hanno raffigurazioni di spiriti privi di bocca, come i Mimi, malefici spiriti delle rocce (*fig.* 5).

La terza grande ripartizione stilistica dei dipinti su corteccia della Terra di Arnhem — ripartizione basata sull'origine, l'aspetto e l'evoluzione dei dipinti — comprende le isole Melville e Bathurst e la regione di Port Keats, con prevalenza dei motivi ornamentali, talmente stilizzati da poter essere compresi solo con l'aiuto degli indigeni.

FIG. 7 . GROOTE EYLANDT (GOLFO DI CARPENTARIA) – A SINISTRA: SCENA DI CACCIA. A DESTRA: DUE ALBERI (*Fot. G. F. N.*)

Nell'isola Melville, le cortecce dipinte sono utilizzate nelle cerimonie funebri e recano i contrassegni totemici del defunto o dei suoi parenti; si tratta di composizioni raffinate, con prevalenza dei colori giallo e rosso, eseguite spesso su cortecce di forma ovale allungata, che ricordano la forma degli scudi, dei rombi e dei *tjurunga*. Del resto, lo stesso tipo di decorazione, derivato dal motivo del serpente, si osserva anche sugli scudi (*fig.* 6). Questa evoluzione locale sembra essere il risultato di un lungo periodo di isolamento culturale.

Groote Eylandt, nel Golfo di Carpentaria, rappresenta l'anello di congiunzione tra lo stile naturalistico occidentale e quello astratto nord-orientale; i suoi numerosissimi dipinti, eseguiti per lo più su un fondo nero, mostrano animali, esseri umani, scene di genere, piante alimentari, oppure eventi storici, cantati nell'epopea.

La *fig.* 7 rappresenta appunto un dipinto proveniente da quell'isola; il pannello a sinistra contiene una scena di caccia. Vi si vedono due uomini, uno dei quali reca in mano il propulsore, grazie al quale ha impresso maggior forza alla lancia che ha colpito il canguro (in basso); due iguane, una tartaruga e alcune foglie; il pannello di destra è interamente occupato da due alberi.

Tutte le pitture su corteccia del Museo Pigorini si collegano all'uno o all'altro dei tipi descritti e illustrati e rappresentano un utile documento per la conoscenza di quella forma d'arte cui, negli anni recenti, l'appoggio del governo australiano e il mercato turistico hanno dato nuovo impulso, introducendo anche temi nuovi, ma senza falsare il tocco sicuro, il notevole senso di osservazione e l'originalità dei pittori indigeni. [2]

E. CERULLI

1) Di tale acquisto si è data brevemente notizia nel fasc. IV, 1962, p. 367 di questa rivista.

2) Nota bibliografica: Ch. P. MOUNTFORD, *Aboriginal decorative art from Arnhem Land, Northern Territory of Australia, Transactions of the Royal Society of South Australia*, LXIII, Adelaide 1939, pp. 365–371, tavv. XIV–XVIII; R. LINTON, P. S. WINGERT, *Arts of the South Seas*, New York 1946, pp. 190–195; F. ROSE, *Malay influence on aboriginal totemism in Northern Australia, Man*, XLVII, London 1947, tav. J; A. P. ELKIN, R. and C. BERNDT, *Art in Arnhem Land*, Melbourne 1950; L. ADAM, *The bark paintings of Groote Eylandt (Gulf of Carpentaria), in the Melbourne University Collection, Südseestudien, Gedenkschrift zur Erinnerung an Felix Speiser*, Basel 1951, pp. 162–88; R. M. BERNDT, *Kunapipi. A study of an australian aboriginal religious cult*, Melbourne 1951; ID., *Djanggawul. An aboriginal religious cult of North-eastern Arnhem Land*, London 1952; *Australia. Pitture aborigene. Terra di Arnhem. Collezione Unesco dell'Arte Mondiale*, introd. di Sir H. READ, Milano 1954; W. S. CHASELING, *Yulengor. Nomads of Arnhem Land*, London 1957, II ed., p. 92 s.; K. KUPKA, *Australian aboriginal bark paintings, Oceania*, XXVII, 4, Sydney 1957, pp. 264–267; Ch. P. MOUNTFORD, *Aboriginal bark paintings from Field Island, Records of the South Australian Museum*, XIII, Adelaide 1957; A. und K. LOMMEL, *Die Kunst des fünften Erdteils. Australien*, München 1959, pp. 70–98; Ch. P. MOUNTFORD, *Records of the American–Australian Scientific Expedition to Arnhem Land*, vol. II, *Anthropology and Nutrition*, Melbourne 1960; A. BÜHLER, T. BARROW, Ch. P. MOUNTFORD, *Oceania and Australia. The art of the South Seas*, London 1962, pp. 207–225; K. KUPKA, *Un art à l'état brut*, Lausanne 1962; A. LOMMEL, *Motiv und Variation in der Kunst des zirkumpazifischen Raumes*, München 1962, p. 22.

