

si legge nel terzo stato, questi aveva solo 29 anni e non pensava che, avanzando nell'età, avrebbe ingenerosamente abbandonato l'amico pittore colpito dalla sventura, e il Dottor Fautrius, detto comunemente il "Dottor Faust", inciso circa il 1652 e deturpato poi nel Settecento dai ritocchi del Watelet, del Basan e del Bernard. Di questo ultimo, presentato in un affascinante esemplare del secondo stato, diremo che esso ce ne richiama alla mente un altro, ancor più caldo e conturbante, già in possesso del Mariette, e su cui questi ebbe ad apporre la sua firma con la data del 1671: una cosa che, vista una volta, non si dimentica più. Quanto al Jan Six, di cui il Seidnitz, nella furia delle limitazioni ad ogni costo, arrivò a mettere in dubbio la paternità, cancellando con un cieco colpo di spugna e storia e stile e documenti e disegni preparatori celebri, ripeteremo che non c'è forse rame rembrandtiano più lavorato di questo, anche rispetto all'Annunzio ai pastori del 1634, che per l'approfondito effetto notturno, schiarito da una luce improvvisa, può paragonarsi solo al venezianissimo — anche se inciso durante il soggiorno a Firenze — e assai più antico "Sogno di Raffaello", di Marcantonio Raimondi. Forse neppure il Gran Coppenol del 1658, col quale Rembrandt sembra abbia voluto emulare la tecnica dell'incisione "a fumo", già da alcuni anni diffusa nel suo paese dai fratelli Vaillant, arriva a tanto. Su questo Six, anzi, lavorato e rilavorato per tre o quattro volte, pare che Rembrandt abbia fatto, dopo l'incontro con Stefano Della Bella, avvenuto in Amsterdam proprio quell'anno, uno dei suoi primi saggi di velatura all'acquatinta, con la diretta applicazione dell'acido molto diluito sulla lastra. Ed ecco così un altro nome italiano entrare nel mondo di Rembrandt, come italiano è il nome che suol farsi a proposito della cosiddetta "Nera coricata", del 1658: Giulio Campagnola. Ma più che alla "Nuda", del Campagnola — che non è coricata —, questa figura — che non è poi una nera e che nell'inventario di Clement de Jonghe è chiamata appunto "Nuda dormiente", — si riattacca nella nostra memoria all'opera di un altro grande pittore contemporaneo di Rembrandt, il Velasquez, così come vi si riattacca, in pieno Ottocento, la Nuda di spalle nel chiaro di luna di Giuseppe De Nittis, ad essa assai simigliante. Comunque, tutti questi ricordi e questi influssi e queste esperienze non sono, per una "miniera d'invenzioni", quale poteva essere la fantasia di Rembrandt, se non ciò che sono la luce e l'aria e l'acqua per la terra che le assorbe e ne nutre le sue piante, i rivoli delle alture pel fiume che li convoglia senz'avvedersene nel suo alveo, muovendo placido ed inesorabile alla foce. Rembrandt acquafortista è egli stesso una forza della natura.

ALFREDO PETRUCCI

1) *Mostra di incisioni e disegni di Rembrandt*. Roma, 31 marzo-29 aprile 1951; Firenze, 6 maggio-6 giugno 1951. Casa editrice Colombo, Roma.



REMBRANDT, "LA SACRA FAMIGLIA COL GATTO",

RECENSIONI

J. S. CALLAWAY, *Sybaris* (The Johns Hopkins University Studies in Archaeology N° 37), Baltimore, 1950.

La città di Sibari è sempre oggetto di vivo interesse per l'archeologia, che ancora ne ignora il sito preciso. Mentre si attende che una scoperta o una ricerca fortunata ne riveli i monumenti nascosti, merita di essere letto l'accurato libro di J. S. Callaway, professore nell'Università di Chattanooga; vi si trova raccolto ed esaminato quanto ci hanno tramandato gli antichi e quel che risulta dagli studi moderni: sono quattro densi capitoli, dedicati rispettivamente alle origini e al territorio, alla storia, alle antichità e infine ai Συβαριτικοὶ λόγοι, cioè alle leggende o novelle che contribuirono a perpetuare il ricordo della magnificenza e del lusso di quella città che ebbe solo due secoli di vita.

l. m.

D. KENT HILL, *A catalogue of classical bronze sculpture in the Walters Art Gallery*. Baltimore, 1949.

Già da alcuni anni ci siamo abituati a guardare con sempre crescente aspettazione alle sorprendenti "riserve", della Walters Art Gallery. E sinora le graduali rivelazioni di questa raccolta per tanto tempo misteriosa e suggellata, avvenute mediante la pubblicazione della guida preliminare (*Handbook of the Collection*, Baltimore 1936) e con le presentazioni monografiche nel *Journal of the Walters Art Gallery*, non hanno portato davvero disillusioni. Tuttavia è solo attraverso il complesso dei bronzi ora pubblicati che si può misurare l'importanza della raccolta e in un certo senso sondarne le consistenze.

