

cher Archäologe mit vorderasiatischem Forschungsgebiet würde vermuten, im vorliegenden Band einen Beitrag J.T. Ozols zu Stierdarstellungen in Catal Hüyük (Anatolien) vorzufinden (S. 59-62)? Der Forschung, ganz gleich welcher Disziplin, ist sicherlich nicht gedient, wenn man dazu beiträgt, wissenschaftliche Literatur, die in unserer Zeit immer weniger überschaubar wird, an möglichst entlegener Stelle zu publizieren.

Es ist schwierig, sich ein abschließendes Bild über den vorliegenden Band zu machen. Dem Jubilar wird er mit seiner Themenvielfalt und der großen Zahl an Beiträgen von Gratulanten aus Mittel- und Osteuropa sicherlich viel Freude bereitet haben – darin wird vielleicht auch die primäre Bedeutung einer Festschrift liegen. Ob aber zur archäologischen Denkmalpflege und Forschung in Vorarlberg, denen der Jubilar sein Leben verschrieben hat, und darüberhinaus zur "Archäologie in Gebirgen" ein bleibender Beitrag geleistet wurde, mag angesichts vieler bezugs- und letzthin auch substanzloser Beiträge fragwürdig bleiben. Der Leser, der diese Festschrift mit dem vielversprechenden Titel erwartungsvoll zur Hand nimmt, dürfte größtenteils enttäuscht bleiben – es wurde wieder eine Gelegenheit verpaßt, eine Zusammenschau der Archäologie im unteren Alpenrheintal, zuletzt 1937 von Osw. Menghin für die Vorgeschichte bewältigt, zu geben. Trotzdem bietet der Band noch genügend interessante Beiträge sowie Materialvorlagen aus Vorarlberg und den Alpen, so daß er jedem, der sich mit Archäologie in diesem besonderen Lebensraum beschäftigt, angeraten sei.

Stefan Demetz

Josef Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, Bd. 2: Bozen und Umgebung, Unterland, Burggrafenamt, Vinschgau. 7. Auflage. Gesamtleitung: Magdalena Hörmann-Weingartner.

Bozen/Innsbruck/Wien: Verlagsanstalt Athesia/Tyrolia-Verlag, 1991; pp. 1066, ill.

Il secondo volume della settima edizione dei *Kunstdenkmäler Südtirols*, uscito nel 1991 recante la firma prestigiosa di Josef Weingartner, conferma una fortuna editoriale che non conosce sosta a partire dal primo volume della prima edizione, edito a Vienna nel 1923.

Per poter valutare il forte impatto culturale di un'opera di tale complessità, è sicuramente opportuno ripercorrere, almeno per sommi capi, il suo iter costitutivo.

I *Kunstdenkmäler* nascono dalla competenza e dalla tenace volontà di Josef Weingartner che vi lavora per sette anni, a partire cioè dal 1915, anno in cui diviene professore di diritto ecclesiastico a Bressanone e in cui rileva, dal collega ed amico Josef Garber, l'ufficio arti per il Sudtirolo. I *Kunstdenkmäler* non sono inizialmente concepiti come opera a sé stante, ma dovevano far parte del monumentale lavoro di ricerca dell'*Österreichische Kunsttopographie*, diretto da Max Dvořák e condotto sul campo da Tietze e Buberl (il circondario di Bressanone compare, nel piano dell'opera, nel XVI volume).

La *Topografia austriaca* è a sua volta emanazione concreta delle teorie di Riegl e della scuola di Vienna, cui il Dvořák contribuisce modificandole

parzialmente, e che rappresentano un momento fondamentale della moderna storiografia artistica. Il Riegl aderisce alla linea della *Pura Visibilità* del Fiedeler, già introdotta a Vienna dal Wickhoff, opponendosi sia alla storiografia romantica che a quella positivista, eliminando ogni distinzione di merito tra i vari momenti stilistici ed ogni deterministica valutazione tra 'età di perfezione' ed 'età di decadenza', opponendosi inoltre alla distinzione pregiudiziale tra arti maggiori e minori.

Continuando su questa linea Dvořák intende la storia dell'arte quale storia dello spirito umano, vista nella sua totalità, e in tal modo giunge a superare una visione puramente formale, ricomponendone l'unità con il contenuto.