DISEGNI DELLA FONDAZIONE HORNE ALLA STROZZINA DI FIRENZE

TRA LE INIZIATIVE di minore risonanza, ma di altrettanto interesse, e forse maggiore, di quelle su scala nazionale, bisogna segnalare per l'anno 1963 la Mostra di disegni della Fondazione Horne, aperta nell'autunno alla Strozzina di Firenze in concomitanza con la Mostra internazionale dell'antiquariato. Iniziativa che avrà procurato certo molte sorprese anche agli studiosi, dato che la collezione Horne di disegni — tranne qualche caso più noto, come la splendida serie di fogli del Tiepolo già studiati fin dal Molmenti, o alcuni esemplari dei Carracci, presentati alla Mostra bolognese del 1956 — è, anche in rapporto alla collezione dei dipinti, quasi completamente ignota ed è finora sfuggita a uno studio e a una catalogazione sistematica. La raccolta — costituitasi negli anni per acquisti sistematici e successivi effettuati in gran parte sul mercato londinese dallo studioso inglese Herbert P. Horne, che fu tra gli appassionati cultori e raccoglitori stranieri dell'arte italiana e che si stabilì nel 1892 a Firenze, iniziando a studiarne l'arte, interessandosi particolarmente al Botticelli —, consta di ben 929 fogli, oltre a un certo numero di miniature e a un gruppo di 441 incisioni

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

FIG. 1 – FIRENZE, FONDAZIONE HORNE
ANONIMO FIORENTINO INIZI XVII SECOLO: RITRATTO DI GIOVINETTO

e stampe, oggi in deposito temporaneo presso gli Uffizi. I disegni, studiati per minima parte, anche nel settore di quelli italiani, recano attribuzioni dello stesso Horne, o suggerite dal Berenson e dal Gamba, curatore quest'ultimo del materiale raccolto dallo studioso e poi donato allo Stato italiano, assieme al palazzetto oggi Museo intitolato allo Horne.

Il fondo, oltre agli importanti nuclei formati dai 49 disegni del Tiepolo, dai 44 di Simone Cantarini, dagli 82 tradizionalmente ascritti al Rosa ma ora riconosciuti da Licia Ragghianti come di altra mano (cfr. n. 97 di Cat.), annovera un folto gruppo di fogli di artisti stranieri tra cui sono di grande interesse quelli inglesi — anche per la rarità di raccolte simili nelle collezioni pubbliche italiane — bene testimoniando della vastità di interessi del loro raccoglitore.

Da questo materiale complesso, e praticamente ignoto, sono stati selezionati da Licia Ragghianti Collobi 260 fogli, con un criterio soprattutto qualitativo, inteso tuttavia all'indicazione di quelle scuole che hanno dato particolari risultati nel campo del disegno, sottolineando al contempo l'apporto che tra il '600 e l'800 ad esso avevano recato le ricerche di artisti stranieri attivi anche in Italia, specie inglesi, francesi e fiamminghi.

Il materiale, ordinato per scuole regionali per quanto riguarda l'Italia, recava le vecchie attribuzioni, quando non si fosse giunti a più esatte definizioni — con spostamenti e precisazioni assai utili —, generalmente registrate nel catalogo sommario curato dalla stessa studiosa, che si accinge all'esame particolare e approfondito dell'intera collezione, compresa quella delle stampe, dandone i risultati in un catalogo critico di prossima pubblicazione.

