

## RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

### *DAS ROMISCHE HERRSCHERBILD.*

Non può esser taciuta – anche per la pratica necessità, in cui si troveranno di qui innanzi tutte le Biblioteche speciali, di possederla – la grande opera, che sotto la direzione di MAX WEGNER è stata intrapresa dall'Istituto Archeologico Germanico, per aggiornare l'iconografia romana del Bernoulli. L'opera completa (*Das römische Herrscherbild*) conterà di 10-12 volumi ed è divisa in tre sezioni, di cui la prima comprenderà gli imperatori da Cesare a Nerone, la seconda da Galba a Commodo, la terza da Settimio Severo a Costantino. Finora sono usciti tre volumi: uno di HATTO GROSS su Traiano, uno del WEGNER sugli Antonini, uno di RICHARD DELBRÜCK sui ritratti monetali da Massimino a Carino (235-274).

Il criterio seguito nelle illustrazioni è quello di una ricca e avveduta scelta fotografica dei ritratti più importanti geograficamente e cronologicamente, con special riguardo verso quei monumenti che si trovano in raccolte d'arte lontane, o sono stati pubblicati in opere difficilmente accessibili. A questo proposito taluno forse avrebbe desiderato, specialmente nel ricchissimo volume degli Antonini, un maggior numero di tavole; ma è evidente che sarebbero poi nate delle difficoltà per stabilire i limiti. Pertanto, sotto questo rispetto, l'opera potrà, per alcuni imperatori almeno, essere integrata da monografie, nelle quali sarà più agevole adattare una riproduzione totalitaria dei ritratti esistenti.

Dal punto di vista più specialmente artistico, per quanto gli accenni siano necessariamente molto brevi, è da ricordarsi un intero capitolo del Wegner dedicato, secondo un concetto recente, ai ritratti di provincia (p. 79 sgg.), divisi, come è ovvio, in gruppo est e gruppo ovest; la Cirenaica, naturalmente, appartiene al gruppo orientale. Così in una testa proveniente da Gerasa, ora a Gerusalemme, si possono già riscontrare, in pieno II secolo, le caratteristiche dell'arte tardo-antica. Questo fenomeno è perfettamente regolare, ed è stato ravvisato in altre categorie di monumenti: è la «provincia» che precede la metropoli (p. 89). Molto interessante, sempre nel volume del Wegner, è anche la valutazione di un ritratto ateniese di Antonino Pio, ritratto che si rivela come frutto di una reazione dell'artista greco al modello aulico venuto da Roma; reazione

per la quale l'imperatore si trasforma in un filosofo o poeta (p. 92). Soltanto, a proposito del busto argenteo di Lucio Vero da Marengo (Tav. 41) in Torino, oltre l'influenza del materiale, vorrei vedere anche, partendo dal confronto di altri simili monumenti locali a sbalzo, un innegabile confluire di concetti artistici locali, e un'attività di artefici semi-indigeni.

Anche il volume del Delbrück, per quanto presenti tutti i requisiti di un'opera numismatica (e vi è un'introduzione per aggiornare ai non specialisti i vari problemi numismatici dell'impero), è accortamente inquadrato nello scopo artistico dell'opera complessiva. A parte quindi le ottime riproduzioni, si hanno per ciascun gruppo di imperatori (p. 31 sgg.) e per ciascun imperatore delle sobrie considerazioni di carattere artistico: notevole a p. 101 la nota su Galieno. Naturalmente qui non si trova tutta la bibliografia relativa ai vari argomenti, giacchè questi volumi numismatici sono evidentemente concepiti come sussidiari rispetto agli altri più intimamente iconografici.

Una particolare considerazione merita il volume di Hatto Gross, in quanto rappresenta un fortunato tentativo di sintesi storico-iconografica su Traiano. Sulla base delle fonti scritte, inquadrando il fenomeno iconografico traiano entro l'evoluzione dell'arte romana post-flavia, il Gross ha potuto istituire una classificazione dei vari tipi fondata su di una probabile cronologia. Egli ha facilmente dimostrato, come Traiano, continuando la reazione artistica «augustea» iniziata sotto Domiziano, possa dirsi l'ultimo imperatore che abbia orientamenti romani ed italici; e, come l'arte traiana, pur decisamente insensibile all'influsso diretto greco, non abbia però manifestato alcuna indulgenza verso l'arte provinciale. Il tipo iconografico traiano ha avuto in seguito una grande fortuna, giù giù fino al IV secolo, dando luogo a fenomeni notevolissimi di intima trasformazione a seconda dei differenti ideali delle singole generazioni (p. 116 sg.).

SILVIO FERRI.

GIUSEPPE MARCHIORI, *Scipione*, «Arte moderna italiana», n.º 31, 1939-XVII, Hoepli editore, Milano.

Qualche anno fa Carlo Lud. Ragghianti, in un lucido articolo di presentazione di alcuni dipinti di Scipione Bonichi, lamentava la man-

canza di una buona monografia che adunasse le opere dell'artista e consentisse un giudizio più sicuro sul carattere della sua arte, aggiungendo fra l'altro: «È pertanto fuori di dubbio che Scipione è stato uno degli artisti più dotati e significativi degli ultimi anni: ma la conoscenza della sua opera è ancora assai limitata, e di più ancora tutta al limite del dibattito polemico».