Da queste indicazioni teoriche nasce la *Topografia artistica*, basata da un lato sulla ricerca delle fonti, dall'altro sull'osservazione diretta delle opere d'arte e dei monumenti che vengono puntualmente descritti, inseriti nel loro iter storico e sinteticamente valutati dal punto di vista artistico. La *Topografia*, non ponendo limiti a priori né di forma né di contenuto, reca obbligatoriamente con sé un precipuo carattere di non-finito.

A questa traccia si allinea il Weingartner. Quando, per motivi politici, appare chiaro che la pubblicazione della sua ricerca non potrà più rientrare entro i confini dell'opera maggiore, egli ne cura la pubblicazione separatamente. Le varianti principali rispetto alla topografia austriaca sono dall'autore stesso evidenziate nella prefazione. Manca la fornitura dettagliata del materiale archivistico, data l'impossibilità di trovare al momento

della ricerca un collaboratore nel campo; non vengono inseriti gli inventari dei beni mobili di musei e gli arredi ecclesiastici in uso, a parte la segnalazione di pezzi singoli di importanza particolare. In contrasto con i limiti cronologici proposti dal Riegl vengono presi in considerazione anche gli edifici moderni e contemporanei – nella convinzione di perpetuare così notizie ed informazioni altrimenti in tempi brevi non più recuperabili – oltre ai singoli edifici profani, esaminati 'dalle cantine alle soffitte'. Varia anche la disposizione interna del materiale.

Nonostante ciò al Weingartner riesce un'opera eccezionale non solo per la minuziosità con cui viene scandagliato un territorio così articolato e per la capacità di dominare una così vasta materia, ma anche per il lucido equilibrio delle parti che conferisce perfino ad un lavoro topografico mirabili qualità di sintesi.

Accanto a questo più ampio lavoro scientifico, si doveva affiancare, già nelle iniziali intenzioni dell'autore, una più agile versione tascabile, dal taglio discorsivo e di facile consultazione, dalle caratteristiche cioè di una guida turistica in senso stretto.

Nel 1951 esce una seconda versione ridotta (da quattro a due volumi, più, nel 1956, un volume singolo per le fotografie) curata dallo stesso Weingartner. Nella riduzione, dovuta a motivi economici ed editoriali, vengono eliminati gli oggetti di *minore* importanza e gli edifici più recenti; al posto della descrizione delle singole case compaiono in modo riassuntivo note sulle loro caratteristiche generali; non vengono più trattate sistematicamente le residenze nobiliari pre-

cedute dalla storia dei proprietari. Questa nuova versione dei *Kunstdenkmäler* non credo però corrisponda alla guida in formato minore auspicata dal Weingartner. L'introduzione, infatti, mi pare scritta dall'autore *a denti stretti*; i *Kunstdenkmäler* non sembrano mutare nella forma ma vengono decurtati nella sostanza di elementi considerati dal Weingartner essenziali per l'integrità e la dignità del lavoro topografico.

Anche le successive edizioni mantengono tale formula di compromesso. La terza, del 1958-59, a cura di Heinrich Waschgler, già collaboratore del Weingartner, inserisce correttivi e completamenti pur non procedendo ad una revisione generale sul campo, effettuata, invece, da Josef Ringler per la quarta edizione del 1961-65. La quinta e la sesta, a cura di Adelheid von Zallinger e Josef Stadlhuber, rispettivamente del 1973 e del 1977, si segnalano per una forte adesione alle intenzioni originali dell'opera e per i precisi adeguamenti ai nuovi risultati della ricerca.

I due volumi della settima edizione compaiono a distanza di sei anni, nel 1985 e nel 1991, entrambi a cura di Magdalena Hörmann-Weingartner ma avvalendosi di diversi collaboratori.

Il secondo volume, oggetto di questa recensione, vede la collaborazione di Josef Unterer per la zona di Bolzano e dintorni (Renon, Salto, Sarentino), per la città di Merano con Quarazze, Lagundo, Marlungo e Cermes. Leo Andergassen ha revisionato Naturno, l'Oltradige e la Bassa Atesina ad esclusione di Pietralba; Margit Oberhammer la zona da Terlano a Merano e i comuni tedeschi della val di Non.

Inoltre Reinhard Rampold si è dedicato alla val Passiria, e Gottfried Oberthaler alla val d'Ultimo. Barbara Kern è responsabile da Prato Isarco a Pietralba, mentre le zone rimanenti – e in particolare la Venosta – sono state trattate dalla curatrice.

