

A

Aalborg

Nordjyllands Kunstmuseum Museo danese, realizzazione dell'architetto finlandese A. Aalto e del danese J. J. Baruël, inaugurato nel giugno 1972, e dedicato all'arte moderna. Ospita in particolare la raccolta Krestensen, assai rappresentativa dell'arte danese ed europea tra il 1910 e il 1960. Contiene opere del danese Mortensen (tele dal 1936 al 1971), Jacobsen, Pedersen, e quelle del gruppo internazionale Cobra: Jorn soprattutto, poi Appel, Corneille, Roothsens, Constant. Va menzionata pure la presenza di opere di Léger, Ernst, Magnelli, Poliakoff, Vasarely, Atlan, Doucet, Maryan. (sr).

Abbasidi

Sotto gli A (seconda dinastia musulmana, 750-1258, che spostò il centro dalla Siria verso l'Iraq con Bagdad, poi Samarrā, poi di nuovo Bagdad come capitale) il califfato si smembrò ed i paesi conquistati recuperarono, uno dopo l'altro, una piena o parziale indipendenza. Malgrado questa frantumazione politica, la pittura conobbe una fase di prosperità, nella quale assunse ruolo preponderante l'elemento iraniano, avendo i califfi adottato le idee ed i costumi persiani. Nei manoscritti di quest'epoca sono contenuti, per la prima volta, riferimenti ad opere d'arte oggi completamente scomparse. Attraverso di essi sappiamo, ad esempio, che Samarrā possedeva una pittura in cui figuravano monaci e una chiesa: al-Mutanabbi, poeta del x sec., cita in una poesia una tenda ornata da un arazzo che rappresentava combattimenti tra animali, e una scena nella quale un re bizantino e i suoi generali si prosternavano dinanzi a un sovrano arabo. I soggetti preferiti sembra riguardassero la descrizio-

ne della vita e degli svaghi dei grandi signori: tali pitture ne ornavano i palazzi e i bagni. Celebri sopra tutte sono quelle di Sāmarrā, il cui influsso si ritrova nella decorazione del palazzo dei Normanni a Palermo. L'evoluzione della società musulmana, che dopo la conquista tende a conferire un ruolo importante ai mercanti e agli artigiani a detrimento dei guerrieri, consente pure la nascita di una certa «pittura borghese» che si preoccupa soprattutto di tradurre la vita quotidiana, con un preciso senso dell'osservazione e una resa esatta del movimento. (so).

'Abbās I il Grande, scià di Persia

(? 1571 - Māzandarān 1629). Appartenne alla dinastia safavide e regnò dal 1587 al 1629. Grande protettore delle arti, fece eseguire nel suo palazzo di 'Alī Kāpū a Isfahan pitture murali che rappresentano lo sfarzo della vita dello scià. Il più celebre dei suoi pittori di corte fu Āqā Rizā. Il sovrano fece realizzare nel 1614, per la sua biblioteca, uno *Shāh Nāmeh* dalle sontuose illustrazioni, conservato a New York (Public Library, Spencer Coll.). (so).

Abbati, Giuseppe

(Napoli 1836 - Firenze 1868). Formatosi a Venezia dal 1850 al '53 nello studio accademico di Michelangelo Grigoletti, risiedette a Napoli nel 1859 con il padre Vincenzo, anch'egli pittore; prese parte alla spedizione garibaldina dei Mille. Già nel '56, a Venezia, aveva incontrato il Signorini e il D'Ancona; nel '60 si stabilì a Firenze, ove partecipò al movimento dei Macchiaioli, di cui fu uno dei rappresentanti maggiori. In un primo tempo rinnovò, a contatto con le prime ricerche della «macchia», la sua pittura d'interni ancora legata alla maniera del padre, garbato imitatore di Granet. Diventato molto amico di Diego Martelli, fu spesso suo ospite a Castiglioncello, dove eseguì le sue prime opere tipicamente macchiaiole. Dal 1862, con Lega, Borrani, Sernes, Signorini fece parte della cosiddetta «scuola di Piagentina», lavorando all'aperto e dimostrandosi personalità di spicco del gruppo macchiaiolo. Gli si debbono ritratti, studi di personaggi e soprattutto luminosi paesaggi toscani e vedute di chiese o chiostri fiorentini, capolavori di sottile struttura e di raffinata poesia. È rappresentato, con numerosi dipinti, a Firenze (GAM) e a Roma (GNAM). (sr).

Abbiati, Filippo

(Milano? 1640-1715). Maestro minore ma notevole, di feconda operosità, assai apprezzato ai suoi tempi, fu allievo di C. F. Nuvolone, di cui ereditò il tocco fluido e il gusto per i fondi spaziosi e luminosi. Soggiornò a Roma dal 1665 fino al 1675 ca. Lavorò a Milano, Torino, Saronno, Pavia e Bergamo. Le sue opere più note sono la *Predicazione di san Giovanni Battista* (1677: Santuario di Saronno presso Milano) e gli affreschi per la chiesa di Sant'Alessandro a Milano (1696), eseguiti in collaborazione con Federico Bianchi. Guardò anche al veneto S. Ricci, attivo a Milano tra il 1695 e il 1698. Le sue composizioni aeree, dai colori argentati, preludono allo stile decorativo del XVIII sec.; ma in alcuni casi si volse a rappresentazioni di gusto realistico cui guardò anche il primo Bencovich. Noto come il primo maestro del Magnasco, la critica lo considera oggi, insieme ad Andrea Lanzani e al Legnanino, uno dei maggiori pittori milanesi dello scorcio del sec. XVII, nell'ambito della grande stagione del secondo manierismo lombardo. (grc + sr).

Abbott, Lemuel Francis

(Leicestershire 1758 ca. - Londra 1802). Figlio di un pastore di campagna, lavorò a Londra nel 1775 con Hayman; soggiornò poi nuovamente nel Leicestershire e si stabilì a Londra nel 1780. Espose alla Royal Academy di Londra dal 1788 in poi. Deve la sua fama soprattutto ai ritratti di ufficiali di marina: *Lord Nelson* (parecchie versioni, una delle quali a Londra, NPG, e una a Greenwich, NMM). (mk).

abbozzo

Prima stesura di pittura su un quadro. Si dice che un quadro è in fase di **a** quando, sul supporto definitivo, è indicata la concezione d'insieme. (sr).

'Abd al-Hayy

Pittore persiano della scuola gialairide (seconda metà del XIV sec.). Eccelse nell'opera di miniatore e fu l'artista più celebre del suo tempo. Visse probabilmente a Baghdađ, ma fu deportato a Samarcanda nel 1386-87, dopo la conquista dell'Irāq da parte di Tamerlano. Sfortunatamente non ci è pervenuta alcuna sua opera: il grande artista, colto in vec-

chiaia da scrupoli religiosi, distrusse i propri lavori, nei quali la rappresentazione di esseri viventi infrangeva la legge islamica. (so).

‘Abd al-Şamad

(seconda metà del XVI sec.). Originario di Shīrāz, lavorò soprattutto in India. Nel 1549 si recò a Kabul, alla corte dell'imperatore Humāyūm (1530-56), che lo incaricò di illustrare le avventure apocrife di uno zio del Profeta (lo *Hamza Nāmeh*), in collaborazione con un altro artista persiano, Mīr Sayyid ‘Alī. Seguì Humāyūm a Delhi e, dopo la morte di lui, divenne una delle figure di maggior spicco nel laboratorio di Akbar, imperatore dal 1556 al 1605; tenuto in grandissimo favore, fece una brillante carriera amministrativa. Il ministro e storico Abū l-Fazl racconta, nell'*Ain-i-Akbari*, che la vista di Akbar gli fece un effetto tale da farlo diventare, da pittore safavide, moghul. Tale giudizio dimostra dunque che ‘A seppe adattare la propria tecnica persiana al gusto della corte moghul; per i giovani artisti la sua funzione fu importantissima, ed è noto che fu maestro di Dawsanth. Il suo stile è poco noto, poiché rare sono le opere che recano il suo nome; tuttavia, egli è autore di una miniatura datata 1551 che rappresenta un giovane principe, senza dubbio Akbar, nell'album *Muraqqa Gulshan* (Teheran, bibl. del Gulistān); il suo nome compare pure su alcune pagine dei grandi album della biblioteca di Akbar, il cui stile resta sempre nell'area safavide. (jfj).

‘Abdī Mawlānā

(attivo a Tabrīz nel 1525 ca.). Fu nel suo genere il migliore artista calligrafo di corte del secondo sovrano safavide, Shāh Tahmāsp, ma sfortunatamente le sue opere non ci sono note. Formò alla sua arte il nipote Shāh Maḥmūd di Nīshāpūr, cui dobbiamo la celebre *Khamseh* di Nīzāmī (Londra, BM, Or. 2265) e il cui talento avrebbe pressoché eclissato quello dello zio. (so).

‘Abdullāh

Miniatore persiano della scuola safavide (seconda metà del XVI sec.), lavorò per la biblioteca di Ibrāhīm Mīrzā, governatore di Mashhad (città del Khorāsān) e si specializzò nella doratura ornamentale. (so).

Abel de Pujol, Alexandre

(Valenciennes 1787 - Parigi 1861). Allievo di David, ottenne il prix de Rome nel 1810. Collaborò alla minuziosa decorazione del museo Carlo X al Louvre (1827), e per la protezione di Luigi Filippo ottenne l'incarico di una notevole parte dei dipinti nel museo storico di Versailles (1837). Lavorò, a Parigi, per la Borsa e per la chiesa di Saint-Sulpice. È ben rappresentato a Valenciennes (MBA: *Autoritratto*, 1806). (ht).

Aberli, Johann Ludwig

(Winterthur 1723 - Berna 1786). Si orientò verso la carriera di paesaggista per influsso dell'incisore Adrian Zingg, insieme al quale soggiornò a Parigi (1759) frequentando la bottega dell'incisore J. G. Wille. Tornato in patria, i suoi disegni acquerellati eseguiti dal vero nelle Alpi bernesie ebbero grande successo presso i viaggiatori stranieri. Per assicurare un'ampia diffusione, A s'indusse a riprodurli secondo un procedimento d'incisione al tratto le cui tirature venivano in seguito lavate e ritoccate a pennello, in modo da imitare il disegno. La pubblicazione della *Veduta del castello di Thun* nel 1766 segnò l'inizio di quella che è stata chiamata la «maniera di A», punto di partenza d'una scuola di paesaggisti svizzeri la cui produzione ebbe fine verso il 1840. Oltre alle lastre, incise e colorate di sua mano o dai collaboratori della sua bottega, A ha lasciato una copiosa opera composta di disegni, acquerelli e dipinti a olio (*Paesaggio all'abbeveratoio*: Losanna, coll. priv.), in parte conservata a Winterthur (KM), Berna (KM) e Zurigo (Raccolta federale delle stampe). Ha disegnato e pubblicato serie di costumi popolari (*Contadini dei dintorni di Berna*, 1773). (mtmf).

Abildgaard, Nicolai Abraham

(Copenaghen 1743 - Frederiksdal 1809). Si formò a Roma (1772-76) e Parigi (1776). Nominato nel 1778 docente all'accademia di Copenaghen, di cui diverrà poi direttore, si stabilì in questa città definitivamente. La sua opera più vasta, un ciclo storico per il palazzo di Christiansborg, è scomparsa (tranne un unico quadro) nell'incendio che distrusse il castello nel 1794. Negli schizzi conservati a Copenaghen (SMFK) si riconosce l'influsso del neoclassicismo, unito a una

sensibilità preromantica che già si manifesta nel suo *Filotte ferito* (1775: ivi), ove si coglie il segno dei suoi contatti con Füssli, che aveva incontrato a Roma. A, senza dubbio il più noto rappresentante della pittura neoclassica danese, improntò l'arte del suo tempo, influenzando in particolare il giovane Thorvaldsen, suo allievo, cui affidò una parte della decorazione interna di uno dei palazzi di Amalienborg. Il SMFK di Copenhagen conserva, oltre ai dipinti, una notevole collezione di suoi disegni. (hb).

Abomey

Le pareti interne del palazzo reale di A (capoluogo della regione del Dahomey, oggi Repubblica popolare del Benin, e antica capitale del regno fon) erano coperte, dal XVIII al XIX sec., da stoffe dipinte. Motivi a colori vivaci, rosso, azzurro, verde, violetto e bianco, sono cuciti a registri disposti verticalmente secondo il verso del tessuto, su fondo unito nero o giallo. I soggetti rievocano la storia del regno fon, le attività quotidiane del suo popolo (caccia, pesca, vita di corte), in uno stile che è insieme realistico e naïf e che presenta di profilo uomini ed animali. I Fon eseguono tuttora simili parati, alcuni dei quali sono conservati presso il Musée de l'Homme a Parigi. (jgc).

Abondance

Il chiostro dell'abbazia di A (Alta Savoia) è decorato da affreschi che illustrano scene della vita di Cristo. Il complesso, dell'inizio del XV sec., sottolinea gli stretti rapporti allora esistenti tra il Piemonte e la Savoia. Lo stile che vi si manifesta ricorda il gusto narrativo dei senesi e delle miniature savoiarde, e, nell'impostazione delle architetture, l'influsso degli ultimi giotteschi. Sono della stessa mano gli affreschi di una delle cappelle dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso presso Torino, precedenti a quelli eseguiti da Giacomo Jaquerio. (ag).

Abruzzo

La storia della cultura figurativa dell'area abruzzese, che nel XII sec. – al quale si vuol far risalire l'indagine – era sottoposta al dominio del regno meridionale per rimanervi fino all'unità d'Italia e comprendeva un territorio di estensione maggiore di quello delimitato dagli attuali confini regiona-

li, coincide con la storia dei vari insediamenti artistici sviluppatisi nel tempo e dipendenti di volta in volta da corrispettivi politici, politico-amministrativi o militari.

Nel periodo alto-medievale acquista particolare valore, data la scarsità e frammentarietà delle relative testimonianze, la chiesa di San Liberatore alla Maiella (1080 circa), il più importante monumento dell'architettura delle origini e splendido esempio d'importazione culturale con il quale l'A si avvicina alle correnti di più viva cultura dell'epoca e soprattutto entra in rapporto con quel vasto movimento cassinese determinatosi al tempo dell'abate Desiderio. In questo nuovo contesto costituisce un capitolo emergente il ciclo affrescato nell'abside della chiesa di San Pietro ad Oratorium, presso Capestrano, fatta erigere dal re longobardo Desiderio e rinnovata nell'anno 1100 come attesta l'iscrizione al di sotto della lunetta del portale d'ingresso dipinta dallo stesso maestro dell'abside. Gli affreschi manifestano una stretta dipendenza da quelli di Sant'Angelo in Formis, constituenti anche un sicuro termine di riferimento temporale, ma rispetto al ciclo campano mostrano, soprattutto nelle figurazioni degli *Angeli* ai lati del *Cristo in Maestà* e negli ornati, una carica inventiva nuova e un carattere maggiormente occidentale, ottoniano, con richiami alla ornamentazione fortemente espressiva dei codici della scuola di Ratisbona come dimostrano chiaramente anche la serie dei santi entro nicchie nel registro inferiore della parete absidale.

Nel contesto dei fatti romanici degli ultimi decenni del XII sec. si inserisce l'episodio, anch'esso in ambito monastico, degli affreschi di Santa Maria di Ronzano presso Castelcastagna, in una zona riposta del Teramano, prepositura benedettina dipendente dall'abbazia antrodocana di San Quirico a sua volta facente capo a Farfa. Gli affreschi dell'abside e della testata destra del transetto, opera di due personalità distinte ma non di divergente cultura, rappresentano, per la data del 1181 a cui vanno sicuramente riferiti, una manifestazione rara – soprattutto se rapportata alla più generale tendenza conservatrice bizantina prevalente nel resto della pittura italiana fin dentro il XIII sec. – di aggiornamento e di partecipazione al clima di rinnovamento romanico più propriamente occidentale. È possibile verificare l'unicità di questo ciclo al livello delle singole scelte iconografiche, per la presenza di alcune scene o in particolari passaggi di vere

e proprie rarità iconografiche, e per il riferimento al racconto apocrifo del protoevangelo di Giacomo come illustrazione degli episodi relativi a Gioacchino ed Anna, inedito a quella data nell'ambito della coeva pittura monumentale europea. Piú in generale l'impostazione complessiva del programma iconografico in senso nettamente mariologico ed immaculista, per tanta parte di provenienza anglo-francese, dimostra la conoscenza degli scritti di Pietro Comestore e di tutta quella parte della letteratura medievale d'Occidente che a ragione è stata definita tra «popularesca e ribelle».

E ancora oltralpe si deve guardare, precisamente all'Ile-de-France e al Domaine Royal, per intendere il complesso nodo di cultura chartrense-mosana rintracciabile nella pittura dei due maestri di Ronzano, il piú anziano dei quali, verosimilmente risalito in Francia dalla Spagna, mostra di sovrapporre questa cultura ad un precedente sostrato catalano di forte carica espressiva come quello del singolare episodio dell'antependium di Santa Margherita a Vilaseca presso Sescorts. D'altra parte nella stessa area geografica della Valle Siciliana il caso di Ronzano non rimane isolato in quanto è possibile citare almeno altri due esempi: la preziosa croce reliquiario dell'abbazia ronzanese, raffinata opera d'oreficeria renano-mosana della seconda metà del XII sec., e lo splendido gruppo ligneo della *Madonna col Bambino*, databile a non oltre la fine del XII sec. e pervenuto nella parrocchiale di Castelli dell'abbazia di San Salvatore, per il quale è fondamentale il riferimento al maestro maggiore del Portale dei Re a Chartres, quindi a un evento di cultura strettamente omogeneo a quello degli affreschi di Ronzano.

Durante il Duecento la zona continentale dell'A è interessata da un fenomeno complesso e non privo di fermenti tutti ancora da indagare, di irradiazione di maniera bizantina intinta di stili miniatori che include i cicli di Santa Maria ad Cryptas di Fossa e di San Pellegrino a Bominaco, gli affreschi superstiti della chiesa di San Tommaso a Caramanico e il frammento di *Giudizio universale* di Santa Maria di Ronzano. Sebbene uniti da uno stesso indirizzo culturale di fondo non è possibile assegnare tutti questi affreschi alla mano di un solo maestro; al loro interno si colgono infatti differenti livelli di qualità evidenti soprattutto a San Pellegrino di Bominaco ove di certo opera l'équipe di maggior livello. Ma la recente pulitura della tavola con la *Madonna e*

il Bambino di Santa Maria ad Cryptas a Fossa, firmata da Gentile della Rocca e datata 1283, ha riproposto il problema dell'attribuzione a questo artista, e in anni prossimi al 1283, almeno delle parti più significative (*Storie della creazione* e *Ultima cena*) degli affreschi di quella stessa chiesa, dove peraltro è manifesto l'intervento di maestri diversi. Strettamente legate a questo gruppo sono le due pitture murali della chiesa di San Clemente al Vomano, restituite di recente dal Bologna alla mano di Gentile, delle quali soprattutto quella raffigurante la *Madonna Regina* presenta, nel motivo del velo bianco pieghettato e della grande corona, un richiamo iconografico, davvero insolito per l'area centrale-continentale italiana, alle formule toscane degli anni '80 come la *Madonna* di Orvieto già attribuita a Coppo.

Alle spalle del fenomeno di tardo Duecento cui si è accennato, si sviluppa lungo la fascia costiera aprutino-pretuziana un ramo di quel movimento pittorico d'impronta franco-occitanica che era trapassato con continuità, grazie al tramite fridericiano-manfrediano, dall'epoca sveva a quella protoangioina, e aveva interessato da una parte una zona del Meridione, compresa tra Puglia, Lucania, Campania napoletana, Salerno, e dall'altra l'A - divenuto svevo per la costituzione del giustizierato d'A voluto dallo stesso Federico II - e varie sedi ghibelline dell'Italia centro-settentrionale come Pisa, Lucca, San Gimignano. Nell'ambito della pittura murale la prima e più significativa testimonianza dalla quale l'intero movimento ha preso le mosse è il *Contrasto dei vivi e dei morti* della cattedrale di Atri, che è anche il più antico esempio del noto tema iconografico. L'anonimo pittore si richiama in modo inequivocabile in più di un passaggio alle illustrazioni del *De arte venandi cum avibus*, riuscendo a trasfondere in un contesto di pittura sacra monumentale lo stesso spirito di cultura laica promosso da Federico II. Tuttavia la presenza di rimandi a modelli transalpini del secondo quarto del XIII sec., come l'*Adorazione dei Magi* di Gargilesse, e l'impostazione ancora severa ed espressiva dell'impianto formale rispetto alle miniature sveve del tempo di Manfredi, denotano l'appartenenza di quest'opera alla fase iniziale del nuovo indirizzo collocabile nel decennio tra il 1240 e il 1250.

Nell'area geografica compresa tra Atri e il territorio marchigiano prossimo al confine con l'A teramano è possibile

seguire la prosecuzione di tale tendenza in un affresco frammentario con una *Santa regina* della parrocchiale di San Salvatore a Silvi, databile, per il giglio angioino tenuto dalla santa nella mano sinistra, sicuramente dopo il 1266-68, e nella parte più gotica degli affreschi del criptoportico di Sant'Ugo a Montegranaro presso Fermo del 1299 (*Adorazione dei Magi*, *Martirio di santa Barbara*, *Crocifissione*). Sempre all'interno di questo indirizzo si colloca la *Madonna del «cognale»* affrescata sulla lunetta del portale d'ingresso della chiesa di Santa Maria di Propezzano (1308 ca.). Il richiamo al Maestro di Montegranaro sembra nuovamente plausibile per le soluzioni formali, i sistemi decorativi e le acute inflessioni lineari vicine alle scene più gotiche del ciclo marchigiano in cui è manifesta la continuità dei rapporti con le fonti della pittura franco-occitanica ed anzi l'aggiornamento sui testi fondamentali di Duecento inoltrato, come la *Leggenda di san Giorgio* della cattedrale di Clermont-Ferrand. Il momento di passaggio tra Duecento e Trecento è documentato in modo significativo dagli affreschi della cripta di San Giovanni in Venere presso Fossacesia. Opera di elevata qualità compone la propria struttura figurativa sul linguaggio dei maggiori testi della pittura romana dell'ultimo decennio del XIII sec. – cosa che gli conferisce il carattere di un vero e proprio *unicum* nel generale contesto della pittura abruzzese coeva – e sulla conoscenza della cultura assiata protogiottesca. È possibile rinvenire anche in altri centri abruzzesi (L'Aquila, Atri) la presenza di esempi protogiotteschi molto precoci; di particolare interesse si dimostra il caso della pagina miniata con la *Crocifissione* nel Messale francescano (codice A 15) della Biblioteca capitolare di Atri, *ab antiquo* nella chiesa atriana di San Gregorio «de Murialto», in cui la fortissima influenza della *Crocifissione* di Assisi di Cimabue viene declinata alla maniera umbra del Maestro di Nocera e del Maestro del «Messale» di Deruta.

Durante la prima metà del Trecento un fenomeno di grande interesse è costituito dalla penetrazione nell'Aquilano di alcuni tra gli esiti più originali ed aggiornati della contemporanea pittura spoletina, come gli splendidi pannelli con *Storie di santa Caterina* (ora all'Aquila, MN) del Maestro del Crocifisso d'argento e il tabernacolo della Madonna in Santa Maria Assunta a Fossa vicino all'Aquila del Maestro di Fossa, i cui sportelli sono stati purtroppo trafugati alla fine

degli anni '70 e non più ritrovati tranne il pannello con la *Presentazione al Tempio*. Questo fenomeno comprova l'esistenza di uno stretto collegamento tra le due aree appenniniche, non nuovo nella storia delle due regioni, in quanto si viene a riproporre, a secoli di distanza ma senza che sia possibile stabilire una continuità con il passato, una situazione antica risalente all'alto medioevo quando, ancor prima della fondazione della città dell'Aquila, la zona apparteneva al ducato longobardo di Spoleto. Le due opere, databili all'incirca al 1340, possono essere considerate in rapporto tra loro per il comune fondo di riflessione sugli affreschi assisiati della Basilica Inferiore, che nel Maestro del Crocifisso d'argento sfocia in una vena di realismo riscontrabile, dopo il quarto decennio del secolo, soltanto nelle opere avignonesi di Matteo Giovannetti, mentre nel Maestro di Fossa, giunto con questo dipinto al momento della sua maturità, si espriime, per l'ampiezza degli sfondi paesistici e per la complessità della resa prospettica, in un deciso richiamo alle più avanzate correnti della pittura giottesca. Inoltre la presenza al centro del tabernacolo di Fossa di una statua lignea della *Madonna col Bambino*, da attribuire senza dubbio allo stesso autore, introduce il problema del collegamento anche con la scultura umbra contemporanea, in quanto questa Madonna e quelle di Scurcola Marsicana e di San Silvestro all'Aquila costituiscono un gruppo omogeneo in stretta dipendenza con quanto veniva prodotto in Umbria, anche se l'impianto spiccatamente francesizzante che esse esibiscono le lega contemporaneamente ad analoghe opere di scultura del Napoletano.

Diversamente la fascia costiera appare interessata da correnti che scendono dalle Marche e attraverso lo scorrimento lungo la costa adriatica si incrociano con altre correnti che risalgono da Napoli, partecipando a quel generale flusso migratorio di opere dal Nord verso il Sud documentabile, anche se con una minore continuità rispetto a quanto avverrà in seguito, già prima della metà del secolo e che si pone quale coerente corrispettivo dei legami economici istituiti dalla Repubblica di Venezia nel Meridione. Uno dei principali tratti di questo collegamento è il Maestro di Offida che nella fase più antica del suo percorso lascia a Canzano, Morro d'Oro e soprattutto nella controfacciata della cattedrale di Atri le sue prime opere, databili tra il 1334 e il 1338, tutte

fortemente segnate dalla cultura dei pittori riminesi della seconda generazione trasmessagli, nel contesto propriamente marchigiano delle ricezioni riminesi, dal Maestro del Carmine ad Urbania e dal Maestro del Polittico di Ascoli. Sempre ad Atri la mano del maestro si riconosce nuovamente in una *Madonna del latte in trono tra quattro santi* che, rispetto agli affreschi contigui della controfacciata, mostra la stessa fase avanzata del Trittico della Rabatana a Tursi in Basilicata, del 1340, indicativa dell'aggiornamento culturale in senso fiorentino-masiano dovuto alla conoscenza non solo delle opere napoletane del primo Maso di Banco (1328-33) e di quelle del Maestro delle «Tempere» francescane, veicolo della diffusione in Basilicata tra il 1334 e il 1337 della situazione giottesca napoletana, ma anche delle opere mature del maestro fiorentino verosimilmente apprese nelle Marche da marchigiani presenti per tempo a Firenze o da fiorentini presenti soprattutto a Fabriano. Su questa strada il Maestro di Offida prosegue nell'acquisizione di un sempre più deciso accento masiano rilevabile negli affreschi di Montefiore sull'Aso (1350-60 ca.), di poco successivi a quelli dell'absidiola di destra di Santa Maria di Ronzano (1350-55) ma anteriori alla sua opera conclusiva nella cappella di Santa Maria della Rocca ad Offida (1367) dalla quale ha derivato il nome. Lo spostamento di questo artista e non solo delle sue opere lungo la costa adriatica ha lasciato inoltre un riflesso evidente in tutto un vasto patrimonio di affreschi trecenteschi nelle chiese del territorio aprutino e ascolano, che ancora attende un completo vaglio analitico. Elementi di quella cultura fortemente ibericizzante su fondamenti fiorentini di ampia circolazione mediterranea erano giunti in A all'aprirsi del nuovo secolo ad opera del Maestro di San Silvestro o di Beffi, che presto aveva arricchito l'iniziale formazione senese-pisana con l'apporto di quei modi tardogotici accentuatamente espressionistici di origine spagnola, desunti dal contatto con Gherardo Starnina di ritorno da Valencia e di cui si hanno esempi affini in Campania nel ciclo della cappella di San Biagio a Piedimonte d'Alife. La presenza all'Aquila del Maestro di Beffi è stata certamente determinante per ampliare l'orizzonte di un pittore di educazione sostanzialmente gotica e trecentesca come Antonio di Atri proprio nella fase centrale della sua vicenda. Né è da trascurare il ruolo di vero e proprio caposcuola svol-

to nei confronti degli artisti che hanno coadiuvato il maestro nelle diverse imprese pittoriche ad affresco dell’Aquilano e di Subiaco. Sono riconoscibili tra questi alcune personalità già note come Giovanni da Sulmona, il Maestro della Cappella Caldora – che si distingue per l’uso di una cifra marcatamente espressionistica caratterizzante anche le prove autonome di Subiaco (Santa Scolastica, due storie di *San Benedetto al Sacro Speco*), Celano (prime due campate), Sulmona (Cappella Caldora, lunetta del portale maggiore di San Panfilo) e Goriano Sicoli (capiroce del Crocifisso nella parrocchiale) – e ancora Andrea Delitio, presente a Celano nel momento del suo esordio, accanto ad altri come l’anonimo maestro a cui si devono le due tavole del museo aquilano con *San Giuliano* e la *Madonna col Bambino e santi*, alcuni degli affreschi votivi di Collemaggio e la figura del *Crocifisso* nella cuspide della tavoletta con il trigramma bernardino nell’oratorio di San Giuliano vicino all’Aquila. Ancora a proposito del Maestro di Beffi si discute se siano da interpretare come strettamente dipendenti dalla sua maniera e matrice culturale gli smalti che adornano le opere di orficeria firmate da Nicola da Guardiagrele.

Di portata culturale equivalente a quello appena descritto è l’episodio, sempre degli inizi del Quattrocento, del maestro che ha derivato il nome dal *Giudizio* affrescato nella controfacciata della chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino e che ha operato anche ad Offida in Santa Maria della Rocca affrescando gli scomparti del catino absidale. Tuttavia gli antefatti culturali di questo pittore – il maggiore esponente del gotico internazionale in A e una tra le più originali personalità del panorama gotico internazionale italiano – sono di origine meridionale, più precisamente richiamano l’ambiente di tardo Trecento della corte di Giovanna I; e la pagina dell’*Uffiziolo* (ora a Vienna, BN) minacciata dal Maestro del Canto dei Vespri sembra essere il precedente più diretto dei modi del Maestro di Loreto e parallelamente anche delle esperienze giovanili di un altro protagonista della medesima temperie, Ottaviano Nelli, il cui nome era stato fatto in passato a proposito di una presunta influenza esercitata sull’abruzzese. Si era all’inizio di quella stagione di intensi scambi tra Napoli e l’Italia centrale, documentabili sia in direzione sud-nord, come si è visto nel caso del pittore di Loreto, che nel senso inverso di discesa

dall’Umbria e dalle Marche verso Napoli. Una testimonianza di questi passaggi può essere considerata l’anconetta con la *Crocifissione* (già l’Aquila, coll. priv.) lasciata dal marchigiano Maestro di Antonio e Onofrio Penna nella fase tarda della sua attività, verso il 1420, di ritorno da Napoli e diretto verso le Marche. Un altro evento comprovante la vivacità e la diffusione della cultura «internazionale» è la penetrazione di opere venete nel Teramano, zona che per molti versi era rimasta isolata rispetto all’Aquilano e al Chietino dove invece era dominante la lezione del Maestro di Beffi. Documento fondamentale in questa direzione è il polittico di Jacobello del Fiore, ora nella cattedrale teramana, che va posto in stretta relazione con il gruppo delle più antiche opere marchigiane del maestro veneto collocate lungo il tratto della costiera adriatica compreso tra Pesaro e Teramo. Altre due testimonianze sono il polittico già nella parrocchiale di Santa Maria la Nova a Cellino Attanasio (ora all’Aquila, MN), e la predella del paliotto di San Giacomo (Atri, Museo capitolare) per i quali è questione ancora controversa se riferirli alla fase tarda di Jacobello (1430 ca.) ovvero ad una personalità autonoma operante nel suo stesso ambito. L’influenza della cultura veneziana prosegue idealmente alla fine del secolo, anche se aggiornata in senso crivellesco, nel Maestro dei Polittici Crivelleschi, tipico e non certo unico caso di compresenza, nel contesto figurativo abruzzese, tra vecchio e nuovo.

Con Andrea Delitio inizia la fase di moderna cultura quattrocentesca. Il pittore che aveva stabilito i primi contatti con le cerchie toscifiorentine già all’epoca del suo esordio marsicano (1439) progredendo nell’acquisizione di una cultura in cui coesistono principalmente Sassetta, l’Angelico e Domenico Veneziano fino alla svolta conclusiva nel pierfranceschianesimo (affreschi della cattedrale di Atri), è il protagonista abruzzese di quel vasto movimento di interpretazione goticizzante del moderno Quattrocento noto, secondo la felice definizione longhiana, come «Rinascimento umbratile», che aveva interessato la zona dell’Appennino centrale divenendo la koiné linguistica comune a tutta una serie di altri esponenti laziali, umbri e marchigiani della stessa tendenza. Un nuovo fenomeno d’importazione culturale è quello operato dal Maestro di San Giovanni da Capestrano, che nelle due tavole aquilane databili tra il 1480-85 (*Sten-*

dardo di san Giovanni da Capestrano e Stimmate di san Francesco), oltre alle evidenti suggestioni dell'arte di Piero, che aveva portato ad alti livelli interpretativi nel periodo napoletano, mostra di aver maturato quel cambiamento di stile in direzione del linguaggio berruguettiano che nel frattempo si andava largamente diffondendo nei vicini ambiti marchigiani ed umbri e nell'area padana. Una evidente influenza di Piero si riconosce anche nel pittore laziale della medesima generazione del precedente, che ha derivato il nome dagli affreschi del Palazzo ducale di Tagliacozzo, formatosi nell'ambiente romano, verosimilmente presso il Gozzoli quando questi era impegnato in Vaticano accanto all'Angelico nella decorazione della Cappella Niccolina.

Negli ultimi decenni del secolo il centro di interesse si sposta all'Aquila e la città acquista quel ruolo di polo di attrazione per la cultura figurativa della regione che conserverà anche durante il secolo successivo. Il fatto di maggior interesse è costituito dall'aggiornamento sulla moderna cultura umbro-fiorentina, dal Verrocchio al Perugino, operato da Silvestro dell'Aquila – principalmente scultore anche se i documenti, ma soltanto quelli, lo presentano come pittore – e da Saturnino Gatti. Il portato verrocchiesco della fase formativa umbra intorno al 1480 – sulla quale può avere inciso anche l'azione di divulgazione svolta nell'Italia centrale da personaggi come Fiorenzo di Lorenzo e più ancora Francesco di Simone Ferrucci – ed anche una componente romana, che rimanda ad Antoniazzo ma anche a tratti a Bartolomeo della Gatta presente a Roma per gli affreschi della Sistina, caratterizzano le opere quattrocentesche di Saturnino (tavola con il *Beato Vincenzo* dell'omonimo convento aquilano; affreschi di San Panfilo a Tornimparte, 1491-94) e quelle del primo decennio del Cinquecento (affreschi in Santa Maria Assunta ad Assergi; *Madonna in trono* e *Madonna del Rosario*, 1511, entrambe all'Aquila, MN). L'opera del Gatti trova seguito nel capoluogo abruzzese in una schiera di seguaci che ancora ai primi del Cinquecento continua a declinarne i modi, manifestando però una spiccata inflessione pinturichiesca che si riconoscerà predominante anche nel più attardato continuatore, Francesco da Montereale con il quale la vicenda legata a Saturnino può considerarsi conclusa.

Di non trascurabile portata per i successivi orientamenti in senso raffaellesco della pittura locale è la presenza all'Aqui-

la, alla fine del secondo decennio, della *Visitazione* di Raffaello, commissionata da Marino Branconio per la propria cappella in San Silvestro, e quella di Cola dell’Amatrice, documentabile tra il 1524 e il 1537, il quale oltre ad opere di architettura ha lasciato nel capoluogo abruzzese anche la tavola con la *Disputa coi dottori*, ora in San Massimo. In un tale contesto si innesta, subito dopo la metà del secolo, la figura di Pompeo Cesura, con cui si possono considerare concretamente stabiliti i rapporti con la Roma moderna, giacché proprio nella cerchia romana di Perin del Vaga il Cesura aveva compiuto la sua formazione aggiungendo anche l’esperienza dei modi di Daniele da Volterra, del Salviati e del primo Tibaldi. L’incidenza della sua forte personalità sull’ambiente artistico aquilano è stata rilevante, tanto da dare origine ad una scuola locale da cui hanno preso le mosse Mariano Troylo, autore di due grandi tele (ora all’Aquila, MN); Giovan Paolo Mausonio e Paolo Cardone entrambi impegnati accanto al maestro nell’allestimento del complesso apparato effimero preparato in occasione dell’ingresso all’Aquila di Margherita d’Austria (1569) e altri, peraltro, di una serie di tele in cui, specie il Cardone, replica la lezione del Cesura fino a banalizzarla; e soprattutto il gesuita Giuseppe Valeriano, personaggio di spicco nel panorama della pittura romana controriformata, il quale però già all’epoca del suo esordio romano (affreschi e pala con l’*Ascensione* in Santo Spirito in Sassia, 1570) comincia a superare l’esperienza formale del Cesura per intraprendere una via più vicina all’interpretazione che Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi e Sebastiano del Piombo davano dell’arte di Michelangelo. Verso la fine del secolo, oltre ad alcune opere del Cavalier d’Arpino nella chiesa aquilana di Santa Giusta e in quelle sulmonesi di Santa Maria della Tomba e di San Gaetano, si segnala la presenza di alcuni pittori fiamminghi, come Rinaldo Fiammingo ed Aert Mytens, esponenti della «maniera internazionale» diffusa e ben nota a Firenze, Roma e Napoli. Altrettanto interesse riveste la presenza, tra l’ultimo quarto del XVI e il primo ventennio del XVII sec., di pittori e opere toscano-fiorentini appartenenti alla tendenza «riformata», di matrice naturalistico-fiorentina, della pittura toscana. Nel 1583 si stabilisce all’Aquila un allievo del Cigoli, Giulio Cesare Bedeschini, e allo scorcio del secolo si data il periodo di attività aquilana del toscano

Bernardo Monaldi, formatosi alla scuola di Santi di Tito e del Poccetti, di cui però non sono note le opere ricordate nelle cronache degli scrittori locali dell’Ottocento, mentre rimane nella chiesa di San Giovanni a Castelli un *Martirio di san Mattia*, firmato e datato 1620, testimonianza del ritardo che caratterizza il resto della sua produzione superstite. Nel primo decennio del Seicento Baccio Ciarpi da Barga, che allora era a Roma, invia nel capoluogo abruzzese i due preziosi dipinti della cattedrale di San Massimo (*Presentazione di Maria al Tempio*) e della chiesa di San Silvestro (*Battesimo di Costantino*). Sempre in quel giro di anni è possibile documentare all’Aquila la penetrazione del moderno dettato caravaggesco con l’*Annunciazione* (già in San Domenico; ora in MN) firmata da Louis Finzon, fiammingo di Bruges attivo tra Roma e Napoli e legato al Merisi oltre che artisticamente anche da un profondo rapporto di amicizia, ed a Pescocostanzo con la grande pala devozionale della chiesa di Santa Maria del Colle con la *Madonna e il Bambino in gloria e santi*, forse un ex voto per un incendio miracolosamente sedato, dipinta intorno al 1615-16 da Tanzio da Varallo quando già era venuto in contatto a Roma con la cultura caravaggesca più antica. Sia detto per inciso che il rapporto del maestro lombardo, al quale va riferita anche la bella *Presentazione al Tempio* della parrocchiale di Fara San Martino, con Pescocostanzo non è casuale ma è da ricollegare alla presenza nella cittadina abruzzese dalla fine del Cinquecento di un’importante colonia di costruttori lombardi di cui è nota l’attività e che annovera tra gli altri anche personaggi come Cosimo Fanzago.

A partire da questo secolo si apre per l’A un’epoca caratterizzata da una serie di presenze occasionali o in qualche modo intermittenti nella quale tuttavia è possibile cogliere una linea di tendenza orientata principalmente in direzione di quanto si andava producendo in campo pittorico a Napoli. Ciò può essere giustificato in parte con l’ormai definitiva appartenenza della regione alla giurisdizione geo-politica del vicereame, ma soprattutto con il ruolo egemone che l’arte napoletana andava riacquistando e consolidando nel più ampio contesto nazionale a tal punto che la capitale partenopea, in alternativa a Roma e ad altri centri italiani di rilievo, assurerà al ruolo di una delle più importanti sedi dell’arte europea. Uno dei primi e prestigiosi esempi

dell'orientamento di cui si è appena detto è il *Battesimo di sant'Agostino*, nell'omonima chiesa di Tortoreto, di Mattia Preti che si colloca nel periodo tra il 1639 e il 1642 corrispondente al «momento risolutivo», schiettamente caravaggesco, della prima maturità del pittore calabrese. Il maestro di maggior livello del Seicento abruzzese – a cui persino la più antica letteratura artistica, dal Passeri al De Dominicis, ha dedicato risalto e attenzione – è Giovan Battista Bonocore, nativo di Campli e allievo di Pier Francesco Mola a Roma dove rimangono gli importanti affreschi della volta dell'ambulacro di San Carlo al Corso. Un caso che sembra avere qualche analogia con il precedente è quello di Giovan Battista Spinelli, che è originario di Chieti secondo gli ultimi ritrovamenti documentari ma acquista notorietà altrove, a Napoli, ove nella fase formativa dopo un'iniziale vicinanza ai modi dell'ultimo Battistello e dei pittori attivi a Roma come Honthorst, Vouet e Saraceni, si accosta alle novità di Massimo Stanzione interpretandone la cultura in termini originali anche per la conoscenza delle stampe nordiche da Goltius a Wtwael. Diversamente da quanto non si è ancora in grado di dimostrare per Bonocore, si può pensare che Spinelli sia ritornato ad operare in A perché alcuni documenti lo ricordano ripetutamente a Chieti tra il 1640-46 e nel 1653, e soprattutto per la presenza di un buon numero di opere nella regione, alcune appartenenti alla fase classicista degli anni '40 come il dipinto già nella collezione Dragonetti dell'Aquila e le tele delle chiese di Lanciano (San Bartolomeo) e di Ortona (San Francesco, Santa Caterina d'Alessandria, SS. Trinità), altre conservate a Penne (chiesa di San Domenico) e a Chieti (chiesa di Santa Chiara, cappella della colonia veneta in San Francesco) e infine gli affreschi del chiostro del convento di Santa Maria di Propezzano. All'Aquila, nella chiesa gesuita di Santa Margherita, sono da segnalare alcuni affreschi e dipinti di cultura barocco-cortonesca quasi sicuramente attribuibili a Ciro Ferri, il maggiore allievo di Pietro da Cortona, che aveva già avuto occasione di lavorare a Roma accanto al maestro. Anche Giacomo Farelli, attivo prevalentemente a Napoli dove esordisce alla scuola di Andrea Vaccaro, per un periodo non breve in buona parte ancora da ricostruire e di cui non è stata accertata la continuità, è stato in A lasciando opere nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Sulmona (pala con *San Gio-*

vanni Evangelista, firmata e datata 1661) e nel santuario di Roio (ciclo di affreschi, firmati, con la *Leggenda della Madonna di Roio*, 1676), oltre agli affreschi, perduti, nella chiesa di San Filippo all’Aquila e nel Palazzo ducale di Atri.

Nel Settecento Girolamo Cenatiempo, uno dei maestri della cerchia di Luca Giordano operosi nella regione, dipinge per varie chiese aquilane tele ed affreschi dei quali si ricordano la grande *Madonna in gloria con i santi Massimo e Giorgio* (1733) della cattedrale di San Massimo e gli affreschi della cappella di san Bernardino nell’omonima chiesa. Oltre alle tele, firmate, di Niccolò Malinconico in Santa Maria di Collemaggio (*Giuditta porta in trionfo la testa recisa ad Oloferne*, *Maria di Mosè in giubilo sulle falde del Monte Sinai*), a quelle di Domenico Antonio Vaccaro, del De Matteis, di Francesco De Mura nella cattedrale di Castel di Sangro e di alcuni pittori napoletani nel Teramano (Andrea dell’Asta, Luca Forte, Leonardo Coccorante, Niccolò De Simone, Corrado Giaquinto, Giacinto Diano) costituisce la vicenda più rilevante del secolo il periodo di attività abruzzese del veneziano Vincenzo Damini, risalente all’incirca alla fine del terzo decennio, nel momento in cui il pittore, allievo di Giovanni Antonio Pellegrini, era entrato in contatto con la cultura napoletana e in particolare con l’opera di Francesco Solimena. Le numerose opere eseguite dal Damini all’Aquila sono per la maggior parte firmate e datate; si distinguono le tele e gli affreschi nella chiesa del convento di San Giuliano e quelle in San Bernardino e nell’oratorio di Sant’Antonio dei Nardis.

La stagione della pittura dell’Ottocento è ancora legata a Napoli. Numerosi sono gli artisti che hanno maturato la loro esperienza di vita e d’arte nella città partenopea, svolgendo in non pochi casi un ruolo culturalmente significativo nell’ambito delle varie tendenze prodottesi nel corso del secolo, a cominciare da Giuseppe Bonolis e Gabriele Smargiassi. Quest’ultimo con il suo paesaggismo, che era frutto di una studiata rimeditazione nel chiuso dell’atelier e quindi non prodotto direttamente a contatto con la natura come quello dei contemporanei esponenti della scuola di Posillipo, è stato a lungo una valida alternativa alla pittura di paesaggio, venata di lirici spunti romantici, di Giacinto Gigante o al «verismo» di Giuseppe Palizzi. I fratelli Giuseppe e Filippo Palizzi sono da porre alla testa dell’intero movimento

verista e realista italiano, la cui poetica tanta parte ha avuto nella formazione di un altro grande abruzzese come Teofilo Patini. Orientata all'inizio verso un naturalismo fortemente segnato dal linguaggio pittorico di Filippo Palizzi, la ricerca di Francesco Paolo Michetti ha come campo d'indagine privilegiato la vita pastorale e contadina abruzzese in cui sopravvivevano culti e costumi retaggio di una società ancora arcaica. Ma l'immagine che restituisce non è la denuncia sociale del dramma della miseria e dell'arretratezza come in Teofilo Patini, ma una ricostruzione attenta di quella realtà, operata attraverso un'azione di scandaglio in profondità dei documenti e delle testimonianze del mondo contadino, con una passione e una puntualità per molti versi simile a quella dell'etnologo (*Corpus Domini*, *Il voto*, *Le serpi*, *Gli storpi*, *La figlia di Iorio*). In questa operazione un posto non secondario ha avuto l'uso del mezzo fotografico, già adottato in campo artistico da Ingres e Monet, e che Michetti può aver derivato dai suoi contatti con l'ambiente parigino. Contemporaneo di Michetti è Pasquale Celommi vivace narratore, attraverso un corretto verismo, di scene e soggetti di vita popolare abruzzese (*Il ciabattino*, *Lo sposalizio abruzzese*). Illustratore di D'Annunzio come Michetti, Basilio Cascella in uno dei suoi primi quadri, *Il suono e il sonno* esposto nel 1894 all'esposizione triennale dell'Accademia di Brera di Milano, enuncia quelli che saranno i tratti essenziali della sua pittura improntata a una forma di realismo regionale al limite del folclore e con suggestioni di marca simbolista. Sperimenta diverse tecniche dalla grafica alla ceramica (pannelli decorativi dello stabilimento termale Tettuccio di Montecatini) ed è stato l'ideatore delle due riviste di carattere artistico-letterario «*L'Illustrazione abruzzese*» (1899-1905) e «*La Grande Illustrazione*» (1914-15). La tradizione artistica di Basilio è continuata nei figli Tommaso, Gioacchino e Michele, e nei due nipoti Pietro e Andrea, scultori.

Interessante, infine, è il fenomeno del collezionismo d'arte. Non tutte le raccolte esistenti in passato sono pervenute sino ad oggi perché o sono andate disperse sul mercato o si trovano divise tra gli eredi delle famiglie che avevano dato origine al nucleo iniziale. Le maggiori appartenevano ad alcune casate patrizie aquilane delle quali la De Torres - Dragonetti vantava origini cinquecentesche. Assai ricca di opere di pittura napoletana – tra gli altri c'erano dipinti di Massi-

mo Stanzione, Giuseppe Spinelli e Gaspare Traversi – comprendeva un nucleo di epoca più antica che oltre a un politico di Bittino da Faenza e ad un trittico di Antoniazzo Romano, annoverava anche l'*Annunciata* di Andrea Delitio (in precedenza attribuita a Masolino e a Sassetta), poi passata nella collezione Lehman di New York. La collezione Cappelli, nata nel Seicento e anch'essa in prevalenza di pittura napoletana, è confluita interamente nei fondi del Museo nazionale d'Abruzzo con quadri del Preti, del Giordano, di Bernardo Cavallino, del Solimena e De Mura, mentre di origini settecentesche è l'altra importante raccolta aquilana dei Persichetti, con caratteristiche analoghe alle precedenti. Formatasi alla fine del secolo scorso è quella appartenuta allo storico ed umanista Vincenzo Bindi, genero di Consalvo Carrelli uno dei principali esponenti della scuola di Posillipo, donata al comune di Giulianova ed ora divenuta Pinacoteca comunale (dipinti di pittori della scuola di Posillipo come Carelli, Pitloo, Duclère, Gigante; opere di Michetti, Palizzi, Della Monica, Pagliaccetti, Celommi, Patini; tele di Solimena, De Mura, Giacinto Diana e disegni di Sebastiano Conca). (rt).

Absolon, Kurt

(Vienna 1925-58). Frequentò dal 1945 al 1949 l'accademia di belle arti della sua città natale. Il disegno a penna o acquerellato costituisce il suo mezzo espressivo favorito; è autore anche di acquerelli e di litografie. I primi disegni, precedenti al 1953, risentono l'influsso del surrealismo. In seguito lo stile di A si semplifica; egli ricorda allora l'arte di Gustav Klimt senza possederne l'aspetto ornamentale, e quella di Egon Schiele. Nel 1952 ha eseguito una serie di illustrazioni per *Le cœur volé* di Rimbaud. A ha rappresentato i paesaggi della bassa Austria, vedute di Vienna e Parigi, alti orizzonti, prospettive di camini e di tetti, nonché vedute di Arles e della frontiera austro-ungherese. Uno degli ultimi cicli è dedicato alla rivolta ungherese del 1956, un altro (1957) all'antica località di Carnuntum (oggi Petronell, Austria). (jmu).

Abstraction-Création

Con l'obiettivo di ricostituire il gruppo Cercle et Carré che era stato da poco sciolto, Georges Vantongerloo ebbe l'idea,

nel 1931, di radunare alcuni degli antichi membri, come Herbin, lo scultore Beothy, Valmier, Kupka, Gleizes e di creare un'associazione. Essa si poggiava su principî già formulati, come quello della valorizzazione di un'arte nuova in grado di integrarsi in una società altamente tecnologica e migliorata dalle acquisizioni della scienza. A-C ebbe una durata effettiva di cinque anni; a partire dal 1932 pubblicò un album annuale e organizzò delle manifestazioni in un locale parigino. Nel periodo di maggiore attività contò fino a quattrocento membri, originari di tutti i paesi. Nel 1934 uscì il suo ultimo album; l'insieme dei documenti pubblicati dal gruppo costituisce un interessante materiale documentario sull'astrattismo dal 1932 al 1936. (jjl).

Abū Hennis, Deir

Nel deserto arabico del Medio Egitto, non lontano dal villaggio di A (San Giovanni), antiche cave nella montagna servirono forse da monastero rupestre. Due sale sono decorate con scene dell'*Infanzia di Cristo* e rappresentazioni di *Santi*, tra i quali *San Colluto*. I dipinti, che sembrano databili al più presto al VI sec., sono di fattura ancora elegante e risentono forse dell'influsso siriaco. (pdb).

Abū l-Fazl

(1551-1602). Figlio dello sceicco Mubarak, una delle figure dominanti di una setta religiosa perseguitata dai musulmani devoti della corte moghul, riuscì a guadagnarsi la fiducia dell'imperatore moghul Akbar, di cui divenne il favorito e che contribuì a distaccare dalla stretta ortodossia musulmana. Condividendo con lui un vivo interesse per le varie culture dell'India, prese parte attiva alla traduzione in persiano del *Mahābhārata*, il grande poema epico indù. Ma egli resta soprattutto l'autore dell'*Akbar Nāmeh*, monumentale storia del regno di Akbar e dei suoi avi della casa di Tamerlano. Numerose miniature dipinte dagli artisti del laboratorio imperiale per decorare quest'opera sussistono in varie collezioni, particolarmente in quella del VAM di Londra. Nel terzo volume dell'*Akbar Nāmeh*, intitolato *Ain-i-Akbari*, A dedica un lungo paragrafo all'arte della pittura sotto il regno di Akbar, nel quale dà notizie di fondamentale importanza sul laboratorio imperiale e sulle concezioni artistiche di Akbar. (jfj).

Abū l-Ḥasan

(1589 ca. - 1630 ca.). Figlio di Āqā Rizā, A entrò al servizio dell'imperatore Jahāngīr (1605-27), di cui divenne il pittore favorito. Nelle sue memorie il sovrano moghul, che onorò l'artista col titolo di Nādir uz-Zamān (luce del mondo), riferisce di averlo incaricato di eseguire il frontespizio dello *Jahāngīr Nāmeh*, asserendo che il risultato era stato degno della massima lode. Formatosi all'arte persiana, di cui, col padre, contribuì a rafforzare l'influsso sul laboratorio di Jahāngīr, diede prova di una buona conoscenza della pittura europea e in particolare dei suoi ritratti ufficiali. Fu ritrattista di primo piano egli stesso, autore di una rappresentazione assai vivace di poeti e devoti, frammento di una scena di udienza (*darbon*; Baltimora, WAG). È celebre soprattutto per i ritratti di corte, di cui contribuì a fissare il tipo idealizzando i volti e conferendo loro un accentuato modellato: *Jahāngīr con in mano il ritratto del padre Akbar* (Parigi, Museo Guimet). Gli si attribuisce un *Darbar di Jahāngīr* (Boston, MFA), brillante galleria di ritratti, mentre il suo nome compare su un altro *Darbar di Jahāngīr*, dipinto verso il 1620 (Washington, Freer Gall.); in quest'opera l'imperatore appare aureolato, con i piedi poggiati su un globo terrestre, e padrone del mondo; tale tendenza ad esaltare il carattere divino della maestà del sovrano si esprime ancor più chiaramente in opere simboliche come *Jahāngīr che abbraccia Shāh 'Abbās di Persia* (ivi). (jff).

Abū Sarğā

Il sito copto nell'omonimo wādī, a sud-ovest di Asyūṭ in Egitto, si trova ai piedi di una piccola collina sfruttata come cava fin da epoca faraonica, e servita certamente come ritiro per monaci che si richiamavano a san Sergio. Oltre ad oggetti egizi e copti vi si sono trovate pitture tuttora in loco; una fra esse, rappresentante l'*Ultima Cena*, decorava una specie di abside nell'anfratto principale della cava. Un'altra, che ornava una parete in una delle ville, è stata trasportata a Londra (BM); il soggetto è composito, e sembra sia stato concepito in due fasi da due diversi artisti. Nella parte superiore centrale sono mostrati entro una cornice i *Tre ebrei nella fornace*. Il tema conferisce portata spirituale ai martiri cristiani Cosma e Damiano, posti ai due lati su tutta l'altezza

della parete dipinta; i loro fratelli Leonzio, Euprepio ed Antimo, che perirono tutti nel fuoco sotto Diocleziano, sono rappresentati in taglia media, nel registro inferiore. (*pdb*).

accademia

Associazione di artisti, finalizzata alla promozione e all'insegnamento delle arti figurative. Per estensione: figura intera dipinta o disegnata in base al modello al vero; all'opposto dello «studio del nudo», non è destinata ad integrarsi nella composizione d'insieme di un dipinto. Le **a** si sviluppano in Italia nella seconda metà del XVI sec.; derivano da un vasto movimento letterario, filosofico e scientifico, iniziatosi a Firenze per l'impulso neoplatonico di Marsilio Ficino, e che si estende a Bologna, Roma, Venezia e Napoli a partire dal 1530. Queste prime **a** d'arte nascono in contrapposizione alle corporazioni e conferiscono all'artista un nuovo stato sociale distinto da quello dell'artigiano. Dal XV sec. gli artisti partecipano alle riunioni delle **a** umanistiche, ma senza mai riceverne il titolo di membro. L'Accademia del disegno, fondata nel 1563 da Cosimo de' Medici per iniziativa di Vasari, fu un'istituzione di carattere fortemente innovativo. Con un decreto del 1571 quest'indipendenza venne ufficializzata e, sei anni dopo, papa Gregorio XIII sanciva la creazione dell'Accademia di San Luca a Roma, prototipo delle fondazioni europee del XVII e del XVIII sec. Essa si appropriava del patronato di San Luca, sino ad allora riservato alle corporazioni. L'appartenenza alle **a** di Firenze e Roma non era obbligatoria; l'accesso, consentito persino ai dilettanti, era libero, e s'intrattenevano relazioni con le botteghe. Gli accademici, che avevano abbandonato il titolo di «maestro» per quello di «professore», impartivano corsi di anatomia e di geometria; F. Zuccari, principe dell'**a** romana, tentò d'impostare un programma teorico. Come nelle botteghe, la formazione essenziale del pittore restava fondata sulla copia dei maestri. Contro questo principio l'**a** di Bologna, fondata dai Carracci nel 1585, eresse a propria dottrina il ritorno alla natura. Ne fecero parte Guido Reni, il Domenichino, l'Albani. Era la prima **a** privata importante, e derivava probabilmente da quella che il fiammingo D. Calvaert aveva fondato, a Bologna, nel 1574. A Haarlem, malgrado l'onnipotenza delle ghilde, anche Van Mander aveva fondato, con l'aiuto di Goltzius, un'**a** privata ispirata

a quella fiorentina. Fin dalla fine del XVI sec. altre a private venivano parimenti insediate da mecenati nei loro palazzi: quella di palazzo Ghislieri a Bologna, affidata all'Albani e al Guercino, o quella dei Crescenzi a Roma, nella quale, come a Milano (1620), si cominciava a disegnare dal vero. A questo medesimo movimento di progressiva specializzazione, che si sviluppò in seno ai cenacoli delle persone colte alla fine del XVI sec., partecipò in Francia l'Académie royale de peinture et de sculpture. La sua fondazione nel 1648 seguì quella dell'Académie française, a sua volta erede dell'Académie de poésie et de musique di A. de Baïf. Essa s'integrò in un vasto complesso elaborato da Richelieu, Mazarino e poi Colbert. L'Académie des inscriptions et belles lettres (o Petite Académie), istituita nel 1663, aveva la funzione di scegliere le iscrizioni relative alle statue, alle pitture e agli arazzi che dovevano decorare Versailles; l'Accademia di Francia a Roma, inserendosi a partire dal 1666 nella politica di prestigio del *grand siècle*, formava un'élite di pittori iniziati «alla maniera degli antichi». L'ascendente dell'Académie royale poggiava nel XVIII sec. anche sul monopolio da essa esercitato in campo artistico. Ad essa era riservato il diritto di insegnare e di «porre il modello»; in essa si formulavano in dottrina i principî dell'arte. Qualche dissapore con i maestri sfociò, è vero, nella parallela creazione di un'Académie de Saint-Luc egemonizzata da Vouet; alcune resistenze, come quella di Mignard, si contrapposero all'istituzione reale; ma l'assolutismo dello stato s'impose alla produzione artistica durante il regno di Luigi XIV. La Francia stava per proporre l'organizzazione della propria a come modello per l'Europa. Tuttavia le diverse situazioni socio-politiche non si prestavano in misura uguale alla creazione di simili istituzioni. Nelle Fiandre e in Olanda, in particolare, le corporazioni restavano potenti; l'a che D. Te niers il Giovane aprí ad Anversa nel 1665 era, sotto questo aspetto, eccezionale, quantunque derivasse dalla ghilda medesima. La situazione di Anversa, come quella di Venezia, di Genova, di Napoli o di Augsburg, per lungo tempo restò dominata da una tradizione corporativa. La prima iniziativa di corte dopo l'Académie royale di Parigi fu quella di Berlino, di cui Federico III e Sofia Carlotta di Hannover intendevano fare un centro d'idee moderne sull'arte (1696-

1701); poi quella di Vienna, fondata sulle riunioni dell'**a** privata di P. Strudel (1704); infine quella di Madrid, nel 1744. Nella seconda metà del XVIII sec. numerosissime fondazioni private e regionali si costituirono in tutta Europa; le scuole private furono spesso poste sotto il patronato dello stato. Questa rapida ascesa corrisponde al mutamento di gusto intervenuto in questo secolo razionalista e particolarmente appassionato dell'antichità. La Royal Academy di Londra, fondata nel 1766, malgrado la sua patente rimase un'istituzione privata, e dunque poco influenzabile da parte della politica ufficiale. Per converso in Francia la rete regionale delle **a** (per esempio quelle di Montpellier o di Reims) resta soggetta alla tutela governativa. Così pure in Germania, ove la maggior parte dei principi aprivano **a** nelle rispettive capitali. Le **a** del XVIII sec., anche quelle di stato, accoglievano teorici e artisti d'avanguardia. La loro principale funzione non era più semplicemente sociale, ma anzitutto pedagogica. L'insegnamento si fondava generalmente sulla copia, sul disegno dal tutto tondo e dal vero, sull'anatomia, la geometria, la prospettiva; restava essenziale lo studio della figura umana. L'appartenenza di un giovane pittore a un' **a** non è mai stata incompatibile con il tirocinio nello studio di un maestro. La scuola d'arte pubblica, come unica istituzione educativa del pittore, è innovazione ottocentesca, e per reazione condusse gradatamente alla nozione di accademismo. Inoltre, le «scuole» postimpressioniste, il cui cammino procedeva essenzialmente in margine rispetto all'arte ufficiale, si formarono nelle **a** private (Julian, Ranson, Carrière) e nei liberi studi degli artisti.

La storia delle **a** segue l'evoluzione della storia della pittura; il suo decorso, scandito dal passaggio di certi personaggi di spicco, è più o meno continuo; e lo è particolarmente in Francia, esclusa la breve frattura del 1793-95. Essa è pure rappresentativa del modificarsi dello status sociale del pittore: nel XVI e nel XVII sec. Il pittore si affranca progressivamente dall'assimilazione all'artigiano e accede, alla fine del XVII e nel XVIII sec., a uno status ufficiale, sia come pittore di corte, sia come artista della borghesia, affermando si infine nella pienezza della propria individualità col romanticismo. Inoltre, la storia delle **a** si lega profondamente alla vita artistica in generale: infatti sin dalla loro creazione le varie **a** hanno costituito ricche collezioni che sono anda-

te ad alimentare i fondi dei nostri attuali musei o che tuttora costituiscono, come a Venezia (Accademia) Milano (Brera) e Madrid (Real Academia de San Fernando) complessi tutelati; d'altro canto, hanno partecipato strettamente a quella stessa vita artistica organizzando esposizioni e *salons* (in particolare le a reali di Parigi e di Londra).

Date di fondazione delle principali accademie:

xi sec.: Scuola Kose (Giappone).

xii sec.: Accademia imperiale della Cina (Yu houa-yuan).

xvi sec.: Accademia del disegno (Firenze, 1563); Accademia di Calvaert (Bologna, 1574); Accademia di San Luca (Roma, 1577); Accademia di Haarlem (Van Mander), 1577; Accademia degli Incamminati (o dei Desiderosi) (Bologna, 1585 ca.).

xvii sec.: Accademia di pittura (Milano, 1620); Académie royale de peinture et de sculpture (Parigi, 1648); Académie de Saint-Luc (Parigi, 1648); Accademia di Norimberga, 1662; Accademia di Anversa (D. Teniers il Giovane), 1665; Académie de France à Rome (Roma, 1666); Accademia del disegno (Roma, 1673); Akademie der Bildenden Künste, 1692; Preussische Akademie der Künstler (Berlino (1696), 1701).

xviii sec.: Kaiserlicher Kunst Akademie (Vienna, 1704); Accademia clementina (Bologna, 1709); Kaiserlich-Franciszsche Akademie Liberalium Artium (Augsburg, 1715); Accademia imperiale di San Pietroburgo, 1724; Picturae et Sculpturae Academia (Stoccolma, 1733); Saint Martin's Lane's Academy (Hogarth) (Londra, 1734); Accademia della pittura, scultura, architettura (detta «del disegno») (Ferrara, 1737); Accademia di Copenhagen, 1738; Accademie provinciali francesi: dal 1738 (Montpellier) al 1786; Accademie dei Paesi Bassi: dal 1758 al 1781; Real academia de nobles artes de San Fernando (Madrid (1744), 1752); Accademia Teresiana (Mantova, 1751); Accademie di Lucca e di Genova, 1751; Accademia capitolina (Roma, 1754); Accademia di Napoli, 1755; Accademia delle belle arti (Venezia, 1756); Accademie delle capitali tedesche: dal 1756 (Bayreuth) al 1777; Accademia delle arti (Mosca, 1757); Trustees' Academy (Edimburgo, 1760); Accademia di Dresda, 1762; Accademia di Düsseldorf, 1767; Royal Academy of Arts (Londra, 1768); Académie royale des beaux-arts de Belgique (Bruxelles, 1769); Académie royale di Gand, 1771; Accademia di Milano, 1772; Accademia Carrara (Bergamo,

1780); Real academia de San Carlos de Nueva España (Città di Messico, 1785); Accademia di Bologna, 1796.

XIX sec.: Académie des beaux-arts de France (Parigi, 1816); Académie royale d'Anvers, 1817; Accademia di New York, 1828; Accademia di Spagna a Roma, 1873; Royal Canadian Academy of Arts (Toronto, 1880).

XX sec.: Accademia imperiale di belle arti del Giappone, 1919; Accademia di belle arti di Pechino, 1920; Buffalo Fine Arts Academy, 1922. (*lc*).

Italia

□ *Accademia di San Luca a Roma* L'istituzione raccoglieva fin dal 1478, come attesta un codice, i pittori romani in una corporazione, le cui riunioni avevano luogo nella chiesa di San Luca sull'Esquilino, non lontano da Santa Maria Maggiore. La vera costituzione dell'**a** risale però al 1577, data in cui il pittore Girolamo Muziano ottenne da papa Gregorio XIII un breve che regolava il corpo degli artisti. Quest'atto venne confermato da una bolla di Sisto V (1588), che ne consolidava i privilegi e accordava all'**a** la protezione della chiesa dei Santi Luca e Martina. Nel 1593 il pittore Federico Zuccari, che era successo a Muziano, diveniva il primo di una lunga serie di «principi» dell'**a**, sia italiani che stranieri. Per due secoli l'**a** doveva svolgere un ruolo preponderante nella formazione e nella consacrazione dei pittori italiani o stranieri; servì di modello a tutte le **a** create in Europa nel XVII e nel XVIII sec., in particolare quella di Parigi e quella di Francia a Roma. Nel 1702 Clemente XI fondò il concorso che reca il suo nome, e che doveva sussistere fino al 1869. Comportava tre tipi di prove: copia disegnata di un'opera celebre, scultura e pittura; e assicurava la fama all'artista premiato. L'antica sede dell'**a** in via Bonella venne distrutta nel 1934; oggi essa è ospitata in palazzo Carpegna in via della Stamperia (palazzo riadattato nel XVII sec. da Borromini) e offre non soltanto una ricca raccolta di tele e sculture dovute ai suoi allievi e ai suoi principi, ma anche un notevole complesso di opere d'arte. La sua attività viene proseguita vivacemente dai più illustri artisti e critici d'arte italiani contemporanei. (*pr*).

□ *Accademia di Bologna* Non è noto l'anno in cui Ludovico, Agostino e Annibale Carracci fondarono l'**a** denominata dapprima dei Desiderosi, più tardi degli Incamminati, e d'altra parte scarsi sono gli elementi per tracciare una storia

delle sue origini. Si induce da vari passi del Bellori e del Malvasia che si trattava di una scuola istituita nella bottega dei Carracci all’incirca nel 1585-86, con caratteri che la rendevano diversa sia dalle altre scuole locali, ove l’insegnamento era limitato ai rudimenti del mestiere, che dalle a celebri del tempo, nate dalla volontà conservatrice di un principe o di un gruppo di artisti, con tono aristocratico e programmi intellettualistici. I Carracci infatti concepivano l’insegnamento in senso assai largo e in piena libertà d’azione, con spirito innovatore anche dal punto di vista dei rapporti con gli scolari, i quali venivano trattati non come garzoni di bottega, ma come discepoli, come eredi spirituali. L’**a** costituiva un centro di vita culturale aperto e vivace, con il concorso dei giovani più svegli della città e con interventi di uomini di lettere e di scienze. Vi si tenevano letture, discussioni, gare (il motto era «Contentione perfectus») in un’atmosfera familiare e cordiale. Il principio artistico fondamentale su cui poggiava l’insegnamento era il ritorno alla natura come esperienza prima da cui muovere per ogni rappresentazione, anche idealizzante; reagendo così all’astrazione intellettualistica cui erano pervenuti gli artisti di cultura tosco-romana. Modelli ideali erano tenuti Tiziano, Veronese, Correggio, ma non per imitarne le maniere, bensì per tentare di ripetere il processo creativo per il quale quei grandi maestri erano pervenuti a supreme idealizzazioni muovendo sempre da un’esperienza naturalistica. Le possibilità che si schiudevano a tale visione dell’arte erano numerose; così avvenne che dalla stessa scuola uscirono pittori diversi come Massari e Tiarini, Cavedoni e Albani, per non dire dei maggiori, Reni, Domenichino, Guercino, perché ognuno era stato lasciato libero d’interpretare il naturale secondo la propria inclinazione, avviato a fare di tutto senza pregiudizi, schizzi dal vero e studi di ignudi in posa, paesaggi idillici e scene di strada, ritratti e caricature, ad attingere dal repertorio figurativo tradizionale e a inventare nuovi temi, a ricercare tutte le sottigliezze dell’espressione sentimentale. Ma, scomparsi i Carracci, fu inevitabile che l’**a** cessasse di essere. I maggiori allievi avevano ormai bottega propria, e ciascuno preferiva insegnare la propria maniera non ammettendo diverse possibilità. D’altronde, l’accento classicistico che Annibale, trasferitosi a Roma, aveva impresso alla propria scuola, era ormai assunto dai bolognesi come regola dell’arte.

Con ciò cadeva la ragion d'essere dell'**a**, che chiuse i battenti verso la fine del secondo decennio del Seicento. (eb).

Francia

□ *Académie royale de peinture et de sculpture* L'**a** reale di Parigi, istituita il 1º febbraio 1648, derivava dai progetti che lo scultore Sarrazin, i pittori Van Egmont e Le Brun, nonché Charmois, loro portavoce presso Mazzarino, elaborarono per difendere gli interessi professionali dei pittori. Protetta da Mazzarino e diretta da Le Brun, è costituita durante il XVII sec. da dodici «anziani», che impartiscono un insegnamento fondato sul disegno dal vero. Vi sono ammessi, sin dall'inizio, quattro membri della corporazione, finché, nel 1654, non si instaura un vero e proprio monopolio accademico. A partire dal 1663 essa rafforza la propria istituzionalità: le vengono assegnate sovvenzioni e gli artisti del re, la cui produzione dovrà alimentare le Maisons royales, sono costretti ad aderirvi. Nel 1667, infine, se ne organizza la didattica teorica. Da quel momento in poi, erede del *grand goût* e paladina del «vero ideale», essa raggiunge l'apogeo. Tra i docenti figurano, oltre a Le Brun, G. van Obstal, L. de La Hyre, Ch. Errard, L. Baugin, S. Bourdon, L. de Boullogne e, per l'incisione e la prospettiva, A. Bosse. Dal 1667 si tengono le prime esposizioni pubbliche delle opere presentate dai concorrenti al *petit prix* e al *grand prix*, nonché dei lavori eseguiti dai membri dell'**a**: tra essi i lavori d'ammissione, che celebrarono la gloria di Luigi XIV, venivano conservati nella galleria di Apollo. Durante il XVII sec. occupò successivamente varie sedi: nello studio di Charmois, nell'Hôtel de Clisson, nell'alloggio delle gallerie del Louvre ceduto da Sarrazin; poi le vennero assegnati ambienti in Palais-Royal; infine, nella parte antica del Louvre.

Agl'inizi del XVIII sec. l'autorità del corpo accademico s'indebolisce, forse in ragione di un rinnovamento stilistico che si manifesta, dal 1671, nella disputa fra poussinisti e rubensiani e si conclude con l'elezione di Rogers de Piles a membro onorario nel 1699. Louvois appare meno interessato di Colbert all'**a**; e il nuovo direttore è Mignard, fino a quel momento tra gli avversari più severi dell'istituzione. Lungi dallo sclerotizzarsi, l'**a** trae profitto da tale mutamento del gusto. Malgrado la rigida gerarchia tra i generi proclamata da Félibien nella *Préface aux conférences de l'Académie* nel 1667, la natura morta, il ritratto e il paesaggio storico

vengono equiparati alla pittura di storia e a quella mitologica. L' **a** ammette un numero maggiore di pittori stranieri (come M. Ricci, Carriera, Pellegrini). Inoltre essa vivacizza la vita artistica mediante *salons* (esposizioni periodiche) organizzati al Louvre a partire dal 1737. Base della didattica rimane il disegno dal vero (ma il modello femminile è ancora proibito) e in generale tutto ciò che abbia attinenza con il disegno (prospettiva, anatomia). L' **a** conserva peraltro l'orientamento centralizzatore impostole da Colbert.

Come accade per la maggior parte delle **a** europee, la reazione neoclassica le conferisce nuovo slancio; poi David ne chiede la soppressione in nome di un' **a** libera e universale, e la Convenzione la scioglie nel 1792. Viene ricostituita con nuovi statuti nel 1795, assumendo il nome di Académie des beaux-arts de France. (*lc*).

□ *Académie des beaux-arts* L'ordinanza reale del 21 marzo 1816 riorganizzò le «classi» create nel 1795 in seno all'Institut; restituendo loro la denominazione di *académie*, sottolineando in tal modo la continuità con l'*ancien régime*. L'Académie des beaux-arts deriva dalla riorganizzazione della terza classe, nella quale era già stata praticata nel 1803 una ripartizione tra letterati e artisti. Fino al 1968 l'Académie des beaux-arts controllava l'Académie de France a Roma, organizzava i concorsi dei *grands prix* e formulava i giudizi sui lavori degli allievi. Svolgeva gli stessi compiti nei riguardi della Casa Velázquez a Madrid. L'Académie des beaux-arts è composta da cinquanta membri suddivisi in sei sezioni: dodici per la pittura, otto per la scultura, nove per l'architettura, quattro per l'incisione, sette per la musica, dieci per la sezione dei membri liberi (scrittori di cose d'arte, critici, amici dell'arte), di cui fa parte il segretario permanente; dieci soci stranieri e cinquanta corrispondenti francesi e stranieri ne completano il quadro. (*sr*).

□ *Académie de France à Rome* Filiale romana dell'Académie royale de peinture et de sculpture, venne istituita con gli statuti dell'11 febbraio 1666, su progetto suggerito a Colbert da Le Brun nel 1664. Poussin rifiutò di esserne il rettore, e la carica venne conferita a Charles Errard nel 1666. L'accesso era riservato agli allievi dell'Académie royale, ma era pure concesso ad alcuni «protetti» (anche gli stessi artisti romani godettero della sua ospitalità finché non venne creata la Scuola del nudo, diretta dall'Accademia di San Luca). Il

concorso del Prix de Rome selezionava ogni anno due pittori che, per tre anni e quattro mesi, ne divenivano pensionati (il primo concorso ebbe luogo ancor prima dell'istituzione definitiva dell'*a* nel 1664: lo vinsero P. Meusnier e J.-B. Corneille). Questi pochi borsisti dovevano «formarvisi al buon gusto e alla maniera degli antichi», producendo copie dei capolavori dell'antichità e del Rinascimento, la cui raccolta fu ospitata nelle gallerie dell'Hôtel de Richelieu, poi Palais-Royal, a partire dal 1669. L'istituzione era strettamente legata all'Accademia di San Luca. Da principio l'*a* s'insediò nella casa dell'abate Saraca, presso Sant'Onofrio; poi, nel 1673, in palazzo Caffarelli; infine, nel 1685, in palazzo Capranica. Dai primi decenni del XVIII sec. il duca d'Antin le conferì nuovo slancio produttivo, legato alla sua carica di direttore delle costruzioni reali. La didattica s'imperniava allora sul disegno dal vero e sull'anatomia. I pensionanti sono più numerosi: ai membri dell'Académie royale si aggiungono quelli dell'Ecole des élèves protégés, fondata nel 1748 da N. Coypel. A partire dal 1725, l'*a* s'insediò a palazzo Mancini sul Corso, nel quale soggiornarono C. van Loo (primo premio nel 1724), Boucher, Subleyras (1728), Natoire (1728), Vien (1743), Hubert Robert (1754), Fragonard (1756), David (1774), Prud'hon (1784). Come Errard nel XVII sec., alcuni dei direttori, in particolare Poerson e Troy, erano contemporaneamente responsabili dell'Accademia di San Luca. L'*a* subì un breve declino alla fine del XVIII sec. Nel 1792 la Convenzione decretò la soppressione della carica di direttore; tuttavia l'istituzione sussistette (venne trasferita per qualche tempo a Firenze col nome di Ecole de France) e gli artisti continuarono a concorrere per il Prix de Rome (le opere vennero esposte, prima del giudizio, nella galleria di Apollo), ad eccezione degli anni 1794-96. A partire dal 1795, posta sotto l'egida dell'Institut, l'Ecole nationale des arts doveva essere diretta per sei anni da un pittore nominato dal Direttorio; i pensionanti venivano designati dall'Institut per cinque anni. Di fatto non doveva ricominciare a funzionare che nel 1803, come organismo nel contempo depositario di una politica di prestigio e incaricato di conservare il «gusto dell'antichità». Col nome (che mantenne fino al 1814) di Ecole des beaux-arts à Rome, ebbe come nuova sede villa Medici. Durante il suo rettorato Suvée s'impegnò nell'ampliamento dei locali e nell'incremento della raccolta di calchi. Durante tutto l'Ottocento l'*a* continuò a fornire una formazione di qualità, anche se con meno studenti e con un budget sempre più ridotto. Nel 1863, con l'apertura della Scuola di belle arti di Parigi, l'*a* perse definitivamente il ruolo di istituto di formazione di alto livello.

tocento, il successo nel Prix de Rome venne considerato dai pittori il coronamento dei propri studi. Nel 1968 e nel 1969 il concorso non ebbe luogo; e, dopo il 1970, l'Académie de France è soggetta a un nuovo regolamento. (ec).

Direttori dell'Académie de France a Roma:

Ch. Errard, 1666-73; N. Coypel, 1673-75; Ch. Errard, 1675-84; La Teulière, 1684-99; R.-A. Houasse, 1699-1704; Ch.-F. Poerson, 1704-1725; N. Vleughels, 1725-37; J.-F. de Troy, 1738-51; Ch.-J. Natoire, 1751-75; N. Hallé, 1775 (ad interim); J.-M. Vien, 1775-81; J.-F. Lagrénée, 1781-87; F.-G. Ménageot, 1787-93; J.-B. Suvée, 1801-1807; A. Pâris, 1807 (ad interim); G. Guillon-Lethière, 1807-16; Thévenin, 1816-23; P.-N. Guérin, 1823-28; H. Vernet, 1829-34; J.-A.-D. Ingres, 1835-40; V. Schnetz, 1841-46; J. Alaux, 1847-52; V. Schnetz, 1853-66; N. Robert-Fleury, 1866; E. Hébert, 1867-72; J.-E. Lenepveu, 1873-78; L. Cabat, 1879-84; E. Hébert, 1885-90; E. Guillaume, 1891-1904; Carolus Duran, 1905-10; A. Bernard, 1913-21; D. Puech (scultore), 1921-33; P. Landowski (scultore), 1933-37; J. Ibert (musicista), 1937-61; Balthus, 1961-76; J. Leymarie (storico dell'arte), 1976.

□ *Accademie private a Parigi, XIX e XX secolo* Nella seconda metà del XIX sec. la formazione di un'arte «indipendente» comporta la fondazione a Parigi di numerose a private. Tali sono libere, e consentono agli artisti di venirvi ad eseguire schizzi di nudo per una sola giornata; altre erano costituite da parecchi studi, ove alcuni professori correggevano gli allievi sia nel disegno sia nella pittura; alcune erano dirette da un maestro influente che impartiva un insegnamento di carattere più teorico. Per la maggior parte gli artisti frequentavano contemporaneamente più a. Vi trovavano studi ben illuminati, modelli e «consiglio» di docenti di fama; ma, contrapponendosi a una didattica ufficiale secondo loro troppo dogmatica, vi trovavano soprattutto una libertà sufficiente a soddisfare la loro ricerca di valori ideologici e di nuovi modi espressivi.

Una delle più antiche fu l'Académie Suisse, aperta al n. 4 di quai des Orfèvres verso la metà del secolo da un modello di nome Suisse. Qui ci si esercitava allo schizzo senza correzioni. La frequentarono Delacroix e Courbet, e anche Manet, allievo nello stesso periodo anche di Th. Couture. Nel 1857 Monet v'incontrò Pissarro, prima di entrare nello

studio di Gleyre; Cézanne, che si preparava all’ammissione all’Ecole des beaux-arts, vi conobbe nel 1861 Pissarro e Guillaumin.

Nel 1868 Rodolphe Julian, antico allievo di L. Cogniet e di Cabanel, fondava la prima **a** che si situasse a margine dell’Ecole des beaux-arts e preparasse al concorso di Roma. Nei suoi studi gli allievi lavoravano liberamente sotto la guida di maestri dell’epoca, taluni dei quali di fama, come T. Robert-Fleury e Bouguereau. Qui si formò nel 1888, su iniziativa di Sérusier, il gruppo dei Nabis, che da Pont-Aven aveva portato il messaggio del «talismano»: il coperchio di una scatola di sigari dipinto in base ai consigli di Gauguin. M. Denis, Ranson, Bonnard, Ibels, Vuillard, K.-X. Roussel e Vallotton abbandonarono nel 1890 l’Académie Julian e si riunirono presso Ranson. Nel 1891-92 Matisse frequentò lo studio di Bouguereau, prima di scegliere quello di G. Moreau ai Beaux-Arts.

Nel 1903 l’**a** aveva tra gli allievi La Fresnaye e Dunoyer de Segonzac; nel 1904 Derain e Léger. Era dotata di parecchi studi: quelli del passage des Panoramas, quelli della rue du Dragon ove si stabilì nel 1890, quelli del n. 51 in rue Vivienne, riservati agli studi per le donne, e della rue de Berri, ove tuttora sussiste. Nel 1902 vennero istituiti corsi serali; l’insegnamento era vario e comprendeva corsi di illustrazione, di arti grafiche, di composizione; nel 1906 venne creato un corso per bambini. Funzionavano contemporaneamente vari studi: quelli di Robert-Fleury, di J. Lefebvre, di Jean-Paul Laurens, di G. Ferrier; e vi si organizzavano concorsi interni (premio Gauguin). Numerosi Prix de Rome uscirono dall’Académie Julian.

Alla fine dell’Ottocento erano pure attive alcune altre **a**. Per esempio Gauguin lavorava nello studio libero, detto **a**, che il modello italiano Colarossi aveva aperto al n. 10 di rue de la Grande-Chaumière, e per qualche tempo insegnò nell’Académie Vitti prima di tornare a Pont-Aven nel 1887. Quella aperta nel 1896 da E. Carrière in rue Fondary orientava gli artisti verso uno studio sensibile della natura, nello stesso tempo intellettuale e figurativo: Carrière tollerava le libertà «coloristiche» di allievi come Matisse, Derain, J. Puy, che s’incontrarono nel suo studio nel 1899.

Poco dopo l’inizio del secolo attorno alle **a** private prese ad affermarsi la formazione di gruppi ideologici. Abbandona-

to il corso serale di una scuola di Batignolles, Braque frequentò l'Académie Humbert al n. 104 di boulevard de Clichy dal 1902 al 1904; qui conobbe Marie Laurencin, apprendista pittrice su porcellana, che presentò poi ad Apollinaire. Frequentava questa a anche Picabia, che aveva appena abbandonato lo studio Cormon, e così pure Manolo. L'Académie de la Grande-Chaumière fu sin dalla fondazione nel 1902 un centro dell'arte indipendente. Situata al n. 14 dell'omonima strada (ove tuttora si trova), era rinomata per la buona illuminazione degli studi, la grande varietà dei modelli e l'attività culturale che offriva agli artisti. O. Friesz vi lavorò come correttore a partire dal 1924, e verso la fine della sua vita vi ebbe come allievo J. Busse. Egli insegnò pure presso l'Académie scandinave in rue Jules-Chaplain, ove furono suoi amici Bonnat e Gortot. Ranson, il cui studio era stato il «tempio» dei Nabis, aperse nel 1908 un'a in rue Henri-Monnier a Montmartre, che K.-X. Roussel chiamava scherzando l'«accademia di Francia». Diretta dopo il 1909 dalla moglie del pittore, che seppe animarla, era tra i centri più vivi di Parigi: vi insegnarono Denis, Sérusier, Vallotton. Trasferita a Montparnasse al n. 7 di rue Joseph-Bara nel 1914, vide poi passare Bissière, Manessier, Singier, Chastel, e restò attiva fino al 1955.

In numerosi studi si formulavano i principî di un procedimento artistico fondato essenzialmente sulla composizione plastica. Nell'Académie Frochot, posta nell'antico studio di Toulouse-Lautrec al n. 15 di rue Frochot, tennero corsi Gleizes e Metzinger. Ch. Guérin, assistito da Dunoyer de Segonzac, ebbe numerosi allievi all'Académie de la Palette, nonché all'Académie moderne a Montparnasse, ove pure insegnarono Friesz, Lhote e Léger. Le discussioni teoriche avevano anche luogo in istituzioni più particolarmente contrassegnate dall'ascendente dei rispettivi fondatori: quelle create rispettivamente da Matisse (1908-11), Friesz, Le Fauconnier, Léger, Ozenfant. Nelle due sedi, in rue du Départ e in rue d'Odessa, dell'Académie Lhote, fondata negli anni '20, venivano impartiti corsi di ritratto, incisione, schizzo e composizione; v'insegnarono Metzinger e Kisling.

Le numerose a private, nonché i numerosi studi di artisti, fecero di Parigi, e del quartiere di Montparnasse in particolare, un centro artistico particolarmente vivace, che esercitò una sicura influenza sugli artisti stranieri di passaggio a Pa-

rigi. Sotto questo aspetto le **a** Julian e Lhote svolsero, in particolare, un notevole ruolo. All'estero vennero create alcune **a** indipendenti ad immagine di quelle parigine: quelle dello scandinavo Josephson e dell'inglese Hansen, antico allievo di Ozenfant. Le **a** oggi funzionanti a Parigi derivano spesso da fondazioni dell'inizio del secolo. Per la maggior parte sono divenute istituti che preparano all'ammissione nelle grandi scuole (Beaux-Arts, Arts décoratifs, Métiers d'arts) e centri culturali ove s'insegnano, oltre alla pittura e al disegno, varie discipline come le arti grafiche pubblicitarie, l'arredamento, la fotografia. Alcune sussistono tuttora, per esempio l'Académie Frochot; altre si sono fuse: così, l'Académie Goetz venne assorbita dal 1965 nell'Académie Lhote, l'Académie de la Grande-Chaumière ha assimilato l'antico studio Colarossi e l'Académie Charpentier (essa stessa derivata dal corso Canard fondato nel 1898); infine, il Centro culturale di arti figurative di rue du Dragon deriva, dal 1969, dall'associazione tra la scuola di Met de Peningen e l'Académie Julian. (*lc*).

Gran Bretagna

□ *Royal Academy of Arts* In Gran Bretagna, durante la maggior parte del XVIII sec. le scuole e le **a** di belle arti dipendevano dalla privata iniziativa degli artisti e dei loro protettori. Vennero create numerose scuole e **a**, ma poche durarono a lungo o acquistarono vera importanza. La più fiorente fu l'**a** di Saint Martin's Lane, fondata nel 1720 da Louis Chéron e Vanderbak, cui Hogarth diede nuovo impulso nel 1734. Nel 1750 serviva ancora come luogo di lavoro e d'incontro per artisti che cercavano modelli dal vero; lo stesso Reynolds vi disegnò dal 1755 in poi. Prima del 1750 poche furono a Londra le mostre d'arte contemporanea; nel 1761 ebbe luogo la prima esposizione pubblica organizzata dall'**a** di Saint Martin's Lane, presso la Società per l'incoraggiamento delle arti, dell'industria e del commercio. Creata nel 1754, questa divenne nel 1761 la Società degli artisti, che da allora tenne mostre annuali. Numerose petizioni richiedevano la creazione di un'**a** reale; nel 1755 Nesbitt pubblicò un opuscolo che intitolò *Saggio sulla necessità di un'Accademia reale*. Infine, nel 1765, una patente reale venne accordata alla Società degli artisti, che confluì il 10 dicembre 1768 nella Royal Academy appena fondata.

Fin dagli inizi la Royal Academy si specializzò nell'organiz-

zazione di mostre annuali; il numero delle opere presentate continuò a crescere durante il primo trentennio. Nel 1780 furono esposte 489 opere; nel 1792, 780; nel 1801, 1037. L'importanza delle esposizioni dipendeva da fattori economici, sempre impliciti nella gestione di un'**a** autonoma e privata. Era finanziariamente alimentata dal denaro proveniente dalle mostre, poiché, malgrado la fondazione reale che le procurava rispettabilità e rango sociale, fu sin dall'inizio un'associazione privata: statuto che conserva ancor oggi. La scuola della Royal Academy, la cui sede fu, dopo il 1773, Somerset House, era piccola e non poteva accogliere più di trenta allievi all'anno.

Primo presidente della Royal Academy fu Reynolds; i cui «discorsi», pronunciati ogni anno fino alla sua morte nel 1792, non si limitarono naturalmente a rifletterne le concezioni estetiche, ma svolsero anche un ruolo importante nell'elaborazione del programma dell'accademia. In essi Reynolds sosteneva l'importanza della pittura di storia e la necessità di creare una scuola inglese autonoma; confermava la rigorosa gerarchia dei «generi», relegando il paesaggio in secondo piano, dopo la pittura di storia. All'inizio del XIX sec. Benjamin Robert Haydon, che peraltro era fautore dello sviluppo di una grande scuola di pittura di storia, definiva tutte le **a** «focolai reali e imperiali di luoghi comuni». Simili controversie erano alla base delle dispute che contrapponevano fautori e detrattori dell'accademismo, e che imperavano in tutta Europa all'inizio del XIX sec. Tuttavia il titolo di «accademico reale» (R.A.) era ambito a quell'epoca da quasi tutti gli artisti. Constable, che non entrò alla Royal Academy prima dei cinquant'anni, si mostrò estremamente fiero di quest'onore, benché lo ritenesse troppo tardivo; lo stesso fu per Turner. Il titolo assicurava all'artista un livello di vita e una posizione sociale elevati e di fatto garantiva la vendita delle sue opere a prezzi onorevoli.

Lo sviluppo progressivo della Royal Academy in base a iniziative individuali esprime il carattere essenzialmente empirico delle istituzioni britanniche; l'importanza della patente accordata dal re, per sua graziosa concessione, senza peraltro implicare un sostegno finanziario o un intervento diretto, riflette con esattezza l'atteggiamento della monarchia nella vita politica e sociale dell'Inghilterra alla fine del XVIII sec. Più recentemente il carattere indipendente e pri-

vato della Royal Academy l'ha man mano trasformata, senza che essa abbia perduto il suo aspetto sociale, in un'istituzione conservatrice, distaccata dalle correnti artistiche dominanti. Questo conservatorismo non si fece realmente avvertire che alla fine del xix e nel xx sec. Dal 1869 la Royal Academy ha sede nella Burlington House, vasto edificio settecentesco ampliato nell'Ottocento, alcune sale del quale sono ornate da dipinti decorativi di S. Ricci, B. West e A. Kauffmann. Essa è in possesso di numerosi cimeli dei suoi membri principali e di opere di alcuni di loro; e organizza ogni anno, oltre alle tradizionali mostre degli accademici, prestigiose esposizioni d'arte antica. (jns).

Estremo Oriente

□ *Cina* Gli Han disponevano di un Ufficio della Porta Gialla, creato nel II sec. a. C. e raggruppante, per botteghe, tutti gli artigiani, tra i quali i pittori. La situazione subordinata di questi ultimi senza dubbio durò molto a lungo, poiché si deve attendere l'VIII sec. della nostra era prima che essi sembrino godere di uno status sociale privilegiato. In quest'epoca infatti l'imperatore Hiuan-tsung dei Tang li fece entrare accanto ai migliori prosatori e poeti del tempo nella sua celebre **a** letteraria della Foresta dei pennelli. Nel X sec. i dinasti locali di Tch'eng-tou e di Nanchino istituirono le prime **a** note di pittura, raggruppando i pittori investiti di incarichi ufficiali o impegnati nella sorveglianza delle collezioni di palazzo. I primi sovrani Song ne seguirono l'esempio e raccolsero a K'ai-fong, loro capitale, i talenti dispersi in tutta la Cina; fu però Houei-tsung, ultimo imperatore dei Song del Nord, ad organizzare all'inizio del XII sec. la prima **a** imperiale di pittura. Gli accademici pittori vi si trovavano su un piano di uguaglianza con i loro colleghi letterati dell'**a** Han-lin; i membri più importanti erano investiti di cariche ufficiali a corte. L'**a** divenne pure un collegio d'insegnamento artistico, organizzato sul modello delle **a** letterarie. Maestri e allievi rivaleggiavano nell'illustrazione di temi indicati dallo stesso imperatore, che designava come vincitore colui che avesse dato prova della massima ingegnosità intellettuale. Gli imperatori Song, letterati e conoscitori raffinati, sempre mecenati e talvolta essi stessi pittori, svolsero un ruolo notevole nella pittura del loro tempo, ma il gusto personale di Houei-tsung per uno stile decorativo elegante e sofisticato, fu all'origine dello stile accademico prezioso e

virtuosistico che caratterizzò la pittura di corte dei Song del Sud fino ai giorni nostri.

Dopo un'eclissi sotto gli Yuan, l'**a** di pittura venne restaurata dai Ming, ma lo spirito autoritario degli imperatori, che avvilirono i loro artisti al rango di semplici artigiani esecutori, fu causa di una rapida decadenza. Benché carichi di onori, i pittori di corte rimasero completamente assoggettati al gusto formalistico e puntiglioso dei loro signori, al punto che alcuni di loro, per esempio Tai Tsin, si videro esiliati per aver commesso falli di etichetta. Questa decadenza si accentuò ulteriormente sotto i Ts'ing, quando, malgrado l'interesse manifestato da K'ienlong per le arti, l'**a** altro non fu se non un ufficio governativo di registrazione dei pittori e della loro produzione. Si deve giungere all'epoca contemporanea e alla rivoluzione perché sia creata a Pechino nel 1920 un'**a** di belle arti che insegna le tecniche tradizionali e quelle occidentali (unitamente alle scuole locali, la più importante delle quali è stata forse quella di Canton), e che tuttora sussiste.

□ *Giappone* L'Ufficio della pittura (E-dokoro) della corte di Heian, creato prima dell'886, segna l'inizio dell'avanzamento sociale dei pittori giapponesi; nel precedente Ufficio della pittura dell'epoca Nara, essi avevano ancora rango di artigiani organizzati in botteghe. Uno dei membri del nuovo E-dokoro doveva essere il fondatore della prima scuola conosciuta in Giappone, la scuola Kose, che diresse l'Ufficio della pittura fino all'XI sec. Qualche personalità emerge qua e là (Mitsunaga nel XII sec.), ma quest'Ufficio resta un laboratorio di corte ove si trasmettono le ricette della pittura profana ufficiale. Il fenomeno è ancor più netto all'inizio del XV sec., data in cui prende la direzione dell'E-dokoro la scuola Tosa, inaugurando così un monopolio sulla pittura ufficiale che conserverà fino al XIX sec. Il periodo di riforme dell'epoca Meiji vedrà, dopo la creazione nel 1888 di un'**a** privata di belle arti per iniziativa del critico d'arte Okakura Kakuzō, la fondazione nel 1919 dell'Accademia imperiale di belle arti, che impartisce tuttora l'insegnamento delle tecniche occidentali e che ha svolto un notevole ruolo nell'educazione di numerosi pittori contemporanei, sia giapponesi sia cinesi o coreani. (*ol.*).

Accardi, Carla

(Trapani 1924). Frequenta per qualche tempo le accademie di belle arti di Palermo e di Firenze, poi si trasferisce a Roma. Alla fine del '46 si reca a Parigi, attratta soprattutto dall'esperienza cubista. Nel '47 firma il manifesto di Forma 1 e intraprende la ricerca astratta partecipando alle mostre del gruppo all'Art Club, alla Galleria di Roma, a Praga e a Firenze, poi, nel '50, organizza la prima personale presso l'Age d'Or. L'anno seguente conosce a Parigi Magnelli e Hartung: sono anni in cui il suo repertorio cromatico si riduce, fino a comprendere solo i toni del bianco, del grigio e del nero legandosi sempre più alle problematiche del segno (*Grande grigio*, 1954: Parma, Dipartimento di arte contemporanea). Il critico Michel Tapié la inserisce nel panorama internazionale. Nel '60 l'A recupera nuovamente la sua ricchezza cromatica; alla fine del decennio si avvale di un nuovo supporto plastico (sicofoil) che le consente anche strutture tridimensionali. (ddd).

Achenbach, Andreas

(Kassel 1815 - Düsseldorf 1910). Allievo di Schadow e di Lessing a Düsseldorf (1827-35) effettuò numerosi viaggi in Olanda (1832, 1840, 1847, 1851), in Scandinavia (1833, 1839) e in Italia (1843, 1845), nel corso dei quali proseguì gli studi di paesaggio e, liberandosi dalle formule romantiche, orientò la propria pittura verso una concezione più realista. Stabilitosi a Düsseldorf a partire dal 1846, fu il pittore più influente del suo tempo in Germania, e la personalità dominante della «scuola di Düsseldorf». Le sue opere raffigurano spesso la foce dei fiumi e le coste del mare del Nord. È rappresentato in musei di Berlino, Dresda, Düsseldorf, Karlsruhe e Monaco.

Il fratello **Oswald** (Düsseldorf 1827-1905) si formò sotto la sua stessa direzione presso l'accademia di Düsseldorf. Ha lasciato, in particolare, numerosi paesaggi italiani animati da piccole figure a carattere piuttosto aneddotico: *Scena in un parco italiano* (Monaco, NP); *Crepuscolo sul Vesuvio* (Düsseldorf, KM). (sr).

Achille, Pittore di

(sec. V a.C.). Pittore di vasi attici. Attivo durante tutto il periodo dello «stile libero», fu l'artista più vicino allo spiri-

to del Partenone. Numerosi leciti a figure rosse lo mostrano discepolo del Pittore di Berlino. Il suo stile si sviluppa su grandi vasi, come l'anfora di Vulci (Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco), che rappresenta su un lato Achille (da cui l'appellativo conferito al pittore), dall'altro Briseide sua prigioniera; e soprattutto su vasi dal fondo bianco, essenzialmente leciti; il piú celebre, trovato in una tomba dell'Attica (coll. priv.) rappresenta *Due Muse sull'Elicona*. In questo periodo (fino al 440 ca.) lo stile del pittore è caratterizzato dalla nobiltà delle figure, di solito isolate come statue, ma legate sottilmente tra loro dall'atteggiamento o dallo sguardo; e dalla sicurezza di un disegno che si limita all'essenziale. Nei suoi ultimi vasi (fino al 430 ca.) si ripetono composizioni ormai stereotipe come quella che giustappone una figura in piedi e una seduta, disposizione abituale sui leciti funerari. (cr).

Ackermann, Rudolph

(Stolberg (Sassonia) 1764 - Finchley (Middlesex) 1834). Nel 1795 iniziò a Londra un'attività di vendita d'incisioni, specializzata in opere contenenti commentari in stile familiare e belle tavole a colori: *The Microcosm of London* (1808-11), *Dr. Syntax's Tour in Search of the Picturesque* (1809-11), ambedue illustrate da Rowlandson. Fu il primo a diffondere la litografia, procedimento allora nuovo. Pubblicò inoltre la rivista mensile popolare «Repository of Arts, Literature and Fashions» (1809-28), oggi particolarmente apprezzata per le numerose tavole dedicate alla moda. (jh).

acquaforte → incisione

acquatinta

Procedimento di stampa, apparentato all'acquaforte, volto ad ottenere effetti di tinta piatta confrontabili con quelli del *lavis* nel disegno. Anziché far intaccare, mediante acido, una linea incisa nella vernice, come accade con l'acquaforte, si crea una superficie protettiva porosa che, alla morsura, determina una grana, vale a dire una superficie granulosa. Si ottiene tutta una gamma cromatica stendendo in successione grane diverse. Lo strato protettivo poroso può ottersi in vari modi. Il procedimento classico consiste nel coprire la lastra di polvere resinosa, che viene poi fatta riscaldare af-

finché i suoi granuli aderiscano alla lastra stessa. Prima di far intaccare la lastra dall'acido, si proteggono le parti destinate a restare bianche applicandovi a pennello una vernice. È possibile pure ottenere alcune tinte applicando direttamente, a pennello, l'acido sulla lastra. Malgrado un esempio isolato del XVII sec. (*Ritratto di Cromwell* di A. van de Velde), l'**a** è comparsa verso la metà del XVIII sec. con Jean-Baptiste Le Prince, servendo soprattutto per imitare il disegno a *lavis*; Goya fu il primo a trattarla in modo libero e originale. (hz).

acquerello

Tecnica pittorica a lungo sospesa nel limbo di una incerta collocazione. Non prevista tra le tecniche idonee alla confezione dei manufatti artistici di prestigio maggiore, e, insieme (a differenza di un'altra tecnica parimenti non utile per quei manufatti, il disegno), non ritenuta essenziale alla propedeutica all'esercizio dell'arte, né alla formulazione dell'«invenzione» artistica.

La coloritura ad acqua è contemplata, di fatto, nella tradizione tardo-medievale, soltanto per integrare e rendere «più lecchetto» il disegno (tracciato «con stilo, o con penna sottile», e sovente su pergamena: che certo non offre, come la carta, possibilità d'interazione con le lavature ad acqua, quale irradiazione luminosa): in un momento, poi – quello appunto riflesso dal Cennini – in cui il disegno stesso non vale tanto come esito, ma come «pratica del disegnare» (di avvio, anche, alla capacità di «molto disegno entro la testa tua»).

La concezione rinascimentale della genesi intellettualistica del processo ideativo – la rivalutazione e la iper-valutazione del disegno come momento più spirituale dell'operazione artistica (quale realizzazione più vicina all'idea o invenzione, e magari quale espressione del «furor») – e poi la conseguente, e durevole, concezione della necessaria correzione (disegnativa) della realtà tramite l'«idea del bello», non mutano sostanzialmente la valutazione dell'acquerello quale semplice integratore del fatto grafico portante (così ancora qualificato, ad esempio, nel *Vocabolario* del Baldinucci, 1681). Si delinea, così, già nel corso del XV sec., poi ininterrotto, fino al XIX sec. – con diffusione europea, e specifica nei Paesi Bassi – un ben definito filone d'impiego dell'**a**

come coloritura (talora rinforzata a guazzo), «prodigo di giustezza e di minuzia cromatica» (Leymarie), di meticolosa lucidità, e quasi ostinazione, naturalistica – risolte comunque in cifra stilistica –, di una specifica categoria di disegni, e di stampe, con una precisa destinazione funzionale, da «illustrazione d’arte» di argomenti scientifici: prontuari di botanica, di ornitologia, e di altre classificazioni nei diversi rami delle scienze naturali, insomma, fino alle specie più rare e più esotiche: delizia dei cultori, e degli specialisti, esigenti e raffinatissimi, dei *cabinets de curiosités*. (Agli inizi del Cinquecento: Dürer; ancora, nella prima metà dell’Ottocento: Audubon e Redouté).

Accanto, con pari destinazione funzionale, la coloritura ad acqua, meglio spaziatrice, del disegno, o del progetto, architettonici (come tale, ancora, nel testo di Henry Gautier: *L’Art de Laver*, pubblicato a Bruxelles nel 1708). Con qualche differenziazione: la silente chiarità, risolta in sottilissima venatura poetica, degli interni di antichi edifici sacri, nelle riprese calligrafiche, intorno alla metà del Seicento, dell’olandese P. J. Saenredam.

Ma, nel contempo, quasi sotterranea, si era venuta profilando l’eredità del pensiero di Leonardo. È Leonardo (talluni passi del *Trattato della Pittura*) che, proponendo al pittore – come è ben noto – le leggi fisiche della visione e, in sostanza, i fenomeni percettivi (la prospettiva atmosferica o di colore, e di «spedizione», i «perdimenti», l’«aria interposta», «l’ombra partecipe del colore del suo obbietto»: «... fuggi li profili e termini espediti delle cose. Non fare... profili oscuri infra ’l campo e la figura tua»), offre di fatto una prima apertura alle possibilità dell’acquerello quale tramite diretto della sensibilità (non più soltanto dosaggio tecnico, né, comunque, decantata in magistero formale), espanso e pittorico, autonomo, libero, per le diverse sollecitazioni espressive, dai contorni disegnativi.

Difatti, nella produzione figurativa – in margine alle prove più impegnative – dalla svolta del Quattrocento, poi cinquecentesca e seicentesca, alcune figurazioni di inchiostri o di colori in acqua, fluide, immediate, si verificano proprio relativamente alla tematica paesistica, legate ad una registrazione percettiva del vero fenomenico naturale: sintetiche e macchiate, vibranti e luminose nella resa atmosferica (ancora Dürer, all’antitesi di quello «scientifico», dei fogli

del periodo intorno al viaggio a Venezia del 1494-95; poi Van Dyck, nei fogli colorati di luce del lungo soggiorno inglese; o il bistro deciso di Poussin, il soffice *lavis* bruno, modulato di trasparenze, di Claude Lorrain): ma appunti soltanto, frammenti intensi – magari, col tempo, utilizzati e composti nel dipinto maggiore poi licenziato –: non certo previsti, né proposti altrui, quali autosufficienti pagine di pittura.

E con la svolta moderna della cultura europea settecentesca che un notevole diffondersi, tra gli strati crescenti della società colta, di un consumo scaltrito, privato, degustato, e talora quasi intimista (moderno, appunto, e, in qualche modo, borghese), di messaggi, e di valori, dell'arte del tutto differenziati da quelli puramente, o altamente, rappresentativi, giungerà infine a riconoscere – a partire dagli ultimi due decenni del secolo (e segnatamente negli esiti delle correnti empiristiche del Settecento inglese) – nella misura discreta, colloquiale, dell'acquerello puro di paese, una esaustività estetica, quale prodotto squisitamente interlocutorio tra intellettuali o tra persone di gusto, e intrigante, legato ad una partecipazione attiva, quasi creatrice. E si tratterà dell'affermarsi, dichiarato, di un acquerello decisamente nuovo (non mancheranno, in sede teorica, i richiami a Leonardo), eppure nato soltanto da una incrinatura sentimentale – ma risolutiva per la definitiva emancipazione della tecnica – nei confronti di quella fruizione topografica dei dati ambientali, di squisita ragione settecentesca, che aveva trovato nel supporto carta la misura e l'eleganza expressive corrispondenti. Quale, in primo luogo, quella attestata dalla fortuna, già avviata dalla metà del secolo, e destinata a durare, della veduta urbana moderna illuministica, o del *country* urbanizzato: ancora una volta, nitido, anzi lindo, disegno acquerellato, squisitamente calligrafico nei tersi partiti giustapposti di ombra e di luce, esile e quasi fragile, e di una mondana levità: nella produzione inglese, quasi un Canaletto domestico in chiave minore, destinato a un consumo e, nella riproduzione di signorili *country estates*, a una gratificazione minori. Sovente finalizzato all'incisione, per la pubblicazione di raccolte di tavole, o ad illustrazione di testi, in qualche modo si riallaccia, trasferendola nella moderna poesia della fedeltà vedutistica, ormai assodata e bonaria, alla tradizione di documentazione scientifica, di cui si dice-

va (in Inghilterra, fra gli altri: Thomas e Paul Sandby, Michael «Angelo» Rooker, Thomas Malton the Younger, Thomas Hearne).

O, ancora, quella relativa alla fortuna, piú recentemente avviata, di quelle riprese topografiche, talora parimenti destinate all'incisione, già di un sottile diverso tenore (ove, forse, l'illuminismo non sublimato ritrova le sue matrici sensistiche, o i tratti della sensibilità), di famosi topoi pittoreschi (massimamente la serie delle abbazie e delle cattedrali), o, ancora, di signorili possedimenti. Piú godute nelle modulazioni pittoriche concesse al medium dell'**a** e nella declinazione delle sue aeree risonanze (che non sia piú, soltanto, campitura): bagnate d'atmosfera nella mobilità delle luci che sfoca tirature prospettiche e sfalda sotteranei telai disegnativi. Ma poi, come vuole d'altron de la funzione documentaria, ancora garbatamente illustrate negli esiti compiti e sereni – integrati dalla presenza decorativa dei tranquilli personaggi che, distrattamente, le abitano –, per via di un impiego discreto, calibratissimo dell'**a** stesso, a secondare uno sguardo lentamente indugiante, quasi carezzevole, sulla molteplice varietà dei particolari, realizzati (pur senza rigorose esattezze) in punta di pennello, quasi da un colore disegnato. Riprese, insomma, che vogliono riuscire di sensibilissima intelligenza, di finissima fattura, pianamente, e blandamente, gradevoli alla squisitezza di gusto, ma anche al buon senso, di una fruizione educata. (Tra gli altri, ancora: Michael «Angelo» Rooker, Thomas Hearne; Edward Dayes – *Ely Cathedral from the south-east*, 1792 (Londra, VAM) –; fino, sull'esempio di quelli, alle prove, intorno alla metà degli anni '90, di Thomas Girtin – *Ely Cathedral*, 1794 (Oxford, Ashmolean Museum) – e dello stesso Turner – nelle serie, ad esempio, per Sir Richard Colt Hoare, del 1795-96 (sia pur, talvolta, con suggestioni piranesiane).

Ma ancora diverse si proporranno, le prove di questo moderno **a**, nel tenore e negli esiti, da altre espressioni del tempo, pur correlate a quelle memorie di viaggio di cui subito diremo: dalle vedute romane, vale a dire, eseguite dagli stessi artisti inglesi, tra gli altri nordici, a seguito del loro soggiorno nella città: ove il disegno acquerellato, di una sensibilità che non è certo soltanto scienza documentaria, saturo, e talora trepido, di vanvitelliane memorie, e quasi tenebre, di impaginazioni e di luci – quando non memore di

una cultura piú antica, seicentesca (Jonathan Skelton) –, non modifica comunque le modalità di espressione di un discorso figurativo già noto (William Pars, John «Warwick» Smith).

E, costante, nella realizzazione del *tinted drawing* settecentesco topografico, una struttura di base, ad acquerello monocromo, solitamente nei toni del grigio, a qualificare masse e forme definite dai sottili contorni, poi rialzata da velature nei toni dei colori locali.

La svolta decisiva nell'impiego dell'**a** – che ne motiva la «liberazione» – si ha nell'atteggiamento culturale che lo vede quale tecnica peculiare di un esercizio artistico (di pensiero, prima ancora che di pratica) legato a sollecitazioni «immaginative» (la cui pregiudiziale componente emotiva trasfigura poi in interpretazione dichiaratamente patetica qualsivoglia topografia: John Sell Cotman, *Croyland Abbey*, 1802 (Londra, BM), sempre ad ogni modo innescate sulla fenomenologia della percezione visiva. Dalla metà del secolo, il pittore paesista, intellettuale ed esteta, piú che professionista, elegge l'**a** quale strumento espressivo perfetto, a commento di brevi escursioni (magari ai boschi sacri di Windsor, filtrati dalla poesia di Pope: William Taverner), o dei viaggi d'attualità, con mete alla moda: quasi un voler provare se stessi nei confronti di moderne categorie emotive allora collegate allo scenario naturale, dalla «curiosity» al «delightful horror», che non escludono comunque la piú ovvia «agreeable relaxation» del pellegrinaggio di rito ai luoghi mitici della classicità, con le conseguenti associazioni letterarie e figurative collegate al paesaggio storico – ma con tentazioni possibili, anche qui, di sconfinamenti «sublimi» – (le varie regioni inglesi, e, attraverso la Svizzera e lo scenario alpino, le mete italiane: le tappe settentrionali, Roma e la sua campagna, le nobili vestigia meridionali) .

Un medium ritenuto perfetto, si diceva: ma non tanto, o non solo, per fermare *in itinere* il motivo o, meglio, per privilegiare la sospensione dell'ora (come accadrà, di fatto, con una certa frequenza, dalla svolta del secolo – Girtin, *Tynemouth*, 1800: Girtin Collection; poi, tra altri, Turner: i vari «tagli» di Venezia, ad esempio, dal 1819 –, dopo i piú consueti schizzi «on the spot», sia pure ombreggiati a monocromo). Perfetto bensí piú tardi, al momento della derivazione, e della amplificazione di risonanze, della *composition*, sulla

base di quegli appunti, una volta tornati in patria, in studio. Per indulgere cioè, sul filo di quelle derivazioni, magari sollecitate da un amatore che chieda un a «finito», o dalla necessità di predisporre per un’imminente esposizione, agli imponentabili percorsi *in itinere* della propria «polite imagination»: senza impacci o tempi lunghi di mestiere, senza ambizioni di un’«opera», ma con il compiacimento sottile della più rara regia delle immagini, e con «grazia», persino, di «sintesi geniale», che l’espandersi e il fondersi delle lavature ad acqua, stese per «macchie», o per «valori» (ciò che resta nella distanza temporale e nel sentimento della memoria: quindi non più «disegnative»), sembra allora favorire (il «well connected whole» di Gerard, di Reynolds, poi di Gilpin, che Alexander Cozens metodizzerà ad uso specifico dell’acquerellista, persino dilettante). E con esiti, poi, in molti casi, persino gratificanti le proprie e le altrui finezze percettive (le burkiane notazioni circa l’appello discreto delle qualità del «bello» sensibile, tra cui la piacevolezza della luce morbida, come «smorzata nel passaggio», filtrata dal colore di un medium trasparente: che alleggerisce volentieri, quasi ancora tardivamente settecentesca – almeno fino alle esperienze mature di Turner, o del più raro Constable –, la stessa tematica «sublime»). Quei «piaceri dell’immaginazione» che, come insegnava Burke, proprio dalla suggestione di un motivo, o causa naturale – quando l’impatto sia significante, come nel caso del percepiente opportunamente preparato – sono, comunque, all’origine incentivati. I ben noti «piaceri della sensibilità», di lontana matrice aristocratica (il pensiero etico di Shaftesbury), già divulgati da Addison (1712), riproposti, poi, da Akenside (1744), e, più tardi, da Alison (1790), spirituali e dilettosi, superiori agli stati psicologicamente inerti dei piaceri della mera sensualità, ma mai richiedenti la impegnativa concentrazione del piacere più eletto, ma più «difficile», legato alle spirituali speculazioni «of the understanding» («... it is but opening the eye, and the scene enters...»): intrattenimento gentile della mente, che mai però la affatica (e per ciò stesso, poi, nei programmi pedagogici comunque aristocratici), e sempre, comunque, «polite». Contrassegno certamente di elezione d’animo (lo sosterrà, ancora, alla metà del secolo successivo, Leslie), ma anche, e soprattutto, di privilegiata condizione sociale o, quanto meno, professionale: riservati a

quanti, non costretti in modeste e stancanti attività pratiche «in populous and commercial cities», né deviati dai «narrow and selfish pursuits which prevail there», abbiano, accanto alle necessarie doti di predisposizione, tempo ed agio di secondarli (l’aristocrazia terriera, o il pittore o l’intellettuale viaggiatore, appunto) e, dotati del corredo di condizionamenti e di aggiornamenti culturali utili alla capacità di «saper vedere», sappiano, appunto, bene avviare i propri ozi contemplativi, o trasferire la percezione in immaginazione. Il viaggio, insomma, è anzitutto un viaggio intorno a se stessi (e all’approvazione di se stessi): dal momento che – è ben noto – la «scoperta» è direttamente proporzionale alla memoria (e nel riconoscere è la gratificazione di sé), o all’associazione di valore che permette, insieme, di recepire il valore («... I enjoyed pleasures unfelt by my companions», osserverà, ad esempio, Thomas Jones, esperto di quei luoghi per averli frequentati nei dipinti di Richard Wilson, dopo l’escursione, sullo scorcio dell’anno 1776, da Roma ai laghi dei Castelli romani; mentre Beckford, nel luglio 1780, ai confini dell’Italia, esprimerà la «impatience to reach the promised land»; ma simile è il pensiero di Goethe e degli altri diaristi del tempo). Rispecchiamenti narcisistici, insomma, all’interno, volentieri, di un gioco della mente divertita tra controllo esplicito (o degustazioni pittoresche) e programmatico (dunque pur sempre controllato) depotenziamento di sé nella recezione emotiva, o entusiastica, del «bello» e, più ovviamente, del «sublime». Ciò che viene ricercato ha, in sostanza, come punto di partenza, più che di arrivo, quei pregustati piaceri dell’immaginazione.

Quasi secondo un processo di convergenza – che li potenzia entrambi, e che si ripropone poi al momento della derivazione (o dell’invenzione) dell’**a** «finito», sulla base dell’appunto di viaggio – tra «piaceri primari» (dell’incontro immediato, della vista, o della sensibilità, ma di chi, appunto, degusti quanto sappia vedere) e «piaceri secondari» (ricordi, richiami, combinazioni e ri-creazioni, ma anche rimpianti) della immaginazione medesima, ove l’esperienza dei primi dia luogo, immediatamente, ai secondi («... leads the mind beyond what the eye sees...»), ma solo in quanto questi ultimi, specularmente, mettono a fuoco ed attivano i primi. Con le ricerche espressive allora collegate con la tecnica dell’acquerello (che si rivela così tecnica di punta nell’in-

terpretazione degli orientamenti estetici del tempo), tramite le quali l'immaginazione «sperimenta» la resa di se stessa nella resa dell'immagine, il linguaggio figurativo acquista il potere di «commozione» proprio del linguaggio, in tal senso superiore, per l'estetica burkiana, dell'arte della poesia: che non si dà tutta chiaramente nella forma (o nella «descrizione» o «imitazione» propria della immagine sensibile), ma comunica o suggerisce, o, meglio, secondo i termini del tempo, colpisce e suggestiona, «per simpatia», o «per immaginazione» (ovvero, trasferisce, «per simpatia», l'immaginazione del poeta (o dell'artista), o il suo «sentimento» delle cose, a quella del lettore (o del fruitore)). Burke: «We yield to sympathy, what we refuse to description».