Giuseppe Marchiori è venuto incontro a tale esigenza, avvertita da tutti coloro che seguono le vicende della nuova pittura italiana: pareva del resto strano ed ingiustificato che la nostra critica si dimenticasse di un artista quale Scipione, la cui statura artistica sembrava in continuo accrescimento, venendo ad assumere, di giorno in giorno, la netta fisionomia di uno dei dominatori delle arti figurative di questo primo scorcio di secolo.

La monografia del Marchiori ha visto la luce nella collezione curata con tanto amore dallo Scheiwiller e dedicata ad illustrare l'arte italiana contemporanea. È merito del Marchiori l'aver impresso al suo studio un severo carattere critico e metodologico che la collezione sembrava finora voler escludere, tranne nel caso del munitissimo Carrà di Roberto Longhi. Intendiamoci subito: i volumetti scheiwilleriani sono preziosi anche quando contengono prefazioni di carattere letterario (vedi il *Martini* di Bontempelli o il *Morandi* di Beccaria), confessioni di artisti (il *Campigli* con la prefazione dello stesso, ecc.) ed attestazioni di simpatia, cioè documenti vivi di polemica. Ma è evidente il vantaggio che può derivare alla storiografia artistica allorché tali monografie, le quali lo Scheiwiller stesso accompagna d'una nutritissima bibliografia, possono assumere il carattere di articolati e rigorosi saggi, mossi da un severo controllo critico. Come anche non è chi non veda l'utilità di accompagnare il saggio di un elenco di opere disposte in ordine cronologico, come appunto il Longhi ed il Marchiori hanno fatto per Carrà e per Scipione. Troppo dilettantismo ha finora caratterizzato lo studio dell'arte contemporanea, campo non meno delicato di quello dell'arte antica: ed altrettanto sacro. E che oggi da tutti s'avverta la vacuità delle divagazioni più o meno letterarie, che accompagnano il magnifico corredo illustrativo di certe eleganti edizioni d'oltralpe, è un indizio del rinnovarsi della cultura artistica anche in questo delicatissimo settore.

Mi si vorrà perdonare tale divagazione, necessaria per porre all'ordine del giorno la rigorosa impostazione dello studio del Marchiori su

Scipione Bonichi, dove la valutazione del fatto estetico è fatta con maturo equilibrio. Con la monografia del Marchiori i vari spunti di cronaca spicciola, affettuosa ma pur sempre limitata al fascino di questo Arcangelo della nuova pittura, cedono il passo ad una articolata e motivata storia della sua personalità artistica. Per un temperamento di critico emotivo come è quello del Marchiori, per il quale il fatto artistico è sempre riferito alla sua determinante spirituale e sentimentale, la comprensione della pittura di Scipione è del tutto istintiva e naturale. Il Marchiori, ch'io sappia, non fu legato d'amicizia con Scipione, forse non lo conobbe neppure: mancano perciò in lui quei sedimenti di simpatia dovuti ai rapporti umani che, se scaldano l'affettuosità del critico, ottundono spesso la rigosità del giudizio.

Nè il Marchiori poteva evitare di fermare la sua attenzione sulle vicende umane di Scipione. L'avventura terrena del pittore marchigiano, raccolta in un breve giro di anni, nei quali il tormento dei sensi e la pena del male, ne acuirono, esasperandola, la sensibilità, ebbe certo un peso nella conformazione della sua personalità artistica: chiarisce preferenze ed atteggiamenti di gusto e di cultura, illumina soprattutto quel tono di cocente tormento e di allucinata fantasia che è sempre alla base di ogni motivazione del suo fare. Il Marchiori s'è aggirato in un campo così pericoloso, come quello della vicenda terrena d'un artista, con prudente circospezione e direi anche con buon gusto. L'arte di Scipione è motivata da una necessità lirica estremamente aggressiva, talvolta allucinata: in pochi artisti moderni la necessità d'espressione, d'una urgenza così violenta e bruciante, ha inventato un linguaggio tanto coerente e rivoluzionario, nei confronti delle correnti pittoriche allora di moda in Italia e fuori. Già il Ragghianti aveva indicato alcuni punti basilari di riferimento per la formazione del linguaggio scipionesco, affidato a mezzi eccezionali, che per molti parvero spaesati e isolati nel tempo. Il Marchiori sviluppa quegli accenni in un esame accurato, che mette in evidenza come Scipione avesse fatto tesoro di molte esperienze figurative, apparentemente le più disparate, ma sempre sottoposte al controllo di un istinto sicuro di scelta. Scipione non sentì quei problemi di stile sui quali s'era accanita la generazione artistica del dopoguerra, da Soffici a Carrà. La sua sensibilità lo portava altrove: mediante l'appassionato studio degli antichi, Scipione si rifaceva una verginità assoluta, quasi staccata dal tempo.