Il volume, presentato in una veste editoriale più accattivante con l'inserimento di un maggior numero di immagini, soprattutto a colori, presenta alcune novità di rilievo. Prima fra tutte il ripristino della presentazione del materiale secondo l'originario criterio topografico, che tende ovviamente ad evidenziare i vincoli culturali ed ambientali comuni, rispetto alla presentazione alfabetica, introdotta a partire dalla seconda edizione per motivi di praticità. Quindi il reinserimento delle opere ottocentesche, recuperando i testi predisposti dal Weingartner con le opportune integrazioni ed una rinnovata attenzione anche per le opere contemporanee. Infine l'ampliamento, per alcuni monumenti considerati di maggiore importanza, della riflessione critica e storico-artistica.

Ciò comporta però alcuni problemi fondamentali. Innanzitutto quello della omogeneità. E' scontato che la compresenza – per la prima volta nella storia dei *Kunstdenkmäler* – di un nutrito gruppo di collaboratori, ovviamente diversi per estrazione e preparazione, abbia reso particolarmente difficile il lavoro redazionale. Ne risultano pertanto degli scompensi: alcune opere beneficiano di una 'introduzione alla lettura', altre rimangono totalmente prive di ogni traccia di contestualizzazione storico-artistica.

E' il caso ad esempio degli affreschi della cripta di Montemaria a Burgu-

sio, di cui viene sottolineata l'eccezionalità e la genialità dell'artista, i suoi rapporti stilistici – per quanto non definitivi – con l'ambiente culturale della Germania sud-occidentale e con Colonia e l'estraneità alla corrente bizantina.

Per i dipinti di S. Benedetto a Malles, invece, il commento rimane molto vago: ne viene indicata solo l'appartenenza alla pittura carolingia e, nonostante la gran quantità di bibliografia sull'argomento, non viene data nessuna ulteriore indicazione verso un ambito stilisticamente più circostanziato.

A S. Giovanni in Villa a Bolzano ed al suo doppio ciclo trecentesco – per quanto di interesse locale – non viene dedicata neppure una parola che ne permetta anche solo una generica comprensione stilistica.

Un altro punto fondamentale, reso anche in questo caso complicato dalla presenza di autori diversi, è dato dalla necessità del confronto con i nuovi risultati della ricerca.

Il Weingartner in un certo senso può essere stato avvantaggiato dalla relativa ristrettezza della bibliografia al riguardo e, dopo aver citato nella prefazione all'opera i lavori su cui si è basato, ha avuto senz'altro un notevole margine di libertà per poter proporre proprie valutazioni critiche e proprie ipotesi di datazione.

La situazione attuale è ben più complessa, dovendo gli autori tener conto di una ricerca piuttosto vivace, oltre che delle proprie personali convinzioni. Anche in questo caso non ci sembra che ci si sia attenuti ad un indirizzo strettamente unitario.

Se si prendono in esame i più importanti cicli di pittura romanica della

Venosta e della Val d'Adige, si nota infatti che per la cripta di Montemaria manca ogni accenno alla datazione che rimane controversa dopo la proposta di Helmut Stampfer di anticipare di una decina d'anni (1170 ca.) quanto a suo tempo indicato dal Rasmus, che a sua volta aveva posticipato di un ventennio la datazione corrente. Per Grissiano, Lana e Termeno ci si attiene alla datazione agli inizi del Duecento 'fissata' dal Rasmus nel suo libro del 1971. Per Hocheppan compare, invece, a sorpresa, la data 1180, ribadita più volte anche nelle didascalie delle foto relative.