L'espressione ad **a** diviene così la forma di quella immaginazione: e tra l'immaginazione e la sua forma viene a stabilirsi quasi un gioco di rifrazione, che permette alla prima di rigenerarsi di continuo. L'immaginazione – fin nel prodotto «finito» – filtra se stessa, e le sue pulsioni, negli «effetti» seduttivi, sempre sottilmente enfatici, di immediato appello «simpatico», del medium tecnico, la cui sintesi espresiva stringe, nella resa abbreviata delle immagini, il lirismo della percezione che l'ha veicolata, e che quelle immagini ancora intride. (Tali, dunque, da far sentire, come vuole Burke, «l'effetto delle cose sulla mente dell'autore», «piuttosto che presentare una chiara idea delle cose stesse»). È il caso di alcuni momenti di J. R. Cozens e, con più asciutta pregnanza, di Girtin. Qualche esemplificazione: J. R. Cozens, *The Colosseum from the north*, 1780 (Edimburgo, NG); *St Peter's from the Villa Borghese, Rome* (Manchester, WAG); T. Girtin, *Exmouth*, 1797-98 (Londra, Courtauld Inst.); *The White House, Chelsea*, 1800 (Londra, Tate Gall.); *Bala Lake*, 1800-1801 (Spence Coll.). O, volentieri, alla ricerca di equivalenze figurative, filtra se stessa nella mediazione di «effetti» meglio decantati in stile, tessendo ideali consonanze umorali con «con-fusioni» pittoresche – valori «shadowed», «misty», di «twilight», con conseguente «unsubstantial unity of tinge» («A soft grey hue o'erspreads the general scene», o «involves each prospect», per dirla con Gilpin: fino ai semimonocromi, lunari, pallidi grigi-azzurro-verdi, degli struggimenti di una «infinita malinconia»: J. R. Cozens) – o con nitori di ritagliati, e campiti, contrasti «sublimi» (che, talora, la levità limpida, assoluta, del mezzo – come

accennavamo – conserva in certo qual modo a livello di una certa gradevolezza del «bello»: Francis Towne; più tardi, John Varley, John Sell Cotman). Gli effetti-filtro, a loro volta, per essere appunto più suggestivi, o tramite di rimandi («per simpatia»), che descrittivi, per via della sottesa «carica» emotiva (Edwards, negli acquerelli di Girtin riscontrerà, puntualmente, «more of effect than truth»), la ripropongono poi a se stessa – quando vengano riconsiderati – inducendola ai piaceri di una ulteriore attività.

Negli esiti, ancora, una sospensione o un’ambiguità delle immagini tra imminenza ed evocazione, tra fenomenologia, o quoziente effimero (metereologia e scienza della percezione visiva), e durata e spessori della memoria (Francis Danby, *The Avon at Clifton*, 1822: Bristol, AG), ancora una volta a servizio dello stesso autore, quando indulga deliberatamente ai piaceri, notevolissimi, della «recollection», rivisitando i suoi fogli.

L’**a**, dunque, da stesura integrativa di sussidio (soltanto coloritura, e discretamente accurata), e comunque legato alla illustrazione topografica, finisce con l’evolvere in tecnica sperimentale, e della più moderna «poesia di paesaggio», la cui inflessione lirica, poi, di necessità trascura la «clear expression» (che «regards the understanding», o «describes a thing as it is»), per la «strong expression» (che «belongs to the passions», per dirla ancora con Burke, ovvero partecipa la cosa «as it is felt»). «Girtin productions... display so much daring and vigorous execution, that a sedulous attention to the finishing would perhaps be injurious to the effect»; «Though his drawings are generally too slight, yet they must ever be admired as the offspring of a strong imagination»; «He drew landscape in a loose, free manner, with more of effect than truth»: così nell’ordine, il «Monthly Mirror», in un articolo del luglio 1798, e i commenti di Edward Dayes (pubblicati nel 1805) e di Edward Edwards (1808).

Una tecnica insomma d’avanguardia, specificamente demandata alla ricerca delle nuove tendenze espressive, per corrispondere alle quali, di necessità, persino spregiudicata (così continuerà ad essere valutata, al tempo, la pagina, tanto sottilizzata da apparire scarna, di Girtin) o, spesso, «funzionalmente» virtuosistica (da J. R. Cozens a Turner), Infine: l’esercizio dei «pleasures of taste», sulle occasioni della tematica di viaggio, tramite una tecnica «inventata di volta

in volta» (e, dunque, per la valutazione del tempo, «geniale»), e non artigianale, a disposizione del pittore «moderno», «dilettante» intento ad auscultarsi.

Insomma, in molti casi, il pittore acquerellista produce prima per se stesso che per gli altri: o, comunque – anche quando la visita e le riprese del luogo siano «su ordinazione» (pre-scindiamo dalla consueta produzione per l'editoria, pur essa comunque sempre più propositiva, e di una topografia «immaginifica» –, il fruitore primario non è certo il committente tradizionale (che affidi al tecnico dell'immagine un tema iconografico e ne segua a distanza l'esecuzione), ma il mecenate intellettuale, di pari ansia emotiva ed introspezione gustativa, e parimenti artista e poeta (e talora esso stesso produttore diretto d'immagini: Richard Payne Knight, Lord Palmerston, Sir Richard Colt Hoare, Edward Lascelles, William Beckford, Sir George Beaumont, Lord Aylesford, il dottor Thomas Monro, John Henderson, Walter Fawkes, poco più tardi, Ruskin, tra numerosi altri; ma il teorico e il poeta di paesaggio è spesso, insieme, acquerellista: Alexander Cozens, Gilpin, ma anche il Goethe viaggiatore). Legato al pittore, e sovente nel consumo della comune esperienza culturale del viaggio, da un rapporto paritario di sintonia immaginativa (patente la rispondenza tra le pagine di Beckford e i fogli di J. R. Cozens), delle cui «tensioni», specchio delle proprie, il pittore è interprete, mediatore e persino chiarificatore, ma che a sua volta educa, secondo quelle, le scelte visive e reattive del pittore, e ne orienta la «poesia» suggestiva nelle conseguenti ri-creazioni fantastiche (gli acquerelli «finiti» di John Robert, poi eseguiti per Beckford, «per nostalgia»).

Ma il gioco di quella esaltazione reciproca può allargarsi ad ulteriori interventi, e trasferirsi così sul piano di una sollecitazione a più voci. L'a, infine: o del piacere della comunicazione tra simili e della compartecipazione, sul piano sottile dell'intesa élitaria, per via, appunto, di una immaginazione concorde a più voci. Ove a ciascuno è naturale prendere la parola e portare a termine, brillantemente, l'argomento già introdotto da altri, e con piena soddisfazione di sé e di quelli, e magari di terzi (J. Robert Cozens deriva acquerelli, per Richard Payne Knight, dagli schizzi di Charles Gore e di Hackert, «a ricordo» del viaggio siciliano di quegli in compagnia dei due artisti; Girtin espone un acquerel-

lo derivato da un disegno di James Moore). Ove lo stesso esercizio di copia e di elaborazione di opere altrui, al di là dell'educazione della mano e della sensibilità, è piacere di gruppo, quasi leggere insieme ad alta voce, magari alternandosi nella lettura, quindi nelle inflessioni della interpretazione, un testo poetico che offre a ciascuno la possibilità di un rispecchiamento di sé (Girtin e Turner – tra i primi giovani «disegnatori» della «Monro School», tra i quali, poi, John Varley e Cotman – dal 1794, interpretano e «concludono», per il dottor Thomas Monro – che a sua volta, tramite quelli, attiva la propria creatività – fogli di John Robert Cozens e di altri). Ove è naturale che di uno stesso foglio vengano eseguite più repliche, per più amatori, per porsi appunto quel foglio non come capolavoro irrelativo, ma quale tema di quella «attivazione» a più voci (diversi amatori ordinano a John Robert repliche di uno stesso acquerello «finito», magari già eseguito per Beckford, sugli appunti di soggetto italiano: replica, a sua volta, mai semplicemente ripetitiva, ma le cui sottili varianti – accordate sulla lunghezza d'onda emotiva del richiedente – si attestano, ogni volta, esito di rinnovata liricità).

E, soprattutto, il definirsi di una cultura e di una conoscenza specialistiche e, da parte degli operatori, una «scienza» della specializzazione, che finiscono con il conferire, alla pratica e al consumo dell'**a**, dalla fine del Settecento, una sorta di connotazione «sociale»: frequenti infatti i circoli privati di entusiasti – che vedono compartecipi intellettuali, professionisti e amatori (il Monro Circle, appunto; i *brothers* del Girtin Sketching Club, dal maggio 1799) – animati dal desiderio di una sperimentazione collettiva.

E, insieme, dalle soglie dell'Ottocento, la consapevolezza critica di una effettiva crescita di respiro della potenzialità dell'**a**, attestata già dalla maggiore dimensione dei fogli – John Robert, frequentemente, J. «Warwick» Smith, fino alla scala eccezionale, a partire dal 1784, delle prove dello svizzero Louis Ducros – attivo a Roma, dove giunge nel 1776, personaggio di punta nella comunità degli artisti, subito ben noto alla clientela degli intenditori anglosassoni – e, certamente, dalla arricchita complessità di problematica e di elaborazioni tecniche (praticamente facilitata, fra l'altro, anche dalla migliorata qualità della carta, disponibile proprio a partire dall'ultimo decennio del secolo appena con-

cluso). Ma, soprattutto, nell'ambiente anglosassone, per quella accresciuta determinazione dei «valori», tentata già da Smith, Towne, J. R. Cozens, adottata poi decisamente da Girtin, a partire dal 1798-99, seguito da Turner (ma studiato, verso il 1805, anche da Constable). Sono ora pennellate di diversi colori, date direttamente sulla carta, decise, o lievissime, a costruire immagini e a far significare toni: non più soltanto a velare di colore quantità e qualità già impostate e fissate a monocromo.

La conferma, insomma, dell'emergere di una «pittura ad acquerello» sempre più consapevolmente alternativa della pittura ad olio (come provano i dibattiti sulle specificità e sui meriti rispettivi dell'una e dell'altra espressione (Farington, Diary, 1806), le argomentazioni, persino, sulla superiorità della prima nei confronti della seconda (magari per le capacità di rendere «toutes ces parties presque insensibles, à la réunion desquelles un paysage doit sa beauté»: Bridel 1789; Ducros 1806) e, infine, l'atto ufficiale del riconoscimento di specificità: la fondazione, nel novembre 1804, della Society of Painters in Water-Colours. (Ne conseguono le esposizioni specializzate nella sede, e, accanto, quelle presso gallerie private, come quella di Walter Fawkes, aperta nella primavera del 1819. Mentre si definisce la trattatistica specialistica – dopo il saggio pionieristico di Alexander Cozens, del 1785, sull'a ancora monocromo, ad inchiostro (che in realtà proponeva una sperimentazione dei processi inventivi, o del genio, prima che l'espressione pittorica): dai testi di William Gilpin (1792, ecc.) e di Edward Dayes, pubblicati nel 1805, a quelli di John Varley, tra il 1815 e il 1830, di Samuel Prout (1813, 1820), di David Cox (1814, 1825), ad esempio, tra gli altri possibili, fino, più indirettamente, per quanto concerne la lettura critica, ad alcune notazioni di Constable e alle letture illuminanti di Ruskin).

Le realizzazioni – nell'un caso di sofisticata naturalezza, nell'altro di artificiosa complessità – di Girtin e di Turner, tecnicamente propositive, saranno presto citate, dalla cultura inglese del tempo, quali prove dell'avvenuto passaggio – conclusivo della progressiva evoluzione di un percorso, da Paul Sandby a J. «Warwick» Smith – dal disegno acquerellato alla pittura ad acquerello: ma secondo un giudizio, del 1822, di Colt Hoare (committente di Ducros dalla metà degli anni '80, più tardi, dalla metà degli anni '90, mecena-

te, tra gli altri, del giovane Turner, come si è ricordato) quelle prove sarebbero debitrici di quanto, in tal senso, già magistralmente conseguito dall'acquerellista svizzero. Sarebbero state rese possibili, cioè, soltanto dopo l'importazione e la diffusione in Inghilterra dei prodotti di quest'ultimo, che, per primo, nelle parole di quellamatore, ha dimostrato «la forza», «l'effetto», «la potenza» che possono venire conferiti alla «sostanza immateriale dei colori ad acqua». (Constatiamo, anche qui, il virtuosismo di una sperimentazione – pur se, in sostanza, tesa a risultati meno «moderni» che non quelli tentati dagli inglesi –: nel caso di Ducros, il confronto dichiarato con la pittura ad olio tradizionale, e, più specificamente, con gli spessori e gli effetti di corposità e di densità tipici di quella tecnica, per via, soprattutto, dell'intervento di strati ad olio, e di verniciature, ad integrazione delle stesure ad acqua – nonché del montaggio sotto vetro, dei fogli incollati su tela –, a favorire una profondità, quasi sostanziale, di valori. Con l'obiettivo di esiti «sorprendenti»).

Si specificano meglio, quindi, nelle loro motivazioni storiche, la stessa reattività del dibattito critico sulle ultime proposte del linguaggio a e insieme la vigile curiosità: recensioni alle esposizioni annuali, sollecita militanza, sul campo, degli stessi mecenati-amatori, e di colleghi pittori, centrata sulla specificità delle singole proposte tecniche (Farington, ad esempio, già nel febbraio 1799, riferisce di aver appreso da Hoppner che Edward Lascelles e Lady Sutherland puntano sull'a «geniale» di Girtin, quale alternativa all'a «troppo finito», «by industry», del già affermato Turner; ma altre voci, intorno a quegli anni, contrappongono la «vigorous execution» dell'uno alle «productions softened» dell'altro). Tali perché «provocate» da un medium che sempre più propone una propria, e sorprendente, autonomia, attraverso il tema della rappresentazione (quasi mediato dalle immagini, mentre è di quelle mediatore), o dal risolversi di «tutta» l'immagine nell'emergenza dell'appello squisitamente tecnico, ci attestano ulteriormente circa la qualità sperimentale, di cui si diceva. Confermano, cioè, della specificità di una tecnica demandata, nell'esercizio stesso degli artefici, alla continua sperimentazione di se stessa. O, più precisamente, confermano di una tecnica che sempre più propone di porsi come «tema», essa stessa, della raffigurazione.

Il vertice di quella provocazione, come ben noto, è nel Turner della maturità (al termine, gli ultimi acquerelli svizzeri «finiti», e, accanto, gli «studi», dopo il 1840). Non tanto, cioè, finché quella «industry» – in una fase specifica del suo rinnovarsi sistematico – quasi a saggiare i limiti del mezzo, per il gusto poi di superarli, forzi «strumenti tanto malagevoli» (come li definirà un critico recensore contemporaneo) al recupero di un discorso tradizionale, o delle tonalità dei «maestri del passato», magari quelle della modulata, calda «softness», e «irraggiungibile», di un noto «tramonto» di Claude (*Caernarvon Castle*, 1799: coll. priv.; per il quale, persino, un bozzetto ad olio «prepara» la versione finale ad acqua).

O non tanto finché – nella continuità di un ideale rapporto con la produzione di Girtin, già nel 1802 precocemente interrotta – i suoi lavori giovanili continuino, come nel caso di Ackermann (1813), ad essere riguardati «for sentiment» (mentre, quelli di Girtin, «for boldness and spirit», o per l'«highest finishing» allora collegato «with his beautiful effect (whilst Girtin aimed at effect and colour alone)».

Ma allorquando quella metodica esplorazione volge in senso «moderno» ruskiniano, e il discorso tecnico, mezzi, procedimenti e pigmenti liberano se stessi, e la propria diretta espressività: secondo una ricerca, al limite, prima scientifica che figurativa, con alla base – è ben noto – le acquisizioni della fisica moderna, in seguito alle aperture newtoniane, sulla fenomenologia della luce e, accanto, più recenti «teorie», quali quelle goethiane, sull'ottica e sulle relative proprietà, di sollecitazione psicologico-emotiva, dei colori. Nel momento, cioè, in cui la continua invenzione di procedimenti esecutivi (raschiature, spugnature, tamponature, a più riprese, su un medesimo foglio, delle diverse, successive intrisioni) esaspera la compenetrazione, fino a risolverla in identità, tra pigmenti e carta: quasi a verificare, e ricreare, nelle potenzialità di un esperimento pittorico, l'esperienza della genesi luminosa del colore o dell'essenza colorata della luce (e ritrovare così, tramite quella germinazione dal profondo del colore, «il vario intreccio della luce... al di sotto dell'indistinta trama bianca», come recitano versi di Thomson). Per poi pervenire ad una autonomia espressiva di quel colore puro, o del colore luce, al di là di una resa naturalisticamente aderente al dato (e attraverso una disanima scien-

tifica di quella autonomia: studi di composizioni «astratte» di colori e, ancora, «prove di colore», «strutture di colori»: «sintesi» cromatiche che offrano, del dato, la equivalenza «emotiva»). O, meglio, a una sua efficacia, o «energia», quale fattore diretto, fin nel prodotto «finito», nella sua valenza, per cosí dire, «simbolica», del messaggio dell'immagine. (Fatto che misura, tra l'altro, la distanza, «moderna», appunto, dalla profondità illustrativa e dal colore, «illustrativo, anch'esso», e ancora «subordinato al disegno» (Corboz), già sperimentati dall'acquerello-olio di Ducros).

L'insieme di tali processi articola allora le singole tappe del linguaggio sperimentale dell'^a nelle maglie di una sorta di scientifica, come si diceva (ed insieme entusiastica), sperimentazione della sperimentazione.

Con noti riflessi sugli oli, «soltanto acquerelli ingranditi», dell'artista stesso e dei seguaci, «i pittori bianchi», quell'identificare colori e supporto in un indistinto amalgama luminoso (il «non razionalmente afferrabile» è potenzialità burkiana di «sublime») – che radicalizzi la spazialità *non-sense* (o «romantica») realizzata dalla pittura («il disordine apparente aumenta la grandiosità») – fino al diapason di una luminosità assoluta («una luce che per la sua eccessiva intensità si trasforma in una specie di oscurità», «poiché l'estrema luce, col sopraffare gli organi della vista, cancella tutti gli oggetti in modo da rassomigliare esattamente, nel suo effetto, all'oscurità»), comporta dunque – fin negli acquerelli «finiti» – l'esito di un sublime non piú affatto demandato al soggetto, o al contenuto delle immagini, ma germinato direttamente dal discorso pittorico, o, quanto meno, a quello direttamente traslato: la sperimentazione dunque tecnica del sublime, o l'autonomia di un sublime di pertinenza squisitamente tecnica.

La grande esperienza della produzione acquerellistica britannica, giunta a saturazione lirica e ai vertici tecnici con la lezione del paesaggio romantico, si consuma, poi, a vasto raggio, negli echi delle esperienze romantiche dei vari paesi europei, e degli stessi paesi americani, di matrice culturale anglosassone.

Sorgono, sul modello delle analoghe associazioni inglesi, in notevole ritardo su quelle, in breve lasso di tempo, le diverse società degli acquerellisti: nel 1866 viene fondata, a New York, la American Watercolor Society (ma la cultura ame-

ricana è precocemente recettiva della poetica del sublime); nel 1878, a Parigi, la Société des Aquarellistes français (ma da tempo, con l'avviarsi, dagl'inizi del secolo, delle relazioni culturali Francia-Inghilterra, e soprattutto dopo il successo, al *salon* parigino del 1824, di opere di Constable e di Bonington, artisti francesi si aprono anche all'esperienza «inglese» dell'**a**). Accanto, istituita già dal 1855, la Société d'Aquarellistes belgi, cui si accompagnerà dal 1883, la Société des Hydrophiles. In Italia, a Roma, l'Associazione degli Acquerellisti, tra il 1875 e il 1876 (tra i soci, di origine inglese, Enrico Coleman), cui seguirà, più tardi, soltanto nel 1910, l'Associazione degli Acquerellisti Lombardi, con sede a Milano: con propensione, in entrambi i casi, per un pittoresco minore e tematico, sovente bozzettistico, già, o ormai, di consumo.

Non si pone più, allora, l'**a**, nelle diverse esperienze, quale tecnica-guida. A lungo determinante, è ben noto – per specificare con qualche esemplificazione – per gli sviluppi moderni del più raro a francese, di paesaggio e di viaggio (da Delacroix – le registrazioni paesistiche, di colore liquidissimo, durante il soggiorno inglese del 1825 –, a Huet, a Isabey, a Granet, a Ravier – ben amato da clienti inglesi –, e ad altri nomi) la pur breve lezione dell'**a** di Bonington (anche tematica: accanto al paesaggio, scene di folklore e di storia: con esiti di Delacroix, ancora, e in Géricault) e, ancora una volta, quella della fascinazione tecnica di Turner. Fondamentale, quest'ultima, è ben noto – e ragione, forse, dell'emergere a una fortuna critica non soltanto locale e nazionale – per le nuove accensioni e saturazioni di colore-lume, quasi emanazioni di colore-calore, esplorate, alla fine degli anni '40 dell'Ottocento, negli acquerelli, certo da tempo attenti alla lezione anglosassone già nota in loco, del napoletano Giacinto Gigante (ancora una volta, al tempo, immediatamente apprezzati, più che non «his own more ambitious canvasses», e più che non quelle, contemporanee, «of any painter of his country», dagli amatori britannici).

E ancora di cultura di fondamento anglosassone, quella americana, due voci moderne, di tempi più recenti, proponenti, e non epigone, della figurazione ad acquerello. E ancora romantiche, l'una a pieno titolo (di un fondatore, tra l'altro, negli anni giovanili, della locale società degli acquerellisti),

l'altra – cronologicamente e culturalmente piú tarda – soltanto impropriamente, per una certa carica «entusiastica». Per le quali l'**a**, «sensuale» (Winslow Homer, 1836-1910, o il sublime immanente nella natura primigenia), o «scomposito della forma», e già aggiornato sulle avanguardie europee, da Cézanne, a monte, a Delaunay (John Marin, 1870-1953, o «il salire» della dinamica metropolitana) – per l'identificarsi, ancora una volta, del linguaggio tecnico con l'intera espressione – è, comunque, nuovamente, «energia». Fondamentali aperture cézanniane, nel senso altrimenti «moderno», cui si è accennato, risultano, specificamente, le ultime serie degli studi ad **a**: riduzioni essenziali ad arcani equilibri tra segno-colore e campo-carta, cui il mezzo tecnico bene risponde: ricerca di euritmia compositiva interna alla pagina pittorica. Un gruppo dei quali acquerelli, esposti, piú volte, tra il 1907 e il 1914, in varie capitali europee, nonché a New York, di vivace risonanza, appunto – come ben noto – nell'attenzione delle diverse culture in procinto, o in fase, di rinnovamenti: ed ormai definitivamente esenti da pregiudizi critici limitativi circa potenzialità propositive attuate, e magari privilegiate, o meglio riuscite, nella tecnica già «minore». (*pla*).

Action Painting

Il termine venne proposto dal poeta e critico newyorkese Harold Rosenberg, in un articolo del 1952 (*American Action Painters*). La nuova denominazione **A P** sostituiva il termine «espressionismo astratto» introdotto in America nel 1929 in riferimento alle prime opere astratte di Kandinsky e in seguito (1946) applicato al nuovo movimento americano. Il termine **A P** poneva l'accento sull'atto fisico del dipingere, sul mezzo d'espressione che eliminava qualsiasi suggestione figurativa per evidenziare sulla tela le realtà essenziali del colore e i movimenti complessi o decisivi del dramma creativo. L'esponente piú esemplare di questa corrente è Jackson Pollock. Dal 1947 egli adottò la tecnica del *dripping* (proiezione di gocce di pittura colante da bastoni o scatole forate), che favoriva la rottura con le convenzioni pittoriche precedenti, mirando all'effusione diretta degli impulsi fisici o psichici. Pollock copriva cosí la superficie di tele assai grandi distese sulla parete o, preferibilmente, sul pavimento, allo scopo, diceva, di essere direttamente nella pittura.

Senza che si parlasse di movimento o di scuola, il termine **A P** designò numerosissimi pittori americani della stessa generazione, tra i quali, principalmente, Franz Kline, Willem de Kooning, Clyfford Still, Mark Rothko, Robert Motherwell, William Baziotes, Philip Guston, Bradley Walker Tomlin, Jack Tworkov, benché differissero oltremodo nelle ricerche e nelle tecniche. Introdotto piuttosto rapidamente a Parigi e in Europa, l'uso dell'espressione **A P** è rimasto tuttavia occasionale e impreciso, applicandosi tanto a talune forme gestuali dell'astrattismo lirico quanto all'informale, al *tachisme* e infine ad una particolare manifestazione del gesto: il segno calligrafico. (rvg).

Acton, Arthur

(Londra 1873 - Firenze 1953). Collezionista. La sua raccolta di pitture e sculture, iniziata sin dagli anni '90 del secolo scorso, si trova oggi nella sua villa La Pietra a Firenze, scrupolosamente custodita dal figlio, il letterato inglese Harold Acton. Il complesso di primitivi italiani resta senza pari. Il dipinto più antico è una *Madonna con Bambino in trono* (1250 ca.) del Maestro del Bigallo. Vengono poi una *Madonna con Bambino* attribuita a Coppo di Marcovaldo, un'imponente *Crocifissione* attribuita al Maestro di San Francesco, e una *Crocifissione* attribuita al bolognese Dalmasio. Altra rarità, un trittico firmato da Lippo di Benivieni rappresentante la *Madonna col Bambino tra san Pietro e san Bartolomeo*. Vi si trova pure un grande polittico con la *Madonna col Bambino e santi* di Cristiani, e un *Sant'Ansano* di Lorenzo di Niccolò Gerini. Tra le opere della fine del xv sec. si possono ancora citare Madonne di Jacopo del Sellaio, del Maestro della Natività di Castello, di Pietro di Giovanni Ambrosi e di Sano di Pietro. La collezione A, messa insieme con gusto notevole, abbraccia così due secoli di pittura fiorentina e toscana; è stata promessa alla New York University. (eg).

Ada

Gruppo di miniature carolingie che deve il nome alla donatrice dell'*Evangelario di Treviri* (dalla locuzione «Mater Ada Ancilla Dei»), sorella, se si deve credere alla leggenda, di Carlo magno. È costituito da otto manoscritti carolingi. Dopo la pubblicazione dell'opera di Wilhelm Köhler *Karo-*

lingische Buchmalerei (Miniatura carolingia, 1958-63), il gruppo è attribuito alla «scuola della corte di Carlo magno» (*Hofschule*), strettamente legata alla corrente innovatrice, intellettuale e politica, che doveva determinare un vero e proprio rinascimento artistico. I manoscritti vennero commissionati esclusivamente da membri della casa imperiale. Lo scriptorium di corte raccoglieva gli artisti migliori e disponeva di materiali preziosi: oro, argento, porpora e pergamena. Tali opere, riflesso della potenza e della ricchezza imperiali, facevano parte delle suppellettili liturgiche della cappella principesca, oppure erano offerte in dono ai dignitari del clero e della nobiltà. Otto manoscritti sono conservati: l'*Evangelario di Godescalc* (Parigi, BN), quello di Parigi (BA), quello di Ada (Treviri, SB), il *Salterio di Dagulf* (Vienna, BN), l'*Evangelario di Harley* (Londra, BM), quello di *Centula* (Abbeville, BM), l'*Evangelario di San Medardo di Soissons* (donato per la Pasqua dell'anno 827 ad Angilbert, abate di Saint-Médard, da Luigi il Pio e dalla sua sposa Giuditta; Parigi, BN), e il *Codice di Lorsch* (Bucarest; Roma, BV). Le immagini in essi contenute presentano numerose analogie. Il testo su due colonne, ove le onciali o le minuscole carolingie sono scritte in oro o in argento su fondo porpora, è arricchito, nell'*Evangelario di Centula*, da una cornice ornata. I Vangeli, ornati di iniziali a piena pagina all'inizio del testo e preceduti da canoni, sono istoriati, ad eccezione del *Salterio di Dagulf* e dal manoscritto della biblioteca dell'Arsenal. Oltre ai quattro evangelisti che compaiono nei sei manoscritti, l'*Evangelario di Godescalc* presenta l'immagine di Cristo e una *Fontana della vita* ripresa nel manoscritto di Soissons, che contiene inoltre un'Adorazione dell'Agnello mistico e una *Majestas Domini*. Quanto al *Codice di Lorsch*, esso contiene l'immagine degli avi di Cristo. Le tavole di concordanza e le pagine iniziali sono decorate con scene del Nuovo Testamento.

L'unità del gruppo indica che gli artisti s'impegnavano in un programma coerente. Il periodo di attività della scuola A, che si estende per circa un trentennio, ha inizio con l'*Evangelario di Godescalc* (781-83), cui succedono i manoscritti di Londra e di Abbeville; tocca l'apogeo con gli evangelieri di Treviri e di Soissons, e declina col *Codice di Lorsch*. Tre correnti diverse si sono fuse per dar luogo a questo stile nuovo, nel quale si riconosce l'influsso del tardo antico italiano, di

Bisanzio e dell'arte insulare settentrionale (isole britanniche). Le iniziali a piena pagina sono tratte dalla miniatura insulare, ma la scuola imperiale ne modifica la struttura. Le iniziali con motivi di riempimento e intrecci si stagliano ormai nettamente e ricoprono, con l'incorniciatura, l'intera pagina. A partire dal manoscritto di Soissons (foglio del *Quoniam*), gli ornamenti si sviluppano in profondità, e così pure la pagina, composta da bande orizzontali. La ricchezza degli ornamenti comprende meandri, scale, venature antiche, ornamentazioni geometriche bizantine, intrecci e motivi zoomorfi o fitomorfi propri della miniatura insulare. Le tavole di concordanza riprendono il motivo architettonico di quattro arcate continue sormontate da un arco. Le cifre sono scritte tra le colonne, mentre la grande lunetta è ulteriormente adornata dai simboli degli evangelisti.

Le immagini degli evangelisti, soggetti principali della scuola di corte, si ispirano ai modelli tardo-antichi. Seduti di tre quarti o di faccia (manoscritto di A), sono rappresentati in diverse posture, nell'atto di scrivere, di tenere la penna o di leggere. Il tipo particolare del manoscritto di Godescalc si distingue nettamente dagli altri: racchiuso entro un quadrilatero, l'evangelista barbuto leva gli occhi verso il proprio simbolo, atteggiamento che richiama l'immagine antica del poeta ispirato (*Inspirationsbild*, mentre il tipo specifico della scuola di corte, rappresentato sotto un arco, è quasi sempre imberbe e corrisponde al ritratto ufficiale tardo antico (*Repräsentationsbild*, rappresentante il sovrano al di là della sua realtà storica. L'evangelista è qui separato dal suo simbolo, collocato nell'arco. Oltre alla figura umana, nelle raffigurazioni del gruppo A l'architettura ha funzione primaria. Le composizioni strettamente simmetriche di grandi motivi architettonici, sovrapposti a due piani (colonnato e palazzo nell'*Adorazione dell'Agnello mistico*, o rotonda e abside nella *Fontana della vita*), producono un effetto solenne e maestoso. Alla ricerca di uno stile autonomo, scaturito dalla combinazione dei modelli più complessi che essa subordina ai propri criteri, la scuola della corte di Carlo magno annuncia il medioevo e si distingue rispetto alla tendenza contemporanea della miniatura carolingia, impegnata invece a resuscitare la tradizione dell'antichità: il gruppo dell'*Evangelario dell'incoronazione* di Vienna, un tempo denominato della «scuola palatina» (*Palastschule*), caratterizzato da una tecnica illu-

sionistica puramente pittorica, prelude alla miniatura di Reims. Per questo motivo il gruppo A ebbe mediocre risonanza a ovest dell'impero e si sviluppò soprattutto a est, a Magonza e Fulda. Tuttavia, esso esercitò grande influsso sulla miniatura ottoniana. (hm).

Adam, Albrecht

(Nördlingen 1786 - Monaco 1862). La sua formazione presso Rugendas ad Augsburg nel 1806, e la sua partecipazione alla campagna d'Austria nel 1809, ne influenzarono l'indirizzo come pittore di battaglie e di cavalli. Entrato al servizio di Eugenio di Beauharnais a Milano, prese parte alla campagna di Russia e ne ritrasse gli eventi in schizzi da cui ricavò, tra il 1827 e il 1830, cento litografie intitolate *Viaggio pittresco e militare di Wilemberg in Prussia fino a Mosca, fatto nel 1812* (Parigi, BN). Divenuto celebre, A si stabilí a Monaco nel 1815. Nel 1838 Luigi I di Baviera gli commissionò la *Battaglia di Borodinò* (battaglia della Moscova), che orna una delle sale della Residenza. Nel 1848 assistette alle campagne d'Italia condotte sotto la guida di Radetzky, di cui fece un ritratto rappresentandolo non come eroe glorioso, ma come un generale che medita al centro di un immenso campo di battaglia su cui incombe un mortale silenzio (1848: Monaco, NP). Malgrado numerosi quadri ufficiali di battaglia (*Battaglia di Custoza*, 1851: ivi; *Battaglia di Zorn-dorf*, 1859-62: Monaco, Maximilaneum), le sue opere di maggiore pregio sono le scene di genere: *Prima della passeggiata* (1825: Schweinfurt, coll. Schäfer); *Cavallo errante sul campo di battaglia* (1834: Amburgo, KH).

A ebbe quattro figli, tutti pittori. **Benno** (1812-92) dipinse animali; **Franz** (1815-86) battaglie e cavalli; **Eugenio** (1817-86) battaglie e quadri di genere; **Julius** (1826-74) paesaggi. (hm).

Adam, Henri-Georges

(Parigi 1904 - Perros-Guirec 1967). Apprese il mestiere d'incisore-cesellatore nello studio del padre, orafo e gioielliere. Dal 1927 disegnò, poi incise ad acquaforte. I disegni a penna del 1927-28, nel contempo satirici e fantastici, si accostano a quelli della Neue Sachlichkeit tedesca, e sfruttano insieme sia la macchia sia il tratto (*Gatto morto*, 1927: coll. priv.; la *Sepoltura*, 1928: ivi). La medesima poetica, esacerbata si

riscontra nelle incisioni ad acquaforte eseguite dal 1934 in poi (il *Poeta*, 1934); la prima mostra d'incisioni ebbe luogo nel 1934-35 presso la Gall. Billiet-Wormes. Durante questi anni l'artista frequentò gli ambienti surrealisti, come dimostrano la *Capigliatura* e il *Mare* (1936). Fra i pochi dipinti realizzati tra il 1927 e il 1939 spicca il *Riso d'Indocina* (1934: coll. priv.), sarcastica requisitoria anticolonialista. La guerra di Spagna ispirò ad A un ciclo d'incisioni che rivelano un mutamento nel linguaggio, ora più geometrico e ordinato (*Sardane*, 1936), che tende in seguito verso una più astratta espressività (il *Dolore*, 1938; l'*Uomo orchestra*, 1939). Nel 1940, mentre era infermiere presso l'ospedale di Besançon, A realizzò 120 disegni (penna e acquarellato) sul tema degli *Orrori della guerra*. Liberato alla fine del 1940, da allora in poi usò la tecnica del bulino. Alle incisioni degli anni della guerra, raffiguranti soprattutto interni, segue una fase «picassiana» (1943-50 ca.) particolarmente feconda, nel corso della quale A si dedica alla scultura e all'arazzo. Nel 1947 A forniva ad Aubusson un primo cartone per arazzo, *Danae* (con incisione preparatoria), per il quale aveva messo a punto la tecnica della grisaglia. Legato a Picasso dal 1943, nell'estate del 1948-49 A andò a lavorare presso di lui a Boisgeloup (*Donna addormentata*, 1948, bulino); nello stesso 1943 eseguì le decorazioni e i costumi per le *Mouches* di Sartre; e dal 1947 al 1950 incise 28 illustrazioni per le *Chimères* di G. de Nerval (inedite). Nel 1949 nacquero, questa volta sotto l'influsso della scultura, i primi rami tagliati e giustapposti per ricostituire il tema (il *Giorno e la Notte*, 1951). Oltre ad alcuni pezzi isolati come il *Violino* (1952) e l'*Uccello grigio* (1953), soprattutto tra il 1951 e il 1957 comparvero due serie: i *Mesi* (15 bulini, 1951-52), il cui poetico antropomorfismo (*Maggio o donna-brocca*) si andò attenuando in favore del linguaggio astratto (*Ottobre*); e *Lastre, sabbie ed acqua* (12 bulini, alcuni di grandissimo formato, 1956-57). Il catalogo delle incisioni di A, le cui ultime opere a bulino risalgono al 1959 e al 1960 (la *Terra*) comprende 148 pezzi, cui si aggiungono le 28 illustrazioni delle *Chimères*. (mas).

Adam, Victor-Jean

(Parigi 1801 - Viroflay (Seine-et-Oise) 1866). Figlio dell'incisore Jean Adam, fu allievo di Meynier e del barone Regnault. Debuttò brillantemente come pittore al *salon* del

1819 (*Erminia mentre soccorre Tancredi*); prese poi, nel 1824, a praticare la litografia (*Un anno di vita di un giovane*), cui dedicò la sua carriera. Autore di oltre quattromila pezzi ampiamente diffusi in tutta Europa, trattò temi di costume, di caccia, di cavalli, nonché soggetti storici. Fornì inoltre le illustrazioni per numerose opere letterarie: *Opere di Rabelais* (1810), *Favole di Florian* (1838), *Parigi nel XIX secolo* (1839), *Fatti memorabili della storia di Francia* (1844). (mtmf).

Adami, Valerio

(Bologna 1935). Si formò all'Accademia di Brera a Milano. Partito da un figurativismo espressionista sensibile all'esempio di Bacon (1958) e poi da una pittura astratto-gestuale (1960), si orientò successivamente verso un recupero della figuralità in chiave di «racconto». Attraverso l'influenza di Matta e successivamente della Pop'Art americana (Lichtenstein in particolare) – e anche di quella inglese (Hockney, Phillips) – giunse nelle opere più recenti a sviluppare una sorta di «racconto» fantastico e ironico sotto forma di «fumetti», dove ricorrono alcuni temi-chiave presi come simboli del mondo moderno: lo scontro automobilistico, la donna, i giocattoli assunti come simboli sessuali e ossessivi dell'inconscio collettivo (*La serra fragile*: Milano, Gall. Marconi). La materia cromatica di A si dispone in stesure lisce, piatte e continue, quasi *cloisonné* dentro le nette recinzioni nere del disegno. Vincitore ex aequo del premio Marzotto (1955), partecipa alle più importanti manifestazioni artistiche italiane e straniere. È del 1966 una grande mostra antologica a Milano (Gall. Schwarz e Marconi). Negli anni '60 A ha soggiornato a lungo in America e in Inghilterra. Da diversi anni vive a Parigi. Importanti mostre personali all'estero: a Parigi (1970), Amburgo, New York, Città di Messico, Tokyo; una grande esposizione al Beaubourg (Parigi, 1985). Tra le opere monumentali e di commissione pubblica citiamo: i due grandi pannelli (m 30 × 9) per l'atrio della Gare d'Austerlitz a Parigi (1985-87); le vetrate per il nuovo *hôtel de ville* di Vitry-sur-Seine (1985); i cinque enormi pannelli murali per la First National City Bank di Madison (Usa); il grande muro di ceramica per la nuova scuola di belle arti a Cergy-Pontoise (Francia). (lm + sr).

Adler, Salomon

(Danzica 1630 - Milano 1709). La sua biografia solo di recente ha assunto contorni ben definiti; in passato era noto solo per essere stato maestro di fra Galgario durante il soggiorno del Ghislandi a Milano. Giunto in Italia verso il 1650, soggiornò forse a Venezia, sicuramente a Bergamo, dove sono conservate sue opere in collezione privata (coll. Lupi). Si stabilí definitivamente verso il 1656 a Milano, dove riscosse molto credito dipingendo ritratti e «teste di carattere» oltre a curiosi e «pittoreschi capricj». Un discreto corpus di ritratti dell'A è conservato presso l'Ospedale Maggiore di Milano nella galleria che raccoglie le effigi dei benefattori: quello di donna Chiara Boffi Pirogalli è senza dubbio il piú riuscito. Il suo stile risente, oltre che dell'influsso del veneziano Bombelli, di reminiscenze rembrandtiane che si fissano in uno sterile stereotipo, in contrasto con una fresca vena inventiva che gli è piú congeniale. (ada).

Adriaenssen, Alexander

(Anversa 1587-1661). Maestro nel 1610, stimato da Rubens, si specializzò nella natura morta di fiori, frutti e soprattutto pesci. Opere datate si succedono a partire dal 1631, numerose ma di scarsa varietà. La sua maniera, ancora arcaizzante nella formula della presentazione laterale, è valida per la finezza dei toni bruni, gli effetti di chiaroscuro, la ricchezza tutta fiamminga del colore. Sue opere figurano ad Amsterdam (Rijksmuseum) e Madrid (Prado), nonché a Gand e Valenciennes. (jf).

Adriana, Villa

Dimora imperiale extraurbana presso Tibur (Tivoli), 25 km ad est di Roma. Venne costruita dall'imperatore Adriano (117-38), che intendeva ricostruirvi alcuni dei monumenti piú celebri dell'impero (in particolare il Pecile di Atene, decorato da Polignoto e da Paneno). Poche le pitture murali ritrovate, malgrado gli scavi condotti da lungo tempo. Sono stati invece scoperti mosaici di gusto eclettico e classicheggianti: soggetti nilotici, mitologici, bucolici, e nature morte. Il piú celebre rappresenta *Colombe che bevono a una coppa* (Roma, Musei Capitolini); l'originale è stato attribuito al mosaicista pergameneo Soso. (mfb).

Aelst, Willem van

(Delft 1625 o 1626 - Amsterdam, dopo il 1683). Formatosi a Delft, soggiornò in Francia e in Italia tra il 1645 e il 1648, e operò ad Amsterdam a partire dal 1657. Specialista in nature morte, si conformò all'evoluzione decorativa dell'arte olandese dopo il 1650, trattando i temi della cacciagione morta (soprattutto uccelli) e dei mazzi di fiori (Amsterdam, Rijksmuseum; L'Aja, Museo Bredius). (jf).

Aertsen, Pieter

(Amsterdam 1508-75). Figlio di un cardatore (firmava spesso con un tridente, forma semplificata del pettine per cardare), soprannominato Lange Pier (Pietro il lungo) per la sua statura; secondo Van Mander si formò presso Allaert Claesz e si recò forse in Italia prima di iscriversi nel 1535 alla ghilda di Anversa; risiedeva allora presso Jan Mandyn. Cittadino di Anversa nel 1542, per matrimonio divenne zio del giovane Beuckelaer, suo futuro e brillante collaboratore. Si fece presto conoscere (dal 1540 ebbe allievi, per esempio Stradanus), si arricchì e ricevette incarichi tanto nelle Fiandre (politici ad Anversa nel 1546 e a Léau nel 1554, tuttora in loco) quanto in Olanda (vetrate dell'Oudekerk di Amsterdam nel 1555, incarichi del mercante e mecenate Rauwaerts). Tornato nella sua città natale, ove è nuovamente menzionato nel 1557, e iscritto come cittadino nel 1563, restò però in rapporti d'affari con Anversa e Léau. Tale ritorno non va spiegato con motivazioni religiose né con un'eventuale concorrenza di Floris, come è stato detto; quanto piuttosto con l'importanza degli incarichi da eseguire nella città, come i famosi politici dell'Oudekerk (di cui parlò Vasari) e della Nieuwekerk di Amsterdam (di cui susseste soltanto, al Rijksmuseum, un frammento rappresentante una stupefacente testa di bue). «Tali politici scomparvero nella furia iconoclasta della *Beeldstorm* protestante del 1566, che doveva tanto colpire il pittore» (Van Mander), distruggendo gran parte della sua produzione religiosa.

La *Lattaia* di Lifia (MBA), il suo più antico quadro datato noto, attesta sin dal 1543 il gusto di A per un realismo radicato nella tradizione nazionale, parallelo a quello di Pieter Bruegel. Nello stesso tempo, numerosi grandi politici degli anni '40 (*Crocifissione*, *Natività*: Bruges, chiesa del Sal-

vatore) rivelano un artista che parte dalla lezione dei romani (Coecke, Van Orley) e soprattutto dell'ambiente di He-messen e del Monogrammista di Brunswick ad Anversa: le piccole figure realiste e goffe, molto espressive, di quest'ultimo, si ritrovano nelle opere religiose degli anni '50 (*Cristo che porta la croce*: Berlino-Dahlem e Anversa). A subì pure netti influssi italiani nel senso della retorica architettonica di un Serlio (*Cristo con Marta e Maria*: Rotterdam, BVB), fino al ricco colore dei veneziani e al manierismo espressivo del Parmigianino. Assai presto in lui le due correnti si fusero. Nel tema sacro (*Adorazione del Bambino*: Rouen, MBA) o nei soggetti profani (*Danza delle uova*, 1559: Amsterdam, Rijksmuseum; le *Frittelle*: Rotterdam, BVB; le *Due cuoche*: Bruxelles, MRBA), il realismo innato di A diviene sempre più monumentale e vigoroso; esso viene reso da una gamma di tonalità vive e trova, attraverso la sua stessa aggressività, un soffio epico che costituisce una prima risposta specificamente settentrionale alla grande «maniera» degli italiani. Il culmine di quest'arte viene senza dubbio raggiunto nei mercati all'aperto, dai primi piani colmi di verdure e di vettovaglie, che relegano sullo sfondo l'elemento narrativo (talvolta una scena religiosa, come nel *Cristo e la Samaritana*: Francoforte, SKI). Malgrado il pathos manierista tipico del XVI sec., i quadri di A contribuiscono ad affermare i diritti di una nuova categoria della pittura, definitivamente accettata nel secolo successivo, la natura morta: le opere conservate nei paesi scandinavi (Copenaghen, SMFK; Stoccolma, NM), come il *Banco di macelleria* (1551: Uppsala, Università), illustrano particolarmente questa tendenza, di cui Joachim Beuckelaer, dopo A, si farà efficace propagatore. Quanto all'opera disegnata (soprattutto progetti di pale e vetrare per chiese), egli conferma il vigore e l'originalità del manierismo olandese alla metà del XVI sec. (jf).

Aezione

(IV sec. a. C.). Uno degli artisti più stimati dagli antichi, è conosciuto solo da fonti letterarie. Il suo più celebre dipinto, le *Nozze di Alessandro e Rossane*, nel quale il pittore si era impegnato in particolare a rappresentare i sentimenti dei personaggi, è stato ampiamente descritto da Luciano (*Herodotus sive Aetion*, 4-6). (mfb).

Affò, Ireneo

(Busseto 1741 - Parma 1797). Storico e letterato. La voluminosa opera letteraria e storica del religioso parmense comprendeva alcune opere, di cui una parte rimasta inedita, sulla storia artistica della città e dei suoi maggiori artisti. La *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino* (Venezia 1783) e il *Ragionamento sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri* (Parma 1794) univano a un grande rigore filologico una critica pittorica puntuale e a volte anticipatrice. Nel *Parmigianino Servitor di piazza...* (Parma 1794) pubblicava quattro dialoghi precedentemente apparsi negli almanacchi locali. Sotto la forma di una guida ai monumenti principali della città, egli portava il suo lettore alla riscoperta degli epigoni maggiori della storia artistica di Parma collocandoli e giudicandoli in una prospettiva definita da R. Longhi di «cauto storicismo». Le osservazioni metodologiche, l'uso appropriato delle fonti, la qualità delle notazioni critiche fanno di A uno dei più qualificati riscopritori della storia artistica regionale dell'Italia settecentesca. (sag).

affresco

È un dipinto murale eseguito su intonaco fresco con pigmenti semplicemente stemperati in acqua. L'adesione dei colori è affidata al processo di carbonatazione della calce contenuta nell'intonaco, alla trasformazione cioè che subisce l'idrossido di calcio quando, evaporando l'acqua, a contatto con l'anidride carbonica dell'aria diviene carbonato di calcio: è il sottilissimo velo di calce, che durante l'essiccamiento affiora in superficie formando una sorta di reticolo di cristalli minutissimi, a inglobare e fissare i colori dell'a. Numerose le varianti nel tempo relative a composizione, spessore e numero degli strati d'intonaco necessari a regolarizzare la superficie muraria e a garantire al prodotto finale le caratteristiche rispondenti ai precetti d'ordine estetico propri di ciascuna epoca e ambito geografico. In linea di massima però la procedura che in Italia ha avuto maggior diffusione almeno dal XIV sec. si serviva di un primo strato più grossolano di calce spenta e sabbia disteso direttamente sulla parete (arriccio), sul quale, una volta asciutto, ne veniva steso un secondo (intonaco o intonachino) di calce spenta e sabbia più fine, spesso unita a polvere di marmo. Di fre-

quente questo veniva rifinito applicandovi, ancora fresco, un sottilissimo strato di calce compresso e levigato con la cazzuola. Lo stesso impasto poteva successivamente essere impiegato anche per eseguire elementi decorativi in rilievo quali aureole e simili. La tecnica a fresco richiede velocità di esecuzione in quanto la carbonatazione avviene piuttosto rapidamente e procede dalla superficie (8-10 ore) verso l'interno. L'intonaco pertanto va steso sull'arriccia una porzione per volta, su una zona cioè tanto grande quanto l'artista ritiene di poter dipingere durante le poche ore che ha a disposizione e che viene appunto chiamata «giornata». L'estensione della giornata dipende dalle difficoltà che di volta in volta presenta l'esecuzione pittorica, e i margini in genere coincidono con i contorni di figure, volti, architetture e così via. Il lavoro per dipinti di grandi dimensioni procede dall'alto verso il basso seguendo delle scansioni orizzontali determinate dai piani del ponteggio (pontate). S'inizia a dipingere quando l'intonaco è consistente quel tanto da resistere all'azione del pennello senza che s'impastino i colori, e si termina quando la superficie comincia a indurire, cioè quando, per lo stadio raggiunto dal processo di carbonatazione, l'intonaco perde la sua proprietà di legante dei pigmenti. A volte i tempi venivano leggermente prolungati comprimendo l'intonaco con la cazzuola per richiamare ulteriore idrossido di calcio dagli strati sottostanti. In ultimo, i bordi della giornata vengono tagliati obliquamente, e su di essi vanno a sovrapporsi quelli delle successive. Tali suture prendono il nome di «giunti». La quantità dei giunti e la sequenza delle sovrapposizioni, individuabili osservando la superficie affrescata a luce radente, consentono di stabilire sia il numero di giorni/uomo che l'esecuzione ha richiesto sia l'organizzazione del lavoro, in particolare nel caso di superfici architettonicamente complesse. Durante l'essiccamento il colore man mano muta d'intensità, impallidisce; per questa ragione le miscele di pigmenti necessarie a campire vaste zone, specie se divise in più giornate, andavano preparate in anticipo e in quantità adeguata; per lo stesso motivo ogni operazione di ritocco a fresco risultava praticamente impossibile e quindi evitata al massimo, tanto che eventuali pentimenti richiedevano la sostituzione della parte d'intonaco interessata. Una ulteriore difficoltà deriva dall'alcalinità della calce, che riduce la gamma dei pigmenti compati-

bili con la tecnica a fresco alle: *a*) terre naturali, gialle, rosse, brune, verdi (composti a base di silice e argilla mescolate, a seconda del terreno di provenienza, a ossidi di ferro più o meno idrati e ad altre sostanze che ne determinano la particolare colorazione e tonalità, come ad esempio la terra di Siena, la terra verde di Verona, la sinopia, ecc.); *b*) ai neri animali e vegetali (nero d'ossa, nero vite); *c*) e quanto al bianco, sia a un pigmento proprio solo a questa tecnica – costituito da calce già carbonatata e ridotta in polvere e noto in area toscana (Cennini, Baldinucci) come bianco sangiovanni –, sia direttamente alla calce spenta. In genere sono da escludersi tutti i coloranti organici (lacche), nonché i pigmenti a base di piombo, di rame, di zolfo, quali biacca, minio, azzurrite, cinabro, orpimento, perché suscettibili di annerire o di scolorare. Alcuni tra i pigmenti alterabili in presenza di calce vennero usati a tempera, a secco, operazione che spesso prevedeva campiture di base preparatorie a fresco destinate a modificare o esaltare la resa tonale di particolari colori, quali ad esempio il lapislazuli e l'azzurrite. Gli unici azzurri che troviamo impiegati a fresco sono il blu egiziano – un pigmento inorganico artificiale ampiamente usato nella pittura murale antica sia in Oriente che in Occidente e di cui dall'VIII sec. si perde traccia –, e lo smalto, identificato nella pittura murale dall'inizio del XVI sec. Nell'organizzazione del lavoro un ruolo non indifferente giocano le tecniche di trasposizione dell'immagine. Sullo strato di arriccia steso sull'intera superficie da decorare, batuti «i mezzi e i piani degli spazi» (Cennini), tracciate cioè alcune linee verticali e orizzontali di riferimento, il pittore schizzava a fresco la composizione; tale disegno di massima aveva la duplice funzione di correlare la scena progettata allo spazio da dipingere verificandone eventuali incongruenze, e di servire da guida via via che porzioni di arriccia giorno per giorno andavano ricoperte d'intonaco. Eseguito solitamente con una terra rossa, tale disegno è stato nel nostro secolo chiamato «sinopia» dal nome del materiale impiegato (Cennini) per eseguirlo. Sull'intonaco di ogni giornata venivano poi riprese le linee di riferimento e tracciato il disegno preparatorio. Le regole prospettiche e la conseguente maggior complessità delle opere favorirono la messa a punto di diverse metodologie e di strumenti sussidiari per il disegno preparatorio. Nella prima metà del XV sec. iniziano gli espe-

rimenti di riporto da modelli sull'intonaco per quadrettatura (primi esempi noti *La Trinità* di Masaccio e il *Monumento all'Acuto* di Paolo Uccello), e si adotta su larga scala il cartone a spolvero. Dalla fine del Quattrocento non si utilizza più la sinopia, privilegiandosi sistematicamente l'uso del cartone inciso. Eseguito in bottega ed avendovi trasposto per quadrettatura (rete, grata, graticola) il disegno dal bozzetto o modello, sovrapposto alla superficie da decorare il cartone svolgeva lo stesso ruolo della sinopia perché consentiva la valutazione «da discosto» dell'effetto e le eventuali correzioni. Inoltre, in un secondo momento esso veniva ritagliato in sezioni corrispondenti alle giornate, e il pittore, messa ciascuna sezione sull'intonaco fresco, calcando con una punta ovvero ripassando sulle linee essenziali, poteva eseguire il dipinto sulla falsariga dell'immagine incisa. In seguito, anche per ovviare alle enormi difficoltà presentate da ampie superfici curve e irregolari, spesso si reputò conveniente trasporre dal modello direttamente sull'arriccia la quadrettatura appositamente deformata, per poi riprenderla sull'intonaco, come insegnano le ingegnose istruzioni di «graticolazione prospettica» date alla fine del Seicento da Andrea Pozzo nel suo trattato. Ovviamente i vari metodi potevano coesistere; così come potevano essere sostituiti in tutto o in parte dal disegno a incisione diretta eseguito a mano libera dall'artista sull'intonaco stesso.

I primi esempi di dipinti che sfruttano l'adesione fornita dalla carbonatazione della calce risalgono agli inizi del II millennio a. C. in Mesopotamia (palazzo di Yarim-Lim a Alalakh) e a Creta (palazzo di Cnosso). Sulle caratteristiche della pittura murale antica in Asia centrale ed Estremo Oriente, dove comunque appare eseguita più che altro a secco, mancano ad oggi studi dettagliati e sistematici. In India, dalle ricerche pubblicate da O. P. Agrawal, risulta che una tecnica simile all'**a** comparve solo attorno al VII sec. d. C.; mentre indagini recenti hanno dimostrato che nello stesso periodo in Giappone esisteva una tecnica a fresco già evoluta (dipinti del tumulo di Takamatsuzuka presso Nara).

Della grande pittura murale greca, di cui parlano le fonti, gli scarsi ma fortunati ritrovamenti dell'ultimo ventennio rivelano, già a partire dal V sec. a. C., una perfetta conoscenza dell'**a** (tomba del tuffatore a Paestum, tomba di Filippo il Macedone a Vergini). Un riflesso di quella padronanza era

già stato colto nel lento graduale progredire della tecnica in Etruria, dove da un iniziale sottilissimo strato di calce, steso direttamente sulle pareti di tufo levigato o su uno strato di argilla finissima mista a torba, si passa ai due strati di calce e sabbia della tomba dell'Orco e alla raffinata realizzazione delle tombe orvietane (Golini I e II), in cui alla soglia dell'ellenismo la stratificazione è già simile per composizione al canonico intonaco romano.

È a Roma infatti che vengono comprese e sfruttate al massimo le possibilità dell'**a**. Ad esso fa riferimento in più occasioni Plinio (*Storia naturale*, XXXI, XXXIII, XXXV, XXXVI); e Vitruvio (*L'architettura*, libro VII), con ricchezza di dettagli e accuratezza di terminologia, ne descrive materiali costitutivi e metodi di esecuzione, dalle istruzioni sul prolungato spegnimento della calce (tre anni), da quelle sulla complessa stratificazione e composizione degli intonaci (per un totale di sette), alla lucidatura meccanica intermedia e finale, tutto in funzione di quelle peculiarità di levigatezza e lucentezza che, unite a una qualità ricca e pastosa, fecero nascere, a partire dal Settecento, la questione dell'encausto. Infatti per lungo tempo si ritenne che i Romani si servissero della cera come legante per ottenere quei loro risultati, e il dibattito si è protratto per quasi due secoli. Di recente P. Mora, soprattutto tramite una corretta rilettura del testo di Vitruvio e un'indagine sistematica sui reperti, ha riesplorato la pittura murale romana traendone la convinzione che il «grande segreto» riposi sulla felice combinazione tra notevole spessore e natura degli intonaci e completo sfruttamento delle caratteristiche delle terre usate per dipingere, la cui componente argillosa ne consente la politura. Lo strato affrescato poteva cioè, quando ancora plastico, essere ripetutamente levigato fino ad ottenere una superficie riflettente – identica a uno specchio, dice Vitruvio –; in pratica il procedimento si basava su un principio simile a quello della brunitura nella doratura a bolo, come già intuito da Raffaello Mengs. Anche senza sottolineare che su molte opere si è riscontrata la presenza di sinopie, disegni incisi, giunti, segni della compressione dell'intonaco per la politura e così via, che si trattasse di pittura a fresco è difficile dubitarne, e Vitruvio stesso chiarisce che i colori andavano applicati su intonaco umido perché restassero fissati dalla calce. D'altronde Vitruvio solo a proposito del cinabro accenna alla cera, e

ne parla come d'uno strato protettivo atto ad evitarne l'annerimento, specie in dipinti all'aperto. E lo stesso Plinio, cui si deve la descrizione dell'uso della cera come legante, avvertiva che essa non era da impiegarsi nella pittura murale se non come protezione. Benché scaduta di livello, spesso imbastardita da estese finiture a secco, la tecnica a fresco sopravvisse nel medioevo, ne fanno fede le opere e le scarne indicazioni delle rare fonti, dal manoscritto di Lucca (VIII sec.) a quello di Teofilo (XII sec.), al testo che Dionisio da Furna compose all'inizio del Settecento sulla scorta di antichissime tradizioni e che ragguaglia diffusamente sulla maniera di affrescare in area bizantina. Ma è al *Libro dell'arte* di Cennini, divenuto il riferimento classico, che dobbiamo la conoscenza dei procedimenti in uso dalla fine del Duecento a quasi tutto il Quattrocento, secolo in cui le maggiori innovazioni sono state già delineate nel trattare del disegno preparatorio. Con il Cinquecento la pittura a olio conquista anche i supporti murari, ma per Vasari l'**a** è ancora «il dipingere più maestrevole e bello; il modo più virile e durabile» anche se, di riflesso, la tecnica tende a perdere alcune caratteristiche di trasparenza e luminosità del colore e a far uso sempre maggiore dell'impasto e del ritocco a secco (Armenini). Nel Seicento, stando anche alle chiare e precise indicazioni di Andrea Pozzo, si andrà via via prediligendo un intonaco meno levigato e più granuloso, per conferire un effetto vibrante alla superficie dipinta. Si ricorrerà ampiamente allo sfumato; e, per schiarire le tinte, come bianco verrà di norma impiegata la calce miscelata direttamente ai pigmenti. La pittura a calce diverrà d'uso corrente tanto da assurgere a tecnica autonoma nel Settecento (Crespi) e, per il suo carattere di surrogato rispetto alla pittura a fresco, ci si riferirà a quest'ultima col termine «buon fresco».

Dal Settecento, ultima grande stagione dell'**a**, le riscoperte di Ercolano e Pompei, l'enorme interesse che suscitarono, la ricerca della «tecnica perduta» dei Romani, spinsero a sperimentare nel campo della pittura a secco secondo criteri e ricette più o meno personali: cera, olio e caseina, variamente impiegati e miscelati, furono i leganti preferiti. A parte brevi ritorni (i Nazareni), l'interesse per l'**a** decade sia nel corso dell'Ottocento che nel nostro secolo. L'estrema, brillante, impennata la si è avuta con le opere della scuola messicana negli anni'20. (*mni*).

Afghanistan

Periodo preislamico Nella parte orientale dell’altopiano iraniano (A), in alcuni monasteri buddisti posti sulle strade che collegano l’India alla Battriana, sono stati ritrovati antichi dipinti. Si tratta di pitture murali essenzialmente religiose, le cui date di realizzazione si distribuiscono tra il III sec. e la metà del VII sec.; soltanto la pittura rupestre di Dokhtar-i Nōshirwān ha carattere laico e ufficiale. Alle tradizioni indiane sono venuti a mescolarsi apporti dell’Iran sasanide, creando così un’arte detta «iraniano-buddista», sviluppatisi a Bāmiyān. La fase tarda di quest’ultima è illustrata nel monastero di Fondukistan (inizio VII sec.). Oltre ai pochi dipinti conservati in loco, frammenti e copie di essi sono conservati a Kabul e nel Museo Guimet di Parigi. (*mba*).

Periodo islamico La tradizione di pittura murale già esistente sotto i Sasanidi (Dokhtar-i Nōshirwān) prosegue sotto i Ghaznavidi (963- 1191) con le decorazioni del palazzo di Lashkarī Bāzār. Sede di una celebre scuola pittorica, che rientra nell’area persiana, fu la città di Herāt, tra il 1452 e il 1510. (*so*).

Afonso, Jorge

(? 1470-75 ca. - ? 1540). Cognato del pittore Francisco Henriques, probabilmente ricevette i primi insegnamenti da un maestro straniero. Gli esordi della sua attività artistica, segnalata dal 1504, coincidono con i primi anni del regno di Manuel I, che lo accolse a corte nel 1508 e lo nominò controllore ed amministratore di tutte le iniziative di pittura reali, cariche confermategli da Giovanni III nel 1529. Numerosi documenti (dal 1509 al 1540) attestano l’esistenza della sua bottega, presso il monastero di S. Domingos a Lisbona, ove operarono in particolare il nipote Garcia Fernandes, il genero Gregorio Lopes, Cristovão de Figueiredo, Pero e Gaspar Vaz, nonché Vasco Fernandes, che vi compare nel 1514. Benché non si conoscano opere firmate dal pittore o documentate con esattezza, gli sono state attribuite due tra le migliori opere anonime eseguite per la casa reale. Si tratta dei dipinti monumentali della rotonda dei Templari (1510 ca.: Tomar, convento di Cristo) e del grande polittico della chiesa della Madre de Deus (Lisbona, Xabregas), datato 1515 sul pannello dell’*Apparizione di Cristo alla Vergine*.

gine. È stato attribuito ad A anche il polittico della chiesa del Gesù (1520 ca.: Setubal), e la serie detta «del Maestro di São Bento» (1528 ca.: Lisbona, MAA), ove è evidente, come alla Madre de Deus, la collaborazione di discepoli della bottega, tra i quali quelli che sono stati chiamati i Maestri di Ferreira. Tali opere furono determinanti per l'orientamento della pittura portoghese, e confermerebbero il ruolo privilegiato di A, sia per le cariche che rivestí, sia per la bottega ove diresse alcuni tra i migliori pittori della generazione successiva. (*mtmf*).

Africa

(periodo preistorico).

Africa equatoriale La zona della grande foresta equatoriale non è propizia alla conservazione di opere rupestri, e pertanto i luoghi con ornamentazioni dipinte sono qui assai più rari che in altre regioni africane. Nello Shaba, la grotta di Kiantapo è decorata da un insieme di figure incise e punzionate ove compaiono motivi lineari geometrici (grate) e rappresentazioni di animali e di personaggi molto schematizzati. Sono riconoscibili diverse epoche e diversi stili, ma è pressoché impossibile stabilirne una datazione. In Angola, alcuni graffiti su lastre e pitture in stile geometrico si possono accostare a quelli esistenti nella regione settentrionale della Repubblica sudafricana. Alcuni siti che recano incisioni picchiettate sono stati rilevati nel Camerun, particolarmente nel distretto di Yagua; appartengono a quell'insieme di graffiti e pitture schematiche fino al geometrismo della zona situata tra il Sahara e il Sudafrica, nel quale la maggior parte delle raffigurazioni è trattata in modo realistico e descrittivo. Piú ad ovest il Sudan subisce l'influsso dell'arte sahariana e benché vi si ritrovino motivi geometrici, non è raro incontrarvi qualche rappresentazione realistica.

Africa settentrionale, o Magreb Nel 1847 Félix Jacquot, medico della spedizione Cavaignac, fu il primo a rilevare graffiti rupestri nelle montagne degli Ksur (Algeria meridionale). Tra i numerosi studi pubblicati, quello di G.-B.-M. Flamand dimostrò, nel 1892, l'epoca alto-antica di alcune di tali incisioni, segnalando fra esse rappresentazioni del *Buf-felus antiquus Duvernoy* (razza estinta da millenni), spesso accompagnate da immagini di uomini brandenti asce di selce levigata. I graffiti piú antichi, di grande dimensione, mo-

strano animali attualmente emigrati come l'elefante, l'ippopotamo, il rinoceronte e il bufalo antico, trattati in un sobrio stile naturalistico; le figure umane sono semischematizzate. Si tratta di opere ben conservate, profondamente incise nell'arenaria rossa con un solco che raggiunge un centimetro di profondità. Altri graffiti, trattati per picchiettatura e levigatura, di stile più rigido e di dimensioni minori, si organizzano in scene di caccia nelle quali compare la fauna attuale. Infine, le rappresentazioni di cammelli o di antilopi orici accompagnate da personaggi trattati in modo lineare possono essere attribuite a un periodo assai più recente. I luoghi decorati si raccolgono nelle zone occidentali e centrali dell'Atlante sahariano: monti di Figuig, monti degli Ksur e Gebel Amur; ma se ne trovano anche sulle pendici dell'Antiatlante a sud di Taroudant (Marocco). Nei monti di Figuig, sul colle di Zenaga, un ariete coronato, seguito da bovidi, da un felino e da un uomo schematizzato, costituisce uno tra i temi più spesso trattati; oppure, ovini recano sulla testa una calotta sferica ornata di fogliame. Alcuni studiosi vi scorgono la rappresentazione di un rito dell'acqua, ma in seguito altri hanno suggerito un influsso egizio. Nei monti degli Ksur, a Moghrar-Tahtani, si hanno blocchi orizzontali ornati da numerose incisioni sinuose tra cui un uomo schematizzato a braccia levate, che reca sulle spalle una pecora coronata. A Garet el-Mahisserat un fregio di elefanti e di elefantini è trattato con una certa stilizzazione; mentre a Tiout un lungo pannello di diciannove metri raggruppa diverse specie: bovidi, felini, antilopi, in una scena animata in cui i cacciatori tirano lunghe frecce di selce. In quest'antica arte esistono rappresentazioni astratte, come attesta il segno complesso, lungo sei metri, di Garet el-Taleb, che rievoca il re-scorpione. Nelle montagne di Géryville (Algeria), il complesso graffito di el-Krima appartiene a numerose epoche: bufali antichi, pecore coronate, antilopi, elefanti, un rinoceronte, trattati in stile naturalistico, sono seguiti da un fregio di cavallini di forme rigide. I celebri bufali antichi di Ksar el-Aḥmar, magistralmente incisi, puntano le lunghe corna rigate. Ad Ain Marshal antilopi più stilizzate sono realizzate con una tecnica diversa, una levigatura le scava di parecchi centimetri. Le incisioni di stile naturalistico dei grandi mammiferi sarebbero associate a un'industria neolitica già investita dall'influenza egizia. Nella maggior parte dei casi,

in prossimità dei luoghi decorati sono stati scoperti strati archeologici contenenti esemplari di tale industria; sono databili al IV millennio a.C. D'altro lato il cavallo è stato introdotto in Egitto solo verso il 1500 a.C., il che suggerisce una data alquanto più recente per le incisioni di equidi del Sud oranese. Nel Marocco, attorno a Marrakesh, centinaia d'incisioni schematiche, di petroglifi che l'abate Breuil raffrontava a quelli della Val Camonica, risalgono almeno alla fine del Calcolitico, poiché vi si scorgono rappresentazioni di pugnali di bronzo. I motivi più spesso rappresentati sono cerchi, dischi raggianti, croci, rettangoli scompartiti, carri, alabarde e qualche figura antropomorfa.

Africa meridionale La prodigiosa ricchezza pittorica dell'Africa australe è oggetto di studio solo da qualche decina d'anni. Risulta sempre più evidente che nella Repubblica sudafricana esistono due zone distinte: quella delle pitture circonda quella delle incisioni. Invece, nel SudOvest africano, nella Rhodesia del Sud e del Nord e nel Nyassaland, incisioni e pitture coesistono nelle medesime regioni.

□ *Repubblica sudafricana* Qui le pitture rupestri si trovano all'aperto, sia in ripari sotto le rocce, sia all'ingresso di caverne poco profonde. La zona delle pitture corrisponde agli affioramenti dei banchi di arenaria propizi alla formazione di ripari sotto le rocce, ricercati dagli artisti. La regione più ricca è quella del Drakensberg, nella sua parte meridionale, alla frontiera tra Natal e Basutoland e intorno a Matatielle. Le pitture sono numerose anche nella provincia del Capo, dalla costa fino alle spianate di Karoo. A ovest di Città del Capo si estendono fino al Sud-Ovest africano. Sono di stile naturalistico e rappresentano animali e personaggi umani che, poco vivaci nella fase antica, si presentano in seguito in composizioni dinamiche. Il gruppo della provincia del Capo contiene numerose raffigurazioni in tinta monocroma rossobruna, trattate spesso di profilo, senza ricerca di prospettiva. Nella caverna di Abel (Cockscombs), il soffitto è ornato da un elefante lavorato in rosso piatto, seguito da un volo di avvoltoi e da numerose impronte di mani in positivo. Si ha qualche scena composta, come quella che decora il rifugio Lorraine (presso Clan William), ove un uomo filiforme inseguiva con un bastone un giovane cerbiatto, mentre in primo piano compare un'antilope. Le opere del Drakensberg presentano nella maggioranza uno stile più evoluto. Vi si tro-

vano pitture monocrome, ma di solito gli animali sono trattati in policromia; le zampe, il sotto del ventre e la testa sono bianchi, in contrasto col rosso-bruno del pelame. L'arte del Drakensberg si evolve verso le tecniche più sapienti: non sono rari la prospettiva e lo scorcio audace (antilope del soffitto dei Meads, nell'Est del Griqualand). Frequenti le composizioni narrative; la ricerca del dettaglio e la sua minuziosa espressione dimostrano l'intento di riprendere gli eventi con precisione visiva. La Grotta della Battaglia (Giant's Castle Game Reserve) raffigura due popolazioni l'una contro l'altra armate: gli uomini, filiformi, in rosso scuro, con la testa coperta di piume e le gambe ornate di bende incrociate, si affrontano brandendo archi e frecce; i feriti sanguinano, le donne manifestano terrore. In una grotta vicina compaiono cacciatori di stile diverso, caratterizzato da gambe muscolose, natiche sporgenti, busto lungo e spalle quadre. Quest'arte convenzionale, molto comune nell'Africa australe, ricorda un poco quella del Levante spagnolo. Altre scene rivestono carattere mitologico: come quella in cui figura un curioso personaggio che brandisce arco e frecce e che si ritrova con testa di animale in un rifugio della Giant's Castle Game Reserve, e con testa umana a Ndedema Gorge (Natal). Nelle composizioni intervengono spesso esseri antropomorfi e uomini mascherati. Le pitture recenti rappresentano europei, cacce alla corsa, cavalieri in uniforme, trattati sempre curando il dettaglio e il movimento.

□ *Transvaal* Le raffigurazioni sono più spesso monocrome che policrome. Un rifugio sotto la roccia, nel Waterberg, è ornato da una scena di danza nella quale uomini gesticolano ed effettuano rischiosi salti intorno a una figura coperta da una lunga veste. Alcune incisioni compaiono sulle rive del Limpopo, ma la zona in cui sono più frequenti nella Repubblica sudafricana è posta a nord della provincia del Capo, ad ovest dell'Orange, a sud e a ovest del Transvaal e del Bechuana land. Là, su rocce levigate e arrotondate dall'erosione glaciale, e particolarmente lungo le rive del Vaal, dello Hartz e del corso medio dell'Orange, vennero eseguite migliaia d'incisioni, sia a semplice contorno inciso, con o senza riempimento picchiettato, sia in cavo. Le rappresentazioni geometriche presentano motivi spesso ripetuti, senza dubbio a carattere ideografico. Nella regione di Driekops Eiland, cerchi, raggi, soli e ciambelle si alternano a figure sche-

matizzate di demoni e personaggi danzanti. Posteriori sembrano alcune incisioni naturalistiche di rinoceronti, antilopi, leoni, giraffe. Scene composite raffigurano talvolta uomini che partono per la caccia, semischematizzati e trattati a picchiettatura. Quest'arte si evolve fino alla tecnica della prospettiva e dello scorcio.

□ *Rhodesia del Sud* La provincia del Mashonaland è una regione di alte colline, nella quale numerosi ripari sotto le rocce hanno rivelato pitture di un valore documentario inestimabile. Le figure apparentemente più antiche, frequenti nel centro della provincia, presentano grandi animali tracciati a contorno lineare. Sono loro sovrapposte scene con numerosi personaggi, talvolta dotati di faretra e frecce, col capo piuttosto, nonché tutta la fauna nota. Se gli animali sono trattati in stile naturalistico, le figure umane obbediscono a una stilizzazione che comporta l'allungamento delle gambe (grotta Domboshawa) o, più di frequente, a un tipo con gambe tornite e busto allungato. Gli eventi più importanti della vita di questo popolo, la sua mitologia, le scene domestiche persino vengono rappresentate con una cura del particolare e un senso del movimento più ordinato che nella Repubblica sudafricana; quest'arte si contraddistingue in base alle sue notazioni di uno spazio verde di alberi, fiori ed erbe. Compiono, in scene singolari, animali fantastici, i demoni, la dea madre. Nel Mashonaland in particolare, i distretti di Zaka, Ndanga e Chibi sono caratterizzati da un gruppo di pitture policrome nelle quali i cacciatori sono armati con una lancia di tipo nuovo. Nella regione di Fort Victoria un complesso di pitture di diverso stile, trattate in policromia bianco-giallo-rosso, richiama curiosamente i guerrieri greci. Nella provincia del Matabeleland, la regione delle colline Matopo contiene numerosi rifugi sotto le rocce decorati con scene naturalistiche, ove gli animali sono disegnati in stile lineare rosso con sobrietà. Altre raffigurazioni mostrano belle antilopi di color rosso che procedono in mezzo a uomini armati di arco e vestiti con casacche (grotta Nswatugi nel parco nazionale delle Matopo).

□ *Rhodesia del Nord e Nyassaland* Le numerose pitture appartengono a uno stile molto diverso, schematico e geometrico. Talune pitture nere, seminaturalistiche, accompagnate da uomini stilizzati e da oggetti non identificati, decorano le pareti di una grotta a Nachikufu, nel Muchinga; ma la

maggior parte dei motivi è costituita da linee parallele, curve o spirali tracciate col dito, in rosso.

□ *Sud-Ovest africano* Pitture di animali naturalistici e di uomini semischematizzati si trovano sulle pareti rocciose dei massicci granitici del Brandberg, dell'Erongo e degli Spitzkoppe. Nel Brandberg il celebre affresco di Tsirab Ravine è stato studiato a lungo dall'abate Breuil, il quale scorgeva nel personaggio centrale una fanciulla di tipo europeo (la «Dama bianca»), accompagnata dalle sue ancelle. In un rifugio vicino l'affresco delle *Scolare*, costituito da sette giovani musicanti che seguono la padrona, presenta una freschezza e una delicatezza di disegno e di colori pari a quelle della «Dama bianca» di Tsirab Ravine. Il problema della datazione di questo gruppo di pitture e graffiti rupestri è stato oggetto di vivaci discussioni. Il clima falsa l'interpretazione delle patine, le pitture non sono associate a depositi archeologici, salvo forse a Ladybrand (Orange, Rose Cottage). È probabile che le pitture più antiche risalgano ad epoca remota, mentre quelle più recenti descrivono l'arrivo degli Europei nel XVII sec. Le prime incisioni sono assai antiche: infatti, a Chifubwa Stream, Solwezi (Rhodesia del Nord), lo strato archeologico, datato al 4300 a.C. col metodo del carbonio 14, conteneva incisioni, alcune delle quali dipinte. Presso Kasama sono state trovate sfaldature di pareti dipinte a disegni geometrici, in uno strato più recente. Le tombe di quest'epoca contengono uomini che non sono né Boscimani né Pigmei. L'abate Breuil asseriva che le pitture più antiche potevano datarsi dal 10 000 (?) all'8000 a.C., ma che, molto tempo prima dell'età cristiana, un popolo forse semitico proveniente da Oriente occupò la Rhodesia e il Sud-Ovest africano. Oggi la maggior parte degli studiosi ritiene che i graffiti si siano protratti per un lasso di tempo assai lungo e che la loro origine risalga senza dubbio agli inizi della tarda Età della pietra, mentre le pitture comincerebbero a comparire solo alla fine di questo periodo. I cacciatori paleolitici trasmisero la propria arte ai loro successori, visto che i Boscimani, all'arrivo degli Europei, dipingevano ancora sulle rocce.

Africa orientale

□ *Tanzania* La zona più ricca di pitture si trova nella parte centrale del paese, ove, sulla sommità delle colline, le pareti dei rifugi sotto le rocce o la faccia riparata di grandi bloc-

chi di granito sono decorate con composizioni rappresentanti uomini e animali. Il distretto di Kondoa-Irangi, a est del lago Eyasi, è al centro di una zona di grande densità ove sono stati rilevati oltre una sessantina di luoghi decorati da pitture di epoca diversa (i principali sono Kiesee e Cheke, a nord di Kondoa). Malgrado una grande varietà di stili e di tecniche, gli animali sono dipinti in modo naturalistico; i più antichi, piuttosto rozzi, sono coperti da altri, tracciati con maggiore abilità in stile lineare rosso. Cacciatori semischematizzati, nei quali l'allungamento dei corpi e delle membra tende alla stilizzazione, inseguono armati d'arco le gazzelle, o preparano una trappola per l'elefante. La scena della collina di Fenga presenta due elefanti in monocromo rosso, caduti in una trappola attorno alla quale si agitano cacciatori. Le opere più riuscite sono disegnate delicatamente in rosso chiaro; la ricerca dei particolari, l'espressione del movimento, la finezza di osservazione degli atteggiamenti degli animali rivelano un'arte naturalistica in pieno sviluppo, che in seguito però evolve verso lo schematismo. Le condizioni fisiche delle pitture, la patina, l'assenza di rappresentazioni di greggi domestici suggeriscono una datazione molto antica: le prime raffigurazioni daterebbero alla fine del Paleolitico superiore. Più a sud-ovest, incisioni rupestri profondamente ed ampiamente incise sono accompagnate da punti simmetrici; rappresentano motivi schematici e si ricollegano così alla grande zona di graffiti che traversa l'Africa meridionale dalla Rhodesia del Nord, attraverso lo Shaba e lo Zaire, fino al nord-est dell'Angola. La recente scoperta di un rifugio sotto la roccia (monte Elgon) ha rivelato l'esistenza di pitture rupestri nel Kenya. Si tratta di un lungo fregio in cui sfilano greggi domestiche, tra cui lo zebú, accompagnate da uomini rozzi armati di arco e frecce.

□ *Uganda* A Njero (distretto di Teso) pitture geometriche si sovrappongono a raffigurazioni naturalistiche di canoe. Le pitture schematiche e geometriche del Kenya e dell'Uganda, sovrapposte agli animali naturalistici, derivano da una penetrazione dell'arte schematica delle province equatoriali dell'Ovest, che raggiunge il Mozambico, particolarmente a Chifumbadzi e Chicolone, nel distretto di Tete, e i monti Churo nello Zambesi nonché Campote tra i laghi Nyassa e Chirua, ove sono tracciati in rosso segni diversi (barre parallele, scalariformi, punti, segni a scacchiera).

□ *Etiopia e Somalia* Le numerose pitture e incisioni ricordano quelle del Sahara neolitico sia per il particolare delle vesti e degli ornamenti sia per la tecnica. Le raffigurazioni sono tracciate sulle pareti di ripari rocciosi nelle zone in cui affiorano i terreni cristallini e le arenarie. Il gruppo più antico presenta greggi di buoi dalle lunghe corna. Uomini dipinti in modo naturalistico sono inclusi in numerose scene pastorali, e la maggior parte dei siti rivela sovrapposizioni di motivi schematici al di sopra di animali naturalistici. A Genda Bitfu Surre, a sud-ovest di Dire Daua, l'abate Breuil riconobbe otto stili diversi, che passano dal naturalismo allo schematismo. La Grotta del Porcospino (Dire Daua) è decorata da una ventina di uomini schematizzati, elefanti, antilopi, un leone, dipinti in rosso vivo. Le figure sono tratte in modo convenzionale e non si hanno animali domestici. Un periodo recente è attestato sulle rive del golfo di Aden, a Tug Gerbakele, ove un complesso d'incisioni picchiettate rappresentanti greggi e cammelli si intercala tra due serie di pitture schematicizzate; sembrerebbe perciò che le due forme di arte schematica siano state contemporanee. (yt).

Africa

(periodo protostorico e storico).

La pratica della pittura o del disegno inciso su superfici piane è, nell'arte africana, di secondaria importanza; in essa infatti la pittura serve essenzialmente di complemento per sculture di ogni genere (statue, maschere, bassorilievi) ed è utilizzata per sottolineare il rilievo e valorizzarlo. È importante insistere su questo punto, poiché la pittura possiede in Africa una varietà cromatica maggiore rispetto ad altre regioni. Elementi minerali, succhi di piante e frutti costituiscono la materia prima dei colori. Per converso gli esempi d'incisione – tecnica essenzialmente decorativa, praticata tra l'altro sulle zucche – sono limitati. La pittura, come le altre arti, è determinata dalla religione: sacro e segreto si confondono. Le pitture sono poste soprattutto sulle pareti di capanne sacre e di luoghi d'iniziazione. Il fenomeno è generale in tutta l'Africa, dagli esempi importanti di Wasoukouma (a sud del lago Vittoria) a quelli dei Dogon. Le più note pitture rupestri d'iniziazione sono probabilmente quelle dei Dogon. Talvolta le pareti sono ornate da tavole di scorza dipinta, come presso i Bayaké del Congo. Questa pittura simbolica, dai motivi

molto stilizzati, perde il suo senso iniziatico quando si sviluppa come decorazione murale dei palazzi reali, di abitazioni o di granai. Le case fali (Camerun) o uattara (Mauritania) ne danno ricchi esempi. Talune stoffe sono concepite come pitture vere e proprie, per esempio quelle del regno di Abomey. Gli influssi islamici e poi cristiani hanno offerto nuove fonti d'ispirazione, particolarmente per i motivi delle case dipinte. Compaiono nuovi temi popolari (case lunda in Angola), ma la padronanza del colore tende a scomparire: ciò dimostra che essa era legata alle antiche credenze e agli antichi procedimenti tecnici della scultura tradizionale. (jgc).

Afro

(Afro Basadella, *detto*) (Udine 1912 - Zurigo 1976). Già dal finire degli anni '20 A si schiera con quanti lavorano attivamente contro il dilagare della retorica del Novecento: a Milano con Morlotti e Birolli con i quali esporrà nel 1932 alla Galleria del Milione; a Roma con Scipione, Mafai e la Galleria della Cometa dove nel '37 terrà una personale presentata da Libero De Libero. Che la sua pittura non fosse gradita al regime lo testimonia del resto la rimozione nel '36 della decorazione del Collegio opera nazionale balilla, ritenuta non sufficientemente celebrativa. Alla vigilia del conflitto mondiale, che lo vedrà attivo nella Resistenza, A dipinge le *Rovine* dove il colore cupo nei toni verdi, bruni e ocra è ancora denso e pastoso mentre i profili della *Basilica di Massenzio* o del *Palatino* si aprono in larghe e sommarie pennellate. Presto insofferente alla figurazione, l'artista intraprende la via a lui più congeniale, prudente, senza strappi e senza errori, sorretta da sicura vocazione, certezza tecnica, profonda eticità. Guarda al cubismo, soprattutto alla versione decorativa di Braque. Appena questionata nelle *Nature morte* del 1944, l'integrità degli oggetti è messa definitivamente in crisi a partire dal '46. Profili taglienti si accavallano e stagliano su fondi squillanti e luminosi lasciando del soggetto il solo «residuo evaporato». La luce, che sembra irradiare da dietro la tela, rende i colori diafani e i toni sovrapposti come velature. Mentre in opere quali *Corrida* e *L'Europa e il toro* del 1948 si leggono riprese letterali da *Guernica* di Picasso, l'artista avverte il rischio del protrarsi della poetica neo-cubista. Non partecipa al Fronte nuovo

delle arti. Si reca invece negli Stati Uniti dove viaggia per otto mesi prima di iniziare, con una personale a New York nel 1950, una duratura collaborazione con la galleria di Catherine Viviano. Nell'impatto con l'espressionismo astratto e soprattutto con l'opera di Arshile Gorky, la sua pittura subisce un'accelerazione: le forme decise e spigolose si ammorfidiscono e sfrangiano in zone di colore confluenti che si amalgamano al fondo senza identificarvisi mentre il disegno si snoda lungo la superficie in percorsi autonomi. Degli americani A non condivide però né l'impeto gestuale né la soggettività disperata; la sua pittura rimane controllata, progettata e verificata; il colore è orchestrato per tonalità che pure ammettono stonature mentre i titoli referenziali denunciano sempre lo spunto naturalistico. È proprio nella dialettica tra elementi tridimensionali e superficie che Lionello Venturi individua, nel saggio del '54 su «Commentari», l'evidente carattere decorativo della pittura di A. Due anni prima lo stesso critico lo aveva portato alla Biennale di Venezia nel Gruppo degli Otto, con Birolli, Corpora, Morlotti, Moreni, Santomaso, Turcato e Vedova. Ancora presente nella Biennale successiva dove vince il premio per il migliore pittore italiano, esegue nel '58 *Il Giardino della speranza* per la sede dell'Unesco a Parigi, un murale di tre metri per sette. In un percorso che sembra procedere con costanza lungo tutti gli anni '60, si avvertono nel '69 i sintomi di un nuovo cambiamento: le zone di colore tendono a compattarsi e ad assumere configurazioni più geometriche mentre i tracciati grafici si ritirano al margine delle aree cromatiche. In *Controsenso*, *La luna nel secchio* o *Tiresia*, opere che procedono di un anno la scomparsa dell'artista e che furono esposte nella esaustiva antologica del '78 (Roma, GNAM), le forme sono ritagliate, accostate per tonalità o contrasto e adagiate sul fondo secondo direttive orizzontali o verticali che lo attraversano. In una rinnovata compresenza di allusione naturalistica e astrazione decorativa. (az).

'Ağā'ib al-Makhlūqāt

(Le meraviglie della creazione). Cosmografia araba di al-Qazwīnī (1203-83), cadí di Wāsīt, presentata nella forma di una vasta enciclopedia nella quale vengono studiati insieme i corpi celesti, gli angeli, i minerali, la flora, la fauna e l'uomo stesso. Quest'opera ebbe un'ininterrotta e grande po-

polarità, e fu tradotta nelle altre lingue dell'Islam. Ne sono conservati numerosi manoscritti illustrati. Il primo venne eseguito nella stessa Wāṣiṭ vivente l'autore (1280: Monaco, SB, C. arab. 464); le illustrazioni testimoniano una prima diffusione dei principi estetici dell'Estremo Oriente in Irāq. Al posto dei colori caldi e abbondanti delle precedenti epoche compaiono le delicate tinte dei cinesi (neri, grigi, bruni, bianchi); sfumature più scure sottolineano le pieghe delle vesti conferendo all'insieme aspetto lineare. I tratti dei personaggi hanno spesso carattere mongolo. Le pitture presentano un'atmosfera drammatica e tesa, accentuata dal gusto dello strano e del meraviglioso. Un altro esemplare dell'opera (1370-80: Washington, Freer Gall., ex coll. Sarre, 54.33.114) rivela, nel disegno di alcuni animali, vesti e acconciature, che le pitture vennero eseguite alla fine dell'epoca mongola, mentre cresceva l'autorità dei Gialàiridi persianizzati. Tuttavia l'iconografia dei motivi è ancora assai prossima a quella delle pitture del manoscritto di Wāṣiṭ. Un esemplare molto più tardo (XVIII sec.: Monaco, SB, C. arab. 463) manifesta la fusione degli stili arabo, persiano e turco; l'insieme tradisce uno stile attribuibile a un artista popolare. È l'epoca della decadenza. (so).

Agam

(Yaakov Gipstein, *detto*) (Israele 1928). Dopo aver studiato presso l'accademia Bezalel di Gerusalemme, nel 1951 si stabilì a Parigi, ove, nella scia dell'astrattismo geometrico, si dedicò a ricerche personali di animazione plastica. I suoi dipinti «trasformabili» vedono la luce nel 1951-52; nel 1953 egli espone alla Gall. Craveri le sue opere polifoniche, tra le primissime manifestazioni di pittura cinetica. Partecipa all'esposizione Il Movimento presso la Gall. Denise-René nel 1955. Spirito speculativo ed inventivo, teorico audace, A è stato uno degli iniziatori della Op'Art e delle ricerche di arte visiva. Nelle sue opere si ispira alla musica e al contrappunto di cui traspone in pittura le variazioni, mediante modificazioni di luce e colore (*Omaggio a J. S. Bach*, 1965: Zurigo, Fond. P. Stuyvesant). Il mutamento, così concretizzato, assume una dimensione filosofica ed è considerato dall'artista come un «processo di vita» (*Tattile rosso sensibile*, 1963: Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum). Nel 1968 A è

stato invitato ad insegnare presso il Carpenter Art Center dell'Università Harvard.

A ha realizzato anche opere trasformabili in relazione alla decorazione di interni: un pannello cinetico per il traghetto israeliano *Shalom*, decorazioni per la facoltà di scienze di Montpellier (1971), un salone dell'Eliseo a Parigi, (1972: Oggi al MNAM), il CEG di Pontoise (1972).

La sua opera grafica, presentata a Bourges nel 1973, accosta l'aspetto cinetico a quello grafico; sono realizzazioni che l'artista ha chiamato «agamografie». È rappresentato in numerosi musei, tra cui il MOMA di New York (*Doppia metamorfosi II*, 1964-65) e il MNAM di Parigi, (*Contrappunto e concatenazione*, 1967). (rvg).

Agasse, Jacques-Laurent

(Ginevra 1767 - Londra 1849). Studiò presso David a Parigi dal 1786 al 1789; si stabilì in Inghilterra dal 1800. Fu ritrattista e soprattutto pittore di animali (*Giraffa nubiana*, 1828: coll. reali britanniche): si specializzò nella rappresentazione di cavalli e cani di razza. I suoi dipinti, luminosi e raffinati, furono in grande favore presso l'aristocrazia inglese. Una parte delle sue opere si trova a Ginevra (*Partenza per la caccia a Brocket Hall*, 1803; *Luogo di ricreazione*, 1803). (cg).

Agneessens, Edouard

(Bruxelles 1842-85) - Mentre, ancor giovanissimo, era allievo di Portaels, eseguì un nudo seduto, bello studio anatomico di vigoroso realismo (*Adolescente addormentato*, 1859: Bruxelles, MRBA). Nel 1869 partì per San Pietroburgo, ove dipinse diversi ritratti. Accanto alle nature morte e alle scene di genere, essi costituiscono la parte essenziale della sua opera, la cui evoluzione fu presto compromessa (1875 ca.) da disturbi mentali che richiesero numerosi internamenti. Ha lasciato bei ritratti (i *Bambini Colard*, 1874: Bruxelles, MRBA; *Madre con bambino*, 1875: ivi). È rappresentato in musei belgi (Anversa, Bruxelles, Gand, Ixelles, Tournai, Saint-Joost-Ten-Node). (mas).

Agnew, Thos and Sons Ltd

Ditta di mercanti d'arte britannici, fondata nel 1817 da Thomas (1794-1871), socio in un primo tempo di Vittore Za-

netti, che al n. 94 di Market Street a Manchester vendeva oggetti antichi, in particolare quadri importati dall'Italia. Trovatosi solo alla testa della ditta nel 1835, Thomas Agnew incoraggiò la nuova classe di ricchi industriali a comperare opere di pittori britannici contemporanei, anziché lavori di maestri antichi. L'impresa assunse grandi dimensioni col figlio di Thomas, **William** (1825-1910), che fondò una filiale a Liverpool nel 1861, e una a Londra (dopo il 1877, la sede della ditta si trova al n. 43 di Old Bond Street), William estese il commercio ai maestri antichi, e contribuì alla costituzione delle massime collezioni dell'epoca, in particolare quelle di Pierpont Morgan e di Lord Iveagh. Nel contempo continuò a seguire la politica del padre, raccogliendo collezioni di dipinti inglesi per i suoi clienti, come Thomas Holloway, e stabilendo legami d'amicizia con numerosi artisti vittoriani come Fred Walker. William Agnew svolse pure un ruolo politico: entrò in Parlamento nel 1880 e venne fatto nobile nel 1895. Per un certo numero di anni succursali della ditta esistettero a Berlino, Parigi e New York, oltre che a Manchester e Liverpool. L'attività si concentra oggi a Londra; la ditta continua a vendere quadri e disegni antichi di ogni scuola e dipinti di scuola inglese (in particolare Turner e Constable). (jh).

Agresti, Livio

(Forlì 1508 - Roma 1579). Appartenente per nascita e per prima formazione ad un'area culturale come la Romagna, che si era evoluta al contatto dei modelli dell'Italia centrale, in particolare di radice raffaellesca, A compare a Roma nella cerchia di Perin del Vaga collaborando con lui agli affreschi della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo (1546). La sua formula, che comprende anche suggestioni toscane (Salviati, Vasari) e direttamente michelangiolesche, combinazione tra le più fortunate della Roma di metà secolo, incontra un buon successo negli anni '50 e '60 sia a Roma (Vaticano, Sala Regia; Santa Maria della Consolazione: *Madonna e i SS. Giuseppe e Anna*; Santo Spirito in Sassia, Cappella Gonzaga) sia in provincia (pale d'altare ad Amelia, Terni, Narni). Un viaggio in Germania, ad Augsburg, verso il 1564-65 non sembra aver lasciato tracce riconoscibili nel percorso dell'A, che nel suo periodo più maturo subisce l'influenza di personalità di più forte tempra, come Girolamo

Muziano e, dagli anni in cui entrambi partecipano alla decorazione dell'oratorio del Gonfalone (1571-73 ca.), Federico Zuccari, la cui lezione è evidente ad esempio nella *Guarigione del cieco nato* in Santo Spirito in Sassia. (sr).

Agricola, Carl

(Säckingen (Baden) 1779 - Vienna 1852). Iniziò gli studi a Karlsruhe; li proseguì nel 1798 nel laboratorio di Füger all'accademia di Vienna. *Ebe*, realizzata nel 1801 (Vienna, HM) in uno stile romantico, presenta delicati nudi femminili in colori luminosi davanti a un fondo pompeiano. L'artista venne molto apprezzato per i ritratti, la maggior parte dei quali, rappresentanti bambini, sono miniature ad acquerello. Eseguì anche paesaggi idillici dei dintorni di Vienna, dalle prospettive remote, delicatamente sfumate, come i due dipinti in *pendant*: *Vienna vista da Grinzing* (1824: Vienna, ÖG) e il *Danubio sulla Reichsbrücke* (ivi). Sono soprattutto questi i soggetti che gli hanno dato popolarità. Il suo quadro *Psiche svenuta risvegliata dalle frecce di Amore* (1837: ivi) venne anche inciso. Ebbe pure il massimo successo col ritratto del *Duca di Reichstadt*, inciso su acciaio. (g + vk).

Agricola, Filippo

(Roma 1795-1857). Allievo in gioventù del padre Luigi (Roma 1750 ca. - dopo il 1801), di Pietro Delicati e di Angelo Toschi, studiò poi all'Accademia di San Luca con il Landi e il Camuccini. Della produzione giovanile resta soprattutto il bel *Ritratto di Costanza Monti Perticari* (1821: Roma, GNAM) che si rifà, memore di Ingres, al periodo fiorentino di Raffaello. L'opera ispirò il celebre sonetto di Vincenzo Monti – padre della modella – «Piú la contemplo, piú vaneggio...» Intorno al 1830 l'A rinnovò i soggetti della sua pittura sotto l'influsso della nuova generazione romantica. Tra le opere principali eseguite per le chiese romane si ricordano *Il Redentore e san Giovanni Evangelista* (1839) in San Giovanni in Laterano, e l'*Assunzione* in San Paolo fuori le Mura. L'artista dette anche alcuni cartoni per i mosaici della facciata di quest'ultima basilica. (mvc).

Agua Amarga

Il rifugio rupestre della valle spagnola del Charco di A A (presso Alcañiz, provincia di Teruel), è ornato da numerose

composizioni, ove uomini e animali di piccole dimensioni sono minuziosamente dipinti in una tinta monocroma rossa. Vi sono state individuate scene di combattimento e di caccia, eseguite con un'arte descrittiva tipica del Levante spagnolo, ma di difficile datazione; si può tuttavia notare che le scene, rievocando l'esistenza di un popolo di cacciatori-predatori, dovrebbero essere anteriori al Neolitico, e cioè del VII millennio. (yt).

Aguado, Alejandro María

(Siviglia 1785 - Gijón 1842). Ufficiale dell'esercito spagnolo, si schierò coi francesi nella guerra d'indipendenza. Nel 1813 seguì le truppe francesi in ritirata e si stabilí a Parigi, ove si lanciò in imprese commerciali e bancarie di grande rilievo. In breve si costruí una notevole fortuna, che gli consentí, tra l'altro, di raccogliere nella sua dimora parigina di rue de la Grange-Batelière, una notevole collezione di pittura; vi teneva il posto d'onore la scuola spagnola, allora assai poco conosciuta in Francia, con molte centinaia di tele provenienti dalla Spagna o riscattate presso ufficiali di Napoleone (come l'intendente generale Mathieu de Fabvier). Nel 1839 compariva una scelta dei principali quadri del marchese di Las Marismas, lussuoso album presentato dal critico Louis Viardot. La serie di aste che dispersero la collezione tra il 1838 e il 1845 ebbe grande risonanza e contribuí a diffondere la pittura spagnola. La collezione, di qualità ineguale, conteneva peraltro pezzi di prim'ordine, come la *Vergine della casa d'Orléans* di Raffaello, acquistata dal duca di Aumale (Chantilly, Museo Condé), i Murillo dipinti per il chiosco di San Francisco a Siviglia – la *Morte di santa Chiara* (Dresda, GG), incontestato capolavoro giovanile del maestro, la *Levitazione di san Diego* (Tolosa) e *Sant'Egidio dinanzi a papa Gregorio IX* (Raleigh N.C., AM) – o come la *Dama col ventaglio* di Velázquez (Londra, Wallace Coll.). Altre opere di qualità passarono alla Wallace Coll. e alla Dulwich College Picture Gall. di Londra, nonché a musei francesi di Parigi (Jacquemart-André), Rouen, Montpellier, Narbona). Ma il destino dei dipinti di A resta piuttosto oscuro: così ad esempio un importante Zurbarán, *San Giuseppe e il Bambino Gesù*, dimenticato per un secolo, è ricomparso nel 1963 nella chiesa di Saint-Médard a Parigi. (pg).

Aguayo, Fermín

(Sotillo de la Ribera 1926 - Parigi 1977). Fu autodidatta; cominciò a dipingere in Spagna e, dal 1947 al 1952, partecipò alle mostre del gruppo Portico, che riuní i primi pittori astratti spagnoli. Stabilitosi a Parigi dal 1952, tenne la prima personale nella Gall. Jeanne-Bucher nel 1958. All'inizio della sua carriera si colloca nella tendenza del paesaggismo astratto e lavora a serie di quadri, muri-paesaggi (1952-54), spiagge e campi di grano (1956-58). Verso il 1960 reintegra la realtà nella sua pittura, dando più saldo impianto al senso dello spazio e della luce, si tratti di paesaggi e nature morte, o di ritratti ispirati a Velázquez (*Infanti* e *Filippo IV*) e resi a grandi tocchi piatti in uno stile che ricorda le ultime opere di De Staël. Spesso si ispira ad autoritratti di pittori celebri (Rembrandt, 1972; Tiziano, 1972; Cézanne, 1974), ma anche a oggetti e personaggi anonimi sobriamente delineati (il *Libro*, 1971; *Pioggia*, 1973). (rvg + sr).

Agucchi (Agocchi, Agucchia, Dalle Agucchie), Giovanni Battista

(Bologna 1570 - San Salvatore 1632). Letterato bolognese, cultore di matematica e astronomia, studiò a Faenza e a Bologna. Dal 1596 al 1630 rivestí cariche politiche in seno alla Curia: maggiordomo del cardinale Aldobrandini dal 1596 al 1605, segretario privato di Gregorio XV (1621) e infine, sotto Urbano VIII, nunzio della repubblica di Venezia ove si stabilì dal 1624 al 1630. Nel campo della critica d'arte l'A scrisse, tra il 1607 e il 1615 (anni trascorsi a Roma e dediti esclusivamente a studi storici, letterari e scientifici), il *Trattato della pittura* noto attraverso un frammento pubblicato nel 1646 da G. A. Mosini (pseudonimo di G. A. Massani) nella prefazione a un volume riproducente ottanta incisioni di S. Guillain tratte da disegni di A. Carracci. Il trattato dell'A messo in luce dal Mahon (1947) documenta l'insorgere in ambiente romano, agli albori del Seicento, della tendenza classicista e un ritorno al principio rinascimentale di «bellezza ideale» come reazione al naturalismo caravaggesco, ma anche al manierismo zuccaresco e a quanto di neoplatonico e misticheggianti esso implicava. Il «bello ideale», teorizzato dall'A e poi sistematizzato dal Bellori (1672), al contrario vuol essere una sintesi delle molteplici bellezze esistenti

in natura al fine di ricavarne una a tutte superiore o ideale. Il classicismo dell'A trova iniziale espressione nelle opere romane dei bolognesi Carracci e Domenichino, in rapporto di stretta amicizia con l'A, ma sembra sostanzialmente estranei all'impostazione teorica del trattato. All'A si devono altri due scritti: *Descrittione della Venere dormiente di Annibale Carracci* e *Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia*, che documenta l'interesse dell'A per la pittura di paesaggio. (mo).

Agueli, Ivan

(Sala (Dalecarlia) 1869 - Barcellona 1917). Giunse nel 1890 a Parigi, dove Emile Bernard lo introdusse al sintetismo e al simbolismo. Influenzato dall'arte di Cézanne e di Gauguin, realizzò studi di personaggi e piccoli paesaggi dell'isola di Gotland e di Stoccolma, nei quali la tecnica fortemente semplificata e i colori vivi inaugurano il modernismo nella pittura svedese (*Ragazza in blu*, 1891: Stoccolma, NM). Di nuovo a Parigi nel 1893, A si immerse in studi teosofici e frequentò gli ambienti anarchici. Nel 1894 si recò in Egitto, dove si convertì all'islamismo. Nel quindicennio seguente condusse un'esistenza itinerante tra il Cairo e Parigi. Visitò pure l'India nel 1894-95 e dipinse una serie di paesaggi egiziani e di studi sulla tipologia dei popoli arabi; la rigorosa composizione e il trattamento delicato della luce conferiscono a queste tele di piccola dimensione una notevole vastità spaziale. Dopo un'interruzione piuttosto lunga, tornò alla pittura verso il 1910, avvicinandosi al cubismo. A lungo ignorato dal grande pubblico, solo con la mostra commemorativa del 1920 a Stoccolma A è apparso come il primo e più audace precursore delle ricerche sintetiche in Svezia. È rappresentato a Stoccolma (MM e Waldemarsudde), nonché a Sala e Göteborg. (tp).

Águila

(Fernando Espinosa, conte del) (Siviglia? 1715 - dopo il 1790). È il più rappresentativo degli eruditi e amatori d'arte sivigliani del XVIII sec. Per lungo tempo alcade e benefattore della sua città natale, fu soprattutto bibliofilo e collezionista di pitture e disegni. Il suo corrispondente e amico Ponz, cui aveva fornito preziose notizie (lista dei migliori quadri delle chiese sivigiane) per il suo *Viaje de España*, sottolinea che aveva saputo riunire e conservare una specie di

specchio storico della pittura sivigliana, arricchendo la propria collezione di altri dipinti spagnoli e stranieri con innumeri disegni spagnoli, italiani e fiamminghi, nonché libri illustrati e incisioni di ogni scuola. La collezione fu dispersa dagli eredi del conte; un pezzo importante, comperato per il museo spagnolo di Luigi Filippo, si trova oggi a Londra (NG): si tratta della grande *Adorazione dei pastori* attribuita alternativamente a Velázquez e a Zurbarán, e che resta peraltro anonima. (pg).

Aix-en-Provence

Benché la città, un tempo capitale della Provenza, non abbia mai avuto una vera e propria scuola, l'attività pittorica vi ha sempre avuto un ruolo notevole. Nel xv sec., prima della fioritura della scuola di Avignone verso il 1450, A fu per qualche tempo il principale centro della pittura provinciale, come attesta il *Trittico* del Maestro dell'Annunciazione, dipinto intorno al 1443, la cui parte centrale (*Annunciazione*) è oggi conservata nella chiesa della Madeleine. Operarono ad A anche Guillaume Dombet e Nicolas Froment; quest'ultimo, presunto autore del *Martirio di san Mitra* (cattedrale del Saint-Sauveur), eseguì per re Renato il suo capolavoro, il *Trittico del rovente ardente* (1476: oggi nella cattedrale del Saint-Sauveur).

Nel xvi sec. l'attività dei pittori rallentò, ma riprese nel xvii sec. Chiese, conventi e la nobiltà parlamentare distribuivano incarichi che attirarono persino artisti stranieri, come il fiammingo Finson, nato a Bruges nel 1580 ca., pittore caravaggesco attivo ad A dal 1609 al 1614 (*Resurrezione del Salvatore*, 1610: chiesa di Saint-Jean-de-Malte) e l'artista di Bruxelles Jean Daret, che si stabilì ad A nel 1637 restandovi fino alla morte nel 1668. Eseguì dipinti religiosi (*Cena, Crocifissione*: cattedrale del Saint-Sauveur), e decorò alcuni palazzi con scene mitologiche o allegorie (scala del palazzo di Châteaurenard; *Trionfo della Virtù*, 1654).

Ancora nel xvii sec., Laurent Fauchier acquistò fama per il suo talento di ritrattista; ma poche sono le opere certe rimaste. Il figlio Jean fu anch'egli pittore.

Alla fine del xvii sec. la dinastia dei Van Loo si stabilì ad A. Abraham Louis, giuntovi nel 1683, vi si sposò ed ebbe tre figli, tra cui Jean-Baptiste, che operò ad A dal 1708 al 1712, decorando un soffitto per il salone del padiglione di Lenfant

presso A (*Trionfo degli dèi*) e per il palazzo di Maliverny. Egli stesso si stabilí nel padiglione di Vendôme, che comperò durante un soggiorno a Parigi, e si diede a realizzare numerose composizioni religiose: *Resurrezione di Lazzaro* (chiesa di Saint-Jean-Baptiste), *Annunciazione* (chiesa della Madeleine). Intanto A attirava altri artisti come Joseph Parrocel, che vi morí nel 1704, Claude Arnulphy, originario di Lione o di Grenoble. Fu la sede prescelta di alcuni collezionisti: Boyer d'Eguilles e il presidente Gaspard de Gueidan, che si rivolse a Rigaud e a Largilliére per i suoi ritratti di famiglia (oggi ad Aix, Museo Granet). Si conoscono alcuni ritratti di Cellony; sono del catalano Michel Serre, che operava a Marsiglia, l'*Apoteosi di sant'Agostino* (chiesa di Saint-Jean-de-Malte), *Gesù e la Maddalena* (chiesa della Madeleine), la *Donna adultera* (chiesa di Saint-Jean-Baptiste).

Nel 1771 il duca di Villars, governatore della Provenza, fondò ad A un'accademia di pittura che durò fino alla Rivoluzione.

Nel XIX sec. gli artisti locali furono spesso attratti da Marsiglia, che, a causa del suo sviluppo economico e portuale, a partire dal secondo Impero disputava ad A il titolo di metropoli regionale; ma l'aspra bellezza dell'alta Provenza cominciò ad affascinare i pittori, come Loubon e Guigou. Ravaison, Leydet e Achille Emperaire costituirono un piccolo gruppo cui talvolta si univa Cézanne. Fu soprattutto quest'ultimo che, nato ad A nel 1839, ne ritrasse il paesaggio: lo Jas de Bouffan, l'Estaque, lo Château noir (Le Tholonet), Gardanne, e soprattutto la montagna Sainte-Victoire.

Oggi altri pittori sono tornati a ritrovare in questi luoghi fonti d'ispirazione: André Masson, che abitò in route du Tholonet, Tal-Coat, Picasso (che comperò il castello di Vauvenargues nel 1958), Vieira da Silva, Rancillac. (sr).

Musée Granet Museo municipale, costituito nel 1821 dalla coll. Fauris de Saint-Vincent e arricchito, dal momento della sua collocazione nel priorato di Malta nel 1838, da considerevoli lasciti (Granet, Bourguignon de Fabregoules, Guedan). Conserva dipinti di tutte le scuole: primitivi italiani e fiamminghi (Maestro di Flémalle); maestri italiani e olandesi del XVII sec.; un'importante serie di dipinti francesi del XVII e del XVIII sec. (in particolare ritratti di Rigaud, Largilliére, Quentin de La Tour); un complesso di opere del XIX

sec.: Ingres (*Giove e Teti*, *Ritratto di Granet*) e numerosi quadri della scuola provenzale (opere di Granet, Loubon, Empaire). (gb).

Ajaccio

Musée Fesch La città di A deve il museo municipale al cardinale Fesch, zio materno di Napoleone, che, fervido amatore d'arte, sin dal 1796 si diede a formare una grande collezione. Alla sua morte la galleria contava 3333 quadri. Il 25 aprile 1839 il cardinale fondava per testamento ad A un collegio didattico religioso, al quale legava la propria biblioteca e gran numero di oggetti d'arte diversissimi, tra cui copie ed originali di tutte le scuole, volti a contribuire all'istruzione degli allievi. La città fece costruire un museo, inaugurato nel 1858. Il Museo Fesch possiede un notevole complesso di dipinti italiani del XIV e del XV sec. (Daddi, Maestro di Rimini, Boccati, Botticelli, Tura), ma anche importanti dipinti italiani del XVII (in particolare una serie eccezionale di nature morte romane e napoletane) e del XVIII sec. (Giaquinto). (gb).

Ajanṭā

Entro un'unica falesia ad A (regione del Deccan, stato del Mahārāṣṭram) sono state scavate 39 grotte buddiste che servivano sia da monasteri (*vihāra*) sia da santuari (*caitya*). Alcune sono decorate con pitture murali (I sec. a. C. - VI sec. d. C.) che costituiscono il più importante complesso conservato in India. Vennero scoperte nel 1817 da soldati britannici durante manovre militari. L'archeologo James Burgess eseguì i primi rilievi, esposti in Inghilterra nel 1866 al Crystal Palace di Londra; Griffiths ne diede una prima pubblicazione nel 1896; ma il complesso doveva essere divulgato dall'opera in quattro volumi dello storico dell'arte E. Yazdani, a partire dal 1930. La datazione, dall'inizio della nostra era al VI-VII sec. d. C., resta mal determinata. I procedimenti tecnici utilizzati dagli artisti di A rimasero in generale gli stessi nel corso dei secoli. La parete rocciosa, dapprima regolarizzata grazie a una grossolana preparazione (misuglio di argilla, paglia e pietra in polvere) veniva ricoperta di un sottile strato di gesso di qualità fine, spennellato con una materia gommosa destinata a fissare i pigmenti minerali. Sulla superficie così preparata l'artista schizzava in

rosso la composizione, stendendo poi i colori e sostituendo infine il tracciato provvisorio con un contorno definitivo.

I secolo a. C. - II secolo d. C.: lo stile narrativo Le pitture di A illustrano scene della vita del Buddha o delle sue incarnazioni anteriori (*jātaka*). Gli affreschi più antichi sono quelli delle grotte IX e X, ove gli episodi figurati si sviluppano longitudinalmente come sulla campata di un *torana* (portico). La grotta X in particolare offre, su tre pannelli, una rappresentazione dello *Shāddanta jātaka* (episodio nel corso del quale il futuro Buddha, re degli elefanti, è vittima della gelosia di una regina). Qui si manifestano già certi caratteri essenziali dell'arte di A: vitalità narrativa, amore della natura, finezza d'osservazione del mondo animale, ben illustrata dalla scena degli elefanti immersi in uno stagno di fior di loto; la *Regina svenuta* attesta già il gusto degli artisti dell'epoca per il valore espressivo delle pose e la bellezza delle forme femminili. La robustezza dei contorni rammenta l'arte plastica di Sāñchī, di cui si ritrovano pure le acconciature e le vesti; ma l'arte di A dà prova di ancor maggiore morbidezza. Quale che sia la data da attribuire ai dipinti delle grotte IX e X (verosimilmente I sec. d. C.), sembra che in seguito si registri una frattura. Soltanto un fregio della grotta IX, rappresentante personaggi con berretto fri-gio che tengono la coda di tori alati, sembra databile al III sec., quando lo si confronti con i dipinti di Mirān in Asia centrale.

IV-V secolo: la pienezza delle forme Alla fine del III sec., A è assorbita nel regno dei Vākātaka; un principe di tale casata sposa nel 390 una principessa della dinastia gupta, che dominava allora l'India settentrionale. Si è spesso voluto scorgere in questa circostanza una delle principali ragioni che avrebbero determinato l'elaborazione delle celebri decorazioni murali del V sec. La grotta XVI possiede numerosi affreschi rappresentativi degli inizi dello «stile Vākātaka». Tali dipinti, per numerosi caratteri, si riallacciano alla tradizione delle grotte più antiche, ma si estendono ormai sull'intera parete, senza alcuna separazione che isoli tra loro i numerosi episodi raffigurati. Tale impianto può creare a prima vista un'impressione di disordine e di accavallamento; ma un esame più approfondito consente di scoprire gli assi della composizione: architetture, rocce, sguardi e gesti dei personaggi convergono, legandosi armoniosamente gli uni agli

altri. Lo spettatore si trova così collocato in mezzo a un mondo chiuso: i padiglioni dalle prospettive mobili, le rocce cubiche e i personaggi sembrano uscire dalla parete, blocco compatto non intaccato da alcun varco in *trompe-l'œil*. Queste scene non s'immergono in alcuna illuminazione esterna, e traggono luce dai loro propri elementi, grazie a una digradazione che va dai toni più scuri per le parti più arretrate ai toni più chiari per quelle più avanzate; così, i volumi si esprimono con franchezza, il modellato dei volti è indicato con molta energia, accenti di colori chiari sottolineano le arcate sopraccigliari, la linea del naso, le labbra e la punta del mento. Tuttavia, confrontandoli con le creazioni successive, questi dipinti della grotta XVI (in particolare la celebre scena della *Principessa morente*, la cui grazia è sottolineata dalla nudità) restano ancora assai semplici. Gli affreschi della grotta XVII, che reca un'iscrizione del re Hariṣeṇa (475-510), segnano un'evoluzione nell'arte di A. La pienezza volumetrica un po' greve dei personaggi della grotta XVI lascia il posto a un raffinarsi dei contorni, mentre le pose si fanno più eleganti e il modellato tende a maggior morbidezza e delicatezza. Gli atteggiamenti restano però saldi e nobili; si moltiplicano i gioielli e gli ornamenti, e la tavolozza si arricchisce mediante un azzurro la cui freddezza fa vibrare con maggiore intensità i toni caldi. L'incarnato dei volti è sempre più vario, e i cubi di roccia divengono prismi di colore. Anche le scene colpiscono per la loro varietà. Ora presentano uno spettacolo sorprendente di vita quotidiana, come il dipinto in cui è raffigurato un bazar di orefici tra cui passa il principe in partenza per l'esilio nel *Viśvantara jātaka*; ora s'innalzano al livello dell'epopea dipingendo l'impressionante movimento di reggimenti di elefanti, che oscillano in primo piano nel *jātaka* della storia di Ceylon. Si trovano pure dipinti intrisi di tenerezza nella descrizione del mondo animale (*jātaka* delle gazzelle), e il volo di Indra, tra le *apsaras* che spiccano su nubi bianche iridate d'azzurro, suggerisce felicemente la fluidità e la morbidezza degli esseri celesti. L'arte di A appare qui in una delle sue fasi di pienezza, come trasposizione del mondo reale, che gli artisti sapevano osservare con finezza estrema, entro un universo ideale ove gli oggetti e gli esseri non compaiono più nel loro aspetto accidentale, ma in una sintesi armoniosa, mentre la scelta dei colori cerca anzitutto di creare un'impressione fatata.