In apertura erano i fogli di scuola fiorentina, con punte notevoli nel caso del Bandinelli, presente con tre fogli autografi — tra i quali uno straordinario e modernissimo studio di 'fanciulla dormiente' (n. 8) —, del Pontormo, del quale era esposto un bellissimo ritrattino a sanguigna, mentre dei manieristi tardi v'erano esemplari, spesso assai belli, di Boscoli, Empoli, Giovanni da S. Giovanni, fino a casi più rari, come quello di Baccio del Bianco o del delizioso Stefanino della Bella e ad alcuni fogli di qualità indubbia ma di difficile definizione (nn. 27–29, 41). Il gruppo degli emiliani, assai ricco e vario, comprendeva alcuni bellissimi esemplari, anche se di formato ridotto, del Parmigianino, tra i quali va ricordato lo studio di fronde su carta azzurra, e altri, più noti, disegni dei Carracci. Presenti anche artisti più rari, come Lucio Massari, il Cavedoni, il Tiarini, il Guercino e il Dal Sole, con disegni spesso di notevole rilievo.

Tra i romani vanno ricordati soprattutto i tre finissimi ritrattini a carboncino di Ottavio Leoni, tanto acuti e introspettivi, e le agili caricature di Pier Leone Ghezzi. Per i napoletani c'era solo il Rosa, con un foglio indubbiamente suo.

Il Cambiaso, con quattro disegni ammirevoli — su tutti il 'Venere e Adone' (n. 99) — rappresentava, con G. B. Castello, la scuola genovese.

Il gruppo più compatto era certo quello veneto, che faceva corona a una scelta degli schizzi a seppia di Tiepolo. Disegni rari, anche per artisti quali Jacopo Tintoretto — come lo studio da Michelangelo e l'ammirevole 'S. Gerolamo' —, o il Bassano, o Sebastiano Ricci, o Domenico Tintoretto, presente con una 'scena campestre', e ancora tutto da ristudiare quale disegnatore. Nove Guardi — alcuni di ottima fattura — e un delizioso paesaggio del Diziani davano un'idea abbastanza completa della scuola veneta.

Cinquantadue fogli di pittori inglesi fornivano una documentazione sufficiente sull'impostazione di quella scuola, da Peter Lely, J. Thornhill, W. Hogarth — gustosissimo il foglio con una lettera autografa, schizzi e caricature —, a Robert e Alexander Cozens, al Flaxman, al Blake, al Girtin, a G. Romney (*fig.* 2) fino al gruppo bellissimo di disegni a matita e di acquerelli di John Constable, in una sequenza veramente preziosa per la comprensione del gusto e dell'aggiornamento di quegli artisti in rapporto alle correnti contemporanee continentali e della loro importanza — vedi soprattutto Constable — nella storia del paesaggio moderno.

Chiudevano la rassegna alcuni disegni francesi e fiamminghi: particolarmente notevoli gli esemplari di Claude — sottilissimo evocatore di atmosfere nella veduta già romantica della campagna romana (n. 236) —, e alcune vedute di Roma di olandesi e fiamminghi, interessanti anche come documentazione topografica.

Come si vede un materiale vario, ricco, spesso di alta qualità; ma anche, per molti casi, assai problematico. Qui di seguito aggiungo alcune annotazioni a taluni numeri del Catalogo della mostra.

N. 4: Scuola di Filippino Lippi – Mi sembra piuttosto nel gusto di Raffaellino del Garbo.

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

N. 19: Andrea Boscoli – Non è citato nel recente lavoro della Forlani sul Boscoli (v. A. Forlani, *A. B.*, in 'Proporzioni', IV, 1963, pp. 85–208).

N. 20: Andrea Boscoli – Come ha riconosciuto la Forlani (*op. cit.*, pagine 153–54) — e come attestato, del resto, dalla scritta antica "*da Polidoro*", che non è l'attribuzione, come vuole il Cat. —, sono copie di fregi di Polidoro da Caravaggio su facciate di palazzi romani.

N. 42: Sassetta? – L'attribuzione tradizionale a scuola veronese forse regge ancora, poichè il disegno è di ambiente lombardo–veneto.

N. 51: Attr. a Raffaello – Il Freedberg (*Painting of the High Renaissance*, ecc., tav. 384) lo ha giustamente individuato come del Penni.

N. 61: Parmigianino – Il piccolo foglio lascia in qualche dubbio: la grafia più secca rispetto al tratto fluido del Parmigianino farebbe pensare piuttosto a un toscano, sul genere del Bandinelli.