L'aspirazione verso una sensibilità barocca, nella quale s'identifica il suo amore verso una Roma magica, sensuale, notturna, cardinalizia, non diviene mai nostalgia di gusto letterario ma si salda in quel suo intimo tormento che non ha sfogo se non nell'evasione della sua fantasia. Non credo per questo che l'arte di Scipione si debba riferire ad una « costante barocca », espressione che sa troppo di metodologia d'orsiana e che, come tale, rischia di cadere nell'astratto. Anche il Marchiori è portato a considerare quella presunta antinomia, divenuta un poco un luogo comune della critica, che scaturirebbe dal tono figurativo di alcune opere dove « l'immagine si precisa in una definizione serena, equilibrata, ordinata, sia per la struttura e la proporzione delle forme, sia per il contenuto vigore della materia colorica » e da quello di altre più estrose ed allucinate. Se il Marchiori è portato a scrivere che quelle prime opere gli sembrano essere le più complete, le analisi così impegnative che egli ci dà di altre, dove l'audacia dell'invenzione sembra aver accentuato il tormento del pittoricismo, di Scipione colorandolo talvolta di un tono profondamente drammatico (*Ritratto del Cardinal Decano, Gli Uomini che si voltano*, ecc.), dimostrano come l'autore abbia intuito tutta la validità poetica di queste creazioni. Infatti il Marchiori scrive che « ... se egli realizza di più nelle pause serene dei ritratti e dei bozzetti... con un dominio della forma e con una bravura che stupisce, nondimeno l'arte di Scipione s'identifica meglio con quella inquietudine, che gli bruciava nel sangue e nell'anima, come la fiamma d'un desiderio insaziabile di conoscenza e di scoperta, più in là d'ogni termine umano ». Dove è implicitamente ammessa una unità di visione, di ispirazione, che non si scheggia in due piani contraddittori, ma che si colora diversamente a seconda dell'atteggiamento momentaneo dell'artista: anche in quelle che apparentemente sembrano opere di maggior equilibrio, la pittura di Scipione è pur sempre carica di sottintesi, pre-gna di quel misterioso fluido che è la spia del suo tormento e della sua ansia.

Il Marchiori si dimostra attento critico di ogni interesse estetico di Scipione: seguendo il percorso del suo fare, scrutando cioè ogni atteggiamento del suo linguaggio figurativo, ne distingue l'antefatto letterario, sul quale troppi hanno insistito, giungendo con illuminazioni critiche felicissime al nucleo vitale della poesia di Scipione.

RODOLFO PALLUCCHINI.

ADRIANO LUALDI, *L'arte di dirigere l'orchestra*. Antologia e guida, preceduta da una lettera dedicatoria a S. A. R. la Principessa Maria di Piemonte. Con 120 esempi musicali. Ed. Hoepli, Milano, 1940-XVIII, pp. xv-912.

Dalla lettura di questo recente libro di Adriano Lualdi — come del resto da quella degli altri che lo hanno preceduto come il *Viaggio Musicale in Italia* e il *Viaggio Musicale in Europa* — usciamo con la convinzione che l'autore è un uomo di fede aperta e di coraggio sicuro. L'argomento del libro poteva indurre a costruire una rigida teoria, una trattazione a carattere rigorosamente tecnico; ma Lualdi, che è squisito artista militante e poliedrico e spirito combattivo, non poteva limitarsi ad un compito di astratta pedagogia in una materia che non comporta generalizzazioni teoretiche essendo di natura essenzialmente elastica. Così egli, oltre a cedere la parola ai più autorevoli maestri dell'arte direttoriale, di che si arricchisce la seconda metà del volume, nella prima metà ha sentito il bisogno non solo di illuminare con la sua personale veduta i criteri e gli insegnamenti dei suoi illustri scrittori chiamati a raccolta, ma ha trovato modo di prendere posizione netta e inequivocabile nel vivo del problema che interessa l'arte contemporanea. E in un momento, come il presente, in cui la musica, dopo l'incrociarsi di tendenze diverse ed opposte, dovrà quanto prima, nella sistemazione definitiva della civiltà nuova, chiarificarsi in una decisa direzione consona agli ideali di un rinnovamento integrale, una parola chiara e coraggiosa come quella pronunciata dal Lualdi, non può non essere di grande utilità per sbarazzare il terreno dagli equivoci e dagli pseudo-concetti estetici. Alcuno potrà discutere qualche cruda affermazione, far riserva su qualche assolutezza di giudizio; ma infine si avrà in Lualdi un termine di riferimento che non patisce torbide interpretazioni nè false schermaglie. In lui c'è l'artista, che ha « l'ardore della passione, l'incrollabilità della fede, il coraggio delle proprie opinioni, la forza e la capacità di difenderle e di sostenerle con l'azione e con la parola »: doti che, secondo lui, « debbono essere di tutti coloro che aspirano a mètte non mediocri ». In fondo sarà lecito ad un artista attuale trarre le conclusioni di un periodo di esperienze, di lotte, di diatribe, che è durato troppo a lungo e che tutti sentono la necessità di risolvere in una sintesi definitiva. Lualdi — prendendo motivo dal tempo wagneriano di cui vede le somiglianze col nostro tempo nei due capitoli