Fine del v e inizio del vi secolo: le ultime grandi realizzazioni Si ritiene spesso che le grotte I e II siano state decorative dopo il crollo politico della dinastia Vākātaka, nella prima metà del vi sec., e che risalgano per lo meno all'viii sec. Di fatto, però, par difficile credere che questi affreschi, culmine dello stile di A, abbiano potuto venir dipinti durante un periodo di declino. È più logico perciò ritenere che i dipinti celebri delle grotte I e II risalgano all'ultima fase di attività sul sito di A, all'inizio del v sec., prima della fine del patrocinio del re Vākātaka, il che è inoltre suggerito dall'architettura scolpita di queste medesime grotte. Una quindicina d'anni bastano a spiegare, in un periodo di dinamismo e d'intensa attività artistica, l'evoluzione che si riscontra in tali dipinti in relazione alle grotte più antiche del periodo Vākātaka, il cui stile d'altronde si ritrova nella bella processione di donne del santuario di Hārītī nella grotta II. Pertanto, con le grotte I e II dell'inizio del vi sec., A conobbe la sua ultima grande fase creativa nel campo dell'affresco, in particolare con le celebri pitture dei due grandi Bodhisattva, che si ergono su ciascun lato dell'ingresso della cappella nella grotta I. La morbidezza della triplice inflessione dei loro corpi (*tribhanga*), l'eleganza pressoché immateriale dei volumi e l'espressione meditativa del volto chino sono spesso stati riconlegati alle tendenze speculative del buddismo, che medita sul carattere illusorio del mondo (dottrina della *Māyā*). Quanto soprattutto appare in tali pitture delle grotte I e II è uno sforzo di rinnovamento nei riguardi delle formule dell'arte antica Vākātaka, grazie a una tecnica e a un'ispirazione sempre più «barocche»; così i dettagli tendono a scomparire, assorbiti nell'ambiente generale; le rocce perdono densità e le architetture divengono foreste di colonnine. La linea si esaspera in arabesco, e la volontà di espressione ornamentale spinge gli artisti a gonfiare e torcere le forme; gli occhi dei personaggi si allungano indefinitamente; le fattezze del volto tendono alla caricatura, mentre i corpi si coprono di gioielli. La tavolozza muta; i colori vivi dalle decise contrapposizioni, tipici delle grotte precedenti, cedono il posto a tinte più sensuali, eseguite a mezzi toni la cui risonanza si fonde in una tonalità generale che appiattisce i volumi. Un'impressione malinconica, quasi languida, avvolge il *Mahājanaka jātaka* (episodio nel quale il futuro Buddha, allora principe ereditario, rinuncia al trono per

farsi asceta) che decora la parete di sinistra della grotta I: il volto del principe in conversazione con la sua sposa ha la stessa qualità di quello dei grandi Bodhisattva, mentre, più lontano, una danzatrice riesce, con l'arabesco del suo corpo, a tradurre il ritmo stesso della danza. Sul soffitto, in cassettoni dipinti in *trompe-l'œil*, motivi vegetali e animali rivelano la maestria degli artisti dell'epoca nell'arte della schematizzazione decorativa. (jf).

Ajvazovskij, Ivan Konstantinovič

(Feodosia (Crimea) 1817-1900). Si specializzò, sin dalla sua formazione presso l'accademia di San Pietroburgo, nel genere del paesaggio marittimo derivante da J. Vernet. Dal 1839 al 1844 venne inviato, come borsista di Stato, all'estero, ove il suo virtuosismo d'effetto gli procurò numerosi successi (mostre a Parigi, Nizza, Firenze e Amsterdam). La sua opera – oltre 6000 dipinti – è rappresentata nei musei sovietici, in particolare in quello di Feodosia, collocato nello studio dello stesso pittore (*l'Onda alta*, 1850: Leningrado, Museo russo; il *Mare*, 1864: Feodosia, Gall. Ajvazovskij; il *Mar Nero*, 1881: Mosca, Gall. Tret'jakov). (bl).

Akbar

(Umarkot 1542 - Agra 1605). Terzo imperatore della dinastia moghul (dal 1556 al 1605). Salì al trono dell'India settentrionale alla morte del padre Humāyūm nel 1556. Riussí, con la sua instancabile attività, ad estendere considerevolmente i confini del suo impero, pur essendo un pacificatore e un organizzatore. Grazie a lui l'India doveva conoscere una fioritura culturale senza precedenti dopo l'inizio delle conquiste musulmane. A doveva a un'infanzia fortemente movimentata un'educazione trascurata; così, era praticamente analfabeta. Ciò non gl'impedí di manifestare una vivissima predilezione per la letteratura e le arti. Anche nei momenti più turbolenti del suo regno, consacrava un tempo apprezzabile a farsi leggere numerose opere. Mal disposto nei riguardi del bigottismo degli ambienti musulmani tradizionali, seppe fare della riconciliazione tra potere islamico e ambiente indù uno dei grandi scopi del suo regno. Tale atteggiamento ebbe felici conseguenze sulla vita intellettuale dell'epoca, favorendo la venuta a corte di artisti ed eruditi di ogni campo e di ogni fede. A vegliò egli stesso alla crea-

zione di una grande biblioteca imperiale, che raccoglieva opere persiane e traduzioni di opere sanscrite. Volle pure che gli esemplari imperiali, e così pure le cronache storiche della sua dinastia e del suo regno, venissero decorati e illustrati sontuosamente. Creò pertanto un laboratorio imperiale che raggruppava pittori persiani attirati da suo padre o da lui stesso, e artisti di origine indù. L'imperatore – che, nella sua infanzia, avrebbe seguito qualche lezione del pittore ‘Abd al-Şamad – nutriva vedute estremamente personali sulla pittura e controllava direttamente i prodotti del suo laboratorio. Possediamo d'altronde dettagli assai precisi, circa le concezioni artistiche di A e il funzionamento del laboratorio imperiale, grazie all'*Ain-i-Akbari*, cronaca del regno lasciataci dal suo ministro e favorito Abū l-Fazl. A seppe veramente imporre la pittura di figura, e in particolare il ritratto, malgrado i pregiudizi degli ambienti musulmani conservatori; non esitava a mettere in disgrazia persone della corte che disapprovassero la pittura. A riteneva che una buona pittura fosse il frutto della collaborazione tra diversi artisti, ciascuno dei quali specializzato in un compito nel quale era giudicato eccellente. Una tale concezione si esercitò senza dubbio a detrimento dell'unità d'ispirazione. Tuttavia, affidando agli artisti grandi progetti, favorendo la sintesi fra tradizioni artistiche diverse – arte persiana, naturalismo indiano, ricchezza iconografica di temi cristiani – A doveva aprire la strada alla piena fioritura di un'arte moghul originale. (jf).

Alaux, Jean, detto le Romain

(Bordeaux 1786 - Parigi 1864). Gran prix de Rome nel 1815, allievo di Guérin, dovette alla protezione di Luigi Filippo la decorazione di alcune sale al Louvre, della cupola del Senato di Parigi e di gran parte della galleria storica di Versailles. Fu direttore dell'Accademia di Francia a Roma tra il 1847 e il 1852. Il Museo Ingres di Montauban ne conserva l'*Appartamento di Ingres a Roma* (1818); numerosi altri dipinti si trovano al Museo Magnin di Digione. (ht).

Alba

La casa d'A ha contato numerosi e insigni appassionati d'arte; il museo, giustamente celebre, fu collocato a Madrid

nel palazzo di Liria, costruito da Ventura Rodriguez tra il 1760 e il 1775.

Fondò la collezione il gran duca d'A don **Fernando Álvarez de Toledo** (1508-82), capitano vittorioso in Italia e in Germania, poi governatore delle Fiandre. Aveva raccolto un primo nucleo di opere d'arte nel suo palazzo di Alba de Tormes (presso Salamanca), dove aveva fatto affrescare da un pittore di Mantova vari episodi della sua vittoria di Mühlberg. Si conoscono numerosi suoi ritratti, dipinti dai migliori artisti d'Europa, tra i quali uno del Moro (Bruxelles, MRBA), altri di Key, Sanchez Coello (palazzo di Liria) e soprattutto un capolavoro di Tiziano. In seguito un'altra serie di dipinti, ereditati dal conte-duca di Olivares e da suo figlio don Luis de Haro, venne ad arricchire la casa d'A, che ne conservò un gruppo di opere somme (Raffaello, Rubens, Murillo, Rembrandt). Goya dipinse nel 1795 la celebre duchessa di Cayetana, sua amica, il cui mirabile ritratto resta nel palazzo di Liria (mentre quello del duca consorte è passato al Prado di Madrid).

Morta la duchessa nel 1802, vedova e senza eredi, il titolo venne trasferito al giovane duca di **Berwick Liria**, pronipote del generale vittorioso nella guerra di Successione spagnola. Il duca don **Carlos Miguel** (1794-1835) svolse un ruolo fondamentale nella storia della collezione. Dovette lasciarne una parte considerevole alla famiglia Cayetana, ma compensò parzialmente la perdita con la serie di ritratti di famiglia – inglesi, fiamminghi, francesi (L. M. van Loo) – e soprattutto con i suoi acquisti. Avendo vissuto a Roma durante la guerra di Spagna vi comperò numerosi ed eccellenti quadri, quasi tutti italiani (fra Angelico, Palma, Tiziano, Bronzino); passò anche ordinazioni agli artisti francesi di Roma: il *Filippo V che consegna il Toson d'oro al duca di Berwick* è l'unico dipinto di Ingres che la Spagna possieda. Un ultimo nome merita un posto d'onore: quello del duca don **Jacobo** (1878-1953), diplomatico e storico, che fu pure mecenate e presidente del Patronato del Prado. Appassionato della storia della sua casata, ritrovò all'estero alcune opere d'arte che le erano appartenute e altre ne comperò (in particolare un bello Zurbarán). Raccolse pure il gruppo di dipinti, per la maggior parte ritratti, ereditato dalla zia, l'imperatrice Eugenia. Dopo l'incendio che devastò il palazzo di Liria durante la guerra civile, organizzò il nuovo ed esem-

plare allestimento del Museo de la Casa de Alba nel palazzo ricostruito nel 1953. (pg).

Albani

Famiglia di collezionisti italiani originaria dell’Albania e stabilitasi a Roma nel XVI sec. Conta tra i suoi membri appassionati e collezionisti d’arte, come i cardinali **Alessandro** (1692-1779) e **Annibale** (1682-1751), nipoti di papa Clemente XI, e **Gian Francesco** (1720-1803), nipote di Alessandro. Il più celebre è Alessandro, cardinale di Innocenzo XIII dal 1721, grande collezionista di antichità e protettore di Winckelmann, il quale si fece costruire tra il 1746 e il 1763, dall’architetto Carlo Marchionni, una villa sulla via Salaria a Roma (oggi, dal 1866, villa Torlonia), per ospitarvi le sue ricche collezioni d’arte antica – formate con la guida del Winckelmann – e moderna; decorata da R. Mengs (*Il Parnaso*, 1761, affresco nella volta della galleria), costituisce l’esempio tipico della villa-museo. Il cardinale possedeva tra l’altro una raccolta di disegni e di stampe in gran parte proveniente dai gabinetti di Cassiano dal Pozzo e di Carlo Maratta. La vendette nel 1762 al re d’Inghilterra Giorgio III, con la mediazione di James Adam: i preziosi disegni francesi e italiani del XVII sec. che essa conteneva sono oggi conservati nelle collezioni reali al castello di Windsor. (sr).

Albani, Francesco

(Bologna 1578-1660). La sua istruzione artistica ebbe luogo, a partire dal 1595 circa, nell’Accademia degli Incamminati, molto stimato dai Carracci che lo invitarono assai presto a collaborare a importanti cicli di affreschi, in palazzo Fava e nell’Oratorio di San Colombano. Devoto in particolare ad Annibale, lo seguì a Roma nel 1601, qui trattenendosi fino al 1614 e tornandovi poi in diverse occasioni fino al 1625, anno in cui si stabilì definitivamente in patria. A Roma, finché visse Annibale, fu il suo più fedele collaboratore (nell’impresa delle *Lunette Aldobrandini*, 1603-604 e negli affreschi della Cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli), nello stesso tempo ottenendo molte commissioni in proprio, per esempio gli affreschi nel palazzo Giustiniani a Bassano di Sutri (1609-10), e quelli della Cappella Maggiore in Santa Maria della Pace (1612-14). Più tardi, a una data assai discussa, eseguì in palazzo Verospi il suo capolavoro, la deco-

razione a fresco di una galleria dove risorge, aggiornata sulle nuove esperienze secentesche, lo spirito della raffaellesca loggia di Psiche alla Farnesina. Tuttavia non ebbe mai, né a Roma né a Bologna, una posizione di preminenza. La sua maggior fortuna fu presso i privati, grazie ai suoi quadri di soggetto mitologico, che replicò sovente a discapito della qualità. Fin da principio egli manifestò la propensione per una pittura colta, idealizzante, ma con inflessioni sentimentali. Il tema ricorrente dei suoi dipinti rimase la natura, raffigurata con sensibilità pittorica alla veneziana, in quadri di paesaggio tra i più belli della pittura di tendenza classista. Tra i più noti, alcuni paesaggi con storie mitologiche: i quattro tondi Borghese, 1617 ca.; la serie dei *Quattro Elementi* (1625-28: Torino, Gall. Sabauda); la serie dello stesso soggetto eseguita per Ferdinando Gonzaga (1622-33: Parigi, Louvre). (eb).

Albarracín

Pitture rupestri preistoriche ornano due caverne poste sulle rive dell'Arriuela, torrente nei dintorni di A (Spagna, provincia di Teruel). Vennero studiate dall'abate Breuil e dall'archeologo spagnolo Juan Cabré Aguilo nel 1909 e 1910. La prima caverna, detta «Los Toricos», è decorata da un fregio di circa quattro metri raffigurante sette grandi tori dipinti in chiaro sul fondo scuro della roccia. Di color rosa o crema, si presentano di profilo, con le corna viste di faccia, a forma di lira. I dettagli degli occhi, delle narici e dei musi sono incisi. Il secondo rifugio, posto su una cornice alla sommità d'una falesia, è anch'esso decorato da un affresco, ove tori da 0,60 a 0,80 m, trattati in rosa e bianco, mostrano le corna di faccia e le zampe di profilo. Ricoprono in parte alcuni animali più piccoli, tori e cervidi dipinti in bianco; al centro un gruppo di uomini, tra cui un arciere filiforme. L'abate Breuil scorgeva un'analogia incontestabile tra i tori di A e quelli della parte inferiore del fregio di Cogul. (yt).

Alberego, Jacobello

(Venezia, XIV sec. - prima del 1397). È noto in base a un unico documento del luglio 1397 nel quale risulta già morto, e a una sola opera firmata: il piccolo trittico rappresentante *La crocifissione e i santi Gregorio e Gerolamo* (Venezia, Ac-

cademia). Artista minore, ancora tutto intriso di cultura bizantina, ebbe peraltro il merito d'essere uno tra i rari veneziani che si aprirono alle innovazioni giottesche, trasmesse da Giusto de' Menabuoi. Gli si attribuisce pure (Longhi) il *Polittico dell'Apocalisse* (già in San Giovanni Evangelista a Torcello; oggi a Venezia, Accademia). (sde).

Alberi, Clemente

(1803-64). Figlio di Francesco, come lui professore all'accademia di Bologna, è presente con assiduità sulla scena artistica locale, anche se mantiene rapporti diretti e frequenti con Firenze. Da giovane si distingue per alcune ottime copie dei maestri del Seicento bolognese, ma subito si impone con scene storiche ed esemplari ritrattistici di buona levatura, che gli assicurano rinomanza indiscussa a Bologna. I più antichi palesano un'impronta esplicitamente ingriste, mutuata verosimilmente dall'ambiente fiorentino. (rg).

Alberoni, Giulio

(Fiorenzuola d'Arda 1664 - Piacenza 1752). Di modeste origini, abbracciò la carriera ecclesiastica e raggiunse le massime cariche grazie alla protezione del duca di Parma, che lo accreditò presso il maresciallo di Vendôme, comandante le truppe francesi in Italia nella guerra di successione spagnola, che egli seguì in Francia, nei Paesi Bassi e in Spagna. Ottenne poi il favore di Filippo V di Spagna, di cui negoziò le nozze con Elisabetta Farnese, nipote del duca di Parma; divenne cardinale nel 1717, Grande di Spagna e primo ministro. Caduto in disgrazia nel 1719, si ritirò prima in Liguria e, nel 1732, a Piacenza, ove fondò e arricchì notevolmente il collegio di San Lazzaro, oggi collegio A, cui legò tutti i suoi beni e in particolare la collezione di quadri. L'aveva costituita soprattutto tra il 1740 e il 1750; comprendeva essenzialmente opere fiamminghe (Jan Provost) e italiane (Antonello da Messina, *Cristo alla colonna*). Alla morte dell'A parte della collezione (240 dipinti, acquisiti dal cardinale sia durante il suo governo in Spagna, sia per il suo palazzo romano, distrutto nel 1925 per allargare piazza del Tritone) andò dispersa; il meglio di quanto si salvò fu collocato nel collegio piacentino già verso il 1760. La raccolta, depositata presso il museo municipale di Piacenza nel 1903, è stata risistemata dal 1964 in una dipendenza del collegio, apposi-

tamente costruita. Restano tuttora i dipinti del Provost e di Antonello; e, tra molti altri, la *Cacciata dei profanatori dal Tempio* eseguita verso il 1725 da G. P. Panini per l'A come pendant della *Probatica piscina* del bolognese Domenico Viani. (gb + sr).

Albers, Josef

(Bottrop (Vestfalia) 1888 - New Haven Conn. 1976). La sua formazione, iniziata a Berlino (1913-15), proseguì alla scuola d'arte applicata di Essen (1916-19) e a Monaco, ma assunse un decisivo orientamento al Bauhaus di Weimar (1920-23). Nominato professore, A vi tenne il famoso Vorkurs (corso preparatorio) dirigendo il laboratorio di pittura su vetro dal 1923 al 1933 (*City*, 1928, pittura su vetro opaco: Zurigo, KH). Quando il partito nazista salì al potere e costrinse il Bauhaus a chiudere nel 1933, A emigrò negli Stati Uniti insegnando (1933-49) al Black Mountain College (Carolina del Nord), istituzione che ebbe breve durata ma che diede a numerosi futuri artisti, scrittori e musicisti una formazione fondamentale. A diede avvio a un corso sul colore e sul disegno che esercitò grande influsso, prima nella Carolina del Nord, poi all'università di Yale (1950-58), dove diresse la scuola d'arte. Nella pittura come nell'insegnamento insistette soprattutto sulla complessità formale e psicologica derivante da variazioni seriali colorate partendo da superfici geometriche semplici, in particolare quelle del quadrato. La prima serie (1932-35) è dedicata alle *Chiavi di sol* (dieci variazioni). L'opera di A, a carattere sperimentale, appartiene al più rigoroso costruttivismo. Nel campo grafico (puntesecche, legni, linoleum, litografie), dopo esordi nella scia dell'espressionismo (1916-19), il primato assoluto della linea retta e del bianco e nero sfocia in costruzioni paradossalmente instabili di piani volumetricamente articolati nello spazio (*Costellazioni strutturali*, 1953-58: New York, Brooklyn Museum), mentre la produzione pittorica è dominata dai rapporti tra i colori, sviluppati a partire dal 1950 col titolo generico di *Omaggio al quadrato* (*Apparizione, omaggio al quadrato*, 1959: New York, Guggenheim Museum). Sin da prima del 1960 la sua arte, reagendo al soggettivismo dell'Action Painting, esercitò un influsso decisivo sulla nascita del Hard Edge e della Minimal Art. Nel 1963 l'artista pubblicò *Interaction of Colour*. È autore di numerosi pannelli

murali, in particolare per l'università Harvard (*Amerika*, 1949-50), e per l'Istituto di tecnologia di Rochester (New York) nel 1967 e nel 1970. È rappresentato nella maggior parte dei grandi musei europei e soprattutto americani. Dal 1969 visse a Orange nel Connecticut. (dr + cg).

Alberti, Antonio

(documentato in Umbria e nelle Marche dal 1420 al 1442). Originario di Ferrara, ed educatosi sui testi figurativi della miniatura estense e della pittura bolognese, fu in seguito partecipe della cultura tardogotica nell'accezione espressa dai pittori di Sanseverino e da Ottaviano Nelli. Fu attivo principalmente nell'Umbria e nelle Marche; non sopravvivono tracce rilevanti di lui in patria, se non nell'affresco, attribuitogli dal Longhi, già in San Domenico e ora nella pinacoteca di Ferrara (*Fatti della vita di san Giovanni Evangelista*), e in pochi altri dipinti la cui attribuzione all'A è tuttavia discussa. Nel 1420-23 è documentato al servizio di Braccio Fortebraccio a Montone (Perugia), dove affresca (1422-23) l'abside della chiesa di San Francesco; del 1426 ca. sono le *Storie di sant'Antonio Abate*, la *Crocifissione* ad affresco in San Domenico a Città di Castello e il *Trittico di san Bartolomeo* nella locale pinacoteca. In queste opere la sua originaria cultura emiliana (particolarmente importante dovette essere per lui la Cappella Bolognini di Giovanni da Modena in San Petronio a Bologna) si traduce in acuta capacità di osservazione commista ad un'accesa fantasia, giungendo a risultati di incisiva e talvolta brutale efficacia narrativa. Nel 1430 l'A esegue affreschi (perduti) in San Francesco a Urbino, nel 1437 quelli della Colletta a Talamello (Pesaro). Del 1439 è il polittico ora nella Galleria Nazionale di Urbino, dove si conserva anche l'importante *Crocifissione* proveniente da Santa Maria della Bella. (sr).

Alberti, Cherubino

(Borgo Sansepolcro 1553 - Roma 1615). Figlio d'arte, si formò sotto la guida del padre Alberto insieme ai fratelli, anch'essi pittori, Alessandro e Giovanni, con i quali collaborò. Ha lasciato affreschi a Borgo Sansepolcro (Oratorio del Crocifisso, palazzo Alberti, graffiti del palazzo Rigi) e soprattutto a Roma (palazzo Ruggeri; San Giovanni in Laterano, Sagrestia dei Canonici; Sala Clementina in Vatica-

no; San Silvestro al Quirinale; Sala del Concistoro in Vaticano; Santa Maria sopra Minerva, Cappella Aldobrandini). L'innegabile talento decorativo, basato su una solida esperienza della prospettiva, fu nelle sue opere maggiori al servizio del disegno politico di Clemente VIII Aldobrandini volto ad offrire un'immagine trionfalistica della Chiesa romana. La complessa inscenatura allegorica della Sala Clementina in Vaticano può essere considerata una tappa fondamentale nell'evoluzione della decorazione illusionistica ormai in vista degli esiti grandiosi dell'età barocca. Nella pittura dei decenni tra i due secoli A occupa così un luogo distinto, accanto agli altri protagonisti dell'ultima maniera, dal Cavalier d'Arpino a Cristoforo Roncalli. Nella sua ricca opera a bulino si manifesta l'influsso di Cornelis Cort e di Marcantonio Raimondi. Gli si deve la riproduzione di gran parte dell'opera di Polidoro da Caravaggio (temi biblici e mitologici, allegorie, emblemi, vasi antichi) e anche di Michelangelo (Sistina) e Raffaello (Farnesina). Incise inoltre dagli Zuccari, da Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino e Tempesta. (mtmf + sr).

Alberti, Durante

(Borgo Sansepolcro 1538 ca. - Roma 1613). L'attività pittrice di A si svolse in pratica tutta a Roma, dove l'artista giunse prima del 1568, se è vero – come risulterebbe da un documento – che a questa data lui ci si guadagnava da vivere e se è vera la memoria del Vasari secondo cui intorno al '60 o poco dopo Durante lavorava nella Casina di Pio IV col pittore conterraneo Leonardo Cungi. Entrambe queste notizie contrastano con l'opinione che vorrebbe l'A nato appunto verso il '60, in base a un computo d'anni condotto a ritroso a partire da una presunta data di morte nel 1623 invece che nel '13. A Roma il pittore arrivò col tempo a godere di buona fama, fino a diventare nel 1598 Principe dell'Accademia di San Luca. Fu legato ai cappuccini, e per loro eseguì, a sentire il Baglione, numerosi quadri raffiguranti san Francesco (due tele con le *Stimmate del Santo* – una nelle collezioni vaticane, l'altra in Santa Maria della Consolazione a Roma – gli sono state da non molto restituite). Per l'Ordine lavorò spesso pure per chiese fuori Roma, inviando opere anche in Sicilia (una pala con una *Madonna fra gli angeli e quattro Santi* è nella chiesa dei cappuccini di Tusa).

Fu parimenti in rapporti stretti con la Compagnia di Gesú, per la quale lavorò in varie occasioni, dipingendo nella chiesa principale dell'Ordine fra l'altro una *Trasfigurazione*. E di molti di questi dipinti lo stesso A serbò ricordi scritti in un taccuino di appunti. Le sue figurazioni, per solito improntate a un didascalico pietismo, pur assumendo spunti da pittori di piglio piú vibrante, quali Girolamo Muziano o Giovanni de' Vecchi, non pervengono quasi mai a quei risultati d'intensa spiritualità a cui invece verosimilmente Durante aspirava, animato com'era da un anelito religioso sincero. E che fosse sincero l'attesta il Baglione, il quale definisce l'artista «devotissimo cristiano», e del pari sembra dimostrarlo anche la lezione-esortazione che lui fece tenere a un gesuita davanti agli accademici circa il dovere per un pittore di dipingere cose oneste e di bandire le licenziose. Fra le sue opere piú celebrate s'annovera la *Trinità e Santi* nella chiesa romana di San Tommaso di Canterbury. (an).

Alberti, Giovanni

(Borgo Sansepolcro 1558 - Roma 1601). Membro d'una famiglia d'artisti, si trasferisce a Roma nella seconda metà degli anni '60 insieme ai fratelli Alessandro e Cherubino, coi quali sarà impegnato in numerose imprese decorative. La loro pittura di prospettiva, coi suggestivi e talora sperticati giochi tra figure, finte architetture e sfondati, anticipa l'illusionismo barocco. Fra i molti interventi, in cui non sempre è facile distinguere le mani di ciascuno dei fratelli, va annoverata per Giovanni la partecipazione intorno all'87 alla decorazione della Galleria degli antichi di Sabbioneta (con Alessandro). L'anno dopo tutt'e tre sono a Sansepolcro e lavorano a fresco per la Compagnia del Crocifisso. Giovanni, prima di tornare a Roma, passa per Firenze, poi va ad Urbino per un progetto di decorazione alla villa dell'Imperiale (non andato in porto), quindi a Perugia. Nel '91 affresca con Cherubino le *Storie di Pompeo* a palazzo Ruggieri a Roma; e di poco successivi sono gli affreschi con arditi sottintesi della sacrestia dei canonici in San Giovanni in Laterano. Nel '96, insieme a Cherubino, riceve l'incarico degli affreschi nella Sala Clementina in Vaticano, dove presumibilmente a lui spetta il ruolo piú impegnativo. L'ultima commissione assunta da Giovanni, ancora con Cherubino, riguarda la decorazione del coro di San Silvestro al Quirinale.

le (1600 ca.); ma fu un'allagazione ch'egli non poté soddisfare appieno per la morte, sopravvenuta nel 1601. (an).

Alberti, Leon Battista

(Genova 1404 - Roma 1472). Nel trattato *Della pittura*, composto in latino nel 1435 e trascritto in volgare l'anno successivo, l'A espone teoricamente i nuovi principî della pittura rinascimentale trasferendo in termini e significati «moderni» le antiche definizioni attinte dal testo classico di Plinio. Significativa è la dedica al Brunelleschi e la citazione dei maggiori pittori e scultori fiorentini di primo Quattrocento. Teorizzando un principio a cui il Brunelleschi era giunto da tempo nei suoi studi sperimentali sulla prospettiva, l'A afferma che il dipinto è «intersezione della piramide visiva» formata dai «raggi ottici». Pittura è anzitutto «circoscrizione» cioè disegno, poi «composizione» cioè disposizione delle parti e loro giuste proporzioni ed infine «receptione di lumi» cioè colore che subisce variazioni a seconda del grado di luce ed ombra che esso accoglie: ed è il colore-luce naturalistico della pittura del Rinascimento. L'A dà tuttavia valore essenziale alla «circoscrizione» che è elemento fondamentale dell'arte fiorentina. L'A elenca infine le «virtù» che il pittore deve possedere: egli deve essere dotto e «sapere di lettere», ma deve conoscere soprattutto la «geometria» e deve ispirarsi alla natura (mb).

Alberti, Romano

(Borgo Sansepolcro, seconda metà del XVI sec.). Pittore di scarso talento, noto soprattutto come letterato, ancor giovane si stabilì a Roma presso la Veneranda Compagnia di San Luca e Nobile Accademia dei Pittori su richiesta della quale scrisse il *Trattato della nobiltà della pittura* (Roma 1585) che riprende, pur discostandosene, la distinzione paleottiana delle tre nobiltà della pittura (civile, naturale e teologica) e, più fedelmente, le teorie di F. Zuccari. Il trattato, che assume significato e interesse soprattutto se valutato in relazione alla natura del committente, può essere considerato come il manifesto programmatico della giovane accademia romana la quale, opponendosi al vincolante programma Tridentino, aspira a una riabilitazione laica della pittura (l'A privilegia la nobiltà civile e naturale trascurando la teologica) e al recupero dell'autonomia speculativa. La pittura quin-

di, come il trattato dichiara nel titolo, non è arte «meccanica» ma «liberale e nobile». Ciò che il trattato dell'A espri-me ancora *in fieri* riceverà chiara definizione in *Origine et progresso dell'Accademia del Dissegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma* (Pavia 1604) dove è dominante il pensie-ro di F. Zuccari. Quest'opera, compilata dall'A negli anni del suo segretariato presso l'Accademia (1593-99), raccoglie gli interventi degli accademici volti a una definizione teore-tica del concetto di pittura, tra i quali rivestono particolare interesse quelli di F. Zuccari, presidente dell'istituzione, che preannunciano i principî della sua *Idea*. (mo).

Albertinelli, Mariotto di Bigio di Bindo

(Firenze 1474-1515). Allievo di Cosimo Rosselli e condi-scepolo di Bartolomeo della Porta, con cui costituisce una società ospitata nella bottega di Bartolomeo presso San Pier Gattolini. L'intesa s'interrompe nel 1500, quando Bartolo-meo entra in convento, per riprendere dal 1509 al 1513. A spiegare una cosí prolungata collaborazione può valere, al-meno nel primo periodo, il comune interesse per alcune tra le piú accattivanti espressioni del classicismo tardoquattro-centesco di estrazione sia fiorentina (Ghirlandaio) sia umbra (Perugino) (*Annunciazione*, 1497: Volterra, Duomo), che Mariotto tende ad interpretare con un suo inconfondibile fare micrografico, giungendo, specie nel paesaggio, a vir-tuosismi degni dei fiamminghi contemporanei (trittico con *Madonna e due Sante*: Milano, MPP). Staccatosi da fra Bartolomeo, di cui completa l'affresco con il *Giudizio* in Santa Maria Nuova, A continua con lucida coerenza le sue ricer-che, basate sulla semplificazione geometrica della composi-zione e sull'acuta resa dei particolari (*Crocifissione*, affresco, 1505: Firenze, Certosa; *Madonna e i SS. Girolamo e Zanobi*, 1506: Parigi, Louvre). Dopo questa data, la passione mi-crografica di A si modifica, e per azione dei risultati di elo-quio solenne e di larghezza monumentale raggiunti da fra Bartolomeo, e per la diretta influenza delle opere fiorenti-ne di Raffaello (*Annunciazione*, 1510: Firenze, Accademia). Questa seconda esperienza di lavoro accanto al frate è cer-tamente all'origine anche dei nuovi interessi luministici in senso leonardesco che si colgono nelle opere piú tarde tra quelle a noi pervenute (*Madonna e quattro Santi*: Firenze, Ac-cademia). Negli ultimi anni della sua vita l'A è attivo a Roma

e a Viterbo dove in una fase cruciale per l'evoluzione del classicismo cinquecentesco ottenne commissioni per opere di rilievo di cui nulla rimane. (sr).

Alberto «Sotio» (di Sotio)

Pittore attivo a Spoleto, il cui nome mutilo (Alberto Sot..), e perciò variamente interpretato «Sotio» o «Sotü», si legge su una croce dipinta che reca la data 1187, proveniente dalla chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Spoleto ed ora conservata nel duomo della stessa città. L'altissima qualità del dipinto, eseguito con tecnica raffinata e pigmenti preziosi, la pregevole fattura e l'accurata costruzione della croce, l'iconografia con il Cristo crocifisso in posizione eretta e ad occhi aperti, le figure intere dei dolenti nell'estensione del tabellone centrale e l'Ascensione di Cristo nella cimasa, la fanno ritenere prototipo di un ampio gruppo di croci dipinte presenti nell'area spoletina e capolavoro della pittura romanica in questa zona, dove, tra XII e XIII secolo, si svolse un'intensa attività pittorica. Nella stessa chiesa da cui proviene la Croce si conservano, tra vari affreschi, un *Martirio dei SS. Giovanni e Paolo*, un *Martirio di san Tommaso Becket* e un *San Nicola* da ritenere sicuramente opera di A, mentre altri dipinti di area marchigiana e abruzzese a lui attribuiti sembrano piuttosto derivazioni da questo coltissimo artista aggiornato sulla migliore produzione bizantina nota probabilmente attraverso icone portatili oltre che dai grandi cicli murali, come sant'Angelo in Formis, di cui nella sua opera si possono scorgere i riflessi. (gibe).

Albertus Pictor

(1440 ca. - 1509 ca.). Della sua opera e di quella della sua bottega sussistono soltanto alcune pitture murali disseminate in una ventina di chiese di campagna della Svezia centrale (Härkeberga (Uppland), 1480 ca.; volta della chiesa di Dingtuna (Västmanland), 1475 ca.). Ispirate a incisioni popolari su legno e alla *Biblia pauperum*, presentano uno stile narrativo e realistico nei particolari. Con A si conclude la pittura religiosa medievale in Svezia. La sua bottega di Stoccolma ha prodotto anche sontuosi tessuti a motivi ricamati (Uppsala, Cattedrale). (tp).

Albright, Ivan Le Lorraine

(North Harvey Ill. 1897). Singolare rappresentante della tradizione iperrealista americana, nella linea di Thomas Eakins, maestro di suo padre, Adam, del quale, dall'età di otto anni, copiò le opere. Nella sua pittura l'ossessione del dettaglio raggiunge una precisione allucinante, che fa inclinare verso il fantastico, e spesso verso l'incubo, l'apparente naturalismo del soggetto trattato. La predilezione dell'artista per i misteri biologici e la natura infinitesimale dei fenomeni organici derivatagli forse dal nonno medico, dà alla sua opera un'atmosfera morbosa. Letteraria e spesso spiritualistica, l'opera di A, descritta da Dubuffet come una «geenna di forme interamente abbandonate al delirio», narra la vanità e la rovina della materia attraverso le metamorfosi infinite del tempo. A fu eletto accademico della National Academy of Design nel 1950 e membro del National Institute of Arts and Letters nel 1957. Nel 1964 ha avuto luogo una retrospettiva della sua opera presso l'Art Institute di Chicago. Tra le opere principali citiamo *Into the world there came a soul called Ida* (1929-30: proprietà dell'artista), *Fleeting time, thou hast left me old* (1929-30: New York, MMA), *That which I should have done I did not do* (1931-41: Chicago, Art Inst.), *Poor room – there is no time, no end, no today, no yesterday, no tomorrow, only the forever, and forever and forever without end* (1941-43, 1948-55, 1957-62: proprietà dell'artista). (jcl).

Alcañiz

Uno dei principali centri agricoli della bassa Aragona, A è ricca di monumenti medievali, rinascimentali e barocchi. Il più antico di essi, il castello fortificato, conserva nel torrione un importante complesso di affreschi del XIV sec. Tali dipinti presentano uno stile lineare di moda nella Spagna orientale, ma con una nota ancora arcaica ed angolosa, e sono di contenuto profano. Sulle pareti del salone si sviluppano scene di combattimenti, tornei, corti d'amore, nonché soggetti rustici (opere dei mesi), trattati con notevole senso del movimento e dell'espressione. (pg).

Alcañiz, Miguel

La sua attività si svolse, secondo i documenti noti, a Valencia dal 1421 in poi; e citato a Maiorca nel 1434 e nel 1442.

L'identificazione della sua personalità, effettuata in base al *Polittico di san Michele*, commissionato nel 1421 dalla città di Jérica (provincia di Teruel), le cui ante sono conservate a Lione (MBA), ha consentito di assegnargli alcune delle opere più importanti del gotico internazionale di Valencia, e in particolare il *Polittico della santa Croce* (Valencia, MBA), databile intorno al 1408, anno in cui morí il donatore, Nicolas Pujades. Si deve inoltre ad A un importante polittico commissionato da Vicente Gil, diviso oggi tra il Metropolitan Museum e la Hispanic Society di New York, che fece denominare il suo autore Maestro di Gil, prima che lo s'identificasse con A. Il suo stile «internazionale» unisce l'espressionismo germanico introdotto da Marzal de Sax alla raffinatezza di origine toscana che si ritrova nel polittico anonimo di Bonifacio Ferrer. Gli accostamenti con alcune forme dell'arte toscana sono tanto evidenti che si è giunti ad identificare A col Maestro del Bambino Vispo (Starnina), dopo aver sulle prime supposto che egli compisse in gioventú un viaggio in Italia. (aebs).

Aldegrever, Heinrich

(Paderborn? 1502 - Soest 1558 ca.). Figlio di Hermann Trippecker, detto A, adottò questo secondo cognome a partire dal 1527, firmando le proprie opere con un monogramma AG simile a quello di Dürer. Le notizie che possediamo sulla sua formazione non consentono di confermare suoi rapporti con tale maestro, e neppure di asserire un suo eventuale viaggio a Norimberga, ove, secondo Van Mander, avrebbe lavorato all'altar maggiore di una chiesa. Attivo soprattutto a Soest, ove dovette stabilirsi nel 1525 ca., dipinse un *Polittico della Vergine* (1526) per la Wiesenkirche, alcuni ritratti (*Conte Filippo III di Waldeck*, 1537; Arolsen, coll. del principe di Waldeck e Pyrmont) e composizioni bibliche (*Lot e le sue figlie*, 1555: Budapest), ove talvolta s'individua l'influsso di artisti fiamminghi come Gossaert o Van Orley, e anche quello di Dürer. Si dedicò in seguito quasi interamente all'incisione ad acquaforte e a bulino, campo nel quale acquisí notevole fama. La sua opera incisa comprende soggetti religiosi (*Storia di Giuseppe*, 1528-32; *Adamo ed Eva*, 1530 ca.; *Storia di Lot*, 1555), allegorici e mitologici (*Fatiche d'Ercole*, 1550; *Tarquinio e Lucrezia*, 1553) e ritratti (*Melantone*, 1530; *Albert van der Helle*, 1538; *Autori-*

tratto). La sua abilità compositiva, colta e di estrema maestria, appare elegante nelle incisioni ornamentali. Concepite a partire dal 1535, queste ricche decorazioni, leggermente stilizzate, per pugnali, scudi o cinturoni, hanno contribuito a fare di A uno dei principali ornatisti tedeschi del XVI sec.; con P. Flötner, V. Solis e W. Jamnitzer, egli favorí la diffusione di nuovi motivi decorativi. (acs).

Aldobrandini, Ippolito

(papa Clemente VIII) (1536-1605). Per la decorazione della basilica di San Pietro in Roma scelse pittori come Pomarancio, Vanni, Passignano, Nebbia, Baglione e Cigoli, per eseguirvi quadri d'altare; e riservò al Cavalier d'Arpino, suo artista favorito, la decorazione interna della gigantesca cupola (1603-12). Clemente VIII privilegiò gli artisti fiorentini rappresentativi del tardo manierismo, a detimento di pittori innovatori come Caravaggio o i Carracci. Sotto il suo pontificato venne ritrovato sull'Esquilino l'affresco romano antico delle *Nozze Aldobrandini*.

Grazie a lui, il nipote Pietro (1571-1621) fece una brillante carriera. La sua galleria di quadri si arricchí, nel 1598, della prestigiosa raccolta di Lucrezia d'Este, che egli ereditò e nella quale si trovavano gloriosi Tiziano: *Offerta a Venere* (Madrid, Prado), *Baccanale (gli Andrii)* (ivi), *Bacco e Arianna* (Londra, NG), il cui influsso sui pittori romani del XVII sec. sarà notevole. Pietro fece eseguire tra il 1602 e il 1604, per la cappella di palazzo Aldobrandini, sei celebri paesaggi semicircolari, chiamati «Lunette Aldobrandini», affidandoli ad Annibale Carracci e ai suoi allievi: l'Albani, Lanfranco, Badalocchio (oggi a Roma, Gall. Doria-Pamphili). Si fece costruire a Frascati da Maderno la villa del Belvedere, che fece decorare tra il 1616 e il 1618 con affreschi di mano del Domenichino: le otto composizioni della stanza d'Apollo (oggi a Londra, NG). Commissionò al medesimo pittore la celebre *Caccia di Diana* (1617), che Scipione Borghese, nipote di Paolo V, volle ad ogni costo acquistare. Va notata l'importanza, nell'ambiente del cardinal Pietro, di Giovanni Battista Agucchi (1570-1632), sostenitore del classicismo dei Carracci e del Domenichino, che impose tale preferenza al Cardinale, più sensibile al tardo manierismo del Cavalier d'Arpino. (sr).

Alechinsky, Pierre

(Bruxelles 1927). Entrò nel 1944 nella scuola di arti decorative di Bruxelles; nello stesso anno figurava tra gli esponenti della Jeune Peinture belga ed esponeva dipinti su carta nella Gall. Lou-Cosyn. L'anno successivo soggiornò una prima volta a Parigi, ove si stabilì nel 1951, incidendo le nove acquaforte dei *Mestieri*. Nel 1949 entrava a far parte del gruppo Cobra, di cui era il membro più giovane. Operò con Huyter nell'Atelier 17 (1952); nello stesso anno fu in relazioni epistolari con artisti giapponesi di Kyoto e nel 1955 realizzò in Giappone un film, *Calligrafia giapponese*. Dal 1951 al 1954 ca. la sua pittura si orienta verso un astrattismo fatto di grandi segni coprenti l'intera superficie della tela. La mobilità di scrittura dei disegni a inchiostro di A (il *Primo venuto*, 1966) – ove il tratto, continuamente rotto e ripreso, descrive ricami e arabeschi – rivela un'affinità con l'arte dell'Estremo Oriente, di cui segue anche il metodo esecutivo: in piedi, col supporto posato a terra orizzontalmente. Nel 1965 soggiornò negli Stati Uniti e cominciò a praticare la pittura acrilica presso Walasse Ting; inaugurò così un nuovo procedimento compositivo, in cui il tema del quadro veniva circondato da «note marginali», sorta di piccoli motivi in nero o a colori, analoghi a un fumetto. L'acrilico consente effetti di chiazze colorate e fluide a somiglianza di quelli degli inchiostri litografici, che egli sfrutta con pari virtuosismo a fini decorativi ed espressivi (*Vulcanologia*, serie di litografie, 1970; *Micky*, inchiostro, 1972). I suoi ultimi dipinti sono eseguiti su carta incollata su tela. Ha fornito illustrazioni per poesie di J. Mansour, L. Scutenaire, M. Butor, A. Chavée, e ha realizzato con C. Dotremont «logogrammi-disegni» (1972). La donazione di stampe fatta al MNAM di Parigi comprende un centinaio di prove dal 1970 al 1975. Tra le ultime creazioni grafiche citiamo una grande acquaforte, *Alla cieca* (1973). È rappresentato in numerosi musei: Amsterdam (SM), Berlino (NG), Bruxelles (MRBA), Colonia (WRM), New York (MOMA e Guggenheim Museum), Parigi (MNAM), Roma (GNAM), Venezia (Fond. Peggy Guggenheim). (mas).

Alekseev, Aleksandr

(Kazan' 1901). Giunto a Parigi a vent'anni fu in un primo tempo scenografo collaborando dal 1922 al 1925 a spetta-

coli di Pitoeff, Jouvet e Baty. Dal 1925 cominciò a praticare l'incisione dedicandosi all'illustrazione di edizioni di lusso, in uno stile che molto deve alla sua esperienza di scenografo. Tra le opere cui ha collaborato citiamo: *La Pharmacienne* di Giraudoux (1926), *Le Journal d'un fou* di Gogol' (1927), *Voyage au pays des Articoles* di André Maurois (1927), *Guillaume Apollinaire ou Reflets de l'incendie* di Philippe Soupault (1927), *Petits poèmes en prose* di Baudelaire (1934), *Le Docteur Zivago* di B. Pasternak (1959). Dal 1931 A s'interessò di cinema d'animazione, per il quale ha messo a punto vari procedimenti. In particolare, è autore di un film che illustra l'opera musicale di Musorgskij: *Notte sul Monte Calvo* (1934). (mtmf).

Alekseev, Fëdor Jakovlevič

(San Pietroburgo 1753-54 - 1824). Fondatore della scuola del paesaggio russo nel XIX sec., fu allievo dell'accademia di San Pietroburgo (1766-73) e completò la formazione a Venezia (1773-77): applicò la poetica di Bellotto ai suoi luminosi panorami di San Pietroburgo, di Mosca e delle città della Russia meridionale, animandoli con figure di carattere (il *Palazzo d'Inverno dalla fortezza Pietro e Paolo*, 1797: Leningrado, Museo russo; *Vedute delle porte Voskresenskaja e Nikol'skaia a Mosca*, 1811: Mosca, Gall. Tret'jakov). (sr).

Aleni, Tommaso

(Cremona, documentato dal 1500 al 1526). Spesso confuso con il più modesto Galeazzo Campi, si forma in un clima prospettico di matrice bramantesca (*Madonna col Bambino e santi*, firmato e datato 1500: Cremona, PC) su cui s'inscrivono cospicui spunti protoclassici di ascendenza peruginesca (polittico di San Giovanni in Croce; affreschi nel refettorio e nel chiostro di San Sigismondo a Cremona, datati 1508) che si spingono fino al plagio nella *Madonna col Bambino* (già Londra, coll. Benson). Sul finire del primo decennio del secolo esegue il polittico in Santa Maria Maddalena (che per un'errata lettura del Cavalcaselle fu suddiviso fra l'A e Galeazzo Campi) e la *Madonna in gloria* in Sant'Abbondio, dipinti di particolare impegno prospettivo e compositivo che segnalano l'artista come alternativa – in tono decisamente minore – a Boccaccio Boccaccino, pittore

quest'ultimo a cui sembra guardare nella fase estrema della carriera, segnata da due palette conservate a Cremona. (*mat*).

Alenza, Leonardo

(Madrid 1807-45). Studiò presso l'accademia di belle arti di Madrid. Fu pittore romantico di genere e di storia, e ritrattista; seguì con sensibilità la tradizione di Goya. È rappresentato a Madrid. (*jdlap*).

Aleotti, Antonio

(Argenta, prima del 1494 - Cesena 1527-30 ca.). Le prime tracce documentarie dell'attività dell'A, nel 1494, riguardano un perduto ciclo di affreschi di San Agostino di Cesena. I suoi modi pittorici si possono conoscere dal 1496, data iscritta sul retro del polittico della pinacoteca di Argenta, dov'è evidente la diretta conoscenza dei ferraresi Tura e Roberti, ma si notano anche elementi di derivazione centroitaliana. Dopo il *Cristo in pietà* datato 1498 (Ferrara, PN), l'attività dell'A pare radicarsi stabilmente a Cesena, dove è documentato fino al 1527. Nella locale pinacoteca rimangono la *Madonna in trono coi SS. Michele e Antonio Abate* (datata 1510) e il *San Sebastiano*, recentemente a lui restituito, databile al 1504. (*acf*).

Aleš, Mikuláš

(Mirotice (Boemia meridionale) 1852 - Praga 1913). Con Josef Mánes, che fu suo ispiratore, è il pittore che meglio seppe esprimere, con soggetti tratti dai miti e dal passato ceco, le speranze e la presa di coscienza nazionale del suo popolo. Entrò nell'accademia di belle arti di Praga nel 1869, divenendovi allievo di M. Trenkwald e di J. Swerts; ne subì poco l'influsso, e studiò soprattutto l'arte di Svoboda e di Mánes. Una delle sue prime tele, *Incontro tra re Giorgio di Poděbrady e Mattia Corvino* (1878: conservata a Praga), ne rivela il gusto per le composizioni movimentate e monumentali. Nel *Trittico di maggio* (ivi) si ritrova il suo senso della poesia campestre. Nel 1879 ottenne con Ženíšek l'incarico della decorazione delle lunette del foyer del Teatro nazionale di Praga; oggi è noto che fu lui l'autore delle pitture murali (la *Patria*), e che Ženíšek eseguì i cartoni. A non realizzò spesso i suoi progetti di composizioni monumentali, tranne che sulle facciate delle case, che egli decorò con

graffiti alla maniera rinascimentale italiana; solo come illustratore di libri poté dar libero corso alla fantasia. Nel 1882 compose il ciclo degli *Elementi*, in onore dei pellerossa dell'America del Nord, che apparve in forma di libro. Collaborò sempre più a giornali con disegni umoristici, illustrò varie leggende slave, ma anche canzoni popolari, di cui la raccolta più nota è *Spaliček*. Il suo talento venne riconosciuto solo verso la fine della sua vita. (mv).

Alessandria

Città e porto del basso Egitto, fondata per ordine di Alessandro Magno nel 332 a. C., e sede della dinastia dei Tolomei. Fu tra i principali centri artistici del mondo antico. Dal punto di vista della pittura, e particolarmente nel campo del mosaico greco-romano, l'influsso alessandrino, la cui importanza è oggetto di discussione, sembra sia stato esercitato più sull'Occidente che sull'Oriente mediterraneo. Le stele dipinte ritrovate nelle necropoli ellenistiche (Šatbyī, Hadra) sono gli unici documenti conservati della sua pittura in quest'epoca. (sr).

Alla forte percentuale dell'elemento ebraico, in una popolazione nella quale si mescolavano tutte le razze, si deve la prima traduzione greca della Bibbia ebraica (versione dei Settanta). Il cristianesimo comparve certamente ad A in età apostolica, ma il ruolo di san Marco è alquanto dubbio. Solo a partire dalla fine del II sec., sotto il vescovo Demetrio (189 - 231-32) si può parlare di una chiesa organizzata. La ricchezza materiale della città favorì la creazione e la diffusione dell'arte alessandrina in tutto l'impero. La chiesa l'accettò, ma non si può valutare in quale misura ne sia stata improntata, se non per gli oggetti d'arte minore (sculture, avori, tessuti): tutti i monumenti architettonici sono infatti scomparsi. I resti del gusto cristiano sono più ricchi nel campo della pittura murale o di quella su manoscritti. La prima comparve sulle pareti delle catacombe e delle necropoli poste all'esterno della città, nonché su quelle di alcune cappelle. La catacomba più importante è quella di Karmūz, presso la colonna di Pompeo. Venne scoperta nel 1858 e studiata da Wescher (dove il nome di catacomba Wescher) e in seguito da altri archeologi; essi conclusero che in origine era stata pagana, divenendo poi necropoli dei cristiani, che trasformarono due sale in luogo di culto aggiungendovi

un'abside coperta di pitture, nelle quali il simbolismo si mescola al racconto evangelico. Al centro, un *Cristo* in trono, che distribuisce pani e pesci; a sinistra, le *Nozze di Cana*; a destra, la *Moltiplicazione dei pani*. In una delle sale adiacenti figurano la *Risurrezione di Cristo*, un *Cristo* giovane che calpesta un leone e un serpente (salmo 91.13), e l'*Ascensione*, complesso accompagnato da raffigurazioni di apostoli, di martiri e dei santi Cosma e Damiano. Tutti questi dipinti sono di data diversa; i più antichi sono manifestamente quelli dell'abside (IV o V sec.?), mentre gli altri possono attribuirsi al VI-VII sec. Questi ultimi presentano già la rigidezza e l'atteggiamento stereotipo delle pitture bizantine; invece gli affreschi dell'abside sono trattati con arte più naturale e più libera, alla maniera degli affreschi romani. Il simbolismo eucaristico appare nella scelta dei soggetti e nei mutamenti cui l'artista sottopone il testo evangelico che gli è servito di tema. Così, nella scena centrale, raffigurante una delle due *Moltiplicazioni dei pani*, sostituisce l'apostolo Filippo con Pietro. Altre pitture murali erano visibili ad Abū Girğe, nelle rovine di una cappella posta 35 chilometri a sud-ovest di A e datata probabilmente al VI sec.; esse sono state trasportate al museo di A. Presentano un personaggio orante in mezzo a un giardino che è probabilmente il paradiso, e un'Ascensione. Un altro edificio cristiano si trovava 30 chilometri a sud di A, ad Alam Shaltut (metà del VI sec.). Le pitture murali (oggi al museo di A) presentano due registri di decorazioni floreali, trecce, rami di rosa, tralci di vite, pavoni affrontati da una parte e dall'altra di un arbusto di rose piantato in un prato. La natura cristiana del monumento è attestata da due croci poste a destra e a sinistra dei pavoni. Il complesso, di evidente stile ellenistico, senza dubbio non è privo di un significato simbolico. Un complesso di pitture nei dintorni di Antinoe, del medesimo stile e relativamente della medesima epoca degli affreschi di Karmūz, appartiene all'arte alessandrina ma si ricollega di più all'Egitto cristiano; e così pure gli affreschi di Baghawāt e le più antiche miniature greche e copte (particolarmente quelle che ornano la *Cronaca di Alessandria*). (jle).

Alessandro III

(San Pietroburgo 1845 - Livadia (Crimea) 1894). Zar di Russia dal 1881 al 1894, fu promotore di riforme antiaccademiche.

che nei riguardi dell'insegnamento artistico, che egli intendeva mettere alla portata delle masse popolari; protesse il realismo dei Peredvižniki e la pittura monumentale di «spirto russo» (1885: Kiev, cattedrale di San Vladimir). A lui si deve la costituzione del Museo russo a San Pietroburgo. (bl).

Alessandro VI, papa

(Rodrigo Borgia) (Xativa (Valencia) 1430-32 - Roma 1503). A Roma già dal 1453, collaborò a consolidare il potere della famiglia Borgia e fu eletto papa nel 1492. Fu sensibile alle lettere e alle arti: s'impegnò per rinnovare l'università di Roma e protesse umanisti come Domenico Porzio e Fedra Inghirami. Come papa impiegò Antonio da Sangallo il Vecchio in varie opere, tra cui la fortificazione di Castel Sant'Angelo. Nello stesso castello gli appartamenti superiori furono affrescati dal Pinturicchio con decorazioni a «grottesche» e storie di A (affreschi totalmente perduti). In Vaticano A si valse del Pinturicchio per la decorazione dell'appartamento Borgia (1492-94). Si tratta di sei sale, di cui due fanno parte della torre Borgia e le restanti del precedente fabbricato di Nicolò V. È soprattutto nella Sala dei Santi che la personalità del Pinturicchio si esprime pienamente, in soggetti come la *Disputa di santa Caterina*. In altre sale è preponderante l'attività degli aiuti, individuati in Antonio da Viterbo, Pier Mattia d'Amelia e altri. (came).

Alessandro di Atene

(II sec. a.C.). È autore delle *Giocatrici di astragali*, pittura monocroma su marmo trovata ad Ercolano e conservata a Napoli (MA). Quest'opera firmata rappresenta, con grazia ed eleganza e in stile classicheggiante, Niobe che, assistita da Febo, tende la mano a Latona corruciata, mentre in ginocchio Aglae ed Ileaira giocano agli astragali. (cp).

Alesso d'Andrea

(Pistoia, XIV sec.). Iscritto alla compagnia di San Luca di Pistoia nel 1341, fu autore di affreschi recentemente riportati in luce nella cappella di San Jacopo del duomo di Pistoia (quattro *Virtù*), datati 1347. Sulla base di quest'opera documentata gli si sono potuti attribuire anche i frammenti di un grande *Giudizio universale* dipinto a fresco nell'Ospedale della Misericordia di Prato, in parte derivante da quello

dell'Orcagna in Santa Croce a Firenze, e un *Sepolcro*, anch'esso a fresco, nel duomo della stessa città. La sua eleganza ricorda quella di Bernardo Daddi, ma egli sembra segnato soprattutto dall'influsso di Maso. (sr).

Alexandrino de Carvalho, Pedro

(Lisbona 1730-1810). Formatosi in patria, fu discepolo e collaboratore di André Gonçalves, cui succedette nella seconda metà del XVIII sec. Abile pittore e disegnatore, fu decoratore di estrema fecondità, specializzato nella pittura di soffitti e di quadri d'altare, direttamente imitati da stampe italiane. Sue opere figurano nella maggior parte degli edifici religiosi ricostruiti a Lisbona dopo il terremoto del 1755 (chiese dei Martiri, dell'Incarnazione), nonché in numerosi palazzi e chiese portoghesi. Il *Salvatore del mondo*, eseguito nel 1778 per la cattedrale di Lisbona (oggi scomparso; schizzo a Lisbona, MAA), considerato il suo capolavoro, gli diede tardivo successo. (mtmj).

Algarotti, Francesco

(Venezia 1712 - Pisa 1764). Figura estremamente rappresentativa del cosmopolitismo e dell'eclettismo del XVIII sec.; visitò l'Europa, legandosi ai personaggi più distinti del suo tempo. Consigliere artistico di Federico il Grande e soprattutto di Augusto III di Sassonia, entrò in contatto con i pittori veneziani contemporanei e in particolare con Tiepolo; fece eseguire, per la galleria di Dresda, composizioni di cui egli stesso dettava i soggetti, sfortunatamente scomparse; acquisì pure opere di maestri antichi. Nel corso dei suoi soggiorni veneziani arricchì la propria collezione privata, comprendente tredici Tiepolo (la raccolta è ancora segnalata nel 1854). Fu egli stesso disegnatore e incisore dilettante. Le sue teorie artistiche trovarono espressione essenzialmente in scritti a carattere divulgativo. La sua opera più nota, il *Newtonianismo per le dame* (1737), elegante esposizione dell'ottica di Newton, fu intitolata anche *Dialoghi sopra la luce e i colori*. Dedicati alle arti – nella sua vasta attività di cultore di musica, di letteratura, di economia, ecc. – sono i saggi *Sopra l'architettura* (1753), *Sopra la pittura* (1762) e *Sopra l'Accademia di Francia che è in Roma* (1763), oltre alle *Letttere sopra la pittura* (Venezia, 1792) in cui non mancano osservazioni acute e aliene da preconcetti accademici. Ag-

giornato e vivace, aperto a tutta la problematica dell'illuminismo, si dimostra orientato in senso antobarocco, con un gusto classicista già volto ad esiti neoclassici. Contribuì alla crescita del culto del Palladio a Venezia, conoscendo egli direttamente il palladianesimo inglese. (gb + sr).

Aliamet, Jacques

(Abbeville 1726 - Parigi 1788). Giunto a Parigi verso il 1747, venne introdotto dal suo protettore, l'incisore Robert Hecquet, nella bottega di Jacques-Philippe Le Bas, cui dovette la sua formazione. Presto si mise in proprio, cominciando col riprodurre i dipinti dei maestri fiamminghi od olandesi, che andavano allora sempre più di moda, interessandosi poi, verso il 1759, all'opera di Joseph Vernet (serie delle *Quattro ore del giorno*). Incise anche le scene popolari di Jeaurat e riprodusse, per la pubblicazione, opere conservate in collezioni importanti: *Galleria reale di Dresda* (1753-57), *Gabinetto di Choiseul*. Il suo nome è legato anche all'illustrazione di alcuni grandi libri del XVIII sec., cui partecipò sempre come riprodotto. Tra le numerose vignette da lui eseguite citiamo quattro pezzi per le *Fables de La Fontaine*, da Oudry (1755), e alcune tavole dei *Contes de La Fontaine* (1762). Collaborò inoltre alle *Battaglie della Cina* (1774) e al *Voyage pittoresque ou Description du royaume de Naples* dell'abate di Saint-Non (1781-86).

Il fratello minore **François-Germain** (Abbeville 1734 - Londra 1790), anch'egli incisore, fece una carriera meno brillante. Fu allievo di Robert Strange a Londra, e incise molto per John Boydell. (mtmf).

‘Alī Asghar di Kāshān

Pittore persiano della biblioteca di Ibrāhīm Mīrzā, governatore di Mashhad (metà del XVI sec.). Si distinse per spiccate doti di colorista e per la capacità di rappresentare strade e alberi. Fu padre del celebre Āqā Rizā. (so).

Alibrandi, Gerolamo

(Messina 1470-1524). Figura predominante nell'ambiente pittorico messinese del primo Cinquecento. Gli scarsi dati pervenuti si riferiscono soltanto a una fase matura (1514-19), caratterizzata da opere che denunciano una particolare prontezza nel divulgare le novità affermate nei centri continen-

tali di piú avanzata attività artistica. Scarse sono, quindi, le notizie circa il periodo giovanile; tuttavia la *Madonna col Bambino* (Mandanici, Chiesa Madre), attribuitagli, ben si colloca ai suoi esordi per la chiara osservanza a canoni ancora antonelliani. Mentre il piú tardo (1514) *Giudizio Universale* (Messina, Museo regionale), per i caratteri bramantiniani, dimostra già la sua evoluzione in sintonia con l'ambiente napoletano. A seguito poi degli aggiornamenti lombardo-romani, introdotti personalmente da Cesare da Sesto a Messina (1515-16 ca.), risponde adeguatamente con la sua *Madonna dei giardini* (Santo Stefano Medio, Chiesa Madre) eseguita tra il 1515-16. La *Presentazione al tempio*, firmata e datata 1519 (oggi frammentaria: Messina, Museo regionale), mostra infine una qualificata e tempestiva interpretazione, favorita verosimilmente da un precedente viaggio nell'Italia settentrionale e centrale, dei piú moderni testi pittorici di Sebastiano del Piombo e dei protomanieristi toscani. (rdg).

Aligny

(Théodore Caruelle d') (Chaumes (Nièvre) 1798 - Lione 1871). Allievo di Regnault e di Watelet, e continuatore della pittura di paesaggio storico, fu tra i primi ad avvertire il bisogno di uno studio dal vero. Si recò presto a Barbizon, e spesso vi tornò. In Italia, nel 1825, nacque la sua amicizia con Corot, che comprese ed incoraggiò. Viaggiò nel Mezzogiorno della Francia, in Normandia, di nuovo in Italia (1834-36) ed in Grecia (1843). Morí quando era diventato direttore della scuola di belle arti di Lione. È rappresentato a Parigi al Louvre (*Prometeo, salon* del 1837) e in numerosi musei francesi (Avignone, Lione). È un abile disegnatore; la sua arte congiunge il senso grafico della linea e il gusto delle nette contrapposizioni tra luce ed ombra. (sr).

Alizeri, Federico

(Genova 1817 - San Biagio di Polcevera 1882). Giornalista e insegnante, A ebbe incarichi nelle società scientifiche della sua città. Pubblicò la *Guida artistica per la città di Genova* (3 voll., 1846) e la *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e le sue adiacenze* (1875). Dedicò agli artisti e all'arte della Liguria due raccolte di scritti, le *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia* (3 voll., 1864-66) in cui raccoglieva la documenta-

zione piú completa esistente sugli artisti della fine del Settecento e della prima metà dell'Ottocento, e le *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI* (6 voll., 1870-80). Queste opere, benché scritte in un modo enfatizzato tipicamente ottocentesco, e prive di una visione critica originale, tuttavia hanno le qualità di repertori ricchi in notizie e documenti sulla cultura artistica ligure. (sag).

Allan, David

(Alloa 1744 - Edimburgo 1796). Si formò a Glasgow dal 1755 all'Accademia Foulis, lavorò poi con Gavin Hamilton a Roma, e a Napoli dal 1764 al 1777. Tornato in Scozia nel 1780 dopo un soggiorno a Londra di tre anni, divenne nel 1786 presidente dei Trustees dell'Accademia di belle arti di Edimburgo. Mediocre pittore di storia (*l'Origine della pittura*, 1775: Edimburgo, NG), si specializzò nel ritratto, nei *conversation pieces* e nella pittura di genere; illustrò il *Pastore gentile* (1788), poesia di Allan Ramsay, e componimenti lirici di Burns. È stato talvolta chiamato lo Hogarth scozzese. Le sue opere sono conservate soprattutto a Edimburgo (NG) e a Londra (NPG). (mk).

Allegrini, Francesco

(Cantiano? 1615-20 ca. - Gubbio? dopo il 1679). Fu allievo a Roma del Cavalier d'Arpino; l'esame della sua ricca produzione grafica e pittorica lo rivela attento anche al Cortona, e tuttavia sostanzialmente estraneo al linguaggio barocco. Confuso a lungo con il padre Flaminio, anch'egli pittore – documentato per alcune tavole nella chiesa dei Cappuccini di Savona e per un fregio (1625-27) in palazzo Chigi, già Aldobrandini, a Roma – fu attivo essenzialmente tra Roma e Gubbio, con brevi interruzioni – ma la questione è tuttora assai discussa – per eseguire affreschi nel duomo di Savona e nei palazzi Durazzo e Gavotti a Genova. Se nello *Sposalizio mistico di santa Caterina* (1650 ca.: Roma, Santi Domenico e Sisto) si mostra in tutto condizionato dalla cultura arpinesca, la successiva *Battaglia* affrescata entro il 1655 in palazzo Rospigliosi, brillante compendio di soluzioni tardomanieristiche tra Callot e Bernardo Castello, è uno dei capolavori di un genere che l'A praticò con frequenza. Gli appartengono numerosi affreschi in chiese romane (San Marco, Santi Cosma e Damiano), fregi con *Battaglie* in palazzo Al-

temps, *Storie dell'Antico Testamento* in palazzo Pamphili, e un ciclo – forse il suo capolavoro – nell'ex palazzo del Sant'Uffizio (1659-60). Dal 1661 ca. si stabilisce a Gubbio; tra le opere ivi eseguite vanno ricordati gli affreschi (1674-78) nella chiesa della Madonna del Prato, ai quali collaborò Louis Dorigny. (*lba*).

Allori, Alessandro

(Firenze 1535-1607). Accolto, alla morte del padre, dallo zio Agnolo, detto il Bronzino, soggiornò a Roma tra il 1554 e il 1559; ma la sua carriera si svolse a Firenze, nell'ambiente degli artisti e teorici della cerchia di Vasari; scrisse un *Dialogo sopra l'arte del disegnare*, pubblicato a Firenze nel 1590. Partecipò all'allestimento di numerosi «apparati», vaste ed effimere decorazioni eseguite in occasione dei funerali di Michelangelo (1564) o di nozze principesche (1565, 1588). La sua pittura, la cui fredda eleganza s'ispira al Bronzino, ben si adattava alla preziosità dello studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio, per il quale realizzò due composizioni (*Pesca delle perle* e *Banchetto di Cleopatra*, 1570-71). Gli si deve pure la decorazione pittorica di alcune cappelle (Gaddi in Santa Maria Novella, Montaguti in Santa Maria Annunziata), di ville (Poggio a Caiano) e di palazzi (Uffizi), nonché numerosi dipinti religiosi (*Nascita della Vergine*: Cortona, Santa Maria Nuova), ritratti e cartoni per arazzi. (*fv*).

Cristofano (Firenze 1577-1621), figlio di Alessandro, mentre seguitò a firmarsi «C. Allori Bronzino», sull'esempio paterno, dissentì apertamente dall'accademismo formale di cui il padre era stato assertore, contribuendo col Cigoli al rinnovamento della pittura fiorentina su basi naturalistiche. Importanti in questo senso sono i numerosi e intensi ritratti (*Bernardo Davanzati*: Oxford, Ashmolean Museum; *Ritratto di giovane*: Brunswick, Bowdoin College; e quelli della Galleria Palatina di Firenze). Ricercò effetti di verità nell'uso del colore alla veneziana (*Adorazione dei Magi*: Firenze, Pitti), ma le sue osservazioni dal vero restano spesso alla superficie delle cose, limitate nei molti quadri di soggetto sacro o biblico alla resa di costumi, arredi, tipi comuni al suo tempo. Il suo dipinto più tipico e famoso è la *Giuditta* (Firenze, Pitti), di cui esistono numerose repliche; mentre un capolavoro della pittura religiosa fiorentina è costituito dall'*Ospitalità di san Giuliano* (ivi). (*eb*).

Allston, Washington

(Georgetown 1779 - Cambridge Mass. 1843). Principale rappresentante del romanticismo negli Stati Uniti, si formò in Europa, prima a Londra nello studio di Benjamin West (1802), poi durante vari soggiorni a Parigi (1803), in Italia (1804-1808) e di nuovo a Londra (1811-18). Le sue opere migliori sono paesaggi composti, ricchi di immagini complesse e visionarie: *Caccia di Diana* (1804: Boston, MFA). Dopo il definitivo ritorno a Boston nel 1818 dipinse soggetti religiosi o biblici con uno stile drammatico e solenne. Il più importante fra essi, il *Festino di Baldassarre*, restò incompiuto malgrado la pubblica sottoscrizione aperta in suo favore (abbozzo a Boston, MFA). A fu considerato un maestro negli ambienti colti di Boston; la sua pittura, d'ispirazione romantica non ebbe seguaci. Poeta e filosofo quanto pittore, amico di Coleridge, riflette fedelmente nel suo pensiero quello dello scrittore W. E. Channing, suo cognato e compatriota. (sc).

Almada-Negreiros, José de

(São Tomé 1893 - Lisbona 1970). Fu anche autore di poesie (*K4*, il *Quadrato blu*, 1917), romanzi (*Accidenti alla guerra*, 1925, pubblicato nel 1938), saggi e testi teatrali; col poeta Fernando Pessoa (1888-1935) fu la figura più avanzata della prima generazione del «modernismo» portoghese. Esordì come caricaturista (1912); partecipò come poeta al movimento futurista di Lisbona nel 1915-17. Dopo un breve soggiorno a Parigi (1919-20), che lo orientò definitivamente verso la pittura, emigrò dal 1927 al 1932 a Madrid, ove lasciò dipinti murali, oggi scomparsi, per sale di spettacolo, e collaborò a giornali («El Sol»). Abile disegnatore, produsse numerosi ritratti, alcuni dei quali dipinti (*Fernando Pessoa*, 1956: Lisbona, Fond. Gulbenkian). Fu pure autore di affreschi nelle stazioni marittime di Lisbona (1943-48), il più importante complesso di pittura moderna realizzato in Portogallo. La sua pittura mantiene le stilizzazioni del cubismo, e il suo interesse insieme speculativo e poetico per la scienza dei numeri è legato all'astrattismo geometrico, cui contribuì dal 1957 con composizioni molto rigorose; ad esse si può accostare il pannello *Cominciare* (1969: Lisbona, Fond.

Gulbenkian). Arazzi (1952: Lisbona, albergo Ritz) e vetrate (1938: chiesa di Fatima) ne completano l'opera. (jaf).

Alma-Tadema, Lawrence

(Dronrijp (Frisia) 1836 - Wiesbaden 1912). Allievo di Wappers e di Leys ad Anversa, nel 1870 si stabilí in Inghilterra (divenne cittadino britannico nel 1873 e accademico nel 1879), dove rappresentò brillantemente la High Art vittoriana. Si specializzò nella pittura aneddotica, illustrando scene di vita quotidiana ambientate nel mondo greco, romano, egizio con un impegno di esattezza archeologica e una precisione imitativa nell'esecuzione, che gli valsero una fama prodigiosa e numerosissimi incarichi (*Danza pirrica*, 1869: Londra, Guildhall Art Gall.). Sue opere figurano nei musei britannici e americani e in musei di Parigi (MO), Francoforte, Amburgo, Lilla, Madrid, Mosca, nonché in coll. priv. (la coll. Allen Funt di New York raccoglie 35 dipinti dell'artista, esposti nel 1973 al Metropolitan Museum con il titolo *Vittoriani in toga*). (sr).

Alpatov, Michail Vladimirovič

(Mosca 1902). Storico e critico d'arte. I suoi primi studi riguardano la storia della pittura russa e della pittura bizantina; presto pubblica articoli sia in Unione Sovietica sia all'estero (*La questione delle influenze occidentali sulla pittura russa antica*, 1924; *L'icona dell'Ascensione nella galleria Tret'jakov*, 1926; *I mosaici di Kariye Camii*, 1926). A questo periodo dell'arte russa ha dedicato alcuni corsi all'università di Mosca (1946, 1947). Tuttavia, assai presto si è rivolto allo studio dell'arte occidentale. Nel 1939 pubblica a Mosca *L'arte italiana nell'epoca di Dante e di Giotto*, seguita da *La nascita del realismo nella pittura italiana dei secoli XIII e XIV*. I suoi articoli piú importanti sono stati raccolti in *Studi di storia dell'arte dell'Europa occidentale*, Mosca 1963. Dedicò un certo numero di studi monografici ai pittori russi: *Andrey Rublev*, Mosca 1943; *I. I. Levitan*, ivi 1945; *A. A. Ivanov*, due voll., ivi 1956. Dopo la guerra intraprese una *Storia universale delle arti* (Mosca 1948-55), nella quale, secondo le sue stesse parole, cerca di evidenziare i rapporti tra ciascuna disciplina artistica, «qualcosa sul tipo della storia comparata della letteratura». Tali intenti si ritrovano in altre due pubblicazioni, *Russian Impact on Art* (New York 1950) e *Cultu-*

re russe et les lumières. Utopies et institutions au XVIII^e s. (Paris - La Haye 1963). A si è pure interessato all'evoluzione della critica d'arte in Russia e in Urss in vari articoli: *Della storia della critica d'arte russa* (1960); *Scoperte e ricerche nel campo della storia dell'arte in Urss dopo il 1940* (1958, 1959, 1961, 1966). Al 1967 risale la pubblicazione degli *Studi di storia dell'arte russa*, raccolta in due volumi dei suoi principali articoli pubblicati sia in russo sia in lingue straniere in riviste e periodici specializzati. Il primo volume è dedicato all'arte russa antica, il secondo all'arte russa da Caterina II ai giorni nostri; nel complesso l'opera rivela il particolare interesse nutrito da A nei confronti di quel periodo dell'arte russa che coincide con la sua emancipazione nei confronti di quella di Bisanzio. (bdm).

Alpera

Le caverne rupestri di A (Spagna, provincia di Albacete) vennero scoperte nel 1910 dall'archeologo spagnolo P. Serrano e dall'abate Breuil. I soggetti dipinti, di piccola dimensione e generalmente trattati in colore piatto monocromo (rosso, nero) rappresentano scene di caccia, di combattimento, di vita domestica. Mentre gli animali (stambecchi, cervidi, equidi) sono di stile naturalista, i personaggi tendono a una certa stilizzazione detta del tipo di A. Il movimento è espresso con abilità, in particolare nella caverna della Cueva de la Vieja, ove arcieri acconciati con piume, dai corpi agili e nudi e dalle gambe muscolose, e donne vestite di lunghe gonne rigate, vengono rappresentati in vari atteggiamenti. Quest'arte del Levante spagnolo sarebbe, secondo l'abate Breuil, in parte contemporanea delle opere delle caverne franco-cantabrichi; per gli studiosi attuali di preistoria sarebbe invece più recente, e precisamente neolitica. Alcuni vi hanno riconosciuto un influsso dell'arte rupestre africana, ma l'ipotesi non ha avuto seguito. (yt).

Alsazia

Quasi non esiste un periodo per il quale si possa effettivamente parlare di arte alsaziana. Il termine «scuola alsaziana», che si applica essenzialmente alla pittura e alla scultura, trova una certa giustificazione nel xv sec., che vide fiorire l'arte di Martin Schongauer, e forse in quella parte del

XIX sec. che coltivò l'aneddoto romantico o familiare. Risalendo alle fasi più antiche del medioevo, le miniature (Strasburgo, Marbach-Schwarzenthann, Sindelsberg) e le pitture murali sono anonime e rare.

Il XIV secolo All'inizio del XIV sec. compare per la prima volta il nome del pittore di vetrate Renboldus, che eseguì le vetrate della chiesa di Westhofen nel Basso Reno. In seguito è segnalato il maestro Nicolas Wurmser, di cui si conserva soltanto l'attività al castello di Karlstein presso Praga. La prima opera pittorica che si collega a un nome conosciuto è il prospetto, su pergamena, del piano centrale tra le torri della cattedrale di Strasburgo, con le sue figure dipinte. Esso è attribuito alla bottega del maestro d'opera Michel de Fribourg, architetto della famiglia dei Parler, intorno al 1380.

Il XV secolo All'inizio del XV sec. alcuni artisti fortemente influenzati dalla Borgogna e dall'Italia (come Hans Tiefenthal di Sélestat, che s'identifica col Maestro del Paradies-Gärtlein di Francoforte) traducono nelle loro opere il misticismo dell'A e dell'alto Reno. Senza dubbio, in occasione dei concili di Costanza e di Basilea (1414 e 1431-34), i contatti presi in particolare col Sud della Francia inducono a un'arte più realistica, dal sicuro senso plastico, dalle prospettive esatte come quella di Konrad Witz di Basilea, nel momento in cui quest'ultima, non ancora unita alla confederazione elvetica, era come Strasburgo città libera e città autonoma imperiale. Tali conquiste plastiche ed espressive vengono ammorbardite da Martin Schongauer, che conferisce loro un fascino incontestabile, spesso nutrito dagli esempi della pittura fiamminga (Rogier van der Weyden). Accanto a lui altri si mostrano più rudi, più legati all'aneddoto, come Hans Hirtz, il Maestro della Passione di San Pietro Vecchia a Strasburgo, Heinrich Lutzelmann, Caspar Isenmann a Colmar, e il Maestro E. S., incisore la cui opera in A si rivelò feconda. L'arte degli antichi Paesi Bassi è la principale fonte d'ispirazione, trasmessa dall'incisione su legno e diffusa lungo il Reno dai monaci e dai mercanti. Mathis Gotthart Nithart, detto Grünewald, è l'autore del polittico degli Antoniti di Issenheim (1510-13 ca.: Colmar, Museo di Unterlinden). Quest'opera, benché celebre fin dalla sua realizzazione, esercitò solo scarso influsso sui contemporanei e sugli artisti successivi, il che rende ancor più difficile stabilire un soggiorno prolungato del maestro in A;

allo stesso Grünewald si è tentato di attribuire altre opere in A ma solo sulla base di confronti formali, in assenza di prove documentarie. L'arte di Hans Baldung detto Grien (il Verde) non ignora quella di Grünewald, né nella pittura né nell'incisione, dove si ritrovano d'altronde gli influssi successivi di Albrecht Dürer e di Luca Cranach.

Il xvi secolo Con questi due artisti la pittura luminista giunge ad alti livelli che nella seconda metà del XVI sec. Tobias Stimmer sarà l'unico a ritrovare nelle sue opere migliori (alcune raffigurazioni e annotazioni nei pannelli della cassa dell'orologio astronomico della cattedrale di Strasburgo). Si aggiungono a questi disegnatori come Hans Wyditz, David Kandel, orafi e incisori ugonotti come Thierry de Bry ed Etienne de Lausnes, l'ornatista Wendel Dietterlin. Citiamo ancora pittori alsaziani della diocesi di Basilea, come Hans Herbster e – benché in A non se ne conservi nulla – Hans Holbein il Vecchio.

Il xvii secolo Tranne i progetti di Wendel Dietterlin, raccolti nel suo *De architectura* (dopo il 1593), di un'esuberanza ornamentale disdegnata dai costruttori, il manierismo in A fu moderato, e lo sviluppo limitato alla fine del XVI e soprattutto al XVII sec., a causa di un impoverimento delle arti e della cultura dovuto alle crisi economiche e ai contrasti politici, che condussero alla progressiva integrazione dell'A nel regno di Francia, sancita dal trattato di Vestfalia (1648). Da questo restano escluse Strasburgo e Mulhouse che, confederata svizzera, tornerà alla Francia solo con la Rivoluzione. Questa fase vede il diffondersi soprattutto di pittori di nature morte e di ritrattisti. Sébastien Stoskopff emerge fra tutti, seguito da Jean Baumann e da Albrecht Kauw, entrambi espatriati: il primo in Olanda, l'altro nell'Oberland bernese. All'opposto Théodore Roos, nato in Germania, si stabilisce a Strasburgo. L'interesse per le cose della natura, sempre vivo in A, condurrà alle opere di Léonard Baldner (pesci) e di Jean-Jacques Walter (uccelli). Tali soggetti si sostituiscono ai quadri di soggetto sacro che l'introduzione della Riforma in A aveva fatto scomparire. Sotto il pennello o la penna di F. Brentel e di J. N. Gassner il paesaggio assume, nel primo, valore documentario, mentre rivela un certo preromanticismo nel secondo.

Il xviii secolo Nel XVIII sec. l'arte conosce in A un rinnovamento dovuto al mecenatismo d'un principe-vescovo

amante del fasto, Armand-Gaston-Maximilien de Rohan, e allo spirito d'iniziativa d'un governatore reale ambizioso e corrotto, Joseph de Klinglin; grazie a loro possediamo la magnifica serie d'incisioni delle feste date in onore della convalescenza di re Luigi XV nel 1744, eseguite da Jean-Martin Weis. Il regime ecclesiastico instaurato dalla Riforma non ha più presa sul nuovo tipo di arte che allora andava sviluppandosi, in particolare sui quadretti galanti di Jean-Frédéric Schall, sulle scene di genere di Martin Drolling e sull'atmosfera preromantica di Jean-Jacques de Loutherbourg. Tutti e tre attraversano il periodo rivoluzionario e, arricchiti da una rinnovata ispirazione all'inizio del XIX sec., diventano neoclassici, romantici e orientalegianti.

Il XIX secolo La grande partecipazione dell'A all'epopea napoleonica rivelò talenti di pittori di battaglie, tra i quali vanno citati il barone Lejeune, disegnatore e vero e proprio cronista delle campagne dell'Impero, Benjamin Zix e Victor Huen. Il ritratto in miniatura era allora molto apprezzato: J.-B. Meyer e i Guérin a Strasburgo, G. A. Keman a Sélestat, F. X. L. Hohr e J. J. Karpff a Colmar eccellono nel genere. Il gusto tradizionale dell'A per il paesaggio e l'aneddoto suscitò un gran numero di pittori di genere legati al folklore, ma anche paesaggisti, influenzati tanto dal naturalismo d'un Courbet quanto dalla scuola di Barbizon, da quella di Düsseldorf, dallo spirito Biedermeier e dal romanticismo storicizzante tedesco. Citiamo i Lix, Brion, Schuler, Haffner, e il celebre illustratore Gustave Doré, nato a Strasburgo. L'arte contemporanea in A non presenta grandi nomi, tranne Arp. Charles Walch, nato a Thann, si rivela un *fauve* intimista e *naïf*. Lucien Adrion trova accenti vicini ai *fauves* e ad Utrillo, il cui suocero, André Utter, è anch'egli alsaziano. Paul Welsch esprime una felicità bucolica, Henri Beeke imposta ritratti fortemente veridici, Paul Braunagel conosce la Parigi di Toulouse-Lautrec, e Léon Lehmann fa tesoro delle lezioni del suo amico Rouault. Hans Arp, co-fondatore del movimento Dada a Zurigo, segue una poetica quanto mai personale. Con la moglie Sophie Taeuber e con Theo van Doesburg, creatore del movimento De Stijl, egli realizza nel 1926 la decorazione interna della birreria Aubette a Strasburgo. (*vb*).

Alsloot, Denys van

(Malines 1570 - Bruxelles 1628). Maestro nel 1599, al servizio degli arciduchi d'Austria Alberto ed Isabella, collaborò spesso con H. de Clerck. Fu paesaggista minuzioso nel gusto di Coninxloo e di Bruegel de Velours; le sue grandi vedute dei dintorni di Bruxelles (*l'Abbazia della Cambre*, 1609: Nantes, MBA) preannunciano il paesaggio della scuola di Bruxelles. Il Louvre ne conserva un *Paesaggio d'inverno* di un irrealismo ancora manierista, in voga nel XVII sec. (jf).

Alt, Rudolf von

(Vienna 1812-1904). Fu notevole vedutista, celebre anche oltre i confini austriaci per i paesaggi di rovine, le vedute di città e gli interni. Educato dapprima dal padre Jakob, pittore e disegnatore di rovine, proseguí gli studi dal 1826 all'accademia, ma la sua formazione verrà determinata soprattutto dallo studio dal vero. Effettuò lunghi viaggi in tutta l'Austria-Ungheria e nell'Europa meridionale, fino alla Sicilia. Nel 1828 accompagnò il padre in un viaggio di studio nelle Alpi austriache. Nel 1830 espose per la prima volta a Vienna. Dipinse agli inizi tele con complicate architetture, come la *Cattedrale di Santo Stefano* (1832: Vienna, öG), ma era sin da allora attratto dall'acquerello, procedimento che doveva in seguito adottare esclusivamente; le sue realizzazioni in questa tecnica possono confrontarsi con i migliori lavori degli acquerellisti francesi e inglesi dello stesso periodo. Il formato dei suoi acquerelli crebbe progressivamente, raggiungendo talvolta quello dei quadri a olio, il cui colore è peraltro più intenso, persino nelle scene d'interno. A seppe rinnovarsi costantemente; prima rappresentando il realismo Biedermeier, poi praticando la pittura all'aperto. Fu infine attratto dall'impressionismo, che tradusse in una tecnica molto personale. Lo stile delle sue ultime opere si contraddistingue per un senso quasi visionario della realtà atmosferica. Venne scelto, a 85 anni, come presidente d'onore dell'associazione artistica della Secessione viennese (fondata nel 1897). Proprio a Vienna sono conservate le più importanti raccolte di suoi acquerelli (Albertina e HM). (g + vk).

Altamira

Il santuario paleolitico di A (Spagna, provincia di Santander) venne scoperto nel 1879 da J. M. de Santuola, archeologo spagnolo, che scavò la grotta e notò i bovidi dipinti sul soffitto della sala grande. L'abate Breuil effettuò il rilievo delle figure nel 1906. Più volte scavata e studiata in seguito, la grotta di A dimostra una lunga frequentazione preistorica, sia per i depositi archeologici sia per la complessità della decorazione. La caverna si compone di una sala prolungata da una galleria, e di una rotonda conclusa da uno stretto corridoio. Presso l'ingresso, incisioni profonde e di difficile decifrazione rivelano tracciati di linee dorsali di animali, di stile antico. A sinistra è un cunicolo il cui soffitto è adorno di una quindicina di bisonti in varie pose, serrati entro una superficie di appena 18×9 metri. La perfetta padronanza del disegno, eseguito con un vigoroso tratto nero, l'abilità nel valersi del modellato naturale della grotta, il sapiente digradare ottenuto mediante lavaggio o raschiatura dell'ocra, la fine incisione degli occhi e delle froge, il colore, che varia dal rosso al nero-bruno, fanno di questo complesso il capolavoro dell'arte pittorica paleolitica. Una grande cerva, due cinghiali, cavalli, cervidi trattati nel medesimo stile, ove il tradizionale simbolismo cede dinanzi all'espressione del movimento e della realtà, completano la composizione, conclusa da numerosi segni claviformi e seghettati. La grotta stessa è ornata, per tutta la sua lunghezza, da una serie di animali dipinti in nero. A. Leroi-Gourhan vi ha distinto due gruppi separati da uno spazio vuoto: il primo, comprendente la sala e la galleria, sviluppa il tema bisonte-cavallo trattato in profili detti «non modellati», accompagnati da segni quadrangolari; il secondo complesso, annunciato da un grande cervo, decora la parte anteriore del corridoio terminale. Segni vicini a quelli del Castillo appaiono più recenti e consentono di attribuire una certa successione cronologica ai dipinti neri che, per lo stile relativamente omogeneo, ricordano i confini tra Solutreano e Magdaleniano antico. Fini incisioni sono disposte a intervalli, soprattutto nella sala e nel corridoio terminale. Teste di cerbi, bisonti e cavalli sembrano intercalarsi tra i dipinti, Singolari personaggi, con le testa a forma di muso o di becco sostenuta da un corpo fantomatico, nudi e con le braccia alza-

te, sono incisi a tratto leggero in prossimità del soffitto policromo. Altre rappresentazioni umane compaiono all'ingresso del corridoio terminale. Numerose sovrapposizioni, riprese, aggiunte rendono difficile la comprensione della successiva organizzazione della grotta di A. Il primo santuario a incisioni profonde sembrò gravettiano a Leroi-Gourhan, che attribuì allo stile III le pitture nere, nonché alcune incisioni. Il soffitto policromo appartiene allo stile IV antico, e solo qualche rara incisione, tra cui un bisonte posto in fondo alla galleria, è dello stile IV recente. Lo strato archeologico del Magdaleniano antico è stato datato col metodo del carbonio 14: il risultato è di -13 500 anni. Pertanto A conobbe almeno quattro epoche d'intensa creatività. (yt).

Altamura, Francesco Saverio

(Foggia 1822 - Napoli 1897). Dopo aver abbandonato gli studi di medicina, frequentò l'istituto di belle arti di Napoli e nel 1847 vinse, insieme a D. Morelli, il pensionato artistico di Roma. Dal 1848 fino al 1866 prese ripetutamente parte alle lotte risorgimentali con conseguenze per lui drammatiche, come la fuga e il lungo esilio a Firenze e la condanna a morte in contumacia. Nel periodo fiorentino (1850-67) contribuì in modo decisivo alla formazione del linguaggio dei macchiaioli facendosi portatore di nuove idee dopo il suo storico viaggio, nel 1855, a Parigi, in compagnia di D. Morelli e S. De Tivoli. La sua pittura oscilla tra un indirizzo storico-romantico e uno verista, con in più una forte inclinazione, soprattutto nei tardi anni napoletani, verso un'arte religiosa. Delle sue opere ricordiamo *I funerali di Buondelmonte* (1860: Roma, GNAM) e *Il trionfo di Mario* (1863: Napoli, Capodimonte), mentre un gruppo più cospicuo viene conservato a Foggia. (cfs).

altarolo

Diminutivo di altare; forma comune per altare portatile. Si tratta della mensa mobile adibita alla celebrazione della messa al di fuori dei luoghi di culto. Nei primi tempi del cristianesimo motivi di sicurezza legati alla clandestinità della pratica resero necessario l'uso di altari facilmente rimovibili. Mense consacrate di questo tipo sono documentate dalle fonti già dal IV sec. e furono adottate successivamente nelle occasioni in cui era impossibile impiegare altari fissi. Dal XII

sec., l'uso dell'altare portatile cominciò a declinare e durante il XIV-XV sec. sopravviveva particolarmente in occasione degli spostamenti di principi e regnanti.

Nel Concilio di Trento venne stabilito l'impiego limitato di questo tipo di altare e allo stato attuale esso è accordato solo a determinate categorie di celebranti. Nella sua forma più semplice l'altare portatile consisteva in una lastra di pietra o di marmo di dimensioni tali da contenere almeno il calice e la patena e avente nello spessore una cavità chiusa da un coperchio per conservare le reliquie; questa lastra poteva essere inserita in una incastonatura e montata su un supporto provvisorio; il ripiano fu poi realizzato anche in legno e metallo, spesso con pietre preziose; dall'età carolingia sono documentati altari portatili a cofanetto, spesso poggianti su quattro piedi.

L'iconografia si stabilizzò tra l'XI e il XII sec. con soggetti di carattere sacrificale; sul coperchio compaiono solitamente il sacrificio di Abele, di Abramo o di Melchisedech; Mosè che innalza il serpente di bronzo, il Calvario o l'Agnello mistico. Tra gli esempi di altari portatili, diffusi soprattutto in area tedesca (un cospicuo gruppo dell'XI-XII sec. si conserva presso il Kunstgewerbemuseum di Berlino) si ricordano quello detto «di Stavelot», databile al 1165, opera di arte mosaica con ricchissime decorazioni a smalto *champlevé* (Bruxelles, MRBA) e quello ricomposto con elementi differenti – tra cui un minutissimo mosaico raffigurante il Salvatore – databile al XII-XIII sec. e conservato nella chiesa romana di Santa Maria in Campitelli. Il termine **a** è adottato comunemente, per estensione, anche per arredi di carattere devazionale a foggia di edicola o di tabernacolo. (svr).

Altdorfer, Albrecht

(1480 ca. - Ratisbona 1538). Benché se ne ignori l'origine, lo si presume figlio del pittore Ulrich Altdorfer, che rinunciò nel 1491 alla cittadinanza della città di Ratisbona. Albrecht doveva acquistare tale cittadinanza nel 1505, divenendo poi, nel 1519, membro del Gran Consiglio e, nel 1526, membro del Consiglio ristretto, che nel medesimo anno gli conferì l'incarico di architetto della città. Ignoriamo pure a chi egli debba la propria formazione artistica; ma le sue opere tradiscono l'influsso di Dürer e del giovane Lucas Cranach. I primi suoi disegni e stampe datati risalgono-

no al 1506; il gruppo d'incisioni su legno designato col nome di *Mondseer Siegl* (Vienna, Albertina) dovette essere eseguito poco tempo prima del 1506, o verso il 1511, e non verso il 1500 come spesso si suppone. I dipinti più antichi, la *Natività* (Brema, KH), *San Francesco* e *San Girolamo* (Berlino-Dahlem), *Famiglia di satiri* (ivi) sono datati 1507. Nel 1510 si hanno il *Riposo della Sacra Famiglia* (ivi) e *San Giorgio* (Monaco, AP), e nel 1510-11 ca. una *Crocifissione* (Kassel, SKS), *San Giovanni Evangelista e san Giovanni Battista* (Monaco, AP).

Le prime composizioni di A sono caratterizzate da un dinamismo di singolare espressività. Non solo i personaggi, ma anche le rocce e le architetture sembrano appartenere al mondo vegetale, talvolta esso è tanto invadente che i minuscoli contorni umani sembrano inghiottiti dalla foresta troppo fitta (*San Giorgio*). La tecnica – ispirata probabilmente a Jacopo de' Barbari – consistente nel rendere con precisione tutti gli elementi del quadro, si tratti di personaggi, della configurazione del terreno o della flora, contribuisce anch'essa, mediante un gioco di striature parallele, a rendere uniforme l'insieme. In taluni dipinti le nervature formate dalle pieghe che si schiacciano al suolo fanno pensare a radici che si avvolgono attorno alle vesti; mentre in altri i licheni pendenti dagli alberi o dai muri rievocano la capigliatura umana. Al colore sfumato di questa fase corrisponde una predilezione per i disegni a risalti bianchi su fondo scuro, ricchi di atmosfera (*Piramo*: Berlino-Dahlem).

Il 1511 segna l'inizio di una fase nuova, in coincidenza con un viaggio in Austria. A lo intraprese allo scopo di eseguire un incarico per la collegiata di San Floriano (presso Linz). Fu questa forse l'occasione per un confronto con il polittico di Pacher a Sankt Wolfgang. Lo testimonia un disegno del 1511 rappresentante il *Danubio a Sarmingstein* (Budapest). In realtà le striature parallele delle rocce riflettono ancora lo stile dei primi anni. Ma il nuovo stile dell'artista trova un esempio eclatante nel capolavoro di questo periodo, il *Polittico di San Floriano*. Esso contiene otto pannelli rappresentanti *Scene della Passione* e quattro dedicati alla *Leggenda di san Sebastiano* (collegiata di San Floriano). Infine due pannelli – uno dei quali raffigura la *Deposizione nel sepolcro*, l'altro la *Resurrezione* (Vienna, KM) – appartenevano un tempo alla predella dello stesso polittico; questo dovette

venir terminato nel 1518, se si fa riferimento alla data iscritta sul pannello della *Resurrezione*. Lungi dall'integrarsi nell'insieme compositivo, le figure si distaccano ormai in volumi dai precisi contorni e dal cromatismo nuovo. Colori splendenti fanno risaltare i personaggi, che si stagliano brillanti sulla decorazione architettonica volutamente neutra, in parte ispirata da un'incisione italiana riproducente un disegno di Bramante. Le imponenti dimensioni del polittico inducono a pensare che l'artista vi dedicasse molto tempo; tale ipotesi risulta d'altronde confermata dall'evoluzione stilistica visibile in taluni pannelli rispetto ad altri. Così, le scene notturne (il *Monte degli Ulivi*, l'*Arresto di Cristo*), che dovettero essere concepite per prime, sono ancora vicine allo stile della prima fase; mentre le quattro scene del *Martirio di san Sebastiano*, eseguite senza dubbio per ultime, sono del tutto innovative. Mentre lavorava al *Polittico di San Floriano*, A eseguì pure incarichi per l'imperatore Massimiliano: incisioni su legno per l'*Arco di trionfo* e l'*Entrata trionfale*, disegni sui margini di una parte del *Libro d'ore* dell'imperatore (conservato a Besançon). Dal punto di vista cronologico, è opportuno riferire al *Polittico di San Floriano* sette pannelli che narrano la *Leggenda di san Floriano* (tre a Norimberga, NM; due a Firenze, Uffizi; uno a Praga; uno in coll. priv.), appartenuti senza dubbio a un polittico dedicato al santo.

All'inizio del terzo decennio del XVI sec. ricompare nell'opera di A il tema intorno al quale graviterà tutta la sua arte, il paesaggio. Si devono a questa fase nove incisioni ad acquaforte, tre acquerelli (Rotterdam, BVB; biblioteca di Erlangen; Berlino-Dahlem, Gabinetto delle stampe) e due quadri, il *Paesaggio con passerella* (Londra, NG) e il *Danubio presso Ratisbona* (Monaco, AP), primi paesaggi completamente autonomi della pittura occidentale. All'origine di tali opere stanno i paesaggi ad acquerello di Dürer; esse segnano una svolta nella storia dell'arte. Al 1526 datano una *Crocifissione* (Norimberga, NM) e un quadro rappresentante *Susanna al bagno* ai piedi di un palazzo fantastico (Monaco, AP).

Nel 1528 A rinunciò a divenire sindaco di Ratisbona per dedicarsi al suo massimo capolavoro, datato 1529, che eseguì per Guglielmo di Baviera: la *Battaglia di Alessandro* (ivi): un paesaggio cosmico visto a volo d'uccello (il Mediterraneo orientale), che ricorda Patinir per l'ampiezza del panorama

e Leonardo da Vinci per la forma delle montagne, costituisce il teatro dell'azione, i cui protagonisti altri non sono che il cielo, la terra e il mare, immersi nello splendore del sole e della luna. Le minuscole forme dei soldati, che rammentano quelli dell'*'Entrata trionfale'* di Kölderer (Vienna, Albertina), si confondono in una massa screziata di lance alzate, la cui progressione sembra sposarsi ai movimenti del terreno.

Nel corso del quarto decennio, le opere si fanno più rare. Una *Madonna* (Vienna, KM) e una *Scena di corte* (Berlino-Dahlem), il cui paesaggio, ricco di atmosfera, annuncia già la pittura del XVII sec., sono datati 1531. L'opera di A si conclude con gli affreschi destinati ai bagni reali di Ratisbona, di cui sono conservati soltanto alcuni frammenti in musei di Ratisbona e Budapest e un disegno (Firenze, Uffizi), e con un quadro di grande formato rappresentante *Lot e le sue figlie* (1537: Vienna, KM). Qui l'artista si è discostato dall'ideale della scuola del Danubio per adottare un linguaggio rinascimentale. L'attenzione si concentra ormai sul corpo umano, e la freschezza cromatica lascia il posto a toni spezzati. Con Dürer, A, la cui arte è certo più soggettiva, è il massimo paesaggista della pittura tedesca antica. Rappresentante eminente della scuola del Danubio, ha profondamente influenzato ai suoi tempi la pittura della Germania meridionale, benché non abbia avuto discepoli nel senso vero e proprio del termine. È evidente che le sue opere giovanili non sono estranee alla formazione del Maestro di Pulkau; che quelle del secondo decennio hanno ispirato Wolf Huber; e che Augustin Hirschvogel ha proseguito la tradizione dei suoi paesaggi ad acquaforte. (ar).

Altdorfer, Erhard

(? 1480 ca. - ? 1561). È documentato dal 1512 al 1561 al servizio dei duchi di Meclemburgo. Un documento del 1538, relativo alla successione di Albrecht Altdorfer, lo dimostra fratello del defunto. Della sua produzione nel Meclemburgo si conserva un certo numero di incisioni su legno, tra cui una scena di torneo in tre fogli (*Unicum*, 1513: Schwerin, Biblioteca) e le illustrazioni della *Bibbia di Lubecca*, pubblicata dal 1531 al 1534, nonché le pitture sulle ante di un *Polttico di santa Maddalena* (1519: Lubecca, KM). Un'incisione su rame monogrammata EA e datata 1506 ha consentito di attribuirgli un piccolo gruppo di rami e di disegni a penna

che lo rivelano influenzato da Jacopo de' Barbari e vicino ad Albrecht Altdorfer per il trattamento del drappeggio a fini pieghe parallele, caratteristico dello stile del fratello. In generale A è considerato cadetto e discepolo di Albrecht anche se non esistono prove in tal senso. I tentativi compiuti per costituirgli un'opera disegnata e una dipinta hanno dato luogo ad attribuzioni discutibili e talvolta contraddittorie. L'accostamento (problematico) tra il *San Giovanni a Patmos* e la *Bibbia di Lubecca* e un disegno a chiaroscuro dello stesso soggetto (Francoforte, SKD) ha condotto ad attribuirgli tanto un gruppo di disegni di paesaggi – il cui stile mal si accorda con quello di un grande paesaggio ad acquaforte monogrammato – quanto tre pannelli di un polittico proveniente da Lambach (Ratisbona; e Kansas City, Nelson Gallery of Art), senza rapporti stilistici con le opere sicure dell'artista. È difficile scorgere in lui l'autore di un *Polittico di san Giovanni Battista* nella chiesa di Gutenstetten (presso Neustadt an der Aisch), commissionato nel 1511 dal margravio di Ansbach-Bayreuth. La personalità artistica di A per gran parte ci sfugge ancor oggi. (pv).

Altenburg

(Germania federale).

Staatliches Lindenau-Museum Il museo deve il nome a Bernhard von Lindenau (1779-1854). La collezione di circa 150 quadri italiani dal XIII al XV sec. costituisce la sezione più interessante della galleria di dipinti. Vi si nota soprattutto un bel gruppo di pannelli senesi (Guido, Lippo Memmi, Barna, Giovanni di Paolo) e fiorentini (Daddi, Lorenzo Monaco, Lippi, Botticelli), nonché opere di Signorelli, dello Zoppo e del Perugino. (sr).

Althorp

Il castello di A, situato nel Northamptonshire in Gran Bretagna, ospita la collezione dei conti Spencer. Il nucleo di essa venne costituito da Robert Spencer secondo conte di Sunderland (1641-1702), che ristrutturò A intorno al 1670 e costruì la galleria di pittura, arricchendola di opere di Van Dyck (ritratto del *Duca di Bedford col conte di Bristol*) e della serie delle *Belle* di Lely. Viaggiò in Italia e, a Roma, Carlo Maratta ne eseguì il ritratto; costituì una collezione di dipinti veneziani del XVI sec. e di tele del XVII appartenenti a

varie scuole, tra cui *Venere e Adone* di Tiziano; un bel Bassano; numerosi Maratta (*Fuga in Egitto*), un gruppo di Guido Reni comprendente la *Morte di Cleopatra* e la *Morte di Lucrezia*; il *San Carlo Borromeo che celebra la messa* e opere dell'Albani, di Cignani e di Dolci; un paesaggio di Murillo; *Aci e Galatea* di Poussin; un Bourdon e un Le Brun; la *Sacra Famiglia* di Rubens; *Dedalo e Icaro* di Van Dyck (ora a Toronto), e importanti schizzi di questi due ultimi artisti; due Van de Velde e paesaggi di Berchem, Cuyp, Pijnacker e Wouwerman. La serie delle scene di caccia di Wootton venne commissionata dal quinto conte (1706-58), che nel 1734 diveniva terzo duca di Marlborough, lasciando A al fratello minore, **John Spencer** (1708-46). Quest'ultimo ereditò una bella collezione di quadri lasciatagli da Sarah, prima duchessa di Marlborough, comprendente alcuni Rembrandt, in particolare il *Ritratto della madre* e la *Circoncisione* (Washington, NG) e il ritratto di *Anna Botzheim* dovuto a Nicolas de Neufchatel, nonché opere di Cuyp e Snyders; ereditò inoltre una magnifica collezione di disegni di antichi maestri, in particolare Rembrandt, Claude Lorrain e Poussin.

John, primo conte Spencer (1734-83), che fece costruire la Spencer House a Londra, comperò per arredarla dipinti del XVII sec. italiano (Salvator Rosa, Guercino, Reni, Sacchi); acquistò pure quadri di Stubbs e una serie di ritratti di Reynolds (la *Contessa Spencer con la figlia*) e di Gainsborough (*William Poyntz*). Il **secondo conte Spencer** (1758-1834), che fu soprattutto bibliofilo, acquistò un frammento del cartone di Raffaello per la *Strage degli innocenti*, il *Tito* di Rembrandt, ritratti di scuola francese del XVI e XVII sec., tra cui il *Duca di Chevreuse* di Pourbus, e disegni di Alexander Cozens e Gainsborough. A ospita pure un importante complesso di ritratti di famiglia risalenti al XVII sec.: *Lady Spencer in veste di Penelope* di Van Dyck, molti Batoni, nonché Reynolds e Gainsborough. Disegni di maestri antichi vennero venduti presso Philipe nel giugno 1811, alcune incisioni presso Christie nel giugno 1919; ma, eccezion fatta per alcuni ritratti, come il *Tito* e *Hendrickje Stoffels in veste di Flora* di Rembrandt (New York, MMA), di cui la famiglia si privò durante la prima guerra mondiale o più recentemente, la collezione resta ampiamente rappresentativa dei gusti della famiglia Spencer. (jh).

Altichiero

(documentato dal 1369 al 1384). Benché celebrato già dalle fonti antiche, non si conosce la data di nascita e di morte di questo pittore (che un documento recentemente scoperto consente tuttavia di fissare a prima del 1393) e le poche notizie relative alla sua vita e alle sue opere riguardano un tempo troppo ristretto per illuminare un'attività artistica assai feconda che si svolse, esclusivamente nel campo dell'affresco a Padova e a Verona, salvo rarissime eccezioni di pittura su tavola. A partí certamente da un'intelligente meditazione degli affreschi di Giotto a Padova, accogliendo anche alcuni spunti della scuola giottesca trapiantata in Lombardia verso la metà del secolo e della scuola emiliana di Tommaso da Modena. Il suo nome è legato soprattutto a due vasti cicli di affreschi: *Storie di San Giacomo* (Padova, Basilica del Santo; per i quali riceve pagamenti nel 1379) e *Storie di Cristo, San Giorgio, Santa Lucia e Santa Caterina* (Padova, Oratorio di San Giorgio; pagamenti nel 1384). Una lunga e non risolta questione critica riguarda la parte avuta accanto ad A da una misteriosa personalità di pittore, l'Avanzi. Oggi la critica piú qualificata, pur riconoscendo diversità di esecuzione stilistica, talvolta abbastanza sensibili tra le varie scene degli affreschi, tende a vedere nell'Avanzi un collaboratore stretto di A, lasciando a questi il ruolo di grande e unico ideatore. In entrambi i cicli A mostra il suo grande genio di romanziere naturalista che sa comporre le scene (ad esempio la grande *Crocefissione* nella Basilica del Santo) con vasta e sapiente orchestrazione di figure e di spazi e al tempo stesso con penetrante, sottile acutezza di indagine realistica nei ritratti, nei sentimenti, nei costumi. Il suo modo di usare il colore – a tonalità chiare e varie, morbidiamente sfumate – è tipicamente padano. Perduto il suo ciclo d'affreschi per il Palazzo Scaligero di Verona, della sua attività veronese resta solo l'affresco sulla tomba Cavalli (Verona, Sant'Anastasia), eseguito forse dopo il ritorno da Padova, poco prima del 1390, (ma che altri data molto prima, al 1369, in relazione ad un documento recentemente ritrovato), nel quale, come un antico omaggio feudale, i nobili cavalieri s'inginocchiano davanti al trono della Vergine. A si colloca storicamente come uno degli ultimi e piú sottili interpreti della pittura del Trecen-

to italiano, di cui raccoglie l'eredità prima che si affacci, proprio a Verona, la stagione del gotico internazionale, interpretata da Stefano e da Pisanello. (*lcv*).

Altieri, Emilio Bonaventura

(papa Clemente X) (Roma 1590-1676). La famiglia Altieri raggiunse la sua massima potenza nel sec. XVII soprattutto durante il pontificato di A, eletto papa nel 1670. In questo periodo venne ingrandito e decorato il palazzo della famiglia, situato nei pressi della Chiesa del Gesù. Gaspare e Paluzzo Albertoni, adottati dal papa per impedire l'estinzione della famiglia, promossero l'attività artistica chiamando a decorare il palazzo, dietro consiglio del cardinale Camillo Massimi, Carlo Maratta; questi vi eseguì tra il 1670 e il 1676 il grandioso affresco con l'*Allegoria della Clemenza*. Per l'iconografia, alludente certo al nome assunto da A una volta diventato papa, ci si rivolse al Bellori. La decorazione del palazzo si protrasse per vent'anni e alla fine non fu portata a termine secondo il progetto originario, ciò a causa della politica inaugurata da A che, volendo ridurre il nepotismo, cercava di limitare le spese e il lusso della sua famiglia. Una delle commissioni più importanti di Gaspare Altieri fu quella rivolta a Claude Lorraine che eseguì per lui l'*Approdo di Enea nel Lazio* (coll. Lord Fairhaven). (*sr*).

Altın Tepe

Luogo dell'antico Urarṭu, non lontano da Erzurum (Turchia), scavato da una missione turca tra il 1961 e il 1964. Un tempio-palazzo dell'VIII-VII sec. a. C. era decorato da pitture murali dai vivaci colori. (*asp*).

Altman, Benjamin

(New York 1840-1913). Collezionista. Uomo d'affari newyorkese, cominciò nel 1882 a collezionare oggetti d'arte, poi dipinti; acquistò i quadri più belli negli ultimi dieci anni di vita. La collezione, lasciata al Metropolitan Museum di New York, comprende 51 dipinti di grande qualità, specialmente primitivi fiamminghi e italiani, opere tedesche e quadri olandesi del XVII sec., tra cui 13 Rembrandt. (*sr*).

Alto Adige → Trentino

Altobello, Francesco Antonio

(Bitonto 1637-95?). Secondo una tradizione non confermata diviene allievo di Carlo Rosa a Bitonto. Nel 1659 si fa chierico; nel 1675 firma la *Sacra Famiglia* in Santa Maria della Vittoria a Barletta, di marca fracanzaniana, alla quale va accostata un'altra *Sacra Famiglia*, sempre a Barletta (Monte di Pietà), d'impianto già pienamente barocco. È presente a Napoli (documentato nel 1687) con una *Apparizione di Cristo a sant'Ignazio* (San Ferdinando), una *Visitazione* e una *Visione di san Francesco* (Santa Maria La Nova), affidate a una maniera ampia e scorrevole, con forme e gesti riasorbiti in un tenue pulviscolo luminoso. Le ultime opere note, tra cui la *Madonna* di Bitonto (1692), documentano una fase di netta involuzione. (*ils*).

Altomonte, Martino

(Martin Hohenberg, *detto*) (Napoli 1657 - monastero di Heiligenkreuz (bassa Austria) 1745). Di padre tedesco, si formò a Roma, presso Baciccio e Maratta. Fu pittore di corte del re di Polonia Giovanni Sobieski a Varsavia nel 1684; nel 1702 si stabilí a Vienna, della cui accademia divenne membro nel 1707. Il principe Eugenio gli commissionò la propria *Apoteosi* (1716: affresco del soffitto della sala di marmo del Belvedere inferiore): le figure, dal raffinato colore, rivelano numerose reminiscenze classiche, francesi o bolognesi, ancor più evidenti negli schizzi preparatori dell'album conservato nell'abbazia di Melk nella bassa Austria. Da ricordare anche la decorazione del palazzo Mirabell a Salisburgo. Per il soffitto della sala rossa dell'abbazia di Melk dipinse su tela il *Gran prete Elchias*. Trattò scene bibliche (*Susanna al bagno*, 1709: Vienna, ÖG) e soggetti religiosi, lasciando di solito i lavori a fresco al figlio Bartolomeo. Restano, della sua copiosa produzione, numerose tele dipinte, che si trovano nelle chiese austriache dell'antico impero austro-ungarico (sacrestia della cattedrale di Santo Stefano a Vienna, monastero di Kremsmünster, Stadtpfarrkirche a Linz). Con la sua opera l'A diffuse ampiamente al Nord un'interpretazione agevole e brillante del gusto barocco italiano. (*jhm*).

Altoviti, Bindo

(Roma 1491-1557). Collezionista appartenente a una famiglia di banchieri fiorentini, di cui ereditò a sedici anni la grande fortuna. Era figlio di Antonio Altoviti e di Clarenza Cybo, nipote di papa Innocenzo VIII, e sposò anch'egli una donna della nobiltà fiorentina, Fiammetta Soderini. Dotato di gusto e di cultura raffinati, divenne uno tra i più potenti banchieri di Roma e insieme committente dei massimi artisti del suo tempo. Vasari cita i due incarichi da lui conferiti a Raffaello. Il primo riguarda un ritratto di *Altoviti* giovane, che restò proprietà della famiglia a Roma fino al 1790, prima di essere trasferito a Firenze e poi venduto, nel 1808, al principe ereditario Luigi di Baviera, che ne fece dono all'AP di Monaco, dove il quadro venne acquistato da Lord Duveen; oggi si trova, con la raccolta Kress, nella NG di Washington. Il secondo incarico riguarda una *Sacra Famiglia*; nota col nome di *Madonna dell'impannata* (Firenze, Pitti), fu acquistata dal granduca Cosimo per la sua cappella. Anche Vasari fu incaricato di dipingere un quadro d'altare destinato alla cappella Altoviti nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze, l'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* (1540-41). Verso il 1550, ormai sessantenne, affidò a Benvenuto Cellini l'esecuzione del suo busto in bronzo (oggi a Boston, Gardner Museum). Tra altri tesori la collezione custodiva il cartone di Michelangelo per l'*Ebbrezza di Noè* e ritratti di Salviati e Santi di Tito. (eg).

Altxerri

Posta sul fianco est del monte Beobategana en Aya (Spagna, provincia di Guipúzcoa), la grotta di A è stata scoperta il 28 ottobre 1962 e studiata da J. M. de Barandiaran nel 1964. Si tratta di una lunga grotta-corridoio il cui ingresso contiene resti di habitat preistorico. Importante per il numero di figurazioni, che supera il centinaio, e per la varietà delle specie animali rappresentate, la grotta si rivela di estremo interesse per l'originalità delle tecniche impiegate. L'ornamentazione è disposta su un affioramento di calcare grossolano, che nella maggior parte dei casi è stato preliminarmente grattato e striato con solchi verticali paralleli, che formano rettangoli destinati a essere riempiti con figure animali. Le incisioni sono in numero doppio delle pitture, ma le due tecniche sono talvolta intimamente mescolate. Il tratto inciso

è profondo e multiplo. Intorno a un solco principale vengono a giustapporsi linee leggere, il che suggerisce l'uso di un bastoncello appuntito in modo irregolare. Su numerosi animali incisi, il rilievo è stato reso con un metodo simile a quello del disegno a penna: con ombre create da numerosi trattini paralleli. Spesso il corpo viene riempito con linee curve più o meno serrate. La qualità è ineguale, e spesso gli animali sono incompiuti. Le pitture sono eseguite in uno spesso tratto modellato nero, tranne alcune che sono rosse. Gli effetti di pelame sono resi mediante un ispessimento del contorno o un riempimento di tratti paralleli. Le figurazioni sono state suddivise in otto gruppi. Una renna, notevole per qualità artistica, è finemente incisa in un cunicolo; reca sul collo il disegno, assai preciso, di una volpe. Non lontani si hanno due pesci affrontati. I segni astratti non sono molto abbondanti, ma si riallacciano al complesso franco-cantabrico, databile allo stile IV di Leroi-Gourhan. (yt).

Alunno, Nicolò → Nicolò di Liberatore

Amalfi, Carlo

(documentato tra il 1740 e il 1778). Pittore di formazione solimenesca noto soprattutto per la sua attività di ritrattista. Nel 1752 dipinge l'affresco con *Carlo di Borbone a cavallo* in una sala di Castelcapuano a Napoli, nell'ambito di una ritrattistica ufficiale e celebrativa, dalla quale si distaccherà a favore di una resa più «vera» del soggetto: dai noti ovali raffiguranti *Ferdinando e Raimondo di Sangro* nella cappella Sansevero a Napoli, ai ritratti di altri personaggi napoletani oggi dispersi tra le collezioni private e i musei della città. Della sua produzione di carattere sacro fanno parte le tele per la chiesa del Cuore di Gesù a Cerreto Sannita del 1740, che costituiscono le più antiche opere note del pittore, la *Sacra famiglia* per la chiesa dell'Addolorata a Sorrento, firmata e datata (1769), e varie tele di soggetto mariano per la chiesa dei Servi di Maria ancora a Sorrento. Nel 1772 è proposto da Luigi Vanvitelli come «professore» presso l'accademia napoletana del disegno. (anc).

Aman, Theodor

(Craiova 1831 - Bucarest 1891). Si formò a Parigi, presso M. M. Drolling e G. Picot, ed espose nel 1853 un autori-

tratto al *salon*. Accompagnò il corpo di spedizione francese nella guerra di Crimea, ove dipinse una *Battaglia dell'Alma* e un *Campo di zuavi*. Tornato nel 1858 a Bucarest, partecipò alla campagna per l'unione della Valacchia e della Moldavia, che si realizzò nel 1859. Fondatore e direttore della scuola di belle arti di Bucarest (1864-91), fu, per oltre un quarto di secolo, l'animatore principale della vita artistica in Romania. Dalla sua pittura, di gusto accademico, traspare l'impegno nella lotta per l'indipendenza del nuovo stato rumeno. È il miglior pittore di storia del suo tempo (*Sconfitta dei Turchi a Călugăreni*, *Vlad Tepeş e gli emissari turchi*, *Boiardi sorpresi a banchetto dagli emissari di Vlad Tepeş*), nonché ritrattista eccellente e buon pittore di genere (*Hora d'Aninoasa*, *Ricevimento in famiglia*, *Studio del pittore*), ma i suoi paesaggi sono privi di senso lirico. Le incisioni ad acquaforte rappresentano scene di vita rurale. La maggior parte della sua opera si trova a Bucarest (Museo Theodor Aman, collocato nell'antica dimora dell'artista; e MA). (ij).