FIG. 2 – FIRENZE, FONDAZIONE HORNE–G. ROMNEY: GRUPPO DI FAMIGLIA

N. 66: L. Carracci – Il soggetto del disegno è identificabile in quello del mito di Salmaci e Ermafrodito. Citato dal Bodmer nella sua monografia su Ludovico, il foglio è stato pubblicato dal Wittkower (*The Drawings of the Carracci... at Windsor Castle*, p. 109, n. 88) in relazione a una replica o copia con varianti a Windsor; tuttavia non notava il rapporto evidente della composizione con quella di analogo soggetto nel quadretto di Francesco Albani al Louvre (cfr. il Catalogo della *Mostra dell'Ideale classico*, Bologna 1963, n. 39).

N. 68: Annibale Carracci – Già supposto dal Bodmer di Ludovico (cfr. Cat. *Mostra dei Carracci, I disegni*, Bologna 1956, n. 203), non mi risulta che ne sia mai stata notata la relazione con il noto quadro Doria di Ludovico, con 'S. Caterina col Bambino Gesù, S. Elena e S. Bernardino': cosa che potrebbe essere indicativa per uno spostamento di attribuzione.

N. 69: Annibale Carracci – Forse un po' debole per Annibale.

N. 83: Giulio Romano – La grafia più sciolta e contrastata nelle macchie di bistro potrebbe indicare piuttosto il Peruzzi.

N. 88: O. Leoni – Si tratta della figlia del Duca di Ceri, e non di Cori, com'è chiaramente leggibile anche nella scritta autografa apposta al foglio.

N. 90: G. L. Bernini – Il foglio, molto classicheggiante, sembrerebbe indicare la fine del secolo, in direzione marattesca.

N. 91 (*fig.* 1): G. L. Bernini – Il bellissimo ritratto mi sembra che non abbia punti di contatto, nella grafia più spezzata ma uniforme, con quella mossa e continua dei ritratti più noti a matita del Bernini. Qui forse si tratta di un fiorentino agli inizi del secolo.

N. 96: G. P. Pannini – Non sembra corrispondere al tratto molto più nitido e sicuro del Pannini: forse derivazione un poco più tarda dal suo quadro di analogo soggetto?

N. 104: Scuola di A. Mantegna – Il disegno sembra ricavato da una statuina o bronzetto antico, ripetuto due volte secondo posizioni variate. Come nota il Popham (*Drawings from the Horne Museum exhibited in Florence*, in *Burl. Mag.*, Dicembre 1963, p. 560), già il Byam Shaw aveva riconosciuto nel foglio la mano di Zoan Andrea.

N. 233: C. Lorrain – Il disegno non è necessariamente in rapporto col quadro Radnor, come indicato nel Catalogo.

N. 234: C. Lorrain – Il disegno mi sembra in rapporto più che col quadro nella coll. Yarborough, con l'analoga composizione del Louvre, di due anni più tardi (1639), per evidenti affinità nel paesaggio.

N. 235: C. Lorrain – In rapporto con un quadro di collezione privata inglese (cfr. M. Röthlisberger, *C. L.*, fig. 239).

N. 237: Gaspard Dughet – Più che del Dughet, il piccolo disegno mi sembra del giovane Lorenese, nel decennio 1630–40.

N. 245: P. Bril – È nel gusto del Bril, ma appare più debole rispetto alle sue opere certe.

N. 248: W. van Nieuwlandt – Disegno di difficile assegnazione, è piuttosto affine ai modi di W. van Nieuwlandt I (m. nel 1626), zio del precedente.

N. 255: Attr. a Rembrandt – Troppo debole in rapporto agli originali dell'artista.

N. 259: Jan F. van Bloemen – La veduta è quella della facciata laterale della basilica di S. Giovanni in Laterano, vista dal punto in cui passa l'odierna via Merulana. La scritta a penna, più che firma, sembra una vecchia attribuzione, che troverebbe una conferma in altra veduta di Roma conservata a Leningrado (cfr. M. V. Dobroklonskij, *I disegni dei maestri fiamminghi del XVII e XVIII sec. all'Ermitage*, Mosca 1955, n. 20).

M. Chiarini