Si tratta di 289 pezzi comprendenti frammenti di grandi statue, statuette di media grandezza, statuine e inoltre un piccolo gruppo di interessanti falsificazioni. Un complesso decisamente imponente tanto più per l'inevitabile confronto con la maggior parte delle raccolte

private americane anche non recenti, in cui appare invece il desiderio di offrire poche opere squisitissime, ricche di significato ed estremamente selezionate. In queste ultime il tono generale sembra orientato verso l'arcaismo greco o lo "Spätantike", mentre anche i pezzi che non rientrano in queste due categorie debbono distinguersi per un loro accento significativo o sorprendente. L'atmosfera della raccolta Walters è invece ricca e comunicativa, niente affatto snobistica e tutt'altro che selezionata. Pezzi di qualità non mancano, tra cui i noti frammenti di un gruppo di statue imperiali probabilmente provenienti da via del Babuino e una serie di statuette ellenistiche di Egitto di grande formato. Ma questi mescolati con altri d'importanza secondaria e che acquistano un significato solo come sfondo. Non la Grecia ma Roma e l'Egitto sono i centri principali per la formazione della raccolta. E indubbiamente questa fisionomia decisamente europea e gradevolmente antiquata si deve al fatto di avere inglobato la raccolta del prelado romano Mons. Massarenti in cui naturalmente dovevano prevalere interessi antiquari tradizionali piuttosto che squisitezze etiolate di gusto.

Il catalogo di D. Kent Hill è un eccellente strumento di lavoro con notizie brevi e precise sui pezzi e una sistemazione critica corretta e bene informata. Le fotografie sono soddisfacenti per chiarezza di lettura per quanto sorprenda una netta preferenza per le vedute di tre quarti. Ugualmente inatteso e ingiustificato appare l'ordinamento delle figure, raggruppate nel testo secondo criteri tipologici e avvicinate in modo ancora diverso nelle tavole.

Assai notevole per i suoi rapporti con un gruppo di opere alessandrine comprendenti il cosiddetto Ermafrodito degli Uffizi, la Sacerdotessa Ince Blundell e la deliziosa testa isiacca recentemente rivelata da A. Adriani, è la figurina n. 139 sulla cui autenticità l'autrice sembra aver dei dubbi. Personalmente riterrei meno convincente l'Amazzone avanzante n. 236 che potrebbe eventualmente risultare da una saldatura di due opere diverse quale l'Amazzone Trikkala nel Museo Nazionale di Atene e la Menade italiota di Palermo (U. JANTZEN, fig. 45). Particolarmente urtante mi sembra il contrasto tra la trattazione asciutta, lineare della testa e del busto con la soffice plasticità della stoffa sollevata della veste.

Qua e là si riconoscono con gioia opere fuggevolmente apparse e poi inghiottite nel normale riflusso del mercato antiquario, quali la Fanciulla Durighiello n. 242 e la statuetta

"calcidese", n. 239. Del Narkissos n. 178 ricorderei una nuova replica, la quinta apparsa in Marocco. Etruschi anziché greci riterrei i numeri 173, 174, pur preferendo emettere un giudizio *de visu* o almeno dinanzi a fotografie frontali.

Al catalogo è fatta precedere una trattazione minuta ed estremamente aggiornata sulla tecnica bronzistica nell'antichità.

e. p.

E. TOESCA, *Francesco Furini*. Ed. Tumminelli, 1950.

Non molta la fortuna critica di Francesco Furini, pittore "di grazia", al quale non fu sufficiente la qualifica datagli dal Lanzi di "quasi il Guido o l'Albano", della scuola fiorentina del Seicento, per partecipare agli entusiasmi che la pittura dei due bolognesi suscitò presso tanto pubblico e per così lungo tempo; né oggi ciò meraviglia poi che — ad onore dell'artista — il giudizio del Lanzi non fu troppo perspicace. Chè non tenne conto della sottile intimità della pittura del Furini, tutta vibrazione tra sentimento e sensi, che trova la propria espressione pittorica nello sfumare delicato di ombre e luci, intese ancora entro la grande tradizione fiorentina di Leonardo: un mondo dagli interessi piuttosto limitati, e costanti, che occupa per ciò stesso un posto a parte e ben individuato nella vasta produzione pittorica del Seicento toscano, non certo ricca di individualità.

La figura del Furini, nella sua qualità e nei suoi limiti, nelle consonanze e nelle discordanze con quanto la precede e con quanto la circonda, appare indagata, e per la prima volta, con acutezza e con la mente sgombra da ogni preconcepita posizione nella monografia di Elena Toesca: che giunge a chiarirne, attraverso la ricostruita cronologia delle opere, il coerente sviluppo stilistico, dalla primitiva Morte di Adone di Budapest alla tarda fantomatica S. Lucia della Spada. L'a. mette l'accento, quanto mai opportuno, sulla nobile attività disegnativa dell'artista, il quale, toscano, nel disegno vide sempre il sovrano mezzo rappresentativo; disegni come gli studi di teste muliebri nel Gab. dei disegni degli Uffizi o come lo studio di nudo nel Gab. dei disegni di Roma valgono veramente a rivelare forse l'aspetto più vivo dell'arte furiniana, con intuizioni formali di una modernità che ben spiega l'interesse suscitato dalle opere del toscano presso i maggiori pittori inglesi del Settecento: e dell'aver chiarito tale rapporto con l'arte inglese del secolo XVIII è ancora merito dell'a.

m. v. b.