Aman-Jean, Edmond

(Chevry-Cossigny (Seine-et-Marne) 1860 - Parigi 1936). Nel 1880 entrò, a Parigi, nello studio di Lehmann, ove incontrò Seurat, col quale condivise poi per molti anni uno studio in rue de l'Arbalète. Fu pure allievo di Puvis de Chavannes, che assisté nei lavori per il *Bosco sacro* (*salon* del 1884). Nel 1885 ottenne una borsa di studio per Roma, ove l'anno seguente soggiornò con Henri Martin ed Ernest Laurent. Tornato in patria espose al *salon* ufficiale, poi alla Bibliothèque Nationale. Molto legato all'ambiente simbolista (Mallarmé, Verlaine, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam), partecipò ai *salons* dei Rosacroce dal 1892 al 1897 e disegnò il manifesto dell'esposizione del 1893. L'influsso di Puvis de Chavannes (*Santa Genoveffa*, 1885: Brest) lasciò il posto nei suoi ritratti (olio e pastello) e nelle sue composizioni a un intimismo talora piuttosto realista, talora più simbolista (*Ritratto di donna (Meditazione)*, 1891: Cleveland, AM; *Ritratto di Mlle Thadée-Jacquet*, 1892: Parigi, MO). Come decoratore, A-J eseguì *Confidence* e l'*Attesa* per la sala 1900 al MAD di Parigi, e i *Quattro elementi* per l'anfiteatro della Sorbona nel 1912 (oggi al Dépôt des objets d'art della città di Parigi). Gli si debbono pure alcuni testi critici (*Velázquez*, 1913; resoconti di *salons*, 1920, 1922). (gmo).

amarniana, pittura

Denominazione convenzionale che designa l'arte dell'epoca del faraone Amenofi IV Akhnaton, che regnò sull'Egitto dal 1372 al 1354 a. C. Rompendo con le tradizioni religiose del suo tempo, il re si alienò il clero del dio Amon e lasciata Tebe, la sfarzosa capitale della XVIII dinastia, fondò in una regione desertica del Medio Egitto una nuova città che dedicò al suo unico dio, Aton; essa ebbe nome Akhetaton, ovvero «orizzonte del disco solare». Abbandonata dopo la morte del faraone eretico, essa divenne prestissimo un mucchio di rovine, ove in tempi moderni pose le tende una tribù beduina, i Benī Amrān. Nacquero in seguito quattro piccoli villaggi, insediati su una stretta striscia di suolo coltivabile. Due di queste frazioni, at-Tell e al-'Amariyya, sono all'origine del nome artificiale, creato dagli archeologi, di Tell al-'Amāna, abbreviato spesso in Amarna, donde l'aggettivo «amarniano».

La rivoluzione di Amenofi IV non fu soltanto teologica; investí tanto il modo di vita quanto i vari campi dell'arte: architettura, scultura e pittura. Vennero bandite le norme classiche, si perseguió una maggiore libertà ed esuberanza espressiva, e anche una maggiore familiarità di temi. La figura umana rinunciò a una parte di ieratismo e di dignità. Sia per motivi estetici imposti dalla corte, sia per rassomigliare al sovrano (che oggi si suppone fosse davvero deforme), tutti i personaggi, compresi i membri della famiglia reale, vennero rappresentati in modo singolare: cranio allungato dalla fronte sfuggente, con prognatismo esagerato, collo sottile, ventre rigonfio, cosce pesanti ma membra gracili, miscuglio di apparente realismo e morbosità. Tali stravaganze furono effimere; sin dalla fine del regno si attenuarono, accennando a un ritorno allo stile tradizionale. Tuttavia le riforme di Akhnaton saranno ancora avvertibili durante il regno di Tutankhamon (verso il 1354-1345 a. C.), malgrado il ritorno a Tebe; e i due secoli dell'epoca ramesside ne serberanno l'impronta.

Le opere pittoriche di stile amarniano sono sfortunatamente molto rare. Il frammento piú celebre è il ritratto di due giovani principesse nude sedute su cuscini ai piedi dei genitori (Oxford, Ashmolean Museum). Vanno citati inoltre la scena dei funerali di Tutankhamon (tomba del giovane so-

vrano nella Valle dei Re) e i dipinti sulle pareti della tomba di Huy, vicerè di Nubia sotto il regno di Tutankhamon (tomba n. 40 della necropoli tebana). Si potrebbero senza dubbio aggiungere gli schizzi della tomba di Ramose, visir e governatore di Tebe sotto il regno di Amenofi III e di Amenofi IV (n. 55 della necropoli tebana), ove si assiste al brusco trapasso dall'arte classica al nuovo canone; ma tali disegni si trovano su una parete destinata alla scultura. Il naturalismo dell'arte amarniana si manifestò soprattutto, a quanto sembra, nella decorazione dei palazzi dell'effimera capitale costruita da colui che venne denominato l'eresiarca. Le sale di tali dimore reali erano coperte di pitture, tanto sulle pareti quanto sui pavimenti; animali e uccelli erano raffigurati entro paesaggi nilotici. I pochi brandelli sopravvissuti ai secoli e alla distruzione per mano degli uomini sono oggi conservati al Cairo. (am).

Amasi, Pittore di

(terzo quarto del V sec. a.C.). Gli si attribuisce la decorazione di nove vasi firmati dal vasaio ateniese A (555-525 a.C.) e di un gran numero di piccoli vasi non firmati. Si tratta essenzialmente di un miniaturista, attento soprattutto all'effetto decorativo delle figure: il disegno un poco manierato e gli atteggiamenti ricercati sono accompagnati, nei vasi più grandi (anfore), dal gioco del rosso e del bianco sul nero, nonché dall'incisione. La sua anfora meglio conservata (Parigi, BN, Cabinet des Médailles), presenta su un lato *Dioniso e due menadi*, sull'altro *Atena e Posidone*; sulla spalla del vaso, gruppi di combattenti; sotto le anse, palmette ed ampie spirali. Coppe per bere recano scene più vivaci, ma trattate meno accuratamente. (cr).

Amaury-Duval

(Eugène Pineux-Duval, *detto*) (Parigi 1808-85). Allievo di Ingres, ebbe una parte importante, a fianco dei «quattrocentisti», nella decorazione di chiese di Parigi e dintorni (Saint-Merri, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Germain-en-Laye). Gli si devono pure celebri ritratti: *Rachele* (Parigi, Comédie-Française), *Madame de Loynes* (1862: Parigi, MO). I suoi scritti, *Souvenirs de jeunesse* e *l'Atelier d'Ingres*, rievocano gli ambienti artistici del suo tempo. (ht).

Amberger, Christoph

(? 1505 ca. - Augsburg 1562). Dopo un viaggio a Venezia, ove studiò Tiziano e Paris Bordone e frequentò il palazzo dei Fugger, operò essenzialmente ad Augsburg, ed in questa città divenne nel 1530 membro della ghilda dei pittori. Piú che i solenni dipinti religiosi, che denunciano l'influsso italiano (*Vergine e Bambino tra sant'Ulrico e santa Afra*, 1554: Augsburg, Cattedrale; *Cristo con le vergini folli e le vergini sagge*, 1560: Augsburg, chiesa di Sant'Anna), e piú delle decorazioni di facciate, ciò che ne consolidò la fama furono i ritratti dell'alta borghesia di Augsburg. Il ritratto di Carlo V (1532 ca.: Berlino-Dahlem) venne all'epoca paragonato alle opere di Tiziano. Generalmente trattate con un solido modellato e un colore caldo (*Christoph Fugger*, 1541: Monaco, AP; *Sebastian Münster*, 1552: Berlino-Dahlem), le effigi espressive ed aristocratiche concepite da A si pongono tra le migliori realizzazioni della scuola di Augsburg, dopo quelle di Holbein il Giovane. (acs).

Ambras

Il castello di A venne costruito nell'XI sec. in prossimità di Innsbruck. Ferdinando II, arciduca d'Austria (1529-95), reggente del Tirolo nel 1567, lo ereditò nel 1563 dal padre Ferdinando I, e vi tenne una corte sontuosa. Il cortile interno del castello venne interamente decorato nel 1567-68 da pitture a grisaille in *trompe l'ceil* per mano di Heinrich Teufel. Le collezioni raccolte ad A dall'arciduca Ferdinando attestano, per l'accumulo di «curiosità» naturali, di oggetti strani e preziosi, di armature e ritratti, il tutto di gusto talvolta morboso, una sensibilità davvero «manierista». I pezzi piú importanti vennero trasferiti a Vienna (KM) nel 1806; ma recentemente numerosi oggetti artistici sono ritornati ad A. (sr).

Ambrogio da Fossano → Bergognone

Amburgo

Non ha avuto una vera e propria scuola pittorica. Nel medioevo, quando la sua importanza non superava quella di Lubecca, attirò due pittori oggi celebri, Maestro Bertram, che vi si stabilí nel 1367 e vi morí nel 1414 ca., e Maestro

Francke, che vi operò verso il 1425. Nel corso del xv sec. s'impone ad A come nel resto della Germania la maniera fiamminga: così Funhof, che vi si stabilí nel 1475, si era formato presso Dirk Bouts. L'epoca successiva non ha lasciato opere di rilievo, ma l'attività pittorica vi ebbe un grande incremento nel xvii sec., come in altre città tedesche. I pittori piú importanti furono in questo periodo Stravius (? - 1690), Luhn, Hainz e soprattutto Scheits, uno degli artisti tedeschi piú originali del suo tempo. Tra il 1800 e il 1810 risiedette ad A Wilhelm Tischbein; il pittore piú notevole di questo periodo, Ph. O. Runge, nei suoi ritratti di grandi dimensioni richiama ancora il xviii sec. Questa tradizione venne proseguita da pittori come E. Spekter e J. Oldach, influenzati dai Nazareni, nonché, in misura minore, da F. Wasmann e C. F. Gröger. Mentre Runge eseguiva paesaggi allegorici a contenuto filosofico, una serie di paesaggisti, come J. J. Faber, F. Wasmann, Ch. Morgenstern, J. J. Gensler, V. Ruth, Kalekreuth, rappresentò fino all'inizio del xx sec. la tendenza realista. La pittura di storia non è quasi praticata, se non nei piccoli dipinti di E. Spekter e di V. E. Janssen, il cui stile è influenzato dai Nazareni. La città è soprattutto segnalata nella storia della pittura per la costituzione di un importante museo (la Kunsthalle), e per le tele che vi ha eseguito Bonnard. (pv + hbs).

Hamburger Kunsthalle Deve la sua fondazione all'iniziativa della Società delle arti, creata nel 1817, che nel 1850 aprí la prima galleria pubblica di pittura della città. Le collezioni occuparono provvisoriamente una sala della Borsa; ma tra il 1863 e il 1868 venne costruito un museo, su progetto degli architetti berlinesi Schirrmacher e von der Hude, e la città ne assunse infine la gestione. L'edificio venne ampliato nel 1886, secondo il programma già previsto dai primi costruttori. Nel frattempo le collezioni si arricchivano mediante donazioni, legati testamentari e un piccolo numero di acquisti. Per impulso del primo direttore, Alfred Lichtwark, la galleria doveva svilupparsi considerevolmente. Entrarono a far parte del museo opere dei grandi pittori del medioevo, provenienti dalle chiese della città (Maestro Bertram: *Polittico dell'altar maggiore della chiesa di San Pietro ad Amburgo* e *Altare di Buxtehude*; Maestro Francke: *Storia di san Tommaso di Canterbury*, pannelli della *Vita di Cristo*). Le collezioni

si arricchirono pure di alcune opere tedesche del XVI sec. (Holbein il Vecchio: *Presentazione al Tempio*; H. Burgkmair; Elsheimer) e soprattutto del XIX sec.: Leibl, Friedrich (undici quadri, tra cui il *Mare di ghiaccio*, 1824), Menzel (venti quadri), Runge (*Riposo durante la fuga in Egitto*). Tra le scuole straniere, la pittura olandese è la meglio rappresentata: Rembrandt, *Simeone al Tempio*; J. Ruisdael (sette tele); Everdingen; Van Goyen; Honthorst; Saenredam. La collezione fiamminga comprende in particolare le *Nozze mistiche di santa Caterina* di Jan Gossaert e *Flora* di Jan Metsys. Va pure citato un bel ritratto di Goya: *Don Tomas Perez Estala*. Il rapido accrescimento delle collezioni ha reso necessari ulteriori ampliamenti; un nuovo edificio venne aperto nel 1919. I successori di Alfred Lichtwark ne proseguirono l'opera: tra il 1920 e il 1930 le collezioni si accrebbero con tele del XVIII sec. (Tiepolo, *Cristo nel Getsemani*; Lemoyne) e con opere fondamentali del XIX sec. francese (Corot; Manet, *Nana*; Gauguin, *Bambini bretoni mentre si bagnano*, 1888; Cézanne; Degas; Renoir; Picasso, *Ritratto di Clovis Sagot*, 1909), delle scuole tedesche e nordeuropee (Munch, *Ragazza sul ponte*, 1900). Dopo il periodo di stallo sotto il nazismo, durante il quale vennero proscritti 74 dipinti, ripresero gli acquisti. Il museo di A presenta oggi un panorama completo della pittura europea; un'importante sezione è dedicata ai contemporanei con alcune celebri opere espressioniste – Kirchner, *Il pittore e il suo modello*; Nolde, *Leggenda di Maria Egizia*; Schmidt-Rottluff, *Loftbus*; Kandinsky, *Cimitero arabo* – e quadri di Klee, Schlemmer, Feininger, Nay, Baumeister, Wols, Bacon. Sono pure rappresentati i pittori amburghesi dal XV al XX sec. (gb).

Amenofi II

La tomba del faraone A (che regnò attorno al 1450-1425 a. C.) nella Valle dei Re rassomiglia a quello del suo predecessore Tutmosi III sia per l'impianto sia per lo stile. Le pareti della sala del sarcofago danno l'impressione di un immenso papiro svolto, nel quale, su fondo giallastro, le figure sono disegnate al tratto e in modo tanto schematico da fare spesso l'effetto di uno schizzo promemoria. D'altra parte il segno non è privo di grazia e di vivacità. Esse possono persino apparire preferibili ai grandi personaggi reali che adorano varie divinità sulle facce dei pilastri quadrati

della tomba. Le scene rappresentate sono tratte dal libro dell'*Amduat*, che descrive il mondo degli inferi. (*am*).

«American Journal of Archeology»

Organo dell'Archeological Institute of America, fondato nel 1897, è ancor oggi una delle maggiori riviste del settore e continua a pubblicare regolarmente i documenti delle scuole americane di Roma e di Atene, oltre ai resoconti dei più importanti scavi condotti da istituzioni americane nel mondo (Creta, Sardi, Troia, Antiochia, Gordion, ecc.). Durante il Novecento ha progressivamente abbandonato l'approccio storico-artistico verso la materia dell'archeologia e ha contribuito non poco a ridefinire i metodi archeologici in senso scientifico. (*sr*).

Amerling, Friedrich von

(Vienna 1803-87). Di famiglia povera, dovette lavorare per vivere mentre seguiva i corsi dell'accademia di Vienna, ove entrò nel 1816. Nel 1824 decise di raggiungere a piedi Praga, nella cui accademia proseguì gli studi. Gli vennero commissionati alcuni ritratti e ciò migliorò la sua situazione economica, consentendogli di recarsi nel 1825 ca. a Londra, dove venne fortemente impressionato da Lawrence, e poi a Parigi, ove lo interessò particolarmente Horace Vernet, che però non ebbe quasi nessun influsso sulla sua arte. Tornò a Vienna nel 1828. Molto stimato, venne nominato pittore di corte nel 1832. Intraprese ancora lunghi viaggi e soggiornò una ventina di volte in Italia; a Roma, nel 1837, si legò di amicizia con Schadow, Koch e Overbeck, di cui fece il ritratto. Fu il ritrattista più in auge durante il periodo Biedermeier viennese, e rappresentò la società aristocratica e la borghesia ricca. Fu estremamente attento ai dettagli; si veda, ad esempio, la cura con cui riproduce le insegne imperiali nel ritratto dell'Imperatore Francesco I (Vienna, Schatzkammer); oppure, in opere come il *Rudolf Althaber coi suoi figli* (1837: Vienna, ÖG), il tavolo coperto da un tappeto e la natura morta disposta intorno alla teiera che riproducono l'intimismo borghese. A trasse anche i suoi modelli dall'ambiente familiare (*Ritratto della madre*, 1836: ivi; ritratto, dipinto in modo commosso e delicato, di suo figlio *Fritz sul letto di morte*, 1850: Vienna, HM). I suoi ritratti erano ricercati in tutta Europa; l'artista ne eseguì probabilmente un migliaio. Poté così

acquistare il castello Mollard a Vienna, che arredò lussuosamente. Mantenne reputazione internazionale fino alla fine della sua carriera; ma a Vienna venne messo in ombra dall'«epoca di Makart». (g + vk).

Ami

(xi-xvi sec.). Famiglia di pittori giapponesi, consiglieri artistici degli shōgun Ashikaga. I membri piú importanti furono **Nōami**, detto Shinnō (1397-1471), suo figlio **Geiami**, detto Shingei (1431-85) e suo nipote **Sōami**, detto Shinsō (?-1525), autore di un catalogo e di commenti sui pittori cinesi delle collezioni degli shōgun. Benché appartenenti alla setta di Amida, dipinsero principalmente soggetti zen in monocromo, e la loro arte indica un progressivo affrancamento dagli influssi cinesi. Il piú celebre dei tre fu Sōami, cui si attribuisce la decorazione delle porte scorrevoli nel Daisen'in del Daitokuji di Kyoto, magnifici paesaggi oggi montati in rotoli verticali (kakemono). Vi si ritrova la maniera della scuola cinese di paesaggio detta «del Sud», attraverso i grandi inchostri digradati che ricreano un'atmosfera vaporosa, e la tecnica dell'applicazione dei punti (*tien*), in un'epoca in cui gli altri pittori giapponesi preferivano operare nello stile della scuola Ma-Hia. (ol).

Amida

Pronuncia giapponese del nome sanscrito Amitābha, divinità buddista che accoglieva nel suo paradiso dell'Ovest coloro che invocavano il suo nome. Il culto di A, estremamente popolare nell'epoca Kamakura (fine del XII - inizio del XIII sec.) diede origine a un'abbondante iconografia religiosa, in particolare con la rappresentazione della *Discesa di A* (*raigō*) e del suo *Paradiso*. La *Triade di A*, del Renge Sanmaiin di Wakayama, ove i personaggi seduti su un trono di loto sono disegnati a linee gialle e vermiglie, è tra gli esempi piú belli della pittura buddista giapponese del sec. XIII. (ol).

Amidano, Giulio Cesare

(Parma 1572-1628). Formatosi in patria sugli esempi della maniera locale, si orienta all'inizio del Seicento verso i modi di Agostino e Annibale Carracci (*Sacra Famiglia*: Napoli, Capodimonte). Sensibile anche alla pittura di Lanfranco (*Santa Cecilia*, ivi; *Martirio di san Pietro*, 1612: Vigatto), nel corso

del secondo decennio va accostandosi al linguaggio dello Schedoni come attestano la tela del 1616 nell'Oratorio de' Rossi a Parma, due dipinti per Santa Chiara a Casalmaggiore (1619 ca.) e altri della galleria di Parma, dove egli esercita, rispetto al modello, una semplificazione dei piani e dei parti luminosi e adotta colori compatti e luminescenti. Altre opere, come la *Deposizione* (Parma, GN), sembrano invece ispirarsi agli esempi del Badalocchio. (ff).

Amiens

Musée de Picardie Museo comunale costruito tra il 1857 e il 1882 per iniziativa della società degli antiquari di Piccardia; venne decorato con dipinti murali da Puvis de Chavannes (1865-82). Costituito all'origine da depositi dello Stato, beneficiò in seguito di ampie donazioni, in particolare di quella dei fratelli Lavalard nel 1890, comprendente dipinti olandesi (Hals), fiamminghi e spagnoli del XVII sec. (Greco, Ribera), e soprattutto un notevole complesso di quadri francesi del XVIII sec. (Boucher, H. Robert, Pater, Chardin, Fragonard). Questi ultimi completavano la serie delle *Cacce in paesi stranieri*, dipinta tra il 1736 e il 1738 per gli appartamentini di Luigi XV a Versailles per mano di vari artisti (Boucher, C. van Loo, J.-F. de Troy, Pater) e trasferita ad A dallo Stato. Nel 1908 il museo si arricchì della serie *Colline di Amiens*, proveniente dall'arcivescovado (Maestro di Amiens). Citiamo, tra i dipinti entrativi dopo la seconda guerra mondiale, opere della scuola di Barbizon (Daubigny, Rousseau, Diaz) e un importante Aert de Gelder (*Assuero e Aman al pranzo di Ester*). (gb).

Amiet, Cuno

(Soletta 1868 - Oschwand 1961). Considerato uno tra i pionieri della pittura svizzera del nostro secolo, che rinnovò mediante il suo impiego del colore puro, A operò sin dal 1884 con Frank Buchser a Feldbrunnen nel cantone di Soletta. Si recò poi a Monaco, legandosi a G. Giacometti, e infine studiò a Parigi (Académie Julian, 1889-92). Un anno trascorso a Pont-Aven, dove O'Connor gli trasmise le lezioni di Gauguin, ebbe influsso decisivo sulla sua formazione: incontrò E. Bernard, Sérusier, Renoir, scoprí Van Gogh e Cézanne (*Pont-Aven*, 1892: Berna, KM). Tornato in Svizzera subí l'influsso di Hodler, senza peraltro abbandonare il colore. La

sua pittura risentí allora dello Jugendstil (*Ricchezza della sera*, 1899: Soletta, KM), ma dipinse pure alcune tele puntilliste (*Paesaggio di primavera*, 1905: ivi). Invitato nel 1906-1907 a partecipare a Die Brücke, modificò la sua maniera: il tocco s'impasta e il colore diviene espressionista. A partire dal 1918, la sua esperienza di scultore lo condusse a una concezione piú plastica e piú spoglia della superficie dipinta. Da allora la sua arte non cessò di evolversi (periodo parigino, 1932-39: *Boulevard Brune*, 1939: Ginevra). La sua produzione, dominata dal tema del giardino e da quello del raccolto, comprende numerosi ritratti e qualche composizione murale. È rappresentato in musei di Basilea, Berna, Soletta e Zurigo. (cg).

Amigoni, Jacopo

(Napoli 1682 - Madrid 1752). Giunge a Venezia prima del 1711 portando con sé la conoscenza degli sviluppi artistici avvenuti, verso il 1700 fra Roma e Napoli, nell'ambito del Maratta e del Solimena. Questo fatto giustifica la sua simpatia per il Balestra, a cui si accosta dopo il suo arrivo nel Veneto, e condiziona il modo in cui medita sulla lezione del Giordano, che è un modo riflesso rispetto a quello generoso e istintivo di un Pellegrini. Il «giordanismo» resta tuttavia il dato piú vivo della sua formazione, grazie al quale – a partire dalla sua attività bavarese – ottiene effetti di estrema raffinatezza, schiarendo le tinte nella luce e sciogliendo nell'aria la materia pittorica; partecipa cosí accanto al Ricci e al Pellegrini – e, per la ritrattistica, anche a Rosalba Carrera – al rinnovamento della pittura veneziana in senso rococò nella prima metà del secolo. Lavorò in Baviera (1719-28); in Inghilterra (1729-39); a Parigi (1736), certamente avvertito del gusto pittorico ivi dominante; ancora a Venezia (1739-47); quindi dal 1747 a Madrid, volgendosi ad esiti di studiato formalismo accademico, elegante ma freddo: esiti già annunciati nelle opere del periodo inglese, cui appartengono anche alcuni notevoli ritratti. (sde + sr).

Amman, Jost

(Zurigo 1539 - Norimberga 1591). Ben poco è noto sulla sua formazione; si stabilí a Norimberga nel 1560, restandovi fino alla morte. Tranne vetrate e qualche raro dipinto (*Ritratto di un dotto*, 1565: Basilea, KM), se ne conoscono soprattutto in-

cisioni su rame o legno (550 pezzi ca.) che illustrano opere religiose (*Bibbia* pubblicata a Francoforte nel 1564; *Vangeli*, 1579) o profane (*Storia di Tito Livio*, 1568; *Libro dei mestieri di Hans Sachs*, 1568). Le sue qualità esecutive e composite si riscontrano pure nei disegni a penna (Parigi, Louvre; Vienna, Albertina; Basilea, KM; Erlangen). (acs).

Amorosi, Antonio

(Comunanza 1660-1738). Allievo di Giuseppe Ghezzi, si distinse sulle prime per dipinti accademici; dopo il 1700 si dedicò, più felicemente, alle «bambocciate», nello stile del rococò romano. Noto soprattutto dalla *Vita* di Lione Pascoli (1736) e dai dipinti della collezione di quest'ultimo (*Giovane uomo con bicchiere*, *Bambino con cane*, oggi conservati a Deruta), è stato oggetto di dispute tra i critici. Infatti il Longhi gli ha negato un buon numero di quadri (tra cui la *Fanciulla addormentata* del castello di Schleissheim), un tempo a lui attribuiti, assegnandoli invece al danese Bernardo Keil e considerandoli opere caratteristiche del Seicento, quindi anteriori rispetto all'attività dell'A. (sde).

Ámos, Imre

(Nagykálló 1907 - morto durante la deportazione nel 1944 o 1945). Dal 1929 al 1935 è allievo di Gyula Rudnay all'accademia di belle arti di Budapest. Si ispirò inizialmente al neoimpressionismo in quadri pervasi da un'atmosfera delicata e sensibile, dove l'immagine lascia percepire un altro mondo: *Ricordo di mia madre*, *Davanti allo specchio della mia bisnonna*, *L'angelo della morte* (Budapest, coll. priv.). Dal 1937 lavorò ogni estate a Szentendre e contribuì a formare lo stile della scuola dallo stesso nome. Durante la seconda guerra mondiale, nel corso della quale egli morì, l'incubo del presente vissuto sostituisce l'evocazione dei ricordi. La maggior parte delle opere eseguite clandestinamente nei campi di concentramento sono disegni di carattere surrealista conservati a Budapest (GN) dove una esposizione retrospettiva delle sue opere ebbe luogo nel 1958. (dp).

Ampurias

Gli scavi di rovine ellenistiche e romane di A (l'antica Emporion, Emporiae, colonia greca in Spagna nella provincia di Gerona) hanno consentito la scoperta di importanti mo-

saici. Il *Sacrificio di Ifigenia* (Barcellona, MA) è forse una copia del dipinto di Timante, un tempo conservato nella pinacoteca di Atene. (cp).

Amstel, Jan van

(Amsterdam ? - Anversa, prima del 1543). Maestro ad Anversa nel 1528, sposò A. van Doornicke (figlia di un pittore oggi ignoto), divenendo cognato di P. Coecke. Secondo Van Mander, fu «eccellente paesaggista». Avrebbe dipinto «quadri molto grandi su legno». Secondo Lampsonius, preferiva «dipingere bene i paesaggi piuttosto che male le figure». Non si conoscono opere che possano essergli attribuite con certezza; alcuni storici hanno proposto di identificarlo col Monogrammista di Brunswick (nel quale altri riconoscono Jan van Hemessen). (php).

Amsterdam

xvi secolo L'importanza del porto e la potenza finanziaria di A risalgono alla fine del XIV sec. Tuttavia la città non doveva possedere una scuola di pittura prima della fine del XV sec. Jacob Cornelis van Oostsanen, detto Jacob di A, ne fu il fondatore. Nei primi anni del XVI sec. dirigeva una grande bottega che riceveva incarichi per polittici e ritratti dalla borghesia mercantile cittadina. Tale attività artistica resta senza confronto rispetto al grande mecenatismo dei Paesi Bassi del Sud. In quell'epoca A subì l'ascendente della scuola di Haarlem e l'influsso dei manieristi di Anversa e di Bruges, nonché quello di Albrecht Dürer.

Tra i numerosi artisti che hanno segnato la produzione culturale di A va ricordato Pieter Aertsen, nato e formatosi nell'ambiente di Anversa, che impose un gusto realista e popolare, alla base della natura morta nei Paesi Bassi del Nord. Numerosi polittici o dipinti religiosi andarono distrutti nella grande crisi iconoclastica del 1566. Nel XVI sec. si accrebbe molto la produzione di ritratti, soprattutto quelli ufficiali di gruppo. Così la borghesia mercantile creò la propria espressione artistica: l'individuo, rappresentato nella sua attività pubblica, insieme ai membri della sua ghilda. I primi dipinti di questo tipo presentano un monotono allinearsi di personaggi a mezzafigura, ordinati secondo l'importanza sociale e le quote versate da ciascuno. Cornelis Anthonisz, autore degli *Archibugieri equipaggiati* (1531: Amsterdam, Rijks-

museum), e Dirck Jacobsz, figlio e allievo di Oostsanen, che nel 1532 dipinse gli *Arcieri* (Leningrado, Ermitage), furono i piú antichi creatori di *doelen-stuck* ‘quadri di milizia armata’, seguiti ben presto da Dirck Barendsz, Scorel, Allaert Claesz. Nel 1599 A. Pietersz fu il primo pittore di *syndics*, o capi delle corporazioni mercantili. P. Isaacs dipinse nel 1605 la prima *Lezione d'anatomia*, gruppo di medici attorno a uno scheletro o a un cadavere, che attesta anche il rinnovamento delle scienze e della chirurgia nei Paesi Bassi del Nord. Nel 1618 Van der Voort dipinse il primo ritratto collettivo di reggenti, o amministratori, di istituti di beneficenza. Questo nuovo tipo di ritratto collettivo raggiunse uno dei momenti piú alti nella celebre *Ronda di notte* di Rembrandt. Dopo la crisi religiosa cominciata nel 1566, in seguito all'onda calvinista, numerosi pittori delle province del Sud si rifugiarono ad A, centro di grande tolleranza religiosa. Vinckboons, H. Bol, i Valkenborch introdussero ad A il paesaggio d'impianto bruegeliano. H. Avercamp, Arent Arentsz detto Cabel, Esaias van de Velde crearono una scuola di pittura dal vero.

xvii secolo È l'età d'oro della scuola di A e di tutta la scuola olandese. La proclamazione dell'indipendenza dell'Olanda nel 1581 fece di A una delle piú popolose e piú ricche città d'Europa; sotto lo stathouder (in carica dal 1584 o 1585 al 1625) Maurizio di Nassau, A divenne la capitale del nuovo stato. Non avendo conosciuto, come invece la maggior parte delle altre città olandesi, il saccheggio e la rovina durante la lunga guerra d'indipendenza dal 1566 al 1609, A conobbe un lungo periodo di prosperità: nel 1602 fu sede della Compagnia delle Indie; nel 1609 vi venne creato un banco di cambio; fu centro protestante e intellettuale, aperto alle dispute filosofiche: ospitò Descartes e diede i natali a Spinoza; vi risiedette il grande poeta Joost van den Vondel. In pittura, l'inizio del XVII sec. fu contrassegnato dall'interesse per la cultura italiana. Pieter Lastman appare il capofila dei Romanisti di A, interessati alla pittura di storia: soggetti biblici o antichi. Lo stabilirsi di Rembrandt in città, nel 1631, fece di A un grande centro artistico. Attratto egli stesso dal progresso della città, rinnovò completamente l'arte del ritratto individuale e collettivo nei celebri dipinti della *Ronda di notte* e dei *Sindaci dei drappieri*. La pittura di genere continuò ad avere un consistente mercato. La natura morta go-

dette pure di grande favore: A. van Beyeren, W. van Aelst, Otto Marseus van Schrieck, W. Kalf, si interessarono ai problemi ottici: immagini viste in uno specchio concavo, scatole prospettiche sull'esempio di S. van Hoogstraten. A divenne, verso il 1630, uno dei centri più attivi per la pittura di paesaggio e di marine. Il paesaggio «arcadico», d'ispirazione italiana, ebbe anch'esso grande successo; Berchem si stabilì ad A e formò numerosi artisti, Karel Dujardin, Ochtervelt e F. de Moucheron. L'unità della scuola di A e il suo influsso vennero assicurati da Rembrandt, che vi attirò allievi originari delle città vicine: Fabritius, che farà in seguito carriera a Delft; G. Flinck, proveniente da Clèves; Gelder, originario di Dordrecht. Tale influsso si estende a paesaggisti come Roghman e Philips Koninck. Il grande cantiere pittorico di A è costituito, dal 1650 in poi, dalla decorazione del municipio, con la partecipazione dello stesso Rembrandt (sostituito da J. Ovens), di Flinck (qui molto attivo), di Jordaeans, transfuga fiammingo estremamente apprezzato in Olanda, di Bol, di Lievens (nella sua maniera «fiamminga»), nonché del fecondo Jacob de Wit (nel XVIII sec.). La centralità della scuola decade verso la fine del XVII sec. Artisti come N. Verkolje o J. Weenix figlio, pittori di fiori come Huysum o Rachel Ruysch, un paesaggista come Isaac de Moucheron figlio, proseguirono in modo stereotipo le tradizioni del XVII sec., mentre G. de Lairesse, originario di Liegi, impose la grande pittura classicheggiante caratterizzata dalla lezione di Poussin, il cui marcato successo in Olanda (Lairesse dipingerà numerosissimi soffitti ad A e altrove) corrispose a un'ondata d'influenza francese e segnò una svolta stilistica.

XVIII secolo La moda francese in materia di ritratti s'impose sulla clientela borghese della città, grazie alla presenza dei francesi Aved e Perronneau. (*php + sr*).

XIX secolo Nel XIX sec. l'accademia di A, di cui furono direttori Pieneman e poi Allebé, ebbe un ruolo quasi esclusivamente didattico, mentre all'Aja maturava un clima culturale decisamente più fertile. Alla fine del secolo, A divenne il centro di un «impressionismo olandese» di cui fu capofila Georg Breitner, per breve tempo compagno di Van Gogh all'Aja. Bruxelles e Parigi divennero le tappe necessarie per la formazione degli artisti. Il modernismo si propagò rapidamente ad A; interessanti confronti ebbero luogo tra il

1911 e il 1914 nel corso delle mostre del Moderne Kunstring, nelle quali vennero esposti i cubisti francesi (Braque, Picasso, Léger, Le Fauconnier) e dove cominciò a rivelarsi Mondrian, formatosi ad A. Durante la prima guerra mondiale, il contatto ad A tra Sluyters, Le Fauconnier, i belgi Smet e Berghe sarà determinante per l'evoluzione dell'espressionismo fiammingo degli anni '20. Nel secondo dopoguerra si formò ad A il gruppo Cobra. La città è rimasta un centro di vivace attività espositiva e museale. (sr).

Rijksmuseum La sua fondazione risale all'iniziativa di Luigi Napoleone Bonaparte, che regnò in Olanda dal 1806 al 1810. Risalgono a questo periodo acquisti importanti come la *Ronda di notte* e i *Sindaci dei drappieri* di Rembrandt, oltre all'acquisizione di più di duecento opere provenienti, in gran parte, dalle collezioni dello stadhouder Guglielmo V sfuggite alle requisizioni francesi del 1795. Dopo l'abdicazione di Luigi Bonaparte nel 1810, lo sviluppo del museo rallentò; tuttavia, il ritorno del re legittimo, deciso a proseguire l'opera del suo predecessore, non ostacolò lo sviluppo dell'istituzione, che, trasferita nel Trippenhuis, assunse definitivamente, nel settembre 1815, il nome di Rijksmuseum. In seguito alla rivoluzione del 1830 e alla proclamazione d'indipendenza del Belgio, il museo conobbe un lungo periodo di relativa stasi. Alcune importanti donazioni attestano tuttavia che il museo restava per alcuni collezionisti un'istituzione importante (donazione Duffer comprendente dipinti di Ruisdael, Maes, Hobbema; donazione di opere di Liottard). Nel 1875, per interessamento della commissione per i monumenti e le belle arti, il museo si rianimò, e si delineò un moto di rinnovamento, che non doveva più cessare. Fu stabilita, allora, la costruzione di un edificio più vasto. Il Rijksmuseum attuale venne aperto al pubblico nel 1885. Alle collezioni che si trovavano nel Trippenhuis si aggiunsero dipinti un tempo legati alle corporazioni, provenienti da istituzioni pubbliche, e le collezioni del Museo Van der Hoop, che contavano capolavori come la *Fidanzata ebrea* di Rembrandt o la *Giovane che legge una lettera* di Vermeer. Il nuovo museo stimolò la generosità degli appassionati, i doni affluirono e si poterono acquisire opere notevoli, soprattutto di scuola olandese. Nel 1922, durante la direzione di Schmidt-Degener, si acquistarono per la prima volta opere stra-

nieri. A partire dal 1945 l'attenzione si concentrò su periodi sino ad allora trascurati dell'arte olandese: il xv e il xvi sec. Venne pure sviluppata la sezione di pittura straniera; tuttavia, l'impegno fondamentale restava l'accrescimento della raccolta dei Rembrandt. (gb + sr).

Rijksmuseum Vincent van Gogh Il nucleo del museo è costituito dalla raccolta iniziale di 150 dipinti e 400 disegni di Vincent van Gogh un tempo collezione del fratello Theo. Tra i dipinti più celebri, segnaliamo la versione più significativa dei *Mangiatori di patate*, l'*Autoritratto al cavalletto*, la *Mietitura*, i *Girasoli*, il *Campo di grano con corvi*. A questo gruppo di opere si aggiunsero varie opere di maestri contemporanei come Gauguin, E. Bernard, Toulouse-Lautrec, Monticelli, e un'importante documentazione comprendente in particolare lettere dell'artista, nonché una biblioteca. (ad).

Stedelijk Museum Finanziato da una donazione della famiglia Eeghen, venne edificato tra il 1893 e il 1895 e ampliato nel 1954. Le raccolte offrono un panorama completo dell'evoluzione della pittura moderna, sia olandese sia straniera, in particolare tele di Breitner, Monet, Van Gogh, Matisse, Picasso, Chagall, Klee, Malevitch, Mondrian, Appel. Sono presenti anche opere di arte europea e americana a partire dal 1945. Il lascito della viscontessa A. P. Lopez Suasso diede origine al museo; ad esso si aggiunsero le opere sino ad allora custodite dall'Associazione per la formazione di una raccolta pubblica d'arte contemporanea. Nel 1949, l'Associazione offrì alla città di A 217 dipinti, acquerelli e disegni, tra i quali tele di Cézanne, Corot, Courbet, Daubigny, Van Gogh e Jongkind. Nel corso degli ultimi decenni, il museo si è arricchito delle tele provenienti dalla collezione P.-A. Regnault (tra cui il *Violinista* di Chagall), del lascito di Carel Joseph Fodor (già al Museo Fodor), e di cinque tele di Jean Dubuffet donate dallo stesso artista. (hbf + sr).

Anagni

Le pareti e le volte della cripta della cattedrale di A (Lazio meridionale) conservano una ricca decorazione a fresco che occupa un posto importante nella pittura medievale italiana. Il vasto ciclo, di notevole complessità anche dal punto di vista iconografico, è stato dipinto nel quarto e nel quinto decennio del XIII sec. da un gruppo di artisti di diversa formazione stilistica. Fra di essi emergono l'autore delle

scene con *Ippocrate e Galeno* e dell'*Apocalisse*, che vivacizza la tradizione della pittura romana con sottili qualità di colore e di spiritoso disegno, e soprattutto il cosiddetto «terzo maestro», cui si devono gli affreschi delle volte con *Storie di Samuele*. Questo artista, che è stato definito «il maggiore maestro italiano della prima metà del Duecento» (Longhi), non solo resta immune dal repertorio freddamente formalistico della tarda maniera bizantina ma è capace di risalire con spirito nuovo, occidentale, ad antiche fonti espressive, non escluse quelle della prima ed autentica «età d'oro» bizantina. (bt).

Anagni, Tre maestri di

Sono così definiti gli artisti che, insieme ai loro aiuti, decorarono tra il 1231 e il 1250 la cripta del duomo di Anagni. L'ambiente, diviso in tre navate e con tre absidi, è dedicato a san Magno, ma la sua ricca decorazione si presenta assai complessa e iconograficamente non unitaria, spaziando dalla dottrina dei quattro elementi che differentemente si compongono negli esseri umani, testimoniata dalla raffigurazione di *Ippocrate e Galeno*, agli episodi del Vecchio Testamento (*Offerta di Melchisedech*, *Elia e Eliseo*, *Traslazioni dell'arca santa*, *Storie di Saul*), alle storie dell'*Apocalisse*, di sante (Secondina, Amelia e Nemisia), a teorie di santi. La vicenda delle *Traslazioni di san Magno*, protettore di Anagni, è l'episodio decorativo più consistente. Si deve a Pietro Toesca l'individuazione nel ciclo pittorico di tre diversi artefici, tutti di provenienza romana, ai quali vanno affiancati altri artisti, culturalmente affini ai modi dei maestri principali ma qualitativamente inferiori.

L'autore dell'affresco con *Ippocrate e Galeno* si palesa legato a schemi del secolo precedente e al pittore di San Silvestro a Tivoli. Maggiore è invece l'intento decorativo, lontanamente memore di manierismi bizantini. Alla stessa mano appartiene l'*Offerta dei calici* nel catino dell'abside maggiore, mentre si devono alle maestranze legate a quest'artista le vele dell'*Apocalisse* e alcuni brani nelle *Traslazioni di san Magno* di monotona ripetitività. Una mano affine ha eseguito la *Decapitazione del santo*, con una maggiore consapevolezza del suo tempo e consonanze stilistiche con la volticina della *Colomba sul trono* e con *Gli angeli in lotta contro i demoni*. Le due voltine raffiguranti *Adamo e Melchisedech* e

Elia rapito al cielo, la cui impalcatura compositiva appare fragile ma ricca di decorativismo, sono prossime allo stile della lunetta con i due medici.

Il secondo pittore, indicato come «ornatista», risente fortemente della lezione bizantina, soprattutto derivante dal repertorio di smalti dal quale è assunta l'incisività del segno. Alla sua mano appartengono la lunetta con il *Cristo e quattro santi* e la voltina con *Quattro angeli che sorreggono il clipeo con la croce*; a una mano affine le voltine con l'*Agnello fra quattro profeti e con serafini*; ad altra mano ancora si deve la voltina con *Quattro angeli e il monogramma di Cristo* e quella con la *Madonna orante e le città di Gaza, Azotum, Accaron, Ascalon*.

La personalità più decisa e meno ancorata al passato è quella del terzo maestro che, pur facendo ricorso a moduli bizantini, procede a una più ampia stesura di piani. La sua mano è ravvisabile nella volta con il *Pantocrator e storie di Samuele* e in quelle con la *Battaglia dei filistei* e con le *Storie dell'arca santa*. Buona parte delle *Storie di san Magno* sulla parete opposta alle absidi appartiene a una mano affine; mentre a un'altra mano ancora si deve la *Teoria di santi con donatore* ai lati di un *Cristo* nell'andito che dà accesso alla cripta e alla cappella di San Tommaso. (dgc).

anamorfosi

Fenomeno ottico che si traduce in un'aberrazione dell'immagine quando, ad esempio, i rapporti altezza-larghezza non coincidono più con la realtà apparente.

In pittura, nel disegno o nell'incisione, si tratta di un'immagine deformata, dilatata in altezza, in larghezza o in profondità, che costituisce una sorta di rebus ottico: la ricostruzione di quest'immagine può effettuarsi, per una corretta lettura, guardandola da un determinato punto di vista nello spazio, oppure con l'ausilio di uno specchio cilindrico o conico collocato perpendicolarmente ad essa. Gioco di bravura e prodigo tecnico di prospettiva, l'**a**, in quanto fenomeno visivo, s'ispira, rovesciandoli, ai fenomeni che si producono quando si guarda in uno specchio convesso o concavo. Le **a** piane derivano dalle ricerche prospettiche del Rinascimento: l'immagine si deforma quando lo spettatore non si trova di fronte al quadro; una prospettiva anamorfica si ritrova già nel *Codice Atlantico* di Leonardo.

Gli artisti rinascimentali, e principalmente i «manieristi» del XVI sec., si appassionarono a questo genere artistico. L'**a** più celebre resta quella introdotta da Holbein in primo piano nel quadro *Gli ambasciatori* (Londra, NG). Il maestro dell'**a**, Erhard Schön, ne inciderà un gran numero, tra cui *Aus, du Alter!*, **a** erotica, e *Was siehst du?*, **a** scatologica. Degli affreschi o pitture anamorfiche di cui parla il Lomazzo non resta traccia alcuna.

I procedimenti di **a** entrarono nella trattatistica e vennero insegnati in opere dottissime come la *Pratica della Perspettiva* di Daniele Barbaro (1559), il quale parla di «perspettiva segreta». Nel XVII sec., in Francia, l'**a** in prospettiva venne sistematizzata dalle opere di Salomon de Caus (*La Perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, 1614) e di François Nicéron, stimato matematico (*La Perspective curieuse... ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, par la vision directe, la catoptrique, par la réflexion des miroirs plats, cylindriques et coniques, la dioptrique, par la réfraction des cristaux*, 1638). Padre Emmanuel Maignan dipinse a Roma, nel convento attiguo alla chiesa di Trinità dei Monti, un enorme affresco anamorfico, l'unico del genere rimasto pressoché intatto: *San Francesco di Paola in preghiera*, da Charles Mellin. In Germania, il padre gesuita Athanasius Kircher cercò, nella «magia anamorphica», implicazioni filosofiche. I «gabinetti di ottica» in voga nei Paesi Bassi a partire dal XVII sec., nei quali l'osservatore, mediante un foro praticato in una scatola, può esaminare un interno ricomposto secondo la prospettiva anamorfica, possono considerarsi una variante dell'**a**.

Il tipo di **a** per riflessione entro uno specchio conico o cilindrico ha forse origine nelle stampe cinesi portate alla corte di Costantinopoli; e si dice che Simon Vouet abbia introdotto questa curiosità in Europa. Questo nuovo genere, più inatteso e spettacolare, nel quale il senso dell'immagine appare indecifrabile, non tardò a soppiantare quello precedente (esempi di scuola italiana, nel XVII sec., a Roma, GNAA, Pal. Corsini; e a Rouen, MBA).

Data la sua estrema corrispondenza con i capricci letterari dell'epoca, l'**a** si inscrive in una cultura esoterica. Fino al XIX sec., vi saranno artisti che s'interesseranno a tali giochi di prospettive deformanti e che se ne serviranno nelle carica-

ture per dissimulare scene galanti o oscene, o per esprimere opposizione politica.

Jurgis Baltrušaitis ha pubblicato sull'argomento un libro, *Anamorphose* (Paris 1955; trad. it. Milano 1978); una mostra è stata dedicata all'**a** nel 1976 a Parigi (MAD). (cpe + sr).

anatomia artistica

Studio delle forme del corpo umano in riposo e in movimento, condotto in relazione all'analisi sistematica della struttura ossea (osteologia) e dei muscoli (miologia).

L'antichità A partire dal VII sec. a. C., l'interesse degli artisti greci per l'**a** appare con maggiore evidenza nel campo della scultura; lentamente, si acquista la padronanza della rappresentazione delle forme del corpo umano. Lo studio dei vasi dipinti consente di precisare l'importanza dell'**a** nel campo delle arti bidimensionali. Nell'VIII sec. la figura umana viene ancora rappresentata sotto l'aspetto di profili schematici, ma assai presto (VII sec.), a Corinto e nell'Attica, le proporzioni dei corpi divengono «verosimili», i volumi muscolari sono indicati con esattezza, i dettagli anatomici (polpacci, caviglie, ginocchia, muscoli pettorali e addominali) vengono precisati mediante tratti incisi nella vernice nera. Nel VI sec. l'eleganza decorativa si unisce al rigore dell'osservazione delle forme viventi e alla descrizione dei movimenti più complessi. Le opere di Exechia segnano, in questo stile detto delle «figure nere», il momento di massima tensione e di massima raffinatezza. Il passaggio (520 ca.) allo stile delle «figure rosse» consentirà ai pittori di indicare i dettagli interni dei corpi nudi mediante pennellate e non più mediante linee incise; la maggior libertà che ne deriva consente loro di raffigurare i muscoli con finezza e precisione. Le pitture di Eutimide, di Olto e soprattutto di Eufronio confermano uno spiccato interesse per l'anatomia. Nel corso del V sec. quest'attenzione analitica comporta, spesso, una certa secchezza (Pittore dei Niobidi); la fattura è più rapida e libera. Roma adotterà i modelli greci senza sostanziali innovazioni.

Le origini dell'**a** antica, concepita come scienza, sono d'altronde difficili da precisare. È probabile che Ippocrate abbia sezionato cadaveri; ma, all'epoca di Aristotele, le conoscenze teoriche di **a** sono ancora decisamente limitate. Le prime

dissezioni, e il progresso della medicina, sono legate alle ricerche della scuola di Alessandria (IV sec.).

Il medioevo Dopo il II sec. d. C. (caratterizzato dai lavori di Galeno), l'area verrà abbandonata per oltre dodici secoli. La dissezione dei cadaveri fu vietata dalla Chiesa per molto tempo, e le rare rappresentazioni del nudo nella pittura e nel mosaico bizantino mostrano le forme muscolari ricondotte a un semplice gioco grafico ornamentale, indipendente dalla realtà anatomica. Nel XIII sec. si delinea una situazione nuova: un'ordinanza dell'imperatore Federico II (1215) e un permesso di papa Bonifacio VIII (1300) autorizzano le dissezioni. I medici bolognesi del XIV sec. le praticano dinanzi ai loro allievi. Contemporaneamente a partire dal XIII sec., la scultura e la pittura rappresentano la figura umana in modo sempre meno schematico e rivelano un rinnovato interesse per la volumetria dei corpi.

Il Rinascimento La medicina del Quattrocento, dopo la presa di Costantinopoli (1453) e l'invenzione della stampa (1440), si libera gradatamente dagli influssi dei trattati arabi e della scolastica medievale, sino ad allora dominanti; vengono riletti i trattati antichi, si diffondono nelle scuole la pratica della dissezione. I pittori fiamminghi dipingono i primi nudi «realistici»; nelle scuole nordiche sembra che il ruolo essenziale sia svolto dall'osservazione diretta del modello. Gli *Adam ed Eva* di Van Eyck (politico di Saint-Bavon a Gand, 1432) o di Van der Goes (dittico di Vienna, KM) mostrano una nuova cura per i volumi saldamente definiti e delicatamente modellati.

Per gli Italiani, l'area è in primo luogo un problema teorico. I pittori del Quattrocento direttamente implicati in studi anatomici praticano la dissezione e a volte collaborano con i medici; studiano con passione i modelli antichi. Centro delle ricerche è Firenze e le ricerche più significative sono quelle di Masacci (*Adam ed Eva*: chiesa del Carmine), Andrea del Castagno, Pollaiolo, Verrocchio, Signorelli; la definizione chiara dei volumi nello spazio va di pari passo con lo studio dei corpi in movimento (Pollaiolo). Gli affreschi di Signorelli nel duomo di Orvieto (1500 ca.) restano l'esempio più spettacolare di tali ricerche.

Le ricerche anatomiche di Leonardo da Vinci, registrate in numerosi disegni, attestano la curiosità paziente dello scienziato attento a scoprire i meccanismi corporei, tuttavia i suoi

studi ebbero scarse conseguenze. I pittori del Rinascimento preferiscono definire precisi sistemi di misura e di relazioni numeriche tra le varie parti del corpo perché il concetto stesso di bellezza era legato all'idea di proporzione. La formazione degli artisti si attua, ancor più che sulla dissezione dei cadaveri, attraverso lo studio delle statue antiche.

I testi di medicina nei quali il corpo umano è rappresentato per la prima volta aperto, per mostrare gli organi, sono il *Fasciculus medicinae* (Venezia 1491) attribuito a J. Ketham, illustrato con incisioni in legno, e il *Fascicolo di medicina*, comprendente l'*Anathomia* di Mondino de Liucci (1493). In seguito i trattati teorici illustrati si moltiplicano: *Liber conciliator* di Pietro d'Abano (1496), ove per la prima volta si trovano raffigurazioni di personaggi in parte scorticati; *Ioggiae breves... in anatomiam humani corporis* (1521) di G. Berengario da Carpi; *Tabulae anatomicae* (Venezia 1538), le cui ricche illustrazioni ebbero grande successo e vennero in parte imitate. L'anatomista più celebre fu Vesalio (1514-64). Fiammingo, studiò a Lovanio, poi a Montpellier e a Parigi e si rese celebre per le sue dissezioni a Bologna, Padova e Pisa. Il suo *De humani fabrica libri septem corporis* (Basilea 1543), nel quale prende audacemente posizione contro Galeno e gli autori antichi, segna una rivoluzione importante. L'illustrazione del trattato, cui hanno probabilmente collaborato J. S. Kalcar, olandese operante a Venezia, e artisti influenzati da Tiziano, è notevole per il suo gusto fantastico, che colloca scorticati in pose teatrali e in mezzo a paesaggi. In Francia l'opera più importante, dopo il trattato di Charles Despars, ricco di reminiscenze gotiche (1500), è il *De dissectione humani corporis* di Charles Estienne (1540), le cui incisioni, di tono assai drammatico, sono caratterizzate dallo stile di Fontainebleau. Va pure menzionato, in Spagna, il trattato di Valverde, illustrato da G. Becerra.

A partire dal XVI sec. l'arte fa parte del patrimonio comune dell'educazione dei pittori e viene insegnata in tutte le accademie; i trattati teorici, che si moltiplicano, e lo studio del modello nudo costituiscono, con la dissezione dei cadaveri e il disegno delle opere antiche, altrettanti strumenti di ricerca. Furono eseguiti modelli anatomici, in cera, di «scorticati» sin dalla fine del XIV sec.; Baldinucci cita uno «scorticato» smontabile eseguito a Pisa dallo scultore Pierre Francheville nel 1594.

Il manierismo Il gusto delle espressioni tormentate e drammatiche compare nelle ricerche di movimenti strani e gratuitati, come gli ondeggianti nudi del Greco (*Laocoonte*: Washington, NG), gli acrobati sparuti e contorsionisti delle incisioni di Jean Viset, personaggi danzanti di Wtewael (*Dislivio* di Norimberga). Soprattutto i manieristi nordici amano le muscolature complesse ed evidenti, senza alcun rapporto con la verosimiglianza anatomica.

Il XVII e XVIII secolo Nel XVII sec. vengono pubblicati accanto ad opere specializzate, trattati semplificati ad uso degli artisti, come quello di Charles Errard, che unisce esposizioni teoriche all'analisi della bellezza ideale delle statue antiche. Pietro da Cortona e Carlo Cesi pubblicano trattati simili. Nell'Olanda contemporanea l'**a** quasi non è più altro che un tema per una categoria ben precisa di quadri: le «lezioni di anatomia» rappresentano un medico che seziona un cadavere dinanzi agli allievi (quadri di Keyser, Elias, Miereveld, capolavori di Rembrandt del 1632 e del 1656). Citiamo il *Trattato di anatomia* di Bidloo (Amsterdam 1685). In Francia, nel XVII e XVIII sec. l'**a** costituisce una parte essenziale del tirocinio dell'Academie royale, e negli studi degli artisti si diffondono sculture raffiguranti «scorticati». Boucharon realizzò uno di questi modelli; i più celebri restano quelli di Houdon: *Scorticato col braccio teso* (1767) e *Scorticato col braccio alzato* (1790). Tra i più riusciti trattati di anatomia del XVIII sec. è il *Nouveau Recueil d'ostéologie et de myologie* del tolosano Jacques Gamelin (1779), corredata di splendide incisioni.

Il XIX secolo L'**a** è più che mai, nell'Ottocento, la base dell'insegnamento del disegno. I pittori studiano il modello al vero e le statue antiche con rinnovato impegno: Géricault, disegna dal vero malati in punto di morte nell'ospedale, Beaujon per la sua *Zattera della Medusa* (1819: Parigi, Louvre); Ingres invece trasgredisce l'insegnamento accademico e sfida la realtà anatomica nei suoi nudi audacemente deformati (*Giove e Teti*, 1811: Aix-en-Provence, Museo Granet; *Grande Odalisca*, 1814: Parigi, Louvre). L'insegnamento nelle scuole d'arte garantì la continuità degli studi di **a**; la monumentale *Anatomie artistique* di Richer (1899) servì ancora a generazioni di allievi. Ma la cura dell'esattezza anatomica perse sempre più d'importanza sin dalla fine del XIX sec. Le proporzioni stesse del corpo umano vengono scon-

volte e spesso ricomposte secondo leggi del tutto diverse (Picasso, Bellmer). (*jmpc*).

Ancher

Anna (nata Brøndum: Skagen 1859-1935) e **Michael** (Bornholm 1849 - Skagen 1927). Sposatisi nel 1880 risiedettero a Skagen nello Jutland, ove furono gli animatori di un gruppo di pittori danesi. Dipinsero la vita quotidiana dei pescatori. Sono rappresentati ambedue nel museo di Skagen: la *Signora Brøndum* (madre dell'artista) *nella camera azzurra* (1913, di Anna), nonché al museo di Ribe: *Battesimo nella chiesa di Skagen* (1886, di Michael). La *Donna ammalata* di Michael (1882) è a Copenhagen (SMFK). (*hb*).

ancona

Voce dotta dal greco εἰκόνα ‘immagine’; il termine è spesso usato come sinonimo di pala ancorché con questa si tenda a definire la sola immagine priva dell'inquadramento architettonico. Si tratta di una raffigurazione dipinta o scolpita, svariata per tipologia, formata del supporto e forma della cornice, da collocare sull'altare o utilizzata per devozione privata, soprattutto se di modeste dimensioni. Con il termine **a** si indica anche la sola incorniciatura architettonica qualora, per ricchezza di materiali e decorazione, assuma particolare rilevanza. Anconette o piccoli trittici da viaggio dovevano costituire un arredo mobile dell'altare, da porre per la cerimonia e da ritirare subito dopo; questo genere di dossale non deve avere origine molto antica se si considerano le disposizioni di papa Eutichiano (275-283) circa gli oggetti da porre sull'altare, cioè i Vangeli, le *capsae reliquiarie* e la pisside, nonché la testimonianza di san Ottato di Mileto che ricorda come un sacrilegio la collocazione di una immagine sull'altare. L'uso di queste tavolette, singole (**a**, anconetta) o abbinate (dittico), ma spesso anche a tre valve (trittico), fisse o mobili, sembra rimontare al x sec., parallelamente anche alla mutata disposizione del celebrante. Dalla proibizione di porre immagini sull'altare si era cominciato a fare eccezione in onore del legno della santa croce, inserito in alcuni trittichetti portatili a forma di astuccio, con sportelli incernierati ai lati dello scomparto mediano contenente la reliquia. I piccoli dittici e trittici erano rea-

lizzati in metalli preziosi, con smalti e gemme, ma anche in avorio, con decorazione ad intaglio.

Da questi arredi che costituiscono piccole **a** portatili, si deve giungere al XIII sec. per trovare testimonianze dirette di tavole di ampio formato poste in maniera stabile sopra l'altare. Nel Duecento l'**a** ha forma di tavola con cuspide (si veda la Maestà di Guido da Siena: Siena, Museo dell'Opera del Duomo), struttura conservata ancora nel primo Trecento (si vedano la *Madonna di Ognissanti* di Giotto: Firenze, Uffizi; e il *San Ludovico di Tolosa incorona il fratello Roberto d'Angiò* di Simone Martini: Napoli, Capodimonte), oppure di tabellone con grande scomparto centrale riservato all'effigie del santo, circondato da riquadri minori, dedicati alle storie della sua vita (si vedano il *San Francesco* di B. Berlinghieri del 1235: Pescia, San Francesco; la *Madonna di san Martino*, 1260 ca.: Pisa, MN; o la *Santa Cecilia* del Maestro della Santa Cecilia, inizi del XIV sec.: Firenze, Uffizi).

Nel periodo gotico la struttura dell'**a** si complicava dando luogo a opere maggiormente elaborate con più scomparti (trittico, polittico) ripartiti da cornici architettoniche terminanti in guglie, pinnacoli, fregi, fogliami e archeeggiature (Maestà di Duccio, 1308-11: Siena, Museo dell'Opera del Duomo) e una base sporgente e stretta detta predella, per raggiungere nel corso del XIV sec. una estrema ricchezza decorativa con più registri di archeeggiature (si veda il polittico con la *Madonna e Santi* di Jacobello di Bonomo del 1385: Sant'Arcangelo di Romagna, Municipio). Non mancavano poi le **a** con ante dipinte e figura centrale a rilievo derivate forse dai coevi tabernacoli gotici francesi; quelle interamente scolpite sono invece desunte da esemplari in avorio. Nel Quattrocento l'**a** tornò a forme più semplici, talora, come nella *Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano (1423: Firenze, Uffizi), si trattò di una sola tavola con coronamenti archiacuti oppure sormontati da lunette in luogo delle cuspidi.

Nell'Italia settentrionale si conservò più a lungo la tipologia dell'**a** in più scomparti e ordini con grande risalto della cornice (pala di Vincenzo Foppa in Santa Maria di Castello a Savona). Estremamente complesse per forma e numero di scomparti e per l'unione di pittura e scultura si ricordano le **a** tedesche, fiamminghe (polittico) e spagnole (retablo). Suc-

cessivamente l'**a** veniva praticamente incorporata nella decorazione parietale dell'abside o della cappella. (svr).

Ancona

Pinacoteca Ha sede dal 1973 nel palazzo Bosdari, importante complesso che ebbe il suo assetto attuale nel sec. XVII. La raccolta delle opere, provenienti in gran parte dalle corporazioni religiose sopprese e da donazioni di famiglie anconetane, risale agli anni tra il 1880 e il 1888; si aggiunse, al momento della sua costituzione, un gruppo di cartoni e bozzetti donati dal pittore anconetano Francesco Podesti (1800-95), al cui nome la pinacoteca fu poi intitolata. Vi sono esposte importanti opere che documentano i caratteri della cultura artistica marchigiana, particolarmente di quella che si sviluppò ad A, e il costante rapporto della città con Venezia. Sono da segnalare: *La vergine col Bambino, san Francesco, sant'Alvise e il donatore Alvise Gozzi*, del 1520, prima opera datata di Tiziano; la *Sacra conversazione* di Lorenzo Lotto; una piccola, preziosissima, *Madonna col Bambino* di Carlo Crivelli; una rara tavoletta di Arcangelo di Cola; la *Dormitio virginis* attribuita a Carlo da Camerino; due tele di Guercino, *Santa Palazia* e *L'Immacolata Concezione*; il *Ritratto di Francesco Arsilli* di Sebastiano del Piombo; e *La Vergine e tre santi* di Carlo Maratta. Ben documentata è l'attività di Andrea Lilli, pittore anconetano attivo tra il 1589 e il 1631, la cui cultura «controriformata» raggiunse esiti di grande originalità. Dal 1979 è ospitata in palazzo Bosdari anche la GAM con una notevole raccolta di grafica. (mrw).

Andlau, Peter Hemmel von

(Andlau 1420-25 - Strasburgo, dopo il 1501). La sua bottega di Strasburgo fu la più importante dell'epoca; realizzò vetrate di chiese in Alsazia, Lorena, Germania meridionale e Austria. La sua opera, un tempo assegnata, in base a una firma della vetrata di Kramer (Ulm), al nome di Hans Wild (che probabilmente era soltanto un compagno di bottega), gli è stata restituita in seguito agli studi di H. Rott nel 1934. A succede nel 1447 nella direzione della bottega al pittore su vetro Heinrich: ne sposa la vedova, e diviene cittadino di Strasburgo. A partire dal 1463 il suo nome riappare sui documenti concernenti le vetrate eseguite per Salisburgo-Nonnenberg (1473-80), Oberehnheim (1475), Francoforte

(1475), Nancy (1480) e Thaur (1501). Nel 1477 il maestro si associa, per costituire una bottega comune, con quattro altri pittori vetrari: Lienhart Spitznagel, Hans von Maursmünster, Dieboldt von Lüxheim e Werner Stör. Un ultimo documento del 1501 riferisce che posò egli stesso le vetrate di Nostra Signora di Thaur, commissionate dall'imperatore Massimiliano. La prima maniera di A (Walburg, 1461) attesta già raffinatezza nelle proporzioni e nei dettagli, nonché uno stile ancora realistico e angoloso che deriva dal Maestro della Passione di Karlsruhe e da un incisore, il Maestro E. S. A partire dal 1470 prevale nell'opera di A l'influsso di Rogier van der Weyden, sia attraverso la mediazione di Schongauer, sia in seguito, forse, a un viaggio in Olanda. I personaggi allungati di quest'artista, che si esprime minutamente per mezzo di un accurato grafismo, s'inscrivono entro paesaggi «naturali» ed entro prospettive architettoniche. Per il suo virtuosismo e la sua padronanza di tutte le tecniche, A si distingue dagli artisti della Germania meridionale; è celebre soprattutto per i ritratti dei donatori con i loro patroni (1476: Tubinga, Collegiata). Nella vetrata di Scharfzandt a Nostra Signora di Monaco (*Presentazione al Tempio*) dedica per la prima volta l'intera superficie a un'unica scena, senza tener conto degli scomparti interni.

L'opera conservata è assai scarsa, suddivisa tra musei di Basilea, Berlino, Colonia, Darmstadt, Hannover, Norimberga, Parigi e Strasburgo. La chiesa di Saint-Guillaume a Strasburgo (*Ciclo della vita di santa Caterina*) e la cattedrale di Ulm (Cappella Besserer) hanno conservato le sue vetrate, come Walburg, Tubinga e Monaco. La scuola di A prosegue nelle vetrate della cattedrale di Metz per mano di Dieboldt von Lüxheim, e si conclude con l'opera di Valentin Busch di Metz. (hm).

Ando, Kaigetsudō

(1705-30). È il creatore del tema della donna che passeggiava nella pittura giapponese ukiyoe. I suoi tipi femminili stilizzati, dalle vesti disegnate a lunghe linee ritmiche, e fortemente colorate a tinte piatte, vennero facilmente tradotti in stampe dalla sua bottega, detta «Kaigetsudō», che si limitò a plagiare le composizioni pittoriche (conservate a Tokyo e in coll. priv. giapponesi). (ol).

Andocide, Pittore di

(VI sec. a. C.). Così denominato per aver decorato quattro dei vasi firmati dal vasaio A, è forse l'inventore della tecnica a figure rosse, che impiega unitamente a quella a figure nere: su molte sue grandi anfore, il dipinto della faccia principale è a figure rosse, l'altro a figure nere. Il suo stile, benché un poco manierato, si avvicina a quello di Exechia per il profilo dei volti, la minuzia delle pieghe delle vesti o delle acconciature, le mani dalle lunghe dita; ancora non utilizza però tutte le risorse proprie della nuova tecnica a figure rosse. Una delle sue opere più celebri è un'anfora del Louvre, il cui dipinto principale mostra *Ercole che affronta Cerbero con la protezione di Atena.* (cr).

Andorra

Ha potuto conservare sino a data recente dipinti murali risalenti a epoca romana. Un medesimo artigiano, formatosi senza dubbio nella cerchia del Maestro di Pedret, sembra abbia decorato le chiese delle valli di A. Gli affreschi di San Coloma (*Pantocrator*, gli *Apostoli*, la *Vergine*, *San Pietro*, *San Paolo*, *Santa Colomba*, *San Gervasio* e *San Protais*) sono suddivisi in varie coll. priv.; non sussiste in loco che un *Agnello mistico sostenuto da due angeli*, che orna l'interno dell'arco trionfale. Il tema del pantocrator si ritrova in numerose composizioni. In San Miguel d'Engolasters, i simboli degli evangelisti che accompagnano questa figura centrale sono curiosamente presentati entro medalloni (Barcellona, MAC). *Pantocrator* e *Tetramorfo* sono rimasti solo in parte in San Roman dels Bons; il resto della decorazione (*San Paolo*, *San Giacomo*, la *Vergine con in mano un calice* e *San Pietro che reca le chiavi*) si trova a Barcellona (ivi). La consacrazione della chiesa dels Bons nel 1167 fissa approssimativamente il periodo di attività del pittore.

Dopo il 1200, senza dubbio tramite le botteghe della Seo de Urgel, lo stile neobizantino penetrò in A. Ad esso si riallacciano i dipinti absidali della parrocchiale di Andorra Vecchia (*Pantocrator* nell'abside, scene del Vangelo nell'emiciclo: coll. priv.). A Barcellona è conservata una figura di *San Giovanni Battista* che ornava prima un'absidiola laterale di questo santuario. Alla medesima tradizione bizantina apparteneva un rivestimento d'altare, dipinto su legno,

dell'eremitaggio di Encamp (Barcellona, MAC). Il *Pantocrator*, la *Vergine dell'Assunzione* e un gruppo di *Apostoli* che si distacca su fondo giallo e rosso ne costituiscono i motivi principali. (jg + mbe).

André, Albert

(Lione 1869 - Laudun (Gard) 1954). Giunto a Parigi a vent'anni, vi seguì i corsi dell'Académie Julian. Il primo pezzo che inviò al Salon des indépendants nel 1894 lo fece scoprire da Renoir, che lo presentò a Durand-Ruel; questi ne vendette i quadri, soprattutto in America. Venne influenzato da Renoir e soprattutto da Bonnard. Conservatore del museo di Bagnols-sur-Cèze (1918), grazie alle donazioni dei suoi amici Renoir, Bonnard e Matisse vi costituì una bella collezione di opere dell'inizio del secolo. Pubblicò una bibliografia su Renoir e, alla sua morte nel 1919, un prezioso inventario dello studio del pittore (ed. Bernheim-Jeune). È rappresentato in musei di Besançon, Lione (*In Provenza*, 1907) e Bagnols-sur-Cèze. (fc).

André, Jean

(Parigi 1662 - 1753). Allievo di Jouvenet, lavorò molto per l'ordine dei domenicani, cui apparteneva. I suoi dipinti conservati manifestano affinità di stile con quelli di Carlo Maratta: *Resurrezione* (1711: Parigi, cappella della Salpêtrière, ispirata ad Antoine Coypel), tele in Saint-Thomas-d'Aquin a Parigi e in Notre-Dame a Bordeaux. Altre opere (chiesa di Saint-Louis a Grenoble) sono sostanzialmente *pastiches* di vari maestri, da Raffaello a Jouvenet. (as).

Andrea da Bologna

(seconda metà del XIV sec.). Identificabile forse con l'Andrea de' Bruni ricordato in un documento del 1377, è noto da due opere firmate e datate, il polittico della pinacoteca di Fermo (1369) e la *Madonna del latte* conservata a Corridonia (1372). Esercitò certamente buona parte della sua attività nelle Marche. Allievo di Vitale, dovette cominciare a lavorare a Bologna; secondo Longhi sarebbe l'autore principale degli affreschi della navata e del retro della facciata (*Scene dell'Antico e del Nuovo Testamento; Giudizio universale*) della chiesa dell'abbazia di Pomposa (1350 ca.), grande cantiere di pittura, ove alla metà del XIV sec. i pittori bo-

lognesi soppiantano i riminesi. Fu a lungo confuso con l'Andrea di Bologna (o de' Bertoli) che eseguì nel 1368 gli affreschi della cappella del cardinale Albornoz nella chiesa inferiore di Assisi (*Scene della vita di santa Caterina*). Privo delle doti immaginative ed espressive di un Vitale o di uno Jacopino, A ebbe il principale merito di lasciare in eredità alla scuola marchigiana, allora in corso di formazione, un poco della fantasia bolognese. (sde).

Andrea da Firenze

(Andrea Bonaiuti, *detto*) (documentato tra il 1346 e il 1379). La prima notizia è del 1346, anno in cui risulta iscritto all'arte dei medici e speziali. Nel 1365 gli sono commissionati gli affreschi del Capitolo di Santa Maria Novella (il cosiddetto Cappellone degli Spagnoli), eseguiti fra il 1366 e il 1368, famosi soprattutto perché il Vasari li attribuiva in parte a Simone Martini. Oltre alle *Storie di Cristo*, vi sono raffigurati sulle pareti laterali due soggetti iconograficamente molto complessi: l'*Esaltazione di San Tommaso d'Aquino e dell'opera dei Domenicani*. Con una materia pittorica assai sgradevole, A tenta di presentare forme oragnesche sotto un aspetto più costumato che ha fatto pensare a contatti con Siena, ma che probabilmente è da mettere in rapporto con la presenza a Firenze di Giovanni da Milano. Il 13 ottobre 1377 riceve l'ultimo pagamento per le *Storie di San Ranieri* (*Conversione, Viaggio in Terra Santa, Tentazioni e Miracoli*), eseguite in uno stile ieratico, nel Camposanto di Pisa. Il 2 novembre dello stesso anno fa testamento; l'ultimo documento che lo riguarda è del 1379. Gli si attribuiscono anche opere su tavola, come il trittico nella Sagrestia del Carmine di Firenze e il dittico con le *Sante Agnese e Domitilla* (Firenze, Accademia). (lb).

Andrea da Murano

(Venezia? - Castelfranco Veneto 1512). La sua attività di pittore è documentata dal 1463. Esordisce a fianco di Bartolomeo Vivarini, e forse in parte ne dipende; tuttavia rivela una comprensione più sostanziale dell'esperienza mantegnesca di Giovanni Bellini, della sua eleganza patetica, e una maggiore apertura mentale, che ha fatto pensare a influenze di Andrea del Castagno e Signorelli. Il trittico delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (firmato, databile al 1477-

78), il *Compianto sul corpo di Cristo* (Cittadella, Duomo), la *Madonna col Bambino* della coll. Cini a Venezia, il *San Giovanni* di Detroit (Inst. of Arts) costituiscono forse gli esiti più significativi della sua ricca produzione, che la critica ha studiato e chiarito soprattutto negli ultimi anni. (ab).

Andrea da Salerno

(Andrea Sabatini, *detto*) (Salerno 1480 ca. - Gaeta 1530-31). Fu il maggiore esponente del Rinascimento meridionale. Le sue prime opere (documentate ma perdute) sono due pale per Napoli e Sant'Arcangelo di Cava; quelle cronologicamente più antiche tra quelle pervenute, il trittico di San Giacomo in San Valentino Torio (Salerno), del 1511, e il polittico di Sant'Antonio a Buccino, allogato nel 1512, mostrano singolari consonanze con la cultura ispano-lombarda di Cristoforo Scacco e dello pseudo-Bramantino. Entrambe sono successive a un probabile viaggio a Roma che la critica colloca fra il 1508 e il 1510: occasione per un contatto con la cerchia raffaellesca e in particolare con Cesare da Sesto (questi in seguito attivo anche a Napoli). Gli ultimi dipinti (il polittico di San Pietro a Fisciano, 1526; e la pala già sull'altar maggiore della chiesa abbaziale di Montecassino, ora a Napoli, Capodimonte) sono aggiornati anche sulla cultura delle «logge» raffaellesche, rappresentata da Polidoro, Giulio Romano e Pedro Machuca (che inviarono numerose opere nel Napoletano). Il Sabatini fu attivo in due riprese per Montecassino: nel 1514-16 affrescò la cappella di San Bertario (perduta; ne sopravvive solo la pala, oggi conservata a Montserrat); al 1527-30 risale invece la *Pala di san Benedetto*, oggi a Napoli, Capodimonte. (sr).

Andrea d'Assisi

(«Andrea Aloysii», *detto l'Ingegno*) (Assisi? - 1520 o 1521). Giudicato da Vasari (1568) il migliore fra gli allievi del Perugino, che ricorda la sua collaborazione con il maestro a Roma nella Cappella Sistina, ad Assisi e a Perugia nel Collegio del Cambio e l'improvvisa cecità che troncò la sua promettente carriera, A resta, in assenza di opere certe, una personalità ancora enigmatica, anche dopo gli studi più recenti. Nel 1480 e nel 1484 è documentato ad Assisi per pitture di stemmi; nel 1490 come aiuto del Perugino nel duomo di Orvieto; dal 1501 al 1520 ad Assisi come procuratore apo-

stolico e camerlengo. Oltre ad alcune figure nel *Battesimo di Cristo* e nel *Viaggio di Mosè* nella Cappella Sistina, gli è attribuito un gruppo di affreschi (*Madonna col Bambino*: Assisi, PC; *SS. Ansano e Giacomo*: Oratorio dei Pellegrini; *Madonna col Bambino, San Giorgio e il drago, San Martino e il povero*: San Martino in Campo, Perugia, chiesa della Madonnuccia), e di tavole (*Madonna con Bambino*: Denver, AM; *Ritratto di giovane*: Dresda, GG; *Madonna della Scala*: Roma, Palazzo dei Conservatori, cappella), opere che rivelano una precoce e originale interpretazione dell'opera del Perugino fra ottavo e nono decennio, con qualche inflessione pittorica e non priva di tangenze con il contemporaneo Piermatteo d'Amelia che, è da ricordare, fu negli anni '80 attivo nei palazzi vaticani anche insieme a Perugino e ad Antoniazzo Romano. (gsa).

Andrea de' Bartoli

(documentato dal 1359 al 1368). La critica moderna ha ormai superato la confusione con l'omonimo Andrea da Bologna attivo negli stessi anni nelle Marche, molto verosimilmente Andrea de' Bruni. Punto di riferimento per la sua conoscenza è la cappella di santa Caterina nella chiesa inferiore di Assisi (1368). Da essa è possibile risalire, sia per ragioni indiziarie che morfologiche, alla decorazione della *Canzone delle Virtù e delle Scienze* (Chantilly, Museo Condé), composta e scritta dal fratello Bartolomeo entro il 1349. In entrambi i casi, A si mostra indipendente dall'irrealismo spaziale e dalle imprevedibili inversioni ritmiche di Vitale. Sembra discendere, piuttosto, dalla linea massiva ed icastica dello Pseudo-Jacopino. Ma anche se il calibro compositivo è regolato come ad Assisi, il pittore procede per profili incastrati e nessi fuori scala, con acute dispersioni naturalistiche. Le sue sgrammaticature sono sempre tenere e potenti. Se è impossibile accogliere tutte le aggregazioni attributive suggerite da Arcangeli (1970), non sembra comunque opportuno fondare sul più convincente catalogo proposto da Volpe (1981) una decifrazione di A in senso antigotico, come punta di un nuovo razionalismo, già sull'onda delle istanze neogiottesche. (mfe).

Andrea del Castagno

(Castagno 1417-19 - Firenze 1457). Figlio d'un contadino dell'Appennino toscano, trasse nome dal villaggio natale,

dove risulta residente nel 1437; nel 1440, con la protezione di Bernadetto de' Medici, si recò a Firenze, dove dipinse, dopo la battaglia di Anghiari, l'effige dei ribelli impiccati sulla facciata del palazzo del podestà. A Venezia, nel 1442, firmò con Francesco da Faenza, nella cappella di San Tarasio della chiesa di San Zaccaria, gli affreschi rappresentanti *L'Eterno, Santi e gli Evangelisti*. Tornato a Firenze diede nel 1444 il cartone della *Deposizione* per la vetrata di una delle finestre circolari del tamburo di Santa Maria del Fiore. Sappiamo che nel 1449-50 dipinse una tavola (*Assunta con i santi Giuliano e Miniato*) per la chiesa di San Miniato fra le Torri (oggi a Berlino-Dahlem), e che nel 1451 riprese gli affreschi delle *Scene della vita della Vergine* lasciati incompiuti da Domenico Veneziano in Sant'Egidio. Nel 1455 lavorava all'Annunziata e nel 1456 dipinse per il duomo l'affresco del monumento equestre di Niccolò da Tolentino. L'anno seguente fu ucciso dalla peste.

Venne accusato dell'assassinio di Domenico Veneziano, misfatto che avrebbe perpetrato per gelosia professionale; ma la storiografia del XIX sec. lo riabilitò dimostrando che era morto quattro anni prima della sua presunta vittima. La sua personalità è stata riscoperta di recente: la maggior parte delle sue opere era infatti rimasta sconosciuta fino a Ottocento inoltrato; una buona parte dei suoi affreschi era sepolta sotto mani di calce.

Venne anzitutto ritrovata, alla fine del XVIII sec., una delle sue opere tarde, la *Crocifissione e santi* (già nel convento degli Angioli, ora nel refettorio di Sant'Apollonia a Firenze); poi, nel 1847, la serie degli *Uomini e donne illustri* nella villa Carducci di Legnaia. Gli affreschi dell'Annunziata riapparvero sotto tele del XVII sec., mentre, liberato dalla calce che lo nascondeva, tornava infine alla luce l'intero ciclo di Sant'Apollonia. Seguirono, all'inizio del XX sec., altre scoperte. La critica attribuì così ad A il *David* di Washington (NG), e ricognobbe nell'*Assunzione* di Berlino-Dahlem la pala perduta di San Miniato fra le Torri. Vennero pure riscoperti gli affreschi di San Tarasio a Venezia, nonché quello della famiglia Pazzi (già nel castello di Trebbio; oggi a Firenze, Pitti, donazione Contini-Bonacossi). Restava ancora invisibile, invece, il ritratto equestre di Niccolò da Tolentino nel duomo di Firenze.

È arduo definire il bagaglio culturale di A al suo arrivo a Fi-

renze. La *Crocifissione e santi* di Santa Maria Nuova, prima opera che gli si possa attribuire senza dubbio precede il viaggio a Venezia. Vi si rivela discepolo di Masaccio: sistema solidamente i personaggi nel quadro prospettico e pone in rilievo i contorni con una linea marcata alla maniera di Donatello. Le medesime caratteristiche si riscontrano negli affreschi della cappella di San Tarasio nella chiesa veneziana di San Zaccaria (1442). La presenza di Donatello a Padova e gli affreschi di A furono fattori determinanti nello sviluppo della pittura veneziana, ancora segnata dal tardo gotico. La *Crocifissione*, la *Deposizione* e la *Resurrezione*, che costituiscono la parte superiore degli affreschi nel refettorio di Sant'Apollonia a Firenze, furono senza dubbio le prime opere eseguite da A al ritorno da Venezia. Nel personaggio di Cristo, drappeggiato in veste bianca, della *Resurrezione*, si hanno forse reminiscenze dei famosi affreschi «colorati» dipinti in Sant'Egidio dal 1439 in poi da Domenico Veneziano e dal suo allievo Piero della Francesca; affreschi che peraltro A integrò, dal 1451 al 1453, con nuove *Scene della vita della Vergine* (oggi perdute, come l'intero complesso). Nella grande *Cena*, dipinta nel refettorio di Sant'Apollonia e certamente un poco più tarda, i personaggi, «gagliardi» e gravi, presentano già quel colore «duro e crudo» di cui parlava Vasari. Quest'opera è caratterizzata dall'impiego di una prospettiva rigorosa, sottolineata dal rapporto bianconero del soffitto e del pavimento e dai riflessi marmorizzati della parete sul piano di fondo, trattata a colori scuri.

A esalta non soltanto i valori morali dell'uomo, come avevano fatto Masaccio e Donatello, ma soprattutto lo slancio vitale che anima quella macchina perfetta che è il corpo umano. Ottiene questo risultato sottolineando i volti «feroci e gravi» o dettagliando fino all'ossessione le rughe, i tendini, le ossa e i muscoli, con un tracciato marcato e violento. Attraverso il Pollaiolo e il Verrocchio, tale tendenza sfocerà nelle ricerche anatomiche di Leonardo e nel culto della bellezza virile di Michelangelo. Il *David* (Washington, NG) è altrettanto rude delle rocce che calca col piede, mentre la serie degli *Uomini e donne illustri di Legnaia* (refettorio di Sant'Apollonia) pone in risalto l'interesse del pittore, più che per la psicologia dei personaggi, per il loro valore fisico, nonché per la brutale sistemazione prospettica su un fondo di falso marmo che nega ogni profondità. L'affresco

del monumento equestre di Niccolò da Tolentino nel duomo di Firenze, che corrispondeva a quello di *Giovanni Acuto*, dalle forme pacate, realizzato da Paolo Uccello, prefigura la violenza del monumento equestre del *Colleoni*, dovuto al Verrocchio. (mb).

Andrea del Sarto

(Firenze 1486 - 1530). Nasce il 16 luglio del 1486 dal sarto Agnolo di Francesco e da Costanza di Silvestro, a Firenze in via Valfonda, nel quartiere di Santa Maria Novella. All'età di sette anni, secondo il Vasari, è mandato a fare l'apprendista nella bottega d'un orafo, dove manifesta subito la sua inclinazione al disegno, che viene notata – sempre a detta del biografo aretino – dal pittore Gian Barile, o dal fratello di lui, Andrea, come corresse Gaetano Milanesi nel suo commento alle *Vite* vasariane. È però nella bottega di Piero di Cosimo che continua il tirocinio. Intanto, al pari degli altri artisti fiorentini, può profittare per la sua formazione di un momento particolarmente felice per la città di Firenze. A è di quella nutrita schiera di giovani che spendono le ore a copiare e studiare i cartoni di Michelangelo e di Leonardo per le *Battaglie* da affrescare nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio. Ed è lo stesso tempo del soggiorno a Firenze di Raffaello. Tra i coetanei che vivono in questo clima fervido d'idee A trova consentaneità d'intenti col Franciabigio; con lui stringe un'amicizia che dura qualche anno, e insieme prendono una stanza alla piazza del Grano. Frattanto s'immatricola, come tutti i pittori, all'Arte dei medici e degli speziali (12 dicembre 1508). Col Franciabigio, a sentire il Vasari, dipinge molte opere, e fra queste le cortine dell'altar maggiore della Santissima Annunziata, andate perdute. Risalgono alla fine del primo decennio del Cinquecento, oltre ai primi lavori per il ciclo d'affreschi nel chiostro della Compagnia dello Scalzo, il piccolo affresco con la *Maddalena portata in cielo dagli angeli* su un pilastro all'interno d'Orsanmichele, e quello, più grande, ora staccato, con l'*Annunciazione*, allo sdruc ciolo sempre d'Orsanmichele, e poi la tavola col *Noli me tangere* per la distrutta chiesa agostiniana di San Gallo. Seguono di poco le *Storie di san Filippo Benizzi* affrescate nel Chiostrino dei Voti all'Annunziata; un chiostro che vedrà ancora all'opera A, e insieme a lui – oltre al Franciabigio che dipingerà lo *Sposalizio della*

Vergine – i suoi due giovani amici Pontormo (con la *Visitazione*) e Rosso (con l'*Assunzione*). Nel giugno del 1511 A – a cui fra Mariano, servita dell’Annunziata, aveva pronosticato il successo dopo l’esecuzione delle scene della vita di san Filippo Benizzi – riceve l’importante commissione d’un grande affresco nel refettorio del convento vallombrosano di San Salvi a Firenze, dove dipinge subito nel sottarco quattro tondi con santi dell’Ordine e uno con la Trinità; la straordinaria *Ultima cena* sarà eseguita una quindicina d’anni più tardi, per le traversie capitate a quel convento. Sempre nell’11, e ancora nel Chiostrino dei Voti, affresca il *Corteo dei Magi*. All’anno seguente rimonta l’*Annunciazione*, seconda prova d’A nella chiesa di San Gallo; tavola visibilmente segnata dalle impressioni d’un viaggio romano, per la quale il Pontormo, forse in collaborazione col Rosso, aveva dipinto la perduta predella. Contemporanee all’*Annunciazione* sono la pala con l’*Arcangelo Raffaele, Tobia, san Leonardo e donatore*, eseguita su commissione di Leonardo Morelli per la chiesa di Santa Lucia a Settimello (Vienna, KM) e lo *Sposalizio di Santa Caterina*, di cui s’ignora la destinazione (oggi a Dresda, gg). Nel 1513 A, insieme ad altri artisti, partecipa all’allestimento dei carri allegorici approntati per le feste di carnevale dalle Compagnie medicee del Diamante e del Broncone. E all’incirca agli stessi tempi va forse riferita la tavola dell’Ermitage di Leningrado che raffigura la Vergine col Figlio, fra sant’Elisabetta e san Giovannino da un lato, e santa Caterina dall’altro. Nel 1514 firma e data l’affresco con la *Natività della Vergine*, l’ultimo dei suoi lavori nel Chiostrino dei Voti all’Annunziata; in chiesa il pittore tornerà di lì a poco per lasciarci la tavoletta con l’intenso *Redentore*. In occasione del matrimonio di Pier Francesco Borgherini e Margherita Acciaiuoli, celebrato nel 1515, si alloga a Baccio d’Agnolo il fornimento ligneo della loro camera nuziale; in esso andarono a incastonarsi le tavole con le *Storie di Giuseppe Ebreo*, dipinte da A (che ne eseguì due), Francesco Granacci, Jacopo Pontormo e Francesco Bachiacca. Ancora nel ’15 A riceve pagamenti per altri affreschi del ciclo dello Scalzo (compensi per il proseguimento dell’opera sono registrati fino al 1526). Nello stesso anno partecipa con Jacopo Sansovino agli apparati per l’ingresso a Firenze di papa Leone X (fra questi la facciata posticcia per Santa Maria del Fiore). Mentre continua a lavo-

rare allo Scalzo, il pittore dipinge nel 1517 due pale d'altare che sono l'attestato della maturazione cui era pervenuto: la *Madonna delle arpie* per la chiesa di San Francesco in via de' Macci (il contratto era stato stipulato due anni prima) e la *Disputa sulla Trinità*, terza e ultima tavola per la chiesa di San Gallo, cui meglio converrebbe il titolo di *Lezione di sant'Agostino sulla Trinità*. Presumibilmente nel 1518 A sposa Lucrezia del Fede, la giovane vedova di cui l'artista s'era così invaghito da farla diventare il modello ossessivamente privilegiato per quasi tutte le figure femminili raffigurate nei quadri di soggetto sacro (sante o madonne che fossero). A questo torno di tempo sono databili il tondo con la *Sacra Famiglia* (Parigi, Louvre), la *Madonna col Bambino e San Giovannino* (Roma, Gall. Borghese) e la *Madonna col Bambino e angeli* (Londra, Wallace Coll.) e poi la *Carità* (Parigi, Louvre), firmata e datata 1518, dipinta in Francia, dove A proprio in quell'anno s'era recato al servizio del re Francesco I, portando con sé Andrea Sguazzella. In Francia l'artista, benvoluto e stimato a corte, trascorre un periodo felice della sua vita, turbato – a detta del Vasari – solo dalle lettere speditegli dalla moglie che lo richiamava in patria. Chiesta licenza al re di tornare a Firenze per restarci giusto il tempo necessario a sistemare qualche faccenda, e con la promessa di riportare con sé, oltre alla moglie, opere di gran valore per la collezione del sovrano francese, A parte alla volta di Firenze, e da qui non si muoverà invece mai più. Nel 1520 compra del terreno per costruirsi una casa fra via San Sebastiano (l'odierna via Capponi) e via del Mandorlo (ora via Giusti). Pressappoco di questo momento è la *Pietà* (Vienna, KM), dipinta forse per il priore dell'Annunziata. All'esordio del terzo decennio del Cinquecento, l'ultimo della sua esistenza, il pittore riceve l'importante allogagione d'un affresco per il salone della villa medicea di Poggio a Caiano, alla cui decorazione voluta da Leone X furono contemporaneamente impegnati insieme a lui il Franciabigio, il Pontormo e Andrea di Cosimo Feltrini. La storia affidata al Sarto, col tributo a Cesare, rimase interrotta e fu portata a compimento da Alessandro Allori nel 1582. Quell'interruzione, determinata dalla morte del papa Medici, riporta A al ciclo dello Scalzo: nel 1522 sono documentati pagamenti per la *Danza di Salomè* e l'anno dopo per la *Decollazione del Battista*, la *Presentazione della testa del Battista*, la *Speranza*, la *Fede*,

l'*Annuncio a Zaccaria*. A questo periodo risalgono pure gli inizi dell'*Assunta* (mai finita) commissionata nel 1517 da Bartolomeo Panciatichi per la chiesa di Notre-Dame-du-Confort a Lione, la *Madonna della Scala* (Madrid, Prado) e il *San Giovanni Battista* destinato probabilmente all'arredo ligneo dell'anticamera di Giovanni Maria Benintendi, commissionato a Baccio d'Agnolo, a cui lavorarono il Bachiacca, il Franciabigio e il Pontormo. Nel 1523, per sfuggire alla peste, A con la famiglia cerca riparo nel Mugello e viene ospitato dalle monache camaldolesi di San Piero a Luco. La badessa del monastero gli commissiona la pala per l'altar maggiore della chiesa, il bellissimo *Compianto su Cristo morto* (oggi a Firenze, Gall. Palatina), pagato nell'autunno del 1524. Alla metà del decennio l'artista dipinge, su commissione di Ottaviano de' Medici, una copia del *Triplo ritratto di Leone X e i Cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* di Raffaello, che fu inviata al posto dell'originale (richiesto e rimasto invece a Firenze) a Federico II duca di Mantova (la copia è conservata a Napoli, Capodimonte). Sempre di questi tempi è il *Cristo in pietà*, un affresco che A eseguì nel Noviziato del convento dell'Annunziata, e ora, staccato, figura nel museo del Cenacolo di San Salvi; così pure la *Visitazione*, altra scena del ciclo dello Scalzo, per la quale il pittore viene pagato nel 1524 e nel 1525. Nel '25 l'artista firma e data il celebre affresco della *Madonna del Sacco* in una lunetta del chiostro grande dell'Annunziata; e poco dopo dipinge l'ultima storia allo Scalzo, con la *Nascita del Battista*. A quest'epoca risale la commissione da parte della famiglia Passerini per l'altra monumentale *Assunta*, destinata alla chiesa di Sant'Antonio dei Servi a Cortona, dipinta però un po' più tardi. Al cardinale Silvio Passerini, A aveva qualche tempo prima consegnato disegni per i ricami del celebre paramento, ch'è tuttora a Cortona nel Museo diocesano. Nel biennio 1526-27 il pittore compie il grande affresco con l'*Ultima Cena* nel refettorio del convento vallombrosano di San Salvi, tanto bello da giustificare la leggenda che vuole impietriti davanti all'opera gli uomini cui – per l'assedio di Firenze del 1529 – era stato affidato l'incarico di distruggere gli edifici fuori le mura perché non fossero di ricovero alle truppe nemiche. Sempre per lo stesso ordine monastico A dipinge l'ancona per la chiesa del Romitorio delle Celle di Vallombrosa (oggi a Firenze, Uffizi), datata 1528, per la

quale forse Baccio d’Agnolo aveva disegnato la perduta splendida cornice, che oggi conosciamo grazie a una stampa del Settecento. Di poco precedente è la *Pala di Gambassi* eseguita per l’amico Becuccio bicchieraio, che A effigiò insieme alla moglie (nella predella) in due tondini oggi a Chicago e singolarmente nel ritratto di Edimburgo (NG). Nel medesimo lasso di tempo si colloca la *Sacra Famiglia* per il mercante Zanobi Bracci (Firenze, Gall. Palatina). Nell’anno della pala vallombrosana il pittore dipinse probabilmente lo *Stendardo di San Giacomo*, l’*Autoritratto* su embrice, la *Dama col Petrarchino* (opere tutt’e tre conservate a Firenze, Uffizi), e sicuramente la lunetta con l’*Annunciazione* (Firenze, Gall. Palatina), destinata a sovrastare la tavola con la *Vergine e otto Santi* per la chiesa di San Domenico a Sarzana, e che invece fortunatamente non lasciò mai Firenze, sennò avrebbe fatto la stessa fine della pala, andata distrutta nel 1945 a Berlino, dov’era esposta. Degli ultimi anni della vita di A, morto di peste il 29 settembre 1530, sono le versioni (in musei stranieri) del *Sacrificio d’Isacco*, la *Sacra Famiglia* dipinta per Ottaviano de’ Medici (grande estimatore del Sarto), il polittico per la chiesa di Sant’Agense a Pisa (concepito al pari della pala vallombrosana per incorniciare un’immagine venerata e poi smembrato), e la pala di Poppi (ulteriore allogagione ricevuta dai Vallombrosani per la loro badia nel Casentino), che però A non riuscì a portare a compimento, sicché intervenne un pittore locale. Qualche mese prima di morire fu richiesto all’artista di affrescare sulle facciate del palazzo del Podestà e della Mercanzia, impiccati in effigie, i capitani che avevano tradito la repubblica fiorentina durante l’assedio del ’29. E A, che aveva accettato l’incarico, volle far apparire che a dipingerli era stato il suo garzone Bernardo del Buda, perché non restasse di lui nella storia – com’era successo ad Andrea del Castagno – l’epiteto «degli impiccati». Di questi lavori non restano che pochi fogli preparatori nel Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi a Firenze. (an).

Andrea di Cione → Orcagna

Andrea di Giusto Manzini

(Firenze, notizie dal 1423 - morto nel 1450). La personalità artistica di A si è venuta configurando nel corso di questo

secolo (Sirèn, Van Marle, Berenson, Salmi, Procacci, Longhi). La sua prima attività si situa nella bottega di Bicci di Lorenzo (1423-24). Fu quindi collaboratore di Masaccio nel polittico pisano (1426), dove peraltro il suo intervento non è rintracciabile. Influenzato da Lorenzo Monaco, dal Beato Angelico e da Gentile da Fabriano, che filtra attraverso un linguaggio arcaizzante, A dipinge la sua opera più antica nel 1435 per il convento di San Bartolomeo della Sacca (ora a Prato, PC). Segue, nel '36, il trittico di Sant'Andrea a Ripalta (Figline Valdarno) e, l'anno dopo, l'*Assunta*, firmata e datata, dell'Accademia di Firenze (dalla chiesa di Santa Margherita a Cortona). L'evento più importante dell'attività pittorica di questo artista è costituito dagli affreschi del registro inferiore nella cappella Bocchineri nel duomo di Prato, compiuti in collaborazione con il cosiddetto Maestro di Prato nel quinquennio precedente la morte (*Storie di Santo Stefano e Sposalizio della Vergine*). Agli stessi anni appartengono la *Madonna con il Bambino* di San Giusto a Montalbino (Montespertoli); il trittico di San Michele a Mormiano (ora nella chiesa di Sant'Alessandro a Incisa Valdarno), e l'affresco con *San Cristoforo* nella chiesa di San Michele a Carmignano. (dgc).

Andrea di Nerio

(notizie dal 1331 al 1369). La sua figura artistica è un'acquisizione recente, frutto dell'identificazione di una firma elegantemente celata a mo' di racemo in un'*Annunciazione* su tavola (Arezzo, Museo diocesano), opera di raffinata qualità che documenta gli alti precedenti da cui avrebbe preso le mosse Spinello Aretino. La cultura di A è infatti una riussita e personale sintesi di elementi fiorentini e senesi, specialmente lorenzettiani. Il corpus delle opere riunite intorno alla tavola firmata è ancora oggetto di un dibattito critico che vede nell'opera di A la fase iniziale del cosiddetto Maestro del Vescovado. Sicuramente di A sono una *Madonna* (già a Londra, coll. Colnaghi; ora a Oxhead Hall, coll. Harris) e il *San Gregorio Magno* (già a Parcieux, coll. Chalandon). (en).

Andreeșcu, Ioan

(Bucarest 1850-82). Studiò alla scuola di belle arti di Bucarest (1869-72). Professore di disegno a Buzău (1872-78), si

recò nel 1879 a Parigi, ove lavorò all'Académie Julian, poi a Barbizon; espose al *salon* nel 1879, 1880 e 1881. Tornato a Bucarest nel 1882, presentò sessanta quadri nella sua unica personale. La tubercolosi lo uccise quello stesso anno.

A è il principale allievo di Grigorescu. I suoi paesaggi, che rappresentano la campagna rumena, sono costruiti su tre zone: il cielo, che copre oltre metà della tela, la vegetazione umanizzata, che segue l'orizzonte, e la terra, in primo piano. Il contrasto tra il cielo, dai colori trasparenti, e i toni cupi del terreno crea una tensione drammatica caratteristica della sua arte. La foresta, l'inverno, la campagna sono i temi principali di questi paesaggi. Uno dei suoi capolavori è *Inverno a Barbizon*, malinconica sinfonia di bianco, grigio-azzurro e grigio-verde filtrata nella dolce luce della sera. La maggior parte dei dipinti di A si trova a Bucarest (AM; Museo Zam-baccian). (ij).

Anesi, Paolo

(Roma 1697 - 1773). Nato a Roma da genitori di origine veneziana, fu allievo di Giuseppe Chiari; nel 1757 divenne membro dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon. Fu esclusivamente pittore di paesaggio e praticò sia la veduta obiettiva sia il genere fantastico. Collaborò con G. P. Pannini e soprattutto con Paolo Monaldi, al quale sono spesso dovute le vivaci figure che costituiscono una componente non secondaria dei suoi dipinti. Nel 1731-32 eseguì opere per i Savoia; del 1749 sono gli affreschi del castello Massimo di Arsoli, all'interno del ciclo ivi eseguito dal Benefial, del 1761 quelli in villa Albani (ora Torlonia) a Roma e del 1765-70 il complesso di affreschi e tele – oggi smembrato – per la villa dei Chigi sulla via Salaria. Le sue vedute e i suoi paesaggi d'invenzione s'inseriscono nel filone rappresentato, nella prima metà del Settecento, da Jan Frans van Bloemen – l'Orizzonte – e da Andrea Locatelli, i principali prosecutori della tradizione del paesaggio «classico» seicentesco. (lba).

Angeli, Franco

(Roma 1935-89). La sua formazione si compie nel clima molto stimolante dell'informale: tele spruzzate di calce, materie ritrovate tra oggetti di uso quotidiano come giornali e fotografie, assemblate e colorate. I primi contatti con la

Pop'Art americana, soprattutto con le opere di Johns, note in Italia sin dal 1958 in riproduzione fotografica, segnarono le scelte successive di A, che già in quegli anni aveva iniziato a ricoprire le sue tele con garze trasparenti che attenuavano il coinvolgimento della materia. Rimase fedele a questo procedimento compositivo anche dopo il chiarimento neofigurativo e neodada. La simbologia elaborata su temi popolari di largo consumo (mezzelune algerine, stelle giudaiche, croci, svastiche, falci e martello, dollari) velati sempre da garze colorate che fanno trasparire solo in parte l'immagine sottostante, mantengono, con estrema limpidezza, un senso di aggressione e di evocazione, che a differenza delle analoghe operazioni di Johns, non eludono mai il giudizio e la qualificazione emotiva. (sr).

Angeli, Giulio Cesare

(Perugia 1570 o 1583 - 1630). Secondo Lione Pascoli, fu giovanissimo a Bologna alla scuola di Ludovico Carracci. Le opere eseguite tra Cinque e Seicento (*Natività di Maria*: Perugia, Duomo; *Consegna delle chiavi* nella chiesa di San Marco in Sant'Eraclio presso Foligno, 1601 o 1603) lo mostrano influenzato dal Barocci, del quale si conservavano allora a Perugia diversi dipinti. Successivamente il suo percorso si svolse in affiatamento sia con il primo classicismo sia con il naturalismo di origine romana (tele per la cappella del comune nel duomo di Nocera, 1619, e l'importante serie per l'oratorio di Sant'Agostino, eseguita tra il 1618 e il 1630), tramite probabilmente la conoscenza dell'opera di Giovan Francesco Guerrieri. Artista di raggio locale (fu attivo quasi esclusivamente tra Perugia e Foligno), è tuttavia una delle più robuste e colte personalità della pittura perugina della prima metà del Seicento. (lba).

Angeli, Heinrich von

(Sopron (Ungheria) 1849 - Vienna 1925). Poco soddisfatto dall'insegnamento dell'accademia di Vienna, proseguí gli studi in quella di Düsseldorf, ove si specializzò nella pittura di storia. Malgrado in tale genere avesse successo, dal suo ritorno a Vienna si dedicò esclusivamente al ritratto. I suoi modelli, come Kinsky, Clam-Gallas, Auersperg, lo scrittore Anastasius Grün, conte di Auersperg (Vienna, ÖG), appartengono alla società aristocratica. A dipinse l'imperatore

Francesco Giuseppe con le insegne del Toson d'oro, e ne fece altri sette ritratti ufficiali; dipinse inoltre, nel 1888, il ritratto del Kronprinz Friedrich, poi Guglielmo II, e della sua sposa. Nel 1874 venne chiamato alla corte di Russia e nel 1875 a quella d'Inghilterra, ove riscosse grandi elogi per il suo ritratto della regina Vittoria. Tornò a più riprese nello studio che gli era stato assegnato in Buckingham Palace per dipingere quadri commissionatigli dalla casa reale, come il *Ritratto di Lord Kitchener* o quello dell'esploratore africano *Stanley*. La sua opera resta una specie di cronaca della *high society* avanti la prima guerra mondiale. (*gvk*).

Angelico

(fra Giovanni da Fiesole, al secolo Guido di Piero, *detto l'*) (Vicchio di Mugello? 1395-1400 ca. - Roma 1455). Non è più accettabile la data di nascita nel 1387 dopo le recenti scoperte documentarie. Si è trovato infatti che il 31 ottobre 1417 il pittore si iscriveva alla Compagnia di san Niccolò presso la chiesa del Carmine di Firenze, ancora come laico; allo stesso modo è indicato nel 1418 dai pagamenti per una tavola perduta per la Cappella Ghierardini in Santo Stefano al Ponte; invece nel 1423 un pagamento dell'Ospedale di Santa Maria Nuova «per dipintura d'una croce» lo dice già «frate Giovanni de' frati di San Domenico di Fiesole». Il Vasari è il primo a chiamarlo fra Giovanni A, testimonian-
do la fortuna di un aggettivo che era stato usato in precedenza da fra Domenico da Corella e dal Landino. Sarebbe ingenuo pensare a questo pittore come a un umile fraticello chiuso tra le mura di un convento; la sua attività artistica ebbe subito una risonanza vastissima, e basti pensare che nel 1438 una lettera di Domenico Veneziano ricorda soltanto lui e Filippo Lippi tra i pittori importanti di Firenze; o che fu affidata a lui la decorazione della cappella maggiore di San Pietro a Roma. Dal suo stato religioso non derivò nessun pregiudizio «ideologico» nei confronti delle novità rinascimentali; anzi, in forte anticipo sul Lippi stesso e su Paolo Uccello, fu il primo a comprendere la portata della nuova visione architettonica del Brunelleschi e della rivoluzione pittorica di Masaccio, pur interpretandole come ritorno a una semplicità e a una purezza antiche o paleocristiane. Nel secolo scorso, prendendo spunto da una interpretazione del Vasari particolarmente allineata ai dettami

della Controriforma, s’insisteva sui caratteri edificanti e devozionali della pittura dell’A e su opere come i reliquari per fra Giovanni Masi; oggi invece si preferisce mettere in evidenza le caratteristiche rinascimentali e il punto di partenza masaccesco. Non conosciamo, del resto, nessuna opera che prescinda dalla conoscenza di Masaccio; perciò dovrebbe essere ovvio pensare che le cose stilisticamente più vicine a quel pittore (morto nel 1428) siano le più vicine anche cronologicamente. Invece si ritiene spesso che la monumentalità e la salda impostazione masaccesca di certe opere dell’A siano una conquista della maturità. Ma si vedano, per contro, le convincenti osservazioni del Longhi sull’attività giovanile del pittore: dai primi segni di un masaccismo precoce, ravvisabili in alcuni dipinti che fanno capo a un *San Girolamo* ora a Princeton, probabilmente eseguito nel 1424, si dovrebbe passare attraverso opere come l’altare di San Domenico a Fiesole che, sul 1425 o poco dopo, è la testimonianza di uno slittamento verso i modi di Gentile da Fabriano, per arrivare, ancora nel terzo decennio del Quattrocento, al momento più intensamente masaccesco, rappresentato dalle tavolette con l’*Imposizione del nome al Battista* (Firenze, MSM), *San Giacomo ed Ermogene* (Fort Worth, Kimbel Art Museum), *Natività di Cristo e Agonia nell’orto* (Forlì, Pinacoteca), *Conversione di sant’Agostino* (Cherbourg), ecc. In esse, le risonanze formali e spaziali del *Tributo*, della *Cacciata dal paradiiso terrestre* e della *Resurrezione del figlio di Teofilo* nella cappella Brancacci sono evidentissime. Il massimo risultato di questo momento dovrebbe essere l’*Incoronazione della Vergine* (Parigi, Louvre), che è stata eseguita sicuramente prima del 1435 perché in quell’anno veniva consacrata la chiesa di San Domenico a Fiesole coi suoi tre altari, su uno dei quali stava questa tavola. Qui la padronanza della prospettiva è impressionante; la scansione spaziale delle figure, sentite già come forme volumetriche, è di una precisione e di un fascino tale da far pensare che gli stessi Domenico Veneziano e Piero della Francesca abbiano avuto qui la loro scuola. In confronto, il *Tabernacolo dei Laioli* (Firenze, MSM) del 1433 segna un affievolimento di questa straordinaria acutezza spaziale: angeli musicanti si stampano sul fondo oro con intenti decorativi e quasi «floreali», lo spazio delle storie nella predella è più disarticolato. Siamo insomma a un momento di crisi del Rinasci-

mento che fa seguito alla morte di Masaccio e al rifluire della cultura gotica ancora dominante nell’ambiente artistico fiorentino. Vicino al *Tabernacolo dei Linaioli* sono da collocare la bellissima *Annunciazione* (Cortona, Museo del Gesù), la *Tavola di Annalena* (Firenze, MSM), l’*Incoronazione* degli Uffizi, che è la versione «ultraterrena» di quella del Louvre, la famosa *Deposizione* del fiorentino Museo di San Marco e la *Madonna in trono* (ivi), nella quale è talmente forte la volontà di un ritorno a Lorenzo Monaco che molti critici la considerano una delle prime opere dell’A intorno al 1420. Un documento trovato dall’Orlandi permette di datare al 1436 la *Lamentazione sul Cristo deposto* (Firenze, MSM), un altro dei risultati più devoti del pittore, preludio alla decorazione più corrente del convento di San Marco databile tra il 1438 e il 1445. Il capolavoro di questo periodo è la tavola per l’altar maggiore della chiesa di San Marco (circa 1440, o poco dopo), ora nel museo attiguo. Una trasparenza straordinaria nel rivelare le forme, anche in ombra, fa pensare a un riflesso della presenza a Firenze di Domenico Veneziano dal 1439 in poi. La tappa successiva dell’attività dell’A è il soggiorno romano con a fianco il giovane allievo Benozzo Gozzoli. Nel luglio 1445 era ancora a Firenze, nel maggio 1446 era già a Roma. Nel 1447 decorava la cappella maggiore di San Pietro, andata distrutta (ma di quest’anno restano gli affreschi di due vele nella volta della Cappella di san Brizio nel duomo di Orvieto, eseguiti col Gozzoli durante una vacanza estiva); distrutta anche una Cappella di san Niccolò o del Sacramento nel palazzo vaticano, distrutto uno studio per la cui decorazione l’A riceveva pagamenti nel 1449, rimane soltanto la Cappella Niccolina decorata con *Storie dei SS. Stefano e Lorenzo*, identificata di solito con la «capella secreta D. N. Pape» che, secondo i documenti, si stava dipingendo nel 1448. Per una volontà di effetti monumentali, ma contenuti, il pittore blocca grandi forme cristalline, con un risultato che è il più «rinascimentale» di quelli ottenuti dal frate domenicano. Nel giugno 1450 era di nuovo a Firenze, priore del convento di San Domenico. In questo periodo cade l’esecuzione degli sportelli dell’armadio degli argenti per la Santissima Annunziata (ora a Firenze, MSM), sui quali esistono notizie incerte dal 1448 al 1461-62: eseguiti soprattutto dagli allievi, come la tavola del Bosco ai Frati (Firenze, MSM), vicina allo stile di Benozzo

Gozzoli giovane; e intorno al 1450 viene ora datato lo smembrato polittico di Perugia (GNU; e Roma, PV), commissionato nel 1437 ma la cui esecuzione, anche in base a nuovi dati emersi, sembra da posticiparsi alla metà del secolo. Nel 1452 l'A declina l'invito ad affrescare l'abside del duomo di Prato, nel dicembre 1454 è ricordato in un documento perugino; il 18 febbraio 1455 muore a Roma ed è sepolto in Santa Maria sopra Minerva. A lui aveva fatto capo un cantiere artistico fiorentissimo di miniatori e pittori, tra cui si distinguono Battista di Biagio Sanguigni, Zanobi Strozzi, e sopra a tutti Benozzo Gozzoli (che nella sua attività giovanile, quando più diretto è il rapporto col maestro, arriva ai suoi risultati più alti). Ma l'importanza della sua opera è verificabile anche dai riflessi su artisti non direttamente legati a lui, come il Pesellino e lo stesso Filippo Lippi; e abbiamo già accennato alla portata che possono avere avuto opere quali *l'Incoronazione* del Louvre per un Domenico Veneziano e un Piero della Francesca, e quindi per gli sviluppi ulteriori della pittura italiana. (lb).

Angeloni, Francesco

(Terni, dopo il 1559 - Roma 1652). Non ci è pervenuta alcuna notizia del periodo giovanile, anche se alcuni vi fanno risalire la prima stesura di alcune sue commedie. Verso la fine del XVI sec. si spostava a Roma, diventando segretario del cardinale Ippolito Aldobrandini (dal 1592 Clemente VIII) e protonotario apostolico. Si appassionò all'antiquaria e alla numismatica e formò una notevole collezione, trasformando la sua casa in vero museo. La collezione dell'A era per alcuni aspetti simile alle nordiche «raccolte d'arte e di meraviglie», conteneva molte «curiosità» di storia naturale ed etnografica, reliquie e reperti archeologici. Di grande interesse, a quanto ci informano le fonti, era la sua collezione di monete e medaglie. La parte artistica era costituita soprattutto da un notevole numero di disegni di Annibale Carracci e da alcune pitture di difficile identificazione. Nei diari di J. Evelin, che visitò la collezione, vengono nominati un Cristo e un autoritratto di Correggio, ma è probabile che Evelin abbia confuso Correggio con Carracci (Annibale), e quadri di Tiziano e dei Bassano. Le principali opere di erudizione dell'A furono la *Historia Augusta da Giulio Cesare infino a Costantino il Magno illustrata con la verità delle*

antiche medaglie (Roma 1641), in cui sono contenute osservazioni su artisti contemporanei (Carracci, Domenichino), e la *Historia di Terni* (Roma 1646). A ebbe un ruolo fondamentale nell'educazione e nella formazione del gusto di G. P. Bellori, suo nipote, da lui introdotto nella cerchia degli Aldobrandini. In stretti contatti con il Domenichino e con l'Agucchi, l'A fu un significativo esponente di quella cerchia di appassionati classicisti che ebbe nel Bellori l'interprete più profondo e moderno. Ciò nonostante la sua personalità, anche per la scarsità di notizie certe, non è ancora delineabile con precisione. (*came*).

Angera, Rocca di → Maestro della Rocca di Angera

Angermayer, Johann Adalbert

(Bilin (Boemia) 1674 - Praga 1740 ca.) . Autore di nature morte nella tradizione fiamminga, fu allievo di J. R. Byss e risiedette a Praga fino al 1699. Dal 1707 al 1727 appartenne alla corporazione dei pittori di Altstadt. Cooperò col pittore Peter Brandl e lavorò al chiostro di Osseg dal 1719 al 1722. Di lui si citano soprattutto una *Vanità* conservata ad Augsburg, *Mazzi di fiori* a Bamberg e dipinti rappresentanti piante, animali ed insetti a Schwerin. (*jhm*).

Angers

Musée des beaux-arts Il museo municipale di A, collocato nella casa Barrault (fine del xv sec.), ne occupa il secondo piano. Venne riedificato nel 1854, e dotato allora di un lucernario zenitale per l'illuminazione, uno dei primi in Francia. Contiene soprattutto un bel complesso di dipinti francesi del XVIII sec., che provengono, come alcune tra le pitture precedenti (Jordaens, D. Teniers), dalla collezione del marchese de Livois, entrata nel museo nel 1799; citiamo J.-F. de Troy, Watteau (*Concerto campestre*), Lancret, Pater, Fragonard (schizzo per *Coreso e Calliroe*), Chardin, Greuze. Il museo serba pure tele importanti di Boucher, Tiepolo (*Gloria della famiglia Pisani*), Ingres, Gérard, Guérin, di diversa provenienza. Le donazioni del conte Turpin de Crissé (1859) e del conte di Saint-Genys (1915) hanno consentito la costituzione d'un importante gabinetto di stampe e disegni, occidentali e giapponesi. I pittori di A Bodinier e Lenepveu

sono ampiamente rappresentati dalle opere da loro donate al museo. (rpr).

Angerstein, John Julius

(San Pietroburgo 1735 - Blackheath 1823). Assicuratore presso i Lloyd's, mise insieme una scelta raccolta di maestri antichi, basandosi in parte sui consigli di Lawrence. La collezione, ospitata al n. 100 di Pall Mall a Londra, si accrebbe considerevolmente nel 1803, quando A acquistò la collezione Bouillon di celebri tele di Claude Lorrain: il *Matrimonio di Isacco e Rebecca* e l'*Imbarco della regina di Saba*. Questo complesso, che è sempre stato accessibile agli studiosi, comprendeva tele di ogni paese; capolavori ne erano: la *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo, particolarmente animirata; *Venere e Adone* di Tiziano; il *Ratto delle Sabine* di Rubens; la *Donna adultera* di Rembrandt; il *Baccanale* di Poussin; il *Matrimonio alla moda* di Hogarth. Trentotto dipinti, compresi questi ultimi, vennero acquistati dal governo inglese nel 1824 per 60 000 sterline; l'acquisto costituí il fondo iniziale della National Gallery di Londra. (jh).

Angiviller

(Charles-Claude de Flahaut de La Billarderie, conte d') (castello di Saint-Rémy-sur-l'Eau (Clermont-en-Beauvaisis) 1730 - Altona 1809). Era incaricato, come direttore generale degli edifici del re (carica che mantenne dal 1774 alla caduta della monarchia), della manutenzione e decorazione delle dimore reali, dell'amministrazione delle manifatture, del commissionamento ed acquisizione di opere d'arte; controllava inoltre l'Accademia di Francia a Roma, l'accademia d'architettura e quella di pittura e scultura, che protesse sopra ogni altra, tanto da sopprimere l'Accademia di San Luca. I suoi molteplici compiti gli consentirono di orientare le tendenze estetiche del proprio tempo. I suoi predecessori, prima Lenormant de Tournehem, poi il marchese di Marigny, si erano sforzati di rimettere in auge il «grande stile». A decise di garantirne il trionfo. Impegnato ad utilizzare l'arte a fini morali, vedeva nell'esaltazione dei grandi uomini e dei buoni sentimenti il mezzo per «rianimare le virtù e i sentimenti patriottici». Favorí il nuovo linguaggio con numerose ordinazioni di quadri, destinati ai *salons*, di cui intendeva accrescere lo splendore. I temi venivano scel-

ti dal ministro nel campo della storia antica, ma anche di quella nazionale, cosa innovativa; la scelta dei soggetti, proposti ad artisti come Lagrenée, Brenet, Durameau, Lépicié, Hallé, Ménageot, mostra l'impegno altamente moralizzante del direttore: a Lagrenée il Vecchio, come «esempio di disinteresse presso i Romani», *Fabréline* [?] rifiuta i doni inviatigli da Pirro (museo di Libourne); a Brenet, come «esempio di rispetto per la virtù», *Onori resi al connestabile du Guesclin* (a Versailles); a David, A ordinò pure il *Giuramento degli Orazi* e ne comprò i *Littori riportano a Bruto il corpo del figlio*, esposto al *salon* del 1787.