Ora, gli affreschi di Appiano vengono considerati dalla critica stilisticamente e cronologicamente legati al gruppo della Val d'Adige, per il quale si ipotizza una dipendenza comune dal ciclo di Montemaria. Proporre quindi una datazione arretrata di una ventina d'anni solo per gli affreschi di Appiano – al di là di ogni considerazione sulla validità della proposta (una completa revisione della pittura romanica locale si impone anche alla luce dei recenti, eccezionali ritrovamenti di affreschi in corso di scavo) – ingenera confusione se si tenta di rintracciare un filo conduttore comune. Inoltre, nel caso specifico, non viene tenuto in conto, se non per la revisione iconografica, di un contributo bibliografico importante, quale quello di Max Siller ed Achim Masser che, dopo la dimostrazione del Bitschnau della posterità dell'edificio castellano di Appiano rispetto alla preesistente cappella, considerano la dipintura della stessa contemporanea all'edificazione del palazzo (primi anni del Duecento), e giustificano la presenza dei preponderanti influssi stilistici

bizantini dei dipinti absidali con la frequentazione, a partire dal 1203, tra il conte Ulrich di Appiano e Wolfger, vescovo di Passau, dal 1204 patriarca di Aquileia e quindi più che probabilmente tramite per il primo maestro della cappella.

Passando alla pittura giottesca di ambiente bolzanino si nota per prima cosa che il termine 'giottesco' subisce una sorta di epurazione nella nuova edizione, scomparendo per gli affreschi dei Domenicani, sostituito da termini generici, e rimanendo ad indicare la sola crocifissione del chiostro dei Francescani.

Tale scelta, di cui non comprendo la motivazione, mi pare del tutto immotivata e scientificamente scorretta. Inoltre, volendo ricostruire anche in questo caso il rapporto intercorrente fra i vari cicli, legati tra loro da una comune e conseguente appartenenza stilistica, si incontrano problemi in primo luogo per la datazione: la crocifissione dei Francescani risulta essere del 1320 ca., mentre gli affreschi di S. Giovanni ai Domenicani vengono nuovamente spostati dal 1330 al 1340 ca., creando così un 'vuoto' di una ventina d'anni difficilmente comprensibile se si considera la genesi rapida e conseguente dell'irradiamento, in tutta l'Italia settentrionale, delle suggestioni stilistiche dovute all'impresa di Giotto nell'Arena padovana. Inoltre si continua a far riferimento, sempre per la cappella S. Giovanni, all'ambiente bolognese, non prendendo in considerazione l'illuminante ipotesi della D'Arcais di una linea veronese, assai più convincente a mio parere, nell'ambito della ripetuta committenza, in tutta la Val d'Adige, della potente famiglia dei Castelbarco.

Eguale, dopo l'approfondito e conclusivo studio di Mauro Cova, potrebbe essere tolto l'interrogativo sulla pertinenza ad un maestro di Verona della Madonna Castelbarco.

A parte comunque gli esempi singoli e le singole opinioni in merito, sulle pagine del Weingartner non c'è – né deve esserci – spazio per disanime e discussioni, ma deve essere chiarito meglio il principio cui ci si attiene nel formulare le proposte, nonché, soprattutto, il rapporto con lo stato della ricerca.

Ma forse il problema ha radici più profonde: nella forma ibrida dell'opera, mai chiaramente risolta, che mescola fondamentale strumento di lavoro, 'summa' delle conoscenze, con la guida per il turista, in questo caso anche troppo ponderosa.

Un ritorno alle intenzioni d'origine, lavoro topografico separato dal supporto per la visita, chiarirebbe d'un tratto dubbi, confusioni ed incongruenze, restituendo integrità ad una delle opere fondamentali della nostra storia dell'arte.*

Silvia Spada Pintarelli

* Libri cui si fa riferimento nel testo:

H. STAMPFER/H. WALDER, *Die Krypta von Marienberg im Vinschgau*, Bozen 1982.

N. RASMO, *Affreschi medievali atesini*, Milano 1971.

A. MASSER/M. SILLER, *Der Kult des hl. Oswald in Tirol und die "Hirschjagd" der Burgekapelle von Hoheppan*, in "Der Schlern" 57 (1983), pp. 55-91.

M. BITSCHNAU, *Burg und Adel in Tirol zwischen 1050 und 1300. Grundlagen zu ihrer Erforschung*, in "Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-histor. Kl., Sitzungsber. 403 = Mitteilungen der Kommission für Burgenforschung und Mittelalter-Archäologie, Sonderbd. 1", Wien 1983.

F. D'ARCAIS, *La decorazione pittorica*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Castellum Ava*, Trento 1987, pp. 175-198.

M. COVA, *Un affresco del Trecento a Carrè di Thiene*, in S. SPADA PINTARELLI (a cura di), *Festschrift Nicolò Rasmus. Scritti in onore*, Bolzano 1986, pp. 143-153.