Tuttavia l'aspetto più costruttivo della sua opera sembra il tentativo di creare un museo costituito dalle raccolte della Corona, aperto a tutti e destinato a svolgere la missione educativa che tanto gli stava a cuore. Per raggiungere questo fine occorreva conferire alle collezioni reali un carattere esemplare, colmare le lacune, costituire un complesso coerente, comprendente tutte le scuole e «senza rivali al mondo». Sotto la direzione di A le collezioni reali si arricchirono di 250 opere dei migliori maestri, specie delle scuole fiamminga e olandese, sino a quel momento rappresentate assai poveramente. Informato delle vendite delle raccolte più celebri in Francia e all'estero, inviava abili emissari, particolarmente in Belgio in occasione delle aste conseguenti alla soppressione dei monasteri da parte di Giuseppe II, in Olanda e a Londra. Ma le acquisizioni più belle avvennero in Francia: tra le più famose possono citarsi il *Ritratto di Hendrikje Stoffels*, i *Due filosofi* e il *Buon Samaritano* di Rembrandt, il *Colpo di sole* di Ruisdael, *Hélène Fourment e i suoi figli* di Rubens, il *Militare galante* di Ter Borch, la *Partenza per la passeggiata* di Cuyp, i *Quattro Evangelisti* di Jordaens. Inoltre A acquistò opere francesi, tra cui la serie della *Vita di san Bruno* di Le Sueur, e una parte dei disegni del gabinetto Mariette. Per esporre al pubblico in modo permanente la raccolta reale che con tanta cura andava completando, scelse la grande galleria del Louvre; l'idea non era nuova, ma A fu il primo a concepire la realizzazione pratica del progetto. La galleria fu sbarazzata dalle mappe in rilievo, che vennero trasferite agli Invalides. Una commissione, di cui facevano parte Soufflot e Hubert Robert, fu incaricata di prendere in esame tutti i problemi posti dall'impianto di un museo; particolarmente studiato fu il sistema d'illuminazio-

ne. Per rendere la galleria più sontuosa vennero acquistati vasi di marmo, colonne, lastre di diaspro. I dipinti furono restaurati e provvisti di ricche cornici. Gli eventi non consentirono a A di condurre a termine un'opera tanto minuziosamente preparata; toccò alla Convenzione realizzarla. Obbligato all'esilio una prima volta dopo il 14 luglio 1789, A tornò in Francia nel gennaio 1790, ove riassunse le proprie funzioni. Si dimise il 27 aprile 1791 e, temendo l'arresto, emigrò definitivamente qualche giorno dopo. (gb).

Anglada Camarasa, Hermen

(Barcellona 1872 - Pollensa 1959). Studiò presso la scuola di belle arti di Barcellona; soggiornò a Parigi nel 1898. Dipinse soprattutto scene della vita popolare spagnola e della vita parigina; ma praticò anche il paesaggio e il ritratto. Il suo stile modernista gli valse fama internazionale. Sue opere sono conservate presso i MAM di Barcellona e di Madrid. (jdlap).

Anguissola, Sofonisba

(Cremona 1531-32 ca. - Palermo 1625). Ebbe grande fama di ritrattista nelle terre di dominio spagnolo (fu a Madrid dal 1559 fino a circa il 1580). Il suo gusto è affine alla ritrattistica di corte spagnola, ma con un'accentuazione di «genere» vicina ai Campi cremonesi (fu allieva di Bernardino intorno al 1545). Sono numerosi gli *Autoritratti* e i *Ritratti di famiglia* (uno, del 1555, è a Poznań), tra i quali emerge quello di *Amilcare, Minerva e Asdrubale Anguissola* (1558-59: Nivaa, Nivaagards Malerisamling). La *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino* (1592 ca.), eseguita a Genova dove visse qualche tempo in seguito al matrimonio con Orazio Lomellino, è condotta nei modi del Cambiaso (Coral Gable, The Lowe Art Museum). Il naturalismo di alcuni temi – come il disegno del *Bambino punto da un granchio* (Napoli, Capodimonte) – è stato messo in rapporto con la cultura del giovane Caravaggio.

Anche le sue cinque sorelle furono pittrici; tra di esse conseguirono risultati di rilievo soprattutto **Lucia** (1535 ca. - 1565) e **Anna Maria**. (mr).

Angulo Iñiguez, Diego

(Siviglia 1901 -86). Docente presso le università di Siviglia e di Madrid, direttore dell'Istituto di storia dell'arte Diego

Velázquez, è stato anche, dal 1968 al 1970, direttore del museo del Prado. Nei suoi lavori, numerosi e vari, la pittura occupa un posto considerevole. Egli ha aperto nuovi orientamenti soprattutto in due campi: il primo riguarda la pittura nell'America spagnola. Iniziatore in Spagna degli studi d'arte ispano-americana, da una missione oltre oceano riportò un repertorio delle pitture spagnole conservate nelle collezioni messicane. Nel 1950 intraprendeva la monumentale *Historia del Arte hispano-americano*, da lui diretta, di cui sono apparsi tre volumi. Nel contempo orientava le sue ricerche sulla pittura spagnola della medesima epoca. Preparati da numerose monografie (*Berruguete en Paredes de Nava*, *Alejo Fernandez*, *Pedro de Campaña*), i suoi volumi *Pintura del siglo XVI* (1956) e *Pintura del siglo XVII* (1972) danno nuova luce alla storia del Rinascimento spagnolo e del secolo d'oro.

Con la collaborazione di Alfonso Pérez Sanchez, si è assunto il compito di dar seguito alla storia della pittura spagnola di Post, interrotta dalla morte dell'autore; sono comparsi due volumi riguardanti il primo terzo del XVII sec. – *Pintores madrileños* (1972) e *Pintores toledanos* (1973) – e uno concernente il secondo terzo: *Pintores madrileños* (1983).

Altri lavori hanno chiarito aspetti poco noti del secolo d'oro: studi sulle fonti d'ispirazione di Velázquez, particolarmente le fonti incise (*Velázquez: como pintó sus cuadros*, 1953); e più recentemente studi critici su Murillo (*Murillo, su vida, su arte, su obra*, 1983) e monografie su pittori madrileni. (pg).

Anhui, Quattro Maestri dello

Chiamati anche i Quattro Maestri di Xinan, questi artisti cinesi vissuti nel XVII sec. nella provincia meridionale dell'Anhui non hanno in comune altro che l'origine geografica. I più eminenti sono Cha Shibiao e Hong Ren, cui si aggiungono Sun Yi e Wang Zhirni, oggi pressoché ignoti. Si aggregano talvolta ai Maestri dell'Anhui le affascinanti personalità di Xiao Yuncong, autore di lirici paesaggi campestri (rotolo in lunghezza della coll. Cheng Têk'un, Cambridge), e soprattutto di Mei Qing. Quest'ultimo, amico di Shi Tao, fu celebre per i soggetti di pini e di rocce, trattati a inchiostro secco monocromo ravvivato a punti dian; visioni aggrovigilate difficilmente districabili alla prima occhiata, ma la cui lettura subitanea rievoca l'immediatezza

dell'illuminazione (album conservati al Museo Guimet di Parigi e a Cleveland). (ol).

Anker, Albert

(Ins (cantone di Berna) 1831 - 1910). Di estrazione borghese, nel 1854 abbandonò gli studi di teologia entrando, a Parigi, nella bottega di Gleyre. Attratto dalla pittura di storia, trovò peraltro assai presto, per influsso dei pittori di genere tedeschi e dell'arte di Chardin, i temi cui restò fedele per tutta la sua carriera: scene di paese, figure di bambini e di vecchi, nature morte. Apparentemente molto vicino a Courbet e Millet, A non fa tuttavia parte del realismo. Le sue scene di genere (*Bambini sull'altalena*, 1890: Winterthur, Fond. O. Reinhart) e i ritratti di bambini (*Louise*, 1874: ivi), riflettono una visione della comunità umana paragonabile a quella di J.-J. Rousseau. Ha lasciato anche alcuni schizzi di paesaggio di vivace spontaneità. È rappresentato in musei di Basilea, Berna e Zurigo. (cg).

Anonimo Magliabechiano

(o Gaddiano) (xvi sec.). Erudito italiano, così denominato dalla Biblioteca Magliabechiana a Firenze, ove si conservano le sue biografie manoscritte. Egli è infatti autore di una serie di vite di artisti, redatta tra il 1537 e il 1542 ca., contenente informazioni preziose soprattutto quando ci consentono di integrare e talvolta correggere quelle delle *Vite* vasariane. L'insieme delle biografie, che può considerarsi il primo tentativo di articolare in periodi l'arte antica e moderna in base a criteri stilistici, è preceduto nel manoscritto da una trascrizione del *Libro di Antonio Billi*, scritto tra il 1481 e il 1530, particolarmente ricco e degno di fede per quanto concerne l'arte del xv sec. L'A M ebbe certamente in comune con Gelli e Vasari una fonte sino ad oggi non identificata. (sr).

Anovelo da Imbonate

(documentato dal 1370 al 1402). Interpreta le raffinatezze del tardogotico lombardo in modi nei quali reminiscenze arcaiche (indubbiamente Giusto de' Menabuoi, dal quale riprende i colori chiari e dolcemente sfumati) si intrecciano a influenze francesi e a una cordiale adesione alla grazia mondana e preziosa della sua epoca. La sua opera più conosciuta

ta è il *Messale dell'incoronazione di Gian Galeazzo* (Milano, Sant'Ambrogio, Biblioteca), la cui data di esecuzione è stata recentemente precisata al 1400. L'artista eseguì inoltre la decorazione del *Messale di Santa Tecla* (Milano, Duomo, Biblioteca del capitolo), di tecnica più raffinata e più decisamente orientata verso modelli francesi, così come quella della *Leggenda dei santi Aimone e Varmondo* (Milano, Biblioteca Trivulziana) e del *Lucano* (Parigi, BN). (sr).

Ansaldo, Giovanni Andrea

(Voltri 1584 - Genova 1638). Fu allievo di Orazio Cambiaso, che lo influenzò fortemente. Tuttavia a Voltri, ove doveva lasciare numerose tele, non meno importante doveva essere per lui l'incontro con Bernardo Strozzi, monaco nel vicino convento di Campi. La sua opera, copiosa e ineguale (affreschi e pale in molte chiese liguri), fu sensibile di volta in volta agli influssi più vari (Rubens, Van Dyck, G. C. Procaccini, Morazzone e Cerano, e i veneziani, nonché esperienze luministiche di ascendenza caravaggesca) ed è rivelatrice dell'eclettismo della pittura genovese del primo terzo del XVII sec. Suoi capolavori sono la strana e poetica *Fuga in Egitto* (Roma, GNAA, Gall. Corsini) e la *Deposizione* firmata nella galleria di palazzo Bianco a Genova. Fu maestro dei genovesi Gioacchino Affereto e Orazio De Ferrari. (pr + sr).

Anselmi, Michelangelo

(Lucca o Siena 1491-92 - Parma 1554-56). Formatosi a Siena alla scuola del Sodoma, si stabilì poi, tra il 1516 e il 1520, a Parma. Nulla si sa con certezza di lui prima della decorazione a grottesche della volta di San Giovanni Evangelista (1520 ca.), del tutto indipendente dall'arte allora prevalente a Parma. La decorazione d'una cappella della medesima chiesa, (*Dottori della Chiesa*, 1522 ca.), rivela già l'influsso del Correggio. Il suo stile si afferma intorno al 1530 come originale sintesi degli esempi del Parmigianino e del Correggio; lo dimostrano il *Battesimo di Cristo* (Reggio Emilia, San Prospero), e anche le *Scene della vita della Vergine* (Parma, Oratorio della Concezione, 1532-35), in collaborazione con F. M. Rondani. L'influsso correggesco riappare nei suoi quadri d'altare (come ad esempio la *Madonna e santi*, 1530 ca.: Parigi, Louvre) dal disegno espressivo e dal colore raffinato, e negli affreschi di Santa Maria della Steccata

(*Incoronazione della Vergine* su disegno di Giulio Romano, verso il 1542; *Adorazione dei Magi*, dal 1548), cui occorre aggiungere gli influssi del Parmigianino ma anche del Pordenone (ad esempio, nei *Padri della chiesa*, affrescati nella collegiata di Busseto, 1538-39), dell'arte veneziana e ferrarese e del manierismo senese (Beccafumi): una composita cultura, da cui egli trae un accento personale che lo distingue dagli altri seguaci del Parmigianino. (sb).

Antal, Frederick

(Budapest 1887 - Londra 1954). Dopo gli studi a Budapest, a Berlino, a Friburgo, a Parigi e a Vienna, discusse la sua tesi con Max Dvořák, il cui insegnamento fu determinante per i suoi studi. Dvořák considerava l'arte come l'espressione della vita spirituale di un'epoca («Kunstgeschichte als Geistesgeschichte»). A andrà più lontano; per lui l'arte è condizionata anche dall'ambiente sociale, politico, economico, e dalle trasformazioni del gusto e della sensibilità. Negli anni '20 lavorò al museo di Budapest e tenne dei corsi all'università. Fu attratto dalla pittura manierista e pubblicò importanti studi su Parmigianino, Girolamo da Carpi e altri manieristi. Dal 1933 risiedette in Inghilterra e insegnò al Courtauld Institute di Londra. Pubblicò studi sul neoclassicismo e il romanticismo nel «Burlington Magazine» dal 1935 al 1941. Nel 1948 uscì a Londra il suo primo libro, *Florentine Painting and its Social Background*, preparato da numerosi articoli. Senza trascurare i problemi di attribuzione, A vi pone in rapporto la pittura fiorentina di quella fase con lo sviluppo della società fiorentina, gli avvenimenti politici ed economici e le scoperte della scienza, della letteratura, della filosofia, del sentimento religioso del periodo. Nel 1952 uscirono i suoi studi su Hogarth e nel 1956, postumi, i *Fuseli Studies*. Benché relativamente rari, i suoi scritti hanno dato un orientamento e una direzione nuova allo studio dell'arte in Inghilterra, in Germania, in Italia e in Cecoslovacchia. (gm).

Antefoker

La tomba di A, numero 60 nella necropoli di Tebe, è tra le più antiche e importanti della regione. Un lungo corridoio conduce a una camera quadrata in fondo alla quale è stata scavata una nicchia per ospitarvi una statua. A era stato un

grande personaggio, governatore della città e visir sotto Sesostris I (verso il 1950 a.C.); la decorazione murale del suo ipogeo può considerarsi tipica dell'arte del Regno Medio, allo stesso titolo delle pitture di Benī Hasan. Lo stile un poco rigido e «arcaicizzante» dell'epoca è ben caratterizzato da una certa legnosità nell'atteggiamento dei personaggi e dall'uso di colori freddi, talvolta giustapposti. Dal punto di vista iconografico, le scene rappresentate sono invece varie e animate: pellegrinaggio ad Abido, processione funeraria, ceremonie rituali con un gruppo di danzatrici, aspetti diversi della vita quotidiana, come i lavori agricoli, la pesca con la rete, la caccia alla tesa, la caccia nel deserto, le attività culinarie e artigianali, e infine il trasporto e l'accumulo di offerte di ogni sorta dinanzi al defunto e a sua madre Senet. (am).

Antes, Horst

(Heppenheim 1936). Ha studiato presso l'accademia di belle arti di Karlsruhe, sotto la guida di Grieshaber (1957-59); in seguito ha soggiornato a Firenze e Roma. Ha esposto a Parigi sin dalla prima biennale nel 1959. Dal 1965 insegna presso l'accademia di Karlsruhe. La sua opera tende a reintegrare nella pittura la figura e lo spazio. Le sue tele sono caratterizzate, dal 1959 al 1962, dall'arte informale, lasciando però già affiorare gli elementi di una nuova figuratività: occhi immensi, braccia levate. I toni stridenti della sua tavolozza ricordano l'espressionismo (Beckmann, Nolde). Dal 1963, per influsso di Picasso, A dipinge gnomi di profilo, con le membra attaccate a una testa dalle grandi orecchie, e reintroduce un paesaggio semplificato: il *Geometra* (1963: coll. priv.); poi, guidato dall'esempio di Léger e di Schlemmer, schiarisce il colore e precisa i contorni fino a un vero e proprio rilievo: *Quadro murale con figura accosciata* (1967-68: coll. priv.). Ha al suo attivo un'importante opera incisa e illustrativa. È rappresentato in musei di Colonia, Amburgo, Ulm, Vienna. (gm).

Anthonissen, Hendrik van

(? 1606 ca. - Amsterdam 1654-60). Cognato di Jan Porcellis, fu come lui specialista di marine, ma in uno stile ancora strettamente descrittivo e storico, che appare assai arcaico e colloca l'artista accanto ai primi manieristi, come Antum, Vroom, Wieringen (*Marine*: Anversa; Amsterdam, Rijks-

museum). Una *Veduta di Angers* è conservata a Oldenburg, mentre il Fitzwilliam Museum di Cambridge conserva una *Spiaggia a Scheveningen* del 1641, assai vicina allo stile di Porcellis. (jf).

Anthonisz (Teunissen), Cornelis

(Amsterdam 1499 ca. - ?, poco dopo il 1556). Buon incisore su legno, cui si debbono numerose carte e piante, tra cui quelle del Mediterraneo (1541 ca.) e di Amsterdam (1544). Resta soprattutto noto come ritrattista; il suo *Banchetto delle guardie civiche* del 1533 (Amsterdam, Rijksmuseum) fu uno dei primi *doelenstukken* (o quadri di corporazione) della pittura olandese. (jf).

Antifilo

(prima metà del IV sec. a.C.). Menzionato nei testi antichi come rivale di Apelle, nulla ci è noto della sua opera; fu celebre soprattutto per le caricature. Fece il ritratto di un personaggio ridicolo, *Grillo*, e il suo dipinto ebbe tale successo che le pitture di questo genere serbarono per lungo tempo il nome di *grilli*. (cp).

Antiochia

La grande città ellenistica di A (oggi Antakya, Turchia), fondata nel 300 a.C. da Seleuco sulle rive dell'Oronte, possedeva mosaici paleocristiani (I-VI sec. d.C.). Nel 64 d.C. divenne capitale politica della Siria e centro del commercio asiatico. Molto cosmopolita, con una forte componente ebraica, accolse il cristianesimo sin da epoca apostolica. La ricchezza dei suoi cittadini favorì un'attività artistica conosciuta attraverso i testi e qualche oggetto di oreficeria religiosa; i monumenti antichi sono invece totalmente scomparsi.

Scavi eseguiti dal 1932 al 1939 dall'Università di Princeton e dai Musées nationaux de France hanno tratto in luce, oltre a frammenti di ceramica bizantina e islamica e a monete, i basamenti di numerosi edifici cristiani davvero impressionanti. Soprattutto, hanno messo a disposizione degli studiosi una collezione eccezionale di mosaici pavimentali provenienti da dimore private e da ricche ville poste fuori della città antica, soprattutto a Dafne. Tali mosaici datano dal I al VI sec.; e il loro numero, varietà e perfezione artistica

hanno modificato tutte le nozioni precedenti su questa forma d'arte, consentendo di seguirne lo sviluppo dall'epoca classica all'avvento dell'arte bizantina. Un gran numero di tali mosaici, oggi divisi tra musei di Antakya, Princeton e Parigi (Louvre), sono figurativi e illustrano temi tratti dalla mitologia, dalla caccia e dalla pesca, secondo tradizioni decorative dell'epoca classica. Molti, puramente ornamentali, sono decorati a motivi floreali o geometrici. Tutti, data la loro origine e destinazione, sono profani. Quantunque le fonti scritte menzionino l'esistenza di dipinti (*Ritratto di Cristo*, *Ritratto di san Simeone stilita*), gli scavi non hanno rivelato alcun affresco, neppure frammentario. Si può nondimeno supporre che i grandi monumenti cristiani (*martyrium* di san Babilia, battistero di Seleucia Pieria, nei dintorni di A) ne possedessero, e che appartenessero all'arte figurativa, rappresentando scene del Vecchio e del Nuovo Testamento (rivestimento in rilievo scolpito che decorava la chiesa di Seleucia). Lo stile era di certo ellenistico, come per i mosaici. Tra questi, uno solo ha carattere cristiano. Nel battistero di Seleucia un grande mosaico a semicerchio (oggi ad Antakya, Museo Hatay) presenta una serie di animali selvaggi (elefante, pantera) mescolati ad animali domestici. Si tratta senza dubbio di una raffigurazione del paradiso in senso messianico, qual è descritto da Isaia (11.2.6-7). Un altro mosaico, che copre l'intero pavimento di una grande sala del museo di Antakya (mosaico di Yakto) è dedicato alla *Megalopschia*, circondata da scene di combattimenti di uomini con belve. Come in un tappeto, il mosaico è incorniciato da una vasta fascia ornata da scene pittoresche e dalla riproduzione di alcuni monumenti di A, alcuni dei quali cristiani, in particolare il *martyrium* di San Babilia. (jle).

Antolinez, José

(Madrid 1635-75). Allievo di Francisco Rizi, fu tra le personalità più interessanti della pittura madrilena del suo tempo. Ebbe fama soprattutto per le sue interpretazioni del tema dell'*Immacolata Concezione* (1658: Madrid, Prado; 1666: Madrid, Museo Lázaro Galdiano; 1668: Monaco, AP), dipinte in una gamma delicata di toni freddi che ne fecero l'emulo madrileno di Murillo. In alcuni dipinti di genere (*Venditore di quadri*: Monaco, AP) sembrò essersi ispirato a

Velázquez. Fu anche eccellente ritrattista: l'*Ambasciatore Lerche e i suoi amici* (1662: Copenhagen, SMFK). (aepr).

Antonello da Messina

(Messina 1430 ca. - Venezia 1479). La sua formazione si svolge tra la Sicilia e Napoli, e a Napoli, secondo la testimonianza del Summonte (1524) fu allievo di Colantonio, il maggiore artista della generazione sulla metà del secolo in tutta l'Italia meridionale. Che A giovane abbia compiuto un viaggio d'istruzione nelle Fiandre lo afferma il Vasari, ma gli studi più recenti hanno escluso questa circostanza. Tanto a Napoli quanto in Sicilia i rapporti con la pittura iberica e con quella fiamminga erano molto intensi; la Sicilia, nella prima metà del xv sec., si rivela addirittura una provincia culturale della penisola iberica – con tutte le sue costanti di sensibilità poetica di estrazione nordica – e quanto a Napoli, la nuova e splendida signoria aragonese ne ha fatto un vivacissimo centro d'arte cui convengono artisti e opere d'oltre monte e d'oltre mare, e qui non era certo difficile vedere esemplari di Van Eyck o di Petrus Christus, di Baço, di Rexach, arazzi nordici e miniature, dipinti francesi e provenzali; e a Napoli A dovette più volte soggiornare – ma non continuativamente – tra il 1445 e il 1455, escludendosi così l'eventualità di un precoce incontro con Petrus Christus, a Milano, ipotizzato in base alla fantasiosa lettura di talune carte d'archivio. Due documenti del 1457, in uno dei quali il pittore s'impegna a dipingere un gonfalone per la confraternita di San Michele dei Gubini a Reggio Calabria, simile a quello già eseguito per l'anonima confraternita messinese, e un secondo, relativo a una vertenza con il suo allievo Paolo di Ciacio, attestano un'autonomia e già consolidata attività del maestro. Della fase più antica di A sono il *San Zosimo* (Siracusa, Cattedrale), la *Vergine leggente* (Venezia, coll. Forti) e la *Madonna Salting* (Londra, NG); produzione ancora memore di Jacomart e Baço e che rivela stretti vincoli con la pittura valenciana, come era naturale in Sicilia, ben presto però associati a contatti con l'arte provenzale: solennità compositiva e semplificazione formale. C'è da tener presente che ricordi di Fouquet e del Maestro dell'Annunciazione di Aix (pittore oggi identificato con Barthélémy d'Aix) si rivelano ancor oggi vivissimi nella residua produzione artistica napoletana di quel tempo e questi presuppo-

sti, congiunti alle imitazioni letterali di talune fonti fiamminghe, rappresentano l'amalgama formativo e di chiara impronta eclettica di Colantonio. Presso di lui A viene a compiere un attivo discepolato per ampliare poi le sue cognizioni iniziali sia in senso fiammingheggiante (*Petrus Christus*), sia nel senso della nuova visione italiana, come provano le due tavolette di Reggio Calabria (*Abramo servito dagli angeli* e *San Girolamo in preghiera*), da studi recenti collocate verso il 1460, e la *Crocifissione* (già a Sibiu e oggi conservata a Bucarest). Ma a dare prova dell'indubitabile esperienza napoletana, si veda il perduto polittico antonelliano di San Nicolò a Messina, documentato da una copia nella cattedrale di Milazzo, che rappresenta in forma di fedele dipendenza l'impostazione colantoniana del *Polittico di San Vincenzo Ferrer* (Napoli, San Pietro Martire).

È difficile stabilire le modalità precise dell'incontro di A con gli esiti più alti della ricerca contemporanea, in termini di Rinascimento: i documenti siciliani tacciono tra il '65 e il '72, e non è da escludersi in questi anni qualche viaggio del pittore siciliano a Roma o in qualche città del Settentrione – Milano o Venezia – che valga a metterlo in contatto con le esperienze più avanzate sulla via della Rinascenza. Ché quando si prenda in esame il *Polittico di San Gregorio* di Messina (1473) già la visione è fissata in tutt'altro ordine di emozioni: l'indugio analitico fiammingo delle prime opere appare come riassorbito in una tessitura tutta nuova, impostata sulla conoscenza delle grandi novità nella letteratura prospettica e volumetrica della composizione, grandi novità tutte di carattere esplicitamente toscano. L'*Ecce Homo* di New York, forse del '70 (lo stesso tema torna a Genova nella Galleria Spinola, o a Piacenza nel Collegio Alberoni, datato 1473, e in quello già a Vienna (KM), datato 1474); nel 1474 l'*Annunciazione* di Palazzolo Acreide, ora a Siracusa; nel 1475 il *Salvator Mundi* (Londra, NG), che rivela l'avvenuto mutar di corso, con l'accrescimento così formale che spirituale, legato a un'entusiastica adesione alle novità toscane: proprio in questo dipinto è stato notato un «pentimento», quel mutar d'inclinazione delle dita della mano benedicente, non più poggiate sul piano del torace, ma rivolte verso lo spettatore a tentare più ardite esplorazioni prospettiche. È il momento più alto della rinascenza nell'Italia meridionale, che veramente può considerarsi allineata, pro-

prio in forza dell'adesione a Piero da parte di A, con i risultati di punta della pittura europea. Ché non solo v'è la visione certa e definitiva della forma determinata nei precisi valori spaziali, ma v'è anche una chiara coscienza della luce, di una luminosità diffusa che qualifica e determina i volumi. E in questo senso la *Madonna Benson* (Washington, NG), purissima e irreale nella sua schiarita luminosità eburnea, rappresenta una soluzione esemplare della subordinazione totale d'ogni esigenza rappresentativa al rigore dello stile, pur senza rinunciare alle istanze sentimentali, affettive di tenerezza, di familiarità implicita nella scena. E pertanto la *Madonna Benson* rappresenta un punto d'arrivo rispetto alla *Annunciata Walters* (Baltimore, WAG) (o *Santa Rosalia*) o alla precoce *Madonna Salting* (Londra, NG), da considerarsi tra le primissime opere. Nel 1475 si trasferisce a Venezia e tra il 1475 e il 1476 esegue talune grandi pale che rappresentano i raggiungimenti più solenni e commossi della pittura del Quattrocento: il *San Sebastiano* per la chiesa di San Giuliano, ora a Dresda, e la *Madonna e Santi* di San Cassiano che si conserva frammentaria a Vienna, oltre a taluni ritratti famosi (a Berlino, a Roma (Gall. Borghese) e a Torino). E sono opere tutte di tale rigore e tale compiutezza da aver dovuto almeno accelerare il processo di assimilazione del Rinascimento sulla laguna, stabilendo anche una battuta di anticipo rispetto all'azione innovatrice di Giovanni Bellini. E però se le opere di grande formato sono tutte al segno di una sintesi monumentale, una visione trascendentale di purezze metriche e luminose, in questo stesso momento le opere di piccolo formato (la *Crocefissione* di Anversa del 1475, e dello stesso anno, o del 1477 – la data è poco chiara – l'altra *Crocefissione* della NG di Londra) denunciano chiaramente come, pur nella essenzializzata visione compositiva le preferenze per una descrizione minuziosa, alla fiamminga, non siano mai venute meno. E però è da ritenersi di questa stessa fase anche il *San Gerolamo nello studio* di Londra (NG), che qualcuno ritiene invece molto giovanile. Sul finire del '76, A è di nuovo in Sicilia, e qui svolge gli ultimi tre anni di lavoro: l'*Annunciata* di Palermo (sensibilmente posteriore all'altra *Annunciata* di Monaco, che è dei tempi del *Polittico di San Gregorio*) è il documento sublime di questa attività estrema, riprospettando la singolare posizione di un artista, nato estraneo al Rinascimento e che del Rinascimento si fa forza

viva e portante, così sul piano della diffusione come su quello dell'affermazione, ma sempre conservando una sua posizione rigidamente indipendente, voce altissima e singolare di una koiné che si rivelava di autentica ampiezza europea. La diffusione dell'antonellismo in Sicilia e nell'Italia meridionale fu di ampiezza piuttosto limitata, per mancanza di un ambiente vitale e di autentiche personalità creatrici, ma ebbe invece a Venezia funzioni determinanti per le sorti di tutta la pittura veneziana e per la determinazione di talune grandi figure della nuova generazione, soprattutto per Bartolomeo Montagna e per il Carpaccio. (rc + sr).

Antonello da Saliba

(Messina 1467 ca. - 1535). Fu il più stretto e anche il più dotato – insieme a Salvo d'Antonio – dei continuatori in Sicilia dell'arte di Antonello da Messina, che divulgò in accenti prima abbastanza fedeli, poi sempre più popolareschi. Tra il 1480 e il 1497 soggiornò probabilmente a Venezia, dove venne a conoscenza dell'opera di Giovanni Bellini e Cima da Conegliano. La firma «Antonellus Messinensis» da lui apposta in vari dipinti generò per un certo tempo confusione tra la sua personalità e quella del suo grande omonimo. Della sua vasta attività vanno ricordati il polittico (1503-1504) già in San Sebastiano a Taormina e ora nel duomo e la *Madonna col Bambino* (1503-1505: Messina), resto di un polittico in parte disperso. La *Madonna col Bambino* (1494: conservata a Spoleto) suggerisce l'ipotesi di un soggiorno del pittore nell'Italia centrale, cui allude anche lo stile della *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Washington, NG, coll. Kress) e del *Cristo in Pietà* (Monaco, AP), questi fortemente pervasi, inoltre, di accenti veneti e lombardi. (sr).

Antoniazzo Romano

(Antonio di Benedetto Aquilio degli Aquili, *detto*) (attivo dal 1460 al 1510 a Roma e nel Lazio). Influenzato agli esordi dall'Angelico, da Benozzo Gozzoli e soprattutto da Piero della Francesca (1464: polittico del Museo civico di Rieti), A entra ben presto in rapporto con il quasi coetaneo Melozzo da Forlì. Nel 1464-65 è già apprezzato da un illustre committente, il cardinale Bessarione, che gli affida la decorazione di una cappella ai Santi Apostoli. Dei primi anni

della sua attività a Roma ci sono pervenuti il trittico della chiesa di San Francesco a Subiaco (1467) e di affreschi del monastero di Tor de' Specchi a Roma, un vasto ciclo di *Storie di Santa Francesca Romana*, condotto con collaboratori (1468). Nel 1469 dipinse per il convento degli Agostiniani, in Campo Marzio, l’arma del cardinale di Rohan, disegnata da Rossellino. Il periodo meglio noto del suo lavoro si pone tra il 1475 e il 1490; del 1475 è la *Madonna di Leone IX* (Dublino, NG) e da quello stesso anno A opera in Vaticano con Ghirlandaio e poi con Melozzo. Con quest’ultimo nello stesso periodo i rapporti si fanno più stretti, come si avverte negli affreschi della cosiddetta *Camera di Santa Caterina* (1482: Santa Maria sopra Minerva; dove si trova pure l’*Anunciazione Torquemada* del 1500 ca.), o nell’imponente *Sant’Anna, la Madonna e il Bambin Gesù* (coll. priv.), su fondo d’oro, nonché negli importanti ma tuttora controversi affreschi in San Giovanni Evangelista a Tivoli. Sensibile ai risultati di alcuni dei protagonisti della pittura coeva a Roma, in Toscana e in Umbria, A s’impone tuttavia con una propria, spiccatamente personalità, che nel 1478 aveva trovato riscontro anche in incarichi di prestigio come quello di console dell’Accademia di San Luca. La sua arte è profondamente radicata nella tradizione medievale (gli si attribuisce la *Navicella* di Avignone, derivata da quella di Giotto). Nel 1480-82 nella Cappella Sistina lavora il Perugino. L’incontro con lui doveva arricchire l’arte di A di accenti umbri, già percepibili in opere precedenti, come un gruppo di *Madonne* (Detroit, Inst. of Arts; Houston, MFA, coll. Percy B. Straus; Perugia, GNU), e il *Trittico Caetani* (Fondi, San Pietro). Le opere più personali si collocano tra il 1480 e il 1485: *Crocifissione con san Francesco* (coll. Kress), definita da R. Longhi «a mezza via» tra i fiorentini e Melozzo; *Madonna* (New York, coll. Benson); *Natività* (Roma, GNAA), già attribuita a Domenico Ghirlandaio; *Madonna di Velletri* (Museo capitolare); *Tre Santi* (Montefalco, San Francesco), opera di bellissima ispirazione. Negli anni 1485-90 il gusto della grazia umbra prevale sul rigore e le ricerche spaziali delle opere fin qui citate. L’arte di A tende a farsi più convenzionale, con schemi compositivi più stereotipati o meno rigorosi: *Trittico del Sacro Volto* (Madrid, Prado), proveniente molto verosimilmente da San Giacomo degli Spagnoli a Roma. *Madonna* del tribunale della Sacra Rota (a Roma, PV), e nume-

rose *Madonne e santi* (Roma, GNAA, Gall. Barberini, e San Paolo fuori le Mura; Capua, Cattedrale). Ultima opera datata è la pala di Santa Maria del Prato a Campagnano (1497), di cui si conserva solo il frammento oggi al Museo civico di Viterbo.

La nuova fortuna dell'arte bizantina e medievale nelle cerchie culturali e religiose romane, i contatti frequenti e documentati con l'ambiente spagnolo decisamente arcaicizzante e le altre componenti caratteristiche del contesto in cui A operava contribuiscono senza dubbio ad illuminare alcuni caratteri della sua pittura. Ma i tratti di arcaicismo in A, ad esempio l'uso persistente del fondo d'oro, la semplificazione della sintassi compositiva, l'ostensione iconica, non possono essere interpretati solo come il risultato di una diffusa domanda della committenza né, d'altra parte, come una pura scelta stilistica. Arricchita di tante motivazioni la formula di A incontrò notevole successo, oltre che nel Lazio, in Umbria e in Abruzzo, contribuendo alla formazione di artisti del valore di Cristoforo Scacco, Piermatteo d'Amelia e Saturnino Gatti; ebbe numerosi imitatori, le cui opere sono spesso globalmente catalogate sotto il suo nome.

Il figlio **Marcantonio**, la cui attività è documentata a Rieti tra il 1505 e il 1521, è autore d'un trittico dipinto per il refettorio di Santa Chiara (1511: Rieti, MC), nonché di opere un tempo attribuite ad A. (cmg + sr).

Antonio da Crevalcore → Lionelli, Antonio

Antonio da Fabriano

(Antonio di Agostino di ser Giovanni, *detto*) (documentato dal 1451 al 1489). La sua attività è documentata in varie opere tutte presenti nel territorio marchigiano. Come altri pittori umbro-marchigiani del suo tempo, egli rielabora con stile vigoroso e rude influssi nordici, mescolandoli con una singolare versione locale dello stile di Piero della Francesca. Nel giovanile, trasparente *San Gerolamo* (Baltimore, WAG), datato 1451, egli rivela una misteriosa sensibilità fiamminga, che perdura fino al tardo trittico (*Madonna col Bambino e i SS. Clemente e Giovanni Battista*) del 1474 (Genga, San Clemente). Gli affreschi nel convento di San Domenico a Fabriano, datati al 1480, sono tra le ultime opere note e ne mostrano l'aggiornamento sulle soluzioni spaziali fiorenti-

ne. Echi della sua pittura si ritroveranno nell'Italia meridionale e in Sicilia. (*lcv*).

Antonio da Faenza → Antonio di Mazzone

Antonio da Pisa

(Pisa, sec. XIV). Fu autore di un prezioso trattatello tecnico sull'arte delle vetrate. Tale trattato, pubblicato per la prima volta nel 1882 da G. Fratini nella sua *Storia della Basilica e del Convento di San Francesco*, è oggi conservato tra i manoscritti della Biblioteca comunale di Assisi. Preceduto dalla *Schedula diversarum artium* di Teofilo, monaco tedesco vissuto nel XII sec. e dal *De coloribus et artibus romanorum* di Eraclio, datato al XIII sec., il manoscritto assisiate è il primo specifico ricettario, prodotto in Italia alla fine del XIV sec., sulla tecnica delle vetrate dipinte. I suggerimenti operativi forniti da A, «singulare mastro» nell'arte del vetro, come ricorda la breve introduzione al manoscritto, riguardano, in sintesi, la scelta dei colori, il modo di fabbricarli e stenderli sulla superficie vitrea anche «senza ricuociare» (innovazione questa che, per abbreviare le fasi di lavorazione, ha determinato nel tempo la compromissione della pittura per scialbo o scomparsa), la preparazione del forno, il modo di comporre il lavoro, di pagare chi fornisce il materiale e, infine, una ricetta per la fabbricazione del vetro infrangibile. (*mo*).

Antonio da Viterbo

(attivo nel Lazio nella seconda metà del sec. XV). Questo artista è noto principalmente per il *Trittico del Redentore* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Capena, opera firmata e datata 1451 o '52. Nella sottoscrizione compare anche l'indicazione di Roma come luogo di esecuzione dell'opera. Questa denuncia la frequentazione, da parte di A, dei testi pittorici del gotico cortese in San Giovanni in Laterano, compiuti intorno al 1427 da Gentile da Fabriano e da Pisanello; nonché la conoscenza dell'opera di un gruppo di senesi attivi a partire dagli anni '30, come il Vecchietta, il Sassetta e Giovanni di Paolo, accomunati dal tratto secco e pungente e dalla trascrizione della prospettiva fiorentina entro schemi tardogotici. Non meno importante dovette essere l'influsso di Bartolomeo di Tommaso, presente a Roma fra

il 1450 e il '53. Il linguaggio formale del *Trittico del Redentore* ritorna in altre opere attribuite agli ultimi decenni di operosità dell'artista. La *Madonna con il Bambino* della chiesa di San Biagio a Palombara Sabina, di minore intensità espressiva, è databile alla fine degli anni '50, mentre alcuni affreschi nel battistero di San Paolo fuori le Mura, raffiguranti l'*Eterno e Santi*, sono riferibili alla metà del settimo decennio. La sua sigla è stata riconosciuta anche nel *Cristo benedicente* e in due *Storie della Passione* provenienti dalla chiesa di Santa Francesca Romana, ora al museo del Foro romano. Queste opere sono arricchite dalla conoscenza dell'attività tarda – anni '70-80 – di Bartolomeo di Tommaso e di Benozzo Gozzoli. Di questo decennio sarebbero anche gli affreschi nella chiesa di San Biagio a Corchiano. A è altri da Antonio del Massaro da Viterbo, detto il Pastura. (dgc).

Antonio di Atri

(attivo in Abruzzo dalla fine del XIV ai primi del XV sec.). Dopo un'iniziale partecipazione ai modi della cultura gotica trecentesca bolognese, verosimilmente appresa attraverso le opere lasciate nelle Marche da Andrea da Bologna (*Crocifissione* e la *Madonna col Bambino* firmata e datata 1373, entrambe in Santa Maria Arabona presso Manoppello), amplia il suo orizzonte culturale, una volta trasferitosi all'Aquila, a seguito del determinante incontro con l'arte del Maestro del trittico di Beffi, che era stato il tramite per la conoscenza nella città abruzzese, allo scorcio del Trecento, di quei «movimenti neosenesi» diffusisi negli stessi anni in diverse località dell'Italia centro-meridionale. In questa fase centrale della sua attività, che ha come punto di riferimento temporale il 1397 dell'affresco della *Perdonanza* sopra la Porta Santa in Collemaggio, si possono collocare le altre sue opere aquilane (*Crocifissione con San Giuliano* in Collemaggio, *Madonna col Bambino fra i Santi Amico e Pellegrino* in Sant'Amico). Non distante negli anni è la *Crocifissione* della chiesa di Sant'Agostino di Penne, mentre dei primi anni del Quattrocento sono i cinque affreschi votivi sui pilastri della cattedrale di Atri. Qui, per il rinnovarsi dei contatti con l'ambiente artistico marchigiano, il linguaggio serrato del periodo aquilano si schiude ai ritmi raffinati e preziosi dell'avanzato gotico internazionale. (rt).

Antonio di Mazzone

(Faenza 1459 ca. - 1537). Da qualche tempo è ormai divenuto chiaro che Antonio Liberi, Antonio di Domenico e A sono da identificarsi in un'unica persona. Dell'artista, che fu pittore ed architetto, si conservano in patria la frammentaria *Madonna in trono* (Faenza, PC) e il progetto, mai eseguito, per il campanile della cattedrale (Faenza, Archivio capitolare). Tutto ciò che ancora si conosce della sua opera pittorica è sparso tra le Marche e l'Umbria: a Loreto, a Cingoli, a Montelupone, a Treia e a Norcia. Tranne le ante d'organo eseguite per la basilica di Loreto (Loreto, Palazzo apostolico), che risalgono alla metà del secondo decennio, gli altri, che sono tutti dipinti d'altare, appartengono al decennio seguente. I suoi modi pittorici, che continuano a tener presenti modelli come Signorelli e Perugino, hanno qui un sapore abbastanza inattuale. (acf).

Antonio Veneziano

(Antonio di Francesco da Venezia, *detto*) (attivo tra il 1369 e il 1388). Nel 1369-70 ne è attestata la presenza a Siena; nel 1374 è iscritto all'Arte dei medici e speziali di Firenze; dal 1384 al 1387 lavora agli affreschi del Campo Santo di Pisa, rappresentanti i tre ultimi episodi della *Vita di san Ranieri*; infine, data 1388 il quadro della Confraternita di San Niccolò Reale a Palermo (Museo diocesano). Malgrado l'origine veneziana, che ha suggerito accostamenti alquanto discutibili con artisti dell'Italia settentrionale come Tommaso da Modena, A si riallaccia alla scuola toscana: nella decorazione a fresco del tabernacolo della Torre degli Agli a Novoli presso Firenze (in deposito agli Uffizi a Firenze) il suo stile, nettamente fiorentino, si colloca nella grande tradizione della prima metà del Trecento, più che nella corrente dell'Orcagna. L'incisiva nettezza delle forme molto deve all'esempio di Taddeo Gaddi, mentre l'espressione un po' appesantita dei personaggi s'ispira a Francesco Traini, che A certamente studiò durante il suo soggiorno pisano, come dimostra il polittico (smembrato) della *Madonna col Bambino* (Boston, MFA), con i *Santi Pietro, Paolo, Bartolomeo e Andrea* (coll. priv.). (lb).

Antropov, Aleksej Petrovič

(San Pietroburgo 1716-95). Lavorò per l'arredo rococò di palazzi e santuari: Palazzo d'Inverno (1744-45), Peterhof

(1750), Sant'Andrea a Kiev (1752); particolarmente felici sono però i suoi ritratti, ove associò il cromatismo vivace e l'accentuazione realistica: *Ritratto di A. M. Izmajlova* (1754: Mosca. Gall. Tret'jakov), *Pietro III* (1762: Leningrado, Museo russo), *Ritratto di V. A. Šeremeteva* (1763: ivi). Fu maestro di Levickij. (bl).

Anunciação, Tomàs da

(Lisbona 1818-79). Appartenne alla generazione romantica. La sua opera introduce il sentimento del paesaggio nella pittura portoghese. Ammiratore di Troyon, le cui opere vide recandosi per la prima volta a Parigi nel 1867, fu noto soprattutto come pittore di animali; esercitò grande influsso sui suoi allievi dell'accademia di belle arti di Lisbona, ove venne nominato professore nel 1852. Molto apprezzato ai suoi tempi, ha lasciato un'opera abbondante dispersa tra coll. priv. e musei portoghesi. Il MAC di Lisbona ne conserva parecchie tele, in particolare *Paesaggio di Amora*, nonché la composizione intitolata *Cinque artisti a Sintra*, dipinta da Cristino da Silva nel 1855, che rappresenta il pittore al lavoro, in piena campagna. (jaf).

Anversa

xvi secolo Dopo essere stata importante centro commerciale già durante il xv sec., A ebbe un prodigioso sviluppo nel xvi sec. Il porto sulla Schelda ebbe rinomanza mondiale, e la città divenne una capitale commerciale e finanziaria di prim'ordine, che rapidamente soppiantò il porto di Bruges. Questa fioritura straordinaria attirò numerosi personaggi, che contribuirono così alla ricchezza culturale della città. I pittori provenienti da altre zone introducevano stili diversi, e da questo intreccio emerse l'arte del xvi sec. Inoltre A fu centro d'arte tipografica, dove si pubblicavano e diffugavano le opere teoriche del Rinascimento e le incisioni dei maestri italiani. Ma se le nuove concezioni rinascimentali si diffusero rapidamente, non per questo vanno sottovalutati l'importanza della corporazione e l'ascendente sempre vivo della tradizione pittorica fiamminga. La ghilda di San Luca, che esisteva sin dal xiv sec. e che venne soppressa solo nel 1795 durante l'occupazione francese, regolò il tirocinio e la pratica del titolo di maestro per i pittori, come anche la vendita dei quadri. L'interesse del nuovo centro ar-

tistico si manifestò già in occasione della visita di Dürer ad A nel 1520. Qui egli incontrò Quentin Metsys, Joachim Patinir, Barend van Orley, Jan Provost e Luca di Leida. Il più importante tra i pittori di A nella prima metà del XVI sec. è incontestabilmente Quentin Metsys, che proseguì la tradizione dei primitivi fiamminghi; ma le sue composizioni simmetriche, e il colore, ove s'introduce un vaporoso «sfumato», denunciano l'influsso italiano e più precisamente leonardesco. Creatore della pittura di genere nei Paesi Bassi, egli liberò la rappresentazione della vita quotidiana dal suo contesto religioso. Nel contempo, nella pittura di paesaggio, si realizzava un'emancipazione parallela, il cui merito spetta soprattutto a Joachim Patinir e Herri Met de Bles. Jan Gossaert, detto Mabuse, benché fedele alla maniera dei primitivi fu il primo pittore fiammingo a dimostrare un pronunciato gusto per l'antichità e i soggetti mitologici. Gran numero di artisti anonimi, noti con la comune denominazione di «manieristi di A», cercò durante il primo terzo del XVI sec. d'introdurre elementi nuovi nella tradizione antica: donde la comparsa di quadri movimentati, che tendono al fantastico, soffocati da motivi ornamentali presi a prestito da un mal assimilato influsso italiano. Così, durante tutto il XVI sec. e sin dal suo inizio, due tendenze, una italiana e l'altra autoctona, alimentano un certo dualismo interno alla scuola di A e fiamminga in generale; donde la distinzione, un poco artificiale, tra due gruppi di artisti, riportata spesso all'interno della produzione di un medesimo pittore. Contrariamente a quanto si riteneva all'epoca, il linguaggio più originale fu quello legato alla tradizione locale, come mostra l'esempio di Bruegel, seguito da numerosi artisti: Jan Sanders de Hemessen, Jan Massys, Pieter Aertsen e Joachim Beuckelaer. Questi erano meno stimati, ai loro tempi, dei «romanisti» operanti sotto influsso italiano, il cui capofila fu Frans Floris. Come i suoi numerosi allievi e colleghi, egli nelle sue opere – tranne che nei ritratti – nega il carattere fondamentale della pittura fiamminga, trascurando il realismo e la seduzione del colore. Floris e i romanisti, grandi ammiratori di Michelangelo, tentavano la resa della grandiosità attraverso il culto artificioso dell'anatomia.

XVII secolo Si deve attendere Rubens, perché tutti i caratteri della scuola di A si fondino nell'opera di un unico artista: concezione monumentale, cura della verità senza esclusione di colpi.

dere la fantasia, sensualità della carne e dei colori caldi. Rubens realizzò la sintesi tra l'italianismo e la tradizione. Non soltanto creò lo stile del barocco fiammingo, caratterizzato dalla foga dinamica ed eroica, ma introdusse pure un clima favorevole alla fioritura di talenti. Il suo allievo Antoon van Dyck, natura aristocratica e raffinata, divenne uno dei massimi ritrattisti europei. Rubens influenzò pure fortemente Jordaens, che fu il cantore della vita popolare opulenta e sensuale. Rubens riconosceva il valore dei suoi contemporanei: protesse Adriaen Brouwer e collaborò con Jan I Bruegel de Velours. Ispirò inoltre grandiosità e lirismo ai pittori di animali e di nature morte, come Jan Fyt e Frans Snyders. Al tempo di Rubens la scuola di A raggiunse la massima gloria. Le grandiose realizzazioni da lui intraprese insieme ai suoi allievi e collaboratori ne sono eloquenti testimonianze. In seguito emergono pittori di paesaggio come David Teniers o Jan Siberechts. L'influsso del classicismo francese si fa presto sentire, in Jan Baptist e in Cornelis Huysmans.

xix secolo L'ascendente di Rubens sulla scuola di A non era peraltro scomparso. Mantenutosi durante il xviii sec., doveva imperiosamente rinascere con il pittore romantico Henry Leys. Henri de Braekeleer e Jan Stobbaerts introdussero il luminismo nei soggetti tradizionali della scuola di A: paesaggi e quadri di genere. De Braekeleer inaugurò persino il realismo espressivo della fine del xix sec. Ma, a quella data, principali centri artistici belgi divennero Bruxelles e Laethem-Saint-Martin, e tali restarono fino al 1914. Dopo la guerra le mostre del Cercle d'art contemporain accolsero i cubisti e la scuola di Parigi, nonché le prime produzioni degli espressionisti fiamminghi (Permeke, De Smet); alcuni pittori di A fecero parte del gruppo, in particolare Hippolyte Daeye e Floris Jespers. L'astrattismo geometrico nasceva nello stesso momento ad A per impulso di Michel Seuphor e di Jozef Peeters, codirettori della rivista «*Het overzicht*», appoggiata da un'altra pubblicazione, «*Ça ira*». (wl).

Musée royal des beaux-arts Il primo fondo del museo fu costituito da quadri provenienti dalla ghilda di San Luca e dagli istituti religiosi soppressi nel 1797, nonché da opere requisite nelle chiese e nei monumenti pubblici dalle truppe francesi nel 1794, poi restituite nel 1815. Si arricchì in seguito di importanti lasciti, in particolare quello del cavalier Flo-

rent van Eartborn nel 1840 (141 dipinti del xv e xvi sec.), e delle donazioni della società Artibus Patriae. Collocato in un primo tempo nel convento dei Recolletti, il museo occupa attualmente un vasto edificio eretto tra il 1880 e il 1890. Le raccolte sono ripartite in due sezioni: l'arte antica, presentata al primo piano, in uno spazio limitato a dodici sale ove sono esposte le opere più importanti; l'arte moderna, del xix e xx sec., presentata a pianterreno. La pittura antica comprende alcuni dipinti di scuole straniere di alta qualità, in particolare di Simone Martini (*Annunciazione* e *Storie della Passione*), Antonello da Messina (*Calvario*), Hals (*Ritratto di Stephanus Geeraerds*), Rembrandt (*Ritratto di Eleazar Swalmius*), Fouquet (*Madonna col Bambino circondata da angeli*) e Tiziano (*San Pietro e il vescovo Pesaro*). Soprattutto, la fama del museo è affidata alla collezione di pittura fiamminga: Van Eyck (*Santa Barbara*, 1437; *Vergine alla fontana*), Van der Weyden, Memling, Metsys, Patinir, una serie eccezionale di tele di Rubens, opere di Jordaens, Van Dyck, Siberechts. La sezione d'arte moderna presenta pressappoco le stesse caratteristiche: opere straniere, poche ma di valore (Ingres, *Autoritratto*, 1865; Modigliani, *Nudo seduto*), notevole rappresentanza della scuola belga, con esempi importanti di Braekeler, Ensor, Evenepoel, Wouters, Permeke, Servaes, De Smet, Van den Berghe. Questa presentazione completa della pittura in Belgio dal 1900 al 1930 è completata da buoni esempi di surrealisti (Delvaux, Magritte) e di artisti più recenti (pittori di Cobra, Alechinsky, Appel, Jorn; Bacon). (sr).

Museum Mayer van den Bergh Si tratta di una fondazione della vedova Mayer van den Bergh, creata in memoria del figlio, il cav. Fritz Mayer van den Bergh (morto nel 1901), che aveva raccolto una collezione di dipinti in maggioranza fiamminghi e olandesi dal xiv al xvii sec. (in particolare la *Dulle Griet*, 1564, di Bruegel il Vecchio). Tali dipinti vengono presentati entro una cornice che rammenta una dimora patrizia di A del xvi sec. (gb).

Rubenshuis (Casa di Rubens). Nel 1611 Rubens comperò una grande casa in rue du Canal, attuale rue Rubens, ad A. Conservò la casa esistente, in stile fiammingo del xvi sec., ma si fece costruire accanto ad essa, nel 1616, una sontuosa dimora di gusto italiano. All'interno, la nuova costruzione era separata dalla vecchia mediante un cortile. Il com-

plesso comprende la vecchia ala residenziale, con un gabinetto d'arte e un museo in emiciclo, e il nuovo corpo, costituente lo studio del maestro e dei suoi allievi. Rubens vi abitava sin dal 1615, ma il complesso venne terminato nel 1618. L'artista stesso si occupò molto attivamente della decorazione. La casa di Rubens, comprendente una ricca collezione di pezzi antichi e di quadri fiamminghi, italiani e olandesi, era celebre all'epoca e visitata da personaggi di grande fama. Rimasta intatta fino al 1763, subì in seguito alcuni mutamenti sostanziali. Fu acquistata nel 1937 dalla città di A., ricostruita e, nel 1946, aperta al pubblico. Ospita una raccolta di tele di Rubens e di suoi allievi. (wl).

Anwander, Johann

(Lauingen sul Danubio 1717 - ? 1770). Si ignora la sua formazione, che dovette svolgersi però nella tradizione di Andrea Pozzo. Tanto nell'affresco quanto nel dipinto l'opera di A. si integra con l'architettura rococò. A trentacinque anni venne chiamato a lavorare a Bamberg; le sue opere si concentrano in Franconia e in Svevia. Nel municipio di Bamberg eseguì nel 1756 gli affreschi esterni, rappresentanti l'*Apoteosi del vescovo C. di Stadion* e le *Allegorie della morte del vescovo J. di Frankenstein*. Quattro dipinti ornano l'aula delle sedute. Una delle sue maggiori realizzazioni sono gli affreschi della chiesa degli agostiniani a Schwäbisch-Gmünd (1757); il suo stile s'indebolisce invece nelle opere successive (sovracarica decorazione della Sala dorata nell'antica università di Dillingen, 1764) e nel dipinto (i *Santi Cosma e Damiano*) della cappella universitaria. (hm).

Aosta

I resti della decorazione pittorica della chiesa dei Santi Pietro e Orso ad A. – frammenti di figure di angeli e di storie di santi – costituiscono un'importante testimonianza della pittura dell'Italia settentrionale attorno all'anno mille. È stata proposta anche una datazione alla fine dell'XI sec., ma la maggior parte degli studiosi assegna l'esecuzione degli affreschi agli anni in cui fu vescovo di A. Anselmo II (990-1025). La tradizione cui risale il pittore di A. è quella dei migliori cicli carolingi, per esempio degli affreschi della chiesa di San Giovanni a Münster, del principio del IX sec., e il suo stile, vicino a quello degli affreschi di Galliano (1007

ca.) in Lombardia, dimostra l'esistenza in età ottoniana di una cultura figurativa «padana» che si distingue per caratteri propri dalle altre correnti ottoniane. (*bt*).

Apelle

(prima metà del IV sec. a.C.). Studiò ad Efeso, poi a Sicionne sotto la direzione di Panfilo; si recò poi in Macedonia alla corte di Filippo. Il favore di cui godeva crebbe ulteriormente all'avvento di Alessandro: Plinio dice che si deve rinunciare a contare i ritratti da lui fatti del conquistatore, col quale era in rapporti familiari. Nessuna tra le sue opere, la più celebre delle quali era un' *Afrodite anadiomene*, ci è stata conservata. Sono ben noti alcuni aneddoti riferiti dagli scrittori antichi: non trovando il pittore Protogene nella sua bottega, A tracciò su una tavola una linea di meravigliosa finezza; tornato a casa Protogene riconobbe la mano del maestro e, scelto un altro colore, applicò sulla linea tracciata dall'amico un'altra linea ancor più sottile; ma A, a sua volta, rifece la medesima operazione sulla linea di Protogene. Si narra pure che talvolta esponesse i suoi dipinti e si nascondesse per ascoltare i commenti del pubblico. Un giorno, un calzolaio trovò da ridire sul sandalo di un personaggio: A corresse il difetto. L'indomani, il medesimo artigiano siazzardò ad estendere le critiche ad altre parti del dipinto. «Calzolaio, – lo interruppe A, – fermati alle scarpe!» In epoca moderna, il nome di A è divenuto sinonimo di grande maestro classico. (*cp*).

Apocalisse di Saint-Sever

I dipinti del manoscritto comunemente designato col nome di A (Parigi, BN) attestano la notevole fioritura della minatura nel Mezzogiorno della Francia in epoca romanica. Copiato nell'abbazia di Saint-Sever nelle Lande al tempo dell'abate Grégoire Muntaner (1028-72), il manoscritto ricevette un'abbondante decorazione che illustra un commento di Beatus sull'Apocalisse, come il *Trattato di san Gerolamo su Daniele*, che lo segue. Per l'iconografia e per la vivacità tipicamente meridionale del colore, quest'eccezionale ciclo pittorico è strettamente apparentato ai manoscritti spagnoli che sono tra i capolavori della miniatura mozarabica. Il pittore, che ha scritto il proprio nome in uno dei fogli, e che va forse identificato con l'Etienne Garcia, ha tuttavia

dato ai suoi personaggi una foga e un dinamismo che i modelli spagnoli non possiedono. La decorazione ad intreccio delle lettere miniate è vicina a quella delle iniziali dei manoscritti aquitani. (*fa*).

Apollinaire, Guillaume

(Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky, *detto*) (Roma 1880 - Parigi 1918). Fervido ammiratore di Seurat e di Cézanne, A si dedicò, nei numerosi articoli che scrisse a partire dal 1902 («*La Revue blanche*»), ad analizzare l'arte contemporanea in tutte le sue forme, a definire il linguaggio dei *fauves*, a difendere, malgrado i rischi e gli insuccessi, quello dei cubisti. Nel 1908, in occasione di una mostra di pittura moderna a Le Havre, redasse la prefazione del catalogo: tale studio, nel quale egli enuncia le «tre virtù plastiche» dell'arte pittorica, verrà ripreso come introduzione al suo *Pittori cubisti*. Da allora l'attività di A come critico d'arte non cessò di dilatarsi. Affascinato dall'opera di Picasso, cui sin dal 1905 dedicava un'analisi poetica del suo periodo azzurro, lodò la prima mostra di Braque, presso Kahnweiler, nel novembre 1908. Diresse lui stesso le «*Soirées de Paris*» e, attraverso l'amico André Salomon, ottenne nel 1910 la rubrica di «*vita artistica*» sull'«*Intransigeant*», che perdette nel 1914 a causa di uno screzio con Delaunay. Dopo il successo della conferenza pronunciata nel 1912 alla Section d'or, nel corso della quale battezzò e celebrò l'«*orfismo*» di Delaunay, l'editore E. Figuière gli affidò la direzione di una nuova collezione, «*Tutte le arti*», ove il poeta fece apparire nel 1913 *Peintres cubistes, méditations esthétiques*. Nello stesso anno scrisse per Mannetti un provocatorio manifesto-sintesi: l'*Antitradition futuriste*. Presentando nel 1917 *Parade* di Cocteau, pronunciò per primo la parola *surrealisme*, ripresa nello stesso anno per *Le mammelle di Tiresia*. Scrisse prefazioni al catalogo di una mostra del suo amico Derain, poi a un libro sull'arte negra, di Paul Guillaume, per il quale s'incaricò per breve tempo della redazione di una nuova rivista, «*Les Arts à Paris*», e collaborò a «*391*», la rivista dada di Picabia. Questa molteplice attività, che la guerra e la ferita del 1916 appena rallentarono e che esprime, con maggiori sfumature e humor di quanto si dica, un giudizio non di rado eclettico, illustra la fede che A nutriva nell'arte, nella sua modernità e nella sua permanenza, come scriveva ad André

Breton: «Sono del parere che l'arte non muti affatto, e che quanto fa credere che muti sono gli sforzi che gli uomini compiono per mantenerla all'altezza cui non potrebbe non stare». (*gv + pb*).

Apollodoro

(Atene, ultimo quarto del v sec. a. C.). Secondo Plutarco (*De glor. Ath.*, 2), fu il primo a mescolare i colori e ad impiegare la gradazione delle ombre (dunque il soprannome di *Skia-graphos* ‘pittore delle ombre’). Il trattamento delle vesti su due leciti bianchi attici e in pitture romane su marmo ispirate a dipinti classici (le *Giocatrici di astragali* di Napoli) impiega questo procedimento del pittore ateniese, la cui celebrità fu grande nel mondo greco, ma del quale non è più nota alcuna opera originale. (*mfb*).

«Apollo Magazine»

Mensile britannico d’arte, il cui primo numero comparve nel gennaio 1925. Fu pubblicato prima dall’Apollo Press e a partire dal 1932 dalla Field Press. Suo primo redattore capo fu R. Sydney Glover (1925-29), cui successero T. Leman Hare (1929-35) e Herbert Furst, che occupò la carica fino alla seconda guerra mondiale. A partire dal 1950 ca. la rivista ebbe qualche difficoltà, e la qualità ne soffrì. Nel 1962 l’acquistò il «Financial Times»; redattore capo ne divenne Denys Sutton, col quale essa riprese un posto di primo piano tra i periodici dedicati ai problemi dell’arte. Ampio spazio è dato, in particolare, all’antichità classica greca e romana. Nel corso degli ultimi anni, numerosi fascicoli hanno trattato periodi e settori geografici specifici, ad esempio l’arte barocca in Baviera. Altri numeri sono stati dedicati alle collezioni dei musei, soprattutto quelli statunitensi. (*jns*).

Apollonio di Giovanni

(Firenze 1415-17 - 1465). Fu a capo di una fiorente bottega di decoratori di cassoni, il cui libro mastro per gli anni 1446-63 ha consentito di riunire sotto il nome dell’artista una serie di opere riferite altrimenti al Maestro dei cassoni Jarves, al Maestro del Virgilio, al Maestro di Didone, al Compagno di Pesellini. Dell’anno della sua iscrizione all’Arte dei medici e degli speziali, il 1442, è il manoscritto miniato della *Divina Commedia* di Dante e dei *Trionfi* del

Petrarca (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms Med. Pal. 72). Lo stile di A risente delle composizioni dell'Angelico e delle soluzioni formali di altri grandi fiorentini, come il Lippi, il Veneziano, Paolo Uccello, nonché di Gentile da Fabriano. Fra le sue opere tarde, eseguite nei quindici anni prima della morte, vanno ricordate le miniature per le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide* di Virgilio (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms 492); i pannelli di cassoni con *Scene dall'Eneide* (già Jarves Coll., ora New Haven, AG); i due cassoni dell'Odissea (Chicago, Art Inst. l'uno; New York, Frick Coll., e Cambridge Mass., Fogg Museum, l'altro). Assai importante per la ricostruzione della figura artistica di A è il cassone con l'*Invasione della Grecia da parte di Serse* (Oberlin O., AM), compiuto tra il 1463 e il '65, dove l'artista si mostra consapevole dell'opera di Benozzo Gozzoli. (dgc).

apostolado

Termine spagnolo che designa un tipo di rappresentazione collettiva degli apostoli. Nelle serie della fine del medioevo, in particolare, gli apostoli vengono spesso rappresentati a mezza figura, dipinti o scolpiti sulle predelle dei politici. (sr).

apparati civili (urbani)

Apparato, dal latino *apparatus*, è voce frequentissima in Italia, soprattutto a partire dal XVI sec., nel significato specifico di «addobbo, ornamento, paramento e in generale tutto ciò che serve ad abbellire una festa, uno spettacolo e simili», come documenta il *Vocabolario* della Crusca con esempi presi da traduzioni umanistiche di autori classici e relazioni contemporanee di feste. In anni recenti, gli apparati festivi, le grandi decorazioni effimere che intorno al XIV sec. si diffondono nelle principali città europee, quale monumentale, efficacissimo sistema comunicativo e pedagogico, hanno suscitato sempre più l'interesse di storici dell'arte e del teatro. Si sono potuti così specificare (ma non è data ancora una visione ampia e d'insieme) varie funzioni, una tipologia, un repertorio iconografico, uno sviluppo proprio degli apparati festivi nella storia delle città, dalle primitive semplici decorazioni tardomedievali, alle elaboratissime invenzioni manieristiche e barocche, dalle più ridondanti soluzioni rococò e neoclassiche, alla progressiva e inesorabile

involuzione, fra Otto e Novecento, quando la rivoluzione industriale afferma nuovi e più diffusi sistemi di comunicazione e uno stravolto uso dello spazio e del tempo nelle città. Fondato su di un più antico e universale ordine sacrale (di origine politica o religiosa), su di una codificata pratica dello spazio e del tempo, il sistema festivo si organizza e si manifesta tramite un linguaggio suo proprio, una serie di moduli architettonici, figurativi e plastici, realizzati in materiali provvisori, provvisoriamente sovrapposti ai monumenti della città reale, animati e drammatizzati da una serie di eventi gestuali, sonori, d'ingegneria meccanica o pirotecnica, illustrati da un apparato verbale che dai cartelli scritti, ai discorsi, alle successive relazioni a stampa spiega e divulgano forme e significati, ben oltre lo spazio e il tempo della festa. Ecco allora che una città irreale e fantastica viene componendosi nel tempo, di apparato in apparato, di festa in festa, sopra la città reale disegnando topografie ideali (la Gerusalemme celeste o la Roma antica) e utopie progettuali (s'inventano direttive ottiche razionalizzanti, episodi architettonici «meravigliosi», inedite contaminazioni città-campagna, nuove tipologie di edifici pubblici e monumenti civili), di fatto condizionando e profondamente segnando lo sviluppo effettivo dello spazio urbano e del suo arredo.

Il modello originario e più divulgato di manifestazione celebrativa è la processione, il corteo, che in occasione di eventi religiosi o civili percorre la città ed efficacemente segnala un circuito simbolico entro le mura. Certo è da questo prototipo ceremoniale e dai primitivi addobbi di semplici «verdure» e drappi preziosi, con il baldacchino liturgico a segnalare l'epicentro sacrale, che si sviluppano le principali tipologie di apparati. Elementi architettonici posticci sovrapposti agli edifici in pietra vistosamente illustrano i principali nodi urbani, apparati fissi o semoventi si schierano lungo il percorso. Nel modello più antico, gruppi umani in costume animano le strutture con quadri viventi o improvvise apparizioni volanti («angeli» che lungo funi si calano dalla sommità di un edificio). Sono in particolare gli *Ingressi* in città dei sovrani a stimolare una sempre più elaborata organizzazione di «allegrezze» e un insieme sempre più articolato e ideologicamente caratterizzato di apparati. Tutte le arti e i mestieri partecipano all'impresa, il programma è spesso di

un uomo di lettere, la regia di un grande artista di corte. Nel Cinquecento il modello è ormai estremamente sviluppato e nel 1565 Vincenzo Borghini, letterato fiorentino esperto di feste, in occasione delle nozze di Francesco de' Medici e Anna d'Austria può analizzarne le diverse tipologie – l'insediamento di un principe nella sua città, la visita di un sovrano straniero, l'ingresso per nozze principesche – e definitivamente normalizzare il modello classico in uso in Italia. L'arco trionfale è per Borghini l'apparato privilegiato (in vari multipli e varianti contrassegna il percorso), del tutto bandita è la presenza di «persone vive e vestite e abbigliate in abito di virtù etc. che pàr magra invenzione». La fissità preordinata di tele dipinte e statue di gesso prevale sulla mobile e drammatica combinazione di quadri viventi e azioni mimiche che nei paesi del Nord segnalava un più vivace scambio d'interessi fra autonomie cittadine e poteri sovrani (i *pageants* inglesi per le incoronazioni, i palchi, le fontane, i castelli animati in Francia e Paesi Bassi).

Il ricordo dell'antico trionfo romano è operante in Italia già dal XIV sec. (1326, *Ingresso di Castruccio Castracane a Lucca*); splendidi archi e carri trionfali compaiono in opere letterarie (Boccaccio, Petrarca, Biondo, Colonna), figurative (Laurana, Mantegna, Piero della Francesca) e dell'effimero urbano secondo un tipico processo di propagazione culturale e di scambio. Fra Roma e Firenze ai primi del Cinquecento definitivamente si afferma il modello del corteo principesco, come *Possesso della città, Ingresso* (famoso quello di Leone X a Firenze nel 1515 con apparati di Andrea del Sarto, Jacopo Sansovino, Piero di Cosimo, Antonio da Sangallo e Pontormo), anche come *Mascherata* in costume che evoca le vittorie degli antichi imperatori o le *Genealogie degli Iddei Gentili* (ideatore a Firenze ancora il Borghini insieme con Vasari nel 1565). Il primo grande monarca dell'epoca moderna, Carlo V sovrano del Sacro Romano Impero, nei numerosissimi viaggi propaga e impone questo modello in ogni nazione. A Roma l'imperatore giunge nel 1536 e Paolo II gli offre in omaggio l'antico percorso stesso della *Via Triumphalis*: apparati sono i monumenti stessi, i ruderii dell'antichità, per l'occasione liberati dalle sovrastrutture medievali (ordinatore degli allestimenti è Antonio da Sangallo). Più di duecentocinquant'anni dopo, ai tempi della repubblica romana, un simile omaggio la città offre a rivoluzionari capitolini e

truppe francesi rinnovando nel Foro Boario e nelle grandi piazze i fasti consolari: gli apparati neoclassici di Bargigli e Camporesi tendono allora ad occultare le superfetazioni cattoliche e barocche. Il modello questa volta si è perfezionato a Parigi, con gli altari della patria e le figurazioni classiche che Louis David ha inventato per le prime feste della Rivoluzione.

La *forma urbis* di Roma antica, la tipologia dei suoi monumenti s'impongono quindi all'immaginario collettivo in tutta Europa, alimentando i nuovi sogni imperiali dei Valois (nel 1548 l'*Entrée* di Enrico II a Lione è già classicheggiante), degli Stuart, dei Borboni, degli Asburgo, di Napoleone, della Restaurazione. L'epoca barocca segna il trionfo dell'effimero urbano. Stupefacenti a Roma e ben noti gli apparati allestiti da artisti come Bernini, Schor, Rainaldi, Fontana. A Parigi, le feste pubbliche del Re Sole hanno per ordinatori Vigarani, Bérain, Le Brun. Anche le occasioni si moltiplicano: esequie, nascite regali, canonizzazioni, vittorie. Spesso un evento singolo risuona di città in città, di nazione in nazione, di festa in festa. E ovunque, in ogni stile e per ogni fine ideologico, la macchina festiva inscena un repertorio quasi stabile di figurazioni mitologiche o religiose, di emblemi e personificazioni. Sopra supporti stabili o posticci (archi, facciate, monumenti, ponti, scalinate, dirupi) in grandi spazi aperti (svincoli, piazze, specchi d'acqua di fiumi, canali, o porti di mare), con tecniche di assemblaggio vicine a quelle dell'oreficeria, dell'arte del mobile e del giardino, si accumulano piramidi, obelischi, gradini, colonne, statue, cartelli, fregi, quadri, pitture monocrome, finti marmi, montati a comporre una gigantesca scenografia urbana. È una «città regia» quella che nei disegni, nei quadri, nelle incisioni rimasteci appare, una visione illusionistica molto vicina a quella che nel chiuso dei teatri presenta la scena tragica, nella versione mutevole e fantastica propria del melodramma. Anche l'apparato urbano sempre più si drammatisizza con l'apporto della musica e del fuoco: nel Settecento il gioco pirotecnico trionfa e la macchina architettonica splendente è destinata spesso ad animarsi bruciando, così omologando le due scene (la festa e il teatro) come in un gioco di scatole cinesi. Esemplari le macchine di Servandoni per Luigi XV e gli apparati annuali a Roma per le feste

della Chinea disegnati da artisti come Valvassori, Specchi, Le Lorrain, e Posi.

Fra neoclassicismo, eclettismo e accademismo si consuma l'arte dell'addobbo, dell'apparato scenografico, delle architetture pirotecniche nell'Ottocento. A Roma operano Valadier, P. Camporesi il Giovane, Poletti, Vespiagnani, Erzoch e Moretti. Scenari operistici s'innalzano per le «Girandole» al Pincio, a Castel Sant'Angelo (di volta in volta restituito alla sua forma antica o camuffato da tempio cristiano, cinese, ecc.), al Gianicolo. Poi, anche in Italia la tradizione si estingue quasi. Ma ancora nel nostro secolo un ultimo programma imperialistico ricorre al mito di Roma antica, si richiama alla tradizione degli apparati civili con la pretesa di reinventare un'arte perduta. Nel 1942 l'VIII Triennale delle arti decorative dedica una sezione alle *Architetture delle cerimonie* per una «rievocazione documentaria e spettacolare del modo di apparire italiano» (curata da Rava, Ulrich e Vaj). Vi si predica il nuovo stile razionalistico e, dichiarato obsoleto il secolare repertorio visivo della festa, si progettano puri ritmi di forme e di colori in grado di vibrare all'unisono con il cuore oceanico delle folle. Ma gli autori stessi, ricapitolati gli esempi di feste fasciste, riconoscono che l'architettura delle ceremonie trova in epoca moderna un rifugio estremo nell'allestimento di padiglioni espositivi, di apparati per mostre, di scenari pubblicitari. Se in anni recentissimi poi, una pratica dell'effimero ha percorso le nostre città, nuovi supporti cinematografici ed elettronici hanno definitivamente sostituito l'antico decoro degli apparati. Ma ancora a Roma, nel 1979, il gigantesco schermo per il *Napoléon* di Gance s'innalza fra il Colosseo e l'arco trionfale di Costantino. (sca).

Appel, Karel

(Amsterdam 1921). Ha studiato all'accademia di Amsterdam (1940-43), tenendo la prima mostra nel 1946 a Groninga. I suoi esordi sono stati caratterizzati dall'influsso, assai breve, di Picasso, di Matisse, poi di Dubuffet. La scrittura sommaria, ispirata ai disegni infantili, e i contrasti tra tonalità aggressive caratterizzano le sue sculture, spesso policrome, e i suoi dipinti, eseguiti dal 1947 al 1952 ca., periodo che comprende la sua attività in seno al gruppo Cobra. L'evoluzione di A, stabilitosi a Parigi dal 1950, si è svolta

sul piano di un mestiere ricco di materia e di colore, applicato a temi diversi: figure, ritratti, paesaggi, nudi. Un viaggio in America (1957), ove ha conosciuto l'Action Painting, ha inaugurato una fase (fino al 1960 ca.) nella quale l'esecuzione dinamica, che anima tutta la superficie, tende a disolvere il motivo (*Due teste entro un paesaggio*, 1968: Londra, coll. priv.). Sue opere sono presenti soprattutto ad Amsterdam (SM), Londra (Tate Gall.), Parigi (MNAM), New York (MOMA e Guggenheim Museum). (mas).

Appiani, Andrea

(Milano 1754 - 1817). Dei lunghi studi compiuti a Milano sotto diversi maestri, restano tracce nelle morbidezze di esecuzione che addolciscono l'impianto neoclassico nelle *Storie di Amore e Psiche* (1789: Monza, Villa Reale) e documentano il peso degli esercizi leonardeschi, componente determinante del classicismo di tono neogreco verso cui l'A, legato alla cerchia del Piermarini, era orientato; e che si vena di ricordi dal Correggio e dal Domenichino negli affreschi per la cupola di San Celso (1792). Anche dopo il 1796, nell'ambito di un maggior aggiornamento in senso davidiano, la pittura dell'A (per il quale si apre il periodo degli incarichi e dei ritratti ufficiali, e che nel 1805 è nominato *premier peintre* di Napoleone) resta legata a una felice fluidità di fattura (*Giacobbe e Rachele*, 1795-1805 ca.; *Ritratto di Vincenzo Monti*, 1805: Roma, GNAM; *Apollo e Dafne*, 1811: Milano, Brera); mentre nell'opera più notevole del periodo il suo stile si colora di accenti eroici equilibrati da un vivo senso della realtà contemporanea (fregio monocromo dei *Fasti Napoleonicci*, 1803-1807: Milano, Palazzo reale, Sala delle Cariatidi; distrutto nel 1943). Fu molto apprezzato dai contemporanei sia per i dipinti celebrativi e allegorici (*Apoteosi di Napoleone I*, 1808) sia per i ritratti. (amm).

Appiani, Francesco

(Ancona 1704 - Perugia 1792). Allievo nella sua città natale dapprima di Domenico Triga e poi di Francesco Mancini, si trasferì assai presto a Roma dove frequentò lo studio di G. P. Panini e di Francesco Trevisani, ottenendo buon successo e importanti commissioni (*Morte di san Domenico*: Roma, chiesa di San Sisto Vecchio, affresco perduto). In seguito si recò a Spello, in Umbria, dove la sua attività ebbe

gran giovamento dall'incontro con il cardinale Cosimo Imperiali che lo invitò, nel 1743, a stabilirsi a Perugia. In questa città ebbe numerose e importanti commissioni sia da parte di privati (palazzi Ansidei, Donini (1745-50), Oddi; villa Alfani a San Martinello) che di religiosi (*Evangelisti*, affresco del transetto (1778) e *Apostoli* e *Dottori della Chiesa*, affreschi della navata centrale, 1782-89: Perugia, cattedrale di San Lorenzo). La sua fama gli consentí una vastissima produzione pittorica in tutto il territorio umbro (Assisi, Santa Maria degli Angeli; Foligno, Amelia, Spoleto). La sua pittura, inizialmente legata alla tradizione barocca, si avvicina a quella del Trevisani consentendogli un maggior spessore nell'ispirazione religiosa e un alleggerimento coloristico in direzione veneta (*Santa Scolastica* e *San Pietro*, 1751: Perugia, chiesa di San Pietro), arricchiti dalla riconsiderazione del classicismo di matrice bolognese (*Santa Barbara*: Fano, chiesa di San Paterniano). (fir).

Appiani, Giuseppe

(Porto (Milano) 1700 ca. - Triefenstein (Franconia) 1785 o 1786). Dopo il soggiorno di Tiepolo a Würzburg (1750-53), rari furono gli artisti itineranti che dall'Italia, come A, si recarono a lavorare in Germania. A proveniva dai dintorni di Milano; lavorò in un primo tempo in Svizzera e in Germania dal 1732; terminò la sua vita come pittore di corte a Magonza. La sua prima opera nota sono gli affreschi nella residenza di Herrliberg presso Zurigo. Un fondo culturale fortemente tiepolesco si unisce in lui con modi propri della pittura tedesca contemporanea; egli dunque assimilò molto rapidamente la concezione germanica della pittura rococò. In una prima fase, nel 1750 ca., presenta un disegno nervoso e un colore tenero e audace (refettorio dell'antico chiostro del convento di San Norberto a Obermachtal); in seguito si orienta verso una tonalità cromatica più uniforme. Tra le sue cose migliori, gli affreschi nel duomo di Arlesheim (1760) e il ciclo, posteriore, nella chiesa dei Vierzehnheiligen. Per tali luni tratti quest'artista italiano si riallaccia a una più ampia cultura nordica: gli effetti di luce e le figure della sua *Natività* (chiesa dei Vierzehnheiligen, soffitto) sono propri di un artista olandese. L'ultima fase dell'A mostra un orientamento dal rococò al sormontante gusto neoclassico, come in parallelo con l'arte di un Arrigoni. (jhm + sr).

Apt (Abt), Ulrich il Vecchio

(Augsburg? 1455-60 ca. - Augsburg 1532). È documentato ad Augsburg dal 1481 al 1531. Autore di numerosi polittici eseguiti ad Augsburg o nei dintorni (*Martirio di santa Afra*, 1496 ca.: Lechfeld, cappella di Santa Afra; polittico della cappella del Fronhof, 1512; polittico di Rehlingen; *Croci fissione*, 1517: Augsburg), è l'artista più notevole del gruppo detto «fiammingheggiante» della scuola della città. L'*Adorazione dei magi*, anta proveniente dal polittico della chiesa della Santa Croce ad Augsburg (1510: Parigi, Louvre) è caratteristico del suo stile realista, ove l'accento viene posto sul volume dei personaggi. La seconda anta, una *Natività*, è conservata a Karlsruhe. Si attribuiscono inoltre all'artista due ritratti: *Ritratto d'uomo* (Vaduz, coll. Liechtenstein) e *Ritratto di coppia* (1512: New York, MMA).

A ebbe tre figli: **Jacob** (m. 1518), **Ulrich il Giovane** (menzionato tra il 1512 e il 1520) e **Michael** (menzionato tra il 1520 e il 1527), che dovettero partecipare ampiamente alla realizzazione, in particolare, del polittico di Rehlingen e di quello dell'università (1512-13 ca.: Monaco, AP). (acs).

Apulia

La ceramica a figure rosse prodotta a Taranto e in A (le attuali Puglie) nel corso dei tre primi quarti del IV sec. a. C. si ispira direttamente ai grandi crateri a figure rosse prodotti a Taranto nell'ultimo terzo del V sec. (ceramica italiota, gruppo B). Comprende, da un lato, numerosi vasi di piccola dimensione, tra i quali oinochoe a collo assai alto, decorate con scene stereotipe, gruppi dionisiaci o donne che fanno toeletta; soprattutto dopo il 450, la decorazione è costituita da semplici palmette o teste femminili di profilo; il disegno è molto trascurato, con molteplici risalti bianchi e gialli a larghe zone. In secondo luogo si hanno grandi vasi, soprattutto grandissimi crateri a volute («gruppo ornato» o «monumentale») che recano scene mitologiche o funerarie con personaggi ripartiti su più registri, ove spesso si coglie l'influenza del teatro contemporaneo. I pittori, sforzandosi di rendere la prospettiva, indicano spesso la linea di terra; i risalti bianchi e gialli sono abbondanti, il dettaglio è molto accurato. Gli ornamenti secondari, ghirlande d'edera o di vite, grappoli, comuni ai due gruppi di questa ceramica a figure

rosse, costituiranno l'unica decorazione, in bianco su fondo nero, dei vasi apuli del III sec. («stile di Gnazia»). (cr).

Āqā Mīrak

(metà del XVI sec.). Fu il favorito del principe safavide Shāh Tahmāsp, per il quale eseguì numerose pitture destinate ad illustrare la *Khamseh* di Nizāmī (Londra, BM, Or. 2265), copiata da Shāh Mahmūd (diverse scene di corte, con giardini sullo sfondo). L'insieme dei disegni, abbastanza pesante, è però di bell'effetto. (so).

Āqā Riza

Pittore persiano della corte dello scià ‘Abbās I (seconda metà del XVI sec.). Figlio di ‘Alī Asghar di Kāshān, si formò tra il 1556 e il 1577 a Mashhad, principale centro artistico dell'epoca. Il suo talento di disegnatore e di ritrattista gli procurò presto la fama e il favore dello scià. Le sue opere più note si collocano tra il 1589 e il 1600. Dopo questa data, il suo stile avrebbe perduto le sue qualità ed egli si sarebbe dedicato soltanto a scene di lotta. Due opere sue, particolarmente celebri – *Paggio di corte* (1590: Cambridge Mass., Fogg Museum, n. 1936.27) e *Ragazza* (1590: Washington, Freer Gall., n. 32.9) – manifestano un nuovo genere di pittura, caratterizzato dal progresso del naturalismo e del manierismo. Si precisa un certo tipo di personaggio: corpo dalle linee ondulate e nette, con la vita appena segnata, spalle arrotondate, guance e mento pieni, posa leggermente inclinata che lascia percepire il movimento. Ā R eccelle nell'arte di rendere le trasparenze (turbanti, cinture, barbe, boccoli nei capelli). I colori, poco numerosi, sono vivi e talvolta contrastanti. Gli eroi di questo artista, all'opposto di quelli dell'epoca precedente, che li amava tesi e pronti all'azione, sono calmi, quasi sorridenti, e sembrano assorbiti in se stessi. Un solo manoscritto miniato può essergli attribuito: il *Qisas al-Anbiyā* (Storia dei profeti) di Nīshāpūrī (Parigi, BN, Sup. persan. 1313). Le sue miniature, probabilmente offerte allo scià ‘Abbās I, ricordano i dipinti degli anni 1590-1600: personaggi reclini, effetti di trasparenza nei turbanti e nelle barbe, dettagli ridotti all'essenziale, e predominio della linea sul colore. Due miniature staccate dal loro manoscritto originale, il *Paggio addormentato* (dopo il 1600: conservato a Cleveland, 44.494) e il *Falconiere* (dopo il 1600:

Londra, BM, 1948, 12.11.09), benché non firmate sono a lui attribuibili; sarebbero state eseguite dopo la caduta in disgrazia del pittore. (so).

‘Aqar Qūf

I Cassiti fissarono nel II millennio a. C. a ‘A Q (centro mesopotamico una quindicina di chilometri a ovest di Baghdađ) la propria capitale, denominata Dūr-Kurigalzu. Scavi iracheni, tra il 1942 e il 1945, vi portarono alla luce pitture murali del XIV sec. a. C. (asp).

Aq Qoyūnlū

Dinastia turcomanna detta «della Pecora bianca», che ebbe per capo Uzūn Hasan (1453-77). Questi s’impadroní della città di Tabrīz facendone la sua capitale. Sposatosi con una principessa bizantina della casa dei Comneni di Trebisonda, entrò in rapporto con i loro alleati veneziani, dai quali acquistò pitture e incisioni. Alla sua corte incoraggiò lo sviluppo delle arti, e Tabrīz divenne sede di una nuova scuola di pittura eclettica, ove si manifestarono influssi cristiani e cinesi. Le opere principali di tale scuola sono visibili negli *Album* (Istanbul, Topkapı Sarayı, Hazine, 2150, 2153, 2154, 2160). Essi contengono un gruppo di disegni di straordinario virtuosismo, alcuni dei quali a sola penna senza colore o quasi, altri dal cromatismo vivo e brillante. I temi pittorici, ispirati alla flora o alla fauna, danno luogo a composizioni piuttosto rigide. Vi compaiono pure esseri umani, nei costumi della prima metà del XV sec., sullo sfondo di paesaggi timuridi. (so).

Aquila, Pietro

(Marsala 1650 ca. - Alcamo 1692). Benché siciliano, lavorò a Roma. Le fonti antiche lo menzionano come artista di talento, nessun dipinto suo, però, ci è pervenuto. Ne possediamo invece numerose incisioni, da opere di C. Maratta e Pietro da Cortona, nonché dalle Logge vaticane di Raffaello e dalle decorazioni di Annibale Carracci in Palazzo Farnese a Roma; esse ne attestano lo spirito curioso e attratto tanto dal classicismo quanto dall’esuberanza decorativa del barocco. (sr).

Aquileia

Antica colonia romana, fu particolarmente fiorente nei commerci e nelle arti nella tarda età imperiale. La basilica con-

serva il più vasto «litostrato» (pavimento a mosaico) del IV sec. e il più importante per ricchezza di iconografia, in condizioni di ottima conservazione: ritratti, simboli religiosi, scene di genere si alternano ad una fitta decorazione floreale e geometrica, nella quale si riscontrano le varie tecniche ellenistico-romane. Nella cripta della basilica importanti affreschi del sec. XIII con scene della Passione di Cristo non sono inferiori per qualità ai mosaici di questo secolo: lo stile bizantino assume anzi nuova libertà espressiva e iconografia già preludente al sorgere della pittura romanica. (*lcv*).

Aquili, Antonio → Antoniazzo Romano

Aquisgrana (Aachen, Aix-la-Chapelle)

Suermondt-Museum Edificio di stile rinascimentale che ospita una galleria di quadri il cui nucleo principale è costituito dalla raccolta di Barthold Suermondt da lui donata alla città nel 1887. La raccolta comprende un interessante complesso di dipinti fiamminghi ed olandesi del XVI sec. (Engelbrechtsz, Aertsen, H. Francken) e del XVII sec. (Rubens, Cuyp, Ruisdael), nonché di quadri spagnoli del XVII sec. (Zurbarán). Tra gli artisti tedeschi va citato il Maestro del polittico di A (pezzo fondamentale della pittura aquisgranese della fine del medioevo, conservato nella cattedrale), Cranach e, per il XIX sec. J. G. Pulian, A. von Brandis e soprattutto Alfred Rethel, autore delle *Scene della vita di Carlo Magno* della Kaisersaal nel municipio.

Neue Galerie È stata inaugurata nel 1970 e presenta le opere più recenti della coll. Ludwig. Parallelamente persegue un dinamico programma di esposizioni che ne fa uno dei principali centri europei per le mostre d'arte contemporanea. (*sr*).

araba, pittura

La locuzione sembra di difficile adozione per designare le attività pittoriche che si manifestarono nei paesi musulmani; a tal punto tali manifestazioni sono debitrici a variati patrimoni artistici, da superare ampiamente la nozione etnica cui si riferisce l'appellativo 'arabo'. I nuovi stili pittorici che sorseggiarono nell'impero fondato dagli Arabi nel VII sec. dovettero la loro fioritura al sorprendente processo che prima mescolò, poi ricristallizzò arti pre- e post-islamiche.

Gli Arabi hanno svolto in qualche modo il ruolo di catalizzatori fornendo le istituzioni e i quadri politico-culturali che consentirono la nascita di varie scuole di pittura. Esse si legarono intimamente alle varie dinastie regnanti e vanno studiate in rapporto con gli orientamenti che queste ultime impressero alle istituzioni. Così la pittura omayyade si differenzia per i suoi caratteri specifici dalla pittura dell'Iraq all'inizio della dinastia abbaside; e questa a sua volta si distingue dalla pittura delle varie scuole che sorsero nel seno stesso del periodo che si suole chiamare appunto abbaside. Ammettendo di adottare l'appellativo di 'pittura araba' non si può evitare di notare che la stessa dinastia omayyade, il cui scopo essenziale fu l'arabizzazione dei paesi conquistati, produsse un tipo di pittura strettamente dipendente dalle tradizioni pittoriche bizantina, ellenistica e sasanide. Per giustificare l'uso si è costretti a ricorrere a una definizione molto ampia del termine 'arabo', «nel senso in cui esso evoca la civiltà universale di un impero che sorse, durante il medioevo, per la comparsa in Arabia di una nuova religione, l'islamismo, rapidamente divenuta potere militare e politico, e il cui cemento fu la lingua araba, idioma del suo culto e della sua amministrazione, della sua scienza e della sua poesia» (Ettinghausen). Sembra pertanto più conveniente la qualificazione, per questa pittura, di 'islamica', nozione politico-religiosa che si applica al complesso dei paesi di questo vasto impero; essa infatti rispetta le varie particolarità etniche che ne hanno improntato i diversi stili. (so).

Aragon, Louis

(Parigi 1897-1982). La sua opera di critico d'arte ne attesta il passaggio attraverso il surrealismo (*La Peinture au défi*, 1930, saggio ripreso nei *Collages*, 1965), poi l'adesione, sfumata, al realismo socialista (*Fougeron*, 1957; l'*Esempio di Courbet*, 1952). Fu pure autore di monografie su *Klee* (1925), *Roy* (1926), *Matisse* (1943), *Picasso* (1953).

Lo scritto *Henri Matisse, roman* (1971) è un omaggio al pittore. Nella raccolta di testi che lo stesso Matisse gli ispirò dal 1941, da lui annotati quando ne stese la redazione definitiva nel 1968 e chiariti da numerosi documenti, si mescolano l'aneddoto e la poesia; tale libertà consente allo scrittore accostamenti arditi, che rinnovano le abituali prospet-

tive su Matisse. Questi ha eseguito numerosi ritratti a disegno (inchiostro e carboncino) di A nel 1942 e di Elsa Triolet nel 1946. Ad A si devono inoltre, con Cocteau, gli *Entretiens sur le musée de Dresde* (1957). (pge).

Aragona

Regione della Spagna settentrionale: essa appare spesso un luogo d'incontro d'influssi catalani, castigliani, valenciani, più che centro creativo autonomo. Particolarmente vivace fu l'attività artistica nella sua capitale: Saragozza.

xiii-xiv secolo I dipinti murali (Tauste, Roda) e i «frontali» dell'alta A sono soltanto traduzioni rustiche di modelli catalani. L'unico complesso originale (sfortunatamente assai danneggiato dall'incendio del 1936), la sala capitolare del monastero reale di Sigüenza, risalente alla metà del XIII sec., è senza dubbio opera di un artista nomade di formazione internazionale. Nel Sud del regno, cioè nella parte riconquistata nella seconda metà del XII sec., pittori di formazione 'mudejar' hanno lasciato decorazioni murali che raffigurano la vita del tempo, cavalleresca o popolare (castello di Alcañiz, soffitto della cattedrale di Teruel). Sin da prima del 1400, si diffuse in A la pittura su tavola, riflettendo i forti influssi provenienti da Valenza e dalla Catalogna. Il celebre trittico del monastero di Piedra (Madrid, Academia de la Historia, Museo) inquadra nella sua curiosa decorazione mudéjar in legno, composizioni vicine ai Serra.

xv secolo Saragozza, Teruel, Tarazona, Daroca furono centri importanti, ove lo stile internazionale domina la prima metà del sec. xv. In quest'epoca operano Nicolás Solana, il Maestro di Arguis (1425 ca.), Pedro Zúera, Juan de Leví (tra il 1402 e il 1407), autore del *Polittico di santa Caterina* (Tarazona, Cattedrale); uno dei suoi allievi, Arnaldín, dipinse nel 1430 ca. il *Polittico di san Martino* a Torralba de Ribota. Nel corso della seconda metà del secolo, prevale lo stile fiammingo, e s'impongono le forti personalità di Huguet e di Bermejo. Questi artisti hanno in comune il gusto per la decorazione, i rilievi dorati, l'aspro vigore nell'interpretazione dei soggetti. Tra i discepoli di Huguet vanno citati Arnaut de Castellnou, Giner, il Maestro di Belmonte, Juan de la Abadía, il Maestro di Morata e Martín de Soria, autore del polittico di Pallaruelos. Nella stessa epoca, l'arte di Bermejo si prolunga con Ximénez, Bernat e Solivas.

xvi secolo Il xvi sec. in A, caratterizzato da un manierismo precoce, è meno originale anche se non mancavano artisti di livello: all'inizio del secolo, Pedro de Aponte, pittore dei re cattolici (polittico di San Miguel di Saragozza, 1529), poi, tra il 1520 e il 1530, gli «espressionisti» (Maestro di Agreda, Maestro di Sigüenza), influenzati dai maestri tedeschi, in particolare Dürer. Alla metà del secolo, le figure dominanti sono quelle di Jerónimo Cosida (attivo tra il 1533 e il 1591), pittore e consigliere artistico del nipote del re cattolico, l'arcivescovo don Fernando d'Aragona (*Polittico*: Tarazona, Cattedrale; *Polittico della Vergine*: Saragozza, MBA) e l'affrescatore e decoratore Thomas Pelegret (attivo tra il 1538 e il 1570).

xvii secolo In questo secolo numerosi artisti aragonesi vengono inviati in Italia. All'inizio del secolo un fiorentino, Giovanni Battista Lupicciini, stabilitosi a Saragozza, dipinse fedelmente nello stile dei suoi contemporanei toscani Cigoli o Passignano (cappella della Santa Croce alla Seo di Saragozza). Nello stesso periodo si stabilisce in A un francese molto influenzato dall'arte italiana, Pedro l'Orfano, di cui restano pochissime opere ma che ebbe grande fama di ritrattista; il suo stile arcaico è dovuto al tipo di clientela a cui si rivolgeva. Altri artisti formatisi in Italia apportarono rinnovamenti: Juan Galván, la cui opera rammenta lo stile bolognese di Reni (cappella della Natività alla Seo di Saragozza), e Francisco Ximénez, che da Roma importò elementi tratti da Pietro da Cortona (*San Pietro Arbués*, ivi), ma che spesso si limitò a copiare composizioni fiamminghe servendosi di stampe (*Adorazione dei magi*: Tervel, Cattedrale). La personalità più incisiva della metà del xvii sec. è considerato Giuseppe Martínez, che si recò pure in Italia. Il passaggio in questa città di Claudio Coello, che nel 1683 eseguì gli affreschi della chiesa della Manteria, lascia sugli artisti locali l'impronta di un barocco dinamico e teatrale. I pittori che gli succedono adottano il suo stile: Vicente Verdusán e Pablo Rabiella (*San Pietro e san Paolo*: Saragozza, MBA).

xviii secolo Nel xviii sec. Saragozza resta un attivo centro di pittura, poco originale ma aperto alla influenza degli affrescati italiani. La grande opera della seconda metà del secolo – la decorazione delle volte e delle cappelle della basilica del Pilar – apre un campo vastissimo ad artisti come Antonio González Velázquez (tornato da Roma nel 1756,

dopo aver lavorato con Giaquinto), Francisco e Ramon Bayeu e lo stesso Goya, che, formatosi a Saragozza presso un artista mediocre, al ritorno dall’Italia e prima di stabilirsi a Madrid, vi dipinse parecchi complessi notevoli (basilica del Pilar, cappella del palazzo di Sobradiel, certosa dell’Aula Dei). (mdp + aepr).

Araldi, Alessandro

(Parma 1460 ca. - 1528-29). È sicuramente uno degli artisti più interessanti operanti a Parma fra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento. La qualità della sua opera non è sempre eccezionale, ma rivela interessi e conoscenze complesse nell’ambito della cultura mantegnesca ed emiliana, in generale, con particolare propensione verso gli elementi perugineschi e raffaelleschi ripresi da artisti come il Costa e il Francia. Fra le sue opere più significative ricordiamo l’*Annunciazione* (1514: Parma, GN) e lo *Sposalizio della Vergine* nella cripta del duomo (1519). L’artista ha lasciato sulle pareti della Cella di Santa Caterina e nella stanza adiacente la celebre Camera del Correggio, nel convento di San Paolo (1514), con *Storie del Nuovo e Antico Testamento*, i suoi momenti più significativi che denotano una sintesi stilistica fra certe soluzioni settentrionali adottate da Bramante e Mantegna, e romane proposte dal Pinturicchio. Ben diversa è la personalità di **Iosaphat Araldi** operante a Parma nel primo Cinquecento, di cui l’unica opera nota è il *San Sebastiano* (Parma, GN). (lfs).

Araña

La grotta e i rifugi rupestri (*cuevas*) dell’A (Spagna, provincia di Valencia), studiati nel 1924, sono decorati da pitture monocrome color rosso vivo che rappresentano scene di vita quotidiana, in particolare la celebre *Raccolta del miele selvatico*. Vi si scorgono due uomini che si arrampicano, con l’aiuto di corde, lungo un albero per raccogliere il miele di un alveare selvatico, mentre le api, furiose, volteggiano intorno a loro. L’arte che vi si manifesta si apparenta a quella dei rifugi ornati di Alpera: le figure umane sono trattate con un certo realismo. (yt).

arazzo

La tecnica tradizionale della fabbricazione dell’**a** poco è variata nel corso dei secoli. L’**a** è costituito dall’intreccio ma-

nuale dei fili dell'ordito con quelli della trama: questi ultimi, di vari colori, coprono totalmente quelli di ordito, che servono da armatura. Due sono le tecniche di lavorazione: nell'*alto liccio* l'ordito è teso su di un telaio verticale e i fili vengono suddivisi in due serie (anteriore e posteriore) da barre di legno o di metallo; i licci (ovvero «cordicelle») vengono assicurati alla barra posteriore, il licciaio lavora sul retro e fa passare i fili di trama prima attorno a un filo di ordito della serie anteriore, e poi a un filo di ordito della serie posteriore. Nel *basso liccio* l'ordito è teso su di un telaio orizzontale e i licci vengono mossi da pedali (in questo caso il cartone viene collocato sotto l'ordito). Il licciaio, che ricopre un ordito grezzo con fili di trama (lana, seta, talvolta oro o argento), crea il disegno dell'**a** e nello stesso tempo ne costituisce il tessuto. L'**a** non è pertanto né canovaccio né ricamo. Non è neppure un'opera unica, poiché da un unico cartone possono tessersi diversi esemplari; tuttavia è, ogni volta, un'opera originale.

Il «cartone» Il cartone è il modello, al naturale, necessario all'esecuzione dell'opera di tessitura. È il punto di partenza di qualsiasi arazzo tradizionale. Si possono distinguere i seguenti tipi:

□ *Cartone ispirato a un modello*. Tale modello – pittura, disegno, miniatura, incisione e così via – può non essere stato concepito per essere tradotto in **a** ma viene successivamente utilizzato a questo scopo. Così, Jean de Bondol, detto Hennequin de Bruges, pittore dei cartoni dell'**a** dell'*Apocalisse*, si è ispirato a manoscritti miniati. I disegni di Antoine Caron per illustrare il manoscritto di Nicolas Houel della *Storia di Artemisia* sono all'origine dei cartoni eseguiti da Henry Lerambert e Laurent Guyot. Jean-Baptiste Monnoyer ha creato l'**a** delle *Grottesche*, tessuto a Beauvais, da una composizione incisa di Jean Bérain. Talvolta è stato utilizzato come modello un'opera monumentale: per esempio la decorazione della galleria di Fontainebleau, da cui Claude Baudouin trasse i modelli serviti per gli arazzi della galleria di Francesco I. Il cartone di *Rinaldo e Armida* venne eseguito in base ai dipinti di Simon Vouet per l'hôtel de Bullion, quello per le *Muse* in base al soffitto del salone delle Muse, dipinto da Le Brun a Vaux-le-Vicomte.

□ *Cartone originale*. Viene concepito e realizzato interamente dallo stesso autore. Citiamo i cartoni di Raffaello per gli *Atti*

degli Apostoli (Londra, VAM), di Charles Natoire per la *Storia di Don Chisciotte* (Compiègne), di Jean-Baptiste Oudry per le *Cacce reali* (Parigi, Louvre; Fontainebleau), di Goya (Madrid, Prado) per gli **a** realizzati dalla Real Fábrica de Tapices, di Dufy per il mobilio *Paris* (Parigi, Mobilier national), di Matisse per *Polinesia* (Parigi, MNAM), ecc. I cartoni dipinti tra il 1515 e il 1516 da Raffaello hanno contribuito ad «orientare l'arte dell'**a** ad un adeguamento più completo alle norme e ai procedimenti della pittura». Nel xv sec., il cartone per **a** era a chiaroscuro, e toccava al licciaio il compito di definirne i colori. Si serviva di colori puri di origine vegetale o animale.

□ *Cartoni eseguiti su bozzetto*. L'autore fornisce soltanto un modello a scala ridotta (bozzetto o disegno) e un diverso pittore viene incaricato di eseguire il cartone destinato ai licciai. Charles Le Brun eseguiva disegni per gli **a** i cui cartoni venivano elaborati dai pittori dei Gobelins, specializzati in vari generi. Gli schizzi di François Boucher (Besançon, MBA) consentirono a Du Mons di dipingere i cartoni dell'**a** *Cinese*, eseguito a Beauvais.

I grandi centri di produzione La tecnica dell'**a** era conosciuta e praticata sin dall'antichità (Mesopotamia, Grecia). Anello tra l'antichità e il medioevo sono gli **a** copti (abiti, frammenti di tessuti di arredo o di tende provenienti da tombe egizie tra il III e il XII sec. d. C.), che costituiscono il più antico complesso oggi noto.

Principali officine nei secoli XIV e XVI (Parigi, Arras, Bruxelles). L'inizio dell'arte dei licciai in Europa risale all'alto medioevo; tuttavia, gli esempi conservati più antichi sono l'**a** di *San Gereone*, tessuto verosimilmente a Colonia alla fine dell'XI sec. (Londra, VAM; Lione, Musée des tissus), e i tre **a** della cattedrale di Halberstadt, opere realizzate intorno al 1200, con la tecnica del punto annodato, presso un'officina monastica, il convento di Quedlinburg in Germania. La grande epoca dell'**a** comincia però nella seconda metà del XIV sec., quando esso assume importanza considerevole come ornamento di castelli e chiese. Parigi ed Arras furono allora i primi e principali centri di tessitura, seguiti da Tournai e da Bruxelles. In assenza di documenti d'archivio, determinare con certezza il luogo di esecuzione degli **a** è problema assai delicato, tanto è grande la difficoltà di fissare criteri di distinzione tra la produzione dei vari centri di tessitura. Quan-

to all'origine dei cartoni, di solito s'ignora il nome dei pittori cui venivano richiesti. Agli **a**, menzionati nei documenti, a disegni geometrici, con motivi araldici o decorazione a fogliame e piccoli animali, succedono a Parigi, nel 1360 ca., quelli con figure di soggetto storico. Ordinata dal duca d'Angiò, fratello di Carlo V, all'arazziere parigino Nicolas Bataille, l'*Apocalisse* (Angers, Musée des tapisseries) è il più celebre **a** del secolo. La sua esecuzione in base ai «modelli» di Hennequin de Bruges (Jean de Bondol), pittore del re, fissati basandosi su manoscritti miniati, ebbe luogo tra il 1377 e il 1380. La tessitura dei *Nove eroi* (1385 ca.: New York, Cloisters) è attribuita verosimilmente alle officine di Parigi. Unico **a** di cui sia certa l'esecuzione ad Arras, nel 1402, è la *Storia di san Piat e di sant'Eleuterio* (Tournai, Cattedrale); ma è noto che le officine di tessitura procurarono rinomanza internazionale a questa città, che nel XIV sec. era rivale di Parigi (nel XV e XVI sec., l'espressione «drappo di Arras» era sinonimo del francese *tapisserie* in numerosi paesi. Da qui le denominazioni tuttora usate di *arazzo* in Italia, *arras* in Polonia, ecc.). Per la prima metà del XV sec. Arras fu il centro principale, avendo Parigi perduto la sua posizione di predominio in seguito all'occupazione inglese. Provengono da questo centro (ultimi anni del XIV sec., forse del 1384) l'**a** *Gesta di Jourdain de Blaye* (Padova, MC) e l'*Annunciazione* (New York, MMA), forse tessuta ad Arras all'inizio del XV sec., per il quale è stato fatto il nome del pittore fiammingo Melchior Broederlam (noto dal 1381 al 1409), che nel 1390 aveva fornito *petits patrons* di **a** per la moglie di Filippo l'Ardimentoso; sull'attribuzione permangono molti dubbi.

Alla fine del Quattrocento, le opere più notevoli escono dalle officine di Bruxelles; ad esse si attribuisce il *Torneo* conservato a Valenciennes, la cui composizione a più piani è incorniciata da una ricca bordatura che rammenta i tessuti italiani. Proviene (forse) da Bruxelles l'**a** della *Caccia al liocorno* (New York, Cloisters), per il cui modello si è pensato (N. Reynaud) come autore a un discepolo di Vulcop, un artista ancora anonimo detto il Maestro di Anna di Bretagna o anche il Maestro della Caccia al liocorno (G. Souchal). Due pezzi della *Caccia* appartengono alla tipologia degli **a** millefiori (figure che si distaccano su sfondi interamente coperti di fiori), che ebbero grande successo nel XV sec. Tra i più belli vanno citati il celebre **a** della *Dama dal liocorno* (Pari-

gi, Museo di Cluny), recentemente attribuito al discepolo di Vulcop (N. Reynaud), *Narciso* (Boston, MFA), *Semiramide* (Honolulu). Resta tuttora incerto il luogo di esecuzione degli **a millefiori**. A lungo si è ritenuto trattarsi di officine sulle rive della Loira, officine itineranti che si stabilivano in prossimità dei luoghi di soggiorno della corte, ma l’ipotesi oggi è abbandonata. Si sa che il millefiori con l’arme del duca di Borgogna, Filippo il Buono (Berna, HM), è uscito da un’officina di Bruxelles (1466), e che sono attribuibili a Tournai i millefiori con l’arme di Jean de Daillon (Montacute House, Yeovil nel Somerset) o di John Dynham (New York, Cloisters). Questi **a millefiori** non costituiscono un gruppo omogeneo e sono stati prodotti in diversi centri. Taluni pezzi, i più notevoli, rivelano l’esistenza di un cartone dovuto a un pittore, mentre altri, più rari e di qualità comune, erano il risultato del lavoro di licciai che disponevano sullo sfondo di fiori, senza troppo curarsi della composizione, personaggi di disegno piuttosto mediocre senza relazione tra loro. Sempre più radicata si fece la consuetudine di realizzare **a** da modelli forniti dai pittori. I licciai di Bruxelles raggiunsero un eccezionale virtuosismo in questo processo di «traduzione», basti ricordare l’*Adorazione dei magi*, le *Tre Incoronazioni* (Sens, Tesoro della cattedrale), l’*Annunciazione e adorazione dei magi* (Parigi, Museo dei Gobelins), la *Vergine con cestino* (Madrid, MA). L’**a** adottava le stesse regole della pittura, poiché tali opere erano già quadri tessuti, nei quali si riscontra l’influsso dei grandi pittori fiamminghi quali Rogier van der Weyden, Memling, Quentin Metsys. È stato persino fatto il nome di quest’ultimo artista a proposito dell’**a** della *Vita di Cristo e della Vergine* (Aix-en-Provence, Cattedrale), eseguito a Bruxelles nel 1511 per la cattedrale di Canterbury. Le officine di Bruxelles superarono da allora, sia per la qualità sia per la quantità della produzione, tutti gli altri centri di tessitura: Tournai, Bruges, Audenarde, Anversa, ecc. Segnaliamo, tra gli **a** più importanti e più celebri, la *Leggenda di Herkenbald* (Berna, HM), dai *petits patrons* di Jan van Roome (1513), la *Storia di Davide e Betsabea* (1510-15 ca.: castello di Ecouen), attribuita pure a Roome, *Nostra Signora della Sabbia* (Leningrado, Ermitage; Bruxelles, MRBA; Saint-Jean-Cap-Ferrat, Museo dell’Île-de-France), tessuto tra il 1516 e il 1518 su modelli attribuiti a Barend van Orley. Accanto alle tradizionali bordature di fiori

degli **a** di Bruxelles compaiono nuove incorniciature, con motivi tratti dal repertorio figurativo rinascimentale: cornucopie, acanti, vasi (**a** con l'arme di Luisa di Savoia e François d'Angoulême, 1512 ca.: Boston, MFA), arabeschi, profili di guerrieri (*Nostra Signora della Sabbia*). L'influsso italiano, limitato agli inizi a dettagli ornamentali, si conferma col celebre complesso di **a** degli *Atti degli Apostoli*, destinato alla Cappella Sistina, che papa Leone X fece eseguire a Bruxelles (1516-19) dal licciaio Pieter van Aest su cartoni di Raffaello (Londra, VAM). La manifattura di Mortlake, fondata da Giacomo I Stuart con licciai fiamminghi, li eseguì a più riprese. Il Mobilier national di Parigi conserva la prima serie, acquistata da Mazzarino alla vendita delle raccolte di Carlo I. Fondamentale per la storia dell'**a** (particolarmente per l'introduzione in quest'arte della prospettiva all'italiana, degli arabeschi e delle grottesche), questo complesso ebbe un successo e una notorietà di portata europea.

I licciai fiamminghi in Italia La Riforma provoca la fuga di numerosi licciai e la loro dispersione in vari paesi. Accolti dalle corti straniere, vi costituirono centri di produzione di **a**. Così, arazzieri fiamminghi operarono a Ferrara per il duca d'Este; tra le opere più significative prodotte da questa officina vanno ricordati gli **a** tratti da Battista Dossi (*Pergolati di verzura con terme*, 1544 ca.: Parigi, MAD; le *Metamorfosi di Ovidio*, 1545: Parigi, Louvre). A Firenze i licciai fiamminghi (particolarmente Giovanni Rost e Nicolas Karcher) eseguirono **a** su cartoni del Bronzino e di Pontormo (*Storia di Giuseppe*, 1546-53: Firenze, Palazzo Vecchio; Roma, Palazzo del Quirinale), di Bacchiacca (*Grottesche*, 1549; *i Mesi*, 1522-23: Firenze, Soprintendenza alle Gallerie), di Salvatici (*Lot che fugge da Sodoma*: Parigi, Mobilier national; il *Banchetto*: castello di Oiron).

Bruxelles nel XVII secolo L'emigrazione dei licciai comportò un certo declino delle officine di Bruxelles. Tuttavia esse conobbero nuovo splendore nel XVIII sec. grazie a Rubens, con i cartoni per la *Storia di Decio Mure* (particolarmente a Bruxelles, MRBA; pitture nella coll. Liechtenstein a Vaduz), l'*Apoteosi dell'Eucaristia* (1625-26, primo complesso di **a** spedito nel 1628 al convento delle Descalzas Reales a Madrid, ov'è tuttora; i due cartoni a Valenciennes (deposito del Louvre); schizzi in particolare a Madrid, Prado), la *Storia di Achille* (1630-32 ca.: palazzo ducale di Viçosa in Portogallo).

lo, e Kassel, SKS; schizzi in particolare a Rotterdam BVB; modelli a Pau). Anche Jordaens fornì molti cartoni stupendi, nei quali rivaleggia con Rubens in barocca grandiosità: *Storia di Alessandro Magno* (Milano, Palazzo Marino), *Scene della vita nei campi* (Hardwicke Hall, Derbyshire; e Vienna, KM), l'*Educazione equestre* (Vienna, KM), *Proverbi fiamminghi* (Tarragona, Museo diocesano; cartoni a Parigi, Louvre), e *Storia di Carlo magno* (Roma, Palazzo del Quirinale; cartoni a Parigi, Louvre).

Fontainebleau e Parigi nel XVI secolo Appassionato di a Francesco I acquistò a Bruxelles alcune serie molto importanti (*Atti degli Apostoli*, *Storia di Scipione*, *Mois Lucas*). Nel 1540 il re insediò a Fontainebleau licciai parigini che realizzarono la tessitura della serie della Galleria di Francesco I (Vienna, KM). Le decorazioni del Primaticcio ispirarono a Jean Cousin le bordature della *Storia di san Mammès* (Langres, Cattedrale; Parigi, Louvre), per la quale fornì cartoni nel 1544 a due licciai parigini, Pierre Blasse II e Jacques Langlois. Qualche anno dopo, nel 1551, Enrico II fondava a Parigi, in rue Saint-Denis, un'officina, posta nell'Ospedale della Trinità. Ad essa è stata attribuita la serie della *Storia di Diana* (castello di Anet; Rouen, Museo dipartimentale delle antichità; New York, MMA), eseguita per il castello di Anet tra il 1550 e il 1560. Allo stato attuale degli studi si possono assegnare con certezza a quest'officina soltanto due frammenti della *Vita di Cristo*, da Lerambert (disegni a Parigi, BN), ordinata nel 1584, e una testa di *Cristo* (Parigi, Museo dei Gobelins). Pezzi con decorazione ad arabeschi, come *Cibele e Flora* (Parigi, Mobilier national), tessuti probabilmente alla Trinità, dimostrano l'influsso esercitato dal *Livre des grotesques* (1566) di Jacques Androuet du Cerceau, che offrì all'arte dell'a una nuova fonte d'ispirazione «volgarizzando» le decorazioni di Fontainebleau.

Le officine parigine nel XVII secolo Enrico IV promosse la costituzione, a Parigi, di manifatture di a. Nel 1597 venne fondata un'officina nella casa professa dei gesuiti in rue Saint-Antoine. Diretta da Girard Laurent, cui si affiancò Maurice Dubout (proveniente dalla Trinità), presto trasferita nella galleria del Louvre (installazione ufficiale nel 1608). Tra le prime realizzazioni di quest'officina va ricordato la *Storia di Diana* (Parigi, Mobilier national), in parte su disegni (uno dei quali al Louvre) di Toussaint Dubreuil,

che s'ispirò ai celebri **a** di Anet. Questa serie verrà inoltre realizzata dalle officine del faubourg Saint-Marcel, ove si erano sistemati i fiamminghi chiamati dal re, Marc e Jérôme de Comans nonché François de La Planche; qui essi fondarono la prima officina dei Gobelins. Nel 1633, il figlio di François de La Planche si installò nel faubourg Saint-Germain, in rue de la Chaise. La produzione delle officine parigine fu importante e di alta qualità. Nominato da Enrico IV «pittore per gli **a** del Re», Henri Lerambert è autore dei cartoni (pitture a olio, o disegni a dimensione dell'esecuzione) delle due celebri serie della *Storia di Artemisia*, ripresa da Antoine Caron, e della *Storia di Coriolano*, tessute nel 1600 ca. dalle officine del Louvre, poi da quelle del faubourg Saint-Marcel. A Lerambert successero Guillaume Dumée e Laurent Guyot. Spetta pure alle diverse officine parigine, che spesso sfruttavano i medesimi cartoni, la tessitura della serie di *Psiche* (Parigi, Mobilier national), eseguita in base a quella di Michiel Coxcie, realizzata a Bruxelles per Francesco I. Nel desiderio di rinnovare i modelli, troppo spesso ripetuti, Luigi XIII ordinò a Rubens, nel 1622, la *Storia di Costantino* (Parigi, Mobilier national). Il primo esemplare della serie (Filadelfia, AM), che ebbe considerevole successo, venne donato dal re al nunzio pontificio cardinal Barberini nel 1625. Quest'ultimo incaricò un licciaio francese, Jacques de La Rivière, di dirigere le officine romane, che operavano sui modelli di Pietro da Cortona, Poussin (*Storia di Scipione*), Romanelli (*Misteri della vita e della morte di Cristo*). Il 1627 è una data importante per il ritorno dall'Italia di Simon Vouet, ritorno voluto dal re, che in particolare desiderava affidare al suo pittore la «responsabilità dei cartoni per **a**». Come farà più tardi Le Brun presso i Gobelins, Vouet organizzò una vera e propria officina col compito di realizzare gli **a** su disegni suoi o da quadri suoi: serie dell'*Antico Testamento* (Parigi, Mobilier national e Louvre), serie di *Rinaldo e Armida*. Anche Philippe de Champaigne, Sébastien Bourdon, Eustache Le Sueur fornirono modelli per **a** e in particolare per la serie di *San Gervasio e San Protasio* (coll. della città di Parigi).

Le manifatture reali (i Gobelins, Beauvais, la Savonnerie). Nel 1662 Colbert decise di raggruppare presso i Gobelins le officine ad alti e bassi licci sparse nella città di Parigi, cui aggiunse quella creata a Maincy da Nicolas Fouquet. Mira-

va a sviluppare una produzione artistica in grado di porsi in concorrenza con quella degli stati vicini. Le Fiandre, che fino al XVII sec. avevano occupato una posizione di preminenza, la perdettero a vantaggio delle manifatture reali volute dal Luigi XIV e da Colbert.

La manifattura spagnola di Santa Barbara È opportuno segnalare l'esistenza, nel XVIII sec., della manifattura spagnola di Santa Barbara, la cui creazione è pur essa dovuta a un Borbone, Filippo V. Tra le sue prime realizzazioni vanno citate in particolare le serie ordinate dal re a Michel-Ange Houasse (*Telemaco*), e ad Andrea Procaccini (*Storia di Don Chisciotte*). Dopo la scomparsa di questi due artisti, la manifattura conobbe un periodo di declino. Verso la metà del XVIII sec. le officine ripresero vita, grazie alla direzione di Corrado Giaquinto prima e di Raphael Mengs poi (1762). La celebrità di Santa Barbara fu assicurata nell'ultimo quarto del secolo da Goya, che era entrato nella manifattura in qualità di pittore di cartoni. Dal 1774 al 1791, dipinse 45 tele (Madrid, Prado), destinate a servir da modelli per a nell'arredo dei palazzi reali. Queste tele rappresentano scene di vita madrilena (la *Merenda*, l'*Ombrello*, *Moscacieca*, il *Mercante di terraglie*).

Il XIX secolo Nel XIX sec. non esistono grandi officine se non in Francia, ove le manifatture dei Gobelins, di Beauvais e della Savonnerie proseguono, malgrado concrete difficoltà, la propria attività. Meritano segnalazione alcuni tentativi, in particolare la manifattura creata in Inghilterra da William Morris nel 1861 (attiva fino al 1940). Raccogliendo intorno a sé pittori preraffaelliti, particolarmente Edward Burne-Jones, Morris intendeva liberare l'a dalla sua soggezione alla pittura (ritorno a un numero limitato di colori, eliminazione della prospettiva, ecc.). In Norvegia, a partire dal 1890, vengono realizzati a da cartoni di artisti come Frida Hansen e Gerhard Munthe, che tornarono all'impiego di coloranti vegetali.

Il XX secolo La rinascita dell'a è opera di Jean Lurçat. Fondamentale fu il suo incontro con i licciai di Aubusson. Le officine private, che un tempo avevano ottenuto da Colbert il titolo di manifatture reali di Aubusson, si trovavano da lungo tempo un poco a corto di cartoni originali di qualità. Grazie all'iniziativa di Marie Cuttoli, le officine di Aubusson avevano eseguito un cartone di Georges Rouault, i *Fiori*

del male (1928), presto seguito (1932) dalla tessitura di quadri di celebri pittori: Léger, Braque, Matisse, Picasso, Dufy, Miró, Marcoussis, Derain. Fu proprio Marie Cuttoli a rivolgersi a Jean Lurçat, che nel 1923 diede il suo primo cartone per Aubusson, il *Temporale*. L'esperienza suscitò un rinnovato interesse per l'**a**. Le manifatture nazionali (Beauvais, Gobelins) si rivolsero a Lurçat nel 1936. Fautore della «liberazione dalla pittura dell'**a** moderno, per riportarlo alla grande arte del medioevo», Lurçat sosteneva che l'**a** è «un'arte d'ordine monumentale», opinione condivisa da Le Corbusier, che parlerà di «muro di lana». Tra la sua notevole produzione, vanno ricordati l'*Apocalisse* per la cappella di Assy, e il *Canto del mondo* (Angers, Museo degli arazzi). Nella scia di Lurçat, una generazione di pittori cartonisti doveva contribuire allo sviluppo dell'**a**: Gromaire, Picart le Doux, Saint-Saëns, Dom Robert, ecc. Nel 1946 Matisse forniva alla manifattura di Beauvais i cartoni della serie *Pollinesia* (Parigi, Mobilier national). Da quel momento artisti (pittori, scultori o architetti) come Picasso, Braque, Chagall, Arp, Miró, Gilioli, Adam, Le Corbusier, o ai nostri giorni Penalba, Aillaud, Gäfgen, hanno individuato nell'**a** un nuovo mezzo espressivo. Si deve a Lurçat, negli anni '60, la inaugurazione, a Losanna, di una Biennale internazionale dell'**a** (prima esposizione nel 1962). Questa Biennale ha consentito di fare il punto sulle ricerche effettuate in tutto il mondo. Di particolare interesse tecnico e figurativo, i manufatti polacchi (Magdalena Abakanowicz), jugoslavi (Jago-da Buic), statunitensi (Sheila Hicks) e giapponesi. (jc).

Arcangeli, Francesco

(Bologna 1915-74). Si laurea in storia dell'arte nel 1937 con Roberto Longhi di cui diviene per molto tempo assistente. Da Longhi A riceve e svolge in maniera originale i dati critici fondamentali: l'idea che l'arte sia attività perfettamente autonoma, di natura complessa tra istintiva e intellettuale, intuibile e in grado di essere restituita emozionalmente intatta, solo attraverso l'uso creativo di metafore, concepite come equivalenti degli elementi figurativi, attraverso cioè una scrittura accostante che proprio nel caso di Arcangeli rispondeva a una sua giovanile vocazione letteraria ma anche alla convinzione del suo intimo valore conoscitivo e, per conseguenza, filologico. Fin dal 1941, con interventi su journa-

li, riviste e cataloghi, concentra i suoi studi soprattutto sull'arte emiliana, spaziando dal Trecento ai fatti contemporanei. Negli anni '40 sono le prime riconoscimenti su Mandelli (1941), Morandi (1946), Vitale e Jacopo da Bologna (1948), oggetti d'indagine ripresi più volte in seguito. Sono del '48 i due importanti scritti: *L'impressionismo a Venezia*, entusiasta adesione a quella natura ritrovata dalla pittura moderna, e, *Astrattismo e realismo*, dove Arcangeli, tra le polemiche estetiche del dopoguerra, rifiutato l'artificioso intellettualismo della pittura astratta, tende anche a respingere un realismo complesso da eccessivi contenuti ideologici. Nel 1949 scrive *Poeti e pittori in Francia, 1865-1890*, libera divagazione interdisciplinare di un prosatore d'arte, quasi un *unicum* di fronte a certo specialismo accademico italiano. In questi anni comincia a scrivere sulla «Fiera letteraria» e poi in seguito sull'«Europeo». Collabora a «Paragone» a partire dal 1950, anno della sua fondazione, ed è proprio sulla rivista longhiana che, dopo i saggi del '51 come *Un frammento di Amico Aspertini*, *Tracce di Wiligelmo a Cremona* e *Appunti per una storia di De Pisis*, A stende i celebri ridimensionamenti critici che colpiscono *L'alfabeto di Van Gogh* (1952) e *Picasso voce recitante* (1953). Muovendo da precedenti spunti di Longhi relativi alla scoperta di una perenne «realtà lombarda» nell'arte italiana, A accentua il suo interesse per un naturalismo emiliano intenso nella sua continuità storica. In questo senso, frutto ultimo di un'indagine già a quella data ventennale, sarà la rassegna *Natura ed espressione nell'arte bolognese ed emiliana* (1970). *Gli ultimi naturalisti*, titolo di un saggio del 1954, sono i pittori, come Mandelli, Morlotti, Moreni e infine Burri, che si pongono all'apice di quella linea costante che da Wiligelmo a Caravaggio, al Crespi, a certa pittura dell'Ottocento (Fontanesi, Bertelli), fino a Morandi, con un senso acuto della natura, attraversa l'area padana. Che questo termine, «natura», nominato talvolta in maniera estatica da A possedesse connotati inerenti ai luoghi, suscettibili di quella continuità che A chiamava «Tramando», e infine esistenziali, universali, è dimostrato dall'appassionata scoperta dell'informale americano ed europeo, comprendendo De Kooning, Fautrier, Dubuffet, Brauner, Tapiès, Wols, e su tutti Pollock, in saggi scritti tra il '56 e il '58. Da ispettore alla Sovrintendenza alle gallerie, nel 1958 A diviene direttore della Galleria

d'arte moderna di Bologna. Nel '59 scrive *Lettera a Crispolti*, dove sostiene ancora il carattere solitario, di minoranza, individualistico dell'attività artistica e critica. Del 1963 è la monografia sul *Bastianino*, seguita nel '64 da quella su *Morandi*, approdo di una lunga frequentazione critica nonché di un'intensa amicizia con il pittore. Nel 1972, a chiusura di un ciclo di lezioni tenute all'Università di Bologna, dove A dal 1967 ricopriva la cattedra di storia dell'arte medievale e moderna, scrive *Lo spazio romantico* evidenziando ed esaltando, come nessun altro critico italiano, la rivoluzione spaziale operata dal romanticismo inglese, e in particolar modo da Turner. Gli ultimi studi, nel '73, sono *Graham Sutherland* e una presentazione all'*Opera completa di Giovanni Segantini*. (mdc + sr).

Arcangelo di Cola da Camerino

(documentato dal 1416 al 1429). Formatosi senza dubbio nella sua cittadina natale presso Carlo da Camerino, come dimostrano le prime opere (*Madonna* nella pinacoteca di Camerino, affresco in San Marco ad Osimo), fu soprattutto influenzato dall'opera di Gentile da Fabriano, che conobbe in occasione del suo soggiorno a Firenze, ove egli risiedette almeno dal 1420 al 1422. Nella *Madonna dell'umiltà* (Ancona, PN) si colgono facilmente gli elementi della sua prima formazione arcaica e di gusto gotico, cui si sovrappone una reazione assai vivace ai ritmi preziosi che il suo compatriota divulgava, portandoli dall'Italia settentrionale, a Firenze. Tale reazione è ancor più compiuta nel *Dittico* firmato della Frick Coll. (New York), suo capolavoro. Fu colpito, come tanti altri pittori toscani, dalla crisi determinata dall'arte rivoluzionaria di Masaccio, che egli cercò di conciliare con la tradizione gotica. Si sa che nel 1423 si recò a Roma, e che poco dopo ritornò nella regione natale. Ma le sue opere (*Madonna* nella chiesa dei Santi Ippolito e Donato a Bibbiena; i cinque pannelli della Gall. Estense di Modena) continuaronò ad attestare costanti rapporti con Firenze. (sr).

Archipov, Abram Efimovič

(? 1862 - Mosca 1930). Studiò alla scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca nel 1877 e 1888, e trovò rapidamente nella pittura di genere il suo mezzo favorito di espressione. Membro della società dei Peredvižniki, ha un ruolo

importante come «pittore del popolo». Fu tra i fondatori dell'unione degli artisti russi nel 1904, aderì all'AKRR (realismo socialista) nel 1924. Proseguì nella tradizione dei *Peredvižniki* nei suoi dipinti di vita contadina: *Contadina del governatorato del Rjazan'* (1928: Mosca, Gall. Tret'jakov), il *Pastorello* (1928, ivi). (bdm).

«Archivio storico dell'arte»

Rivista fondata nel 1888 da D. Gnoli; si occupò prevalentemente d'arte italiana medievale e moderna, imponendosi – alla fine del secolo scorso – come una delle riviste più importanti del settore. Nel 1898 a Gnoli si affiancò nella direzione A. Venturi e la rivista cambiò nome in «L'Arte». (sr).

«Archivo español de arte»

Rivista fondata nel 1925 col nome di «Archivo español de arqueología y arte», pubblicata dal Centro de estudios históricos; ha svolto un ruolo decisivo nel rinascimento degli studi filologici e storici in Spagna. Specializzata nell'arte spagnola e nei suoi rapporti con l'estero, la rivista si è conquistata un vasto pubblico internazionale per impulso di due grandi maestri, Gómez Moreno e Tormó. Fu prima pubblicata quadrimestralmente, poi trimestralmente; ciascun numero era un vero e proprio volume, ricco di illustrazioni quasi sempre inedite. La rivista ha contribuito più di ogni altra al progresso degli studi d'arte spagnola, per i grandi saggi che pubblicava, e che utilizzavano l'ammirevole schedario documentario impiantato dal Centro. All'inizio mostrava predilezione per la pittura, in particolare i primitivi e i pittori del Rinascimento, sino ad allora praticamente sconosciuti. Così apparvero gli studi di Tormó su Bermejo, di Saralegui e del barone di San Petrillo sui primitivi valenciani, di Angulo sulla pittura del XIV sec. a Toledo e su Alejo Fernández. La guerra civile non interruppe quest'esemplare attività: fu ripresa dal Consiglio superiore della ricerca scientifica (Instituto Diego Velázquez). L'A oggi esclude tutta la parte archeologica, che dal 1940 è trattata in una rivista specifica («Archivo español de arqueología»). L'A costituisce un incomparabile strumento di lavoro per chiunque s'interessi della storia dell'arte spagnola. Un indice analitico dei primi 25 tomi (1925-52) è stato pubblicato nel 1955 dalla segreteria di redazione Elisa Bermejo. (pg).

Arcimboldi, Giuseppe

(Milano 1527-93). Iniziò la sua attività intorno alla metà del secolo, assieme al padre, come maestro di vetrate nel duomo di Milano, dalla qual pratica gli venne il gusto per l'intarsio di colori freddi e vivaci. Nel 1558 diede cartoni per una serie di arazzi ancora esistenti nel duomo di Como, nelle cui bordature dà già esempio di una bizzarra ornamentazione manieristica. Nel 1562 fu chiamato a Praga da Ferdinando I, ove fu successivamente protetto dagli imperatori Massimiliano II e Rodolfo II, che lo nominò conte palatino nel 1591. Si specializzò nella produzione di figure umane o allegoriche composte di oggetti e di prodotti di natura, in cui si uniscono al gusto bizzarro e morboso del manierismo nordico («Wunderkammer», raccolte di mostri e di rarità di natura) la tradizione delle «caricature» leonardesche e il gusto «di genere» dei Campi cremonesi, specie Vincenzo. Replicò una serie le *Stagioni* e gli *Elementi* (1563, 1566: Vienna, KM). Fu riscoperto nel nostro secolo dai surrealisti. (mr).

Arcuccio, Angiolillo

(documentato dal 1464 al 1492). Di origine napoletana, era già noto alla storiografia settecentesca (B. De Dominicis) con il nome di Angiolillo Roccaderame. Per la corte aragonese eseguì, fra l'altro, decorazioni nella volta della Torre del Mare (1467) e nel tinello della Sala Grande (1472) in Castelnuovo, mentre diversi polittici gli vennero commissionati tra il 1464 e il 1483 per le chiese di Napoli e provincia. Sebbene nulla si sia reperito di quanto menzionato dai documenti, tuttavia è stato possibile ricostruire il percorso artistico dell'A sulla base del *San Sebastiano* firmato del duomo di Aversa. Su di una solida base costituita dai modelli valenciani di Jacomart Baço e Juan Rexach, il pittore sovrappose una scrittura micrografica di derivazione fiamminga che, mitigando l'originario espressionismo chiaroscurale, ne arricchì la maniera di un sottile decorativismo, tanto da aver fatto pensare a una sua possibile attività miniatoria (polittici in San Domenico a Napoli e nella collegiata di Somma Vesuviana; *Annunciazioni* dell'Annunziata di Giugliano e di Santa Agata dei Goti). A un'ulteriore maturazione condusse anche la cultura pierfranceschiana, dalla quale l'A fu sollecitato a concentrarsi su problemi di resa volumetrica delle

figure (*Natività e Resurrezione*: Napoli, Museo di San Martino). (rn).

Arcy-sur-Cure

Di difficile accesso, le incisioni preistoriche della grotta francese del cavallo ad A (comune nell'Aronde, circondario di Auxerre) furono scoperte solo nel 1946 da un gruppo di giovani speleologi. Si tratta d'un santuario profondo, ornato da una ventina di figure, che dimostra l'esistenza d'un'arte paleolitica a nord della Loira, e la cui disposizione consente di asserirne l'appartenenza all'arte franco-cantabrica. In una fenditura, due mammut incisi sono accompagnati da segni vicini a quelli delle Combarelles. Nella seconda sala, un pannello mostra l'associazione bisonte-mammut, che, quantunque rara, esiste pure a Pech-Merle. Il mammut appartiene allo stile IV antico, il che, secondo A. Leroi-Gourhan, darebbe il santuario al magdaleniano medio. (yt).

Ardales

La grotta di Doña Trinidad ad A (Andalusia) contiene numerose incisioni e alcuni dipinti, studiati dall'abate Breuil. Cavalli dalla testa piccola e dal corpo sproporzionato sono incisi sull'argilla che copre i blocchi di roccia crollata. Sono accompagnati da segni ovali, linee serpentine e disegni festerzati simili a quelli della vicina grotta della Pileta. Cerve, cervidi, un bue sono dipinti a larghi tratti rossi. A questo complesso s'intercalano alcune incisioni più recenti, tra cui due teste di cerva dal fine muso affilato. (yt).

Ardon, Mordecai

(Max Bronstein, *detto*) (Tuchow (Polonia) 1896). Studiò dal 1920 al 1925 al Bauhaus, ove ebbe come docenti Kandinsky, Klee ed Itten, presso il quale insegnò a Berlino nel 1929. Nel 1933 si stabilì a Gerusalemme, ove insegnò. Partecipò a numerose collettive a Berlino tra il 1928 e il 1933. La sua arte ricerca una sintesi tra la mistica ebraica e le tendenze Bauhaus. Il suo stile, all'inizio di carattere espressionista, con chiaroscuri ispirati a Rembrandt, si orientò poi verso un simbolismo che traeva i suoi temi dalla Bibbia, dal kabbismo, dalla Cabala e dallo Zolar. I suoi grandi trittici (*Missa Dura*, 1958-60: Londra, Tate Gall.; *Per coloro che sono caduti*, 1956, donato dall'artista nel 1968 a un museo in Israe-

le), esprimono per simboli la persecuzione e la rinascita del popolo ebraico. A ha eseguito anche opere insieme realistiche e trasfigurate (*Avvicinamenti a Gerusalemme*), paesaggi del Neghev, e composizioni astratte. Introduce talvolta nelle tele versetti, parole, lettere, ideogrammi.

Le sue opere sono conservate in musei di Israele e ad Amsterdam (SM), Bruxelles (MRBA), Parigi (MNAM), Londra (Tate Gall.), New York (MOMA) e Pittsburgh (Carnegie Institution). (mt).

Arellano, Juan de

(Santorcaz (Madrid) 1614 - Madrid 1676). Allievo del madrileno, Francisco de Solis. Si specializzò nella pittura di fiori, di cui divenne in Spagna l'incontestato maestro. Le prime opere denotano un influsso fiammingo (*Fiori e paesaggio*, 1652: Madrid, Prado); ma in seguito s'ispirò agli italiani, specialmente Mario Nuzzi o Margarita Caffi: *Cesto di fiori* (Besançon, MBA). (aeps).

Arenberg

(Auguste-Marie Raymond, conte di La Marck e principe d') (Bruxelles 1753-1833). Prese parte attiva alla rivoluzione del Brabante, opponendosi all'imperatore d'Austria Giuseppe II. Deputato della nobiltà agli Stati Generali, tenne un'importante corrispondenza con Mirabeau dal 1788 al 1791 (Bruxelles 1851). Nel 1793 passò al servizio dell'Austria; schieratosi a favore di Guglielmo II di Nassau, dopo il 1815 si ritirò a Bruxelles. Si dedicò da allora unicamente ai suoi gusti di collezionista. Nel suo studio sulla *Galerie d'A à Bruxelles* del 1859, W. Burger notava infatti che tale collezione era di recente formazione, benché la famiglia avesse da sempre posseduto quadri e persino ne avesse ordinati agli artisti, per esempio Watteau. D'altra parte un Arenberg aveva sposato nel XVII sec. Anne de Croy, sorella di Charles, la cui importante raccolta, contenente opere di Bosch, Memling, Bruegel, era stata venduta nel 1613. In una quindicina d'anni A doveva raccogliere un centinaio di dipinti, principalmente di scuola olandese, tra cui la *Testa di fanciulla* di Vermeer (New York, MMA) e *Tobia che rende la vista al padre* di Rembrandt (1636: Stoccarda, SG). La collezione venne lasciata al nipote, il duca Prosper d'Arenberg, che l'ar-

ricchi di dipinti fiamminghi del XVII sec., che si aggiungevano alle numerose opere olandesi. (prj).

Arenenberg

Il castello di A (nel cantone svizzero della Turgovia sulle rive del lago di Costanza, oggi Napoleon Museum), ove soggiornò la regina Ortensia in esilio, conserva una serie di quadri in stile *troubadour* (Fleury Richard, Jean-Antoine Laurent, Jean-Louis Ducis). (sr).

Arentz, Arent, detto Cabel

(Amsterdam 1585-86 - 1635 ca.). La sua formazione resta sconosciuta. Vicino ad Avercamp per i temi (scene di pattinaggio su ghiaccio e soprattutto vedute di paludi e di pollder), A se ne distingue per il realismo delle grandi figure che egli ama porre in primo piano nei suoi quadri. La semplicità delle sue opere, i toni chiari e già quasi monocromi, la profondità esatta dei paesaggi acquei dagli orizzonti bassi e rettilinei ne fanno uno degli iniziatori del paesaggio nazionale olandese del XVII sec., in reazione alle tendenze fantastiche del paesaggio silvestre o montano ispirato ai fiamminghi (Coninxloo, Momper, Bril). Buoni esempi della sua maniera si trovano ad Amsterdam (Rijksmuseum) e a Rotterdam (BVB). (jf).

Aretino, Pietro

(Arezzo 1492 - Venezia 1556). Personaggio multiforme, avventuriero la cui parola era temuta e onorata dai sovrani di tutta Europa, esponente tipico dell'Italia del Cinquecento, l'A, benché non conferisse mai forma sistematica alle sue idee sull'arte (che espresse nelle *Lettere*, vere e proprie pagine di giornalismo *ante litteram*, pubblicate tra il 1537 e il 1557), svolse un ruolo di primo piano nell'orientamento del gusto e nella formulazione delle teorie del suo tempo. Educati secondo i principî artistici della Toscana e di Roma, ove si era legato d'amicizia con Raffaello e Giulio Romano, esercitò la sua attività di conoscitore e consigliere di pittori e mercenati a Venezia, dove si stabilì nel 1527. Qui divenne il portavoce del manierismo, che si andava affermando nell'Italia centrale. Avverso per istinto ad ogni giudizio fondato su una concezione tradizionalista, gerarchica o teorica, tanto nel campo artistico quanto in quello letterario, occupò rapida-

mente una posizione d'avanguardia nella comprensione degli eventi pittorici della città, che i Veneziani stessi, ancora assai attaccati agli ideali della fine del Quattrocento e al giorgionismo, sembravano ignorare. Gli si deve così la scoperta del genio di Tiziano, di cui si fece manager abile ed entusiasta, imponendolo non soltanto a Venezia, ma anche nelle corti straniere. Molto si è insistito sull'aspetto intuitivo della sua intelligenza; e fu in effetti appunto la sua capacità di gustare l'opera d'arte in modo immediato e quasi sensuale a consentirgli di apprezzare, più di qualsiasi altro teorico contemporaneo, le qualità più intime della pittura «tonale»; e nello stesso tempo di comprendere la potenza plastica («brevità») di Michelangelo e il linguaggio sintetico di Tintoretto; di emozionarsi dinanzi alla tenera religiosità di Lotto, e di prevedere il successo di Savoldo. Si avverte, sullo sfondo delle sue descrizioni, di affascinante freschezza e spontaneità, la presenza d'una cultura vasta e bene assimilata, che ne corregge costantemente le tendenze empiriche. Così, la riccreazione della natura, che il critico pone come criterio di valutazione dell'opera d'arte, deriva nello stesso tempo da un sentimento personalissimo riguardante l'individualità dell'artista e dalle dottrine neoplatoniche («nelle mani vostre vive l'idea d'una natura occulta»). Così pure il suo gusto istintivo del colore non gli fa dimenticare la «fatica» che il disegno esige. Si può dunque scorgere nell'opera dell'A il punto d'incontro tra la civiltà fiorentina e quella veneziana, che egli non contrappose mai, con una chiaroveggenza che soltanto la critica più aperta, ai giorni nostri, può riconoscergli. Dopo la sua morte le sue idee furono raccolte e in parte deformate da Lodovico Dolce nel *Dialogo sulla pittura, o l'Aretino* (1557), ove si irrigidisce, assumendo forma teorica, il conflitto disegno-colore tra Firenze e Venezia. (grc).

Argan, Giulio Carlo

(Torino 1909 - Roma 1992). Si laurea in storia dell'arte nel 1931 con Lionello Venturi, formandosi nell'ambiente crociano torinese a contatto con personalità quali Pavese e Bobbio. È proprio Venturi ad incrinare l'iniziale ortodossia crociana con il suo interesse per l'impressionismo, inteso come la vera arteria dell'arte moderna, e per Caravaggio. Nascono i primi studi – sul Palladio (1930), sul Sant'Elia, sul Serlio, fino a *L'Architettura protocristiana, preromanica e romana*.

nica (1935), e a *L'architettura italiana del Duecento e del Trecento* (1937) – che, legati all'architettura, già mostrano una critica tesa a definire il rapporto col contesto storico, sociale e culturale dell'opera. In questi anni, accettando l'invito dell'archeologo Piero Marconi, scrive un testo di storia dell'arte per licei, *Storia dell'arte italiana* (1937-38). Nel 1933, viene inviato a Roma come ispettore presso la Direzione generale delle belle arti, carica che detiene fino al 1955. La visione illuminista di una comunità internazionale di intellettuali e di artisti in grado di diventare classe dirigente della società è alla base del saggio *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951). Dalla conoscenza del metodo iconologico di Panofsky nascono i saggi sul *Borromini* (1951) e sul *Brunelleschi* (1955), concentrati sul problema della costruzione di una cultura direttamente elaborata dai modi dell'immaginazione. Da qui discende l'osservazione del rapporto esistente tra produzione artistica e città contenuta nel fondamentale saggio *Architettura barocca in Italia* (1957). Si chiarisce con questi studi anche una metodologia critica che da crociana si è evoluta in senso fenomenologico, comprendendo alcuni assunti del marxismo, racchiusa nella complessità di una scrittura dalla tensione quasi filosofica, che spinge A a delineare sempre, di un artista, la concezione del mondo. Nel 1955 A entra come docente nell'Università di Palermo e, nel 1959, in quella di Roma, chiamato da Venturi a sostituirlo alla cattedra di storia dell'arte moderna. In questa direzione vanno anche la fondazione e la direzione della rivista «*Storia dell'arte*» (1969), la pubblicazione della *Storia dell'arte italiana* in tre volumi, e *Arte moderna 1770-1970*. L'usura e l'abbandono di determinati strumenti espressivi, il declino del concetto di valore, l'esplosione dei mezzi di comunicazione di massa hanno indotto A, da qualche anno, a parlare di una mutazione di civiltà segnata dalla morte dell'arte. Molti dei saggi di A sono stati recentemente raccolti in *Da Hogarth a Picasso* (1983), *Classico-Anticlassico* (1984) e *Immagine e persuasione - Saggi sul Barocco* (1986). (mdc).

Argenta, L' → Jacopo, Filippo

Argentina

La pittura è comparsa in A in epoca estremamente tarda.

L'arte precolombiana è documentata solo nella regione del Nord-Ovest e la pittura coloniale delle origini è nota solo attraverso le fonti d'archivio (come la lista di passeggeri nel 1569 nella quale figura un miniatore spagnolo, Salázar; le menzioni di un pittore fiammingo venuto dal Perù, Sas, che lavora nel 1608 per le chiese di Salta; i contratti di Zurbarán per l'esportazione di quadri a Buenos Aires). Il XVIII sec. è invece rappresentato da alcuni «incunaboli» interessanti, dipinti fuori di Buenos Aires: le pitture decorative sulle volte della «cappella domestica» nell'importante residenza dei gesuiti a Córdoba (1725 ca.) – fiori e fogliame mescolati a viticci e arabeschi – con una delicata tecnica «a tempera» che rammenta la miniatura; il curiosissimo quadro di Tomás Cabrera (1774), dipinto a Salta utilizzando i disegni di testimoni oculari, che rappresenta, in un caratteristico paesaggio di palmetti e corbezzoli, l'accordo di pace tra il governatore Matorras e il cacicco di Chaco Pakin, seguiti l'uno e l'altro da un numeroso corteggio; in cielo, la Vergine della Misericordia presiede alla scena tra san Bernardo e san Francesco di Paola. A Buenos Aires, qualche buon ritrattista come Miguel Ausell, J. Antonio Hernandez (*Sor María de la Paz*) o Campones (*Fray José de Zemborain*, 1804: Buenos Aires, San Domingo) compare sull'estremo scorcio del secolo; i modelli sono in generale alti funzionari o religiosi. Tuttavia i tipi popolari, come «il gaucho», cominciano ad ispirare gli artisti, in particolare Brambila o Ravenet, che accompagnano la missione scientifica di Malaspina (1789-94). Fanno sentire la propria influenza alcuni stranieri, relativamente numerosi: l'italiano Belgrano, giunto nel 1799; poi, a partire dal 1815, il francese Goulu (ex maestro di disegno dei principi di Braganza), proveniente dal Brasile, Rousseau, pittore e incisore, Carlos Enrique Pellegrini, pittore e litografo giunto nel 1828; nel 1817 lo svedese Guth, un buon artista che fonda una scuola di disegno sotto l'egida dell'università. In seguito soggioreranno in A altri artisti viaggiatori, soggiogati dall'atmosfera pittoresca, come l'inglese Essex, il tedesco Rugendas, il francese Monvoisin e Léon Pallière. Nella loro scia i pittori argentini si orienteranno soprattutto verso il ritratto e un costumbrismo forse un po' convenzionale e rigido, ma spesso assai gradevole. Si possono citare due pittori e litografi interessanti: Carlos Morel, nato in A da genitori spagnoli, che con disegno minuzioso

da primitivo e un'affascinante vivacità cromatica ha rappresentato le cavalcate, le carovane, le locande della pampa; e Gregorio Ibarra, amabile rievocatore di Buenos Aires, in un'epoca in cui il suo aspetto era ancora quello di una città coloniale. Prilidiano Pueyrredon, formatosi a Parigi ove era giunto a ventun anni abbandonando gli studi d'ingegneria per la pittura, fu paesaggista sensibile e ritrattista, spesso eccellente, della società portena. (pg).

Alla fine del XIX sec., i rapporti con l'Europa si fecero più stretti e l'apprendistato più diretto. Alcuni pittori si recarono in Francia per perfezionarsi, altri in Italia; senza, peraltro, essere toccati dalle nuove tendenze. Il solo Martin Malharro introdusse in A l'impressionismo nei primi anni del xx sec. Eduardo Sívori, più conservatore, fu interprete rispettoso e sensibile del folklore nazionale. L'artista più interessante di questo periodo resta Cándido López, che, amputato del braccio destro nel corso della guerra col Paraguay, imparò a dipingere con la mano sinistra e realizzò una serie di scene di battaglia. Le nuove correnti della pittura europea vennero accolte con grande lentezza, nel 1930 ca., senza che se ne assimilasse bene lo spirito, salvo nel caso di Emilio Pettoruti, il quale sostenne il futurismo e il cubismo: gli altri fautori del «modernismo» cercavano soltanto effetti espressionisti, che peraltro non dovevano più riscuotere successo. Maggiore importanza ebbero due pittori che operarono in margine a questa corrente: Miguel Carlos Victorica, pittore romantico accademico, e Lino Spilimbergo, che cercò d'integrare la lezione dei pittori rinascimentali e di Cézanne. Più fecondi gli anni 1950-54, nel corso dei quali comparve un gruppo di pittori appartenenti alla tendenza «concreta» dell'astrattismo: Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Lidy Prati, che vissero senza riserve l'esperienza europea. Il movimento fallì, ma diede impulso ad altri pittori più ortodossi: José Antonio Fernández Muro, Sarah Brillo e Miguel Ocampo si unirono a Clorindo Testa (1923) e a Kasuya Sakai per costituire un nuovo gruppo che ha recentemente esposto la sua poetica, oscillante tra l'adozione di forme rigide e di forme curve. Sergio de Castro si è stabilito a Parigi dal 1949; Lucio Fontana ha fatto soprattutto carriera in Italia. Il post-cubista Bonevardi, oggi residente a New York, è un artista solitario della stessa generazione. L'Informale non ha preso piede in A: Alberto Greco se ne distaccò; non confor-

mista, fu il primo a porre il problema della creatività e, nel 1965, si suicidò. Pochi anche i surrealisti, fra i quali Juan Batle Planas e Antonio Berni, autore di una serie di quadri-*collages*. Nel corso degli ultimi anni, la pittura è rappresentata dagli adepti della Nuova Figurazione, come Rómulo Macció, Antonio Segui, Luis Noe, e dai seguaci dell'astrattismo geometrico come Eduardo MacEntyre, Miguel Angel Vidal, Ary Brizzi, Carlos Silva, o da coloro che utilizzano grandi piani in *hard-edge*. Questi ultimi artisti si sono evoluti, come Manuel Espinosa, verso ricerche spaziali prossime all'Op'Art. In questo campo, che investe la decorazione architettonica, un gruppo di artisti si è fatto conoscere internazionalmente, e particolarmente a Parigi: Julio Le Parc, Martha Boto, Gyula Kosice, Gregorio Vardanega (arte cinetica). D'altro canto molti giovani talenti, in particolare Marta Minujín, hanno abbandonato la pittura di cavalletto per trasformarsi in creatori di oggetti. Tra gli incisori citiamo Americo Balan, Alfredo Bigatti, Fernando Lopez Anaya e Rodolfo Krasno, residente a Parigi dal 1959. (jrb + sr).

Argolide

Numerosi vasi del periodo geometrico sono stati rinvenuti nelle tombe di Argo e di Tirinto in A (a nord-est del Peloponneso), generalmente di qualità eccellente, fortemente influenzati dalla ceramica dell'Attica. Il periodo più interessante è quello del geometrico recente (seconda metà dell'VIII sec. a.C.), nel quale grandi vasi, soprattutto crateri (Parigi, Louvre), recano una decorazione a zone sovrapposte. In essa motivi astratti si mescolano a rappresentazioni figurate, limitate a piccoli pannelli; si tratta quasi esclusivamente di cavalli o di gruppi composti da un uomo che tiene per il morso uno o due cavalli. Del VII sec. si può citare, al museo di Argo, un bellissimo frammento di grande cratere con una scena rappresentante *Ulisse e i suoi compagni mentre accecano Polifemo*, imitazione forse di una pittura murale. La ceramica dipinta di Argo, in seguito, cessa completamente. (cr).

Argunov, Ivan Petrovič

(? 1727 - Mosca 1802). Membro di una famiglia di artisti, servi dei conti Šeremetev, ha lasciato ritratti dei suoi padroni e di altri signori: *P. B. Šeremetev in tenuta da cacciatore con un cane* (1753: Leningrado, Museo russo), *P. B. Šere-*

metev (1760: castello di Ostankino), *P. B. Šeremetev* (1768: castello di Kuskovo), *Paolo I* (1797: castello di Ostankino). Ebbe come allievi i figli, nonché Losenko. (*bl*).

Arias Fernandez, Antonio

(Madrid 1614-84). Discepolo a Madrid di Pedro de las Cuevas; ebbe precoce fama (avrebbe dipinto a quattordici anni il grande polittico d'una chiesa di Toledo) e fu tra i pittori più apprezzati della scuola di Madrid, benché fosse, sembra, perseguitato dalla sfortuna. Palomino e Ceán deplorano che, malgrado il talento, la cultura e le qualità morali che possedeva, sia morto in miseria in ospedale. Delle opere da essi segnalate conosciamo soltanto il *Danaro di Cesare* (1646) e la monumentale serie degli *Apostoli*, suddivisi tra Madrid (Prado) e Granada. Sono opere che consentono di collocare A in quella generazione della metà del secolo che segna il culmine della pittura madrilena. (*pg*).

Arikha, Avigdor

(Bukovina (Romania) 1929). Sopravvissuto a un campo di concentramento, raggiunse la Palestina nel 1944. Fece i suoi studi a Gerusalemme, poi all'Ecole des beaux-arts di Parigi. In un primo tempo lo stile dei suoi disegni e litografie, dalle linee pure ed espressive, si è mantenuto figurativo; verso gli anni '50, invece, la sua pittura si popola di forme immaginarie, divenendo sempre più astratta, drammatica, angolosa. Tra il 1965 e il 1973 A ha abbandonato la pittura dedicandosi esclusivamente al disegno e ritornando verso il figurativo (disegni esposti a Parigi nel 1970-71). Dal 1973 ha integrato nei dipinti le sue esperienze astratte, interessandosi soprattutto di oggetti semplicissimi e studiandone i rapporti plastici (*Scatola e brocca*, 1975: coll. dell'artista), con una grande sensibilità pittorica. Ha illustrato, in particolare, testi di Rilke, Hemingway, Gogol, Lagerkvist, Beckett. È rappresentato a Parigi (MNAM), Amsterdam (SM), e in musei di Israele, Boston e Copenaghen. (*mt*).

Arilje

La chiesa del monastero ortodosso di Sant'Achille di A (Serbia meridionale) venne ricostruita e decorata dal kral Stefano Dragutin tra il 1295 e il 1299. Lo slancio lirico che caratterizzava gli affreschi di Sopoćani, precedenti di circa un

trentennio, è scomparso in questi dipinti, di fattura piuttosto secca. Tra le rappresentazioni di maggiore interesse va segnalato, nel nartece, il *Sacrificio di Isacco* in un fregio comprendente diverse scene, l'*Albero di Jesse*, il *Concilio convocato dal kral Stefano Nemanja* (1167-96 ca.), che venne aggiunto ai concili ecumenici, e il *Ritratto del fondatore Dragutin tra sua moglie Caterina e suo fratello, il kral Milutin* (1282-1321). (sdn).

Aristide

(Tebe, terzo quarto del IV sec. a.C.). Figlio forse di Nicomaco; lodato dagli antichi per essere giunto, come Scopa nella scultura, ad esprimere nei propri quadri il patetico; i più importanti di essi rappresentavano, secondo le fonti letterarie, *Dioniso e Arianna*, una battaglia contro i Persiani e la presa di una città. (mfb).

Armagh

Lo *scriptorium* di A, unico tra gli *scriptoria* irlandesi di cui si possa seguire per un certo periodo l'attività, deve la propria importanza al fatto che il monastero di A (nel nord dell'Irlanda) si vantava d'essere stato fondato da san Patrizio e pertanto rivendicava una superiorità che, nel XII sec., sfociò nella costituzione ad A di una sede primaziale. Il monastero era vasto e ricco: un testo di annali dell'inizio dell'XI sec. vi menziona una «casa dei manoscritti». Si possono collegare all'attività dello scriptorium quattro manoscritti importanti: il *Libro di Armagh* (inizio del IX sec.), il *Libro di MacDurnan* (fine del IX o inizio del X sec.), e due evangelia-ri della collezione Harley, il secondo datato 1138.

Il *Libro di Armagh* (Dublino, Trinity College Library) è opera composita comprendente un Nuovo Testamento, i cui Vangeli costituiscono una sezione numerata a parte, e numerosi scritti sulla vita di san Patrizio. I Vangeli sono datati 807 da colophon che recano i nomi dello scriba, Ferdomnach, e dell'abate che diresse la redazione, Torbach. Il volume è scritto in minuscola irlandese, forma essa stessa d'ornamento, che evidenzia iniziali finemente disegnate, decorate con animali e spirali. I Vangeli sono accompagnati da splendidi disegni a penna dei simboli degli evangelisti. Due manoscritti della *Grammatica di Prisciano* (Leida, ms lat. 67, datato 838; San Gallo, ms 904, ca. 850) si riallacciano di-

rettamente allo stile decorativo del *Libro di Armagh*, benché di tradizione paleografica leggermente diversa.

Il *Libro di MacDurnan* (Londra, Lambeth Palace), assai vicino per ispirazione al *Libro di Armagh* quanto alla scrittura, ne differisce però nello stile decorativo. Venne donato all'inizio del x sec. alla cattedrale di Canterbury dal re inglese Aethelstan e, in base a un'iscrizione inserita nel libro in quell'epoca, sembra sia appartenuto all'abate di A, Maelbrigte MacTornain (o MacDurnan), o sia stato realizzato sotto la sua direzione. È in perfetto stato di conservazione; le miniature presentano una notevole intensità di colore, nel quale predominano il verde e il viola. Le figure degli evangelisti proseguono la tradizione dell'viii e del ix sec., e, più che da drappeggi, sono coperte da grandi motivi curvilinei; anche gli ornamenti sono tradizionali, benché l'assenza quasi completa di spirali indichi una data tarda, probabilmente la fine del ix sec. Nulla consente di sapere se l'attività dello scriptorium proseguisse durante il x sec., periodo turbato da nuove lotte coi Vichinghi, e durante l'xi, quando i monasteri rinacquero lentamente dalle rovine.

Il manoscritto Harley 1023 (Londra, BM) risale probabilmente all'estremo scorcio dell'xi sec. Non ha colophon, e nulla dimostra che sia stato redatto ad A, ma i simboli evangelici disegnati a penna, che sembrano derivare da quelli del *Libro di Armagh*, e la somiglianza, nella presentazione, col manoscritto Harley 1802, sembrerebbero indicarlo.

Il manoscritto Harley 1802 (Londra, BM) è un piccolo evangelario tascabile, contenente, all'inizio di ogni Vangelo, una pagina di testo con una grande iniziale decorata, preceduta da un simbolo dipinto a colori vivi (due dei simboli sono scomparsi). Due fra le iniziali sono di stile semiscandinavo, rappresentato pure in numerosi altri manoscritti irlandesi dello stesso periodo. Alla fine di ciascun Vangelo, un colophon fornisce, con una serie di abbreviazioni, la data del 1138, riportando il nome dello scriba, Maelbrigte hua Mae-luanaig, con l'indicazione che egli scrisse il libro ad A. (fh).

Arman, Fernandez Pierre

(Nizza 1928). Studiò a Nizza e alla scuola del Louvre a Parigi. Si dedicò in un primo tempo alla pittura; poi, nel 1959, intraprese a Nizza le prime «accumulazioni» di oggetti di serie chiusi in scatole o bacheche, inaugurando così un modo

nuovo di appropriazione della realtà quotidiana. Partecipò nel 1960 alla fondazione del gruppo dei Nuovi Realisti, di cui il critico Pierre Restany aveva redatto il programma. Alla manifestazione del Vuoto realizzata da Yves Klein, che propose una mostra di pareti vuote, A contrappose quella del Pieno, trasformando la medesima piccola galleria parigina di Iris Clert in una pattumiera piena di detriti. In seguito espone frantumi di oggetti casalinghi o strumenti musicali spezzati e raccolti in panoplie. Nelle opere esposte all'inizio del 1969 a Parigi, gall. Sonnabend e Fels, ritorna al motivo delle accumulazioni sfruttando a scopi decorativi gli strumenti del pittore: spatole, tubi di colori, pennelli; l'accumulazione di crocifissi deteriorati rivela invece un più incisivo humor disacrante. Nelle accumulazioni Renault (1969: Parigi, MAD) l'oggetto industriale, incastonato nel plexiglas, viene trattato come un autentico materiale pittorico, per il modo in cui sollecita il senso visivo e tattile. Così la saturazione della superficie si accosta alla tecnica americana dell'*'all over*', ove la ripetizione del gesto e del motivo consente di occupare interamente lo spazio (*Luci dietro R 4 entro Plexiglas*). Nelle opere grafiche (*Collere d'inchiostro*, 1972: Parigi, gall. La Hune) si trovano composizioni che partono sia da elementi meccanici (ruote dentate) sia da oggetti (violini, manici di violino). È rappresentato a Parigi (MNAM). (rvg + mas).

Armenia

Poche tra le chiese dell'A (regione degli altipiani e delle catene montuose dell'Asia Minore) hanno serbato la propria decorazione murale; e tali pitture (VII-XVII sec.), spesso deteriorate, consentono di dedurne solo tendenze generali. Nel VII sec. una composizione ispirata alle visioni di Ezechiele e di Isaia – il *Cristo in trono tra il tetramorfo, i serafini e le ruote alate* – ornava di solito l'abside. Più tardi, le immagini di Cristo e degli apostoli sostituirono tale visione teofanica; le scene della vita di Cristo vennero dipinte sulle pareti. Simili scene sono conservate nella chiesa di Aght'amar (X sec.) sull'omonima isola del lago di Van; e vi si trova pure, soggetto per quell'epoca assai raro, un ciclo della *Genesi* nel tamburo della cupola. Lo stile di tali pitture ha carattere più decorativo che plastico. Intorno alla medesima epoca altri pittori, operanti in più libero stile, decoravano la chiesa di Tat'ew, nella zona orientale dell'A. Una grande composizione del *Giudizio uni-*

versale, la cui iconografia differisce da quella delle rappresentazioni bizantine, copriva la parete ovest; ne restano importanti frammenti. Ad Ani, antica capitale d'A, la chiesa di San Gregorio fu dotata nel 1215 di una ricca decorazione pittorica. Oltre a scene evangeliche, vi fu rappresentato un ciclo dettagliato della vita di san Gregorio l'Illuminatore, grazie al cui insegnamento l'A fu il primo paese a riconoscere il cristianesimo come religione di Stato.

Invece i manoscritti illustrati, conservati in gran numero, ci consentono di seguire meglio l'evoluzione della pittura armena. Due fogli di un evangeliario del VI-VII sec. (*Vangelo di Ejmiacin*: Erevan, Biblioteca) dimostrano che i pittori avevano già acquisito maestria in questo settore. L'arte che essi praticavano rivela sopravvivenze dell'arte sasanide e nello stesso tempo elementi tratti dall'arte del tardoantico, probabilmente per il tramite di opere cristiane. Alcune tra le miniature – per esempio le scene nilotiche – dell'evangeliario detto della *Regina Mlkē* (Venezia - San Lazzaro, Biblioteca dei Padri Mechitaristi, n. 1144), illustrato nel 862 in stile «impressionista», si ispirano pur esse a un'opera dell'alto medioevo. Ma l'adattamento dei modelli antichi al linguaggio artistico armeno compare nella monumentale composizione dell'*Ascensione*, e nell'arditezza e vigore dei colori. Le opere del X sec. accentuano la stilizzazione delle forme; e tale tendenza è ancor più spiccata in una serie di manoscritti dell'XI sec. In composizioni estremamente semplificate, le figure sono silhouett che spiccano sul fondo nudo della pergamena; e i pittori hanno soprattutto ricercato gli effetti ritmici mediante la ripetizione delle linee, dei gesti e degli atteggiamenti. Durante questo stesso periodo, altri manoscritti di grande formato, decorati sontuosamente con miniature a soggetto e con ricchi ornati dipinti sui fondi d'oro, dimostrano l'influsso della pittura bizantina, che era penetrata soprattutto negli ambienti di palazzo. La miniatura armena ebbe particolare splendore nel regno fondato in Cilicia nel XII sec.; il XIII sec. ne fu il periodo più brillante. Meno soggetti dei bizantini alle formule antiche, e più interessati alla realtà materiale, i miniatori armeni arricchiscono l'iconografia tradizionale con scene nuove, talvolta riprese dalla vita quotidiana. Mentre uno tra i migliori pittori del XIII sec., T'oros Roslin, ama gli atteggiamenti morbidi e aggraziati, ricerca l'espressione di sentimenti di tenerezza e di dolcezza.

za e impiega preferibilmente le tonalità delicate e un modellato graduale, altri miniaturisti dello stesso periodo accentuano la drammaticità, mediante gli atteggiamenti e le espressioni dei personaggi, e i contrasti tra i colori netti ravvivati dai tratteggi d'oro. Le pagine ornamentali, di grande ricchezza e fantasia, popolate da un intero mondo immaginario, sono eseguite con notevole sicurezza. Fino alla fine del XVII sec., quando i libri a stampa erano già in uso da parecchio tempo, i miniatori, sia in A sia nelle varie città ove si erano stabilite colonie armene, continuarono ad illustrare manoscritti, spesso con talento. (sdn).

Armenini, Giovanni Battista

(Faenza 1530-1609). La notorietà dell'A è principalmente legata al trattato d'arte *De veri precetti della pittura*, scritto tra il 1560-70 e pubblicato a Ravenna nel 1586. Ponendosi sulla scia del Vasari, circa l'idea di «progresso» e «declino» dell'arte, l'A manifesta nel suo scritto la consapevolezza di vivere in un'epoca di piena crisi e decadenza dell'arte. Crisi e decadenza che egli imputa alla scomparsa delle grandi personalità artistiche (Raffaello, Michelangelo, Tiziano, ecc.) e alla successiva assenza di un valido ricambio, alla mancata divulgazione da parte di questi «geni» della loro tecnica operativa e, infine, alla defezione di molti artisti che si risolsero, negli anni della maturità, a cambiar mestiere. Con il suo trattato l'A intendeva quindi proporre un rimedio che, seppur parziale e limitato per efficacia, come egli intuiva, avrebbe arginato e in parte sanato lo stato di crisi e la piega involutiva presa dalla pittura da circa un cinquantennio come egli afferma. A tal fine l'A suggerisce agli artisti di seguire «alcune regole e precetti i quali sono come fondamenti immutabili dell'arte»; regole e precetti che egli ritiene rintracciabili nelle «maniere» delle grandi personalità del passato a lui ben note grazie ai numerosi viaggi compiuti in Italia e ai quali si deve la sua vasta ed eclettica cultura visiva che è all'origine del suo trattato. (mo).

Armory Show

Esposizione internazionale di arte moderna organizzata a New York il 17 febbraio 1913, nei locali dell'armeria del 69° reggimento, nella 25^a Strada. La manifestazione, decisiva per lo sviluppo dell'arte americana del XX sec., venne in se-

guito presentata con qualche modifica a Chicago e a Boston, e introdusse negli Stati Uniti la pittura moderna europea. Quando si chiuse a Boston, quasi trecentomila visitatori l'avevano visitata. Organizzata da un piccolo gruppo di artisti americani anti-accademici, la mostra comprendeva opere di artisti del XIX sec. e di numerosi americani; essa suscitò scandalo e controversie. Le opere dei post-impressionisti (Cézanne, Van Gogh, Gauguin) ebbero entusiastiche accoglienze, ed eclissarono completamente i timidi imitatori americani come Hassam, Twachtman e persino Glacksens. Le tele cubiste (Picasso, Braque, Gleizes, Metzinger, Delaunay, Villon), quelle di Matisse (particolarmente ben rappresentato), e soprattutto quelle di Duchamp e Picabia attrassero l'attenzione del pubblico. Picabia si recò a New York e vi fu accolto come ambasciatore dell'avanguardia francese. Le numerose interviste fattegli dai giornali americani gli diedero occasione di sviluppare la sua nuova concezione dell'astrattismo. Era intenzione degli organizzatori (Kuhn, Davies, Pach, Myers, Bellows) sottoporre al pubblico americano le loro personali innovazioni, suscitandone l'interesse, ma il risultato andò di gran lunga al di là delle loro speranze. L'AS richiamò infatti l'attenzione dei collezionisti d'arte moderna, in particolare di Walter Arensberg, la cui collezione si trova oggi a Filadelfia, di Lillie P. Bliss, nucleo del futuro MOMA di New York, e del dottor Barnes, di Duncan Phillips, di John Quinn. Con entusiasmo questi collezionisti e i loro amici comperarono dipinti *fauves* e cubisti, andando ben oltre il risultato previsto dagli organizzatori americani, che intendevano soltanto sottolineare le proprie fonti europee. Questi acquisti massicci ebbero come conseguenza lo stabilirsi negli Stati Uniti, durante la prima guerra mondiale, di pittori come Picabia, Duchamp, Gleizes, la cui presenza influenzerà a sua volta lo sviluppo della pittura americana: Charles Demuth, Charles Sheeler, Joseph Stella, Niles Spencer e molti altri furono segnati dal cubismo. Soprattutto la mostra determinò l'incontro, denso di conseguenze, di artisti e collezionisti americani col modernismo internazionale. Tale integrazione con la corrente artistica contemporanea occidentale si realizzò, tuttavia, lentamente. Le tendenze moderniste restarono a lungo sotterranee e a rimorchio dell'Europa; si dovrà attendere il 1940 perché si manifestino i reali frutti di questa esposizione. (dr).

Arnheim, Rudolf

(Berlino 1904). Discepolo di Wertheimer e laureato in psicologia sperimentale, la prima parte della sua attività è legata soprattutto a studi sulla tecnica del film che aprirono la via ad una delle più moderne estetiche cinematografiche. Nel 1932 pubblica a Berlino un saggio che in breve lo renderà celebre, *Film als Kunst*, dove sostiene la natura artistica del cinema. Venivano riprese in tal modo alcune delle teorie dei sovietici Pudovkin e Ejzenštejn, ma insistendo ancora di più sul valore autonomo dell'inquadratura. A definisce l'autonomia linguistica cinematografica, e diffida dei perfezionamenti tecnici, come il sonoro, il colore o la stereoscopia, che rischiano di appiattire la tensione artistica del cinema sulla realtà. Questa sfiducia è sottolineata da A in un successivo saggio, *Nuovo Lacoonte* (1938), scritto durante una sua lunga permanenza a Roma (1933-38), in cui contesta la possibilità di fondere, in arte, tecniche diverse. In questo periodo collabora anche a «Cinema» e all'*Enciclopedia del cinema*. Nel 1939 emigra negli Stati Uniti, dove ricopre la cattedra di psicologia al Sarah Lawrence College di Bronxville (New York), e dove, a partire dal dopoguerra, pubblica numerosi saggi sulla radio, la danza, la scultura e, soprattutto, sulla natura psicologica della percezione visiva dell'arte. È del 1954 il suo celebre libro *Art and Visual Perception* – seguito, nel '60, da *Toward a Psychology of art* –, dove viene elaborato un metodo analitico secondo il quale la percezione visiva, da parte dell'osservatore, non è affatto inerte, passiva, ma partecipa alla creatività stessa dell'opera. È nel 1962 che lo studioso tedesco mostra l'esempio più riuscito del suo metodo di lettura con il saggio *Picasso's Guernica. The Genesis of the Painting*. Su questi binari di ricerca si pongono anche saggi successivi come *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order* (1971), o *New Essays of the Psychology of Art* (1986), dove l'ennesima verifica del suo metodo si muove, con sapienti divagazioni, dalla pittura alle metafore dantesche, dalla fotografia all'estetica musicale. (mdc).

Arnhem, Terra di

Piccola penisola a nord dell'Australia, ove vivono tribù aborigene che producono le opere pittoriche più originali del

continente, benché i petroglifi vi siano assai rari e le pitture meno diffuse che in altre regioni. La terra di A deve la sua reputazione all'impiego di scorze dipinte di eucalipto.

Pitture rupestri Le prime menzioni di una pittura rupestre rappresentante un canguro seguito da trentadue personaggi risalgono al 1803. I siti più notevoli sono quelli della regione di Oenpelli. Si distinguono due stili: le figure antropomorfe, dette *mimi*, e le rappresentazioni animali «in trasparenza». Il disegno dei *mimi*, a tratto continuo, rappresenta unicamente l'uomo o la donna in movimento: danza, corsa, lancio del giavellotto; secondo gli aborigeni, autori di queste pitture sarebbero gli spiriti *mimi*, la cui descrizione d'altronde corrisponde a quella dei personaggi delle pitture stesse: ignoti agli uomini, essi vivevano nelle crepe delle rocce. Invece nell'arte «in trasparenza» l'artista riproduce non soltanto la forma esterna, ma anche quanto conosce degli organi interni degli animali: cuore, polmoni, ecc. La gamma dei colori (di origine minerale) è povera: rosso, ocra, nero e bianco; essi vengono mescolati con acqua su pietre piatte, un tubero di orchis serve da fissatore, e s'impiegano tre tipi di pennello in lamina di scorza o in fibra di foglia di palma.

Scorze dipinte La scorza dell'eucalipto, strappata ai tronchi in grandi placche e per sua natura liscia, morbida e salda, viene riscaldata tenendola sopra il fuoco per appiattirla. Queste opere, eseguite con i medesimi riti delle pitture rupestri, hanno un contenuto insieme didattico (sintesi in immagini o in simboli del patrimonio della tribù) e religioso (miti). Si distinguono tre gruppi di motivi: simbolici, ornamentali e figurativi, particolarmente di animali «in trasparenza» o di scene della vita quotidiana, ove la varietà dei dettagli supplisce alla monotonia cromatica. I motivi simbolici, influenzati dalla pittura totemica del corpo umano, sfruttano al massimo lo spazio e tradiscono una predilezione per le linee incrociate. Alcune fra tali rappresentazioni astratte, che soltanto gli iniziati comprendono, divengono temi decorativi sugli oggetti d'uso (Melbourne, NM; Basilea, MVK). (jgc).

Arnold, Jonas

(Augsburg 1609 - Ulm 1669). Condusse vita itinerante, lavorando probabilmente a Parigi, ove subì l'influsso di Abraham Bosse nelle sue piccole scene di costume; soggiornò a Linz dal 1635 al 1637 e si stabilì a Ulm nel 1640. La sua

opera ha soprattutto interesse storico e documentario. È un maestro minore che ha lasciato nei suoi rari dipinti e nei disegni il ritratto della vita borghese della città. È pure autore di soggetti storici o architettonici (la *Cattedrale di Ulm vista da sud-est*: Ulm, Museo), e di motivi naturalistici, tra i quali i duecento tulipani della collezione di Christoph Weikmann a Ulm. La Galleria Fahnenburg, presso Düsseldorf, ne conserva inoltre un *Autunno*, datato 1663. Esempi dell'opera incisa si trovano nel gabinetto delle stampe, di Berlino-Dahlem (la *Richiesta di matrimonio*, il *Letto della partoriente*). (ga).

Arnold, Karl

(Neustadt (Coburgo) 1883 - Monaco 1953). Benché di qualche anno più giovane, apparteneva al gruppo dei disegnatori, Gulbransson, Th. Heine e Thöny, cui il «Simplicissimus» (fondato a Monaco nel 1896) deve il proprio carattere. Dopo aver studiato all'accademia di Monaco sotto la guida di Franz von Stuck, praticò prima la pittura, poi, quando i suoi primi disegni satirici vennero pubblicati su «Simplicissimus», «Die Jugend» e «Die lustigen Blätter», decise di dedicarsi a questo genere. Collaboratore di «Simplicissimus» dal 1907, lavorò pure, durante la prima guerra mondiale, per i «Liller Kriegsblätter» e più tardi per altri giornali tedeschi o stranieri («Nebelspalter», Svizzera; «Aftenbladet» di Copenhagen). I suoi disegni mirano più alla critica sociale che alla satira politica. Al suo acuto spirito di osservazione non sfuggirono né la pesantezza del piccolo-borghese bavarese né l'indifferenza disinvolta del demi-monde berlinese (illustrati in *Kurfürstendamm* e *Schwabing*, Monaco 1954). Il declino della repubblica di Weimar gli ispirò le migliori satire politico-sociali, pubblicate nelle raccolte *Flugblätter der Liller Kriegszeitung*, *Berliner Bilder* (1924), *Das Schlaraffenland von Hans Sachs* (1925). (hm).

Arnoult de Nimègue, detto anche Aert van Oort, Aert Ortkens, Arnout de la Pointe

(Nimega, prima del 1480 - Anversa?, dopo il 1538). Attivo a Tournai, dove firmò tre vetrate per la cattedrale (*Fuga di Chilpéric*, firmato «Arnt Nimèg[ue]»), poi a Rouen dal 1502 al 1512, dove eseguì per Saint-Romain il *Martirio di santo Stefano* (vetrata firmata «Arnoult de Nimèg[ue]») e per Saint-Godart un *Albero di Jesse* (vetrata firmata «Arnoult de

la Pointe», datata 1506), divenne maestro ad Anversa nel 1513 e operò per la corte di Malines. Dürer lo visitò nel 1521. A è celebrato quanto Vellert, altro pittore di vetrate, dagli scrittori Noviomagus (1522) e Guicciardini (1567), che in lui scorgono il creatore della pittura di preparazione. Il suo caso è assai caratteristico per quanto riguarda la penetrazione degli artisti dei Paesi Bassi in Francia nel XVI sec., e spiega il diffondersi dello stile dei manieristi di Anversa. Altre vetrate gli sono state attribuite sulla base di confronti stilistici: a Notre-Dame de Louviers (vetrata delle *Tre Marie*, ca. 1526; a Sainte-Foy di Conches (vetrata di *Sant' Adriano* e di *San Romano*) e a Saint-Ouen di Rouen.

Rappresentante di un tradizionalismo fiammingo tinto di realismo olandese, A si aprì gradualmente al Rinascimento, prima per influsso di Dürer e degli artisti di Gaillon, poi in contatto con Metsys; e finì per adottare uno stile apertamente «romanista». Come tanti Olandesi, fu eccellente nel ritratto. Molte tra le sue vetrate, provenienti in particolare da Malines e da Rouen, nel XIX sec. vennero vendute e trasferite in Gran Bretagna.

L'identificazione di opere sue sotto il nome di Arnoult de Nimègue, alias Aert Ortkens, risalente al 1911, costituisce un bel recupero dell'erudizione contemporanea; è stata recentemente contestata da alcuni storici a favore di un certo Adrien van den Houte, originario di Malines, che, essendo forse stato allievo di A, si vedrebbe attribuire talune opere del gruppo Arnoult de Nimègue Ortkens. L'identificazione di Aert Ortkens, conosciuto essenzialmente dai suoi disegni, col pittore di vetrate Arnoult de Nimègue – tesi sostenuta da Friedländer – non è universalmente accettata. (jf).

Arosenius, Ivar

(Göteborg 1878 - Alvängen (Bohuslän) 1909). Studiò dal 1897 al 1901 presso l'accademia Valand di Göteborg, l'accademia di belle arti e l'accademia della federazione degli artisti a Stoccolma. Condusse in seguito vita bohème a Göteborg e a Parigi, dove presentò 86 acquerelli nel 1905, al Salon des indépendants. Dopo il suo matrimonio nel 1906 dipinse soprattutto scene di vita familiare. I suoi compagni di studio, lo scultore Gerhard Henning e il pittore Ole Kruse, lo introdussero negli ambienti del simbolismo mistico della fine del secolo. Le sue opere, spesso di formato assai

piccolo, acquerelli o guazzi, presentano una calligrafia stilizzata e toni preziosi; si riallacciano insieme al sintetismo francese, allo Jugendstil, alla miniatura orientale e medievale. Ad A si debbono ritratti malinconici: *Autoritratto incoronato di fiori* (1906: Stoccolma, NM); scene burlesche di vita popolare svedese: *Ebbrezza* (1906: Göteborg, KM); serie di racconti orientali: *Racconto delle sei principesse* (1905: ivi); fantasie erotiche: *Venere* (1907: ivi); scene familiari di tenera poesia: la *Fanciulla e la candela* (1907: ivi). L'edizione postuma del suo libro *Il viaggio del gatto* (1909, disegni acquerellati dell'autore) è un classico tra i libri svedesi per l'infanzia. (tp).

Arp, Jean (Hans Arp)

(Strasburgo 1886 - Basilea 1966). Nel 1904, scoperta a Parigi la pittura moderna, s'iscrisse all'accademia di Weimar, ove il suo condiscipolo Hauptmann ne fece il ritratto (1905: Amburgo, KH), poi all'Académie Julian di Parigi nel 1908. Si ritirò quindi a Weggis in Svizzera, partecipando nel 1911 alla fondazione del Moderne Bund. Incontrò Kandinsky a Monaco, si unì alle attività del Blaue Reiter e di Der Sturm (1912) e conobbe Delaunay. Le opere di questo periodo, l'unico in cui veramente praticasse la pittura, appartengono a un cubismo cézanniano già molto essenziale: *Tre donne* (1912, coll. priv.). Nel 1914-15, a Parigi, A frequentò specialmente Apollinaire e Picasso. Tornato in Svizzera, a Zurigo, realizzò i primi *collages* e arazzi dalle forme rettangolari, influenzati da Sophie Taeuber, che A sposò nel 1922. Nel 1916 fu tra i fondatori a Zurigo del movimento Dada, con Tzara, di cui illustrò 25 poesie, e incise una serie di legni astratti: *Studi di simmetria*. Nel 1917-18 eseguì su legno i primi rilievi dipinti e l'anno seguente incisioni a forma di chiazze e grandi collages geometrici. Nel 1919-20 prese parte al movimento dadaista di Colonia con Ernst e Baargeld, poi a quello di Berlino con Schwitters e Grosz. Si stabilì a Meudon nel 1926, collaborando, dal 1925 al 1930, alle manifestazioni surrealiste parigine (*Torso e omelico*, 1927: coll. priv.) e alla rivista olandese «De Stijl». Benché si dedicasse sempre più alla scultura, dal 1931, continuò i propri *collages* e prove grafiche; concepì la decorazione dell'Aubette, birreria di Strasburgo (1926-28, oggi scomparsa), e dal 1930

inaugurò le sue «carte strappate». In queste opere fragili si ha il frutto dell'esperienza dadaista, che visse con acuta consapevolezza, a cui deve il suo senso dello spazio, quella del caso sovrano, e del materiale. Durante la seconda guerra mondiale lavorò a Grasse con Sonia Delaunay e Magnelli (litografie, 1941). Viaggiò poi in America (1949 e 1950) e in Grecia (1952, 1954) e divise in seguito il proprio tempo tra le due residenze di Meudon e di Basilea. Fino alla morte proseguì la sua opera grafica (legni e acqueforti). In particolare i legni sono esemplari per la sonorità dei colori, l'invenzione formale, che intreccia astrattismo puro e morfologia. Illustrò, in particolare, testi propri: *Le Voilier dans la forêt* (Parigi 1957, legni incisi), *1, rue Gabrielle* (Parigi 1958, 12 acqueforti), *Vers le blanc infini* (Parigi 1960, acqueforti). Realizzò inoltre cartoni per arazzi (*Nadir*, 1960). È rappresentato in particolare a Parigi (MNAM), Basilea (KH), Bruxelles, New York (MOMA e Guggenheim Museum). (pge).

Arpašiyya

Scavi inglesi condotti nel 1932 hanno messo in luce ad A (Mesopotamia settentrionale a qualche chilometro da Mosul in Irāq) insediamenti databili alla fine del v millennio a. C., comprendenti una ceramica dipinta policroma trovata nel magazzino di un vasaio. (asp).

Arrigoni → Laurentini, Giovanni

Arroyo, Eduardo

(Madrid 1937). Trasferitosi in Francia dal 1958, si è presto affermato, al Salon de la Jeune Peinture e alla Biennale di Parigi, come uno dei rappresentanti più attivi della Nuova Figurazione. Il suo spirito sovversivo si esprime spesso in tele narrative dal colore piatto e stridente: la *Maja de Torregon*, 1964; *Passo del Gran San Bernardo o l'Anima del mondo a cavallo*, 1965. Utilizzando la giustapposizione di scene suddivise, A ha realizzato anche dipinti collettivi, con i colleghi Aillaud e Recalcati. Nel marzo 1971, ha esposto a Parigi (MAMV) una serie di tele dal titolo *Trent'anni dopo*, il cui tema è la guerra di Spagna e dove dà libero corso a una satira virulenta del franchismo. I *Ritratti* (giugno 1974: Parigi, Gall. Karl-Flinker) sono invece un omaggio dell'artista agli amici (Aillaud, Adami, Steinberg, Hélion: Parigi,

MNAM). Nel 1976 A ha realizzato un interessante gruppo di opere eseguite ritagliando diverse qualità di caucciú in omaggio ai lavoratori turchi del quartiere Kreuzberg di Berlino. Riconciliatosi con il suo paese dopo la morte di Franco e il conseguente cambiamento di regime, ha ricevuto nel 1982 il premio nazionale delle arti plastiche. Il Guggenheim Museum di New York gli ha dedicato un'esposizione personale nel 1984. (rvg + sr).

Arta

La chiesa della Paregoritissa (Vergine consolatrice) ad A (Grecia occidentale) conserva la maggior parte della decorazione musiva della cupola. Attorno al medaglione centrale del *Cristo Pantocrator*, cinque serafini si alternano con cinque cherubini in due coppie di ruote. Sul tamburo, dieci profeti (altri due sono scomparsi) sono volti di tre quarti verso ovest. Restano solo frammenti degli *Evangelisti*, raffigurati sui pennacchi. Gli affreschi del santuario risalgono al XVI sec.; vi si scorge la *Vergine adorata da due angeli*, i *Profeti David e Isaia* e, più in basso, quattro *Vescovi* sui due lati di un altare. I *Santi*, rappresentati sul perimetro della chiesa, la *Dormizione* e la *Resurrezione*, che occupano i due timpani, sono stati dipinti nel XVII e XVIII sec., e così pure i *Santi* del nartece.

Numerose chiese dei dintorni di A serbano una parte degli affreschi che ne decoravano le pareti. A Kato Panagia, monastero costruito dal despota Michele II Dukas (1236-71); nella chiesa di San Demetrio Katsuris con scene della vita di Cristo. (sdn).

Artan de Saint-Martin, Louis

(L'Aja 1837 - Oosduinkerque 1890). Rinunciò alla carriera militare per seguire la vocazione artistica, ed acquisí una prima formazione a Spa con i paesaggisti E. Delvaux e H. Marcette, completata da un soggiorno a Parigi e da un viaggio in Bretagna (1867-68), dove si affermò il suo talento di pittore di marine. Dopo un secondo soggiorno a Parigi (1874-76), percorse l'intero litorale belga e si stabilí infine a La Panne. Dipinse il mare del Nord, preannunciando Permeke (*Relitto*, 1871: Bruxelles, MRBA; *Frangiflutti*, 1869-72: ivi). L'influsso di Courbet, sensibile nella prima parte della sua carriera (impasto spesso, triturato), lasciò piú tardi il

posto a quello dell'impressionismo (*Mattino*: Anversa). È rappresentato in musei belgi (Anversa, Bruxelles, Gand, Elsene, Liegi, Courtrai, Verviers). (mas).

Artaud de Montor, Alexis-François

(Parigi 1772 - ? 1849). Fu in Italia, a Roma e a Firenze (1801-1807), segretario di legazione del cardinal Fesch ed ebbe occasione di raccogliervi una notevole collezione di primitivi, di cui pubblicò egli stesso il catalogo, con una introduzione storica (*Considérations sur l'état de la peinture dans les trois siècles qui ont précédé Raphael*, Paris 1808, 1811²; terza edizione col titolo *Peintres primitifs. Collection de tableaux apportée de l'Italie et publiée par M. le chevalier Artaud de Montor*, Paris 1843), catalogo e collezione che ebbero un ruolo primario nella diffusione in Francia dell'interesse per il medioevo italiano. Altra sua opera interessante, sia pure indirettamente, la storia dell'arte è il *Voyage dans les catacombes de Rome* (Paris 1810; trad. it. Milano 1835); l'autore vi si mostra influenzato dalle idee di Seroux d'Agincourt sulla continuità tra arte classica e arte medievale. (gp).

Art brut, Compagnia dell'

Associazione fondata a Parigi nel giugno 1948 da Jean Dubuffet, dedicata alla conservazione, studio e accrescimento delle collezioni precedentemente raccolte da questo pittore. Secondo l'espressione stessa di Dubuffet, l'**A b** è quella delle «produzioni di ogni specie – disegni, dipinti, ricami, figure modellate o scolpite, ecc. – che possiedano carattere spontaneo e fortemente inventivo, il meno possibile debitrici dell'arte consueta o dei luoghi comuni culturali, i cui autori siano persone oscure, estranee agli ambienti artistici professionali». Si tratta inoltre di «forme creative che non siano semplici trasformazioni di opere d'arte già omologate, come sono l'arte detta naïve... o l'arte detta surrealista...» Vengono così esposti disegni di malati mentali e di bambini, oggetti di diversa provenienza, frammenti di muri graffiti.

La Compagnia, cui appartennero in particolare André Breton e Jean Paulhan, venne fondata in seguito alla creazione del centro dell'**A b** nelle cantine della Gall. René-Drouin in place Vendôme (novembre 1947), ove ebbero luogo varie mostre temporanee. Trasferite nel settembre 1948 in un padiglione prestato dalle Editions Gallimard, in rue de l'Uni-

versité, ove le mostre proseguirono (in particolare quelle dedicate a Joseph Crépin, ad Adolf Wölfli e ad Aloïse nel 1948, a Heinrich Anton M. e a Jeanne T., la medium, nel 1949), le collezioni vennero affidate alla custodia di Dubuffet nell'ottobre 1951, data dello scioglimento della Compagnia. Restarono per dieci anni negli Stati Uniti; poi furono riportate a Parigi, ove la Compagnia, rifondata nel luglio 1962, le collocò in una nuova sede appositamente sistemata, al n. 137 di rue de Sèvres.

Oltre all'organizzazione di mostre (Gall. Drouin, ottobre-novembre 1949; MAD, aprile-giugno 1967), la Compagnia ha pubblicato, dal 1964, i *Cahiers de l'Art brut*, che raccolgono alcune monografie illustrate. La collezione, donata alla città di Losanna nel 1971, è esposta dal 1976 nel castello di Beaulieu. (*ol*).

«Art Bulletin»

Rivista americana trimestrale, pubblicata dalla College Art Association of America; alla sua fondazione nel 1913 era soltanto un fascicoletto che trattava essenzialmente di problemi tecnici delle università. In seguito, e rapidamente, è diventata una rivista scientifica di primissimo piano. Ogni numero contiene un'importante sezione di resoconti bibliografici. La rivista è diretta da un comitato di docenti e di conservatori di museo, eletti a tempo determinato, ed è patrocinata dalla maggioranza delle università e dei musei americani. Per impulso di E. Panofsky e di Millard Meiss in particolare, si è specializzata nei problemi dell'interpretazione iconografica, lasciando ad altre pubblicazioni le questioni di attribuzione e di *connoisseurship*. (*jpm*).

«Art d'aujourd'hui»

Rivista francese, fondata nel 1949 dall'ingegnere e scultore André Bloc (1896-1966) per estendere alle arti plastiche le idee propagate dalla rivista «Architecture d'aujourd'hui» che egli dirigeva sin dal 1930, e per affrontare così il problema della sintesi delle arti. Pur assegnando un ruolo importante ai maestri dell'arte contemporanea, la rivista (nel cui comitato direttivo, formato da André Bloc, Pierre Faucheuix ed Edgar Pillet, presto entrò anche Léon Degand) si consacrò alla difesa dell'astrattismo, in particolare geometrico. Essa contò pure tra i suoi primi redattori regolari Char-

les Estienne, Julien Alvard, R. van Gindertael e, un po' piú tardi, Herta Wescher. Ma essi dovevano abbandonarla, il primo dopo aver denunciato in un pamphlet (1950) l'«accademismo dell'arte astratta», gli altri tre per sfuggire a un troppo ristretto rigorismo; da allora in poi collaborarono a «Cimaise». L'evoluzione di A, e l'interesse che il suo direttore avvertí per i nuovi modi della creazione artistica, ne comportarono nel 1955, con un mutamento di titolo, la trasformazione in una nuova rivista, «Aujourd'hui, art et architecture», piú ampiamente aperta alla ricerca dell'«unità della creazione artistica» in tutti i campi: architettura, urbanistica, arredo interno, arte pura. Di carattere internazionale, A pubblicò numerosi fascicoli speciali dedicati a un particolare paese o argomento. La pubblicazione di questa grande rivista d'arte venne interrotta dalla morte di André Bloc. (rg).

Art Déco

Termine che deriva dal francese *arts décoratifs*, è stato utilizzato per indicare uno stile che ebbe fortuna negli anni '20, nella produzione figurativa di oggetti legati soprattutto all'arredo: pannelli, decorazioni parietali, mobili e suppellettili. Appartengono alla cultura déco anche alcuni episodi architettonici molti significativi – soprattutto statunitensi – tra cui il notissimo grattacielo dell'industria automobilistica Chrysler di New York. Si tratta di uno stile molto ben individuabile per la semplificazione delle forme entro schemi geometrici, per i colori intensi giocati il piú delle volte in contrasto col nero e con il grigio, per il prevalere di immagini bidimensionali, per una estrema ricercatezza nella scelta dei materiali (smalti, vetri, metalli, prodotti sintetici, ecc.). (sr).

Arteaga, Sebastián de

(Siviglia 1610 - Città di Messico 1653). Malgrado la brevità della sua carriera e il piccolo numero di sue opere certe, è tra i pittori piú importanti del Messico nel xvii sec., e segna in questo paese l'affermarsi – tardivo – del tenebrismo. Figlio di un orefice sivigliano, lavorò forse a Siviglia con Zurbarán. In ogni caso ne vide le opere mature, prima d'imbarcarsi per il Messico, dove giunse nel 1643 come notaio del Sant'Uffizio. A questo stesso anno risale il suo capola-

voro, l'*Incredulità di san Tommaso* (Città di Messico, pin. Virreinal), che colpisce tanto per lo splendore dei contrasti luminosi quanto per l'imperiosa serenità di Cristo dinanzi all'apostolo esitante. I *Cristo in croce* (ivi e santuario di Guadalupe) sono anch'essi vigorosamente tenebristi e più tormentati nelle linee di quelli di Zurbarán. Le *Nozze della Vergine* (Città di Messico, pin. Virreinal), firmate da A, presentano strette parentele con le opere del suo allievo e continuatore José Juarez, tanto che oggi si tende a considerarne la firma come posticcia; ma questo stesso fatto dimostra l'influsso esercitato dallo stile di A. (pg).

«Arte antica e moderna»

Periodico a frequenza trimestrale, fondato nel 1958 a Bologna dai due condirettori L. Laurenzi e S. Bottari, rimasto, fino alla chiusura (1966), collegato agli istituti di archeologia e di storia dell'arte della facoltà di lettere, ha raccolto intorno a sé studiosi che in quella sede si erano formati durante gli anni di insegnamento di R. Longhi. Tra i numerosi collaboratori vanno segnalati P. E. Arias, F. Arcangeli, F. Bologna, G. Fiocco, C. de Tolnay, R. Pallucchini. Il contributo più notevole del periodico consiste nella quantità e qualità di saggi dedicati allo studio di opere inedite e alla messa a punto di cataloghi di artisti poco o affatto conosciuti. Il volume VI è interamente dedicato ai saggi raccolti in onore di R. Longhi. (came).

arte cinetica

Corrente artistica internazionale nata verso la fine degli anni '50 in Italia e in Europa. Partendo da alcune premesse delle avanguardie del primo Novecento (futurismo, dadaismo e surrealismo) artisti come Vasarely, Munari, Soto, Mari, Tinguely, Schoffer, Bury sperimentano le infinite possibilità di movimento nell'opera d'arte, da quelle meccaniche a quelle luminose ed elettromagnetiche. Lo svolgimento visuale cinetico è previsto dall'autore sulla base di un programma rigoroso che porta alla realizzazione di oggetti o strutture, dotati di movimento reale o virtuale e capaci di assumere continuamente aspetti mutevoli, la cui variabilità soggiace sempre a un principio di organizzazione formale stabilito dall'artista. Caratteristica fondamentale delle ricerche cinematiche è la costituzione di gruppi di artisti i quali lavorano

di concerto e in un continuo scambio di esperienze (Gruppo '57 in Spagna; Gruppo 7 a Milano; Recherches d'art visuel a Parigi; Gruppo Zero a Düsseldorf; Gruppo Effekt a Monaco; Gruppo Uno a Roma; Gruppo Mid di Milano). Queste ricerche pongono quindi una serie di problemi che comportano un profondo mutamento dell'operare artistico, che tende, ora, a costituirsì frequentemente in attività di gruppo e a stabilire più stretti contatti con la ricerca scientifica e in particolare con la psicologia sperimentale. In più l'arte cinetica sollecita un più diretto intervento dello spettatore stabilendo con questi un rapporto visivo per cui prende anche la denominazione di «arte visuale» o «arte ottica» (Op'Art). (mdl).

arte comportamentale

Ampia definizione nella quale convergono molteplici espressioni artistiche che dalla metà degli anni '50, rifiutando i tradizionali mezzi linguistici, si servono esclusivamente del gesto e dell'azione umana. In polemica con la mercificazione dell'arte, si propongono eventi effimeri nei quali si esprimono la creatività individuale e collettiva. Fanno parte dell'**a c** gli *happenings* (A. Kaprow), le *performances* (J. Beuys, P. Manzoni), le azioni-concerto *Fluxus*, nelle quali fin dal '55-60 convergeranno artisti e musicisti che nel concerto di Wiesbaden del '62 trovarono una sorta di riconoscimento ufficiale, e la Body Art. (ddd).

Arte concettuale

Corrente artistica internazionale che si sviluppa in Inghilterra intorno alla metà degli anni '60, teorizzata dagli artisti del gruppo Art and Language – T. Atkinson, D. Bainbridge, M. Baldwin, H. Hurrell cui si uniscono J. Kosuth, J. Burn, M. Ramsden e C. Harrison –, i quali dal '69 al '72 pubblicano quattro numeri della rivista omonima. Il movimento intende privilegiare l'aspetto ideativo o mentale dell'opera d'arte, intesa come processo conoscitivo, rispetto a quello esecutivo e fenomenico. Derivato dall'opera di riduzione della Minimal Art, trova il suo più illustre precedente nel *ready-made* di M. Duchamp. Numerosi gli aspetti dell'**A c** in ogni paese; vi si riconducono anche alcune operazioni di Land Art e di Arte povera. (ddd).

Arte degenerata

La definizione «Entartete Kunst» assume valore istituzionale nell'organizzazione culturale totalitaria del Terzo Reich come titolo della mostra di opere d'arte contemporanea, prevalentemente tedesche, tolte da musei pubblici, organizzata nel luglio 1937 nei locali della vecchia galleria delle Hofgartenkaden di Monaco in base all'ordinanza del 30 giugno di Goebbels, ministro della Volksaufklärung und Propaganda, che autorizzava il professor Adolf Ziegler, presidente della Reichskammer der bildenden Künste e pittore specializzato in nudi femminili classico-«ariani» assai pregiati da Hitler, a raccogliere le opere atte ad illustrare l'«arte tedesca della decadenza» (*Verfallkunst*) dal 1910. La mostra, a cui corrispose in parallelo l'inaugurazione della Haus der Deutschen Kunst con la prima Grande esposizione d'arte tedesca 1937, «simbolo del puro carattere tedesco nuovamente consolidato», era l'episodio finale e ufficiale della serie di «esposizioni della vergogna» (*Schandausstellungen*), organizzate immediatamente dopo i pieni poteri centrali e locali assunti dal partito nazionalsocialista fra marzo e aprile 1933, a cura dei nuovi commissari imposti a musei e accademie locali e su impulso di organizzazioni culturali naziste o paranaziste nazionaliste. Tali esposizioni ebbero titoli significativi sul piano storico-politico e ideologico: *Arte di regime 1918-33* (Karlsruhe, KH), *Bolscevismo culturale* (Mannheim, KH), *Spirito di Novembre. L'arte al servizio della disgregazione* (Stoccarda); fino a quella più ampia e ideologicamente più impegnata nel centrochiave di Dresda, *Specchio della decadenza nell'arte*, al Rathaus (secondo il termine coniato da Hitler in un colloquio del 13 giugno 1933 con l'ideologo dell'«arte razziale» Schultze-Naumburg, in cui fu previsto l'allestimento nei musei di «camere degli orrori artistici», subito realizzate a Dessau, Norimberga e Dresda), in parte trasferita a Monaco nel 1936 come «mostra antikomintern» e matrice di quella del 1937. I materiali fondamentali di questa erano costituiti da opere di vecchi maestri impressionisti-espressionisti come Corinth, di artisti della Brücke, Heckel, Kirchner, Pechstein, Schmidt-Rottluff, con Nolde, Mueller e Paula Modersohn Becker, di artisti del Blauer Reiter, Kandinsky, Klee, Jawlensky, Marc, con Campendonck, di artisti del Bauhaus, Feininger, Schlemmer, di espressionisti di varia

tendenza, Kokoschka (già violentemente attaccato prima del 1933 dalla stampa nazista e nazionalista, e autore nello stesso anno nell'esilio praghese dell'autoritratto *Ritratto di un artista degenerato*), Hofer, Meidner, Caspar, Grosz, Dix (già tipizzati negli anni '20 come «bolscevichi» sovversivi dei valori militari e religiosi), Beckmann; infine di Lehmbruck, Barlach, Chagall, El Lisickij (nello stesso 1937 fu distrutto al museo di Hannover l'«abstrakte Kabinett» da lui progettato e ordinato nel 1925 per Alexander Dorner, costretto all'esilio in Usa). Lo scopo e i significati della mostra erano evidenziati al massimo dai metodi espositivi (testi e fotografie dei minorati fisici e psichici e di antropologia medica, criminale e di tipi razziali ebrei e di razze «inferiori», secondo la metodologia comparativa adottata nelle illustrazioni e nel testo di Schultze-Naumburg *Kunst und Rasse* del 1928) e dalla suddivisione in sezioni (ad esempio «Dissoluzione del senso della forma e del colore», «Derisione impudica dell'immagine religiosa», «Il retroscena politico della degenerazione dell'arte», «Sguardo sul lato morale della degenerazione dell'arte. Bordello, meretrici, magnaccia», «Idioti, cretini, paralitici», «Giudei», «Completa follia»). Nel discorso d'inaugurazione, Ziegler dichiarò: «Vedete intorno a noi questi parti della pazzia, dell'impudicizia, dell'impotenza e della degenerazione... Insorge l'orrore, quando noi, vecchi soldati combattenti, vediamo come il combattente tedesco viene lordato e insudiciato, o laddove in altre opere la madre tedesca viene schernita da questi maiali come una prostituta lasciva o come una donna primitiva con l'espressione in volto della stupida imbecillità... questi garzoni di bottega per incarico e come battistrada del giudaismo internazionale si permisero di attentare all'arte tedesca. L'infimo e il triviale erano alti concetti. La sconcia bruttezza più selezionata divenne l'ideale della bellezza». Nell'apposito catalogo si leggeva che la mostra «vuole all'inizio di una nuova era per il popolo tedesco... offrire uno sguardo sull'orrido capitolo chiuso del disfacimento culturale degli ultimi decenni prima della grande svolta». Il testo, fondamentale per comprendere i precedenti politico-culturali, insisteva sul fatto che l'arte «degenerata» non era il frutto di minoritarie follie sperimentali destinate comunque ad esaurirsi, ma di un preciso clima di anarchia politico-culturale e di un preciso programma «giudaico-bolscevico» di perversione morale e spirituale

del popolo tedesco e della sua *Volkskultur*, che aveva coinvolto e aggregato a sé uomini e poteri culturali pubblici esteriormente anche lontani dal «bolscevismo», nonché artisti «di sangue tedesco» (esposti), che non avevano seguito nell'esilio «i loro amici giudei» e che addirittura erano stati proposti da alcuni circoli come esempio di arte tedesca nordica. Il riferimento era da un lato alla grande politica di acquisti pubblici di arte contemporanea nella Germania di Weimar (Justi a Berlino, Hartlaub a Mannheim, Sauerlandt ad Amburgo, Gurlitt a Zwickau, Grote a Dessau, Pauli ad Amburgo, Wiese a Breslavia, Kunze a Erfurt, Gosebruch a Essen; tutti licenziati in tronco nel 1933); dall'altro al breve tentativo nel 1933-34 dell'Unione berlinese degli studenti nazionalsocialisti di contrastare, facendo leva sulla rivalità nella gestione culturale fra Goebbels e Rosenberg, il trionfo tradizionalista di organizzazioni paranaziste fra cui soprattutto la Lega per la cultura tedesca fondata nel 1928-29 da Rosenberg, Himmler, Sepp Dietrich, Frick (che come ministro nazista degli Interni e della Cultura nel 1930-31 per la coalizione di destra nel Land della Turingia, avendo come «consiglieri» Hans Severus Ziegler e Schultze-Naumburg, aveva dato il primo clamoroso esempio di «purificazione» a Weimar facendo sbiancare gli affreschi di Schlemmer nella sede originaria del Bauhaus e mettere in magazzino le opere contemporanee del museo del Castello, in quanto non avevano «nulla in comune con la natura tedesco-nordica» e rappresentavano «l'umanità inferiore dell'Oriente o altre razze inferiori»), proponendo la teoria di un «espressionismo nazionale nordico» – esemplificato soprattutto da Nolde e Barlach – alternativo al «naturalismo classico meridionale». Il tentativo ebbe breve vita, fino alla liquidazione della «sinistra» nazista degli Strasser, mentre la Lega di Rosenberg, con la sua cultura neoclassicista e neoverista della «Terra e del Sangue ariano» di annichilimento delle avanguardie, poteva vantare salde radici nella cultura ufficiale nazionale prebellica. Nel 1913, nella Camera Alta imperiale, le manifestazioni dello Sturm di Walden erano già state indicate come «degenerate», come «sintomi di un'epoca malata». La mostra del 1937 aprì la strada al decreto del 31 maggio 1938 con il sequestro a favore del Reich di 15 997 pitture, sculture e opere grafiche indicate dal Führer come «degenerate», da più di cento luoghi ed enti pubblici (oltre agli artisti «esposti» a

Monaco anche Munch, Van Gogh, Derain, Gauguin, Ensor, Matisse, Picasso), successivamente vendute, anche a gallerie private tedesche come la Möller di Colonia e Berlino e la Franke di Monaco ma soprattutto a privati e musei stranieri, nell'asta a Lucerna della galleria Fischer del 30 giugno 1939 (125 opere scelte con il ricavato di 570 940 franchi svizzeri, in parte impiegati per l'acquisto di armamenti dalla Oerlikon) o direttamente dal ministero di Goebbels, oltre ad alcuni capolavori incamerati da Goering e ai quasi cinquemila dipinti e opere grafiche distrutti nel rogo simbolico del marzo 1939 sul piazzale della caserma centrale dei pompieri di Berlino. (mr).

«Arte español»

Rivista d'arte spagnola (1912-62), prima bimestrale, poi quadriennale; nacque per iniziativa della Sociedad española de amigos del arte, di cui era emanazione. La società, fondata da amatori d'arte per la maggior parte aristocratici, si proponeva di proteggere il patrimonio artistico spagnolo e di divulgare i tesori delle coll. priv. madrilene. Il suo ruolo essenziale, efficace e meritorio, fu l'organizzazione di grandi mostre annuali nelle sale messe a sua disposizione al primo piano della Biblioteca nacional. Le mostre d'arte decorativa (mobili, ventagli, rilegature) si alternavano a quelle di pittura (ritratti di donne spagnole, pittori spagnoli della prima metà del XIX sec., *bodegones* e *floreros*, predecessori e imitatori di Goya). Altre mostre (arte francescana, Madrid antica) raccoglievano intorno a un unico tema arti diverse. In un primo tempo la rivista riflesse gli orientamenti della società spagnola, per il ruolo accordato alle arti decorative. In seguito, dopo aver assunto il nome di «Revista española de arte» (1932-35), ed essere ritornata, dopo la guerra civile, a A e, concesse spazio sempre più ampio alla pittura, approntandovi spesso contributi eruditi, come gli studi di Michel Florisoone sull'ispanismo di Delacroix, di Hilse Hempel Lipschutz sull'esodo delle pitture spagnole durante le guerre napoleoniche, e come la bibliografia critica su Zurbarán dovuta a Gaya Nuño. (pg).

Arte povera

Gli inizi di A p risalgono al 1967; la sua apparizione in Italia corrisponde a un fenomeno internazionale più vasto, che

trova riscontro in ricerche quali la Land Art o la Conceptual Art. In Italia tali ricerche facevano specialmente capo a due centri: Torino, con artisti quali Mario Merz, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Alighiero Boetti, e Roma, dove lavoravano artisti come Pino Pascali o Jannis Kounellis. Il termine **A p** risale al critico Germano Celant, che in occasione dell'apparizione delle opere degli artisti sopracitati, presentava alcune componenti comuni nelle ricerche definite appunto coll'etichetta di **A p**. Rapidamente il termine serví a definire altre tendenze analoghe in artisti europei o americani. La definizione teorica del movimento venne definendosi attraverso gli scritti di alcuni critici (R. Barilli, L. Lippard ma specialmente G. Celant che ne è il maggiore teorico). Ma le ricerche dell'**A p** apparvero specialmente attraverso una serie di esposizioni che rappresentarono altrettante messe a punto di una tendenza di non facile sistematizzazione critica. Tra queste esposizioni particolarmente significative sono la terza Biennale di Bologna (1970) e la mostra di Arte povera, Conceptual Art, Land Art alla Galleria d'arte moderna di Torino (1970). L'**A p** volle segnare il superamento dell'arte degli anni '60, e in particolare delle tendenze pop e op, per riallacciarsi ad alcune componenti culturali degli anni precedenti, e specialmente alle tendenze neodadaiste americane o al *nouveau-réalisme* francese. Il rifiuto dell'opera d'arte come «prodotto» comporta, rispetto al «quadro oggetto» della Op'Art o all'uso della cifra pubblicitaria della Pop'Art, una ricerca di deculturizzazione del prodotto artistico. La possibilità di sfuggire alle leggi del consumo dell'opera stessa viene ricercata attraverso la creazione di lavori artistici a durata effimera, o legati a materiali difficilmente «ricuperabili». L'elementarità di alcuni materiali volutamente «poveri» e l'attività di estrazione artigianale esercitata dall'artista nell'esecuzione degli «elaborati» è una delle risposte alle esigenze che stanno alla base dell'**A p**. Nascono così composizioni di Merz, quali i «trucioli», o i materiali che si modificano e si trasformano non ad opera della volontà dell'artista, ma per le qualità fisiche e chimiche degli elementi stessi: ad esempio la spugna che si altera col variare della composizione atmosferica (come in Anselmo). In altri artisti l'irrecuperabilità dell'opera, e la ricerca della sua collocazione fuori dai canoni tradizionali (sia come definizione, sia come luogo privilegiato, quali il museo

o la galleria) è ottenuta attraverso una reinterpretazione in chiave ludica e assurda del prodotto artistico, di chiara derivazione neodadaista (come in Pasquali, dotato sempre di felice inventività poetica). O, ancora, nella proposta di un'arte come «concetto» o puro «progetto» al di fuori dell'oggetto artistico tradizionalmente concepito. Tali «progetti», possono determinarsi in uno spazio naturale (ad esempio nel paesaggio, come viene realizzato soprattutto nella Land Art); ma anche, e specialmente, usando della tecnologia più avanzata (quale l'elettronica) che viene utilizzata come «mezzo di comunicazione» atto a superare l'oggetto stesso. Così ad esempio l'uso di nastri magnetici registrati o di circuiti televisivi alla Biennale di Bologna dove al centro della mostra era stato installato un circuito televisivo chiuso attraverso cui gli artisti «intervenivano» direttamente «proponendo» le loro opere. Si è parlato sotto quest'aspetto di *informel technologique*. L'A p ha avuto, fino a pochi anni or sono, una vasta diffusione in Italia e all'estero; centri principali di tale tendenza sono state gallerie come ad esempio la Gall. Sperone di Torino, Sonnabend di Parigi o Leo Castelli a New York. Realizzazioni di A p sono state ospitate in vari musei, in Europa e in America, in esposizioni di gruppi: oltre che alle biennali di Bologna e di Parigi 1970, e alla mostra nel Museo civico di Torino, al Museum of Modern Art di New York (1968 e 1970), a Documenta (Kassel, 1968), allo Stedelijk Museum di Amsterdam (1969), alla Kunsthalle di Berna (1969), al Museum of Contemporary Art di Chicago (1969). Testimonianze di A p si trovano, oltreché nelle citate gallerie, in musei quali il MOMA di New York, la Gnam di Roma, e ad Amsterdam, ecc. (lm).

arte sacra

Si tratta di una distinzione che nasce nell'area del cristianesimo con la Controriforma, nella seconda metà del XVI sec. Si veniva a distinguere un'arte ad uso della chiesa cattolica, con regole e codici separati da quelli di tutte le altre manifestazioni artistiche. La letteratura artistica, a partire dal Concilio di Trento, parla indifferentemente di **a s** e di arte religiosa. Con il Concilio ecumenico Vaticano II (nella *Costituzione sulla liturgia*) si distingue «arte religiosa» come arte di soggetto religioso da «arte sacra» per la produzione finalizzata al culto. Il Concilio di Trento giunge alle conclusio-

ni sull'arte nel dicembre del 1563: si dovevano difendere le immagini sacre dalle accuse di idolatria formulate dai protestanti e, soprattutto, garantire a queste immagini una sufficiente «convenienza», una efficienza didascalica, un rigore dottrinale, una funzione pietistica. All'inizio del quinto decennio del Cinquecento, l'arte era entrata in crisi di relazione con la Chiesa per la svolta conservatrice di autodifesa che in questa si affermava contro il maturare di nuovi pensieri teologici. Lo stesso *Giudizio universale* di Michelangelo, voluto da Clemente VII e dipinto negli anni di massima apertura del pontificato di Paolo III, appena terminato cade sotto la nuova censura restauratrice; correrà il rischio di essere distrutto e si salverà, pur con assurdi ritocchi, per la fama indiscussa del suo autore. Mentre Caravaggio superava la prima crisi del Cinquecento intuendo e sperimentando nuovi settori conoscitivi, nella Chiesa, per porsi al riparo dalle inquietudini del mondo artistico, si inventava l'**a s** come arte a sé stante, che fermasse e componesse le ampie capacità descrittive e idealizzatrici acquisite nel corso dei due secoli precedenti. L'**a s** da allora ha teso ad essere un mixto di naturalismo e d'idealizzazione su schemi conoscitivi già acquisiti in uno spazio prospettico-sentimentale, nella speranza di rimanere tale per sempre, al servizio della pietà e della catechesi religiose. Nel xx sec. alcuni artisti, sia cattolici sia laici, hanno posto il problema di un'arte in grado di esprimere la spiritualità intrinseca negli eventi della storia sacra (tra questi Matisse, Rouault, Manassier, Bazin – gli ultimi due come pittori astratti), proponendo spesso soluzioni di grande interesse figurativo, ma riconfermando una innegabile verità, che cioè non ha senso un'**a s** che si muova lungo linee di ricerca separate da quelle dell'arte nel suo complesso. (*ero*).

«Artforum»

Rivista americana mensile di storia dell'arte e di critica. Fu fondata nel 1962 a San Francisco da John Irwin; è pubblicata dal 1967 a New York. Il suo campo d'interessi è rigorosamente delimitato all'epoca contemporanea e allo studio delle sue radici principali; così, sono stati pubblicati articoli riguardanti Picasso, Matisse, l'avanguardia russa, il surrealismo; ma è stata pure seguita, man mano che gli artisti comparivano sulla scena, l'evoluzione critica delle opere di

Noland, Stella, Olitski e dei movimenti piú avanzati dell'arte americana. Grazie a una redazione omogenea, A ha sviluppato posizioni critiche spesso molto ferme. Si è posta a difesa dell'arte americana contemporanea, e piú precisamente della scuola di New York. Per questo motivo ha catalizzato l'attenzione dei giovani pittori e critici. (jpm).

«Art History»

Rivista fondata nel 1970 da un gruppo di storici dell'arte anglosassoni collegati alla Association of the Art Historians, diretta da J. Onians e da un comitato di redazione di cui fanno parte M. Baxandall, T. Clark, W. Vaughan. Tra i molti collaboratori vanno ricordati A. Blunt, J. Gage, D. Freedberg, E. Gombrich. Impegnati in un programma di rinnovamento degli studi storico-artistici, in evidente opposizione con le scelte metodologiche delle riviste inglesi piú affermate quali il «Burlington Magazine», i promotori della testata si sono dichiarati, sin dall'inizio, interessati a un'apertura sostanziale nei confronti delle sollecitazioni provenienti da altre discipline scientifiche e umanistiche. Uno spazio consistente hanno gli studi di storia sociale dell'arte e di psicologia dell'arte. (sr).

Arthois, Jacques d'

(Bruxelles 1613 - 1686 ca.). Nominato maestro nel 1634, fu paesaggista dalle grandi qualità decorative, amante delle grandi superfici; s'ispirò principalmente ai boschi dei dintorni di Bruxelles (Soignies), e continuò, con un'ampiezza tutta rubensiana, la tradizione del paesaggio silvestre inaugurata da Bril e Coninxloo. Sono assai caratteristici del suo gusto barocco i terrapieni e le scarpate sabbiose, violentemente illuminati per contrasto, con spesse masse di cupa vegetazione. Il suo influsso e i suoi molti allievi lo fanno apparire il capofila di tutta una scuola di paesaggisti a Bruxelles nel XVII sec. A Montpellier è conservato un bel quadro firmato dal maestro e da Teniers (per le figure). A è rappresentato a Madrid (14 dipinti al Prado), a Bruxelles (MRBA) e a Quimper (MBA). (jf).

arti e corporazioni

Per quanto *collegia* e *corpora* di artigiani siano attestati già in epoca romana, l'esistenza di organizzazioni che sotto il

nome di «arte», «fraglia», «gilda» (o «ghilda»), «scuola», ecc. raggruppino specificatamente i pittori non è provata in Europa prima del Duecento. Essa presuppone di fatto un sistema socio-economico in cui tutti i mestieri siano dettagliatamente regolamentati, sistema che venne raggiunto solo con lo sviluppo mercantile e manifatturiero del basso medioevo. Con il consolidarsi della città e la connessa crescita dei bisogni, si verifica allora la condizione necessaria per la nascita di ogni arte o corporazione: la presenza, cioè, di un numero sufficiente di persone che esercitino lo stesso mestiere, o mestieri assimilabili, entro la stessa cerchia di mura. Il fatto che, in ispecie agli albori del loro ordinamento corporativo, i pittori vengano spesso accomunati ai sellai, ai cartolai, agli speziali e ad altri artigiani con cui condividono materiali o procedimenti di lavoro è la prova più chiara che, anche computando insieme imbianchini e artisti di genio, le persone che vivevano del proprio pennello non erano poi tante nei centri urbani del Due e Trecento. Nel 1292, a Parigi, su circa 15 200 tassati, pittori e miniatori insieme superano di poco la quarantina. Il colore è un lusso nel medioevo, e l'esistenza di una corporazione di artigiani che lo tratti di mestiere indica sempre uno stato di relativa agiatezza.

Il *Libro dei mestieri* di Etienne Boileau, specchio della Parigi di san Luigi, traccia entro il 1271 un quadro complesso dell'industria del lusso in una metropoli medievale all'apice della sua fama. Per altre città non esiste nulla di simile, e lo storico deve puntare su documenti meno affascinanti, in primo luogo gli statuti delle stesse corporazioni. Come per gli orefici, anche per i pittori è Venezia che apre la lista: lo statuto dei suoi pittori è del 1271. Nel 1293, nel mezzo del regno accentratore di Edoardo I e dello stile di corte, i pittori di Londra promulgano le loro prime ordinanze, in gran parte relative alla finitura e alla decorazione delle selle. Seguono nel 1315 e nel 1348 rispettivamente gli statuti dei pittori di Firenze, accolti nell'Arte dei medici e degli speziali dove diverranno eleggibili solo l'anno dei Ciompi, e dei pittori di Praga. Come risulta da questi esempi, la storia delle corporazioni dei pittori non segue una linea privilegiata di diffusione, ma si presenta piuttosto come il frutto tardo di un sistema organizzativo ormai universalmente radicato in Europa, e per altri mestieri più che secolare.

Non è detto, naturalmente, che gli statuti pervenutici segnino sempre la data di nascita di una corporazione o peggio, come voleva certa storiografia di campanile, la prova inconfutabile del rigoglio di una scuola pittorica. Siena, Perugia e Bologna sono in pieno fiore già tra Due e Trecento, ep pure gli statuti noti dei loro pittori e miniatori sono tutti posteriori alla peste nera, risalendo al 1356, al 1366 e a dopo il 1375 rispettivamente. Anche l'idea diffusa delle corporazioni come forma di organizzazione tipica del gotico comunale e borghese va ridimensionata. Roma ad esempio, cui la lunga permanenza dei papi ad Avignone negò un grande Trecento pittorico, ebbe il suo statuto dei pittori in pieno Rinascimento, nel 1478, sotto il dispotico Sisto IV.

Dal Due al Quattrocento, all'ombra di una corte come nelle città libere, gli statuti e i loro numerosi aggiornamenti contemplano una gamma ristretta di problemi che solo indirettamente fanno luce sul lavoro del pittore. Il principale interesse è istituzionale: tasse annuali e d'immatricolazione, doveri dei membri, carattere e durata delle cariche. La funzione etico-religiosa del sodalizio, dagli obblighi di mutua assistenza al prechetto festivo, fornisce un altro nucleo di argomenti generalmente considerati con dovizia di particolari. Quanto al mestiere vero e proprio, si raccomanda soprattutto che i materiali usati siano della qualità prevista e che i maestri mantengano un rapporto corretto tra loro e con i rispettivi lavoranti e discepoli. Un pittore che esegua un'opera con dei difetti tecnici o sottragga collaboratori a un collega può venir punito; egli turba infatti la buona convivenza tra i membri della corporazione e l'immagine sociale della stessa. Gli statuti menzionano a volte il tirocinio necessario per venire dichiarati maestri, ma ogni responsabilità didattica spetta alla bottega presso cui esso viene compiuto o si dice venga compiuto. Uno spiccatissimo spirito di corpo, grande fattore di forza sia all'interno sia verso l'esterno, detta infine la norma frequente che vieta a pittori non iscritti all'arte o stranieri l'esercizio della loro professione. In tutte queste prescrizioni, sostituendo la parola «pittore» con la parola «ottonaio», «fabbro», «legnaiolo», ecc., si può aver chiara l'idea di quanto poco gli statuti delle corporazioni dei pittori concernano la pittura. Per questo l'incipit dello statuto dei pittori senesi del 1356 costituisce un'eccezione spesso citata: «Noi siamo per la grazia di Dio manife-

statori agli uomini grossi, che non sanno lettera, de le cose miracolose, operate per virtú et in virtú de la santa fede». Un'eco simile della formula «pictura quasi scriptura» espressa sullo scorcio del vi sec. da papa Gregorio Magno sa piú di confraternita che di corporazione, e la distinzione tra i due istituti non dovrebbe essere troppo rigida. A Praga, nel 1348, la corporazione nasce proprio da un desiderio di rendere piú direttamente vincolante il legame tra colleghi nato nella locale confraternita di San Luca, mentre a Firenze la «compagnia» dedicata allo stesso santo pittore, che dal 1339 in avanti raccoglie pittori ed artigiani affini quali scultori e battiloro, costituisce un primo sintomo di una coscienza professionale specifica cui l'Arte dei medici e degli speziali rimane a lungo sorda. Non a caso, nella Firenze del 1562-63, l'accademia si svilupperà dalla «compagnia», non dalla corporazione. Solo nel 1571 la «compagnia et academia delle arti del disegno» diverrà essa stessa un'arte, confermando in tal modo la vitalità del sistema corporativo, destinato di fatto a durare un po' dovunque fino alla rivoluzione francese.

Inflessibile nel garantire ai membri di pari grado gli stessi diritti, la corporazione assicura in genere che la qualità tecnica della produzione pittorica non scenda oltre un certo livello, senza per questo costituire un ostacolo diretto alla libertà propriamente artistica. Si danno però dei casi, segnatamente in presenza di personalità di spicco, in cui un singolo membro ritiene insopportabili i limiti impostigli dalla corporazione ed entra con questa in conflitto. Dopo i precoci segnali che oppongono l'architetto Brunelleschi all'arte fiorentina dei maestri di pietra e legname e lo «statuario» Michelangelo a quella romana degli scalpellini, il braccio di ferro tra Giovan Battista Paggi e la corporazione dei pittori di Genova costituisce alla fine del Cinquecento l'esempio piú significativo nel campo della pittura. Autodidatta e costretto a vivere a Firenze per un omicidio, il pittore genovese non poteva esercitare in patria né farvi pervenire le sue opere per opposizione esplicita della corporazione, i cui statuti risalivano agli anni 1396-1402; tuttavia, avendo fatto ricorso al Senato genovese, ebbe la meglio, e con una sentenza che sarebbe tornata come una bandiera nella letteratura artistica successiva.

Il Paggi era di origine patrizia, ma piú che questo fatto sembra aver convinto i suoi giudici l'idea che la pittura fosse

un'arte liberale e quindi inconciliabile con le restrizioni di uno statuto corporativo. Il cammino dall'«artigiano» medievale all'«artista» moderno è assai meno drammatico di quello che volessero far credere i critici della società vittoriana come Ruskin e Morris. Tuttavia è indubbio che una fase cruciale di quel cammino è rappresentata dalla convinzione che la pittura non sia riducibile a mera attività manuale. Questa convinzione è già presente nel Trecento e ad essa sembra aver contribuito più la società di corte che quella cittadina: prima di venire definito dal Boccaccio «una delle luci della fiorentina gloria», Giotto è registrato a Napoli come *familiaris* del re. Lo stesso secolo che vede moltiplicarsi gli statuti dei pittori porta dunque con sé il loro tarlo più tenace, vale a dire il mito della pittura come arte nobile. Quando il Cennini, parlando di quanti «vengono all'arte», precisa «chi per animo gentile e chi per guadagno», il significato della parola «arte» sfuma tra il vecchio senso di corporazione e quello moderno di libera attività spirituale, fondata su una specifica vocazione. (mc).

«Art in America»

Rivista americana bimestrale fondata nel 1913. Fu inizialmente dedicata alle nuove acquisizioni dei musei americani, come «The Art Quarterly». In particolare, pubblicò un gran numero di contributi sull'arte antica dovuti a storici dell'arte di grande reputazione come B. Berenson, R. Offner, F. Mason-Perkins, W. R. Valentiner, R. Longhi, V. Lazarev. In seguito, in ragione del considerevole sviluppo artistico dell'arte americana contemporanea, e sotto la direzione di Jean Lipman, A in A si è sforzata di delineare, in ciascun fascicolo, un quadro il più possibile completo dell'attività dei giovani pittori e scultori (Jean Lipman, particolarmente interessato alla scultura, ha conferito alla rivista un orientamento più deciso verso quest'arte), ampliando il proprio campo con articoli riguardanti l'architettura, le arti grafiche e decorative, le grandi collezioni americane e i nuovi movimenti cinematografici. (jpm).

«Art International»

Rivista fondata in Svizzera nel 1956 col titolo «European Art this Month»; divenne nel 1958 A I per corrispondere alla richiesta dei lettori europei, desiderosi di una maggiore

informazione sulle attività artistiche americane. Presenta una dozzina ca. di articoli sull'arte antica e contemporanea, nonché interviste con artisti, redatte in inglese o in francese da artisti e storici dell'arte di vari paesi. Corrispondenti dai principali centri artistici del mondo redigono regolarmente rapporti critici sulle principali mostre d'arte antica e contemporanea. (ep).

«Artiste, L'»

Rivista francese illustrata, pubblicata a Parigi tra il 1831 e il 1904; svolse un ruolo importante nel movimento artistico del XIX sec. Fondata nel momento in cui si moltiplicavano le manifestazioni pubbliche nel campo dell'arte (*salons*, mostre, musei), e in cui si andava rafforzando il ruolo svolto dalla stampa periodica, fu la prima rivista francese esclusivamente dedicata all'arte, e restò uno degli organi d'informazione e di critica d'arte più notevoli del XX sec., tanto per la qualità della presentazione quanto per l'eccezionale livello dei collaboratori.

La rivista, di cui si occupava allora attivamente Jules Janin (1804-74), durante i primi tre anni di vita era orientata in particolare verso le arti figurative; svolse sulle prime un ruolo nella diffusione del pensiero romantico. Difendendo la libertà dell'arte e degli artisti, e abbracciando la missione dell'emancipazione e del riconoscimento dei giovani talenti, accolse ed incoraggiò la maggior parte dei pittori, scultori, incisori di una certa importanza durante il secondo terzo del XIX sec., che ad essa dovettero il proprio successo.

Dal 1859 in poi, i rendiconti dei *salons* vennero abbandonati; apparvero invece sulla «Gazette des beaux-arts», fondata nel medesimo anno. Da allora i direttori dell'A assegnarono maggiore importanza alla parte letteraria. Arsène Houssaye (1815-96), l'altro grande protagonista della rivista, ricorse come redattore capo a Théophile Gautier, pubblicando testi, divenuti celebri, di Baudelaire, Murger, Nerval e Stéphane Mallarmé.

Attraverso i suoi illustratori, e grazie soprattutto al regolare inserimento di incisioni fuori testo, L'A fu pure tra le principali pubblicazioni della grafica a Parigi in tutte le sue forme tecniche, in particolare in epoca romantica. Vi collaborarono come vignettisti Alfred e Tony Johannot, Charlet, Raffet, Gavarni, Deveria, Daumier; vi esordirono artisti

come Nanteuil, Meryon, Bracquemond; vi incisero i propri dipinti Delacroix, Ary Scheffer, Decamps, Eugène Lami. Il complesso di queste tavole, che rappresentano la maggior parte dei temi e degli artisti dell'epoca, con testi ove si notano i massimi nomi della letteratura e della critica contemporanea (Baudelaire, i Goncourt, Huysmans, Ph. Burty, Ch. Blanc) fa della rivista una delle fonti più rivelatrici del pensiero e della vita artistica francese nel corso del XIX sec. (*mtmf*).

«Artitudes International»

Rivista mensile francese fondata nel 1971 da François Pluchart col titolo «*Artitudes*», e divenuta l'anno seguente **A I**. Considerata per lungo tempo rivista marginale della pubblicistica d'avanguardia, fu tra le prime a diffondere in Francia, negli anni '70, le nuove tendenze e più particolarmente l'arte corporea. Ogni fascicolo contiene una ventina di articoli principali articolati intorno a un argomento particolare: artista, gruppo di artisti, musica, cinema *underground*. Molte pagine sono riservate alle manifestazioni artistiche internazionali. La rivista è ampiamente aperta alle correnti internazionali. (*ep*).

«Art News»

Rivista mensile fondata nel 1902, diretta da J. C. Hyde; raggiunse maturità e diffusione solo a partire dagli anni '40 sotto la direzione di Thomas Hess. Negli anni '50 l'espressionismo astratto trovò fra i redattori della rivista strenui difensori. Newman, De Kooning, Motherwell, Kline e Pollock furono a più riprese oggetto di articoli tanto acuti quanto favorevoli. Sempre ampiamente illustrata, **A N** è servita a diffondere presso un pubblico assai vasto la nuova pittura americana. I movimenti successivi all'espressionismo astratto sono stati anch'essi oggetto di studi (per esempio la serie di articoli di Gene Swenson *What is Pop Art?*), ma l'atteggiamento della rivista è stato in generale più riservato per quanto riguarda certi sviluppi recenti dell'arte americana. Ogni anno **A N** pubblica un supplemento, *Art News Annual*, che raccoglie una serie di articoli su un determinato tema. (*jpm*).

Art Nouveau

Lo stile **A N** assunse denominazioni diverse nei vari paesi ove si diffuse: in Italia stile floreale o liberty (dai magazzi-

ni inglesi di A. Lasenby Liberty, che vendevano oggetti **A N**); in Germania Jugendstil, in Austria Sezessionstil, in Spagna modernismo, mentre **A N** è il nome che assunse in Francia e in Belgio. Nonostante le differenze date da quest'ampia diffusione lo stile **A N** presenta alcuni tratti caratteristici; ai modelli stilistici passati si contrappone ora l'ispirazione alla natura: la forza organica vegetale diviene il modello dello sviluppo della linea ornamentale. Questa tendenza lineare deriva in gran parte dall'influenza che ebbe, negli ultimi decenni dell'Ottocento, la diffusione in Europa della pittura cinese e giapponese. Essa determinò il gusto per l'asimmetria, i tagli arditi di composizione, la rapidità d'esecuzione, la collaborazione che vi si vide tra arte e artigianato, e in genere una spinta nella pittura a una stilizzazione delle figure e a una concezione decorativa della forma, spesso legata a motivi simbolici. Tra i pittori legati allo stile **A N** si possono citare G. Klimt, F. Hodler, F. Knopff, A. Beardsley, J. Toorop, una certa fase di Munch. A queste componenti si associa, soprattutto nell'ambito dell'architettura e delle arti applicate, che ebbero un ruolo determinante nell'elaborazione e nella diffusione dello stile **A N**, la nascita di una nuova concezione dell'unità tra progetto e prodotto: tra lavorazione del materiale e funzionalità dell'oggetto nell'artigianato, tra interno ed esterno in architettura. In particolare in questo ambito si pongono le opere degli architetti americani e tedeschi, che avranno un'influenza decisiva sugli sviluppi dell'arte del Novecento. In Inghilterra, dove già dalla metà dell'Ottocento si erano sviluppate le idee di un'unità dell'arte, come testimonia il periodico preraffaellita «The Germ» (1850), prese forma il progetto di Morris e Ruskin di un'arte sociale che portasse il bello alla portata di tutti, nel rispetto dei materiali e della funzionalità dell'oggetto. Il movimento inglese delle Arts & Crafts organizzava dal 1888 esposizioni di artigianato d'arte e produceva oggetti che rispondevano al desiderio di contrapporsi alla decadenza della qualità, imposta dallo sviluppo industriale. Sebbene l'esperienza inglese si possa considerare una radice importante dell'**A N**, tale carattere antindustriale non doveva prevalere nello sviluppo europeo di questo stile, per il quale il rapporto con l'industria e l'uso di nuove tecniche e nuovi materiali fu anzi uno stimolo decisivo alla ricerca di soluzioni stilistiche. Le riviste ebbero un ruolo determinan-

te per la diffusione dell'**A N**. Una delle più antiche fu la rivista inglese «The Studio», apparsa anche in francese dal 1893, che organizzò concorsi per creazioni di arti applicate. «L'art moderne», fondata a Bruxelles nel 1881, e la rivista fiamminga «Van Nu en Straks» (Anversa-Bruxelles 1892-1901) mostrano il ruolo di avanguardia che ebbe il Belgio nello sviluppo dell'**A N**, con le opere di Van de Velde e dell'architetto V. Horta. A Vienna «Ver Sacrum» (1898-1903), organo della Secessione presieduta da G. Klimt cui si legarono gli architetti J. Olbrich e J. Hoffmann; a Monaco «Jugend» (che darà origine al termine Jugendstil) attorno a cui si raccolsero artisti come H. Obrist e H. Eckmann che lavoravano su motivi decorativi vegetali; a Barcellona – dove l'architetto Gaudí è uno dei più originali esponenti del modernismo – la rivista «Joventut», propagano lo stile **A N**. In Francia l'**A N** si sviluppò soprattutto nelle arti applicate (riviste parigine «Art et décoration» del 1897 e «L'Art décoratif» del 1898) dopo le esposizioni nella bottega parigina di S. Bing, mercante di arte antica cinese e giapponese, di progetti per vetrate dei Nabis. Bing organizzò anche un «primo Salon dell'**A N**» nel quale presentò quadri di Carrière, M. Denis e Knopff, sculture di Rodin, vetri di Gallé e di Tiffany, gioielli di Lalique, manifesti di Beardsley e Mackintosh, e nel 1896 la prima esposizione parigina di Munch. In Italia lo stile liberty si sviluppò in particolare nel primo decennio del Novecento, quando lo sforzo di Giolitti di condurre una politica d'industrializzazione di alcune zone del paese ne facilitò la diffusione. Nell'ambito della grafica e delle arti applicate numerosi esempi di applicazione dello stile liberty emergono già dal 1895, ma l'apice dell'influsso dell'**A N** in Italia si raggiunge nel 1902, con l'esposizione internazionale d'arte decorativa moderna tenutasi a Torino nel parco del Valentino, ove erano esposti i maggiori esempi di architettura, arredi e arti applicate dell'**A N** europea. Nell'ambito della pittura italiana esempi della diffusione dello stile liberty si avvertono nel prevalere della linea in senso decorativo in opere come il manifesto di Leonardo Bistolfi per l'esposizione di Torino (Milano, Civica raccolta delle stampe A. Bertarelli) accanto ai forti influssi delle correnti più simboliste dell'**A N** europea e in particolare della Secessione viennese e di Klimt, avvertibili soprattutto nell'opera di Segantini. (sr).

«Art Press International»

Rivista mensile francese, fondata nel 1972 da Catherine Millet col titolo «Art Press», mutato dal 1976 in A P I. Si è conquistata, grazie al suo dinamismo e al suo evolversi, un importante pubblico europeo. L'informazione da essa trasmessa riguarda l'architettura, le arti visive, il cinema, il teatro, e fa il punto sulle caratteristiche tecniche e sul clima politico che le sottende. Ciascun fascicolo contiene una decina di articoli sulle arti visive; si insiste in modo particolare sulla Minimal Art. La rivista ha difeso a lungo *Support-Surface*. Vi compare una rubrica riguardante l'attualità letteraria, nonché una selezione delle mostre accompagnata da brevi analisi. È abbondantemente illustrata con fotografie in bianco e nero. (ep).

«Art Quarterly, The»

Rivista trimestrale americana pubblicata a partire dal 1938 dal Detroit Institute of Arts, con la direzione di W. R. Valentiner. Pubblicò importanti studi, stimolati in genere dall'attribuzione o dall'acquisizione di un'opera d'arte. Successivamente, per impulso del redattore Jerrold Lanes, presentò al pubblico articoli d'interesse più generale. Il suo campo rimase tuttavia più quello della discussione di problemi di attribuzione che quello dei problemi iconografici o di carattere generale nella storia dell'arte. Ha pubblicato regolarmente elenchi, con riproduzioni, delle recenti acquisizioni dei musei americani. Disponeva di un ventaglio di collaboratori ampio e vario, tra i quali vanno citati almeno i nomi di Max Friedländer e di Lionello Venturi. Ha cessato le pubblicazioni nel 1976. (jpm).

«Arts, Les»

Rivista mensile francese riguardante i musei, le collezioni, le mostre; venne fondata nel 1902 a Parigi dall'editore Goupil, cui successero Manzi e Joyant. Pubblicò 192 numeri dal gennaio 1902 al dicembre 1920 (s'interruppe tra il settembre 1914 e il dicembre 1916). Nella sede della redazione, la Galerie des Arts al n. 24 del Boulevard des Capucines, poi in rue de la Ville l'Evêque, vennero presentate anche alcune mostre: in particolare due retrospettive nel 1914: Pissarro in febbraio, Toulouse-Lautrec in agosto. Intento della rivi-

sta, esposto da André Michel nel primo numero, era di familiarizzare il pubblico con le opere d'arte, attingendo ai fondi dei musei, ma soprattutto rivelando i complessi delle collezioni francesi e straniere. La maggior parte degli articoli, sorretti da abbondanti illustrazioni, riguardava la formazione o l'arricchimento di tali collezioni (coll. Rouart, Chéramy) e commentava le manifestazioni artistiche ufficiali. Collaborarono regolarmente alla rivista Arsène Alexandre, Roger Marx, André Michel, Paul Vitry; comparivano pure regolarmente monografie su artisti (J. Dalou) e monumenti (Maisons-Laffitte), nonché studi su aspetti particolari di singole opere. Compromessa dalla crisi della carta nel 1918, scomparve poco dopo. (sr).

«Arts Magazine»

Rivista americana fondata nel 1926 col titolo «Art Digest» da The Art Digest Incorporation; assunse poi il nome di «Arts», e infine quello attuale. Mensile, essenzialmente, orientata verso l'arte americana, contiene una quarantina di saggi sugli artisti della scuola di New York, sull'astrattismo americano, sull'espressionismo, sulla Pop'Art e sulla Minimal Art. Alcuni servizi sono dedicati ad artisti europei e all'arte classica. Ampio spazio è destinato alla scultura contemporanea. (ep).

Artz, David Adolphe Constant

(L'Aja 1837-90). Allievo dell'accademia di Amsterdam, subì l'ascendente dell'amico Jozef Israels, in compagnia del quale lavorò, e appartenne alla scuola dell'Aja. Fece un lungo soggiorno a Parigi (1866-74), inframmezzandolo con viaggi in Inghilterra, Germania e Italia. Le scene d'interni contadini e di vita dei pescatori costituiscono l'essenziale della sua opera (Amsterdam, SM; L'Aja, GM). (sr).

Arundel

(Thomas Howard, secondo conte di) (Finchingfield 1585 - Padova 1646). Soprannominato da Walpole il «padre della virtù in Inghilterra», A dovette il suo amore per l'arte al viaggio sul continente, con Inigo Jones, dal 1612 al 1614. Fu collezionista insaziabile, abile ed erudito; diventò il consigliere del principe Enrico (1594-1612), fratello maggiore di Carlo I. Emissari come William Petty passavano per lui

al setaccio l'Europa. Apprezzava soprattutto la pittura del Nord, con una pronunciata preferenza per Holbein, di cui possedeva una trentina di opere, tra cui *Anna di Clèves* (Parigi, Louvre), *Jane Seymour*, il *Dottor John Chambers* (Vienna, KM), il *Duca di Norfolk* e *Sir Henry Guildford* (castello di Windsor); amava pure i manieristi italiani e i pittori veneziani, e possedeva numerose tele attribuite a Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Bassano, Veronese, Pordenone, Correggio e Parmigianino. Grande amatore dei disegni, acquistò la coll. Gonzaga, comprendente un'importante serie di Parmigianino, la magnifica serie di disegni di Leonardo (oggi al castello di Windsor), serie di Dürer (oggi a Londra, BM) e di Holbein (*Trionfo della ricchezza* e *Trionfo della povertà*), e i celebri ritratti disegnati donatigli da Carlo I (oggi al castello di Windsor). Invitò Hollar in Inghilterra nel 1636. Nel 1642 portò con sé in esilio le collezioni, ma a partire dal 1654 suo figlio cominciò a disfarsene; tra i quadri ereditati dal duca di Norfolk citiamo il ritratto, dovuto a Holbein, di *Christina di Danimarca*, venduto alla NG di Londra nel 1909. (jh).

Asam, Cosmas Damian

(Benediktbeuern 1686 - Monaco 1739). Il fratello **Egid Quirin** (1692-1750), scultore e stuccatore, ne fu il collaboratore. Dopo la morte del padre **Hans Georg** (1649-1711), che aveva loro insegnato la tecnica dell'affresco, i due fratelli andarono a completare la propria formazione a Roma (1712-14). Le decorazioni delle chiese di Ensdorf (1714), di Michelsfeld (1716), di Amberg (1717), eseguite al loro ritorno in patria, sono ancora tradizionali; solo a Weingarten (1717, decorazione delle sei campate della navata e della cupola all'incrocio del transetto) A applica i principî di Andrea Pozzo. Una delle campate ripete sulla volta con grande esattezza, in quadratura, l'architettura reale; tale continuazione illusionistica dello spazio reale è destinata a conferire maggior verosimiglianza all'apparizione divina nella cupola a cielo aperto, rappresentante la *Visione di san Benedetto*. Ad Aldersbach (1720) egli tentò per la prima volta di dissimulare l'architettura per mezzo dello stucco, che sostituisce così la pittura. Lo stile di A è perfettamente maturo nella chiesa di Weltenburg (1721, *Glorificazione della Vergine* nella cupola), di cui fu pure l'architetto.

Lo spazio chiuso che consente, mediante una breccia, l'in-

tervento del mondo celeste, viene sfruttato nell'*Adorazione dei pastori* nella volta della chiesa di Einsiedeln (1724-26), ove la complessità della composizione e la profusione delle figure corrispondono alla decorazione rococò, sinuosa e pesante. Il soffitto di Santa Maria Victoria a Ingolstadt (*Maria regina del mondo*, 1732-36) si sviluppa in altezza, dall'uno all'altro dei lati corti. I personaggi rappresentanti le quattro parti del mondo, in tonalità sature e grevi, occupano gli angoli e la zona inferiore; poi, a partire da una serie di scene su piani prodotti dalle rocce, si accede a una grandiosa architettura trionfale che ospita Maria, trattata con tutti gli artifizi dell'illusionismo. Nelle opere profane, come il *Trionfo di Apollo* (1730), che decora un soffitto ottagonale nel castello di Alteglofsheim, il suo talento si dispiega con ancor maggiore facilità, evidente nella libertà dei movimenti, nel colore splendente dalle dominanti violetta e oro e nel disegno libero, con una tendenza alla deformazione. La fama di A fece sí che a lui si ricorresse in tutto il mondo germanico, fino alla Slesia. Ponendosi nella linea dei grandi affrescati italiani, egli rappresenta il culmine del tardo barocco ed annuncia il rococò bavarese. (jhm).

Asburgo

I principi della casa d'A, famiglia imperiale d'Austria, furono tra i massimi collezionisti e mecenati d'Europa. L'immenso estensione dei loro domini ne favorí le iniziative artistiche, che investirono varie zone dell'impero. **Massimiliano I** (1459-1519) venne iniziato da sua moglie **Maria di Borgogna** (1457-82) alle raffinate tradizioni d'una corte ancora medievale; mentre il suo spirito «moderno» di principe rinascimentale si manifestò nella protezione da lui accordata agli artisti del suo tempo, particolarmente Dürer, che per lui eseguí, oltre a numerosi ritratti dipinti (Vienna, KM) o disegnati (Vienna, Albertina), una serie di disegni destinati ad essere incisi per il *Trionfo di Massimiliano* (ivi). Sua figlia **Margherita d'Austria** (1480-1530), governante dei Paesi Bassi dal 1507 al 1530, la cui corte a Malines fu centro di alta cultura, raccolse non soltanto oggetti rari, e una biblioteca contenente preziosi manoscritti, ma anche una galleria di pittura ammirata da Dürer nel corso del suo viaggio in Fiandra nel 1521. Suoi pittori di corte erano Van Orley (*Ritratto di Margherita*: Bruxelles, MRBA; cartoni per

gli arazzi delle *Cacce di Massimiliano*), Jacopo de' Barbari, Mabuse, Juan de Flandres. Margherita possedeva inoltre opere di Van Eyck (*I coniugi Arnolfini*: oggi a Londra, NG; *Vergine al pozzo*: Anversa), Memling, Van der Weyden. Educò suo nipote Carlo V (1500-58) comunicandogli l'amore per la pittura. Carlo V nutrì per Tiziano, che incontrò per la prima volta a Bologna nel 1532, un'ammirazione incondizionata; il pittore eseguì una serie incomparabile di ritratti: *Carlo V alla battaglia di Mühlberg* (Madrid, Prado), *Ritratto dell'imperatore seduto*, dipinto ad Augsburg (Monaco, AP). Tra i numerosi quadri che, si dice, l'imperatore portò con sé nel ritiro di Yuste figuravano otto tele tra le più belle di Tiziano. L'eredità artistica di Carlo V passò alla Spagna (Madrid, Prado). Le collezioni imperiali austriache assunsero intanto grande ampiezza: l'imperatore **Ferdinando I** (1503-64) costituiva per la prima volta, con la fondazione del «tesoro imperiale», una raccolta che doveva restare unica e indivisibile e trasmettersi di padre in figlio. Uno dei suoi figli, **Ferdinando II**, reggente del Tirolo (1529-95), raccolse nel suo castello di Ambras non soltanto oggetti curiosi tra i più vari, ma anche una serie di ritratti, di valore più documentario che artistico. Toccò a suo nipote, l'imperatore **Rodolfo II** (1552-1612), raccogliere nel suo castello di Hradčany a Praga la più bella collezione del suo tempo. Il principe nutriva per l'arte un amore quasi esagerato, al punto di sacrificarle l'attività politica. Mirava ad essere non solo collezionista, ma anche ispiratore di un'arte nuova, e Praga divenne il centro del manierismo germanico: vi operarono Spranger, Aachen, Heintz. Ma il sovrano amava anche la pittura italiana (Arcimboldi) ed era grande ammiratore di Dürer e di Bruegel, che corrispondevano al suo gusto per il bizzarro e gli oggetti strani, l'alchimia e l'astrologia. Le sue collezioni andarono in gran parte disperse nel 1648, quando gli Svedesi saccheggiarono Praga, e vennero trasferite a Stoccolma (Cristina di Svezia). Tuttavia, alcune opere erano state portate a Vienna (oggi al KM); tra esse *Io* e *Ganimede* di Correggio, la *Danae* di Tiziano, numerosi Dürer (*Vergine col Bambino*, *Trinità*, *Martirio dei Decimila*) e Bruegel (*Strage degli innocenti*, *Salita al Calvario*, *Conversione di san Paolo*). Vero fondatore delle raccolte imperiali austriache fu l'arciduca **Leopoldo Guglielmo** (1614-62), governatore dei Paesi Bassi meridionali dal 1646

al 1656, che nel suo palazzo di Bruxelles costituí, con l'aiuto di D. Téniers, una collezione nel senso moderno del termine. Quando lasciò Bruxelles nel 1656, portò la collezione con sé a Vienna, lasciandola in eredità all'imperatore Leopoldo I (1640- 1705). Formatosi alla corte di Madrid, il suo gusto lo attirava in particolare verso la pittura del Cinquecento veneziano. Il KM conserva così opere di Tiziano (*Diana e Callisto*, *La ninfa e il pastore*, *la Vergine dalle ciliegie*, numerosi ritratti), di Veronese (*Giuditta e Oloferne*; *Lucrezia*; *Ercole, Deianira e il centauro Nesso*), di Tintoretto (*Il vecchio e il giovane*, numerosi ritratti), di Palma il Vecchio, di Giorgione (i *Tre filosofi*), di Mantegna (*San Sebastiano*), di Bellini (*Toleotta di giovane donna*). Ma Leopoldo Guglielmo volle che nella sua collezione fossero pure rappresentati i pittori contemporanei dei Paesi Bassi: Rubens (*Circoncisione*, *Compianto di Cristo*), Van Dyck e i maestri minori olandesi. Vi si trovavano pure opere di primitivi fiamminghi come Van Eyck (*Ritratto detto «di Albergati»*), Hugo van der Goes (*Dittico del peccato originale e della Redenzione*). L'imperatore **Carlo VI** (1685-1740) nel 1718 ca. uní alle collezioni di Leopoldo Guglielmo i dipinti migliori sparsi nelle varie residenze imperiali, particolarmente a Praga e ad Ambras, le cui gallerie erano state a poco a poco ricostituite; vi comparvero allora i ritratti di Rembrandt e la bella serie dei Van Dyck. Tali quadri vennero sistemati in un'ala del palazzo imperiale, la Stallburg. Nel 1777 **Maria Teresa** (1717-80), e più tardi **Giuseppe II** (1741-90), approfittando dello scioglimento dell'ordine dei gesuiti fecero acquistare nei Paesi Bassi alcuni grandi quadri d'altare, in particolare di Rubens (*Sant'Ildefonso*), e la *Madonna del Rosario* di Caravaggio. Nel 1777 il principe Kaunitz propose a Giuseppe II una completa trasformazione della galleria; essa venne collocata nel palazzo del Belvedere, costruito per il principe Eugenio di Savoia all'inizio del secolo; fu aperta al pubblico nel 1783. Dopo i grandi interventi urbanistici a Vienna alla fine del XIX sec., tutte le collezioni imperiali vennero trasferite nell'attuale edificio, che prese il nome di Kunsthistorisches Museum e venne inaugurato nel 1891. Ai dipinti già menzionati vanno aggiunte alcune opere importanti acquisite nel corso del XVII e del XVIII sec., come i ritratti di Velázquez, dono di Filippo IV alla corte di Vienna, e i quadri di scuola tedesca (Altendorfer, Cranach, Baldung Grien, Frueauf, Holbein). (gb).

Ashburnham, John, secondo conte di

(1724-1812). Acquisí a partire dal 1748 ca. una bellissima collezione di gusto classico comprendente la *Presentazione al Tempio* di Guercino; la *Tempesta* (Francoforte, SKI), il *Trionfo di Bacco* (Kansas City, Nelson Gall.) e il *Trionfo di Pan* di Poussin; il *Ponte Molle* (Birmingham, City Museum) di Claude Lorrain; uno dei piú bei paesaggi di Salvator Rosa (Londra, Wallace Coll.); opere di Rubens, Teniers e Cuyp; alcuni dipinti provenienti dalla collezione Humphrey Morice, acquistata in blocco nel 1786. Dopo essere stata proposta alla National Gallery nel 1846, questa collezione venne messa all'asta presso Christie nel luglio 1850 dal **quarto conte di Ashburnham** (1797-1878) per finanziare i suoi acquisti librari; ma quasi la metà restò invenduta. A tale fondo vennero ad aggiungersi molti quadri di primitivi italiani comprendenti l'*Orazione nell'Orto degli Ulivi* di Sassetta (Detroit, Inst. of Arts), acquistata dal **terzo conte di Ashburnham** (1760-1830), che viveva a Firenze, e qualche quadro comperato dal quarto conte, tra cui si può citare il *Sant'Eustachio* di Pisanello (Londra, NG). Dopo il 1878 non venne compiuto piú alcun nuovo acquisto, e alcuni dipinti vennero venduti, come nel 1894 la *Lucrezia* di Botticelli (Boston, Gardner Museum); l'intera collezione andò dispersa presso Sotheby nel giugno-luglio 1953. (jh).

Ash-Can School

(scuola del bidone della spazzatura). Nome conferito per derisione, negli Stati Uniti, alle opere del gruppo degli Otto (The Eight), in segno di protesta contro il realismo dei loro soggetti. (sr).

Ashikaga o Muromachi

(1338-1573). Nel XIV sec. in Giappone si assistette al sanguinoso confronto tra fazioni militari, dal quale emerse la dinastia degli A, che assunsero il titolo di shōgun (generale in capo) e si stabilirono nel quartiere Muromachi di Kyoto. Gran signori ed esteti, riallacciarono i legami con la Cina, e il loro mecenatismo fece della loro epoca una delle piú ricche della storia dell'arte giapponese. I monaci zen, che ne divennero i consiglieri favoriti, introdussero la cerimonia del tè, durante la quale si contemplavano i di-

pinti cinesi dei Song del Sud (preferiti alle contemporanee opere Ming); essi furono all'origine dello sviluppo della pittura a inchiostro (*sumie*) praticata dai monaci pittori come Shūbun o dai membri della famiglia Ami, che crearono a corte la pittura dei *fusuma*. Quest'ultima doveva aver influsso sulla formazione della scuola Kanō alla fine del xv sec., quando l'antica accademia imperiale, sclerotizzata, era retta dai Tosa. All'epoca degli A si ricollega inoltre la creazione del tokonoma, che valorizza il rotolo verticale (*kakemono*) e in particolare il «rotolo di pittura e poesia» (*shigajiku*). (ol).

Asia

(preistoria).

Non esistono studi complessivi sull'arte rupestre asiatica. Alcune scoperte, segnalate più che studiate, consentono di definire le zone principali: quella più importante si estende, attraverso il Caucaso, dal Mar Nero all'Arabia meridionale. Alcune incisioni sembrano molto recenti; ma altre hanno origine antica (certamente risalgono all'Età del bronzo o al Neolitico). Si hanno animali incisi in stile naturalistico e, nel Caucaso, bovidi dipinti in rosso, accompagnati da figure umane stilizzate. La zona indiana possiede numerose pitture rupestri, poste sulle pareti di ripari sotto roccia. Alcuni tra gli animali rappresentati sono scomparsi dalla fauna locale da due millenni; anche le loro raffigurazioni sono tratte in modo naturalistico: sono spesso di grande dimensione, e intaccate da sovrapposizioni successive. Infine l'Altaj, la valle dello Enisej e il lago Bajkal costituiscono una zona di incisioni e pitture nella quale s'incontrano opere databili ad epoca protostorica. Nel Nord dell'Unione Sovietica, sia europea sia asiatica, in Carelia, nella Siberia occidentale, sulle rive del Mar Bianco e del lago Onega, lastroni sul bordo dell'acqua sono ornati con incisioni rappresentanti animali e uomini disposti talvolta in modo da comporre una scena. Quest'arte rupestre può appartenere a un'epoca postglaciale, sino all'età dei metalli. Negli Urali la grotta Kapova, dipinta con animali di stile confrontabile a quello dell'arte franco-cantabrica, possiede e denota, per la sua composizione, una parentela con la remota tradizione dei santuari paleolitici occidentali. (yt).

Asia centrale

La denominazione si applica a due grandi regioni, vicine ma distinte, globalmente note come Turkestan russo ad ovest e Turkestan cinese ad est. Qui si svilupparono, sembra a partire dal III sec. della nostra era, due importanti scuole di pittura; esse influirono talvolta l'una sull'altra, ma differiscono nei temi, nella destinazione delle opere e nello stile. Nel Turkestan occidentale (antiche province della Sogdiana e della Corasmia) dal III al VII sec. pitture murali ornarono castelli e santuari consacrati a una variante dello zoroastrismo o a culti locali; vi si scorgono alcune scene di genere (combattimenti mitici, banchetti rituali). Le realizzazioni più importanti di quest'arte sapiente sono state trovate a Bālālyk Tepe, Varachs e Pjandžikent. Malgrado l'originalità di questo stile regionale, vi s'individuano legami con l'arte dell'Iran e quella dell'antico Afghanistan. Altri resti sono stati scoperti più a est, ad Ak-Bešim, in un monastero buddista dell'VIII sec. nel quale sono tuttora in corso gli scavi intrapresi dagli archeologi sovietici. Per converso le pitture del Turkestan cinese o Serindia (III-XI sec.), di carattere essenzialmente religioso e pressoché esclusivamente buddista, sono nettamente caratterizzate dagli influssi indiani, iraniani e cinesi. (mba).

Asper, Hans

(Zurigo 1493-1571). Ritrattista di celebri personaggi politici e letterari del suo tempo, ebbe grande notorietà durante la sua vita. I suoi ritratti, di stile un poco arcaicizzante, presentano però spesso una bella semplicità decorativa: *Ulrich Zwingli* (1534: Zurigo), *Escher von Glass* (1538), *Wilhelm Fröhlich* (1549: Zurigo, KH); oltre ad essi, però, A ha lasciato disegni di animali e di fiori eseguiti con cura meticolosa. Fu suo merito la formazione di una generazione di pittori, tra i quali soprattutto Tobias Stimmer. (acs).

Aspertini, Amico

(Bologna 1474-75 - 1552). Suoi primi maestri furono Costa e il Francia, che gli trasmisero lo stile «dolce» in voga a Bologna alla fine del Quattrocento. In realtà, quest'«uomo capriccioso, dal cervello bizzarro» (Vasari), doveva esprimere la propria autentica personalità in un linguaggio molto di-

verso. È già documentato nel 1496 a Roma dove, insieme con il padre Giovanni Antonio, dipinge ante d'organo per San Pietro (perdute) e dove probabilmente collabora con il Pinturicchio agli affreschi della cappella Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo. A Roma sentí, oltre l'ascendente del Pinturicchio, quello di Filippino Lippi, specialmente degli affreschi di quest'ultimo in Santa Maria sopra Minerva. Tornato a Bologna, dipinse la cosiddetta *Pala del Tirocinio*, in cui non solo Filippino ma anche Perugino è interpretato in chiave di pungente caratterismo, e partecipò alla decorazione dell'oratorio di Santa Cecilia, che nell'insieme fa risaltare il contrasto tra l'arte statica del Francia e di Costa e l'umore anticonformista di A. La sua particolare inventività si rivela tanto nella forma e nei contorni, dilatati e stirati, quanto nella ricercata tavolozza. Lettere indirizzate a Isabella d'Este, circa il famoso studiolo in Palazzo ducale, consentono di datare il ciclo di Santa Cecilia tra la fine del 1505 e il 1507. Gli affreschi della cappella Cenami in San Frediano a Lucca (1508-1509) e un gruppo di pale che si scalano nel secondo e nel terzo decennio (Bologna, San Martino; Bologna, San Petronio: *Pietà* del 1519; Parigi, Saint-Nicolas-des-Champs; Firenze, Uffizi: *Natività*) sono caratterizzati da uno stile personalissimo, sempre più violentemente anticlassico, che per le sue tendenze manieristiche si accosta alle ricerche di Lotto, del Pordenone e di Dosso Dossi. Nello stesso tempo si avvertono distintamente i segni dell'interesse di A per grandi modelli tedeschi contemporanei. Recenti ritrovamenti e attribuzioni consentono di conoscere l'ultimo ventennio dell'attività di A: le ante d'organo con *Storie di san Petronio* (1531: Bologna, San Petronio) e le decorazioni del castello Isolani a Minerbio (Bologna), dopo il 1540. La sua indole fantasiosa e poetica si compiacque inoltre di rappresentare, in disegni pieni di carattere, i monumenti e i resti dell'antichità. (cmg + sr).

Asse, Geneviève

(Vannes 1923). Frequentò dal 1940 al 1942 la scuola di arti decorative di Parigi; ma preferí disegnare e dipingere liberamente dal vero e copiare al Louvre, soprattutto opere di Chardin. Si è da allora limitata ai valori essenziali della pittura rispondenti a un rigoroso, benché appena visibile, ordine geometrico (*Strada di Mantes*, 1953: coll. priv.). Espo-

se dal 1947 al Salon des moins de trente ans, ove venne notata dal collezionista Jean Bauret, che le ordinò disegni di tessuti; tenne la prima personale nel 1954 alla Gall. Michel-Warren. L'esperienza della pittura di vetrare (scuola tecnica di Albi, 1967) l'ha condotta a precisare nei suoi dipinti l'organizzazione concentrica (*Cerchi-paesaggi*), o la struttura verticale (serie delle *Porte*) dei ritmi della luce. Ha pure inciso (dodici puntesecche per *L'Air* di P. Lecuire, 1964). È rappresentata al MNAM di Parigi (*Finestra*, 1955; *Porta*, 1968). (rvg).

Asselijn, Jan

(Diemen (Amsterdam) 1615 - Amsterdam 1652). Fu detto anche *Krabbetje* 'granchietto': dovette il soprannome alla deformazione di una mano, contorta dalla paralisi. Dopo un esordio come pittore di battaglie, influenzato da Esaias van de Velde e Jan Marten il Giovane, suo presunto maestro (prima del 1634), risiedette in Italia tra il 1635 e il 1642. Lasciata l'Italia si sposò a Lione (1644), soggiornò a Parigi, ove operò all'Hôtel Lambert con Patel e Swanevelt, e tornò ad Amsterdam nel 1647. Assai più influenzato, in Italia, da Van Laer che da Claude Lorrain, solo al ritorno nei Paesi Bassi trovò il suo stile di paesaggista, divenendo con Jan Both il principale creatore del genere del paesaggio all'italiana, nel quale un mondo di figure minuziosamente descritte contrasta con una natura immensa e pacificata, sotto una luce d'ideale purezza. È particolarmente ben rappresentato a Vienna (GG). (jf).

Assereto, Gioacchino

(Genova 1600-49). Allievo, secondo il Soprani (1674), di Luciano Borzone e di Giovanni Andrea Ansaldi, compì il viaggio a Roma solo nel 1639, quando il suo stile si era già formato: dapprima sensibile all'influsso di G. C. Procaccini e dello Strozzi, esso fondeva la lezione dei pittori lombardi (in particolare Cerano) con naturalismi di ascendenza caravaggesca. L'arte di A si caratterizza – oltre ogni raffinatezza formale e cromatica, mai dismessa – per il gusto dell'espressione drammatica e talora violenta, che si manifesta nei quadri da cavalletto, dai personaggi grevi e dai colori fondi: *Giobbe schernito* (conservato a Budapest), *Cristo alla colonna* (conservato a Savona); e anche negli affreschi

abilmente disposti di palazzo Granello (1634) e di palazzo Ayroli (poi Negrone, 1644), ambedue a Genova, nonché in scintillanti schizzi: *Lapidazione di santo Stefano* (Lucca, PN). Una luce crepuscolare getta riflessi metallici sulle pieghe delle vesti per meglio valorizzare le linee dinamiche della composizione. Molti dipinti di A sono tuttora conservati a Genova (chiese, musei e coll. priv.). Opera giovanile, data-ta 1626, è la pala della parrocchiale di Recco (*Cinque santi*); esemplare per gli svolgimenti naturalistici dell'A il *Martirio di san Bartolomeo* dell'Accademia Ligustica genovese; e, dal 1630 in poi, le opere più mature in un personalissimo equilibrio tra diverse sollecitazioni culturali, drammaticamente risolte in composizioni trasverse di notevole tensione narrativa e in un luminismo che precisa ed esalta le diverse materie (*Giobbe deriso*: conservato a Budapest; *Mosè fa sprizzare l'acqua dalla roccia*: Madrid, Prado; ecc.): tanto che suoi dipinti poterono essere creduti di artisti spagnoli, mentre le sue opere furono, già al tempo loro, richieste in Spagna, soprattutto a Siviglia. (pr + sr).

Assisi

Nella chiesa a due piani di San Francesco ad A (costruita a partire dal 1228) si conservano alcuni cicli di affreschi d'importanza fondamentale per la storia delle origini della pittura italiana. Il più antico, con *Storia di san Francesco*, si conserva, frammentario, sulle pareti della chiesa inferiore; è solitamente riferito al cosiddetto Maestro del san Francesco (un seguace umbro, fortemente caratterizzato in senso espressionistico, di Giunta Pisano), ma l'attribuzione non è del tutto certa, e può essere datato tra il 1270 e il 1280. Verso il 1278-80, infatti, va posto, con ogni probabilità, l'inizio dei lavori nell'abside della chiesa superiore, affrescata con *Storie di Maria, dell'Apocalisse, e degli Apostoli Pietro e Paolo* da Giovanni Cimabue e dalla sua bottega. I lavori proseguirono negli anni successivi con gli affreschi nelle volte della quarta, terza e seconda campata. L'attribuzione di questi affreschi con *Storie del Vecchio e Nuovo Testamento* è estremamente controversa. In alcuni affreschi della seconda campata (*Crocifissione* e *Andata al Calvario*) si è proposto (Longhi) di vedere l'intervento di Duccio da Buoninsegna; più generalmente accettata l'attribuzione al giovane Giotto di Bondone delle due *Storie di Isacco* nella medesima

campata. A partire da questo punto è evidentemente la personalità del giovane caposcuola fiorentino che domina lo sviluppo della restante decorazione della chiesa superiore, sia che si voglia vedere questo intervento come indiretto (influsso su diversi maestri minori) sia come diretto. La successione in cui gli affreschi furono eseguiti è fermamente stabilita dalle necessità tecniche dello spostamento dei ponteggi dall'alto verso il basso e dai rilevamenti degli intonaci.

Dopo le *Storie di Isacco* furono dipinti i *Quattro dottori* nella volta della prima campata e le restanti *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento* sulle pareti della medesima campata e della controfacciata. Quindi le *Storie di san Francesco* che, entro una cornice pittorica unitaria, decorano le pareti della navata. Anche queste storie furono eseguite (ad eccezione della prima, fatta, o rifatta, per ultima) secondo l'ordine della narrazione, che segue la *Legenda Major* di san Bonaventura (1260-63). Secondo il Vasari le *Storie di san Francesco* furono ordinate da Giovanni da Murro (generale dei francescani tra il 1296 e il 1305) e una datazione agli ultimi anni del secolo è stata confermata da argomenti stilistici e confronti con opere datate. Quanto all'autografia giottesca ed alla sua estensione i critici sono invece ancora in forte disaccordo. Si accetta solitamente che le ultime tre storie della parete di sinistra e la prima di quella di destra siano opera autonoma di uno stesso seguace di Giotto, per il quale sono state proposte le identificazioni con il Maestro della Santa Cecilia o con il Maestro del Crocifisso di Montefalco.

Fasi più avanzate dello stile giottesco sono rispecchiate nella chiesa inferiore: nella Cappella della Maddalena, parzialmente autografa (*Storie della Maddalena* e figure di *Santi e sante*), e negli affreschi del transetto destro (*Storie dell'infanzia di Cristo*) e della volta della crociera (*Allegorie francescane*), opere del cosiddetto Maestro delle Vele, collaboratore e imitatore del Giotto tardo (1320-30 ca.). Simmetricamente, nel transetto sinistro, sono *Storie della Passione* eseguite da Pietro Lorenzetti e aiuti (1320 ca.). Sempre alle ricerche di Giotto tardo si riallaccia lo stile morbido e unito delle *Storie di san Stanislao* e dell'*Incoronazione di Maria* nella nicchia sopra il pulpito della navata sinistra, di un grande pittore attivo anche altrove, identificato ipoteticamente con Stefano fiorentino o Puccio Capanna. Capolavori di Simo-

ne Martini sono infine gli affreschi con *Storie di san Martino*, che studi recenti daterebbero al 1318-20 ca. (gp).

assonometria

Rappresentazione grafica di un solido ottenuta per proiezione su di un piano. L'è consente di valutare l'altezza, la larghezza e la profondità di un solido ed è utilizzata soprattutto nel disegno architettonico. (jd).

Assteyn, Bartholomeus

(Dordrecht 1607-77). Entrato nella ghilda di Dordrecht nel 1631, dovette formarsi ad Utrecht presso Van der Ast e J. Bosschaert; a loro si accosta per la pittura di fiori, alquanto secca, decorativa e oggettiva, nello spirito stesso del caravaggio di Utrecht: *Mazzo di fiori* (1631: Dordrecht). (jf).

Assūr

Città della Mesopotamia settentrionale (Irāq), sulla riva destra del Tigri, oggi Qal'at Sharqāt. Fu una delle antiche capitali dell'Assiria. Scavi tedeschi (1903-14) vi hanno tratto in luce palazzi e templi. Probabilmente si devono al re Tukulti-Ninurta I elementi d'avorio intagliati e incisi provenienti da un pannello, nella tradizione dei mosaici di conchiglie presargonici (Ur), e contemporanei di quelli di Čoga Zambil nell'Elam: un dio che esce dalla montagna è circondato da fiotti che cadono in vasi, simboli e pegni di fertilità, fra alberi stilizzati. Pitture murali ornavano un tempio, anch'esso dovuto a Tukulti-Ninurta I, nella città da lui fondata sulla riva sinistra del Tigri, a qualche chilometro da A: Kār-Tukulti-Ninurta. I motivi principali sono le palmette e gli alberi stilizzati fiancheggiati da due gazzelle, trattate in rosso, blu, bianco e nero. Nella prima metà del I millennio le pareti dei templi di A sono state decorate con scene regali o cultuali in mattone smaltato, dai vivi colori, ma senza rilievo: in particolare, il *Re in preghiera davanti al dio della città, Assūr*, in piedi su un piedistallo (Berlino Est, Pergamon-Museum). (asp).

Ast, Balthasar van der

(Middelburg 1593 ca. - Delft 1657). Maestro ad Utrecht nel 1619, nel 1632 si stabilì a Delft, ove restò fino alla morte. La sua opera datata più antica risale al 1610. Assai legato al

grande pittore di fiori Ambrosius Bosschaert, suo cognato e maestro (del quale a sua volta protesse i figli, Johannes, Abraham e Ambrosius il Giovane) condusse a minuziosa perfezione l'esecuzione della natura morta di fiori di origine manierista, messa in voga a Middelburg all'inizio del secolo dalla bottega di Bosschaert. In lui i temi si diversificano (fiori, frutta, insetti, soprattutto conchiglie) e le composizioni si complicano ulteriormente, spesso per sovrapposizione di svariate nature morte, come nel capolavoro del Museo della Certosa a Douai, il massimo quadro noto del maestro. Interessato ai problemi prospettici, esecutore raffinato, sensibile allo splendore dei toni quanto alle sfumature della luce, impegnato in ricerche decorative talvolta assai vicine a quelle dei fiamminghi Snyders e Adriaen van Utrecht, egli svolse un ruolo determinante nell'evoluzione della natura morta olandese. Molto gli dovettero J. D. de Heem, suo allievo, e più tardi J. van Huysum. (jf).

Astrapa

(fine XIII sec. - inizio XIV sec.). Pittore serbo, lavorò alla corte del re Milutin. La sua firma è stata identificata nella chiesa di San Clemente a Ohrid (1295) e in Nostra Signora di Ljevis a Prizren in Jugoslavia (1308). Ebbe numerosi collaboratori, il principale dei quali fu Michele. (sdn).

astrattismo

Denominazione di una delle principali tendenze affermate si nella pittura e nella scultura del XX sec. Se ne può fissare l'inizio intorno al 1910, quando Kandinsky dipinse un acquerello (Parigi, MNAM) nel quale viene deliberatamente soppresso ogni riferimento al mondo esterno. Quasi nello stesso momento la forma astratta viene teorizzata sul piano estetico: infatti, nel 1908 appare a Monaco l'opera di Wilhelm Worringer (in origine una tesi di laurea, sostenuta a Berna) *Astrazione e empatia (Abstraction und Einfühlung)*. Partendo dalla nozione di *Einfühlung*, già formulata dalla filosofia tedesca, che esprime una sorta di comunione tra l'essere umano e il mondo esterno, riflesso di un equilibrio spirituale, l'autore pensa a uno stato d'animo opposto, dominato dall'angoscia, di cui le precedenti civiltà avevano già offerto parecchi esempi. Tale stato d'angoscia si traduce, nel campo artistico, in una tendenza all'**a** (arte celtica e irlan-

dese). L'uomo, schiacciato dalla potenza degli dèi o dall'incertezza della propria esistenza, si distoglie dal reale, che soltanto la forma astratta può trascendere. Fuori dal campo della filosofia estetica, l'evoluzione stessa della pittura prepara la comparsa dell'**a**. Già le teorie cromatiche dei postimpressionisti avevano dissociato l'oggetto dipinto dal suo colore reale. Una volta abbandonato il «tono locale», l'impiego del colore diviene sempre più libero, fino al trionfo del colore puro, che è la grande conquista dei *fauves*. Parallelamente, la struttura del quadro e le forme si modificano secondo lo stesso spirito. Gauguin, pur forzando i contrasti tonali, inflette le linee della composizione in nome dell'espressione. Cézanne sottrae la forma a quanto essa contiene di accidentale. La purezza geometrica che egli finisce per intravvedere come possibilità di compimento della pittura, al di là dell'effimero, conduce al cubismo, ove gli oggetti perdono il loro aspetto reale.

Così, nel 1910 ca., l'indipendenza della forma si aggiunge a quella del colore, a detrimento dello spazio tridimensionale, intelaiatura della visione rinascimentale. La disintegrazione di tale spazio comporterà, a sua volta, la progressiva dissoluzione dell'oggetto, poi la sua scomparsa, segnando l'avvento dell'**a**. Due dei tre pionieri di questa pittura, Mondrian e Malevič, passeranno infatti dal cubismo all'**a**. Il solo Kandinsky resterà indifferente alle ricerche cubiste e approderà all'**a** direttamente, attraverso il colore, donde il lirismo delle sue prime esperienze astratte, a differenza della concezione geometrica che domina sin dagli inizi le opere di Malevič e di Mondrian. Tra il 1910 e il 1920 si assiste alla fioritura di forme astratte nell'opera di vari artisti. L'americano Arthur Dove realizza nel 1910 alcuni dipinti astratti molto personali; il russo Larionov lancia nel 1913 il raggi smo, movimento astratto, che resta legato al suo nome e a quello della Gončarova. In Francia, nel 1913, Delaunay e Léger concepiscono rispettivamente le *Forme circolari* e i *Contrasti di forme*. In tali artisti, peraltro, i tentativi astratti rimangono occasionali (Delaunay tornerà di nuovo all'**a** nel 1930). D'altro canto, quando si osserva l'evoluzione, intorno agli anni '20, di numerosi artisti di diverse tendenze (Villon, Klee, Carrà, fino ai dadaisti), non si può mancar di notare in essi momenti astratti, effimeri ma significativi, nella misura in cui dimostrano l'interesse generale che

l'espressione astratta aveva risvegliato. Ora, anche se tale atteggiamento ha potuto suscitare opere interessanti, esso non va assolutamente confuso con quello dei pionieri autentici, che assumono l'**a** come impegno formale e teorico, spesso legato a un'etica personale. Ciascuno di loro sente il bisogno di scrivere: Kandinsky (*Lo spirituale nell'arte*, 1912; *Punto linea superficie*, 1926), Mondrian (numerosi testi su «De Stijl», dal 1917), Malevič (*Die gegenstandslose Welt* (Il mondo senza oggetti), 1927, e altri saggi precedenti). In modo più o meno pronunciato, l'espressione astratta è per essi non soltanto una rivoluzione visiva, ma un passo avanti verso un mondo migliore. Tale coscienza d'una missione da compiere, fondamento dell'**a**, gli conferisce un carattere peculiare tra i movimenti d'avanguardia. Agli esordi semplice tendenza, dopo il 1920 viene assumendo man mano l'aspetto di un movimento, quando l'influsso della forma astratta comincia a manifestarsi nell'architettura, nella decorazione, nell'arredo, nella tipografia e nell'arte grafica, ponendo fine allo stile decorativo del primo Novecento. Sotto questo rispetto la rivista «De Stijl» (1917-32) svolse un ruolo di primo piano. Fondata da un gruppo di artisti e di architetti raccolti intorno a Mondrian, ebbe come principale animatore Theo van Doesburg. Con straordinaria energia e capacità di persuasione, questi intraprese una serie di viaggi e di conferenze attraverso l'Europa per imporre ai contemporanei la poetica dell'**a**, che nel suo spirito si ricollegava alla concezione di Mondrian, quale verrà formulata nel neoplastismo. Le applicazioni pratiche dell'esperienza astratta ebbero origine anche nei movimenti russi d'avanguardia. In Unione Sovietica, dove, col favore della rivoluzione, l'avanguardia svolse per un certo tempo il ruolo di arte ufficiale, si pose con insistenza il problema della realizzazione pratica delle ricerche astratte, poiché l'arte era chiamata a servire la società. Le esperienze di Tatlin, promotore della scultura astratta (1914-15), e il costruttivismo che ne segue (manifesto firmato dagli scultori Gabo e Pevsner nel 1920) sfociano in due opposte tendenze: la prima (Pevsner e Gabo) prende le parti dell'arte pura, mentre l'altra (il gruppo raccolto intorno alla rivista «Lef») raccomanda agli artisti di cessare ogni attività speculativa per ritrovare «le basi sane dell'arte – il colore, la linea, la materia e la forma – nel campo della realtà, che è quello della costruzione concreta» (pro-

gramma dei costruttivisti sovietici comparso nel primo numero di «Lef», 1923). Ma tale ruolo sociale che l'arte doveva svolgere, e che avrebbe consentito alla poetica astrattista di conferire slancio al disegno industriale e all'architettura, si scontrò con la crisi economica che l'Unione Sovietica attraversava; e l'influsso delle forme nuove si manifestò quasi esclusivamente nel campo tipografico. Tuttavia, attraverso l'architetto e pittore suprematista El Lisickij, che aveva subito fortemente l'influsso di Malevič, le innovazioni degli artisti russi ebbero prolungamenti in Germania. Nell'espansione delle forme astratte tra il 1920 e il 1930 l'attività di El Lisickij e quella di Van Doesburg, che lavorarono entrambi al Bauhaus unendo la dinamicità suprematista e il rigore neoplastico, contribuì alla diffusione della poetica dell'**a** sul piano pratico.

Parigi, che fino a quel momento era rimasta a margine delle tendenze astratte vere e proprie, le accoglie nel 1923 quando Léonce Rosenberg organizza nella sua galleria, L'Effort moderne, una mostra del gruppo De Stijl. Poi, nel 1925, l'esposizione internazionale delle arti decorative rivela l'esistenza, ovunque in Europa, di nuove forme nelle quali predomina il rigore funzionale. Nel corso di questi stessi anni il numero degli artisti conquistati dall'**a** aumenta considerevolmente. Hanno luogo importanti mostre di pittura e scultura astratte a Zurigo (1926, 1929) e a Parigi (Cercle et Carré, 1930). Tale espansione dell'arte astratta raggiunge il punto culminante col movimento Abstraction-Création, fondato a Parigi nel 1931, e attivo fino al 1936. Le mostre internazionali che i suoi membri organizzano annualmente finiscono per raccogliere oltre 400 artisti (per l'esattezza 416 nella mostra del 1935, di cui 251 francesi). Nel complesso queste imponenti manifestazioni segnano il trionfo dell'**a** geometrico. Si tratta tuttavia di una semplice moda, e non di una fioritura dell'**a**. L'unico campo in cui la visione astratta degli anni '30 scopre possibilità nuove è quello della pittura murale. Le realizzazioni più importanti sono i *Ritmi senza fine* di Robert Delaunay, la cui convinzione profonda circa il valore decorativo delle forme astratte appare chiara nei suoi scritti (*Du Cubisme à l'Art abstrait*, 1957). Delaunay diviene il difensore principale dell'**a** in Francia, e crea il Salon des réalités nouvelles (Gall. Charpentier, 1939), primo *salon* dedicato unicamente all'**a**, che si terrà regolarmente

ogni anno a partire dal 1946. Un altro fatto significativo è il tentativo degli artisti di denominare l'**a** «arte concreta». Nella convinzione che le loro opere esprimessero il fondo stesso della realtà, ritengono che sarebbe più esatto denominarle «concrete». Van Doesburg lancia la rivista «Art concret» (aprile 1930), di cui uscirà un unico numero; ma il termine resterà associato all'**a** essenzialmente geometrico del periodo 1930-40.

L'astrattismo dopo il 1945 Dopo la seconda guerra mondiale, l'espressione astratta muta radicalmente di aspetto e d'intenzioni. Accanto alla tendenza puramente geometrica, che intorno al 1950 conobbe grande successo in Francia (Vasarely), e tranne alcuni artisti che giungono a una visione personale attenuando il rigore geometrico (Poliakoff), compaiono altre forme di **a** che non si riallacciano più alle origini dell'arte astratta. Se in passato l'**a** era il risultato d'una costruzione meditata, progressivamente messa a punto, esso acquisisce ormai per taluni pittori un valore soprattutto espressivo (Hartung, Soulages): atteggiamento che conduce pure all'**a** calligrafico o al *tachisme* (Sam Francis); o anche a un **a** ambiguo (Wols), che è stato chiamato «informale». Tutte queste opere mirano a un'espressione totale e immediata di quanto l'artista reca in sé di più profondo. A tale livello, crolla la barriera tra **a** e figurazione, e assai spesso il pittore sente il bisogno di trasgredire i mezzi tradizionali, servendosi di una materia che la tecnica corrente della pittura esclude (Fautrier). Il caso più significativo di tale nuova tendenza dell'**a** è stato, negli Stati Uniti, quello di Jackson Pollock. Reagendo, in una sorta di furia pittorica, alla lentezza esecutiva che la pittura esige, egli approda nel 1947 al *dripping*, procedimento ove non gli occorre più il pennello, perché egli impiega colori industriali (duco, vernice d'alluminio), che lascia direttamente colare dal tubetto sulla sua tela posata piatta a terra. Il quadro si compone così unicamente di queste strisce di colore, sovrapposte in tutti i sensi, da lui ottenute spostandosi intorno e sopra alla tela col tubetto in mano. Tale forma espressiva, che poggia sul gesto, adottata in modo più o meno esclusivo da numerosi artisti americani ed europei, è nota col nome di Action Painting e caratterizza al massimo grado la libertà di concezione e la spontaneità d'esecuzione che contraddistinguono l'**a** nel dopoguerra. Una tale apertura della sensibilità può accostarsi

alle concezioni pittoriche della Cina e del Giappone antichi, dai quali per altro alcuni artisti (Tobey, Julius Bissier) avevano già tratto sin dagli anni '30 un insegnamento. Ma per definire tali forme, la ripartizione tradizionale tra **a** e figurazione non basta più; il numero degli artisti puramente astratti è, nel complesso, piuttosto ridotto. Ben più numerosi sono quelli che sono stati astratti durante una fase della propria evoluzione (De Staël), ma vi sono soprattutto coloro che il grande pubblico vorrebbe considerare tali (Vieira da Silva, Manessier, Bazaine) perché i loro dipinti non rappresentano nulla di «riconoscibile», mentre astratti non sono affatto. Durante gli anni '60 la comparsa della Pop'Art nei paesi anglosassoni, seguita in Francia dalla Nouvelle Figuration, segna una reazione contro l'**a** in generale e più particolarmente contro il soggettivismo estremo di taluni pittori astratti. Se l'**a** non occupa più il centro dell'attualità, non cessa peraltro di esistere. Negli Stati Uniti s'impone così, verso il 1965, la Minimal Art, che all'opposto dell'espressionismo astratto evita ogni ridondanza e insiste sulla semplicità fondamentale dei mezzi visivi. Le ricerche principali riguardano l'azione percettiva del colore steso piatto sulla superficie della tela (Barnett Newman). Tale posizione limite dell'**a**, ove la nozione stessa di forma sfuma (Ad Reinhardt), non manca di rammentare alcune esperienze di Malevič, in particolare le forme bianche su fondo bianco. (*dv*).

astrattismo geometrico Benché l'elemento geometrico sia stato parte integrante della maggior parte delle prime manifestazioni dell'arte astratta, e abbia persino costituito il principio essenziale di talune concezioni estetiche, come il neoplasticismo di Mondrian e dei suoi emuli di «*De Stijl*» o il costruttivismo russo, condizionando più tardi il rigore dell'arte concreta non oggettiva, l'espressione distintiva «**a** geometrico» è stata impiegata soltanto quando la giovane scuola di Parigi, dopo il 1945, rifiutando le costrizioni della geometria, se ne distaccò per abbandonarsi alle licenze dell'espressione lirica (**a** lirico), compresi i facili approdi di un naturalismo astratto. Eclissata per un istante, l'arte astratta geometrica trovò presto peraltro nuove giustificazioni e altri sviluppi nelle varie proposte dell'arte cinetica, per influsso di Vasarely, e nelle ricerche spaziodinamiche orientate da Nicolas Schöffer, sfociando nei prolungamenti internazionali dell'*Art visuel*, del luminocinetismo e del-

l’Op’Art. Tutte queste realizzazioni riguardano piú il volume, la spazialità e i fenomeni ambientali che la superficie, e non è quasi consentito, nei loro riguardi, parlare di pittura. Parallelamente si sono affermate negli Stati Uniti, durante gli anni ’60, le nuove forme e strutture della Minimal Art.

Astrattismo lirico Espressione impiegata per designare, in contrapposizione all’**a** geometrico o costruttivista, la tendenza all’espressione diretta dell’emozione individuale. Tale libertà del linguaggio visivo si era già manifestata in Kandinsky con le «improvvisazioni» e «composizioni» del suo primo periodo drammatico (1910-114), benché egli subito s’impegnasse a svilupparne le leggi. La volontà dell’espressione pura e libera si afferma pure in Hartung, sin dai suoi esordi nel 1920-21 (disegni e acquerelli). Ma fu verso il 1947, nella giovane generazione della scuola di Parigi del dopoguerra, che l’opposizione alle costrizioni geometriche si generalizzò; si sviluppò allora, con diversi aspetti, una forte corrente di **a** lirico. Vi si possono riallacciare l’itinerario amorfico dell’informale (che accoglie anche pittori figurativi), l’espressione calligrafica della pittura gestuale e soprattutto, tenendo conto della confusione creata da una certa volgarizzazione, la grande voga, del *tachisme*, esplosa nel 1954. (rvg).

Italia La tendenza astratta si afferma in Italia nel corso degli anni ’30, anche se la sua prima apparizione si può scorgere nelle opere e nella pubblicità dei futuristi. Infatti già Boccioni nel 1910 formula in una lettera per la prima volta l’ipotesi di «arte astratta italiana» e, piú decisamente nel *Manifesto della Ricostruzione Plastica dell’Universo* del 1915, Balla e Depero parlano di stile futurista come «astrattismo complesso plastico-rumorista». Intorno al 1913 Boccioni tenta di realizzare le proprie ipotesi di resa dinamica ed emotionale dell’immagine in quadri quasi interamente non figurativi; Balla nelle *Compenetrazioni iridiscenti* del 1912-13 raggiunge il massimo approdo in senso astratto del futurismo. Coeva a queste è l’esperienza di A. Magnelli che, a Parigi, inizia una coerente ricerca non-figurativa. A partire dagli anni ’20, gli artisti del Secondo futurismo – Balla, Prampolini, Pannaggi, Depero, Fillia, Oriani, Rosso, ecc. – ricercano soluzioni vicine alle tendenze astratte soprattutto nell’ambito dell’arredo e della decorazione mentre la pubblicazione di numerose riviste del movimento contribuisce alla diffusione in Italia delle opere degli artisti delle avan-

guardie astratte. Ma è soprattutto in Lombardia negli anni '30 che matura la tradizione astratta italiana attraverso due gruppi di artisti operanti a Como e a Milano. A Como, in sintonia con le ricerche razionaliste degli architetti Terragni, Lingeri e Cattaneo, lavorano pittori come Rho e Radice che pervengono a notevoli risultati soprattutto nelle decorazioni di edifici (Casa del Fascio, Como, 1934-36). A Milano la Gall. Il Milione (aperta nel 1930 da Gino e Peppino Ghiringhelli e inizialmente diretta da E. Persico), dopo la prima personale astratta di Soldati (1933), presenta nel 1934 una collettiva con opere di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani che fornisce l'occasione per pubblicare una *Dichiarazione degli espositori* considerata il primo manifesto dell'**a** italiano. A queste due seguono una serie di mostre di Licini, Soldati, Veronesi, Melotti. Il Milione diventa in breve il centro delle esperienze astratte italiane, che procedono sulla linea di ricerca del Bauhaus e del costruttivismo russo. In quest'ambito non è possibile assimilare in un movimento unitario tutti gli artisti poiché alcuni si avvicinano alle tendenze di tipo espressionista che prendono spunto da Kandinsky e Klee (è il caso di Licini, Fontana, Melotti), altri al rigore geometrico e alla semplificazione formale più razionale, tipica di Mondrian e del razionalismo in genere (Reggiani, Soldati, Radice). È ovvio che la conoscenza delle opere degli astrattisti europei agisce da forte stimolo su questi artisti: i viaggi, la circolazione di riviste straniere, le mostre organizzate al Milione (nel 1934 espongono Kandinsky, Vor denberge-Gildewart e Albers) favoriscono questi contatti. La generale aspirazione a realizzare un'arte intesa come simbolo di un nuovo ordine e di una nuova razionalità senza fini illustrativi e cronachistici è teorizzata da Carlo Belli (uno dei fondatori del Milione), autore nel 1935 di *KN*, il primo testo teorico sull'**a** italiano. Intanto gli artisti operanti nell'ambito di questa tendenza trovano sempre maggiore spazio in seno alle manifestazioni della cultura ufficiale (partecipano infatti alle quadriennali del 1935 e del 1939) e sullo scorcio del decennio riescono a superare la polemica esistenzialista che li oppone agli espressionisti di Corrente. Dopo il 1945 la questione dell'astrattismo si viene a porre come questione centrale dell'arte contemporanea diventando, in breve, una componente che si oppone al discorso antitetico del realismo. Dalla fondazione del Fronte Nuovo

delle Arti (Venezia 1946) alla polemica suscitata dalla mostra all’Alleanza della Cultura di Bologna (1948) attraverso il manifesto di *Forma 1* (Roma 1947), è un susseguirsi di eventi in cui l’alternativa astratto-figurativo travalica la questione puramente formale ed estetica e investe il problema più vasto dei rapporti tra arte e società, e arte e politica. Intanto la fondazione a Roma dell’Art Club (1945), guidata da Prampolini e indirizzata tanto sul fronte della divulgazione che della formazione dei giovani astrattisti romani, e la grande mostra *Arte astratta e concreta*, allestita a Milano nelle sale di Palazzo reale (1947-48), sono le tappe fondamentali per l’articolazione della poetica astratta che risulta ancora in questa fase fortemente legata alle esperienze geometrico-razionaliste degli anni ’30. L’Art Club nel 1948 organizza la mostra *Arte astratta in Italia* (Roma, Gall. di Roma) dove espongono insieme ad alcuni maestri degli anni ’30 i giovani astrattisti romani che andavano riscoprendo e rivalutando il futurismo. In parallelo a questi avvenimenti la capillare estensione della tendenza astratta in Italia è testimoniata dalla fondazione di numerosi gruppi operanti in diverse città (Gruppo 7 a La Spezia; *Manifesto dell’astrattismo classico* redatto a Firenze nel 1950) e dalla ripresa a Milano, con l’appoggio del critico Gillo Dorfles, del gruppo astratto tramite la fondazione del Mac, che estende ben presto la sua influenza a diverse città italiane. Sul piano critico, mentre si moltiplicano gli interventi, a vari livelli, sulla polemica astratto-figurativo, Lionello Venturi nel presentare alla Biennale di Venezia del 1952 il Gruppo degli Otto parla di astratto-concreto, indicando così il superamento dell’estetica di origine neoplastica. Sullo scorso del decennio, particolarmente significative sono le esperienze degli spazialisti a Milano (1° manifesto 1948), mentre a Roma viene fondato il Gruppo Origine (1950) formato da Capogrossi, Balocco, Burri e Cagli. Questi ultimi pervengono singolarmente a soluzioni affatto originali per l’arte astratta, aprendo la porta alle ricerche informali degli anni ’50. (*mdl*).

Astrup, Nicolai

(Bremanger 1880 - Førde 1928). Si formò dal 1899 al 1901 nell’accademia di pittura di Harriet Backer a Christiania (Oslo) e presso Christian Krohg, nell’Académie Colarossi a Parigi (1901-1902). Tornato in Norvegia si stabilì tempora-

neamente in un villaggio isolato della costa ovest, Jølster a nord di Bergen, poi si recò in Inghilterra (1908), dove venne influenzato da Constable. Più tardi, altri viaggi lo posero in contatto con le correnti del modernismo europeo. I suoi paesaggi presentano una cupa tonalità romantica e un misticismo panteistico uniti a dettagli realisti. Nel 1904 cominciò a praticare l'incisione su legno a colori, divenendo uno tra i più originali incisori norvegesi. (*lø*).

Asturie

Le affascinanti chiese asturiane del IX e del X sec., sopravvivenze provinciali dell'arte visigota, serbano in parte le proprie pitture murali, quasi esclusivamente decorative e di tradizione imperiale: arcate di palazzo, grandi cortine semiaperse, croci trionfali. Il complesso più significativo, e anche il più antico e il meno danneggiato, è quello di San Julián de los Prados, fondazione reale dell'inizio del IX sec., in un sobborgo di Oviedo (Santullano). Nel regno asturio-leonese la miniatura fiorì fino ad epoca romanica: il *Libro dei Testamenti*, con la sua galleria di grandi ritratti reali incorniciati da arcate (1125 ca.: Oviedo, Cattedrale), ne è un magnifico esempio. Ma in seguito, e fino alla fine del XIX sec., le A, abbastanza ricche di scultori, vedono spegnersi completamente l'arte pittorica. Unico pittore importante è Carreño de Miranda, nato nelle A, ma formato presso Velázquez a Madrid, dove restò poi fino alla morte. Solo a fine XIX sec. le A tornarono a svolgere un ruolo nella pittura spagnola, ma unicamente per i loro paesaggi montuosi che ispirarono pittori di paesaggio quali il belga Carlos Haes, ancora romantico, o lo spagnolo Dario de Regoyos, che introdusse l'impressionismo in Spagna; infine Evaristo Valle e Joaquín Vaquero. (pg).

Asuka

L'arte giapponese di quest'epoca della storia del Giappone (538-645) e del VI sec. in genere, che vide la diffusione del buddismo, appare interamente tributaria degli influssi continentali: numerosi pittori e scultori coreani o cinesi vennero infatti a lavorare alla corte dello Yamato (regione dell'attuale Nara), ove formarono gli artisti giapponesi. Qualcosa resta ancora delle opere scolpite, ma nulla di pittura, tranne un frammento di arazzo di fattura coreana eseguito nel

623 in memoria del principe Shōtoku, il *Tenjūkoku-mandara*, e il tabernacolo del *Tamamushi*, in legno laccato dipinto, di stile cinese ma di fabbricazione giapponese, ambedue al Hōryūji (Nara). (ol).

Atapuerca

La grotta di A, presso Burgos in Spagna, scoperta nel 1912 dall'archeologo spagnolo H. Alcade del Río, fu studiata dall'abate Breuil. È ornata da alcuni dipinti preistorici schematici di color rosso. Una testa di animale, certo un orso, posta all'ingresso della grotta, è trattata a contorno punteggiato come le cerne di Covalanas. Incisioni geometriche, a dente di sega e a zig-zag, sembrarono neolitiche all'abate Breuil, che le aveva collegate agli identici motivi presenti sulla ceramica di tale epoca. (yt).

Atene

Nulla rimane delle pitture murali greche antiche che decoravano la *Stoà Poikilè* (il Pecile), sull'Agorà, e la Pinacoteca sull'Acropoli. Rari frammenti di pitture di epoca bizantina sussistono nella stessa Atene; ma nei dintorni della città, oltre Patissia, la chiesa detta Omorphi Ecclesia ha serbato una parte della sua decorazione, sulla cupola e sulle pareti. Tali affreschi, del XIV sec., si apparentano stilisticamente ai dipinti contemporanei di Salonicco, e del Protaton sul monte Athos. Nell'*Ingresso a Gerusalemme* le donne e i vecchi, acconciati con turbanti, recano vesti dai vivi colori. La chiesa di Kaisariani sul monte Imetto è stata decorata nel XVII sec. La *Vergine seduta col Bambino tra due angeli* orna l'abside; le *Scene della vita di Cristo* si dispongono su tutto il perimetro della chiesa. Gli affreschi del nartece sono stati eseguiti nel 1682 da un certo Joannis Hypatos. Una grande composizione dell'*Albero di Jesse* decora la parete nord dell'edificio. (sdn).

Museo Benakis Costituito da Antonios Benakis, che ne fece dono allo stato greco alla fine del XIX sec., ospita collezioni di origine geografica diversa. Il fondo bizantino contiene soprattutto opere tarde, icone del XVI e del XVII sec., rappresentative della scuola detta «crete».

Museo bizantino Installato dopo il 1930 nell'antico albergo della principessa Plaisance, possiede una ricca collezione di icone, la più antica delle quali, una *Vergine orante*, data al

xii sec. Citiamo inoltre quelle dell'*Arcangelo Michele* (fine del xii sec.) e del *Cristo Pantocrator* (xiii-xiv sec.). La maggior parte delle raccolte è costituita da icone e pitture murali postbizantine.

Museo nazionale Edificio in stile neogreco costruito tra il 1866 e il 1889; ospita, oltre ai frammenti di affreschi ritrovati a Tirinto, le serie di ceramiche antiche dipinte, ad eccezione di Creta (i vasi minoici si trovano soprattutto al museo dell'Heraklion). Le raccolte sono particolarmente preziose per quanto riguarda la ceramica «geometrica» e l'alto periodo arcaico – le cui opere raramente figurano nei musei dell'Europa occidentale – e per i leciti classici a fondo bianco. (sr).

Ateneo

(Naucrati (Egitto), seconda metà del ii sec. d. C.). I suoi *Sofisti a tavola*, compilazione erudita ed encyclopedica, sono una fonte di notizie sugli artisti antichi. (cp).

Athos, monte

È la piú orientale delle tre penisole greche della Calcidica, a sud-est di Salonicco, connessa al continente da una stretta lingua di terra. Asceti ed eremiti vi si erano presto stabiliti, ma l'organizzazione monastica ebbe inizio nel x sec., con la fondazione del convento di Lavra da parte di sant'Atanasio (964 ca.). A partire da questa data, gli impianti religiosi si moltiplicarono e la fama della «Montagna Santa» attirò monaci stranieri. I Georgiani installarono un convento (Iviron) verso il 978; all'inizio dell'xi sec. vi fu fondato un monastero latino da mercanti di Amalfi provenienti da Costantinopoli. Il monastero di Rossikon fu costruito dai Russi nel 1169 ca.; nel 1197 il kral serbo Stefano Nemanja abdicò e, preso il nome di Simeone, raggiunse il figlio, il monaco Sava, sul monte A, ove essi ricostruirono il convento abbandonato di Chilandar. Sin dagli inizi la colonia monastica assunse un carattere internazionale, che serberà nel corso dei secoli.

Le chiese sono state ricostruite o restaurate piú volte, e le testimonianze piú antiche della loro decorazione – alcuni mosaici del monastero di Vatopedi – non vanno al di là della fine dell'xi sec. Nella chiesa, sui pilastri del transetto, sono rappresentate due figure dell'*Annunciazione*, l'angelo e la Vergine in piedi. Una seconda *Annunciazione*, questa volta

con la Vergine seduta, raffigurata da una parte e dall'altra della porta del nartece esterno, sembra più tarda della *deisis* posta nel timpano, che, secondo l'iscrizione che la circonda, può datarsi agli ultimi anni dell'XI sec. A parte questi mosaici e alcuni affreschi in una cappella appartenente al monastero di Chilandar, eseguiti probabilmente nel 1260 ca., la maggior parte dei dipinti del monte A appartiene al periodo XIV-XVII sec.; alcuni sono persino più tardi.

I dipinti del XIV secolo I complessi più importanti possono ripartirsi in due gruppi. Il primo comprende tre monumenti del XIV sec. Secondo la tradizione, la chiesa del Protaton, nella cittadina di Karyes, è stata decorata dal pittore Pan-selinos; tali dipinti sono quelli che hanno meno sofferto di successivi ritocchi. Le pitture del monastero di Chilandar, ricostruito dal kral serbo Milutin dopo il 1299, sono state ritoccate nel 1804, ma in gran parte con colore su colore. Alcuni affreschi sono sfuggiti a tali restauri, particolarmente i ritratti di *San Sava* e del *Kral Milutin*, sopra la tomba del fondatore. La terza chiesa, quella di Vatopedi, decorata nel 1312, è stata ridipinta nel XVII e XVIII sec. Gli affreschi coprono in tutta la loro altezza le pareti, le volte e le cupole. Come in altre chiese del XIV sec., la predicazione di Cristo e i suoi miracoli si aggiungono alla rappresentazione dei principali eventi della sua vita. Ampliano il programma il ciclo apocrifo dell'*Infanzia della Vergine*, le prefigurazioni bibliche, come la *Scala di Giacobbe* o *Mosè dinanzi al roveto ardente*, nonché altre scene di carattere liturgico. Le figure dalle forme ampie, potentemente modellate, rivelano i medesimi procedimenti stilistici delle pitture contemporanee di Salonicco. Nelle *Scene della Passione*, i pittori di questa scuola insistono sul sentimento drammatico; altrove introducono dettagli realistici o pittoreschi.

I dipinti del XVI secolo Le chiese principali del secondo gruppo sono state decorate nel XVI sec., per la maggior parte da artisti cretesi o da loro allievi. Teofane il Monaco eseguì le pitture della chiesa di Lavra nel 1536, e forse anche quelle del refettorio di tale monastero; nel 1546 lavorò nel monastero di Stavronikita e, nel 1563, in quello di Xenophon. Un altro cretese dal nome veneziano, Zorzi, decorò la chiesa di Dionysion nel 1547, e un allievo dei cretesi, Frangos Catelanos di Tebe, quella di San Nicola di Lavra. Altri pittori cretesi, i cui nomi non si sono conservati, hanno decorato le

chiese di Dionysion (1547) e di Xenophon (1544). In tali chiese l'impianto decorativo non si allontana sensibilmente da quello dei monumenti del XIV sec., ma lo stile di tali dipinti è del tutto diverso. L'arditezza e il movimento cedono il posto ad atteggiamenti pacati, il realismo alla ritenutezza, il vigoroso modellato a una tecnica più minuziosa, le forme ampie a proporzioni più snelle. I pittori di tale scuola si mostrano più sensibili all'arte occidentale e, a volte, ne traggono direttamente i propri modelli: si tratta delle scene dell'*Apocalisse* dipinte nel XVI sec. nel monastero di Dionysion e ripetute nel secolo seguente a Xenophon; esse riproducono, in stile bizantino e con lievi modifiche, incisioni assai vicine all'*Apocalisse* di Cranach (1522). Il ciclo dell'*Apocalisse* decora il vestibolo dei grandi refettori, essi stessi ornati di pitture, parecchie delle quali si ricollegano ai servizi che vi venivano celebrati e al simbolismo del pasto (*Cena ed episodi della Vita di Cristo*, come la *Moltiplicazione dei pani o Cristo ad Emmaus*). Il posto riservato ad illustrare l'*Inno acatisto* e quelli che esaltano la Vergine si spiega col rito della benedizione del pane, posto dinanzi all'icona di Maria, e con le preghiere d'intercessione che le vengono rivolte. Il *Giudizio universale*, volto ad evocare nello spirito del monaco il pensiero della morte, copre l'intera parete del braccio occidentale dei refettori di Lavra, di Dionysion e di Xenophon. (sdn).

Atlan, Jean-Michel

(Costantina 1913 - Parigi 1960). Si recò a Parigi nel 1930 per studiare filosofia alla Sorbona; solo nel 1941 cominciò a dipingere e a disegnare, scrivendo nel contempo poesie (*Le sang profond*, 1944) e interessandosi in particolare delle religioni dell'Estremo Oriente e di magia africana. Solo a partire dal 1944 si dedicò esclusivamente alla pittura. Manifestò sulle prime una tendenza verso la figuratività fantastica, associata a un'informale animazione della materia pittorica, da cui doveva infine svilupparsi, verso il 1950, il suo linguaggio originale. Esso consiste nel cupo tracciato ondulato di singolari entità totemiche, fondato sul ritmo creativo di segni e forme che riconducono alle forze fondamentali della natura. Ha inoltre sempre rifiutato di considerarsi un pittore veramente «astratto», benché abbia sempre evitato la figurazione realistica. La sua ispirazione, stimolata dalle sue origini giudaico-berbere e dal suo radicamento in terra africana, era lega-

ta all'erotismo e alla magia; le sue tele, dipinte con materiali artificiali e a tempera, ricreano l'opacità dell'affresco e la polverosità del pastello. Ha realizzato pure numerose litografie. È rappresentato soprattutto a Parigi (MNAM: la *Kahena*, 1958; *Mesopotamia*), Londra (Tate Gall.: *Baal guerriero*, 1953), New York (MOMA), Colonia, Stoccarda e Tokyo. (rvg).

Attavanti, Attavante

(Attavante o Vante di Gabriello, *detto*) (Castelfiorentino 1452 - Firenze prima del 1525). Di lui restano numerosi codici firmati e datati, molti eseguiti per Mattia Corvino (ora a Bruxelles, Modena, Vienna). Nella cattedrale di Lione si trova il codice miniato nel 1483 per il vescovo di Dol (tranne la pagina con la *Crocefissione*: Le Havre, Museo). Con Gherardo e Monte del Fora decorò a partire dal 1494 i sette volumi della Bibbia detta «de los Jeronimos» per Giovanni II di Portogallo: fra i suoi ultimi lavori si ricorda il *Cerimoniale dei Vescovi* (1520) già nella collezione Spitzer. Epigono della miniatura fiorentina, ha stretti rapporti con l'ambiente del Ghirlandaio e con la cultura antiquaria dell'ambito di Verrocchio, Pollaiolo e Cosimo Rosselli, da cui desume molti dei motivi colti e classici (cammei, marmi, bassorilievi) che impreziosiscono le pagine da lui miniate. (sr).

Attica

La nascita e lo sviluppo della prima ceramica propriamente greca, dopo gli sconvolgimenti del XII sec. a. C., si possono cogliere soprattutto ad Atene. La pittura vi svolge agli inizi un ruolo assai modesto.

La ceramica protogeometrica e geometrica (XI-VIII secolo a. C.) Durante il periodo «protogeometrico» (fine dell'XI e X sec.), la decorazione, sempre astratta, a cerchi, oblique e triangoli, si limita a una parte del vaso. Essa viene già eseguita con la vernice nera che verrà impiegata in tutta la storia della ceramica greca: si tratta di un'argilla ricca di ossido ferrico, stesa sul vaso seccato al sole; la cottura le conferisce poi il colore definitivo, brunastro in epoca antica, di un bel nero lucente in seguito, almeno ad Atene e nei laboratori migliori, grazie ai progressi compiuti nella costruzione dei forni e nella regolazione della temperatura.

Gli stili geometrici antico e severo (IV secolo) Durante il «geometrico antico» e il «geometrico severo» la decorazio-

ne, ancora astratta, nella quale il «meandro» (la «greca») assume un ruolo sempre maggiore, si organizza a fasce, continue o suddivise in pannelli, che sottolineano i punti importanti del profilo (il collo dell'anfora, il suo diametro maggiore): essa resta innanzi tutto un mezzo per valorizzare la forma del vaso. Alla fine di questo periodo compaiono anche raffigurazioni isolate di cavalli.

Lo stile geometrico classico (prima metà dell'VIII secolo)

Il «geometrico maturo» (o classico) vede comparire le prime scene figurate su vasi assai grandi, che segnavano la collocazione delle tombe, nel cimitero del Dipylon. In mezzo a una decorazione astratta, che copre l'intero vaso, sono rappresentati l'esposizione del defunto circondato da prefiche, sfilate di carri o combattimenti navali, che ricordano la vita marziale dell'estinto. Durante il secondo quarto del secolo (secondo stile del Dipylon) le figure sono semplici profili schematici, costituiti da elementi geometrici: capolavoro ne è il grande *Cratere del Dipylon* (Atene, MN). Nel primo stile del Dipylon (grande *Anfora del Dipylon*, ivi) la schematizzazione delle figure è meno rigida, il «campo» è riempito di ornamentazioni diverse e compare a poco a poco qualche dettaglio: indicazione dell'occhio, differenziazione tra uomini e donne. Sui vasi più comuni, si trovano soltanto fregi di stambecchi; ma la ripartizione della decorazione astratta mette sempre in valore la forma del vaso.

Lo stile geometrico recente (seconda metà dell'VIII secolo)

L'innovazione essenziale del geometrico recente è il moltiplicarsi delle scene figurate su vasi spesso modesti; alle scene comparse nella prima metà del secolo se ne aggiungono altre: di caccia, di naufragio, gruppi formati da un uomo che tiene per il morso due cavalli. Salvo che su alcuni vasi che recano figure isolate di animali (laboratorio del Pittore del leone), l'esecuzione diviene più morbida e vivace, ma assai meno accurata nei particolari; il disegno «al tratto», che lascia chiaro l'interno del profilo, definisce alcuni animali. L'organizzazione del complesso della decorazione del vaso è anch'essa meno rigorosa, e spesso meno felice: frequenti le rosette, le losanghe, le scacchiere.

Lo stile protoattico (VII secolo a. C.) Per influsso del gusto «orientaleggiante» che si diffonde in tutta la Grecia nell'ultimo quarto dell'VIII sec., compare uno stile nuovo.

Lo stile protoattico antico (710-680 ca.) Segna un rinnovamento, più o meno rapido a seconda dei laboratori, del repertorio decorativo (motivi curvilinei, trecce, spirali, piantate stilizzate) e del disegno. Le scene dipinte su anfore, idrie e crateri sono ancora quelle del geometrico recente, ma le figure sono spesso disegnate al tratto, e compare, innovazione fondamentale, l'incisione. Numerose le immagini di fiere con le fauci spalancate.

Lo stile protoattico medio (680-650 o 630 ca.) Durante il protoattico medio si producono soprattutto vasi assai grandi (anfore, qualche cratere), decorati con scene mitologiche ove si mescolano, nello stile «nero e bianco», la tecnica del profilo nero, con dettagli incisi, e l'impiego delle ampie superfici bianche per altri personaggi. L'andamento spesso assai vivace delle scene e il gusto del dettaglio si uniscono a goffaginie vere e proprie nelle proporzioni o negli atteggiamenti. Il capolavoro di questo periodo è una grande anfora conservata ad Eleusi, che reca sul collo *Ulisse e i suoi compagni mentre accecano Polifemo*, e sulla pancia *Perseo e le Gorgoni*.

Lo stile protoattico recente (650-630 ca. - 610-600 ca.) Durante il protoattico recente, si generalizza la tecnica della figura nera, con incisioni sempre più numerose e risalti in rosso e bianco, su grandi vasi con rappresentazioni mitologiche; si afferma sino alla fine del secolo l'influenza di Corinto («stile di Vari», nome di una grotta dell'A ove sono stati ritrovati alcuni di questi vasi).

La ceramica a figure nere (600 ca. - 480) Verso la fine del VII sec., i vasai ateniesi cessano di fabbricare vasi monumentali, e nel contempo i pittori adottano sistematicamente la tecnica della «figura nera», nella quale il profilo, dipinto in nero sul fondo chiaro del vaso, viene descritto nei particolari mediante tratti incisi a punta. La prima generazione prosegue lo stile di Vari, col Pittore della Gorgone e Sofilo, il primo pittore attico che abbia firmato alcune delle sue opere. Accanto ad anfore nelle quali soltanto un pannello è decorato su ciascuna faccia, alcuni vasi, ornati a zone sovrapposte, presentano scene più ambiziose: la *Medusa uccisa da Perseo*; frammento di cratere di Sofilos (Atene, MN), che rappresenta i *Giochi funebri in onore di Patroclo*. Nello stesso tempo, numerose coppe («coppe dei comasti») imitano servilmente la produzione di Corinto. Il vaso François, dipinto da Clizia (570 ca.: Firenze, MA) segna l'inizio di un

secondo periodo, la cui produzione è assai più abbondante, mentre si costituisce un repertorio di scene figurate e scompaiono le ultime tracce d'influsso corinzio, in particolare gli ornamenti riempitivi. È la generazione di Lido e della sua bottega (560-530 ca.), e di miniaturisti come il Pittore C, il più rappresentativo dei pittori di «coppe di Siana». Verso la metà del secolo compaiono le coppe dette «dei maestri piccoli», ove l'eleganza del vaso è valorizzata da una decorazione limitata sia a una o due figure nel mezzo di ciascuna faccia, sia, nelle «coppe di Droop», a una fascia a livello delle anse, unica zona lasciata intatta sul fondo nero. I due grandi nomi del terzo quarto del VI sec. sono quelli del Pittore di Amasi e soprattutto di Exechia, grandissimo artista cui si devono le opere più riuscite della ceramica attica a figure nere. L'invenzione della «figura rossa» non fa scomparire la tecnica antica. Il Pittore di Andocide impiega congiuntamente i due procedimenti; Psiax, suo contemporaneo, che talvolta tenta la figura rossa, è più a suo agio quando dipinge a figure nere; ma in seguito solo gli artigiani mediocri si attengono all'antica tecnica. Fino alla fine del secolo si troveranno ancora grandi vasi, idrie del «gruppo di Leagro», anfore a riquadri, ornate di scene mitologiche con numerosi personaggi, spesso confuse; prima del 500, molte anfore, oinochoe e soprattutto leciti, recano scene stereotipe, spesso riprese dal cielo dionisiaco, ove i gesti e le pieghe delle vesti sono sempre più trascurate, mentre i fondi s'ingombrano di steli e di rami. Questa produzione prosegue fin verso il 460. La tecnica della figura nera sarà impiegata successivamente soltanto sulle «anfore panatenaiche», ricompensa degli atleti vincitori nei giochi celebrati ogni quattro anni in onore di Atena: per conservatorismo religioso, si continuerà fino alla fine del IV sec. a raffigurare, secondo l'antica tecnica, su un lato la dea in piedi presso una colonna, sull'altro il vincitore della gara, incoronato.

La ceramica a figure rosse (530-320) Intorno al 535, dopo alcuni tentativi senza seguito (profili bianchi posati sulla vernice nera), i pittori di vasi adottano la tecnica, inventata forse dal Pittore di Andocide, consistente nel «lasciare in negativo» le figure in chiaro su un fondo coperto di vernice nera, indicando i dettagli interni con un pennello fine; nel contempo rinunciano alle campiture bianche. La prima generazione (530-515 ca.), quella del Pittore di Andocide, di

Psiax, di Olto, scopre gradatamente le possibilità della tecnica nuova, però impiegando ancora i tratti interni come i pittori del passato impiegavano l'incisione.

Lo stile severo (530-480 ca.) Fino al 480 prosegue lo «stile severo», nel quale il disegno serba un certo numero di convenzioni arcaiche, malgrado un progressivo raddolcimento nel profilo dei volti, nella rappresentazione dell'occhio o in quella delle varie parti del corpo: volti e gambe di profilo, torso di fronte. I pittori scoprono l'uso di pennelli molto fini che consente loro di rendere minuziosamente la muscolatura o le pieghe delle vesti, come fanno gli scultori loro contemporanei. Negli ultimi venti anni del VI sec., oltre ad Eufonio, citeremo soprattutto il suo rivale Eutimide (anfora di Monaco, che reca il *Ratto di Corone da parte di Teseo*) e, tra i pittori di coppe, Epitteto, i cui medallioni interni, decorati con uno o due personaggi, presentano un inegualitato rigore di tratto. Nel primo quarto del V sec. troviamo soprattutto pittori di grandi vasi: il Pittore di Cleofrade o il Pittore di Berlino; ma questa è soprattutto l'età d'oro dei pittori di coppe, col Pittore di Brigo, Duride, Macrone.

Lo stile libero (480-425 ca.) Viene chiamato «stile libero» lo stile dell'epoca successiva (480-425 ca.), nella quale scompaiono le ultime invenzioni arcaiche: divengono usuali le pose di tre quarti e gli scorci. Lo spirito classico ispira ai pittori, soprattutto dopo il 450, una compostezza talvolta un po' rigida, ma consente ai più dotati di rivaleggiare con la nobiltà dello stile di Fidia. È questa pure l'epoca in cui la pittura murale propone ai decoratori di vasi modelli più ricchi, con i quali non possono misurarsi. La cura del particolare, caratteristica dello stile severo, scompare gradualmente.

Lo stile fiorito (425-400 ca.) Il nome di maggior spicco è quello di Midia: vengono ora predilette le scene femminili, gli episodi graziosi del ciclo di Dioniso e soprattutto di Afrodite, con morbidezza di pose e dettagli decorativi, spesso indicati in bianco.

I vasi a fondo bianco Numerosi sono, in questo periodo, i vasi a fondo bianco, nei quali, su coppe e leciti del Pittore di Brigo e dei suoi contemporanei, una coltre di colore crema, poi bianca a partire dal 460-450, consente al pittore l'impiego di tinte piatte in rosso, di ocre diverse, di giallo e, soprattutto durante l'ultimo quarto del secolo, di verde e di azzurro: sono i colori e gli effetti della pittura murale con-

temporanea. Tale tecnica, assai fragile, impiegata su coppe in particolare dal Pittore di Brigo o dal Pittore di Pistorseño, e su alcuni grandi vasi (cratere del Pittore di Clio (Vaticano, 430): *Hermes che porta alle Ninfe Dioniso neonato*), fu impiegata soprattutto sui leciti, che contenevano l'olio profumato con il quale si ungeva il defunto o la stele funeraria; le scene dipintevi spesso presentano l'estinto stesso. L'evoluzione del disegno è quella della pittura a figure rosse; alla nobiltà dei leciti contemporanei del Partenone succedono verso il 430-420 un disegno più sbrigativo ed espressioni malinconiche (Pittore del Canneto).

La fine della ceramica attica Nel primo quarto del IV sec. vengono prodotti pochi vasi assai grandi decorati con scene complesse che sembravano voler rivaleggiare con la pittura maggiore.

Lo stile di Kerč' (380-370 - 320 ca.) I vasai ateniesi cercano di introdurre novità stilistiche dando vita allo stile detto «stile di Kerč'» dal nome del luogo in Crimea ove se ne trovarono i primi esemplari. Esso caratterizza una produzione in genere assai scadente, dove ai temi dello stile fiorito si aggiungono rappresentazioni esotiche (Arimaspe ed Amazzoni), oppure più semplicemente teste femminili di profilo o palmette. L'impiego abbondante del bianco e dell'oro mal nasconde la trascuratezza del disegno, salvo alcuni esempi come il vaso nuziale assai bello del Pittore di Marsia (Leningrado, Ermitage), che presenta la sposa mentre riceve doni all'indomani delle nozze; le figure di questo pittore a volte, per la morbidezza elegante, possono quasi rivaleggiare con le statue contemporanee di Prassitele. Dal 320 ca. i vasai ateniesi cesseranno di ornare la loro produzione con rappresentazioni pittoriche. (cr).

attribuzione

È l'operazione tipica dello storico dell'arte nei confronti di un'opera anonima di cui si vuole individuare la paternità. I risultati variano in relazione alle idee e alle conoscenze che lo storico ha dello stile e della cultura di un certo artista. Anche l'attribuzione, quindi, è soggetta ad essere storicizzata.

Le prime attribuzioni L'attribuzione acquistò un ruolo di grande rilievo, per gli studi della storia dell'arte, solo tra il XIX e il XX sec.; tuttavia già in periodi precedenti veniva praticata, con non poche approssimazioni, da conoscitori, amatori ed eru-

diti. Già in Giorgio Vasari si può intravvedere il desiderio di definire i caratteri stilistici che individuano i singoli artisti e li rendono riconoscibili. Filippo Baldinucci parla espresamente di connotazioni particolari che consentono di identificare e distinguere le mani di differenti pittori (lettera a Vincenzo Capponi del 28 aprile 1681). Poiché sono complessivamente molto rare le firme autografe e le fonti documentarie (almeno fino ad un certo periodo), e per di più, a volte, le firme di cui disponiamo risultano false o, altre volte ancora, risulta che un artista abbia firmato tutte le opere prodotte dalla sua bottega anche se autografe solo in piccolissima parte, ci si rende facilmente conto di quanto sia stata fondamentale, e lo sia tutt'ora, un'attività sistematica di **a**, come base di qualsiasi altra indagine conoscitiva. Oggi disponiamo di una imponente massa di **a** (per lo più comprovate da controlli e verifiche), almeno in parte supportate da un particolare atteggiamento nei confronti dell'opera d'arte che risulta dall'innesto di un consolidato atteggiamento positivista su di una lunga tradizione di estetica romantica. Da una parte, quindi, un vero e proprio culto del frammento autografo, considerato, da alcuni consistenti settori della critica, come la fonte più preziosa per accedere alle intenzioni segrete dell'artista; dall'altra la fortuna goduta, nella seconda metà del XIX sec., da una concezione della storia che postulava la necessità di una precisione totale nella ricerca e quindi richiedeva dati e date inequivocabili entro i quali rordinare la massa di conoscenze.

Il «connoisseur» Non è semplice stabilire quando l'**a** abbia perduto una funzione ausiliaria per divenire lo strumento per eccellenza della storia dell'arte. Certamente con la costituzione delle grandi collezioni principesche, nel corso del XVII sec., ha assunto sempre maggiore importanza la figura del conoscitore, consulente del collezionista nella scelta e nell'identificazione delle opere. In Francia elaborarono un metodo di riconoscimento sia A. Félibien des Ayaux (1619-95) che R. des Piles (1624-1709); in Italia F. Baldinucci (1624-96). Quest'ultimo si chiedeva espressamente se fosse possibile stabilire una regola che consentisse di individuare lo stile di ciascun artista e quale fosse il metodo più sicuro. Ma una vera tecnica di riconoscimento viene individuata nella prima metà del XVIII sec. in Inghilterra, all'interno di un importante saggio di Jonathan Richardson. *The*

Connoisseur, an Essay in the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and a Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur (London 1719), nel quale la figura del conoscitore d'arte e di storia dell'arte assume una identità ben definita. Per divenire un esperto risultano indispensabili due caratteristiche: viaggiare, in modo da possedere un ampio bagaglio di conoscenze, e affinare le capacità di selezione e confronto delle conoscenze acquisite. Il *connoisseur*, tuttavia, rimane ancora una figura di dilettante, almeno fino ai primi dell'Ottocento, quando, nello stesso momento in cui la storia diviene una vera e propria disciplina, il conoscitore si preoccupa sempre più di raggiungere risultati rigorosi. A questo fine si è rivelato un contributo di fondamentale importanza l'opera di Luigi Lanzi *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* (ed. definitiva, Bassano 1800), che proprio in virtù della definizione di scuole regionali e, all'interno delle scuole, della periodizzazione storico-artistica, stabilisce un tessuto sistematico di relazioni stilistiche, che costituisce una base imprescindibile per tutti i successivi studi storico-artistici. Egli compie una vera e propria sintesi tra il precedente metodo empirico (che non sconsiglia) e un nuovo metodo fondato su di una indagine complessa che si serve di prove incrociate quali la cronologia comparata e l'analisi delle fonti e della critica. In seguito, il successo dei musei pubblici, amplificato dalla fama senza precedenti del Louvre in età napoleonica, modello imprescindibile per tutte le maggiori corti europee, incentivò la redazione di cataloghi accurati e ragionati intorno alle opere esposte. Si tratta di opere essenzialmente centrate su questioni attributive e sulla definizione dei caratteri stilistici dell'artista. Accanto ai cataloghi dei musei, ancora nella prima metà del secolo, vennero redatti cataloghi monografici (ad esempio su Raffaello, pubblicato a Lipsia da J.-D. Passavant tra il 1839 e il 1858) e date alle stampe le prime grandi riviste di storia dell'arte. Nello stesso periodo si generalizza l'impiego di «nomi di comodo» (dal tedesco *Notnamen*), quando manchino notizie plausibili sull'identità civile di un certo artista di cui si vanno identificando lo stile e alcune opere. Viene così adottato il nome di «Maestro del...» seguito da una qualificazione che lo caratterizzi (un codice miniato, un luogo, un elemento stilistico, ecc.). Il nu-

mero dei «maestri» è considerevolmente aumentato nel corso di quest'ultimo secolo e mezzo. Nel *Künstler-Lexikon* di G. K. Nagler (München 1835 sgg.) compaiono solo poche pagine di «maestri», mentre il *Künstler-Lexikon* di Thieme e Becker (Leipzig 1950) riserva loro l'intero ultimo volume. Wilhelm von Bode, che per lungo tempo ha diretto il museo di Berlino, racconta nelle pagine degli «Archivi storici dell'arte» (III (1890), pp. 192 sgg.) di aver attribuito un dipinto a un maestro analogo ma non identico a Boccaccio Boccaccino, e di aver proposto di chiamar l'anonimo artista «Pseudo-Boccaccino», e spiega: «Nella nostra Germania, dove i documenti sugli artisti antichi sono tanto scarsi, dove gli archivi non vengono, sfortunatamente, abbastanza consultati per questi temi, e dove si trovano solo eccezionalmente i nomi dei maestri sulle opere, abbiamo dovuto ricorrere, per la storia della pittura antica, ad un espediente: raggruppare le opere in base alle loro caratteristiche e attribuire a ciascuno di quei gruppi che rivelano un'individualità un nome ricavato da un'opera di particolare rilievo, o dal luogo in cui si trova, o da una caratteristica dell'artista. In questo modo possiamo parlare di un "Maestro della morte di Maria", di un "Maestro di San Severino", di un «Maestro di Lyverberg», ecc. Tra questi potranno esserci i migliori artisti tedeschi, che ci hanno lasciato molte opere». Uno dei maggiori creatori di «nomi di comodo» è stato Bernhard Berenson (1865-1959), che nella scelta di questi nomi ha sempre cercato di definire la personalità artistica dell'autore, come ad esempio l'«Amico di Sandro», per definire un pittore anonimo, molto vicino a Sandro Botticelli.

Metodologie La seconda metà del XIX sec. è stata l'età d'oro dell'a ed è proprio a questo periodo che risale l'elaborazione di una metodologia molto raffinata da parte di Giovanni Morelli, nelle opere che ha dedicato ai maestri italiani dei musei di Roma, Dresda, Monaco e Berlino e in alcune precisazioni di grande rilievo, come ad esempio per la *Venere* di Dresda, che era considerata, fino ad allora, una copia da Tiziano di Sassoferato. Morelli, che usa spesso lo pseudonimo di Ivan Lermoliev, sottolinea in primo luogo l'importanza dell'analisi diretta dell'opera, e in secondo luogo il valore della riproduzione fotografica. Insiste sulla necessità dell'esercizio dell'occhio, in opposizione all'uso eccessivo di materiali bibliografici per lo studio delle opere. Secondo Mo-

relli, i caratteri chiave, le cifre, le «combinazioni» che consentono di rintracciare la paternità esatta, vanno ricercate in alcuni ben determinati dettagli, in genere di poco conto, trascurati sia dall'osservatore che dall'artista e vengono così risolti con formule pressoché meccaniche, in una sorta di «scrittura automatica». Se infatti certi caratteri «forti» nella composizione e negli elementi fisiognomici più tipici (l'espressione della bocca, per esempio in Leonardo, quella degli occhi in Perugino o in Raffaello) sono fatalmente oggetto di imitazione da parte di altri pittori, esistono dettagli in cui la mano del pittore si lascia andare perché non vengono di norma notati né tanto meno imitati; nella pittura del Quattro e del Cinquecento tali indizi si ritrovano nelle orecchie e nelle unghie (l'orecchio, contrariamente alla bocca, non assume mai particolare rilevanza in un volto). Berenson, sulla traccia di Morelli, redasse un catalogo di tali indici rivelatori, dopo una sorta di indagine poliziesca alla ricerca delle «testimonianze» più nascoste che rivelassero la scrittura di un pittore. Il suo metodo è, naturalmente, alla base di quel vasto ed insostituibile repertorio di «indici», volutamente sommario, di pittori italiani del Tre e Quattrocento. Entrambi gli storici dell'arte credevano fermamente nella possibilità di definire un metodo scientifico per l'a. Brilliantemente esaminato da Wind, tale metodo riflette in pieno gli orientamenti culturali della loro epoca, ma sembra anche seguire una metodologia d'indagine molto vicina a quella delle inchieste di polizia di Arthur Conan Doyle. Lo specialista in a di Morelli arriva a identificare la mano di un determinato artista da un dettaglio insignificante agli occhi della maggior parte della gente (e forse anche agli occhi dello stesso autore del dipinto), proprio come l'eroe di Conan Doyle identifica l'autore di un delitto da indizi imperscetibili che sfuggono perfino al suo amico Watson e, naturalmente, a chi li ha lasciati; per il detective come per lo storico dell'arte rilevare le tracce più nascoste porta inevitabilmente a scoprire l'autore (del delitto o del dipinto).

L'attribuzione intuitiva Il metodo inaugurato da Morelli, di carattere strettamente «scientifico», irritava, per quanto aveva di rigoroso e di organizzato, ma ancor più per l'inne-gabile schematismo, quanti sostenevano il valore insostituibile dell'intuizione. Per Bode o per Max Friedländer, suo allievo, il vero conoscitore è colui che ha assimilato in modo

tanto perfetto lo stile di un pittore da poterlo descrivere perfino nelle fasi rimaste sconosciute della sua attività. Friedländer assicurava di poter descrivere un’opera di un qualche autore da lui profondamente conosciuto senza averla mai vista; assicurava di essere in grado di ricostruire lo schema di fondo e che se l’opera reale non vi corrispondeva, questa doveva essere falsa. Secondo questa impostazione metodologica il conoscitore e lo storico mettono a confronto le opere reali, identificate grazie a uno studio approfondito dell’evoluzione dello stile di un artista, con i modelli mentali ricavati da quello studio. Un caso a sé, anche se per certi versi concorrente, è rappresentato da Roberto Longhi che, pur esaltando il valore dell’«occhio» come strumento conoscitivo primario, ha fondato un complesso metodo di ricerca per individuare e stabilire non solo le singole personalità artistiche ma anche i caratteri specifici di aree geografiche o culturali, in cui gli artisti si sono trovati ad operare, o con cui hanno avuto scambi occasionali. Da questo momento l’**a** diviene non solo un metodo per riconoscere i singoli artisti, ma soprattutto per individuare una serie di scambi che costituiscono il tessuto connettivo della storia dell’arte. L’**a** intuitiva può anche venir confermata dalla scoperta di documenti, ma comunque il suo valore rimane immutato anche qualora risulti, appunto da documenti, erronea. Essa infatti rivela come veniva «letto» un certo autore in un dato periodo storico, quanto se ne conosceva realmente, quale grado di sensibilità critica era maturata su di una determinata cultura artistica. L’**a** non è quindi solo un intervento finalizzato ma anche un documento che testimonia dei mutamenti nella storia del gusto. Non si tratta quindi mai di un atto magico, ma di un vero e proprio esercizio filologico, compiuto da un esperto che opera in un preciso momento storico, all’interno di una cultura dominante.

L’attribuzione moderna Oggi l’**a** sembra aver perduto il ruolo di tecnica pilota, che aveva certamente ai tempi di Morelli. In primo luogo perché l’immenso lavoro realizzato da generazioni di specialisti ha ridotto notevolmente gli spazi di questa attività. Sono quindi molto meno frequenti le possibilità di scoperte sensazionali o di ricostruzioni rivoluzionarie, anche se restano tutt’ora aperte non poche e sostanziali questioni, relative anche a grandi e studiatissimi maestri. I sostenitori della necessità dell’**a** sono per lo più stori-

ci dell'arte di formazione neoidealista, per i quali l'**a** resta l'unico metodo che consenta di comprendere a fondo, nella loro complessità problematica, nelle loro relazioni reciproche, nella loro portata storica, ogni singola personalità artistica, limitando così la storia dell'arte alla storia degli artisti. Oggi convivono molteplici tendenze che relegano l'**a** a una tecnica di riconoscimento funzionale, ma non coincidente necessariamente con la storia dell'arte nella sua vocazione più complessiva. Esistono correnti storiche che si riferiscono alla psicologia della percezione (Arnheim, Gombrich, Ehrenzweig), alla sociologia (Antal, Klingender, Hauser), all'iconografia e all'iconologia (Warburg, Saxl, Panofsky, Wind, Wittkower), alla psicanalisi (Kris, Abell), all'etnologia (Kubler). Nella loro diversità, tutti questi campi di ricerca presuppongono che l'opera d'arte sia strettamente connessa con la complessa realtà della storia e quindi interferisca con la percezione, la psicologia del profondo, il gusto, le vicende storico-economiche, l'immaginario, insomma la cultura di ogni determinata epoca. Comunque l'**a**, oltre ad essere sempre necessaria a ridurre l'alto numero di opere ancora anonime o di incerta attribuzione, resta un'attività indispensabile alla storia dell'arte come strumento insostituibile per definire le coordinate spazio-temporali dell'opera e offrire solide basi ad altri tipi d'indagine. (*ec + sr*).

Auberjonois, René-Victor

(Losanna 1872-1957). Studiò prima a Londra, poi all'Ecole des beaux-arts a Parigi, ove si stabilì dal 1901 al 1914. Qui si legò con lo scrittore C. F. Ramuz, di cui eseguì il ritratto (Zurigo, KH). Influenzato dai puntillisti e dai Nabis, era ancora alla ricerca del proprio linguaggio, che si consolidò al suo ritorno in Svizzera, caratterizzato da una tavolozza sobria, dove predominano gli ocra attutiti e gli azzurri acciaio, e dall'importanza conferita alla linea, insieme acuta e sensibile. Vi si può rinvenire l'influsso dei disegni di Cézanne, del periodo precubista di Picasso, di Modigliani. Gli anni di guerra sono caratterizzati dalla scoperta dei paesaggi del Valais e dalla collaborazione alla *Storia del soldato* di Ramuz e Strawinski, di cui A dipinse le scenografie. Tra il 1930 e il 1940 si sviluppa un periodo «classico», con forme di maggior consistenza: *Signora italiana* (Basilea, KM). L'arte di A, che nei suoi disegni a matita era giunto a grande maturità,

non cessò di approfondirsi, approdando, dopo una fase tormentata (*Autoritratto*, 1948: Aarau, Aargauer Kunsthaus), alla produzione degli ultimi anni, caratterizzata da piccoli formati a dominante gialla, di un'intensa pienezza. È ampiamente rappresentato a Basilea. (cg).

Audran

Dinastia di pittori e incisori di riproduzioni originari di Lione, i cui fondatori furono **Charles** (Parigi 1594-1674) e il fratello **Claude** (Parigi 1597 - Lione 1675 o 1677). La notorietà della famiglia è dovuta al figlio di Claude, **Gérard I** (Lione 1640 - Parigi 1703), che ottenne la protezione di Colbert e venne inviato a Roma, dove soggiornò dal 1666 al 1672, frequentando la bottega di Carlo Maratta. Tornato in patria, ebbe l'incarico delle *Battaglie di Alessandro*, da Le Brun, opera notevole (1672-78) e di grande successo. Fu incaricato di riprodurre grandi dipinti decorativi eseguiti nell'ambito dei lavori reali: *Trionfo del Nuovo sul Vecchio Testamento* (cupola della cappella di Sceaux, 1681, da Le Brun); *Concilio degli dèi* (progetto non eseguito per la rotonda del castello di Vaux, 1681, da Le Brun); *Cristo che porta la croce* (cupola del Val-de-Grâce, da Mignard); soffitti nella *Galleria degli appartamentini del re* a Versailles (da Mignard). Incise pure da Poussin (le *Nozze della Vergine*, *Dafni e Cloe*), Antoine Coypel, Le Sueur, e interpretò opere di maestri italiani: Raffaello, Pietro da Cortona, Annibale Carracci, Giulio Romano. Per l'impiego dell'acquaforte strettamente associata al bulino, seppe rinnovare l'incisione di traduzione, inaugurando lo stile dell'incisione libera, che influenzerà i pittori e gli incisori del XVIII sec.

La tradizione venne proseguita dai nipoti **Benoît I** (Lione 1661 - Parigi 1721) e **Jean** (Lione 1667 - Parigi 1756), formatisi nella sua bottega dei Deux Piliers d'or; essi interpretarono nello spirito dello zio opere di Le Brun, Poussin, Coypel, Rigaud, e in particolare collaborarono all'incisione della *Galleria del Lussemburgo*, dai disegni di Nattier (1710). La loro opera segna la transizione dalle incisioni di Le Brun a quelle di Watteau, uno dei cui principali interpreti fu **Benoît II** (Parigi 1698-1772), figlio e allievo di Jean, autore di 44 pezzi del *Recueil Jullienne*. Nel campo della pittura gli artisti più importanti restano **Claude II** (Lione 1639 - Parigi 1684), fratello di Gérard I, e soprattutto suo nipote **Claude**

III (Lione 1658 - Parigi 1734), fratello di Benoît I e di Jean. L'opera dipinta del primo venne eclissata da quella di Le Brun, di cui egli fu fedele collaboratore, in particolare in Saint-Germain-en-Laye e a Versailles (dipinti restaurati nel Salone di Diana e nel Salone di Marte). I suoi quadri di cavalletto, poco noti (*Moltiplicazione dei pani*, 1683: Parigi, chiesa di Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux), e i suoi disegni attestano un'eleganza un poco fredda ma non priva di fascino. Claude III svolse un ruolo decisivo nel rinnovamento dello stile decorativo alla fine del regno di Luigi XIV. Dal 1690 al 1703 lavorò al rifacimento degli appartamenti del re a Versailles, nel castello di Anet, nonché alla decorazione ex novo di Marly, a Sceaux, a Fontainebleau, a Meudon. Erede e rivale di Jean Berain, inserisce nei suoi pannelli dipinti o nei suoi soffitti arcate leggere, animate da figurine o da animali esotici (*singeries*). Le sue composizioni, che ebbero grande successo, sono ormai note, si può dire, solo dai suoi disegni (Stoccolma, NM). Fu pure autore di cartoni per arazzi: i *Dodici mesi grotteschi* (1699); gli *Sportelli degli dèi* (incisi dal fratello Jean nel 1726). L'importanza del suo ruolo è testimoniata dal passaggio nella sua bottega del giovane Watteau. (as + mtmf).

Audubon, John James

(Santo Domingo 1785 - New York 1851). Figlio di un piantatore delle Antille, trascorse i primi anni in Francia, e apprese il disegno nello studio di David. A diciott'anni si stabilì negli Stati Uniti e decise di dedicarsi allo studio degli uccelli selvaggi del Nord America. La sua opera principale, *The Birds of America* (London 1827-28), contiene 435 tavole incise a bulino e ad acquatinta, colorate a mano, basate sui suoi disegni. Ai suoi tempi A veniva considerato ornitologo di valore; oggi si apprezza la qualità artistica delle tavole, che uniscono all'osservazione minuziosa dello scienziato un grande senso decorativo. (sc).

Augsburg (Augusta)

La situazione geografica di A, libera città imperiale della Baviera sin dalla fine del XIII sec., le consentì di assurgere rapidamente al rango dei più importanti centri commerciali e industriali d'Europa. In pieno sviluppo dal XIV sec. grazie al traffico tra l'Italia e i Paesi Bassi, raggiunse la massima po-

tenza sotto Massimiliano I. Nel xvii sec. la città è al suo apogeo e si afferma come capitale artistica e culturale della Svezia, disputando a Norimberga il titolo di metropoli della Germania meridionale; il mecenatismo intelligente dei Fugger e dei Welser favorisce il fiorire delle arti, mentre l'attività di pittori quali Hans Holbein il Vecchio, Hans Burgkmair, Ulrich Apt il Vecchio, ne fa uno dei principali centri di sviluppo della pittura tedesca del xv e xvi sec. La scuola di A, intermediaria tra il Nord e il Sud, assai eclettica, si aprì a tutte le correnti, venissero da Anversa o da Venezia, e i suoi pittori furono sensibili all'uno o all'altro di tali influssi. All'inizio produssero opere complesse d'ispirazione nordica (in particolare i primi dipinti di Hans Holbein il Vecchio); ma in seguito, con la penetrazione in Germania del Rinascimento italiano, evolvettero verso uno stile più semplice, manifestando una predilezione per le armonie calde, finemente sfumate. Si tratti del gruppo dei «fiamminghegianti» raccolti intorno a Ulrich Apt il Vecchio, o di quello degli «italianizzanti» dominati dalla personalità di Hans Burgkmair, la scuola di A brillò allora di uno splendore del tutto peculiare, dovuto alla sua adesione senza riserve alle concezioni rinascimentali. Successivamente la città mantenne una posizione di rilievo sul piano economico, ma, come la sua rivale Norimberga, entrò in una fase declinante dal punto di vista artistico.

Nel xviii sec. il declino di A è assai sensibile. La guerra dei trent'anni pone le città e gli stati tedeschi in una situazione difficile, poco favorevole alla fioritura artistica.

A poco a poco A riassume un ruolo privilegiato che serberà per tutto il xviii sec. Nel 1710 viene fondata l'accademia di pittura, il cui primo direttore è Georg Philipp Rugendas. Dopo di lui, Bergmüller conferisce all'accademia fama eccezionale, formandovi molti grandi decoratori ed affrescati in grado di realizzare vasti incarichi di chiese e abbazie: Götz, Zeiller, Günther; tra loro spicca un pittore di prim'ordine, Johann Evangelist Holzer. Uno degli elementi originali di A è, in questo periodo, l'uso delle facciate dipinte, opere a carattere popolaresco che incantavano i visitatori. Più esposte di altre all'usura del tempo, sono sfortunatamente scomparse, e ne conserviamo soltanto il ricordo tramite schizzi e incisioni che danno l'idea della gaiezza che dovevano conferire alle piazze e alle strade di

A. Il ruolo dell'incisione fu particolarmente importante ad A in questo periodo. Vecchio centro editoriale, la città fu anche il principale laboratorio tedesco per la produzione di stampe. Un aspetto particolare ma essenziale di tale attività fu la stampa di contraffazioni. Così i fogli venuti da Parigi vennero copiati e diffusi con una rapidità e un'ampiezza straordinarie attraverso tutta l'Europa centrale. Con l'aiuto di tale commercio, A divenne uno dei più brillanti centri di propagazione del gusto rococò nell'Europa settecentesca. (gmb).

Deutsche Barockgalerie Ospitata dal 1969 in un edificio rococò – palazzo Schaezler, attiguo alla chiesa di Santa Caterina, decorato a fresco (1766-67) da Gregorio Guglielmi – contiene un eccezionale complesso di opere tedesche del XVII e del XVIII sec., particolarmente di Schönfeld, Günther, Bergmüller, Baumgartner, Maulbertsch, Winck e Zick.

Staatsgalerie Tra il 1794 e il 1806 le raccolte di Monaco e di Schleissheim vennero considerevolmente accresciute dall'apporto di dipinti provenienti da ordini religiosi secolarizzati nel 1803 e dal trasferimento di quadri delle gallerie di Mannheim, Zweibrücken e Düsseldorf. Una parte di tali opere venne depositata, in seguito a una decisione del 15 luglio 1806, nel chiostro delle Orsoline di A e costituí il nucleo del museo. Esso contiene dipinti per la maggior parte tedeschi, in particolare dei maestri della scuola di A (Amberger, Hans Burgkmair, Hans Holbein il Vecchio). Oggi è ospitato nell'antica chiesa di Santa Caterina. (gb).

Auguste, Jules-Robert, *detto Monsieur Auguste*

(Parigi 1789-1850). Nato da una ricca famiglia di orafi, si dedicò subito alla scultura, e ricevette nel 1810 il grand prix de Rome. Molto legato a Géricault e come lui amante dei cavalli, su suo consiglio abbandonò la scultura a favore dell'acquerello e del pastello. Dai viaggi in Grecia, in Egitto, in Asia Minore e in Marocco riportò non solo studi brillanti, ma anche stoffe, armi e ninnoli, che influenzarono i giovani artisti romantici che si riunivano presso di lui. Fu promotore dell'orientalismo in Francia, e diretto ispiratore di Delacroix. Il MBA di Orléans possiede un folto complesso di sue opere. (ht).

Augustin, Jean-Baptiste

(Saint-Dié 1759 - Parigi 1832). Lavorò a Nancy presso Clau-dot (1780) e si recò nel 1781 a Parigi, dove il suo talento di disegnatore e di colorista ne fece uno dei pittori ufficiali di Napoleone e di Luigi XVIII. Le sue opere principali sono conservate a Parigi (Louvre): *Autoritratto* (1792), *Monsieur Coutan, Madame Récamier* (1801). (fm).

Aumale

(Henri-Eugène-Philippe d'Orléans, duca di) (Parigi 1822 - Zucco (Sicilia) 1897). Quarto figlio di Luigi Filippo e di Maria Amelia, scacciato dalla Francia dalla rivoluzione del 1848, si stabilì a Londra e da allora dedicò il suo tempo e la sua immensa fortuna alla formazione di una collezione di pitture, disegni, libri e oggetti d'arte che costituisce oggi il Museo Condé a Chantilly. Molto attratto dalle opere classiche (Raffaello, Poussin), ma aperto a forme d'arte assai disparate, raccolse primitivi italiani (provenienti in gran parte dalla coll. Reiset), opere contemporanee, manoscritti dipinti (le *Très Riches Heures du duc de Berry*, *Heures d'Etienne Chevalier*, di Fouquet) e disegni di tutte le scuole, tra i quali la serie, unica, di ritratti francesi a disegno del XVI sec. Tornato in Francia nel 1871, intraprese il restauro di Chantilly – ereditato nel 1830 dal padrino, il duca di Borbone, ultimo discendente dei Condé – che doveva servire di cornice alle sue collezioni. Nel 1884 il principe lasciò le proprietà di Chantilly all'Institut de France, perché le mantenesse accessibili al pubblico come Museo Condé. (gb).

Aurhaym, Heinrich

(attivo dal 1399 ca. al 1420 a Wiener-Neustadt o a Graz). Lo si era denominato «Miniatore dell'arciduca Ernesto I di Ferro», prima che F. Unterkircher ne scoprisse il nome in un messale dell'abbazia cistercense di Reun. Gli si attribuiscono sette manoscritti, conservati nelle seguenti città: Bressanone (datato 1399), Klosterneuburg, Heidelberg, Kranenburg (Kranj; 2 mss) e Vienna (BN; 2 mss). Il ms viennese ser. nov. 89 venne dedicato dall'abate di Reun all'arciduca Ernesto e ne contiene il ritratto. A è tra i maestri più notevoli del laboratorio di miniatura della corte di Vienna. (wb) .

Aurier, Georges-Albert

(Châteauroux 1865 - Parigi 1892). Fu studioso di letteratura e dell'arte simbolista. Per primo difese Bernard, Gauguin, Van Gogh e i Nabis, cui dedicò importanti studi in «Le Moderniste» (1889), «Mercure de France» (su Van Gogh, 1890; su Gauguin, 1891) e «Revue encyclopédique» (sul simbolismo in pittura, 1892). Le sue opere complete vennero pubblicate nel 1893. (gv).

Australia

La pittura aborigena Arte grafica e pittura sono la principale manifestazione estetica degli aborigeni australiani. L'etnologo Ch. P. Mountford ha potuto scrivere di non aver mai incontrato un aborigeno «che non sappia o non voglia dipingere». Se ne può classificare la produzione a seconda del tipo di pittura e di petroglifo, che determinano nello stesso tempo la natura del supporto, quella dei mezzi esecutivi, e il significato conferito all'opera. Una ripartizione geografica specifica investe questi tipi e i loro diversi stili.

Pitture rupestri e petroglifi sono le opere più antiche. Benché la datazione sia spesso azzardata, per alcuni si è potuto proporre il V o IV millennio a.C.; il fatto che gli aborigeni ridipingano determinate rappresentazioni religiose comporta una conservazione della tradizione e una continuità d'ispirazione che impediscono di precisarne l'origine. Le pitture rupestri, di più agevole esecuzione, sono assai più numerose dei petroglifi; sono collocate su pareti verticali, al riparo dal sole e dalle piogge, all'opposto dei petroglifi, che sono incisi su superfici orizzontali.

I petroglifi Sono presenti soprattutto nel Sud-Ovest e nel Sud-Est, e sono l'unica manifestazione pittorica scoperta in Tasmania. Alcuni autori distinguono sei varietà di tecniche, dalle semplici serie di striature e scanalature fino a disegni incisi a tratto continuo o a fori collegati da solchi; questi ultimi sono larghi quasi 3 cm. Talvolta si hanno disegni marzellati su superfici dipinte in rosso. La maggior parte dei soggetti sono animali di profilo: canguro, emú, opossum. Nella regione di Sydney è stata scoperta la rappresentazione di una balena di oltre 12 m per 3. Spesso tali immagini sono complicate da simboli astratti. Tra i luoghi più noti è Mootwingee.

Le pitture rupestri La classificazione delle pitture rupestri è complessa, poiché l'originalità di certi siti è tale che è talvolta difficile generalizzarne le caratteristiche. In ogni caso, la ripartizione geografica non s'identifica con quella dei petroglifi. I colori, di origine minerale, che gli aborigeni si procurano durante lunghe escursioni, si riducono a tre: ocra per il giallo e il rosso, cenere per il bianco, carbone per il nero. Non si rileva né miscuglio né smorzatura dei toni. La tipologia delle forme distingue: le mani «in negativo» (mani applicate sulla parete, che viene poi coperta di pittura); disegni a contorno; silhouette monocrome o policrome; segni geometrici e tracce di ogni genere. Si può distinguere uno stile naturalistico di figure antropomorfe e zoomorfe, che si estende dal Nord-Ovest all'Est e al Sud-Est, e uno stile geometrico a motivi astratti, nell'Ovest e nel Centro. Quale che sia l'importanza della superficie dipinta, non si trovano vere e proprie composizioni d'insieme, ma temi trattati isolatamente. Malgrado la nostra carenza d'informazioni precise, il significato culturale e religioso di tali produzioni sembra indubbio. La loro ripartizione geografica si spiega forse con l'accessibilità delle regioni settentrionali, che contrasta con l'isolamento dell'interno del continente. Nella regione dei monti Kimberley, figure piuttosto rozze hanno valore mitico: sono i *wondjina*, che si contrappongono alle rappresentazioni dette *giro-giro*, figure di piccola taglia e di elegante fattura che rappresentano scene di vita quotidiana. Sono pure caratteristiche di questa regione le figure accovacciate, «diaboliche». Tra questa e la Terra di Arnhem viene di solito situato il giacimento di Delamere, con i «fratelli della folgore». Altrove i motivi naturalistici sono piuttosto rari (sito di Glenisla nello stato di Victoria). Tra i motivi astratti occorre distinguere tratteggi, linee spezzate, quadrati concentrici, forme labirintiche nel Sud-Ovest; e linee sinuose, cerchi concentrici, spirali e fusi nel Centro. Sembra che quest'ultimo stile sia il più antico dell'Australia.

Pitture mobili, su sabbia e su scorza Le altre manifestazioni pittoriche e grafiche sono tra loro molto differenziate. Lo stile dipende dal supporto, e tutte rientrano nel quadro delle ceremonie religiose, di cui costituiscono talvolta un elemento importante (*churinga*). D'altro canto occorre distinguere i disegni incisi sulle rocce dalla pittura effimera sul terreno praticata dagli Aranda e dai Warramunga del Centro-Nord.

Il suolo, bagnato d'acqua o persino di sangue umano, forma asciugandosi una crosta che viene anzitutto ricoperta d'ocra. I motivi, bande sinuose o cerchi, traduzione figurativa del mito del serpente Wollunqua, spiccano in nero o in rosso su un fondo di puntinati bianchi (caolino impastato a saliva, e sputato per terra). Tutte le operazioni sono accompagnate da canti, e tutti i giorni viene rifatta la pittura del giorno precedente. Un altro genere di pittura connessa al suo specifico supporto è quella su scorza d'albero, propria soprattutto delle etnie della Terra di Arnhem, nonché quella sugli alberi, incisi o dipinti con soggetti umani nel Sud-Est, ed usati per le ceremonie funerarie o d'iniziazione. Per inciderla a larghe scanalature a spirale, occorre togliere la scorza e intaccare il cuore dell'albero. Infine, la decorazione delle armi e degli oggetti d'uso è profondamente legata a tutti questi stili e tecniche, la cui conservazione diviene sempre più aleatoria a causa dei contatti sempre più frequenti con la civiltà occidentale contemporanea. (jgc).

L'epoca moderna e contemporanea Gli inizi dell'arte in A coincidono con la scoperta del continente, poiché il disegnatore di soggetti naturalistici Sidney Parkinson era a bordo dell'*Endeavour* quando il capitano Cook avvistò la costa orientale dell'isola nel 1770. Parkinson, la cui opera consiste principalmente in studi di piante e di animali, lasciò due celebri disegni: *Due Indigeni della Nuova Olanda che vanno a combattere* (ispirato dalla scultura classica, egli rappresenta gli indigeni come nobili selvaggi), e la *Carenatura dell'«Endeavour»*. Tra i primi forzati inglesi deportati in Australia nel 1788 si trovavano parecchi artisti, in particolare il falsario Thomas Watling e John Eyre, condannato per furto. Un po' più tardi, tra i viaggiatori figurano William Westall, che accompagnò la spedizione dell'*Investigator* (1801-1803) e in questa occasione realizzò graziose vedute di porti e di coste, e poi Augustus Earle, che espose alla Royal Academy di Londra un quadro rappresentante la vita dei coloni di frontiera. Il primo pittore che contribuì a dare una visione originale del paesaggio australiano fu però John Glover, che si stabilì in A all'età di 64 anni e divenne un prospero colono in Tasmania. Glover ebbe grande successo come artista e come docente; le sue interpretazioni dei luoghi tasmaniani molto devono a Claude Lorrain, a Salvator Rosa e a Dughet. Ebbe un vivo sentimento della natura e

una forte predilezione per i primi poeti romantici, riscontrabile in quadri come *My Harvest Home*. Verso la stessa epoca Conrad Martens, giunto a Sydney nel 1835, acquistò fama per i suoi numerosi acquarelli romantici, di fattura turneriana, dedicati al porto di Sydney. Samuel Thomas Gill fissò, con uno stile dai colori accesi, gli episodi legati alla corsa all'oro, negli anni '50 dell'Ottocento, nonché l'immagine dei coloni, che ebbe popolarità in Inghilterra. Padre della pittura australiana di paesaggio è considerato però uno svizzero, Louis Buvelot. Formatosi a Losanna presso Arlaud, poi a Parigi presso Flers, si stabilì nel Victoria nel 1865 ed importò in A un tranquillo realismo scaturito dalla scuola di Barbizon (*Waterpool at Coleraine*, *Winter Morning at Heidelberg*). Perché compaia una scuola di pittura autonoma si devono attendere gli anni '80: Tom Roberts, Arthur Streeton, Charles Conder e Frederick McCubbin formarono per qualche tempo un gruppo caratterizzato dall'amore per l'A e dallo stile dei suoi dipinti, che rappresentano, con accenti eroici, la vita dell'abitante della savana, la tosatura delle pecore, la terra ribelle agli sforzi dei pionieri. Essi provocarono inoltre la prima esposizione impressionista in A (1889) e in questa occasione si considerarono gli iniziatori di una scuola australiana che prese il nome di Heidelberg School, da un villaggio nei dintorni di Melbourne (oggi assorbito nella sua periferia) dove avevano soggiornato per due estati. Tuttavia, alla vigilia della federazione degli stati australiani (1901), i pittori più importanti si volgevano piuttosto verso l'Europa. Rupert Bunny, Emanuel Philips Fox e John Russell, amico di Van Gogh (di cui ha lasciato un ritratto), nati in A tutti e tre, si recarono a Parigi ove divennero adepti dell'impressionismo; ma l'abbandono dei temi nazionali nocque alla loro popolarità presso il pubblico. Bunny, Streeton, Philips Fox e John Longstaff furono i primi pittori australiani ad essere notati al *salon* di Parigi tra il 1890 e il 1894. Il post-impressionismo venne introdotto a Sydney nel 1914-15 da Grace Cossington Smith, Roland Wakelin e Roy de Maistre, e a Melbourne negli anni '20 da William Frater e Arnold Shore. Tra le due guerre mondiali, Margaret Preston fu senza dubbio in A l'artista più apprezzata, per le sue composizioni floreali decorative e le sue interpretazioni moderne di motivi aborigeni. Ebbero fama nel 1940 ca. William Dobell, Russell Drysdale, Sidney Nolan, Albert Tucker

e Arthur Boyd, che prendevano ispirazione dalla realtà australiana. Dobell visse dieci anni in Inghilterra e tornò in A nel 1939. Noto ritrattista, impegnato nella resa del carattere individuale, ha lasciato opere celebri, *Billy Boy*, *Scotty Allan* e *Joshua Smith*, di cui gli venne rimproverato il tono caricaturale. Al di fuori dei ritratti, talvolta troppo ligi alla committenza, Dobell ha eseguito numerosi dipinti che costituiscono una singolare e sorprendente cronaca del suo tempo (Londra tra il 1930 e il 1940, Sydney durante la guerra, nudi della Nuova Guinea dopo il 1950). Drysdale, che si colloca in una tradizione classicista per il virtuosistico disegno e la cura della costruzione, rinnovò la concezione del paesaggio australiano. Rappresentò le terre rosse dell'interno del continente, esposte alla siccità o all'erosione, i coloni alle prese con una terra ostile. Nel contempo, tornava a dipingere figure eroiche collocate entro un paesaggio enfatico, soprattutto aborigeni e il loro territorio. Sidney Nolan fu la personalità dominante dell'Antipodean Movement, nato dalla Heidelberg School e costituito anzitutto da Albert Tucker, Arthur Boyd, John Perceval, e che raggiunse il suo apogeo poco prima del 1960. Nolan, in un primo tempo influenzato da Picasso e Klee, eseguì paesaggi urbani e vedute di interni nel 1943; poi, nel 1946-47, una serie oggi famosa sulla cattura e il giudizio di un famigerato fuorilegge, Ned Kelly. Realista visionario nei paesaggi, dipinse a Sydney altre serie ispirate alla storia e alle leggende di coloni, rendendo un brillante omaggio al folklore e ai miti del suo paese. L'Antipodean Movement è stato influenzato dall'espressionismo tedesco, la cui lezione si ritrova, accanto a quella del realismo sociale, in Albert Tucker (*Spring in Fitzroy*, 1941; *Children of Athens*, 1942). Tucker presiedette dal 1943 al 1947 la Contemporary Society of Victoria, creata nel 1938 per lottare contro il realismo accademico. Dopo il 1950, tornò anch'egli alla realtà australiana, ai suoi pionieri, ai suoi vagabondi della savana e al suo deserto, di cui ha interpretato l'aspra bellezza come nessun altro. Arthur Boyd, anch'egli paesaggista, ha rappresentato in uno stile cupo e oppressivo le convulse catene montane dei dintorni di Melbourne. Ian Fairweather, Godfrey Miller e John Passmore, molto più anziani della generazione di Drysdale e di Nolan, non si sono imposti prima del 1950. Nessuno di questi tre pittori si è formato in A; essi devono i fondamenti

della propria arte a Cézanne e al cubismo e tendono verso i presupposti della metafisica; hanno contribuito alla formazione della nuova generazione degli anni '50, come aveva fatto Buvelot per quella degli anni '80 dell'Ottocento. Più recentemente, Frederick Williams si è fatto largo tra i principali paesaggisti australiani, e Leonard French è noto per le sue grandi decorazioni e i suoi pannelli murali (soffitto in vetri colorati per il salone della National Gallery del Victoria a Melbourne). Numerosi sono oggi i giovani pittori attratti da artisti americani come Rothko, Frankenthaler, Gottlieb e Kline; altri sono ancora legati alla tradizione dell'espressionismo australiano, mentre alcuni si ispirano congiuntamente ad ambedue queste tendenze. (sr).

Austria

La pittura prima del XIII secolo L'A è una creazione di Carlo magno, che nell'803 costituí una marca degli Avari, o marca orientale (Ostmark), per ostacolare gli invasori; ma il nome 'Österreich' compare soltanto nel 996, in un documento firmato da Ottone III. Il territorio austriaco fu costituito da tre ducati, Stiria, Carnia e A, che divennero possesso degli Asburgo a partire da Rodolfo I, imperatore del Sacro Romano Impero germanico, nel 1273; la storia della pittura austriaca prima del XIII sec. fu dominata dai modelli culturali elaborati nell'arcivescovado di Salisburgo, che divenne principato dell'impero nel 1278 e tornò all'A soltanto nel 1816.

□ *Periodo precarolingio (VIII secolo)* Il vescovado di Salisburgo venne fondato nel 682 da Rupert, vescovo di Worms, poi eretto in arcivescovado nel 798 dal missionario irlandese Virgilio, che aveva consacrato la nuova cattedrale nel 774. L'*Evangeliarium di Cuthbert* (o Cutbrecht; Vienna, BN), dal nome del copista irlandese che lo scrisse e lo miniò a Salisburgo alla fine dell'VIII sec., non soltanto s'ispira a modelli insulari, ma sente pure l'influsso del tardo antico, che penetrò in A dall'Italia settentrionale, donde proviene il testo. Il *Codex Millenarius* di Kremsmünster è una replica più fedele del modello comune. Tali manoscritti costituiscono due esempi precoci della combinazione del ritratto dell'evangelista e del simbolo a lui collegato, motivi che compariranno regolarmente nella decorazione dei vangeli occidentali. Al *Codex Millenarius* si apparenta il *Salterio di Montpellier* (bibl.

della facoltà di medicina), proveniente dall'abbazia di Mondsee e precedente il 778. I motivi figurativi di tali manoscritti precarolingi sono soggetti, al modo delle miniature insulari, a un'interpretazione ornamentale che mira a nobilitare le forme naturali. Ne risulta un radicale riadattamento dei modelli antichi al testo e alla decorazione della pagina.

□ *Periodo carolingio (IX secolo)* In un *Manoscritto cronologico e astronomico* (Vienna, BN) elaborato all'inizio del IX sec. in uno scriptorium salisburghese, la trasformazione dei modelli antichi si verificò in grado minore. Quanto agli *Evangeliali* di Salisburgo (Parigi, BN; e Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Bibl.), che datano all'830 ca., essi tradiscono l'influsso della scuola di corte di Carlo Magno.

□ *Periodo ottoniano tardo (IX secolo)* L'*Evangeliaro di San Pietro*, della prima metà dell'XI sec. (New York, PML) e il *Libro dei Pericopi di Salisburgo* conservato a Monaco, della metà dell'XI sec., costituiscono importanti testimonianze dell'attività dello scriptorium di Salisburgo, allora in stretto collegamento con Ratisbona. Malgrado la vivacità espressiva, le miniature presentano una certa rigidezza, che annuncia il declino dell'arte ottoniana.

□ *Periodo romanico* Dall'inizio dell'XI sec. alla seconda metà del XII sec., Salisburgo è aperta essenzialmente all'influsso bizantino. Una delle particolarità di questo centro artistico situato ad est del mondo occidentale è l'impiego, sintomatico sin dall'XI sec., del fondo d'oro liscio nella miniatura; tecnica che imita le miniature, le icone e i mosaici bizantini, e si diffonderà nel resto del mondo occidentale solo alla fine del XII sec.

□ *Fine dell'XI secolo* I manoscritti del *Custos di Berthold*, il cui nome figura nel *Libro dei Pericopi di San Pietro* (New York, PML) sono le opere più notevoli della miniatura salisburghese all'inizio della fase romanica. Sono usciti dallo scriptorium di Salisburgo gli *Evangeliali* di Admont (bibl. dell'abbazia) e di Graz (bibl. dell'università). Il loro stile prosegue la tradizione di opere più antiche, quali il citato *Libro dei Pericopi* di Monaco, e si distingue per i molteplici prestiti dall'arte bizantina; presenta numerose affinità con la pittura monumentale veneziana: affreschi di Concordia o mosaici bizantineggianti dell'esonartace di San Marco. Il ciclo di affreschi che decorano l'antico coro della collegiata di Lambach (costruita tra il 1056 e il 1089) – il più importan-

te ciclo di pitture murali della fine dell'XI sec. che si conosca a nord delle Alpi – si riallaccia a una fase precedente, nella quale non si sono ancora affermate le forme romaniche.

□ **xii secolo** Le analogie tra i manoscritti del gruppo di Berthold e la pittura murale veneziana fanno supporre che la tradizione bizantina dei drappeggi diafani sia penetrata a Salisburgo passando per Venezia. In effetti le *Bibbie monumentali salisburghesi* della prima metà del XII sec. mostrano che questa permeabilità all'influsso bizantino andava di pari passo con una profonda soggezione della scuola di Salisburgo all'Italia. L'abbandono delle formule decorative italiane che caratterizzò la seconda metà del secolo comportò pure la scomparsa degli elementi bizantini. La più antica bibbia monumentale uscita da un laboratorio salisburghese, la *Bibbia di San Floriano* (Vienna, BN), iniziata nel 1100 ca. da copisti italiani e proseguita da artisti autoctoni, attesta, particolarmente nella giustapposizione delle iniziali e delle figure, la sua stretta parentela con le bibbie monumentali italiane, dalle quali si distingue per alcune iniziali istoriate tipiche delle province nord-occidentali. Le prime bibbie salisburghesi interamente illustrare, quella di Michelbeuern (bibl. dell'abbazia), di cui è scomparsa la maggior parte dei fogli miniati, e quella di Admont (Vienna, BN), ambedue eseguite verso la metà del XII sec. su un comune modello, osservano una distinzione fondamentale tra le iniziali ornamentali e le immagini incornicate, separate dal testo. La parentela con le bibbie monumentali italiane è sensibile soprattutto al livello della *Bibbia di Admont*; ma i manoscritti salisburghesi rispettano di più la geometria della pagina nel comporre l'immagine, l'iniziale e il testo. Verso la fine del periodo di attività della scuola di Salisburgo s'imporrà la particolare impaginazione decorativa della pittura occidentale: nella *Bibbia di Gumpert* di Erlangen, la più convincente testimonianza della maturità dell'arte salisburghese del libro (bibl. dell'università) e la più riccamente illustrata tra tutte le bibbie della regione, testo e immagini restano, certo, separati; ma le diverse scene s'inseriscono entro l'insieme come altrettanti elementi di un'unica composizione decorativa. In un altro sontuoso manoscritto del 1160 ca., l'*Antifonario di San Pietro* (Vienna, BN), ornato di disegni a penna e d'immagini a guazzo, le analogie con la pittura occidentale compaiono soprattutto nelle figure intrecciate, dissimulate nelle

iniziali. Conformemente a quest'evoluzione, un manoscritto occidentale serve di comune modello per il *Breviario di Walter* (Monaco, BN), eseguito tra il 1161 e il 1171, e per il *Libro di preghiere di Sant'Erentrude* (ivi), dell'inizio del XIII sec. Quest'ultimo è tra i principali esempi dello stile romanico tardo che si sviluppò nel corso della prima metà del XIII sec. nei centri periferici occidentali, e che si riconosce per una profonda fedeltà alla rigidezza lineare dei drappeggi romanici d'ispirazione bizantina, completati ormai dai nuovi valori plastici dell'arte, allora dominante, delle province nord-occidentali. Mentre il confronto con le nuove formule artistiche occidentali conduce in Sassonia alla fioritura di uno stile «dentellato», questo penetra in A soltanto nella seconda metà del XIII sec. Nel XII sec. si distinguono in particolare due centri monastici, Mondsee (*Evangeliano di Liutold*, terzo quarto del XII sec.: BN) e San Floriano (*Evangeliano*, seconda metà del XII sec.: bibl. dell'abbazia), ambedue tributari dell'arte salisburghese del libro. Dei grandi affreschi romanici nella città stessa di Salisburgo restano soltanto le mezze figure dei santi (metà del XII sec.) della collegiata del Nonnberg e alcune tracce in quella di San Pietro. Gli affreschi del Nonnberg possono considerarsi i prototipi della pittura romanica. I modelli comneni, introdotti verosimilmente in A attraverso Venezia, sono soggetti a una rigorosa stilizzazione geometrica che tende ad adattare la figura umana alla severa struttura imposta dall'architettura. I dipinti della cappella di San Giovanni di Pürgg (seconda metà del XII sec.), conservati quasi integralmente, danno un'idea dell'arte specifica della metropoli spirituale. Un po' più antichi sono gli affreschi provinciali della chiesa dell'ordine teutonico di Friesbach, che s'ispirano alla stessa fonte di quelli di Pürgg: fonte scelta in un libro di modelli salisburghesi che si trovava forse nell'abbazia di Admont. Il pittore degli affreschi del coro della chiesa di San Nicola a Matrei, risalenti al terzo quarto del XIII sec., si formò alla scuola bizantino-veneziana di Giovanni da Gaibana di Padova. Questo ciclo è l'ultima testimonianza dell'impronta dell'arte italiana su quella delle province alpine prima dell'avvento del gotico.

□ *La vetrata* La piccola vetrata di *Santa Maddalena*, proveniente verosimilmente dalla chiesa di Santa Maddalena di Weitensfeld am Gurktal (ultimo terzo del XII sec.), e con-

servata nel museo diocesano di Klagenfurt, lascia supporre che le vetrate fossero abbastanza frequenti nei centri ecclesiastici. Per quanto riguarda la stessa Salisburgo, i nomi dei pittori di vetrate sono registrati per iscritto. Tuttavia non si possiede alcun esempio delle vetrate originali. Soltanto la finestra dedicata a *Santa Margherita* (1240 ca.) dell'abside della collegiata di Ardagger (bassa A) si è conservata fino ai giorni nostri. Quanto alle vetrate puramente ornamentali dell'abbazia cistercense di Heiligenkreuz (1220-50), esse trasdiscono piuttosto l'influsso dei conventi cistercensi francesi che la fattura di un laboratorio locale. Citiamo infine il *Libro di modelli dell'abbazia di Rein*, della prima metà del XIII sec. (Vienna, BN), i cui ornamenti e motivi d'intrecci, corrispondenti a quelli di Heiligenkreuz, rivelano che si trattava della collezione sistematica di un laboratorio cistercense che coltivava pure l'arte della vetrata. (jk).

La pittura gotica (XIII-XV secolo) Un'opera notevole caratterizza l'inizio dello sviluppo della pittura gotica: gli affreschi della parte ovest del coro della cattedrale di Gurk, a nord di Klagenfurt. La loro data si presta sfortunatamente a discussioni, a seconda che si distingua nella maniera con cui sono eseguiti una tendenza «ancora romanica» (1220-30) o «già gotica» (1260-70). Lo stile di tali dipinti si ritrova negli affreschi della cappella episcopale di Goess (1271-88), in un *Santo Vescovo* proveniente dalla Dominikanerkirche di Friesach (1280-1290), resto forse dell'antico quadro d'altare oggi a Graz, e nelle dieci vetrate della stessa provenienza che rappresentano *Le vergini sagge e vergini stolte*.

□ *Il XIV secolo* Nel 1301, un pittore formatosi verosimilmente a Parigi minia nello scriptorium del monastero di San Floriano l'*Expositio in Cantica Canticorum*, detta di Onorio d'Autun, e colloca sotto l'ascendente dello stile lineare dell'Occidente questo attivissimo laboratorio di pittura monacale. Non è impossibile che tale pittore sia l'autore degli affreschi della cappella di Göttweigerhof a Stein an der Donau (1305-10 ca.). Le notevoli vetrate che rappresentano i ritratti dei Badenberg a Heiligenkreuz (prima del 1300) rivelano una medesima parentela d'ispirazione; e così pure le vetrate del Maestro Eberhard (?) dell'antica Capella Speciosa di Klosterneuburg (1300 ca., oggi a Stiria, chiesa parrocchiale), le vetrate del chiostro di Klosterneuburg dovute al pittore Alhard (1320 ca.), che vi riproduce alcuni gruppi

degli smalti del *Polittico di Verdun* e che ben potrebbe essere anche l'autore delle vetrate di Gars-Thunau (1320-30 ca., oggi a Herzogenburg) e di Annaberg (1327 ca., oggi a Lilienfeld). Nell'evoluzione di questa scuola di pittura si distinguono correnti diverse, una di origine occidentale, l'altra italiana. Fu senza dubbio poco dopo il 1287 che Engelbert, abate di Admont che aveva studiato all'università di Padova, fece venire nel suo monastero il miniaturista Giovanni da Gaibana o uno dei suoi allievi; tratti tipici dell'arte italiana compaiono presto negli scriptoria di Seitenstetten, di Klosterneuburg e anche di San Floriano (1320 ca.). Tali contatti spiegano i vari influssi che si colgono nei pannelli sul rovescio del *Polittico di Verdun* a Klosterneuburg (1331), che possono considerarsi una sintesi tra lo stile lineare occidentale e prestiti evidenti dal *Noli me tangere* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova. In un *Polittico della Passione* (Klosterneuburg, museo dell'abbazia; un pannello conservato a Monaco, AP), eseguito probabilmente poco tempo dopo, questo nuovo stile si afferma e i dettagli italianeggianti si moltiplicano. Citiamo ancora, in questa prima metà del secolo, una *Natività* (Berlino-Dahlem) e una *Crocifissione* (Zurigo, coll. Bührle), eseguite nel 1350 ca., nonché gli affreschi della Frauenturm di Enns e quelli della chiesa di Lorch (che possono datarsi al 1340 ca. e che si riallacciano alla scuola di pittura di San Floriano). A partire da tali prodotti si formerà lo stile prevalente nell'ambito dell'A e della Stiria per tutto il XIV sec., benché l'ipotesi possa fondarsi solo su un ridotto numero di monumenti. In ogni caso tale maniera, diffusa in A, provocherà la fioritura di una scuola di pittura nella Boemia meridionale (Hohenfurt-Vyssi Brod, 1350 ca., e Wittingau-Trebon, 1370-90 ca.); e tale influsso si manderà anche successivamente. La pittura su vetro, malgrado la fragilità del materiale, serba tuttora molte testimonianze. Per le vetrate del coro della cattedrale di Santo Stefano a Vienna, terminate nel 1340, verosimilmente fu necessaria la presenza di una bottega di pittori vetrari la cui attività è pure conosciuta dai frammenti di vetrate conservati nella cattedrale di Santo Stefano e nella chiesa di Maria am Gestade a Vienna (1349), nonché a Strassengel presso Graz (1355). A Sankt Leonhard nel Lavanttal e a Lieding esistono opere provenienti da una bottega di pittura operante nel medesimo periodo a Judenburg. Gli affreschi del portico della catte-

drale di Gurk, della chiesa dei frati minori di Bruck an der Mur e di Stein sul Danubio (1350 ca.) confermano costanti rapporti con l'Italia. Benché sussistano soltanto rari pannelli e affreschi eseguiti tra il 1350 e il 1400, si può seguire lo sviluppo costante della pittura austriaca, i cui inizi risalgono al 1330, con il *Polittico della Passione di san Lamberto* (1358-66?), con gli affreschi di Lorch (1360 ca.) e con quelli monumentali della chiesa dei frati minori di Bruck an der Mur (*Epifania, Martirio dei Diecimila*, 1385 ca.). Gli affreschi di Sankt Peter im Holz (1370 ca.), di Gerlamoos (1385 ca., apparentati ad opere di Aquileia), di Dürnstein e di Ulmerfeld sono senza alcun dubbio opere di artisti italiani itineranti. Le fonti d'ispirazione del Maestro Heinrich sono interamente italiane (*Ventiquattro Anziani, Caduta di Saul* nella cattedrale di Gurk, 1390 ca., e affreschi nell'abside di Zweinitz, 1400 ca.). Una seconda bottega vetraria opera a Judenburg tra il 1370 e il 1390; nella chiesa dell'ospedale di tale città se ne trova l'opera più importante.

□ *Il xv secolo* All'epoca dello «stile morbido» (gotico internazionale, 1400-40) si vedono formarsi scuole nettamente localizzate a Vienna, a Salisburgo e nel Tirolo. I tasselli che consentono di seguire quest'evoluzione possono raggrupparsi per «opere» di artisti anonimi. Una produzione abbondante fa supporre un importante centro di pittura nell'alta valle del Mur (Judenburg? San Lamberto?), ove senza dubbio operano simultaneamente più botteghe: il Maestro del Polittico di Judenburg (1400 ca.) e il Maestro di Maria dall'aureola (1410 ca.), il Maestro della Trinità di Londra e il Maestro di San Lamberto. La rinomanza di un certo Hans von Judenburg si estende addirittura fino a Bolzano. Tutti questi artisti rientrano, a poco a poco, sotto l'influsso dominante dell'arte tedesca occidentale renana. La Carinzia resta un paese di affreschi e continua ad essere influenzata dall'Italia (Friuli, Verona): affreschi di Maria Saal (1438); ma questi elementi si legano rapidamente a caratteri pittorici di Vienna e di Salisburgo. Questo nuovo stile avrà come principale rappresentante Friedrich von Villach e suo figlio Hans, quest'ultimo residente dal 1440 ca. a Lubiana. Un'altra bottega di minore entità venne diretta da Konrad von Friesach; suo capolavoro è il *Fastentuch* (drappo che copre l'altare in tempo di quaresima) della cattedrale di Gurk (m 9 × 9). Le riprese dalla tecnica fiamminga prepareranno

la fioritura dello stile «angoloso» (1440-1500). L'attività artistica dei grandi centri s'irradia in tutto il paese: il *Polittico di Aggsbach* (Herzogenburg) e il *Polittico della Maddalena* a Klosterneuburg si ricollegano a Vienna; i quadri d'altare di Hallstatt e Goisern, a Salisburgo. Pittori della Stiria hanno eseguito pale per l'imperatore Federico III a Vienna (Santo Stefano, 1447) e ad Aussee (1449). La Carinzia è tocata dall'influsso di Salisburgo e del Tirolo meridionale: F. Pacher ha egli stesso operato a San Paolo. Ma il maestro più celebre della Carinzia, Thomas Artula von Villach, autore di pannelli ed affreschi, continua a dipingere nello stile morbido, il che gli vale l'elogio entusiasta di un alto prelato italiano. Alla svolta del secolo gli scambi si moltiplicano: il Maestro di Mondsee, formatosi a Vienna, incontra nel Salzkammergut il tirolese M. Pacher; il tirolese Reichlich segue Pacher a Salisburgo. Infine, dalle regioni occidentali giungono Frueauf il Giovane (Klosterneuburg), Altdorfer (San Floriano), Jörg Breu (Krems) e Luca Cranach (Vienna): sta per nascere la scuola del Danubio. (wb).

xvi secolo All'inizio del XVI sec., il maestro di Passau Rueiland Frueauf il Giovane esegue numerosi polittici per Klosterneuburg, uno dei quali (di piccolo formato), il *Polittico di Leopoldo* (museo dell'abbazia), è firmato e datato 1505. Nello stesso periodo opera a Krems l'augustano Jörg Breu il Vecchio, il cui capolavoro, il *Polittico di san Bernardo* (abbazia di Zwettl) risale al 1500. Lo stile della scuola del Danubio compare per la prima volta all'inizio del XVI sec. nelle opere del periodo viennese di Luca Cranach il Vecchio. Questi, allora incisore su legno al servizio dell'editore viennese J. Winterburger, aveva fatto il ritratto degli umanisti Cuspinian e Reuss, rettori dell'università di Vienna. La sua piccola *Crocifissione* (1500 ca.: Vienna, KM), proveniente dal convento degli Scozzesi, rivela grande maestria, accompagnata peraltro da una certa negligenza nel disegno dei personaggi. Questa composizione è considerata l'opera più antica che sussista del maestro. Chiamato alla corte dell'Elettore di Sassonia a Wittenberg nel 1504-1505, doveva presto allontanarsi dalla scuola del Danubio. Il principale rappresentante di tale corrente artistica è il pittore ufficiale della città di Ratisbona, Altdorfer, che nel 1511 intraprese un viaggio sul Danubio fino all'alta e bassa A. Lo stile delle sue prime opere tradisce l'influsso dei miniatori dei paesi alpi-

ni, particolarmente quella della bottega di Jörg Kölderer. Come Dürer e Cranach, egli ornò con figurazioni marginali il messale dell'imperatore Massimiliano ed eseguì numerosi schizzi per le incisioni su legno rappresentanti l'*Arco di trionfo* e l'*Entrata trionfale* dell'imperatore. Le opere provenienti dall'ambiente di Michael Pacher gli fornirono nuovi elementi, e la scuola del Danubio raggiungerà l'apogeo col *Polittico di San Floriano* (museo dell'abbazia e Vienna, KM), che gli è verosimilmente commissionato nel 1509 dall'abate Maurer. Nei disegni a penna e ad acquerello di Altdorfer e del suo fratello e allievo Erhardt, il paesaggio è diventato autonomo. Lo stile della scuola del Danubio raggiunge inoltre la sua piena fioritura con le opere del Maestro dell'*Historia Friderici et Maximiliani*, che deve il nome ai disegni acquerellati a penna di quest'opera, composta nel 1513-14 (Vienna, Archivi nazionali). Ispirandosi alle prime opere di Altdorfer, presso il quale si era formato, dal 1505 al 1520 egli lavora nei paesi danubiani. Gli dobbiamo in particolare le ante del *Polittico del Sacro Sangue* a Pulkau (1520 ca.). La sua grafia, dai fini tratti di colore, s'impegna meno sulla forma plastica che sul valore pittorico. Il trattamento non realistico dei personaggi, caratteristico di Altdorfer, è ancor più accentuato presso il Maestro dell'*Historia*, che secondo Fritz Dvořák altri non sarebbe se non Nicolas Breu, fratello minore di Jörg; benché questa tesi venga da alcuni respinta. Wolf Huber, di Feldkirch, è con Altdorfer, cui si accosta per varie caratteristiche, uno dei rappresentanti più eminenti della fase tarda della scuola del Danubio. Gli si devono disegni della valle del Danubio, da Passau a Vienna, pieni di armonia descrittiva. La sua opera principale, il *Polittico di Feldkirch* completato nel 1521 (Bregenz, Landesmuseum; e Feldkirch, parrocchiale), si caratterizza per personaggi meglio tratteggiati e più robusti di quelli di Altdorfer. In Tirolo incontriamo, nei primi decenni del XVI sec., Jörg Kölderer e Simon di Taisten; in Carinzia, Urban Görtzschacher e il Maestro del Polittico di Krainburg. Poi i maestri autoctoni cessano di sviluppare uno stile originale. Verso la metà del XVI sec. due incisori su rame originari di Norimberga, A. Hirschvogel e H. Lautensack, si specializzano a Vienna in vedute di città. A corte Massimiliano II, l'arciduca Ferdinando del Tirolo, l'arciduca Carlo d'Austria e Rodolfo II, tutti grandi collezionisti, ricorrono a pittori stra-

nieri; ad eccezione tuttavia del ritrattista J. Seisenegger. Anche il milanese Giuseppe Arcimboldo si trovava al servizio degli imperatori Ferdinando I, Massimiliano II e Rodolfo II come ritrattista di corte dal 1565. Bartholomeus Spranger di Anversa, pittore alla corte imperiale dal 1575, operò anzitutto a Vienna, prima di aggregarsi nel 1580 alla corte di Rodolfo II a Praga, ove creò una pittura cortese, allegorica e mitologica, dettata dal personale gusto dell'imperatore. Spranger ed i suoi allievi Hans von Aachen e Josef Heintz sono i rappresentanti principali della pittura alla corte di Rodolfo II. Hans Vredeman de Vries lavorò pure per lo stesso imperatore, mentre Lucas van Valckenborch poneva nel 1580 la sua arte al servizio dell'arciduca Mattia (il futuro imperatore) a Vienna e dell'arciduca Ernesto a Linz nel 1593-94. L'arciduca Carlo d'Austria chiamò di preferenza alla corte di Graz italiani come G. Licinio, che era stato al servizio di Massimiliano II a Vienna, o il pittore-architetto Teodoro Ghisi di Mantova. Il pittore-architetto Pietro de Pomis, chiamato nel 1587 alla corte di Graz, di cui doveva orientare la vita artistica nel primo terzo del XVII sec., era allievo di Tintoretto. Tra i pittori operanti intorno al 1600 per l'arcivescovado di Salisburgo citiamo in particolare Arsenio Mascagni, che decorò il castello di Hellbrunn. (jk).

xvii secolo L'instabile situazione politica e le guerre riducono considerevolmente l'attività artistica in A nel XVII sec. Solo una quindicina di pittori, di solito stranieri, trovano a Vienna clienti per la loro produzione: gli italiani C. Tencalla e P. Liberi, gli olandesi F. Luycks, J. E. Quellinus e A. Schoonjans, i tedeschi J. Sandrart, J. Spillenberger e P. Strudel. Le prime opere dovute a pittori locali vengono eseguite in Tirolo da Egyd Schor (Stams, affreschi dell'abbaziale, 1696) e Kaspar Waldmann (Wilten, abbaziale, soffitto riccamente stuccato con pitture entro medaglioni, 1702-1707), ambedue appartenenti a vecchie famiglie di artisti locali influenzati dall'Italia.

xviii secolo Il risveglio dell'attività artistica a Vienna all'inizio del XVIII sec. è favorito dal ritorno della pace e incoraggiato dal mecenatismo degli imperatori (Leopoldo I, poi Carlo VI) e dell'aristocrazia. La ricchezza dei palazzi e delle chiese, eretti in gran numero, esigeva una decorazione dipinta. Fedele alle tradizionali relazioni con l'Italia, Vienna va a cercarvi i suoi pittori. Per oltre una ventina d'anni gli

italiani hanno un ruolo di primo piano. Pozzo, originario del Tirolo meridionale, dedica le sue opere sulla prospettiva illusionistica all'imperatore, che nel 1702 lo chiama da Roma. Il suo modo di sfruttare le architetture fittizie esercita un forte influsso sui giovani pittori austriaci. Solo il salisburghese Rottmayr, formatosi in Italia, riesce a sostenere la concorrenza italiana grazie al suo talento di affrescatore, che dispiega a Frain (1696), a Salisburgo (1698), poi a Vienna. Con l'arrivo di ritrattisti di cultura francese e di pittori che si spostano in Europa di corte in corte, Vienna diviene rapidamente un centro cosmopolita che concentra l'intera attività artistica dell'arciducato d'A. Tra il 1720 e il 1730, subentra una giovane generazione di pittori austriaci. Hanno studiato in Italia, e creano uno stile derivante dal barocco italiano, ma con una sua propria tonalità e soluzioni nuove per i problemi della decorazione dei soffitti. Daniel Gran è pittore della corte imperiale, Bartolomeo Altomonte, che esordisce presso suo padre Martino, diviene il pittore accreditato dei conventi, Paul Troger svolge un importante ruolo con l'insegnamento all'accademia di Vienna, Unterberger, che dipinge soltanto quadri di cavalletto, diviene direttore dell'accademia nel 1751. Tra i numerosi allievi di Troger, spesso come lui originari del Tirolo, alcuni daranno alla pittura austriaca di storia i suoi capolavori: Mildorfer, J. W. Bergl, Maulbertsch, Schmidt, Sigrist, Kracker. Mentre il ritratto, la pittura di genere e il paesaggio restano nell'ambito specificamente viennese, la pittura religiosa, di cui è centro la capitale, invia i suoi rappresentanti in tutto il paese. Per impulso dell'imperatore e dell'alto clero, le abbazie benedettine e agostiniane si ampliano, si rammoderzano e arricchiscono le proprie decorazioni. Tale tendenza mobilita le forze di numerosissimi affrescatori per oltre mezzo secolo, principalmente a Klosterneuburg, presso Vienna, di cui l'imperatore Carlo VI intende fare un convento imperiale (Rottmayr, 1729-30; Gran, 1749), ad Altenburg (Troger, 1738; Zeiller, 1742), a Göttweig (Troger, 1739; Schmidt, 1765), a Herzogenburg (Gran, 1748-49; B. Altomonte, 1779), a Melk (Beduzzi, Rottmayr, 1723; Troger, 1731; Bergl, 1763-64, quadri d'altare di Schmidt), a Seitenstetten (Troger, 1735; B. Altomonte, 1744; Mildorfer, 1763) e a San Floriano (B. Altomonte, 1727). Questa scuola è particolarmente fiorente e produttiva; ma resta il

fatto che l’italiano Guglielmi può ancora apportare soluzioni inedite nella decorazione del castello di Schönbrunn nel 1760-62, e che pittori come Andreas Haindl possono sviluppare in una limitata regione uno stile sovraccarico, spontaneo e privo di qualsiasi accademismo. L’area d’influenza di un Troger o di un Maulbertsch si estende ben oltre le frontiere dell’arciducato, fino in Ungheria, Boemia o Moravia. Nella seconda metà del XVIII sec., il Tirolo attira artisti formatisi sia in Baviera (Zeiller), sia a Vienna (Zoller), sia in Italia (Troger, Leitenstorffer, Knoller), ma originari del paese e che in certi casi tornano a stabilirvisi. La tradizione del soffitto a decorazione illusionistica vi si serba fino all’Ottocento. La pittura barocca italiana si era impiantata saldamente a Vienna, e la progressiva emancipazione degli artisti austriaci avvenne nel corso del primo trentennio del secolo. Questa scuola, di solito riconosciuta allo stile rococò, serba peraltro, in molti casi, il gusto del pathos e dell’illusionismo propri del barocco del XVII sec. Le quadrature e gli elementi ornamentali dei dipinti decorativi vengono spesso lasciati a specialisti italiani (Gaetano Fanti, Agostino Tassi). All’opposto dei loro rivali bavaresi, che realizzano l’unità tra la cornice architettonica, la decorazione a stucco e la pittura intrecciandoli, gli austriaci delimitano nettamente mediante una cornice le pitture a soffitto. Il tema del santo in gloria in mezzo alle nuvole è quello più spesso trattato. Maulbertsch, il più sorprendente e il più dotato di questi virtuosi del colore, sin dai suoi tempi godeva di grande rinomanza. Il gusto neoclassico si avverte nelle opere della fine del secolo; ma benché investa il ritratto (Füger), poco modifica le opzioni fondamentali della pittura di storia. (*jhm*).

XIX secolo Quando l’impero germanico si frammentò sotto la pressione delle forze separatiste sostenute dagli eserciti di Napoleone, Francesco I, ultimo imperatore tedesco, rafforzò la sua presa sui possessi asburgici proclamando nel 1804 l’impero austriaco. Esso subì immediatamente gli sconvolgimenti della guerra napoleonica, donde peraltro uscì rafforzato, mentre l’imperatore emerse con la garanzia della fedeltà del suo nuovo popolo. Tale patriottismo si rifletté nella letteratura e nella pittura; soprattutto la prima espresse un attaccamento profondo al paese natale. I sovrani stessi e la loro famiglia ne diedero l’esempio, almeno durante i primi decenni dell’Ottocento. Tale situazione, d’ordine insieme

spirituale e sentimentale, diede vita a un genere quanto mai particolare di pittura di storia. Si era imparato a vivere gli eventi contemporanei come eventi storici, tanto che Johann Pater Krafft poté, dal 1813 al 1817, rappresentare in due dipinti l'A minacciata da Napoleone e l'A liberata (Vienna, öG): l'*Addio del soldato* e il suo *Ritorno*. L'ambiente contadino scelto per tale rappresentazione preannuncia la successiva pittura di genere contadino. L'A non ha mai conosciuto la pittura di storia in quanto tale: così quando Makart, nel 1870 ca., eseguì il suo monumentale quadro *Entrata di Carlo V in Anversa* (ivi), l'interesse principale di esso non si concentrava sull'evento; piuttosto, questo serviva di pretesto a dispiegare spettacularmente una festa. Così pure, l'attrattiva principale dei suoi quadri mitologici sta nella bellezza dei nudi femminili. Il quadro di storia più significativo fu la composizione di Romako *Tegetthoff durante la battaglia di Lissa* (prima del 1880), ma l'autore uscì dai limiti del quadro di storia col suo penetrante studio psicologico del problema dell'«eroismo». È sorprendente che, malgrado la fervente devozione della casa imperiale, dell'aristocrazia e della maggior parte della popolazione urbana e rurale, la pittura religiosa non abbia avuto in A, almeno nella prima metà del secolo, una maggiore espansione. Si trovano eccellenti scene d'ingenua devozione e soprattutto di preghiera nella pittura di genere, assai abbondante all'epoca dello stile Biedermeier, e particolarmente a Vienna; e artisti cittadini di fama, come Waldmüller, eseguirono scene di vita contadina, dedicandovi anzi una parte importante della propria attività. Tali quadri presentano una grande varietà di sentimenti, dalla tenerezza all'austerità; ed è notevole che un artista isolato come Neder abbia cercato, e raggiunto, una descrizione autentica della vita del popolo mediante un volontario ritorno al primitivismo. Per il suo carattere particolare il quadro di costume dell'*Altwienermalerei* (pittura della vecchia Vienna) il cui rappresentante è Dannhauser, presenta uno stretto legame col teatro. Era stato preceduto da un altro genere, la pittura di fiori e nature morte, che si prestava all'intimismo del Biedermeier. Questi dipinti piacciono per il loro raffinato mestiere, per il colore e per l'interesse del soggetto. Tale ingenuo abbandono a un piacere fugace cessò peraltro verso la metà del secolo, durante le perturbazioni sociali e politiche che caratterizzarono il lungo

regno dell'imperatore Francesco Giuseppe. L'epoca seguente, detta *Gründerzeit* (epoca dei fondatori), caratterizzata dalla realizzazione del Ring a Vienna, non fu troppo favorevole alla pittura. Lo stile di Makart fu un'eccezione: il suo splendore inebrIANte e la sua sensualità convenivano a questo periodo febbrale. I pochi veri pittori di quadri monumentali come Rahl e Canon rimasero freddamente patetici; il loro talento si manifesta piuttosto negli schizzi e nei ritratti. Per tutto il secolo, l'arte del ritratto si manterrà infatti a livello assai elevato; non soltanto essa ci consente di seguire l'evoluzione di varie classi sociali, ma ci rivela anche in tutte le sue sfumature l'evoluzione stilistica, dal classicismo al Biedermeier, dal romanticismo al realismo. Ai limiti di quest'evoluzione si trovano i ritratti-miniature su avorio e porcellana della società aristocratica, eseguiti dai seguaci di Füger, e i ritratti a olio, a grandezza naturale, di borgheSI arricchiti, dovuti a Makart e Canon. Un progresso decisivo verrà realizzato da un artista isolato, Romako, che getta una luce misteriosa sulla psicologia dei suoi modelli, soprattutto nei ritratti femminili, nel periodo del trionfo di Makart. Anche il paesaggio raggiunge un'alta qualità durante tutto il secolo. Esplorando le meraviglie naturali del loro paese – montagne e laghi – i pittori contribuirono a mantenere vivo l'amore per la bellezza della patria. Per impulso di un analogo sentimento, verso il 1860 i paesaggisti della cerchia di E. J. Schindler coprirono l'intimo fascino delle foreste e dei fiumi intorno a Vienna. Tutti questi artisti si orienteranno presto verso ricerche realiste di effetti luminosi. Tuttavia in Waldmüller, verso la metà del secolo, la pittura all'aperto non rinuncia ancora a rappresentare gli oggetti, anche lontani, con precisione. Diversamente fa Rudolf von Alt, che nel corso di un'esistenza di oltre novant'anni ripercorre, nella sua opera esemplare, l'evoluzione del paesaggio, dalle vedute Biedermeier alle ricerche atmosferiche dell'impressionismo. Sin dal 1850 numerosi paesaggisti austriaci si recarono in Francia, ove subirono in particolare l'influsso della scuola di Barbizon; ma tale novità si manifestò soprattutto nella scelta dei temi, come la rappresentazione della bassa pianura ungherese in Pettenkofen. Tali artisti sono tutti attratti dalla tecnica impressionista; lo si nota soprattutto in Schuch, ma anche in Hörmann, artista isolato, profondamente influenzato da Parigi. Nei suoi

paesaggi d’ispirazione impressionista, egli attesta una fattura nervosa e tesa, con inediti accenti (già osservati in Romako) che lo fanno evolvere precocemente verso l’expressionismo. Così, nel paesaggio come nel ritratto, si rinvergono i caratteri propri della pittura austriaca, nella cornice della cultura artistica europea. I pittori rinomati del XIX sec., formatisi a Vienna, erano per la maggior parte originari di questa città (oppure delle Alpi austriache, o delle regioni di frontiera della Boemia e della Moravia, di popolazione tedesca). L’immigrazione dei giovani artisti verso la capitale dell’impero era dovuta anzitutto alla presenza nella città di istituzioni culturali e soprattutto dell’Akademie für bildende Künstler, come è oggi denominata. Fondata nel 1692, quest’istituzione raggiunse un livello assai alto intorno al 1800, con Füger; era in ogni caso diventata il bastione di un’arte neoclassica già molto contestata, contro la quale reagirono i Nazareni. Vi insegnarono numerosi pittori di rilievo, tra i quali Waldmüller, ma non si sa nulla delle giovani generazioni di artisti che egli avrebbe potuto formare, se non che Romako si distaccò dal suo stile. Tra le istituzioni culturali importanti vanno citate pure la Galleria imperiale, in stretto legame con l’accademia, e la notevole Galleria degli studi, col suo gabinetto delle stampe. Se numerosi artisti austriaci di questo periodo hanno cognomi dotati di particella nobiliare, ciò è nella maggior parte dovuto al fatto che vennero fatti nobili: di solito provenivano infatti dal popolo, contadini, artigiani, piccola borghesia, e anche da ambienti di artisti. Le loro opere vennero spesso acquistate – soprattutto nella prima metà del secolo – dalla casa regnante e dalla nobiltà che esercitavano il mecenatismo, poi dalla borghesia Biedermeier, e infine dall’alta borghesia. La Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, fondata nel 1861, e la Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession a partire dal 1897, svolsero un importante ruolo esponendone le opere. Esse hanno spesso mutato proprietario; quelle più importanti sono entrate nelle raccolte dei musei di Bregenz, Innsbruck, Salisburgo, Linz, Klagenfurt, Graz e Vienna (KM, ÖG e Albertina). (g + vk).

XX secolo

□ *Affermazione dell’arte moderna (1897-1903): la Secessione viennese* Nel corso dell’ultimo decennio del XIX sec., l’associazione degli artisti vienesi (Künstlerhaus), che rag-

gruppava i rappresentanti di tutte le arti, fu scossa da vivaci controversie. Giovani artisti progressisti entrarono in conflitto con la maggior parte dei membri rimasti conservatori. Nel 1895 si costituí, in seno all'associazione, il «Club dei Sette», cui aderirono Klimt e Carl Moll. La disputa si avvelenò a tal punto che Klimt, Moll, Max Kurzweil, Adolf Böhm e altri (in tutto diciannove) abbandonarono l'associazione per fondare, con la presidenza di Klimt, l'unione degli artisti austriaci «Secessione», assegnandole il compito di far trionfare l'arte moderna a partire dall'impressionismo. Nel 1897 venne pure trasformato il museo delle arti decorative; e nel 1903 vennero creati il laboratorio secessionista viennese di arte decorativa (Wiener Werkstätte), nonché la galleria nazionale d'arte moderna (Moderne Galerie). Nel gennaio 1898 compare il primo numero della rivista «Ver sacrum», organo dell'unione degli artisti. Attorno a Klimt, il cui stile rappresenta una delle sintesi più straordinarie tra Art Nouveau e simbolismo, Kurzweil e Moll aderivano alla visione impressionista, mentre già nel 1900 Adolf Böhm si distingueva per un sorprendente grado di astrattismo. Franz Zülow esordiva nel 1904 con paesaggi decorativi in stile secessionista. Nel 1905 Klimt, con un certo numero di suoi seguaci, abbandonava la Secessione.

□ *Nascita dell'espressionismo (1904-1908)* Precedendo Kokoschka ed Egon Schiele, il primo dei tre grandi espressionisti austriaci fu Richard Gerstl, che eseguí le sue opere decisive tra il 1904 e il 1908. Kokoschka, prima tributario di Klimt, Hodler, Van Gogh, Munch e Romako, si dedicò soprattutto al ritratto dal 1906 al 1915. Nel 1909 l'Internationale Kunstschau, organizzata da Klimt, rivelava Paris Gütersloh (1887), il cui stile si formò nel 1913 per influsso del cubismo. Nel dicembre 1909 Gütersloh partecipava alla prima mostra della Neukunstgruppe, che fece conoscere al pubblico Schiele, Faistauer e Wiegele, ribelli insieme all'academismo e alla Secessione, di cui deploravano tanto lo stile aneddotico quanto il carattere ornamentale. Schiele aveva anch'egli esordito nel 1907 ca. con evidenti ricordi dell'impressionismo e dell'Art Nouveau. Più ancora che in Kokoschka, a partire dal 1910-12 nella sua pittura si avvertí l'influsso del cubismo, unito all'estrema intensità della rappresentazione dei volti e dei gesti.

□ *Espansione dell'arte moderna (1909-18)* Come Faistauer, influenzato dalla scuola veneziana e da Cézanne e capofila della Neukunstgruppe, Wiegele affrontò il problema dell'arte moderna mediante il colore. Nel 1911, la seconda esposizione della Neukunstgruppe rivelò Anton Kolig, la cui opera si apparenta a quella di Wiegele e che verso la fine della guerra, nello stesso periodo di Kokoschka, divenne un colorista risolutamente espressionista. Wiegele e Kolig appartengono al gruppo dei «coloristi carinzi», cui si unirà più tardi Boeckl. Albin Egger-Lienz, il pittore dei contadini tirolese, subì nel 1905 l'influsso di Hodler, di cui si liberò nel 1909 ca. per adottare uno stile espressionista più «compatto», teso a suggerire l'idea di profondità. Affascinato dall'Art Nouveau, l'architetto Oskar Laske si dedicò a partire dal 1904 all'incisione e alla pittura. Eseguì tra il 1910 e il 1912 i primi grandi quadri popolati da molteplici personaggi grotteschi che rivelano l'influsso di Bruegel, e anche di James Ensor. Laske diede il meglio di sé negli acquerelli. Esattamente come Laske, Georg Merkel proveniva dalla zona orientale del regno austro-ungarico. Dal 1906 al 1914 visse in parte a Vienna ma prevalentemente a Parigi, ove fu sensibile all'arte di Poussin, di Puvis de Chavannes, di Cézanne e del cubismo. Trovò il suo stile a Vienna, dove era tornato dopo la guerra, nella rappresentazione di paesaggi paradisiaci. Il pittore, scultore, scrittore e pubblicista Raoul Hausmann studiò in Germania, dove dal 1918 doveva svolgere un ruolo importante nel movimento dadaista, dopo aver subito intorno al 1918 l'influsso di Braque e di Léger. Adolf Höglzel attirò l'attenzione soprattutto come docente e teorico; gli si debbono alcuni precoci saggi nel campo dell'astrattismo. L'incisore austriaco più notevole fu Alfred Kubin. La sua opera, che svolge un ruolo importante nella storia dell'espressionismo e del surrealismo, fu all'inizio influenzata (1900 ca.) dai simbolisti francesi.

□ *Periodo tra le due guerre* Il 1918 segnò una doppia cesura. Vide il crollo dell'impero asburgico e la morte di Klimt e di Schiele. Un nuovo pittore, Herbert Boeckl, le cui prime opere ricordano il periodo di Dresda di Kokoschka, entrò in scena nel 1925 ca. La corrente espressionista si attenuò davanti al rinascere di un'arte sensuale caratterizzata da un ritorno alla pittura barocca e ai maestri antichi, arricchito dalle scoperte dell'arte moderna; principali rappresentanti ne fu-

rono Faistauer, Wiegele, Kolig e G. Frankl. Tali tratti distintivi, nonché alcuni elementi ripresi dall'espressionismo e dal *fauvisme*, si ritrovano nell'opera di Josef Dobrowsky. Alle composizioni piene di slancio che Kokoschka dipinse a Dresda fino al 1924 successero esplosivi quadri eseguiti nel corso dei suoi viaggi. Nel 1937 gli eventi che scuotevano la Germania gli ispirarono l'autoritratto accusatore *Ritratto di un artista degenerato* (Port William (Scozia), coll. priv.). Ferdinand Stransky, il cui stile si apparenta a quello di Gerstl, di Kokoschka a Dresda e del giovane Boeckl, non rimase però insensibile all'espressionismo tedesco. La pittura nervosa e sensibile di Jean Egger presenta affinità non soltanto con quella di Kokoschka e di Gerstl, ma anche di Charles Dufresne e di Othon Friesz. Nel corso degli anni '20, Zulow abbandonò lo stile secessionista per un espressionismo più libero, dal colore brillante, che resta peraltro un'arte provinciale. Rudolf Wacker, tra i pittori più importanti tra le due guerre, intorno al 1925 sceglie come definitivo mezzo d'espressione il «realismo magico». L'opera delicata, spirituale e nervosa di Wilhelm Thöny, uno dei promotori della Secessione a Graz (1923), lascia indovinare l'influsso di Bonnard, di Dufy, di Kubin e di Kokoschka. Dopo il 1921 il pittore secessionista di Graz Alfred Wickenburg fu tra tutti gli artisti austriaci il più fedele al cubismo. Come Hausmann e Hölzel, Herbert Bayer abbandonò presto la patria; dal 1925 al 1928 insegnò tipografia e arte del manifesto al Bauhaus di Dessau, dopo essere stato allievo di Kandinsky. Emigrò negli Stati Uniti nel 1938. L'astrattismo geometrico, il surrealismo e l'arte dei segni e dei simboli costituiscono una caratteristica sintesi della sua pittura. Come Kubin, di cui subì l'influsso, Hans Fronius è illustratore, particolarmente delle opere di Kafka (1927).

□ *Gli anni dell'occupazione (1938-45)* L'instaurazione della dittatura nazista (1938) compromise lo sviluppo della pittura in A. Frankl e Merkel dovettero emigrare. Thöny aveva già lasciato l'A di sua volontà nel 1931. Le opere di Gütersloh, di Stransky e di altri vennero vietate, Wacker morì nel 1939. Gli artisti che il regime non reprimeva non tenevano troppo a manifestarsi in pubblico. Kolig tornò nel 1941 all'espressionismo degli esordi, sviluppandolo. Boeckl trasdusse il suo impegno nella struttura pittorica, di tradizione cézanniana, in uno stile anch'esso più espressivo. L'opera di

Kubin, concepita nell'isolamento, rivestí in parte carattere politico.

□ *Situazione dopo la seconda guerra mondiale* I giovani pittori del dopoguerra vennero affascinati dal surrealismo. Erich Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Fritz Janschka e Anton Lehmden costituirono nel 1945-46 un gruppo che doveva esporre per la prima volta nel 1947 nel quadro dell'Art-Club, luogo d'incontro dei pittori moderni di varie tendenze. Tutti, salvo Hausner, erano stati allievi di Gütersloh. Edgar Jené, della Saar, vissuto a Vienna dal 1935 al 1950, aveva loro rivelato l'ideologia e il metodo del surrealismo «ortodosso», che essi adottarono unendolo alla tecnica dei maestri antichi. Tali artisti badavano a non trascurare alcun campo della realtà, e nel 1947 vennero designati come «scuola surrealista di Vienna», poi come «scuola viennese del realismo fantastico», per distinguergli dai surrealisti. A questa scuola aderirono Robert Doxat e Karl Korab. La Gall. Ernst Fuchs a Vienna, attiva dal 1958 al 1967, ha molto contribuito a far conoscere il gruppo. Nel 1962 la mostra *Surrealismo: pittura fantastica contemporanea* costituí l'occasione di un primo confronto col surrealismo internazionale. L'opera di Franz Luby si apparenza al realismo fantastico viennese, mentre il surrealismo di Maria Lassnig e di Arnulf Rainer si accosta di più a quello francese. L'automatismo, l'astrattismo alla Klee, l'espressione pittorica dei bambini e dei malati mentali, senza dimenticare l'ornamentazione di Klimt, furono altrettanti elementi che influenzarono Fritz Hundertwasser, il quale riscosse uno straordinario successo. Allievo di Boeckl, C. Unger evolvette dal 1947 in poi dal costruttivismo al cubismo e all'astrattismo, senza mai rinnegare interamente la natura. Elementi cubisti si manifestarono in Boeckl a partire dal 1947, per influsso di Jacques Villon, nonché in Max Weiler e Walter Eckert.

□ *1950-60* Gli anni '50 sono stati dominati dall'arte non figurativa. A Unger e Weiler si aggiunsero Lassnig e Rainer, che si discostarono dai propri esordi surrealisti adottando nel 1951 ca. l'arte informale e la pittura gestuale. Vennero seguiti intorno al 1955 da Josef Mikl, Wolfgang Hollegha, Johann Fruhmann, poi da Hans Staudacher. Hollegha, Lassnig, Mikl, Rainer esposero alla Gall. Santo Stefano (fondata nel 1954). Mentre l'astrattismo era al culmine, un certo

numero d'incisori restava fedele alla figurazione: in particolare Kurt Absolon, Paul Flora, Fronius, Kurt Moldovan, i cui temi favoriti sono il circo, le scene dell'antichità, la guerra, la lotta tra i sessi.

□ 1960-70 Nel 1960 ha avuto luogo la grande mostra dedicata ai pittori neorealisti Fritz Martinz e Alfred Hrdlicka. Sulla strada tracciata da questi artisti s'impegnarono pure l'incisore Rudolf Schönwald, il pittore Georg Eisler e lo scultore Rudolf Schwaiger. Nel 1969 essi organizzarono in comune la mostra *programma Figur*. Rainer, dal 1962, ricercando tutte le manifestazioni artistiche dei malati mentali, fa emergere un mondo popolato da figure minacciose. Nello stesso anno cominciò a svilupparsi lo stile grottesco di Lassnig, che rientra nella Pop'Art. Quanto ad Adolf Frohner, venne attratto dalla Pop'Art, dall'Art brut, da Rauschenberg e da Dubuffet. La volgarità della forma e del soggetto contrasta in lui in modo sorprendente con la raffinatezza dell'esecuzione. Nell'incisione e nella pittura austriaca degli ultimi anni il figurativo comincia a prevalere sull'astrattismo senza peraltro soppiantarla completamente. (jmu).

automatismo

Procedimento utilizzato dai surrealisti, che consiste nell'associazione automatica di immagini o parole sollecitate ad affiorare dall'inconscio attraverso tecniche capaci di azzerare i meccanismi razionali della mente (frequenti furono gli esperimenti ipnotici e la ricerca di stati allucinatari). La denominazione è conferita anche a una tendenza della pittura canadese contemporanea (da un dipinto di Paul-Emile Borduas, *Automatismo 1-47*: Ottawa, NG) nata a Montreal dal 1941-42 al 1954, per combattere l'accademismo e, in linea più generale, i valori prestabiliti della società borghese. Conquistati sia dalla spontaneità che dall'atteggiamento rivoluzionario del surrealismo – per il quale l'**a** è uno dei principi fondamentali – numerosi artisti si riconobbero in questa tendenza: Fernand Leduc, Jean-Paul Riopelle, Marcel Barbeau, Pierre Gauvreau, Marcelle Ferron, Jean-Paul Mousseau. Le due prime mostre si tennero a Montreal nell'aprile 1946 e nel febbraio 1947; poi il gruppo venne presentato a Parigi, Gall. de Luxembourg, nel giugno 1947. Il punto culminante della contestazione fu costituito dalla comparsa del manifesto *Rifiuto globale*: «Rifiuto di restare consapevolmen-

te al di sotto delle nostre possibilità fisiche e psichiche... Spazio all'amore». Le opere allora realizzate rivelano tutte in gradi diversi e dietro la poesia dei titoli, l'imperiosa necessità di superare gli schemi tradizionali della figurazione e insieme la freddezza dell'astrattismo geometrico: Borduas (*Figura con uccelli*, 1953: Kingston, Queen's University); Leduc: (*Ultima campagna di Napoleone*, 1946: coll. dell'artista). Contemporaneo degli inizi dell'Action Painting newyorkese (1946), dinanzi ai cui mezzi e alla cui ampiezza dovette cedere (la sua ultima mostra fu tenuta nell'aprile 1954), l'**a** canadese ebbe senza dubbio, più dell'Action Painting, valore di rivolta assoluta. (mas).

autoritratto

Le rappresentazioni di artigiani, pittori e scultori al lavoro sono numerose in tutte le epoche e in tutti i paesi, ma si può parlare di **a** soltanto in presenza di un personaggio nettamente individuato, e designato da una scritta, da una tradizione o da una qualche prova come ritratto dell'autore, vale a dire come immagine riflessa allo specchio.

È opportuno distinguere questo tipo di **a**, che può definirsi «professionale», da un tipo più personale, detto «fisiognomico», nel quale l'artista, più che un uomo intento a dipingere o a scolpire, mostra un uomo che si guarda allo specchio. Nel primo caso l'immagine ha evidenti implicazioni sociali, poiché è un'autopresentazione dell'artista, destinata a rammentarne o vantarne l'attività; nel secondo essa tende ad assumere un carattere più psicologico e comporta spesso implicazioni simboliche e morali. Le condizioni storiche dell'**a** consentono di precisare questi due orientamenti fondamentali.

Non possono considerarsi **a**, in senso stretto, le rappresentazioni, poco numerose, di artisti all'opera, che si trovano in alcune pitture egiziane o sui vasi greci; sono immagini di corporazione, nello stesso modo in cui le firme dei vasai sono marchi di fabbrica. Per converso, una tradizione riferita da Plutarco ha denunciato l'ardire di Fidia, che si sarebbe rappresentato, con le proprie fattezze, tra i personaggi della *Battaglia delle Amazzoni* sullo scudo scolpito di Atena Promachos nel Partenone (438); il moralista vi scorge un atto di *hybris*. L'affermazione del potere dell'artista muta senso, a seconda che egli lo ponga o meno al servizio del «sacro». I

testi parlano pure di opere dipinte da Apelle e Parrasio, che erano, piú che altro, esibizioni di virtuosismo tecnico.

Gli esempi di **a**, durante il medioevo, furono rari quanto quelli di ritratti ben caratterizzati: l'orafo Volvinio sull'altare d'oro di Sant'Ambrogio a Milano, la monaca Guda (xii sec.), Mathew Paris (xiii sec.) sulle miniature, lo scultore Maestro Mathieu sul portale della gloria di Compostela (fine del xii sec.) si rappresentano in atteggiamento di preghiera e di offerta. Solo alla fine del medioevo compaiono indiscutibili **a**, vale a dire sempre piú frequenti figure individualizzate, che adottano i piú svariati modi di rappresentazione. S'impongono all'attenzione due fenomeni concomitanti: i nuovi mezzi della pittura, ormai in grado, in Italia come nelle Fiandre, di raffigurare i lineamenti esatti di una fisionomia; e la firma, in accordo con i procedimenti che attirano l'attenzione sull'autore dell'opera (scritta, cartiglio, ecc.). Ma la diffusione dell'**a** presuppone anche, dal punto di vista puramente tecnico, il perfezionamento e la diffusione dello specchio, di fabbricazione soprattutto veneziana, attestata fin dalla fine del xiv sec. Essendo ogni **a**, per definizione, realizzato con lo *specchio*, presenta uno sguardo obliquo (che esce dal quadro), asimmetria e, in generale, una posa di tre quarti.

Se ne distingueranno numerose modalità: 1) l'**a** situato, vale a dire inserito in una composizione ove può apparire entro un gruppo (*in assistenza*), con o senza contrassegno distintivo, o persino dissimulato tra i dettagli del quadro (si tratta del criotoritratto), oppure valorizzato (ritratto d'onore); 2) il ritratto delegato o simbolico, ove l'artista presta le proprie fattezze a un personaggio sacro, storico o favoloso, il che può ricondurre alla formula precedente o corrispondere a una composizione specifica (*San Luca che dipinge la Vergine*), oppure condurre a un travestimento originale; 3) il ritratto di gruppo, sia professionale, sia familiare, sia commemorativo; 4) il ritratto isolato o al naturale, ove l'artista si rappresenta al lavoro, ovvero senza strumenti professionali, in una scenografia che può variare, dal fondo neutro, o dallo studio, ad un arredo piú o meno elaborato o persino fantastico. Le prime due categorie sono le piú antiche e le piú frequenti nel xv e xvi sec., senza tuttavia mai scomparsire del tutto in seguito; le seconde due, destinate a molte-

plici sviluppi nel XVIII e nel XIX sec., si manifestano nel Cinquecento.

Vasari riferisce che Giotto aveva dipinto, nel castello nuovo di Napoli, un ciclo di uomini famosi tra i quali si riconosceva lo stesso Giotto, e alcune scene del Nuovo Testamento a Gaeta, ove si poteva scorgere «il suo proprio ritratto presso un grande crocifisso». Dunque, il grande innovatore diede l'esempio. Vasari, che raccoglieva con cura tutte queste tradizioni, e che utilizzerà queste effigi per illustrare l'edizione delle *Vite* del 1568, menziona gran numero di a situati; così, nel *Tributo di san Pietro al Carmine*, si riconosce, nell'ultimo degli apostoli, l'a di Masaccio fatto allo specchio, «tanto riuscito che ha l'aria vivente», formula tipica del «ritratto delegato», a noi segnalato anche, in data precoce, per Andrea Orcagna nel rilievo del tabernacolo di Orsammichele (1359), ove fra gli apostoli compare un uomo incappucciato identificato con lo stesso artista. Nella seconda metà del XV sec., e poi nel Cinquecento, questi inserimenti personali si moltiplicano, come nell'*Incoronazione della Vergine* di Filippo Lippi (Firenze, Uffizi), ove il pittore carmelitano, spesso identificato a torto col donatore, è raffigurato tra la folla di spettatori a sinistra, o nell'*Epifania* di Botticelli (1475 ca.: ivi), ove i re magi medicei sono circondati dai loro familiari e il pittore compare a destra, di tre quarti (disposizione in angolo che verrà spesso ripresa).

Per il Nord, si possono solo rammentare i frontespizi di manoscritti ove talvolta il miniaturista, come lo scrivano fa omaggio della propria opera al committente o al principe (così l'illustratore del *Livre des merveilles du monde* (1415 ca.), davanti a Giovanni senza Paura: Parigi, BN). Lo sviluppo è relativamente considerevole in pittura. Jan van Eyck ricorse almeno due volte (*Coniugi Arnolfini*, *Madonna del Cancelliere Van der Paele*) al criotoritratto; Rogier van der Weyden si è probabilmente raffigurato in san Luca, inaugurando una pratica che verrà ripresa da Dirk Bouts, Gossaert, Lancelot Blondel. Un curioso medaglione (Parigi, Louvre) di Jean Fouquet inaugura l'a isolato. Ma il pittore di gran lunga più attento alle proprie fattezze, colui che manifesta una vera e propria ossessione per il proprio volto e che si rappresenta di volta in volta in veste di gentiluomo, di Ecce Homo, di Dolente, senza contare l'inserimento a margine in tutte le sue grandi composizioni (*Madonna del Rosa-*

rio), è Dürer. Sia per autoaffermazione, sia per identificazione pia col Cristo, sia per inquieta confessione, Dürer produsse più di cinquanta a, solenni o intimi. Di Grünewald o di Holbein non ne sono rimasti più di uno o due.

Intorno al 1500, nell'Italia centrale, gli a di ostentazione abbondano nei cicli monumentali: Perugino al Cambio, Signorelli a Orvieto, Pinturicchio a Spello. Ma già era comparsa la raffigurazione isolata del pittore, secondo la tipologia del ritratto su ordinazione. L'età del manierismo inaugura la raffigurazione «aristocratica» (Antonio Moro, Salviati, Tiziano) o «sapiente» (Heemskerck), che si prolungherà in modo del tutto naturale nel secolo seguente con Rubens e Van Dyck da un lato, Poussin dall'altro. Caro al Settecentrone è soprattutto il gruppo familiare: Hans Burgkmair, Cornelis de Vos; s'impone con Rubens, Rembrandt, poi Laguerrière; è ripreso molto più tardi da Hans von Marées, F. von Lenbach. L'immagine dell'artista al lavoro ha particolarmente affascinato le donne pittrici: Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Rosalba Carriera, A. Kauffmann, E. Vigée-Lebrun fino a S. Valadon e Marie Laurencin.

La rappresentazione del pittore al lavoro è quasi sempre associata, durante il XVII sec., a una scenografia «nobile» (Le Brun, Rigaud). Nel caso di Velázquez, l'a delle *Meninas* (Madrid, Prado) è occasione di una composizione singolare e prodigiosamente elaborata, che ne fa un'esaltazione misteriosa e sapiente dell'arte della pittura oltre che del personaggio stesso del pittore. Goya ne terrà conto nella *Famiglia di Carlo IV* (ivi). Il ritratto del pittore nell'ambiente dello studio è frequente in Olanda: J. Steen, Van Mieris. In alcune rare opere come quella di Vermeer (*Studio del pittore*: Vienna, KM), il pittore compare di spalle. Rembrandt fa parte a sé, con più di cinquanta a che, come per Dürer, hanno qualcosa del diario e ne accompagnano tutta la carriera.

L'immagine tranquilla dell'artista dinanzi al cavalletto ha trovato la formulazione più piena e più semplice con Chardin (Parigi, Louvre). Innumerevoli quadri la reitereranno nell'Ottocento, con sfumature diverse, fino a Cézanne e a Matisse. Ma l'a è stato, fin dal Cinquecento, occasione di variazioni sarcastiche e aberranti: la coppia Burgkmair che guarda nello specchio il teschio (Vienna, KM), le teste mozze di Oloferne (C. Allori) o di Golia (Caravaggio), si prolungheranno nelle fantasie macabre di Géricault o di Ensor,

nelle fantasie di Klee o di Kokoschka. Il medaglione curioso e inquietante del Parmigianino (Vienna, KM) preannuncia i ritratti intensi e dolenti, che si moltiplicano in epoca romantica con Friedrich e Géricault. Frequenti sono le raffigurazioni di incisori. Gli **a** a stampa sono costantemente carichi di intenzionalità allegoriche (Salvator Rosa), satiriche (Hogarth, Lautrec), simboliche (Gauguin), patetiche (Munch, Van Gogh, gli espressionisti). A partire dal Settecento, quasi tutti i pittori hanno sentito il bisogno di rappresentarsi, facendo dell'**a** una sorta d'esplicazione del proprio stile e del proprio temperamento: così Mengs, David, Ingres, Corot. L'**a** moderno cerca pressoché sempre, nella posa, nell'espressione, nella scelta degli accessori, di definire l'artista, di imporre una certa immagine: così Whistler, Böcklin, Meissonier e, con rara felicità, Pissarro e Monet. Con Courbet, che rappresenta volentieri se stesso, domina la rivendicazione e la glorificazione sociale; con Van Gogh, e fino a Corinth e a Beckmann, il tormento psicologico. Si ritrova, così, la polarità fondamentale del tema.

Ultimi episodi notevoli sono forse gli **a** di Cézanne, nei quali si può seguire la conquista della serenità e dello stile, e l'immagine popolare, quasi fiabesca, di Henri Rousseau. Ultimo ritratto di gruppo notevole, senza dubbio, è l'*Hommage à Cézanne* di M. Denis (Parigi, Louvre, MAM). Il culto dell'arte ha sostituito la devozione alle grandi cause e al potere. L'esaurirsi dell'**a** ha motivi altrettanto forti della sua nascita e del suo straordinario sviluppo dal xv al xix sec. (ac).

All'indomani della prima guerra mondiale i pittori del movimento surrealista e anche quelli della Nuova Oggettività non hanno interamente abbandonato l'**a**, nonostante lo spirito assai diverso rispetto alla tradizione espressionista e il realismo critico maggiore (ritratto di gruppo di Max Ernst, *Appuntamento fra amici*, 1922: Colonia, WRM; **a** di Bellmer e di Dix). Poi, dopo una lunga eclissi dovuta al crescente affermarsi dell'estetica astratta ed alla riflessione sugli elementi fondamentali della pittura a partire dal 1940 ca., l'**a** è ritornato in auge, negli anni '60, con le immagini dei pittori della Nuova Figurazione, della Pop'Art e delle correnti figurative. Se l'apporto della fotografia si manifesta in molte opere (A. Warhol, Fromanger), la componente soggettiva espressionista resta vivace nella visione drammatica

di Bacon, come nella vena sarcastica di Dado (*Autoportrait à la chaudepisse*, 1973: coll. priv.).

A partire dalla fine degli anni '60, numerosi artisti hanno consacrato la parte essenziale del loro lavoro a un'investigazione della propria realtà individuale (arte corporea e «mitologie individuali»). Interrogandosi sulla propria identità, sui propri corpi, sul proprio passato ed i propri fantasmi, essi sono stati indotti a dare immagini, spesso fotografiche, di se stessi. (sr).

Auvers-sur-Oise

Villaggio in riva all'Oise, presso Pontoise, che ha attratto, per il suo fascino rustico, molte generazioni di pittori. Daubigny visse qui dal 1860 al 1878, ricevendovi Corot e Daumier. Il dott. Gachet vi possedette una casa a partire dal 1872, ove ospitò Pissarro, Renoir, Guillaumin, Cézanne nel 1873; quest'ultimo vi eseguì *Olympia moderna* e la *Casa dell'impiccato* (Parigi, MO). Qui Van Gogh trascorse i suoi ultimi mesi, dal maggio al luglio 1890, dipingendovi gli ultimi capolavori, tra cui la *Chiesa di Auvers* (ivi). Anche Vlaminck vi abitò, sulle tracce di Van Gogh, tra il 1920 e il 1925. (app).

Auxerre

L'unica testimonianza attualmente nota in Francia di pittura murale del IX sec. è il complesso di affreschi scoperti nell'Yonne nel 1927 e nel 1928, nella cripta di Saint-Germain d'A (cappella di Saint-Etienne). Vi si distinguono due gruppi molto vicini tra loro per composizione e data di esecuzione: il primo è formato da tre scene dedicate al *Giudizio* e al *Martirio di santo Stefano*; il secondo è costituito da due grandi pannelli rappresentanti ciascuno due *Vescovi con nimbo*. Nel 1956 è stato ritrovato nella medesima cripta un frammento dell'*Adorazione dei magi*. In base allo stile questi dipinti sembrano contemporanei alla cripta carolingia, la cui costruzione venne intrapresa per ordine di Conrad I, conte d'A, zio di Carlo il Calvo, e che venne inaugurata da quest'ultimo nell'859. I ritratti di vescovi sembrano un poco posteriori. È stato notato che il linguaggio degli affreschi di A si accostava alle miniature di manoscritti eseguiti per Carlo il Calvo in un centro identificato ora con Saint-Denis, ora con Corbie (*Bibbia di San Paolo fuori le Mura, Sacramentario*

di Metz), sia per il tipo dei personaggi sia per i motivi puramente decorativi. Ma gli artisti di A, in particolare quelli della cappella di Saint-Etienne, danno anche prova di doti proprie di affrescatori, unendo a una sapienza nel modellato ereditata dall'antichità un senso della linea espressiva e ritmica, che preannuncia la pittura romanica. (fa).

Avelar Rebelo, José de

(attivo dal 1635 al 1657). Fu pittore ufficiale di re Giovanni IV, di cui ha lasciato alcuni ritratti: uno di essi, datato 1643, è conservato a Vila Viçosa (Museo della Restaurazione). Tra i suoi dipinti religiosi identificati con certezza, citiamo *Cristo tra i dottori* (Lisbona, chiesa di San Rocco) e il *San Girolamo* del refettorio di Belém. (mtmf).

Avercamp, Hendrick

(Amsterdam 1585 - Kampen 1634). Venne soprannominato, a causa della sua infermità, «il muto di Kampen» («de stomme van Campen»). Probabilmente trascorse l'infanzia a Kampen, dove il padre, farmacista della città, abitava sin dal 1586; ma senza dubbio andò a formarsi ad Amsterdam. Infatti lo si può identificare col «muto» che abitava in questa città nel 1607, presso il pittore Pieter Isaacs, già allievo di Cornelis Ketel e di Hans von Aachen e autore di ritratti di corporazione (1596 e 1599: Amsterdam, Rijksmuseum). Tuttavia, l'arte di A non venne in alcun modo influenzata da Isaacs e sembra piuttosto improntata all'ambiente di Amsterdam di Gillis van Coninxloo e di emigrati fiamminghi come Vinckboons e altri paesaggisti vicini a Bruegel de Velours. Da tali pittori deriva infatti la formula, cara a A, dei paesaggi invernali con orizzonte alto di stile assai arcaico, animati da una folla di piccoli personaggi vivaci e multicolori che attestano ancora un sentimento decorativo e manierista del paesaggio e del colore; il gioco lineare e gratuito dei rami degli alberi, scuri su fondo chiaro, tanto simile a quello usato da un Joos de Momper o da un Gysbert Lytens, conferma quest'atmosfera. A riserva un'attenzione nuova alla descrizione realistica delle sue folle, riduce gli alberi a puro gioco di quinte, osserva con rigore le norme della prospettiva scemante e si serve delle macchie vivaci di colore dei costumi soltanto per meglio sottolineare il partito monocromo unificante delle sue *Vedute inver-*

nali, ove i valori cromatici della neve bianca, del ghiaccio grigio-verde e del cielo chiaro svolgono, in definitiva, il ruolo principale. Si colgono così in germe in A, come nel suo contemporaneo Esaias van de Velde, i due grandi orientamenti della pittura olandese: la scena di genere e il paesaggio. I dipinti di A sono abbastanza numerosi, ma poco variano nel soggetto; quelli datati si distribuiscono dal 1601 al 1632, e vennero per la maggior parte realizzati a Kampen, ove l'artista era tornato prima del 1613. Buoni esempi del suo stile si trovano in musei di Rotterdam, L'Aja, Amsterdam, Londra e Colonia.

Il nipote **Barend** (Kampen? 1612-13 - 1679) fu decano della ghilda di Kampen nel 1656, 1662, 1677; prolungò a livello locale la formula messa a punto dallo zio quasi all'inizio del secolo. Ma la fattura di questo devoto seguace è alquanto secca e greve: *Pattinatrici* (Parigi, Louvre, lascito Croÿ). (jf).

Avery, Milton

(Altmar N.Y. 1893 - New York 1965). Nato da famiglia contadina, trascorse tutta la giovinezza nel New England. A trent'anni fu iscritto per qualche mese alla Connecticut League of Art Students, ma restò essenzialmente un autodidatta. Nel 1925 si stabilì a New York e sposò Sally Michel, anch'ella pittrice e illustratrice, di cui eseguì numerosi ritratti. Il litorale di Cape Cod, dove trascorreva le estati, gli fornì gli spunti per le sue marine più belle. Ebbe contatti con i *fauves* francesi. In particolare lo influenzò profondamente Matisse, da cui trasse la semplificazione recisa delle forme, ricondotte al loro ritmo essenziale, l'appiattimento dei volumi, grandi zone delimitate da contorni secondo un rigoroso schema dinamico, tavolozza vibrante dominata da tonalità rare e preziose: carminio, malva, arancio. Essenzialmente ritrattista e paesaggista, approda all'inizio degli anni '60 a una sorta di astrattismo colorato che non mancherà d'influenzare Adolph Gottlieb e Mark Rothko, suoi intimi amici. Nel 1960 si tenne al Whitney Museum di New York una grande retrospettiva della sua opera. L'arte di A segna l'anello di congiunzione più saldo tra la pittura realista tradizionale dell'inizio del secolo negli Stati Uniti e le grandi correnti astratte dell'immediato dopoguerra. Sue opere principali sono: *Seated Blonde* (1946: Minneapolis, Walker Art Center); *Green Sea* (1954: New York, MMA),

Poetry Reading (1957: M. W. Proctor Inst.), *Sea Grasses and Blue Sea* (1958: New York, MOMA). (jcl).

Avignone

Avignone all'epoca dei papi Il centro artistico sviluppatosi ad A e in Provenza dal 1330 ca. all'inizio del XVI sec. merita il nome di scuola solo per il XV sec. Nel XIV sec. si tratta più propriamente di un focolaio d'arte nato da circostanze storiche eccezionali, e che praticamente scompare insieme ad esse: la fioritura della pittura ad A corrisponde infatti al soggiorno della corte papale. Stabilitisi ad A dal 1326 al 1367, i papi decisero di farne la degna capitale della cristianità; intrapresero così grandi lavori il cui prestigio doveva essere il simbolo della loro autorità, rendendo A uno dei principali centri della cultura europea e attirandovi intellettuali e artisti di tutti i paesi. Di gran lunga i più importanti furono i pittori senesi: Simone Martini, il Maestro del Codice di San Giorgio, poi Matteo Giovannetti, maestro d'opera del palazzo dei Papi e della certosa di Villeneuve dal 1343 al 1367. Le conoscenze tecniche e le doti realistiche degli italiani si intrecciarono al senso decorativo e allo spirito cortese dell'ambiente francese: gli affreschi anonimi della *Caccia* e della *Pesca* (1343: torre della Garde-Robe) sono opera senza dubbio collettiva, alla confluenza tra due poetiche. Punto di contatto tra artisti di diversa origine, A fu nel contempo un centro d'irradiazione delle lezioni italiane al Nord, e il crogiolo in cui si fusero i primi elementi destinati a costituire il gotico internazionale. Durante il grande scisma (1378-1418), la pittura avignonese proseguì per forza di tradizione. Ne restano pochi resti: gli affreschi d'ispirazione fiorentina nella chiesa di Saint-Didier-d'Avignon, quelli di una casa a Sorgues (oggi ad A, Petit-Palais), imitazione francese della Garde-Robe. I pittori locali cercarono riferimenti nel passato senese (*Polittico di Thouzon*: Parigi, Louvre), oppure, come J. Iverni, nel gotico internazionale, peraltro già in decadenza altrove.

Avignone nel XV secolo Intorno alla metà del XV sec. ha inizio una vera e propria scuola, provenzale più che avignonesse, la cui produzione sarà particolarmente continua e coerente. Durante questa fase di stabilità politica e di prosperità, favorevole a un rinnovamento artistico, la Provenza, restata al riparo dalle distruzioni belliche, poté accogliere i

pittori che vi affluivano dal Nord; il fiorire dei traffici creò una clientela nuova e folta, la borghesia commerciale e finanziaria. Il primo capolavoro compare ad Aix nel 1443 ca.: l'*Annunciazione di Aix* (chiesa della Madeleine) preannuncia le grandi tendenze della scuola: rigore compositivo, senso dei volumi semplificati, gusto di una luce forte che denuncia le masse. Essa esercitò un influsso immediato e tenace: Guillaume Dombet e la sua bottega, e gli autori anonimi del *Polittico di Boulbon* (1457 ca.: Parigi, Louvre) e della *Pietà di Tarascona* (1457: Parigi, Museo di Cluny) ne dipendono nel disegno, nei colori, nei tipi. Piú in generale essa impose a tutti i pittori provenzali una visione ampia e monumentale; essi eliminarono la morbidezza fiamminga a favore di un'accentuazione meridionale fatta di asprezza e di spoglia saldezza, che riuscí a conferire un linguaggio comune ad artisti di diversa provenienza. Questo linguaggio nuovo trova la sua espressione piú grandiosa alla metà del secolo nelle opere di Quarton, come nella *Pietà di Avignone*. È questa l'epoca in cui A riprende il sopravvento: i documenti vi segnalano un considerevole numero di pittori e di pitture, oggi scomparse. A fu centro artistico vivacissimo, per la sua collocazione di crocevia, e rimase in contatto permanente sia col Nord (Borgogna, Francia reale, Fiandre), donde proveniva la maggior parte dei suoi esponenti, sia con le regioni mediterranee (Napoli, Sicilia, Spagna), nelle quali si ritrovano – grazie a un gioco d'influssi ancora poco chiaro – forme simili e uno stesso spirito. Il ritorno da Napoli di re Renato nel 1442 favorí forse questo movimento di scambi. Intorno al 1470-80 si andò espandendo in Provenza, come nell'Europa settentrionale, l'influenza dei Paesi Bassi, incoraggiata forse da re Renato, amante della pittura fiamminga, che si stabilí definitivamente ad Aix nel 1471. I pittori che, come Froment o l'autore del *Polittico dei Pérussis* (New York, MMA), imitano le formule e i tipi del Nord, servano però la dura grafia e la tecnica rapida del proprio ambiente. Nell'ultimo ventennio del secolo una nuova generazione, piú liberamente influenzata dall'arte fiamminga, rianimò la grande tradizione provenzale della metà del secolo, il cui ricordo era rimasto vivo: l'ipotetico Changenet, Lieferinxe o Dipre ripresero, senza nasconderlo, le ricerche stilistiche del Maestro di Aix o di Quarton, la monumentalità delle figure, le forme geometriche, la luce molto accentua-

ta. Alla fine del xv sec. la Provenza fu al centro di un nuovo movimento di scambi, particolarmente attivo, con l'Italia settentrionale (Liguria, Piemonte, Lombardia); spesso i pittori traversavano le Alpi, creando un intreccio di reciproci influssi. Ma, sin dall'inizio del xvi sec., la Provenza si distaccherà dai progressi del Rinascimento italiano: l'*Adorazione del Bambino* di Avignone è un esempio unico di assimilazione delle lezioni di Leonardo. Quest'ultimo dipinto segna la fine della scuola di A, che proseguì ancora per tutto il xvi sec. con una produzione provinciale del tutto marginale rispetto alle nuove tendenze artistiche. (nr).

Avignone dal xvi secolo Nel xvi sec. A resta il punto d'incontro tra numerosi pittori provenienti dalle province vicine; molti avevano soggiornato a Roma o, in ogni caso, si ispirarono a modelli italiani, come Simon de Châlons, stabilitosi ad A tra il 1532 e il 1562, autore di una *Salita al Calvario* (cattedrale di Notre-Dame) e di un'*Adorazione dei pastori* (Avignone). Nicolas Mignard, detto Mignard d'A, originario di Troyes, giunse in città nel 1637, dipingendovi un'*Annunciazione* (cattedrale di Notre-Dame), una *Natività* (chiesa di Saint-Agricol), e un ritratto del *Cardinale di Richelieu*, arcivescovo di Lione, fratello del ministro di Luigi XIII (conservata ad Avignone); col figlio Pierre collaborò alla decorazione della cappella dei Penitenti bianchi (*San Simone Stock, Discepoli di Emmaus*), e a quella dei Penitenti neri (*Consegna delle chiavi a san Pietro, Visitazione*). Nacque ad A, da una grande famiglia di artisti, Pierre Parrocel; anch'egli prese parte alla decorazione delle cappelle dei Penitenti bianchi e dei Penitenti neri, e fu autore di numerosi quadri religiosi: *San Brunone nel deserto* (cattedrale di Notre-Dame); *Sacra Famiglia* (chiesa di Saint-Symphorien), *San Bernardo* (chiesa di Saint-Agricol). I Vernet, altra dinastia di pittori di origine avignonese, si discostarono dai temi religiosi, che fiorivano in territorio pontificio: Joseph, reso celebre dalla serie dei *Porti di Francia*, il figlio Carle, specializzato in studi di cavalli, il nipote Horace, volto invece alla pittura di storia. Nel 1838 si fece appello a E. Devéria per decorare l'interno della cattedrale di Notre-Dame-des-Doms; il progetto, arenatosi più volte, venne realizzato per due sole cappelle. Il paesaggista Pierre Grivolas ebbe l'iniziativa di raggruppare intorno a sé pittori provenzali, Le-

sbro, Seyssaud, Chabaud, affezionati alla vita artistica della regione. (mbe).

Musée Calvet Museo autonomo che deve il nome al medico e collezionista Esprit Calvet. Questi legò alla città nel 1810, con la biblioteca, tutti i propri beni, il cui reddito era destinato ad arricchire le collezioni. Il consiglio d'amministrazione decise allora di creare un museo di pittura, il cui fulcro, costituito da requisizioni della Rivoluzione, si accrebbe rapidamente. Collocato in un primo tempo nel convento di Saint-Martial, venne trasferito nel 1833 nel palazzo di Villeneuve-Martignan (XVIII sec.). Le collezioni, molto varie, contengono in particolare un complesso di paesaggi del XVIII sec. (Hubert Robert, Pannini, Joseph Vernet), alcuni capolavori del XIX sec. (il *Bara* di David, la *Ninfa addormentata* di Chassériau) e, tra i quadri moderni, una bella serie di Soutine. I dipinti della scuola di A (XV sec.) sono stati trasferiti nel 1976 nel Museo del Petit-Palais. La maggior parte dei pittori originari di A (Joseph, Carle e Horace Vernet) o che abbiano operato ad A e nella sua regione nel XVI sec. (Simon de Châlons), nel XVII sec. (Nicolas Mignard) e nel XVIII sec. (Pierre Parrocel) sono rappresentati in questo museo. La donazione Riech, ricchissima d'oggetti d'arte e di mobili di tutte le epoche, ha di recente portato al museo un insieme di quadri e di disegni antichi. (gb).

Musée du Petit-Palais Inaugurato nel 1976, questo museo è collocato nel Petit Palais, antica sede degli arcivescovi di A, magnifico edificio del XIV e XV sec., che si eleva sul Rodano, non lontano dal palazzo dei Papi. Presenta uno tra i più importanti complessi di «primitivi» italiani conservati fuori d'Italia: oltre trecento pannelli del XIII, XIV e XV sec. Per la maggior parte tali opere provengono dalla collezione del marchese Campana, acquistata in blocco dalla Francia nel 1861, presentata a Parigi col nome di Musée Napoléon III nel 1862 e dispersa tra il 1863 e il 1876 in oltre 90 musei di provincia, avendo il Louvre serbato solo un centinaio dei 650 dipinti che costituivano la collezione di pittura. Ai dipinti provenienti dalla collezione Campana il museo di Cluny e il Louvre hanno aggiunto il deposito di altri quadri notevoli, tra cui il trittico di Giovanni Massone, dipinto verso il 1490 per Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II, che fu arcivescovo di A e che realizzò importanti lavori di siste-

mazione nel Petit Palais. Altri quadri (Maestro di San Torpe, Bembo, B. della Gatta, Nicola di Maestro Antonio d'Ancona, Scacco) sono stati recentemente acquisiti dal Museo Calvet e depositati al Petit-Palais. Altre opere di Giovanni di Paolo, di Simone Martini, nonché una attribuita a Barna, hanno arricchito il museo negli ultimi anni. Il Petit-Palais presenta una serie di sale che rievocano, dalla fine del XIII all'inizio del XVI sec., l'evoluzione della pittura italiana attraverso le sue varie scuole. Particolarmente ben rappresentati sono i centri toscani (Firenze, Siena, Pisa); ma anche l'Emilia, le Marche, la Romagna. Tra le opere più celebri si possono ricordare le *Madonne col Bambino* di Botticelli e di Francesco di Giorgio, o la *Sacra Conversazione* di Carpaccio. Il Petit-Palais presenta d'altro canto sculture e dipinti di provenienza locale, che illustrano il brillante centro artistico che fu dal XII al XV sec. Citiamo per la pittura gli affreschi profani del XIV sec. provenienti da Sorgues (deposito del Louvre) e numerosi notevoli pannelli o polittici del XV sec., tra i quali quelli dovuti a Enguerrand Quarton (*Polittico Requin*) o a Josse Lieferinxe (*Annunciazione*, *Circoncisione*). (sr).

Ávila

Pur non essendo mai stata un centro di pittura, Ávila occupa un posto apprezzabile nella storia della pittura spagnola all'inizio del Rinascimento. Lo deve ai due grandi complessi cui è associato il nome di Pedro Berruguete, destinati alle due principali chiese cittadine. Nel convento domenicano di San Tommaso, il cui priore era l'inquisitore Torquemada, confessore della regina Isabella, Berruguete dipinse dal 1494 al 1498 tre cicli narrativi (*San Tommaso d'Aquino*, polittico rimasto in luogo sull'altare maggiore; *San Domenico e San Pietro martire*, polittici laterali, oggi a Madrid, Prado). Nella cattedrale Berruguete intraprese nel 1498 il grande polittico dedicato alla *Vita di Cristo* (con i *Dottori della chiesa* sulla predella), che lasciò incompiuto morendo nel 1504. Le scene mancanti furono affidate prima all'oscuro Santa Cruz, poi a Juan de Borgoña, venuto da Firenze a Toledo, la cui opera segna una fase nuova nell'affermarsi dell'influenza italiana in Spagna. (pg).

Avondo, Vittorio

(Torino 1836-1910). Dopo un breve periodo di studio all'accademia di Pisa (1851-52) si recò a Ginevra, ove subì l'in-

flusso dei paesaggi accademico-romantici e lirici di Calame, la cui scuola frequentò per quattro anni incontrandovi anche Fontanesi. Nel 1855 era a Parigi, ove ammirava, all'esposizione universale, Corot e i pittori di Barbizon, in particolare Daubigny. Dopo il 1857 si stabilí a Roma, dipingendo in particolare paesaggi della campagna romana; soggiornò dal 1865 a Firenze, ove si dedicò al restauro e riordinò il museo del Bargello. Tornato a Torino, nel 1890 vi fu nominato direttore del Museo civico, che conserva un'importante serie di suoi paesaggi, trattati con tocco libero e denso di valori cromatici, e costituenti il punto d'approdo delle sue ricerche di pittura all'aperto, per la resa della luce e dello spazio. Per due anni i suoi dipinti furono respinti alle mostre della Promotrice torinese; impostosi lentamente all'attenzione, fu con Fontanesi uno dei rinnovatori del paesaggismo piemontese. Partecipò anche alla cosiddetta «scuola di Rivara». In Piemonte, negli ultimi anni, s'interessò sempre più della ricerca archeologica e antiquaria, collaborando agli interventi di restauro nei castelli medievali e anche alla costruzione del Borgo medievale di Torino. (jv + sr).

Avont, Peter van

(Malines 1600 - Deurne 1652). Nominato maestro ad Anversa nel 1622, legato a Bruegel de Velours, dipinse spesso, in collaborazione con altri artisti fiamminghi (i Bruegel, Willems, Vadder) – riservandosi in tal caso le figure – paesaggi gremiti di personaggi tratti dalla storia sacra o dalla mitologia: possono citarsi *Sacra Famiglia* ad Anversa e a Monaco (con ghirlande di fiori di J. Bruegel I) e la *Vergine col Bambino in un paesaggio* della collezione del Liechtenstein (Vaduz). (jf).

Ayalla, Josefa d', o Josefa d'Obidos

(ca. 1620-84). Nata forse a Siviglia, dove avrebbe completato la formazione artistica, emigrò in Portogallo nel 1646 ca. per raggiungere il padre, il pittore Balthasar Gomes Figueira, la cui presenza è segnalata a Obidos dal 1636. Si stabilí in tale città risiedendovi fino alla morte; donde l'appellativo di Josefa d'Obidos con cui di solito viene designata. La sua opera s'inserisce nell'ambito del «tenebrismo» sivigliano; il realismo delle sue nature morte ha un posto a parte nella pittura portoghese del xvii sec. (Lisbona, MAA; Santa-

rem, biblioteca-museo Braacamp Freire; coll. priv.). Piú importanti appaiono i suoi dipinti religiosi (Lisbona, MAA; Porto, Museo Soares dos Reis; Coimbra, Museo Machado de Castro, coll. priv.; Obidos, chiesa di Santa Maria; chiesa principale di Cascais; Peniche, chiesa della Misericordia). Sembra influenzata soprattutto da Zurbarán. (fg).

Aynard, Edouard

(Lione 1837 - Parigi 1913). Banchiere, deputato, fortemente affezionato alla sua città, Lione, costituí un'importante collezione di quadri, sculture e oggetti d'arte che andò dispersa in asta pubblica a Parigi (Gall. G. Petit) nel 1913. Accanto ad alcuni dipinti del XVII sec. (Rembrandt), del XVIII (Greuze) e del XIX (Delacroix, Puvis de Chavannes), va particolarmente citata, entro questo notevole complesso, la serie di primitivi francesi (scuola della Borgogna, inizio del XV sec., *Vergine col Bambino*: Parigi, Louvre), spagnoli (M. Alcañiz, *Scene della leggenda di san Michele*: Lione, MBA), fiamminghi, tedeschi e soprattutto italiani. Come i suoi compatrioti Carrand e Chalandon, A ebbe predilezione particolare per i quadri italiani del Quattrocento. Tra essi segnaliamo la famosa serie della *Vita di san Giovanni Battista* di Giovanni di Paolo (Chicago, Art Inst.), la *Madonna di Pesellino* (Francia, coll. priv.) e la *Scena della vita di san Benedetto* di F. Lippi (Washington, NG). (sr).

Ažbé, Anton

(Dolencice (Škofja Loka) 1862 - Monaco 1903). Cominciò gli studi presso l'accademia di Vienna nel 1882 e li terminò in quella di Monaco nel 1890. Con Herterich e Zügel fu uno tra i fondatori dello Jugendstil monacense. Disegnatore eccellente e pittore realista, curò la resa di forma e colore. Fondò a Monaco nel 1891 una scuola di pittura nota per il suo «principio della sfera» e della «cristallizzazione dei colori». La sua scuola ebbe presto grande fama attirando numerosi allievi da vari paesi, in particolare Kandinsky, Jawlensky, Münter, Igor' Grabar', L. Kuba, nonché tutti gli impressionisti jugoslavi: Jakopić, Grohar, Jama, Račić, Petrović, Milovanović, Stevanović, fondatore dell'arte moderna in Jugoslavia. Il prestigio di questo grande insegnante, attento all'evoluzione individuale degli allievi, ha lasciato nell'ombra la sua modesta attività di pittore. (ka).

Azevedo, Fernando

(Porto 1923). Figura di spicco sia per la raffinata qualità della pittura, sia per la sua cultura. Deve l'essenziale del suo linguaggio al movimento surrealista portoghese, cui ha partecipato dal 1947 al 1949. I suoi quadri sono composizioni astratte ricche di magiche evocazioni. Le sue opere sono poco numerose (*Città*, 1955: Lisbona, MAC; *Dipinto*, 1960: Lisbona, Fond. Gulbenkian). Ha partecipato alla prima mostra surrealista di Lisbona (1949), ad alcuni saloni indipendenti e alla II e IV Biennale di San Paolo. Dal 1961 espone alle mostre organizzate dalla fondazione Gulbenkian. (jaf).

«Azimuth»

La vicenda di A, rivista e galleria fondate nel 1959 a Milano da Enrico Castellani e Piero Manzoni, si conclude l'anno successivo con l'uscita del secondo numero della rivista e l'inaugurazione della dodicesima mostra. L'obiettivo ambizioso e totalizzante è la formulazione di una nuova concezione artistica antitetica alle correnti pittoriche dominanti – dall'informale al cubismo e surrealismo di maniera –, al mercato e alle strutture espositive ufficiali. Il primo numero della rivista, a carattere essenzialmente ricognitivo, accoglie contributi interdisciplinari, di poeti come Nanni Balestrini ed Elio Pagliarani, di critici quali Guido Ballo e Gillo Dorfles e di artisti come Francis Picabia, mentre le numerose illustrazioni documentano gli episodi salienti dell'avanguardia storica e coeva, da Kurt Schwitters a Jasper Johns e Robert Rauschenberg, da Yves Klein al Gruppo Zero. Maestro indiscusso è Lucio Fontana cui è dedicato l'articolo di fondo *Oltre la pittura*. Nel secondo numero, sempre di respiro internazionale, si contraggono gli appорti teorici ma si precisano gli obiettivi poetici: Castellani, Manzoni, Udo Kultermann e Otto Piene sanciscono il superamento dei mezzi propri della pittura quali la composizione e il colore tanto in accezione figurativa quanto astratta o gestuale. La superficie, unica, illimitata e dinamica, da supporto diviene la protagonista dell'opera; l'intervento minimo e discreto dell'artista mira a scoprirla ed interpretarne le infinite potenzialità. Due mostre hanno riproposto negli anni le problematiche e i protagonisti di A: alla Gall.

Primo Piano di Roma nel 1974 e, a distanza di dieci anni, al PAC di Milano. (az).

Aztechi

L'arte degli A, popolazione e civiltà precolombiana del Messico (XII sec. ca. - 1521) è essenzialmente religiosa; l'architettura ne è esempio sorprendente, per la sua vastità e severità, sottolineata da pilastri spesso decorati a rilievo. Le statue, rappresentanti divinità terrificanti, e le teste di morto erano dipinte e talvolta interamente ricoperte da mosaici di giada o turchese. La decorazione è costituita da elementi simbolici combinati con motivi più o meno realistici. La consistenza delle pitture murali rimaste è assai frammentaria (uno degli esempi migliori è offerto dagli altari di Tizatlán), ma è verosimile che gli A decorassero gli edifici, i templi o i palazzi, le cui pareti erano ricoperte da una preparazione rosso mattone e da fregi ornamentali in cui il rosso era dominante.

Uno tra i tipi più comuni di ceramica azteca imita la forma di una scodella con lungo manico, decorata a pitture policrome. L'ornamentazione del vasellame azteco, estremamente varia, si suddivide in parecchi stili di cui è impossibile fissare con precisione la cronologia; essi si svilupparono più o meno parallelamente durante tutto l'impero azteco. Lo stile di Colhuacán riguarda essenzialmente coppe a tripode, con supporti di diversa forma, decorate a motivi realistici animali e floreali dipinti in nero su fondo arancio. La ceramica di Tenayuca è caratterizzata da un'esecuzione piuttosto grossolana; linee geometriche varie sono anche qui dipinte in nero su fondo arancio. La ceramica di Texcoco, assai simile a quella di Tenayuca, presenta tuttavia un'esecuzione più accurata e colori più ricchi. Lo stile di Tenochtitlán segnerebbe un ritorno ai motivi floreali e animali; mentre lo stile noto col nome di El Volador, che caratterizza coppe ritrovate presso il grande tempio di Tenochtitlán, è caratterizzato da disegni derivati da simboli funerari, dipinti in rosso bruno su fondo crema, tanto all'interno che all'esterno delle coppe.

Le miniature e le pitture dei codici mostrano grande ricchezza di toni e di composizione; gli abiti e le acconciature dell'imperatore e della sua famiglia, dei sacerdoti, dei nobili e dei guerrieri erano opulenti quanto variati. Si praticava

comunemente il tatuaggio, con l'aiuto di marchi di ceramica a motivi floreali e geometrici stilizzati. Gli oggetti d'oro e i mosaici di penne d'uccello dai colori cangianti sembra fossero stati importati dalle regioni mixteche. (sls).

Azzolino (Ragano), Gio. Bernardino, detto il Siciliano

(Cefalú 1572 ca. - Napoli 1645). È da considerarsi tra i più caratteristici rappresentanti della diffusione a Napoli delle varie correnti della pittura dell'Italia centrale fra devozionalismo e naturalismo. Proveniente dalla Sicilia, è infatti a Napoli, dove risulta documentato dal 1594 al 1645 anche come scultore, e nel viceregno che svolge la sua lunga attività artistica interrotta forse da un breve viaggio a Genova. Influenzato in un primo momento dalla pittura di B. Co-renzio, come è evidente negli affreschi (1606) della cappella Ambrosino nella chiesa napoletana di Gesù e Maria, assimila anche aspetti della pittura fiorentina (*Madonna col Bambino e Santi Tommaso e Caterina*, 1607: Napoli, chiesa di Gesù e Maria; *Madonna col Bambino e tutti i Santi*: Napoli, chiesa del Gesù Nuovo) già interpretati nella città partenopea da F. Santafede. In alcune opere, inoltre, inserisce nei suoi equilibrati schemi compositivi ora citazioni caravaggesche, ora nuovi effetti di luce (*Martirio di Santa Apollonia*, 1610 ca.: Genova, chiesa del conservatorio delle monache di San Giuseppe; *Annunciazione*: Genova, convento delle monache turchine; *San Carlo Borromeo*: Napoli, chiesa del Gesù Nuovo). Altri suoi lavori sono a Gaeta, in Puglia e in Calabria. (rdg).

azzurrite

Pigmento naturale inorganico (carbonato basico di rame: $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$), oggi indicato col nome del minerale di provenienza, ma noto nel tempo come *armenium*, *caeruleum Cyprium*, azzurro della Magna o d'Alemagna, azzurro tedesco, azzurro di Spagna, azzurro di montagna, *blue bice*. In uso sia in Oriente sia in Occidente sin dall'antichità, è stato identificato (Lucas) già in dipinti della IV dinastia egizia. Citato da Vitruvio, (*L'architettura*, VII, 7) e da Plinio (*Storia naturale*, XXXIII, 161 e XXXV, 30, 47), che lo elenca tra i colori floridi, era pigmento tra i più pregiati (l'uso veniva imposto nei contratti) fino al Seicento; e dal medioevo venne considerato secondo solo al lapislazzuli, che

poteva anche sostituire del tutto (Cennini, CXLVI) o in parte come strato preparatorio. Il pigmento, ottenuto per macinazione del minerale, veniva liberato dalle impurità (Cennini, LX, LXII; ms BO I, 17) con un procedimento analogo a quello impiegato per il lapislazzuli, e infine decantato suddividendolo per gradi di finezza, in quanto l'intensità del tono è proporzionale alla grandezza dei cristalli. Mai usata a fresco (Cennini, LXXII), l'**a** veniva temperata di preferenza con colla e rosso d'uovo e, quando adoprata su muro, questo veniva preparato con un colore di fondo, solitamente rosso-bruno (Cennini, LXXXIII), per modularne il tono. Il pigmento è stato impiegato anche a olio, ma il suo indice di rifrazione, così vicino a quello dell'olio, gli conferisce uno scarso potere coprente, mentre il basso peso specifico ne determina l'alto indice di assorbimento e la conseguente perdita di vivacità di tono. Ragione, questa, cui molto probabilmente va ascritta la sua graduale scomparsa dalla tavolozza europea verso la fine del Seicento. Pigmento piuttosto stabile in condizioni normali, l'**a** annerisce ad alte temperature, prerogativa sfruttata nel medioevo per distinguerla dal lapislazzuli (Eraclio, III, 51; ms BO I, 1 e II, 27), ed è solubile sia in acidi, anche diluiti, sia, come tutti i pigmenti a base di rame, in ammoniaca e sali di ammonio. La sua alterazione più nota è la trasformazione in malachite, minerale cui è comunemente associata in natura. (*mni*).

Elenco degli autori e dei collaboratori

ab	Alessandro Ballarin
abc	Antonio Bonet Correa
abl	Albert Blankert
abo	Alan Bowness
ac	André Chastel
acf	Anna Colombi Ferretti
ach	Albert Châtelet
acl	Annie Cloulas
acs	Arlette Calvet-Sérullaz
ad	Anne Distel
ada	Antonietta Dell'Agli
aem	Andrea Emiliani
aeps	Alfonso Emilio Pérez Sánchez
af	André Fermigier
ag	Andreina Griseri
agc	Alessandra Gagliano Candela
alb	Agnès Angliviel de La Baumelle
am	Arpag Mekhitarian
amm	Anna Maria Mura
amr	Anna Maria Rybko
an	Antonio Natali
anc	Angela Catello
app	Anne Prache-Paillard
ar	Artur Rosenauer
as	Antoine Schnapper
asp	Agnès Spycket
at	Amanda Tomlinson (Simpson)
az	Adachiara Zevi
bb	Marie-Thérèse Baudry e Dominique Bozo
bd	Bernard Dorival
bdm	Brigitte Pérouse de Montclos
bdr	Barbara Drudi
bl	Boris Lossky
bp	Béatrice Parent

bt	Bruno Toscano
bz	Bernard Zumthor
ca	Célia Alegret
came	Carlo Melis
cc	Claire Constans
cf	Claire Frèches
cfs	Christine Farese Sperken
cg	Charles Goerg
cge	Clara Gelao
chp	Charles Pietri
cm	Claire Marchandise
cmc	Carla Maria Camagni
cmg	Catherine Mombeig Goguel
cp	Claude Poinsot
cpe	Claude Pecquet
cpi	Claudio Pizzorusso
cr	Claude Rolley
cre	Claudie Ressort
cv	Carlo Volpe
cva	Carmela Vargas
cvo	Caterina Volpe
da	Dimitre Avramov
db	Dominique Bozo
ddd	Daniela De Dominicis
dg	Danielle Gaborit
dgc	Daniela Gallavotti Cavallero
dp	Denis Pataky
dr	Daniel Robbins
dv	Dora Vallier
ea	Egly Alexandre
eb	Evelina Borea
ec	Enrico Castelnuovo
eco	Ester Coen
eg	Elisabeth Gardner
em	Eric Michaud
en	Enrica Neri
ep	Evelyne Pomey
erb	Elena Rossetti Brezzi
ero	Enzo Rossi
es	Elisabetta Sambo
ez	Emilia Zinzi
fa	François Avril
fc	Françoise Cachin
fd	Ferenc Debreczeni
fd'a	Francesca Flores d'Arcais
ff	Fiorella Frisoni
ffe	Filippo Ferro

fg	Flávio Gonçalves
fh	Françoise Henry
fir	Fiorenza Rangoni
fm	Françoise Maison
fma	François Mathey
fra	Francesco Abbate
fv	Françoise Viatte
fzb	Franca Zava Boccazzì
ga	Götz Adriani
gb	Germaine Barnaud
gbe	Gilles Béguin
gbo	Geneviève Bonnefoi
gbr	Gisèle Breteau
gh	Guy Habasque
gibe	Giordana Benazzi
gl	Geneviève Lacambre
gm	Gunter Metken
gma	Georges Marlier
gmb	Georges M. Brunel
gmo	Geneviève Monnier
gp	Giovanni Previtali
grc	Gabriella Repaci-Courtois
gsa	Giovanna Saporì
gv	Germain Viatte
g + vk	Gustav e Vita Maria Künstler
hb	Henrik Bramsen
hbf	Hadewych Bouvard-Fruytier
hbs	Helmut Börsch-Supan
hl	Hélène Lassalle
hm	Helga Muth
hn	Henry Nesme
ht	Hélène Toussaint
hz	Henri Zerner
ic	Isabelle Compin
ij	Ionel Jianou
ils	Isabella Lo Salvo
im	Ines Millesimi
ivj	Ivan Jirous e Vera Jirousova
jac	Jana Claverie
jaf	José-Augusto França
jb	Jeannine Baticle
jbö	Julius Böhler
jc	Jean Coural
jcl	Jean Clair
jd	Jacques Depouilly
jdlap	Joaquín de la Puente
Jacques Foucart	

jfj	Jean-François Jarrige
jg	Jacques Gardelles
jgc	Jean-G. Copans
jh	John Hayes
jhm	Jean-Hubert Martin
jho	Jaromir Homolka
jhr	James Henry Rubin
jjl	Jean-Jacques Lévêque
jk	Johanna Kugler
jl	Jean Lacambre
bla	Jean Lapeyre
jle	Jules Leroy
jlp	Jean-Loup Passek
jm	Jennifer Montagu
jmu	Johann Muschik
jns	John Norman Sunderland
jpib	Jean-Pierre Babelon
jpc	Jean-Pierre Cuzin
jpm	Jean-Patrice Marandel
jrb	Jorge Romero Brest
jro	Jean-René Ostiguy
jth	Jacques Thirion
jv	Jacques Vilain
jw	Jacques Wilhelm
ka	Katarina Ambrozic
law	Lucie Auerbacher-Weil
lb	Luciano Bellosi
lba	Liliana Barroero
lbc	Liesbeth Brandt Corsius
lc	Luce Cayla
lcv	Liana Castelfranchi Vegas
lfs	Lucia Fornari Schianchi
lh	Luigi Hyerace
lm	Laura Malvano
lø	Leif Østby
lt	Ludovica Trezzani
lv	Luisa Vertova
mas	Marcel-André Stalter
mast	Margaret Alison Stones
mat	Marco Tanzi
mb	Mina Bacci
mbe	Marie Bécet
mc	Marco Collareta
mcv	Maria Cionini Visani
mdc	Marco Di Capua
mdl	Martina De Luca
mdp	Matias Diaz-Padron

mfb	Marie-Françoise Briguet
mfe	Massimo Ferretti
mg	Mina Gregori
mgm	Maria Grazia Messina
mha	Madeleine Hallade
mhb	Madeleine-H. Barbin
mk	Michael Kitson
mml	Maria Mimita Lamberti
mni	Mara Nimmo
mo	Marina Onesti
mp	Mario Pepe
mr	Marco Rosci
mri	Monique Ricour
mrs	Maria Rita Silvestrelli
mrv	Maria Rosaria Valazzi
ms	Maurice Sérullaz
mt	Miriam Tal
mtb	Marie-Thérèse Baudry
mtc	Maria Teresa Caracciolo
mte	Marie-Thérèse Eudes
mtmf	Marie-Thérèse Mandroux-França
mv	Michael Voggenhauer
mvc	Maria Vera Cresti
mwb	Michael W. Bauer
nd	Nicole Dacos
nmi	Nicoletta Misler
nr	Nicole Reynaud
ns	Nicola Spinoza
ok	Oldřich Kulík
ol	Olivier Lépine
orp	Orietta Rossi Pinelli
pa	Paolo Ambroggio
pb	Paul Bonnard
pcl	Paola Ceschi Lavagetto
pdb	Pierre du Bourguet
pfo	Paolo Fossati
pg	Paul Guinard
pge	Pierre Georgel
php	Pierre-Henri Picou
pl	Pierre Laure
pla	Paola Lavezzari
pr	Pierre Rosenberg
prj	Philippe Roberts-Jones
pv	Pierre Vaisse
rc	Raffaello Causa
rco	Raffaella Corti
rch	Raymond Charmet

rdg	Rosanna De Gennaro
rg	Renzo Grandi
rla	Riccardo Lattuada
rlm	Roberto Lamberelli
rm	Robert Mesuret
rn	Riccardo Naldi
rpr	Robert Prinçay
rr	Renato Roli
rs	Roy Strong
rt	Rossana Torlontano
rvg	Roger van Gindertael
sag	Sophie-Anne Gay
sb	Sylvie Béguin
sbo	Sivia Bordini
sc	Sabine Cotté
sca	Silvia Carandini
sd	Suzanne Dagnaud
sde	Sylvie Deswarthe
sdn	Sirarpie Der Nersessian
sg	Silvia Ginzburg
sk	Stefan Kosakiewicz
sls	Serge L. Stromberg
so	Solange Ory
sr	Segreteria di redazione
svr	Sandra Vasco Rocca
sz	Stanislas Zadora
tb	Thérèse Burollet
tp	Torsten Palmer
va	Valentina Anker
vb	Victor Beyer
ve	Vadime Elisseeff
vnbr	Véronique Noël-Bouton-Rollet
wb	Walther Buchowiecki
wh	Wulf Herzogenrath
wj	Wladyslawa Jaworska
wl	Willy Laureyssens
wv	William Vaughan
wz	Walter Zanini
yb	Yvonne Brunhammer
yt	Yvette Taborin

Elenco delle abbreviazioni.

Accademia	Galleria dell'Accademia, Firenze
Accademia	Gallerie dell'Accademia, Venezia
Albertina	Graphische Sammlung Albertina, Vienna
AG	Art Gallery
AM	Art Museum, Museum of Art
Ambrosiana	Pinacoteca Ambrosiana, Milano
AP	Alte Pinakothek, Monaco di Baviera
BA	Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi
Berlino-Dahlem	Dahlem Museum, Berlino Ovest
BIFA	Barber Institute of Fine Arts, Birmingham
BL	British Library, Londra
BM	Biblioteca municipale
BM	British Museum, Londra
BN	Biblioteca nazionale
Brera	Pinacoteca di Brera, Milano
BV	Biblioteca Vaticana, Roma
BVB	Museum Boymans - van Beuningen, Rotterdam
Capodimonte	Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte, Napoli
Carrara	Galleria dell'Accademia Carrara, Bergamo
Castello	Museo del Castello Sforzesco, Milano
Castelvecchio	Museo di Castelvecchio, Verona
Cloisters	The Metropolitan Museum of Art - The Cloisters, New York
CM	Centraal Museum der Gemeente Utrecht, Utrecht
Escorial	Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (prov. di Madrid)

GAM	Galleria d'arte moderna
GG	Gemäldegalerie
GM	Gemeentemuseum, L'Aja
GN	Galleria nazionale
GNAA	Galleria nazionale d'arte antica, Roma
GNAM	Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
GNU	Galleria nazionale dell'Umbria, Perugia
HM	Historisches Museum
KH	Kunsthalle, Kunsthaus
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst
KNW	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Kröller-Müller	Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Olanda)
Louvre, ENBA	Ecole nationale des beaux-arts, Parigi
Louvre, MAM	Musée du Louvre, salles du Palais de Tokyo (ex Musée national d'art moderne), Parigi
MA	Museo archeologico
MAA	Museu nacional de arte antiga, Lisbona
MAC	Museo de arte de Cataluña, Barcellona
MAC	Museu nacional de arte contemporânea, Lisbona
MAC	Museu de arte contemporânea, San Paolo del Brasile
MAD	Musée des arts décoratifs, Parigi
MAM	Museo d'arte moderna
MAMV	Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi
Marciana	Biblioteca nazionale marciana, Venezia
Mauritshuis	Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis), L'Aja
MBA	Musée des beaux-arts
MBK	Museum der bildenden Künste, Lipsia
MC	Museo civico
MFA	Museum of Fine Arts
MM	Moderna Museet, Stoccolma
MMA	Metropolitan Museum of Art, New York
MMB	Museum Mayer van den Bergh, Anversa
MN	Museo nazionale
MNAM	Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Parigi
MO	Musée d'Orsay, Parigi

MOMA	Museum of Modern Art, New York
MPP	Museo Poldi Pezzoli, Milano
MRBA	Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles
MSM	Museo di San Marco
Museo	Musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer
Museo	Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg
Museo	Musée de peinture et de sculpture, Grenoble
Museo	Groninger Museum voor Stad en Lande, Groninga
Museo	Musée-Maison de la culture André Malraux, Le Havre
Museo	Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
Museo	Musée Saint-Denis, Reims
Museo	Museo provinciale d'arte, Trento
Museo	Ulmer Museum, Ulm
MVK	Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel, Basilea
NCG	Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen
NG	Nationalgalerie, National Gallery
NM	Nationalmuseum, National Museum
NMM	National Maritime Museum, Greenwich
NP	Neue Pinakothek, Monaco di Baviera
NPG	National Portrait Gallery
ÖG	Österreichische Galerie, Vienna
PAC	Padiglione d'arte contemporanea, Milano
PC	Pinacoteca comunale
Petit-Palais	Musée du Petit Palais
Pitti	Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze
PML	Pierpont Morgan Library, New York
PN	Pinacoteca nazionale
PV	Pinacoteca vaticana, Roma
SA	Staatliche Antikensammlungen, Monaco
Sans-Souci	Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam
SB	Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera
SB	Stadtbibliothek
SG	Staatsgalerie
SGS	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera

SKI	Städelsches Kunstinstitut, Francoforte
SKS	Staatliche Kunstsammlungen, Kassel
SM	Staatliches Museum, Stedelijk Museum
SMFK	Statens Museum for Kunst, Copenhagen
VAM	Victoria and Albert Museum, Londra
WAG	Walters Art Gallery, Baltimora
WAG	Walker Art Gallery, Liverpool
WAG	Whitworth Art Gallery, Manchester
WRM	Wallraf-Richartz Museum, Colonia
Yale Center	Yale Center for British Art, New Haven Conn.